



საგჭოთა ხელოვნება

GOBET'KROE
 UKRYGG'TBO
 SOVIET
 AP'Y
 SOWJETKUNST
 AP'Y
 SOVIET'IQUE

12

1973

საგჟოთა სელოვნება

შრნალი ბაგოღის 1921 წლიღბე

ოფუბრდი
ოფსიკვ
მსუბვრობე
კიწო
უჩუბიბეუბუჩუ
ქოჩუოგჩუფიბ

12

საქარტველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური,
ლიბერაბურულ-მსაბვრული, მეცნიერულ-თეორიული შოველთვიური ჟურნალი

1973



ძვირფასო ამხანაგებო!

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი მხურვალედ მოგესალმებათ კომპოზიტორთა V ყრილობის მონაწილეებს, რესპუბლიკის მუსიკალური ხელოვნების ყველა მოღვაწეს.

თქვენი ყრილობა შეიკრიბა ღირსშესანიშნავ დროს: ჩვენი ქვეყანა წარმატებით ამთავრებს მეცხრე ხუთწლედის მესამე, გადამწყვეტ წელს. მთელ საბჭოთა საზღვრებში და ჩვენი რესპუბლიკის მშრომელებს მტკიცედ აქვთ გადაწყვეტილი თავიანთი ღირსეული წვლილი შეიტანონ საყოველთაო-სახალხო კომუნისტურ ადმინისტრაციასში, კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის ხელმძღვანელობით წარმატებით გადაწყვიტონ გრანდიოზული სახალხო-სამეურნეო ამოცანები. განსაკუთრებული სიამაყითა და დიდი კმაყოფილებით აღიქვამენ საბჭოთა ადამიანები დიდ პოზიტიურ ძეგლებს საერთაშორისო დამაბულობის შენელების დარგში, რომლებიც მიღწეულია ჩვენი პარტიის XXIV ყრილობის მიერ წამოყენებული მშვიდობის პროგრამის განხორციელებისათვის სკკ ცენტრალური კომიტეტის, მისი პოლიტიბიუროს, სკკ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდიანის ანხ. ლ. ი. ბრენგევის მრავალმხრივი და მისხანდასახული საქმიანობის შედეგად.

ამ პირობებში და მასების შრომითი, შემოქმედებითი და პოლიტიკური ადამგლობის ვითარებაში განუზომლად იზრდება ხელოვნების როლი ჩვენი საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში, მისი მნიშვნელობა კომუნისმის მშენებელი საბჭოთა ადამიანის ყოველმხრივ განვითარებული პიროვნების ჩამოყალიბების პროცესში.

საქართველოს მრავალსაკუთრებამა მუსიკალურმა კულტურამ საბჭოთა ხელოვნულების წლებში ახალი შინაარსი შეიძინა და ხალხის დიდი აღიარება დაიმსახურა. რეალისტური იდეების ერთგული ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორების შემოქმედება განუწყურვლად დაკავშირებულია ცხოვრებასთან, მრავალფეროვან და აღმავროთოვანებულ სინამდვილესთან, გამსჭვალულია კომუნისმისათვის გმირული ბრძოლის პათოსით. თანამედროვე ქართული მუსიკალური ხელოვნება, რომელიც ხორცს ასხამს ოქტობრის დიად იდეებს, აქტიურად ემსახურება ჭეშინისტური იდეების გავრცელებას, ახალი საზოგადოების მშენებელთა სულიერ გამდიდრებას. ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები ფართოდ არის ცნობილი საბჭოთა კავშირში და მის ფარგლებს გარეთ.

დღეს საქართველოს კომპოზიტორთა წინაშე დასახულია დიდმნიშვნელოვანი ამოცანები — უფრო მკაფიოდ და ნათლად განასახიერონ მუსიკალური ხელოვნების ყველა ჟანრსა და ფორმაში ჩვენი თანამედროვეების საგმირო საქმენი, აქტიურად იბრძოლონ ბურჟუაზიული კულტურისა და იდეოლოგიის შემოდევვის ყოველგვარი ცდების წინააღმდეგ, თანმიმდევრულად და ბეჯითად გამოხატონ თავიანთი შემოქმედებით სოციალისტური ჭეშინისმის, საბჭოთა პატრიოტიზმისა და პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის იდეები.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მიუღის სერიოზული მუშაობა ქართული მუსიკალური ხელოვნების შემოქმედებითი ძალების კონსოლიდაციისათვის, რათა იგი მთლიანად შეესაბამებოდეს თანამედროვეობის გაზრდილ მოთხოვნებს, თანმიმდევრულად იბრძოდეს ხელოვნების პარტიულობისა და ხალხურობისათვის. საჭიროა კიდევ უფრო სრულყოფილ კავშირის წვერთა პროფესიული ოსტატობა, წინასწარული კლასიკური და ხალხური მუსიკის ტრადიციების შემოქმედებით განვითარებაზე დამყარებული ინდივიდუალ ნიჭბატორული ძიება, ხელი შევეწყობთ მუსიკალური შემოქმედების იდეური სიწმინდის უზრუნველყოფას, აქტიურად განვაგვიტაროთ მომთხოვნე, კომპეტენტური და კეთილმოსურნე მუსიკალური კრიტიკა.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის განსაკუთრებული ზრუნვის საგანი უნდა გახდეს ხალხის ფართო მუსიკალური განათლებისათვის ხელშეწყობა. უნდა განვაგვიტაროთ და განვახტკიცოთ საშეფო კავშირი საწარმოებთან და მშენებლობებთან, კოლმეურნეობებთან და ჯარის ნაწილებთან, სასწავლებლებთან; უფრო აქტიურად და ფართოდ გავავიოთ სალექციო-საგანმანათლებლო მუშაობა; ქმედითი დახმარება გავუწიოთ მხატვრულ თვითმოქმედებს.

საქართველოს
კომპოზიტორთა
მეხუთე
ყრილობას

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი გამოთქვამს რჩემას, რომ რესპუბლიკის კომპოზიტორთა მებუთე ყრილობა ყოფილმსწივ და ღრმად განიხილავს ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების აქტუალურ პრობლემებს და შეიმუშავებს კონკრეტულ ღონისძიებებს ეროვნული მუსიკალური კულტურის შემდგომი აღმავლობისათვის. ეჭვი არ არის, რომ თავიანთი საღის ფიქრებითა და საქმეებით შთაგონებული ქართველი კომპოზიტორები შექმნიან ახალ, მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს, რომლებიც გამსჭვალული იქნებიან ჩვენი დღეების ამაღლებელი ძირობითა და ოპტიმისტური მსოფლმეგრძნებით. სოტბას შეასსამენ საბჭოთა ადამიანის მრავალფეროვან ცხოვრებას და ხელს შეუწყობენ მის შემდგომ სულიერ გამდრდრებას.

საპარტოველოს კომპოზიტორი პარტიის ცენტრალური კომიტეტი

**საპარტოველოს
კომპოზიტორთა
V ყრილობის ფოტო**



საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი და საქართველოს სახელმწიფო კაპელა.

17 ნომებარს დიდ საკონცერტო დარბაზში შესრულდა შ. შველიძის სიმფონია № 4, ალ. შაქაველიანის სიმფონია № 2 და ო. თაქთაქიშვილის კანტატა „გურული სიმღერები“. კონცერტში მონაწილეობდნენ საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომუწეებლობის სახელმწიფო კომიტეტის სიმფონიური ორკესტრი, საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი. საქართველოს სახელმწიფო კაპელა, ვაჟა ვოკალური ანსამბლი „რუსთავი“, დირიჟორები: საქართველოს სსრ ზელოვების დამსახურებული მოღვაწეები ლ. კილაძე, ჯ. კახიძე, გ. ბაქრაძე და საქართველოს სსრ

სახლობო არტისტი კომპოზიტორი ო. თაქთაქიშვილი.
18 ნომებარს ვ. სარაქიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გაიმართა საბავშვო მუსიკის კონცერტი. შესრულდა ალ. შვერზაშვილის სამი მინიატურა სიმეზიანი კვარტეტისათვის, ლ. შვერზაშვილის ხუთი საბავშვო სიმღერა ჯ. ჩაქვიანის ლექსებზე, გ. ციციშვილის ორი პიესა ვიოლინოსათვის, მ. დიაკინიშვილის სონატინა ფორტეპიანოსათვის, რ. ქარუხნიშვილის „კანტატა საქართველოზე“, ი. გეგაძის სავიოლინო, ს. ცინცაძის სავოლონჩელო და ნ. შამისაშვილის საფორტეპიანო კონცერტები.

კონცერტში მონაწილეობდნენ თბილისის III მუსიკალური სასწავლებლის მოსწავლეთა კვარტეტი, თბილისის ბავშვთა მხატვრული აღზრდის სახლის გუნდი, გ. მუნჯიშვილის ხელმძღვანელობით, საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტი, პიანისტი ლ. შივაძე, საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრი ტ. დუგლაძის დირიჟორებით, ჯ. ფალიაშვილის ცენტრალური მუსიკალური სკოლის მოსწავლეები: ვ. რაქვიაშვილი (სიმღერა), ნ. კემულარია (ვიოლინო), ნ. ცარციძე (ვიოლინო), პ. კვაჭაძე (ჩელო), გ. შამისაშვილი (ფორტეპიანო).
ამვე დღეს ზ. ფალიაშვილის სახელობა



ბის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში წარმოდგენილი იქნა ს. ცინცაის ოპერა „განდგელო“ და ბ. კეერძაძის სახალხო სოციალური აპერია „კაპა“, დირიჟორები — საქართველოს სსრ სახალხო არტიტი ვ. ფალაიაშვილი და საქართველოს სსრ დამსახურებული არტიტი გ. აშანიავარაშვილი.

19 ნოემბერს გ. სარჯიაშვილის სახელის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამართა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ნაწარმოებების კონცერტი. შესრულდა გ. ჩლიკაძისა და თ. შავლაშვილის ვოკალური ციკლები, მ. ცერცვაძის საფორტეპიანო სონატა. ჩანაწერებით მოხსენიდა ისრა. შახ-ბაგიაძის სიმებიანი კვარტეტი და ი. ბარდაშვილის საფორტეპიანო კვინტეტი. კონცერტში მონაწილეობდნენ კონსერვატორიის სტუდენტები — მომღერალი თ. ჩანავა და პიანისტი ბ. ფარულავა, საქართველოს სსრ სახალხო არტიტი ბ. აპირანაშვილი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტიტი, კონცერტმეისტერი ვ. ჩანავა, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის სიმებიანი კვარტეტი.

შემდეგ სახელმწიფო კვარტეტმა შეასრულა თ. ბაყრაძის კვარტეტის I და III ნაწილები. მექანოფორტეპიანო ნაწილები მოხსენიდა იქნა თ. თაქთაქაშვილის ორატორია „ნ. ბარათაშვილი“, რ. ვაბიძაძის „როსტკის სიმფონია“ № 2, შ. დავითიძის კლარინეტის კონცერტო ორკესტრთან ერთად, ლ. შავერიაშვილის ვოკალური ციკლი „დალაგა“.

შემდეგ დღეს გამართა კამერული მუსიკის კონცერტი. შესრულდა რ. ვაბიძაძის კამერული სიმფონია № 2, ს. ცინცაძის სიმებიანი კვარტეტი № 7, ნ. სპანძის კამერული ორატორია „ფიროსმანი“ (ჩანაწერი), ნ. შანისაშვილის კონცერტინო საფორტეპიანო კვინტეტიისათვის, ალ. შავერიაშვილის საფორტეპიანო ტრიო № 2, ს. ნასიძის კამერული სიმფონია. კონცერტში მონაწილეობდნენ საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი, საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრი ტ. დუღაძის დირიჟორობით, ცენტრალური ტელევიზიისა და რადიო-მაუსტრუქციის კამერული ანსამბლი რუსურ დამსახურებული არტიტის ა. კორნეივის ხელმძღვანელობით, სოლისტები: ნ. ზუბუტა (ფორტეპიანო), კ. ვარდელი (ვიოლინო), საქართველოს სსრ დამსახურებული არტიტები ნ. დიმიტრაძე (ფორტეპიანო) და ე. ისაკიძე (ჩელი).

20 ნოემბერს კონსერვატორიის მცირე დარბაზში შედგა კამერული და საგუნდო მუსიკის კონცერტი, შესრულდა თ. თაქთაქაშვილის საფორტეპიანო სურათი, შ. შულღინაშვილის ეგზერციები ფორტეპიანოსათვის, შ. მილორაძის, ი. ბობოხიძის,

ვ. ცაგარეშვილის, ი. ცეკეაშვილის, ი. გეჯაძის, შ. ფარცხალაძის, ა. ჩიქავაძის საგუნდო სიმღერები. კონცერტში მონაწილეობდნენ საქართველოს სსრ ხელმწიფის დამსახურებული მოღვაწე ნ. გაბუნია, ნ. ზუბუტა (ფორტეპიანო), საქართველოს სსრ დამსახურებული არტიტი გ. ბარაბაძე, საქართველოს სსრ სახელმწიფო კაპელა გ. ბაქრაძის ხელმძღვანელობით, საქართველოს მუსიკალურ-კორეოგრაფიული საზოგადოების კამერული გუნდი ი. დლიანის ხელმძღვანელობით (ქორეოგრაფი ლ. ლომიაშვილი, კონცერტმეისტერი ლ. მეგალიაშვილი).

დღეს საკონცერტო დარბაზში გამართა სიმფონიური მუსიკის კონცერტი. შესრულდა დ. თორაძის სიმფონია № 2 („ქებათა ქება ნიკორწმინდას“), ს. ნასიძის სავილიანი კონცერტი და გ. ყანაძელის სიმფონია № 8. კონცერტში მონაწილეობდა საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი ჯ. კახიძის დირიჟორობით, სოლისტი საქართველოს სსრ სახალხო არტიტი ნ. იაშვილი.

შემდეგ დღეს ვ. აბაშიძის სახელობის თბილისის მუსიკალური კომპლექსის სახელმწიფო თეატრმა აჩვენა გ. ცაბაძის ოპერტა „თოფლიანი შთების მელოდია“.

21 ნოემბერს საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის მცირე საკონცერტო დარბაზში შედგა სიმფონიური და ვოკალური-სიმფონიური მუსიკის კონცერტი. შესრულდა ნ. გაბუნიაძის კონცერტი, ვ. აბაშიაშვილის კონცერტი ჩელისათვის, გ. კელაძის „ქანტატა საქართველოზე“, ა. ჩიქავაძის საუნდო სიმღერები და კანტატა „დიდება შენ“. კონცერტში მონაწილეობდნენ საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუსტრუქციის სახელმწიფო კომიტეტის სიმფონიური ორკესტრი. ე. კილაძის დირიჟორობით და ვკათა ვოკალური ანსამბლი ნ. ბატელიაშვილის ხელმძღვანელობით, საქართველოს სახელმწიფო კაპელა გ. ბაქრაძის ხელმძღვანელობით, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტიტი ე. ისაკიძე, საქართველოს სსრ სახალხო არტიტი ტ. საყვარელიძე, თბილისის საბურთალოს სოლისტი ნ. ნაბიაიძე.

შემდეგ დღეს ა. ზორავას სახელობის მსახიობის სახლში შეიქრბინენ ყრილობის დელეგატები, შემოქმედებითი ორგანიზაციების წარმომადგენლები, მოკავშირე რესპუბლიკებიდან ჩამოსული სტუმრები, გამართა დიდი სკა-ბაასი ქართული მუსიკალური კულტურის შესახებ. შეკრებილებმა ყრილობის საპატიო პრეზიდენტობა ერთსულოვნად აირჩიეს სკკე ცენტრალური კომიტეტის პოლიტდელურ სკკე ცენტრალური კომიტეტის ბუნერალური მდივნის ახანავ ლ. ი. ბრძენაშვილის მეთაურობით.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანმა მ. სირსამშ წაიკითხა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მისაღება კომპოზიტორთა V ყრილობისაში.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გაშვების მუშაობის შესახებ საანგარიშო მსხივნება გაკეთა მისმა პირველმა მდივანმა, სსრ სახალხო არტიტი ვ. ბ. ბალანჩივაძემ.

მოსმენების შემდეგ დაიწყო კამათი, რომელზე ორ დღეს გაკრებულ კამათში მონაწილეობდნენ: სსრ კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი ბ. შანდრი, მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორი ბ. შარტნენკო, ლენინგრადელი მუსიკისმცოდნე ბ. ბიბლიძი, კიეველი მუსიკისმცოდნე ბ. ბიბიძი, კიროვოს ბ. შანდრი, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი ბ. შანდრი, სომხეთ მუსიკისმცოდნე ბ. ბარსიანიანი, აჭარაშიაქანელი კომპოზიტორი ბ. მელიქიძე, კომპოზიტორები: ბ. მამუკაშვილი, ა. ჩიქავაძე, თ. თაქთაქაშვილი, ნ. გაბუნია, რეჟისორი ბ. ლომიაშვილი, მუსიკისმცოდნეები: ვ. რუსუაძე, ბ. ორჯონიძე, ბ. მამუკაშვილი, ბ. იაშვილი და სხვები.

ყრილობის მუშაობაში მონაწილეობდნენ ამხანაგები: ბ. შანდრიანი, ბ. კომპანიძე, მ. სირსაძე, თ. მოსაშვილი, საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ბ. ჩიქავაძე, საქართველოს კომპარტიის თბილისის კომიტეტის მდივანი ს. რიშაძე, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი თ. შანდრიანი.

22 ნოემბერს გამართა რესპუბლიკის კომპოზიტორთა V ყრილობის მიერ არჩეული საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის პლენუმი. საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის საბჭოთა თავმჯდომარე არჩეულა სსრ კავშირის სახალხო არტიტი ვ. ბალანჩივაძე.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის პირველ მდივანდ არჩეულა მუსიკისმცოდნე ბ. ორჯონიძე, მდივნება — კომპოზიტორები ნ. მამუკაშვილი, ნ. მამუკაშვილი, ბ. შანდრიანი.

საეროზო კომისიის თავმჯდომარედ არჩეულა კომპოზიტორი ი. ბეჭაძე. პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდნენ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი მ. სირსამ და საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ნ. ჩიქავაძე.

მისაღება საქართველოს კომპოზიტორთა V ყრილობის მუშაობის შესახებ ახალგაზრდა ჟურნალ „სამუშაო ხალხი“ 1974 წლის პირველ ნომერში.

არამ ხაჩატურიანი საიუბილეო კონსერტი

შარშობ აღინიშნა გამოჩენილი კომპოზიტორის, სსრ კავშირისა და საქართველოს სახალხო არტისტის, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის, სოციალისტური შრომის გმირის, პროფესორ არამ ხაჩატურიანის დაბადებიდან 70 წლისთავი. ამ თარიღს საბჭოთა ხალხთან ერთად მსურველედ გამოეხმაურა მთელი მსოფლიოს მუსიკალური საზოგადოება. საბჭოთა კომპოზიტორის საიუბილეო ზეიმს თავიანთი ხმები შეუერთეს თანამედროვეობის სახელოვანმა მუსიკოსებმა: ანრი სოვემ და დარიუს მიიომ საფრანგეთიდან, ჯორჯ ბლანჩინმა ამერიკიდან, ჰერბერტ ფონ კარაიანმა ავსტრიიდან, ჰარიმან მენინმა ინდოეთიდან, ერნსტ გერმან მაიერმა და ფოლფგანგ ლესერმა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან, ვაცლავ კაჩერამ ჩეხოსლოვაკიიდან, მარიან გოლმეინოვმა ბულგარეთიდან და სხვებმა.

გამოჩენილმა ამერიკელმა დირიჟორმა ლეონარდ ბერნსტაინმა თავის მილოცვაში აღინიშნა: „კვლავაც ვუსურვებ არამ ხაჩატურიანს თავისი შემოქმედებით სიმფონიზმისა და ხალხური ხელოვნების კავშირის განდღივებას. ვუსურვებ, რომ ამ საფუძველზე შექმნილ ნაწარმოებებს კვლავაც უკრავდნენ მთელი მსოფლიოს ვირტუოზები“.

ამ სიტყვებიდანაც ნაცლად ჩანს, თუ რაოდენ ფართო მასშტაბით ჰპოვა აღიარება ა. ხაჩატურიანის განუმეორებელი ეროვნული თვითმყოფადობით აღბეჭდილმა, ტექშიარტად ინტერნაციონალური ქლერადობის შემოქმედებამ.

ამასვე მოწმობს საიუბილეო საავტორო კონცერტების ციკლი, რომელსაც ა. ხაჩატურიანი მართავს საბჭოთა ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში. ამ დიდი საგასტროლო ტურნეით იგი მაღლიერებასა და პატივისცემას გამოხატავს მრავალეროვანი საბჭოთა აუდიტორიის მიმართ, რომელმაც აღიარა და შეიყვარა მისი ხელოვნება.

ა. ხაჩატურიანმა საიუბილეო დღეებში თავისი პირველი საავტორო კონცერტი მშობლიურ თბილისში გამართა. მსურველედ შეეგება მას მთელი ქართული საზოგადოებრიობა, რამაც საზეიმო ელფერი მისცა 10 დეკემბერს თბილისის სახელმწიფო საკონცერტო დარბაზში გამართულ ა. ხაჩატურიანის საიუბილეო სადამოს. სახელოვანი

კომპოზიტორის შემოქმედებაზე ილაპარაკა პროფესორმა პ. ხუჭუამ. ა. ხაჩატურიანის საავტორო კონცერტში მონაწილეობდნენ ცნობილი საბჭოთა მუსიკოსები: სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი, პროფესორი მსტისლავ როსტროპოვიჩი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი, დირიჟორი ბორის ხაიკინი, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი, პიანისტი ნიკოლოზ პეტროვი და საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი.

დიდი წარმატებით შესრულდა სხვადასხვა დროს შექმნილი ა. ხაჩატურიანის ნაწარმოებები: საორკესტრო სუიტა „ლერმონტოვი“ (1959), კონცერტი-რაფუსლია ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის (1965), კონცერტი-რაფუსლია ჩელოსა და ორკესტრისათვის (1963), სამი ადაქო ბალეტიდან „სპარტაკი“ (1955), ნაწყვეტები ბალეტიდან „გაიანიე“. დამსწრე საზოგადოებამ ხანგრძლივი ტაშითა და ოვაციებით გამოხატა თავისი აღფრთოვანება.

ა. ხაჩატურიანს მიესალმნენ ცნობილი ქართველი კომპოზიტორები, სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს სსრ კომპოზიტორთა კავშირის პირველმა მდივანმა გ. ორჯონიკიძემ.

საიუბილეო თარიღის აღსანიშნავად და საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების განვითარების საქმეში დიდი დამსახურებისათვის ა. ხაჩატურიანი დაჯილდოვდა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით.

არამ ხაჩატურიანი.





გარკსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ცნაობის შესახებ

პირველ ხერხს უმთავრესად ესთეტიკის ისტორიკოსები მიმართავენ. მაგალითისთვის საკმარისია დავასახლოთ კ. გილბერტისა და გ. კუნის „ესთეტიკის ისტორია“¹. ამ, თითქმის შეიდასვერდიან წიგნში, რომელიც პრეტენზიას აცხადებს მიმოიხილოს ესთეტიკური აზროვნების მთელი ისტორია ანტიკურიდან დაწყებული ვიდრე ჩვენი საუკუნის სამოციანი წლების მიჯნამდე, მარქსისტული ესთეტიკა არა თუ წარმოდგენილი, არამედ მოხსენებულაც არ არის. ასევე ამბოლუტური დემოლითა უკლის გვერდს მარქსისტულ ესთეტიკას მ. რიედერის საკმაოდ გახმანურებულ კრესტონიათა „თანამედროვე წიგნი ესთეტიკაში“².

ისტორიკოსებისგან განსხვავებით, თეორეტიკოსები პირდაპირ და სთორიდებლად ესმებიან თავს მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკას. თავდასხმის მთავარ სამიზნეს მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ცნება წარმოადგენს. ეჭვქვეშ აყენებენ რა ამ ცნების უფლებამოსილებას, ბურჟუაზიული კრიტიკოსები ცდილობენ თავიანთი მოსაზრებანი სათანადო „არგუმენტებით“ გაამარჯონ.

„არბმენტი“ პირველი: „მარქსის მიხედვით კლასიკოსებს არ მოუციათ ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, თუნდაც ზოგადი განმარტება“.

უნდა ითქვას, რომ ეს „ბრალდება“ სინამდვილეს შეესაბამება. თუმცა, ზოგიერთ საბჭოთა მეცნიერს რომ ვერვმუნთ, ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, მარქსისტული განსაზღვრება არსებობს. მათ მხედველობაში აქვთ სტატია „ესთეტიკა“, რომელიც „ახალ ამერიკულ ენციკლოპედიაში“ შეყული და რომელიც, თითქოს მარქსს ეკუთვნის მაგრამ ეს სწორი არ არის. გაუგებრობა იმითაა გამოწვეული, რომ კ. მარქსს 1857 წელს მართლაც სთხოვეს დაეწერა სტატია „ესთეტიკა“³, ახალი ამერიკული ენციკლოპედიისათვის⁴. ფაქტი, თავისთავად, უადრესად საინტერესოა. ამ დროისათვის ვეროპაში არა ერთი ესთეტიკური სკოლა არსებობდა. ამერიკელმა გამოცემლებმა სტატიის დასაწერად რომ მაინც მარქსს (და არა ოფიციალური ესთეტიკური სკოლების წარმომადგენლებს) მიმართეს, არაორაზროვნად მეტყველებს მარქსის, როგორც ესთეტიკოსის უდიდეს ავტორიტეტზე.

სამწუხაროდ, მარქსს, როგორც ეს მასსა და ნეგელს შორის მიმოწერიდან სრულიად გარკვევით ჩანს⁵, „ახალი ამერიკული ენციკლოპედიის“ გამოცემელთა თხოვნა არ შეუსრულებია. ანდენად, ვერსია ესთეტიკის მარქსისტული განსაზღვრების არსებობის შესახებ მოკლებულია საფუძველს. მაგრამ ამით საერთოდ მარქსისტული ესთეტიკის არარსებობის ბურჟუაზიული ვერსია როდი ხდება საფუძვლიანი. დასაბუთების ბურჟუაზიული ლოგიკას რომ მივყვით, უარი უნდა ვთქვათ ესთეტიკური აზროვნების მთელი ისტორიაზე შეთრამბეტე საუკუნეზე, რადგან მანამდე არც ესთეტიკის განსაზღვრება არსებობდა და არც ტერმინი „ესთეტიკა“. ესთეტიკის დამოუკიდებელ მეცნიერებად ჩამოყალიბება-გაფორმება, მისი სპეციფიკური, ფილოსოფიისაგან განსხვავებული საგნისა და ამოცანების დადგენა-გამოკვეთა პირველად XVIII საუკუნის გამოჩენილმა გერმანულმა მოაზროვნებმა ალექსანდრ გოტლიმ ბაუმგარტენმა სცადა. მანვე შემოიღო და დაამკვიდრა ტერმინი „ესთეტიკა“.

„არბმენტი“ პირველი: „როგორც შენიღბება მარქსისტული ესთეტიკაზე ლაპარაკი, როცა მარქსი ეკონომისტი იყო და ხელმძღვანელობდა შესახებ მხოლოდ რამდენიმე ფრაგმენტს და გვიტოვოვ“.

ეს სიტყვები ეკუთვნის ავსტრიელი ესთეტიკოსს, ამჟამად ამერიკის შეერთებულ შტატებში მცხოვრებ მაქს რიხერსს. ამ საკმაოდ რეზონულ განცხადებაში, რომელიც რი-

აკაკი ჩხარტიშვილი

ბმერს შეიძლება უცნაურად მოეჩვენოს ამ საკითხის დამა. მართლაც, ცნება, რომელიც დიდი ხანია არსებობს და პროგრესული კაცობრიობის წარმოდგენაში ჭეშმარიტად მეცნიერული ესთეტიკური აზრის სიმბოლოდ იქცა, სპეციალურ განხილვა-დასაბუთებას არ უნდა საჭიროებდეს. მაგრამ, სამწუხაროდ, შენდრინის ობიექტუალა მოდგმა როდი გადაშენებულა. მიუხედავად ყველაფრისა და ყოველივესი, ბურჟუაზიული ესთეტიკოსები სრულიად სერიოზულად „ამტიციებენ“ მარქსისტული ესთეტიკა, როგორც ასეთი, არ არსებობს და თუ არსებობს, რა უფლებით... უნდა დაიხუროს.

ბურჟუაზიული ესთეტიკოსთა ობიექტულურ-ნიკილისტური დამოკიდებულება მარქსისტული ესთეტიკისადმი ორი სახით იჩენს თავს: ისინი ან აბსოლუტური დემოლით უკლიან გვერდს მარქსისტული ესთეტიკის არსებობის ფაქტს, ან ცილის სწამებენ და ყოვლად უსაფუძვლო ბრალდებებს უყენებენ მას.

ნინად ესთეტიკური სისტემების შექმნა-ჩამოყალიბება ინტენსიურ სახათს იღებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა გერმანული კლასიკური ესთეტიკური ზრთოვნება. არა ვგვიჩინა, მარქსისტული ესთეტიკის ბურჟუაზიული კრიტიკოსები „ტრადიციული ესთეტიკური სისტემების“ ცნებაში მხოლოდ ადრინდელ (თუნდაც იდეალისტური) ესთეტიკურ სისტემებს გულისხმობდნენ. ეს რომ ასე იყოს, გაუგებარი იქნებოდა რატომ არ აყენებენ ისინი საკუთრივ ბურჟუაზიული (თანამედროვე ბურჟუაზიული) ესთეტიკის უფლებამოსილებების საკითხს. ეჭვი არ არის, რომ „ტრადიციული ესთეტიკური სისტემები“ ბურჟუაზიულ კრიტიკოსებს გააზრებული აქვთ როგორც წარსული (მეტწილად იდეალისტური) ესთეტიკური თეორიები იმ პლუს თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკა.

„მარქსისტული ესთეტიკის“ ცნების წინააღმდეგ წამოყენებული ზეგონიანიშნული მესამე „არგუმენტი“, ამის შესაბამისად რომ დავაზუსტოთ, გამოდის: მარქსისტული ესთეტიკა არ შეიცავს არაფერს ისეთს, რაც წარსულის იდეალისტურ და თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკურ სისტემებში არ იყოს დასმული და გადაწყვეტილი. მაგრამ ეს ხშირად ასეა?

ცხადია, შეუძლოა იქნებოდა, თუ მარქსისტულ ესთეტიკას წინააღმდეგ (მათ შორის კლასიკური იდეალისტური) ესთეტიკური სისტემებისაგან აბსოლუტურად მოწყვეტილ მოვლად მივიჩნევდით. სტატიაში „მარქსიზმის სამი წყარო და სამი შემაღდებელი ნაწილი“ ვ. ი. ლენინი წერს: „მარქსიზმი არაფერია, სექტანტიზმი“ მსგავსი რაღაც ისეთი კარნაველი, ერთ წერტილზე გაყვნილი მოძველებების საბით რომელიც მსოფლიო ცივილიზაციის განვითარების შარავნის გარეშე წარმოშობილიყოს... იგი არის კანონიერი მემკვიდრე იმისა, რაც კი რამ საუკეთესო შექმნა კაცობრიობამ. სხვა ადგილას ვკითხულობთ: „მარქსიზმი არათუ უკავად ბურჟუაზიული ავთვის უძვირფასესი მონაპოვანია, არამედ, პირიქით, შეითვისა და გადაამარცხა ყველაფერი, რაც კი ძვირფასი იყო ადამიანის აზრისა და კულტურის ორბათას წელზე უფრო ხანგრძლივ განვითარებაში.“⁸ ეს ლენინისეული დასასაითება მთლიანად მიუღებდა ესთეტიკას. მაგრამ „კანონიერი მემკვიდრე“ სრულმებითაც არ გულისხმობს მემკვიდრეობის უბრალო (მექანიკურ) ამოხეხვას.

უდავოა: ესთეტიკური თეორიის თითქმის ყველა ძირითადი საკითხი მარქსაშედელ ესთეტიკაში დასმის. ზოგიერთი მნიშვნელოვანი პრობლემის დასმის პრობორიკების ვერც მარქსის შემდგენლობიდეულ (არამარქსისტულ) ესთეტიკას ესთეტიკებდნენ. მაგრამ ერთია საკითხების დასმა და მორეწვა-მათი გადაწყვეტა. რიც გარეშობება გამო, მარქსაშედელ ესთეტიკის ესთეტიკური თეორიის არცერთი ძირითადი საკითხის სრულყოფილი შეცნირეული გადაწყვეტა არ მოუწია. მით უფრო არ შეეძლო ამის გაკეთება მარქსის შემდგენლობიდეულ (არამარქსისტულ) ესთეტიკას. ერთადერთი ესთეტიკა, რომელსაც შეუძლია პროქათა მიერ დასმული თეორიული და პრაქტიკული პრობლემების სრულყოფილი მეცნიერული გადაწყვეტა მოეცეს, მარქსისტული ესთეტიკაა. მაგრამ მისი მნიშვნელობა მარტო დასმული პრობლემების გადაჭრა-გადაწყვეტით როდი ამოიწურება. ბევრი საკითხი მასში ახლებურად, ხოლო ბევრი სრულიად ახლად იქნა დასმული და გადაწყვეტილი.

ამრიგად, „მარქსისტული ესთეტიკის“ ცნების წინააღმდეგ წამოყენებული მესამე „არგუმენტი“ მოკლებულია საფუძვლს.

არიან ადამიანები, რომლებიც სიტყვიერად არ უარყოფენ „მარქსისტული ესთეტიკის“ ცნების უფლებამოსილებას. პირიქით, თავს ისე ვგაჟენებენ, თითქმის შუე სწორედ მარქსისტულ ესთეტიკაზე ამოსდიოდი. მაგრამ საკმარისია მათ მიერ შექმნილ „მარქსისტული ესთეტიკის“ მოდელს ჩაუკვიროდეთ, რომ მასში უმლო უცხო, მარქსიზმისათვის ჩაკვირრულია მიუღებელი ხელწერა დაკინახოთ.

ჯერ კიდევ მომენწვეიო-იდეალისტურმა კრიტიკამ წამოაყენა ე. წ. „პლუხანოვის ორთოდოქსიის“ ლოზუნგი, რის წყალობითაც მარქსისტული ესთეტიკის შემქმნელად პლუხანოვი ცხადდებოდა. ოციანი წლების ბოლოს ჩვენში მტიკედ აღიკედეს ფეხს თვალსაზრისი, რომელიც მარქსისტული ესთეტიკის შემქმნელის პატივს, პლუხანოვთან ერთად, მერიწეს და, რაც ყველაზე უცხაური იყო, ფირჩეს დებდა. აღნიშნული თვალსაზრისი თავის დროს პრინციპულად იქნა დაგმობილ-გაბათილებული, მაგრამ უკანასკნელ ხანს იგი რვეიზიონისტებმა არქივიდან ამოქექეს და ახალი ვარიანტი გამოაცოცხლეს.

მარქსისტული ესთეტიკის შექმნის რვეიზიონისტული „ვარიანტი“ ასეთია: მარქსიზმის კლასიკოსები მთლიანად ეკონონიერი, პოლიტიკური და ფილოსოფიური პრობლემებით იყენენ დაკავებული და ესთეტიკისთვის არ ევალათ. მაგრამ მათ დაგვიტოვეს მეთოდოლოგია, რომელსაც შეძლებოთ აიეთ ესთეტიკა. მარქსისტული ესთეტიკა შექმნეს პლუხანოვმა და ფირჩემ, ხოლო უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა ლუკაჩამ.

მწელი წარმოსადგენია მარქსისტული ესთეტიკის დეკლავაციის უფრო შუაკერული და ფართოდ ჩაფიქრებული ფანდი. საქმე ამა მარტო ისაა, რომ მარქსიზმის კლასიკოსების დავალი აქ. ეკონომიურ-პოლიტიკურ-ფილოსოფიურ პრობლემებში გადატვირთულობის ტიპით, ესთეტიკის მხოლოდ მეთოდოლოგიური საფუძვლების მომზადებით ამოიქრება, არამედ (და პირველ რიგში) ის, რომ საკუთარ მარქსისტულ მეთოდოლოგია გაყალბებულ-ფეგრადირებული. იგი ან ვულგარულ სოციოლოგიაშიან არის გაიკავებული, ან რაღაც ამორფულ-გელექტიკურ ნარეველ წარმოდგენილი.

მართლაც, მარქსიზმის რა მეთოდოლოგაც შეიძლება ლაპარაკი ესთეტიკაში, როცა მის ერთ-ერთ შემოქმედად გამოვსადებულა ფირჩე, რომელმაც სახელი სწორედ მარქსისტული მეთოდოლოგიის დამახინჯება-გაყალბებით გაითქვა?

ყოველგვარ საზღვარს სცილდება საკმაოდ საექვი რეპუტაციის მქონე გიორგ ლუკაჩის გაბდებმა მარქსისტული ესთეტიკის განვითარების ახალი ეტაპის შემქმნელამედ თუ გაითვალისწინებო, რომ მარქსისტული ესთეტიკის პირველ ეტაპს, რვეიზიონისტთა მიხედვით, ფირჩე-ნული ესთეტიკა წარმოადგენს (პლუხანოვის ატვირბიტიკე აქ მხოლოდ შირნადა გამოქნებია), მაშინ ნათელი გახდება, რომ ლუკაჩს მარქსისტული ესთეტიკის ერთადერთი შემმარბიტი შემოქმედის როლი ეკისრება. მაგრამ გამოვაცხადოთ ლუკაჩს მარქსისტული ესთეტიკის შემოქმედად, იგივეა, ქრისტეს მოძველება იუდას მივაწეროთ.

ჩვენში დღეს, რა თქმა უნდა, არავის სჯერა ფრჩქეს, და, მით უფრო, ლუკაჩის გარეშე შექმნილი მითისა, მაგრამ ზოგჯერ ხვდებით ე. წ. „პლუხანოვის ორთოდოქსიის“ შორეულ გამოძახილს. ერთხელ და სამუდამოდ ბოლო უნდა მივდროს ამ გაუგებრობას.* მარქსისტული ესთეტიკა შექმნეს მარქსიზმსა და ენგელსმა, ხოლო შემდგომ გააღრმავა და ახალ სა-

ფეხურზე აიყვანა ვ. ი. ლენინმა. ამტკობ მას საყვებო სამართლიანად უწოდებენ „მარქსისტულ-ლენინისტურს“. „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა“ არათუ უფლებამოსილი, არამედ საკაცობრიო ესთეტიკური აზროვნების განვითარების თვისობრივად ახალი (უმაღლესი) ეტაპის გამოხატულება ცნებაა.

პირველი, რაც მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკას ყველა ადრინდელი და თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკური თეორიისაგან განასხვავებს, ენაა მისი მეცნიერული იმ სახით.

ერთი შეხედვით, აღნიშნული დებულება თითქმის ეწინააღმდეგება ზემოთ განვითარებულ თვალსაზრისს ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, მეთვრამეტე საუკუნეში წარმოშობა-ჩამოყალიბების შესახებ. მართლაც, თუ ბაუმგარტენის მიერ შექმნილ ესთეტიკას მეცნიერებად მივიჩნევთ, მაშინ იგი მეცნიერულადც უნდა ვაღიაროთ, რადგან არამეცნიერული მეცნიერება ცრუმეცნიერებაა.

რა თქმა უნდა, დიდი ღვაწლით იქნებოდა... ბაუმგარტენის, აგრეთვე კანტის, ჰეგელის, დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების ესთეტიკა ცრუმეცნიერებად გამოცხადდებოდა, მაგრამ მათ ვერც მეცნიერულობის ნიშანს მივყავართ. საკმარისია მეცნიერულობის ნიშანი მარქსმადელ ესთეტიკასაც მივწეროს, რომ იგი დაკარგავს მარქსისტული ესთეტიკის სპეციფიკური ნიშნის მნიშვნელობას. მაშ, რა აზრით უღამაზაობთ მარქსმადელი ესთეტიკის როგორც მეცნიერებად იმ შესახებ? საქმე ისაა, რომ იგი, ჯერ ერთი, წარმოადგენს ესთეტიკის დამოუკიდებელ მეცნიერებად ჩამოყალიბება-გაფორმების ცდას; მეორე, ემყარება კვლევით სრულად რეალურ, ცხოვრებისეულ მოვლენებს (მშენიერება, ხელოვნება და ა. შ.); მესამე, ესთეტიკის რიგი გარდნაღურთ საკითხის, მაგალითად, ესთეტიკური შეფენების ბუნების (ბაუმგარტენი), ესთეტიკურის, უთი-პუნასა და ლორეიურის სახეობების (კანტი), საკაცობრიო მხატვრული აზროვნების დასრულების (ჰეგელი), ხელოვნების სასოფადგობრივი როლის (რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები) და ა. შ. გაგებისას ახლოს მივიდა ჭეშმარიტებასთან.

ჭეშმარიტების გარკვეული ელემენტებს, ცხადია, უფრო ადრინდელი ესთეტიკური თეორიებიც (არისტოტელე, ლონჯინი, დიდრო, ლსინი და სხვ.) მოიკავენ. მაგრამ აღნიშნული ნიშნები არავითარ შემთხვევაში არ იძლევიან საფუძველს მარქსმადელი ესთეტიკის ნამდვილად მეცნიერულ ესთეტიკად გამოცხადებისათვის. მეცნიერება, რომელიც სინამდვილის მხოლოდ მიახლოებით (და არა სრულყოფილ) თეორიულ მოდელს ქმნის, ჯერ კიდევ არ არის მეცნიერება ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. მეცნიერება მხოლოდ ენათა არსებითი და გაშვირებისა და განვითარების ობიექტური კანონზომიერების სწორ (ადეკვატური) სურათს უნდა იძლეოდეს.

ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში დიდხანს იყო გა-

ბატონებული აზრი, თითქმის ესთეტიკის საერთოდ და, კერძოდ, ხელოვნების ნამდვილად მეცნიერული თეორია დიდმა რუსმა რევოლუციონერ-დემოკრატებმა შექმნეს. აზრი, რომელმაც ცოტა ხანის როდი მიაყენა მარქსისტული ესთეტიკის არა მარტო ისტორიოგრაფიას, არამედ თეორიასაც, წლიდან წლითმ დაიწიებით გადადიდა (ზოგჯერ ახლაც გადადის) ენციკლოპედიიდან ენციკლოპედიაში, მონოგრაფიიდან მონოგრაფიაში და ა. შ. არ შეიძლება, ცხადია, იმ განსაკუთრებული დავლის უკუთმხრობით დადებითება, რაც დიდი რუს რევოლუციონერ-დემოკრატების ხელოვნების არსის გაგების საქმეში მოქმედებდა. ვერძარული კლასიკური ესთეტიკის, პირველ რიგში, ჰეგელის ობიექტურ-იდეალისტური ესთეტიკის საფუძველების წინააღმდეგ რომ იბრძოდნენ, მათ ხელოვნება საბოლოოდ განაზიარებულეს ამსოფლებური სულის მძიმე არტაბივიზან და წყევლის მიწურ (რეალურ სინამდვილეში) ჩამოტანეს; ნაცვლად ამსოფლებური სულის თვითმეცნიერებისა (ამასთან ყველაზე დაბალი საფეხურის შემთხვევისა) ხელოვნებას საზოგადოებრივი ცხოვრების შემქმნელისა და გარდაცემის ერთ-ერთი უმთავრესი როლი მიანიჭეს; საკმაოდ დრნად იაწყდნენ რა ხელოვნების — ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ამ ურთულესი ფორმის ბუნებას, ჩამოყალიბებს მხატვრული შემოქმედების ზოგადი თმნიშვნელობანი პრინციპი, რომელთაც დღესაც არ დაუკარგავთ გარკვეული თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება. მაგრამ, როგორც ცნობილია, დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები მიუხედავად რიგი გენიალური მიხედობებისა, საზოგადოების გაგების სფეროში იდეალისტებად დარჩნენ. შეიძლებოდა თუ არა „იდეალისტებს საზოგადოების გაგების სფეროში“ შექმნათ სრულყოფილი მეცნიერული თეორია ისეთი რთული სოციალური მოვლენების შესახებ, როგორცაა ხელოვნება? ცხადია, არა.

ესთეტიკის ყველა პრობლემა, მათ შორის ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების პრობლემაც, ერთადერთ სწორ, მეცნიერულ გადაწყვეტას მხოლოდ მარქსისტულ-ლენინისტურ ესთეტიკაში იპოვლებს.

რატომ? სად უნდა ვეძიოთ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის „ყოვლისშემძლებობას“ გასაღები? უწინარეს ყოვლისა, ცხადია, დიალექტიკურ და ისტორიულ დიალექტიკაში, როგორც ესთეტიკის ზოგად-მეტეორიულ ობიექტში.

ლაპარაკობენ რა დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის, როგორც მარქსისტული ესთეტიკის მეთოდოლოგიური საფუძვლის შესახებ, სპეციალისტები აქვენებს, უმეტესწილად, ისტორიის მატერიალიზმურ განგებამაზე, უფრო უსუსად, ისტორიის მატერიალიზტური გაგების ობოლოგი; რ მხარეზე აკეთებენ. ეს, რა თქმა უნდა, საკმისი მიზეზი ვითარებას არ გამოხატავს. მართალია, მარქსის ნაერ სოციოლოგიის სფეროში მოხდენილი რევოლუციური გადატარების არსი მდგომარეობის სწორედ იმის დასაბუთებამი, რომ „ადამიანთა ცნობიერება კი არა განსასაზრდავს მათ ყოფიერებას, არამედ, პირიქით, მათი საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს მათ ცნობიერებას“.⁹ სწორედ ამ მაგისტრალური პრინციპის მომარკვევით იქცა ესთეტიკა ჭეშმარიტ მეცნიერებად, მაგრამ ისტორიის მატერიალიზტური გაგების მთელი აზრი ხომ საზოგადოებრივი ყოფიერების პირველადობისა და ცნობიერების მეორადობის იდეამდე არ დაიყვანება? კატეგორიულად ილუპირება რა საკითხის ანგარიშ გამარტივება-ცალკვა წარმოდგენის წინააღმდეგ, ფ. ენგელსი წერდა: „ბოლიტიკური, იურიდიული, ფილოსოფიური, რელიგიუ-

* უძველეს დილია გ. ვ. პლუხანოვის დამსახურება მარქსისტული ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება იგი ფორჩხ და, მით უფრო, ლუკასი გაუძეოლოთ. პლუხანოვის მრავალრიცხოვან შრომებში მოცემულია ესთეტიკის ცარდნობიერი პრობლემების უღერესად დრმა ანალიზი, მარქსისტული ესთეტიკის ბევრი დებულება მაშინ ახალი ფაქტებითაა ილსტრირებულ-დასაბუთებულა, ზოგიერთი საკითხი სრულად ახლად (ან ახლებრდაა) დასაბუთდა და გადმუკვეტილა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქმის ლმობილი მარქსისტული ესთეტიკის შემქმნელი იყოს. იგი მარქსისტული ესთეტიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო თეორეტიკოსი და პროპაგანდისტი.

რი, ლიტერატურული, მხატვრული და სხვ. განვითარება ეკონომიურ განვითარებას ემყარება, მაგრამ ყველა ესენი გავლენას ახდენენ აგრეთვე ერთიმეორეზე და აგრეთვე ეკონომიურ საფუძველზეც. საქმე ის კი არ არის, რომ ეკონომიური მდგომარეობა არის ერთადერთი აქტიური მიზეზი, ხოლო სხვა ყველა დასარჩენი მხოლოდ პასიური შედეგი, არამედ ეს არის უთვითრთველმოდებამ ეკონომიურ აუცილებლობის საფუძველზე, რომელიც საბოლოო ანტიკრიზისში მუდამ ხორციელდება.¹⁰ ერთი სიტყვით, ისტორიის მატერიალისტური გაგება მოახერხებულ უნდა იქნას, როგორც სრული თეორიული მომდევნო სასოკადოების განვითარების ურთულესი ისტორიული პროცესებისა, სადაც ათასწავალი დაფუძვითაა ერთმანეთში გადაკვეთილი ეკონომიური და ინტელექტუალური, იმიტირებული და სუბიექტური, მიზანი და შედეგი და სადაც განმსაზღვრელი როლი (მაგრამ მხოლოდ, „საბოლოო ანტიკრიზის“ ახრთი) სასოკადოების მატერიალისტური ცხოვრების პირობებზე ექვემდებარება.

აღნიშნული კარგიობა, თითქმის უდავოს ხდის ესთეტიკისთვის ისტორიის მატერიალისტური გაგების ცლობადიურ მეთოდოლოგიურ მნიშვნელობას. მაგრამ არის გუკუნეებითი გარემოებებიც, მაგალითად, ვიდრე ესთეტიკა ისტორიის მატერიალისტური გაგების შემოთხმებაზე თეორიულ მოდელს ესთეტიკის, „მთარგმნებს“, მას ხელთ უნდა ქონდეს ამ უკანასკნელის გარკვეული ცნება მიანიც, მაგრამ გუკონდეს „ესთეტიკურის“ თუნდაც „გარკვეული ცნება“, ნიშნავს, რომ ვიცნობდეთ მის ბუნებას, ვიცოდეთ, რა რიგისა და ყადის მოვლენების მოიცავს იგი. გამაღის, ესთეტიკის ყველაზე რთული პრობლემა (ესთეტიკის ბუნების პრობლემა) გადაწყვეტილი უნდა იყოს, რომ შეიძლება ესთეტიკისაში ისტორიის მატერიალისტური გაგების მიყენება. შთამბეჭობლავს, ცხადია, ვერ ანელებს ხელოვნება, რომლის მიმართ ისტორიულ მატერიალიზმს საკუთარი „საუწყებო“ ინტერესები აქვს. ვერ ერთი, ისტორიული მატერიალიზმი ხელოვნების მხოლოდ ზოგად-სტრუქტურული (და არა სპეციფიკური) ნიშნებს განიხილავს და, მეორე (შთავარი), ესთეტიკურის სფერო ხომ მარტო ხელოვნებით არ ამოიწურება?

სრულიად ნათელია, რომ მარქსისტული ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, მეთოდოლოგიურ საფუძველს, საერთოდ მარქსისტული ფილოსოფია და არა მისი რომეტიული ნაწილი წარმოადგენს. თუ სოციოლოგი, „ნაწილის“ ნიშნავდა მინიმალური აუცილებლობა, მაშინ, ისტორიის მატერიალისტურ გაგებასთან ერთად, უკუდა ასახვის ულენი ერთი თეორია და მომდევნო კატეგორიებიც უნდა გამოიყოს.

მარქსისტულ-ლენინური ფილოსოფიისა და დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის ძირითადი პრინციპების გამარჯვებამ ესთეტიკის შესაძლებლობა მისცა თავი დაეღწია შეცდომათა ლაბირინთებისთვის და ქეშმარიტებისკენ მიმავალ გზაზეც კი გამოსულიყო. უფრო გარკვევით რომ ვთქვათ, ესთეტიკა, ნაკლებად ყალბ თეორიულ წინამძღობზე აყვებულ მიპოვებების კრებულსა, ნამდვილ მემცნიერებად იქცა. მაგრამ მარქსისტული ესთეტიკის თავისებურება მარტო მემცნიერული მოთხრობით არ ამოიწურება. მისი მარქსისტულ ფილოსოფიასთან და, რაც შთავარია, ცოცხალ საზოგადოებრივ პრაქტიკასთან მჭიდრო კავშირი განაპირობებს მთელ რიგ სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვან თავისებურებას, რომელიც ამ მხოლოდ ზოგადი შეგუებით.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის

ქმედითი ხასიათი. მარქსისტული ესთეტიკის ამ თავისებურების არსი საოცარი სიხანძლიაა გამოკვეთილი მარქსისტების მიერ, „თუხისებში ფოიერბახის შესახებ“. მართალია, აღნიშნულ „თუხისებში“, კრიტიკის მის ბოლო, მეტოქეზე მეტად თუხისში ლაპარაკია ფილოსოფიისა და არა საკუთრივ ესთეტიკისა, მაგრამ ფილოსოფიისა ტერმინოლოგიაში მივიშველით, ის, რაც ლენინის ვგარის შესახებ, ითქმის სახის შესახებაც. ვგარის (ე. ი. ფილოსოფიის) შესახებ ეს „თუხისებში“ ნათქვამია: „ფილოსოფიის მხოლოდ სხვადასხვანაირად განმარტავდნენ სამყაროს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ იგი შეცვლილი იქნეს“¹¹. ესთეტიკის ენაზე გადატანით ეს თუხისი შეიძლება ასე უჩავიკითხოთ: ესთეტიკისში მხოლოდ სხვადასხვანაირად განმარტავდნენ სამყაროს ესთეტიკურ ბუნებას, მაგრამ საქმე ისაა, რომ იგი (სამყარო) ესთეტიკურად შეიცვალა.

მარქსის მიერ ფილოსოფიისაში უჩვენებული მოთხოვნების რეალურ ხორცშესხმა-განხორციელების პოულობენ მარქსისტ-ლენინიზმის ფილოსოფიაში — დიალექტიკურ და ისტორიულ მატერიალიზმში. დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმი კი, როგორც ფილოსოფია და მსოფლმხედველობა, წარმოადგენს სამყაროს არა მარტო შეცნობა-ასისის, არამედ რეალუციურ-პრაქტიკულ გარდაქმნის, კომუნისმისათვის ბრძოლის მძლავრ თეორიულ იარაღს. გარკვეული აზრით, იგივე შეიძლება ითქვას ესთეტიკის მიმართაც. ყველა წინააღ (თუ შემდეგდროინდელი) ესთეტიკური თეორიებისაგან განსხვავებით, რომლებიც მიზნად ისახავდნენ და ისახავენ (ისიც აბსოლუტურად უმარტავს შემთხვევაში უნაკლოდ), მშენიარების ბუნების მხოლოდ სახისაა. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა თავის უმთარეს მიწოდებას სინამდვილეს, ისეა მარქსის კანონების¹² მიხედვით გარდაქმნაში ხედავს.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის შემოქმედებითი ხასიათი. 1890 წელს შმიდტისაში გაგანავილი ბარათი ენგელსს წერდა: „მთელი ისტორია ხელახლა უნდა იქნეს შესწავლილი, დეტალურად უნდა იქნეს გამოვლული სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფორმების არსებობის პირობები, ვიდრე შევეცდებოდეთ გარკვეული თეორიის, ესთეტიკური, ფილოსოფიური, რელიგიური და სხვ. შეხედულებების... აქ ჩვენ დიდი დახმარება გუკონდეს, ასპარეზი უსაზღვროდ დიდია და ვისაც სერიოზული მუშაობა უნდა, ბევრი რამის გაკვეთება და თავის გამორჩენა შეუძლია“¹². საკაცობრიო ფილოსოფიური აზროვნების ისტორია ალბათ არ იცნობს მეორე ასეთ წერილს. ანდა რომელ „ტრადიციულ“ ფილოსოფიის შექმნელ დაეწერა მსგავსი რამ, როცა ყველა დარწმუნებული იყო, რომ მხოლოდ თვითონ ჩაწვდა აბსოლუტურ ქეშმარიტებას და, ცხადია, ყველგვარ შემდგომ კვლევას ფილოსოფიაში ზედმეტ ჭაბანყვებად თვლიდა.

მარქსისტული კლასიციზმი კი ამ საკითხზე რამდენადმე სხვა აზრის იყენებ. საქმე ენება აბსოლუტური ქეშმარიტების არა მარტო აღმოჩენის პრეტენზიას (რისი უფლებაც პირველ რიგში სწორედ მათ ქონდათ), არამედ ასეთი აღმოჩენის შესაძლებლობას საერთოდ. მარქსისტის თანახმად, არანებობს და არც შეიძლება არსებობდეს სინამდვილის აზრობრივი ასახვა, რომელსაც ყველა დროის, ეპოქისა და გარემოებისათვის აბსოლუტური მნიშვნელობა ექნებოდა. იგი ისევე შეიძლება მოძირობა და

* ამ მხრივ გამოწვეულია რუსული კლასიკური ესთეტიკა.

შეგება-გადასალისებში უნდა იყოს, როგორც თვითონ სინამდვილე.

თქმა იმისა, რომ აღნიშნული პრინციპი ესთეტიკასაც შეეხება, ძალიან ცოტაა. მეცნიერებისათვის, რომლის კვლევის საგანს ადამიანის სინამდვილისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულება წარმოადგენს,* შემოქმედებითობა არა უბრალოდ თავისებურება, არამედ სასიცოცხლო მოთხოვნაა.

მაგრამ ესთეტიკის შემოქმედებითი ხასიათი უნდა გავიგოთ მხოლოდ ანტიოტოკრატისმის და არა რევოლუციონისმის ან ვოლუტარისტული თვითნებობის აზრით, როგორც ამას რევოლუციონისტები აკეთებენ. ისინი, აქაოდა შემოქმედებითად გავითარებთ მარქსისტულ ესთეტიკასო, უმოწყალოდ ამახინჯებენ მის ძირითად პრინციპს; საქმეს ისე წარმოგვიდგევენ, თითქოს იგი, რაღაც არამდგრადი, აბსოლუტურობის ყოველგვარ ნიშნს მოკლებული მეცნიერება იყოს, რომელიც მოგვეთონება გამუდმებული ფერისცვალებით მოდასაყოლოდ კვლევას. წინააღმდეგ რევოლუციონისტებისა და ყველა პუბლიკის სუბიექტივიზმ-იდეალიზტებისა (რომლებმაც აგონოსტიკის თეზის მიერ გადმოსროლილი ხსარტულა „გემოვნების შესახებ არ კამათობენ“ უმაღლესი ესთეტიკური პრინციპის რანგში აიყვანეს), მარქსიზმ-ლენინიზმი, ჯერ ერთი ესთეტიკის განთავსება ისეთივე თიქტურად, დამიანის ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად განიხილავს მიიჩნევს, როგორც, ვრჯეთა, ფიზიკისა. და მეორე ესთეტიკის შემოქმედებით ხასიათში მისი, როგორც მეცნიერების, დიალექტიკური განვითარება-გაღრმავების ტენდენციას გულისხმობს და არა არსებობს პრინციპების ახლით შეცვლის თვითნებურ-შეპანიკურ პრეცედს.

მარქსისტული ესთეტიკის შემოქმედებითი ბუნების ბრწყინვალე გამოტყულება ვ. ი. ლენინის ესთეტიკური თეორიაა. მოხატინა რა იმპერიალიზმისა და პროლეტარული რევოლუციების ეპოქის საოცრად მრავალფეროვანი და წინააღმდეგობებით აღსავსე ესთეტიკური პრაქტიკის გენიალური გაანალიზება-განზოგადება, ვ. ი. ლენინმა შემდგომ გააღრმავა და ახალი დასკვნებით გაამდიდრა მარქსისტული ესთეტიკა. მაგრამ ვ. ი. ლენინს მარქსისტული ესთეტიკის ფუძემდებელთა არც ერთი ძირითადი დებულება (მათი არსი) არ შეუცვლია. ვ. ი. ლენინის ესთეტიკური თეორია მარქსისტული ესთეტიკის გადასინჯვა-უარყოფა კი არ არის, არამედ მისი განვითარების ახალი, ისტორიული და (დალოცვიკურად) ახსენებელი ეტაპი.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პარტიკოლობა. როგორც ყველა ფილოსოფიური (და, საერთოდ, საზოგადოებრივი) მეცნიერება, ესთეტიკაც, თავისი არსებით პარტიკულია. აღნიშნულს ვ მო მას ხშირად არამეცნიერულობას დებენ ბრალად ერთი შეხედვით, ეს ბრალდება თითქოს არ არის გარკვეულ საფუძველს მოკლებული. საქმე ისაა, რომ პარტიკულია, ვიწრო ვაგებით, მიკროსოციალ-ტენდენციურობას უკლისხმობს, ხოლო ეს უკანასკნელი, ჩვეულებრივ, არაობიექტურობა მოიხარება. და თუ ესთეტიკა არაობიექტურია, მაშინ იგი, მართლაც არამეცნიერული ყოფილა, რადგან მეცნიერუ-

ლობა და არაობიექტურობა კატეგორიულად შეუთავსებელი ცნებებია.

მაგრამ ყოველთვის ემთხვევიან კი ერთმანეთს „მიკრობიექტურობის“ და „არაობიექტურობის“ ცნებები? ცხადია, არა. კომუნისტური პარტიკულობის შესახებ რომ არაფერი ვთქვათ (რომელსაც საფუძვლად უდევს მეცნიერული მსოფლმხედველობა), არაობიექტურობის ნიშანი, ყოველთვის არც ბურჟუაზიულ-პარტიკულ მიკრობიექტულობას მიეწერება. არის პერაოლიტი ბურჟუაზიის, როგორც კლასის, ისტორიაში, როცა იგი საერთო-საზოგადოებრივ ინტერესებს გამობატავს, უფრო ზუსტად, საზოგადოების განვითარების საერთო ტენდენციები ბურჟუაზიის კლასობრივ ინტერესებს შეესაბამება. ასეთ შემთხვევებში ბურჟუაზიას საეჭვით აწყობს თიქტური იყოს და კიდევ კველუციობს ხოლმე ამ თიქტურობით.

ბურჟუაზიული პარტიკულობისაგან განსხვავებით, რომლის თიქტურობა მხოლოდ კონონქტურულ ფაქტორებს ემყარება, კომუნისტური პარტიკულობისთვის მას სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს; ამიტომ, პარტიკულობის მოტყუება, მარქსისტული ესთეტიკის არაობიექტურობისა და, მანამადამე, არამეცნიერულობის შესახებ ლაპარაკი ყოველად დაუშვებელია. პირიქით, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა მეცნიერულია, უწინაეს ყოვლისა, სწორედ იმიტომ, რომ იგი პარტიკულია.

მართლაც, პროლეტარიატის კლასობრივი ინტერესების დაცვა, რაც, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პარტიკულობის ცნების ძირითად შინაარსს შეადგენს და, რაც კონკრეტულად კომუნისმის ესთეტიკური იდეალების სორც-მინიშნა-განხორციელებისადმი მიმართულ „მოქმედება-საქმიანობაში“ გამოიხატება, შესაძლებელია მხოლოდ საზოგადოების ესთეტიკური განვითარების რეალური ტენდენციების მეცნიერული ცოდნის საფუძველზე.

შენიშვნები:

1. К. Гильберт, Г. Куи, История эстетики, М., ИЛ, 1960.
- 2 Современная книга по эстетике, Антология, М.-Л., ИЛ, 1957.
- 3 К. Маркс, Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 112-113.
- 4 ვ. ი. ლენინი, მარქსი, ენგელსი, მარქსიზმი, თბ., სახელგამი, 1953 წ., გვ. 10-11.
- 5 К. Маркс, Ф. Энгельс, Об искусстве, в двух томах, М., «Искусство», 1957; ლენინი კელტურის შესახებ, თბ., სახელგამი, 1957.
- 6 ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 38, გვ. 326.
- 7 ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 19, გვ. 3.
- 8 ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 31, გვ. 381.
- 9 ვ. ი. ლენინი, ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. I, თბ. სახელგამი, 1950, გვ. 407-408 (ხაზი ჩემა — ა ჩ.).
- 10 ვ. მარქსი, ენგელსი, რჩეული წერილები, თბ., სახელგამი, 1949, გვ. 518.
- 11 ვ. მარქსი, ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. II, გვ. 494.
- 12 ვ. მარქსი, ენგელსი, რჩეული წერილები, გვ. 465 (ხაზი ჩემა — ა ჩ.).

* ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, კვლევის მთავარი თიქტული, ჩვეულებრივ, ადამიანის სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულებას მიიჩნევენ. მაგრამ რა იგულისხმება ესთეტიკური დამოკიდებულების „ცნებაში“ თუ საკითხს ყოველმხრივ გავანალიზებთ, აღმოჩნდება, რომ ესთეტიკური დამოკიდებულება შემოქმედებითი დამოკიდებულებაა.



60

ალექსი მაჭავარიანი

ქართული საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების განვითარება მჭიდროდ არის დაკავშირებული გამოჩენილი კომპოზიტორის, სსრკ სახალხო არტისტ ალექსი მაჭავარიანის სახელთან. ბრწყინვალე სავიოლინო კონცერტი, განმარტებული ბალეტი „ოტელო“, ვაჟა-ფშაველას ტექსტზე შექმნილი „სუთი მონოლოგი“, პოეტური შთაგონებით დაწერილი რომანსი „ცისა ფერს“, ამაღლებული განცდით აღბეჭდილი საფორტეპიანო ბალადა „ბაზალეთის ტბა“ და მრავალი სხვა ნაწარმოები ნათლად მეტყველებენ თუ რაოდენ მაღალმხატვრული ქმნილებებით გააღდიდრა მან ქართული საბჭოთა მუსიკა, რაოდენ მძლავრი ბიძგი მისცა საკავშირო ასპარეზზე მის აღიარებას, შემდეგ კი მსოფლიო გზებზე გატანას.

სწორედ ამ ნაწარმოებებში გამოჩნდა ალ. მაჭავარიანის უაღრესად თავისთავადი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რომელმაც დააწინაურა იგი დიდი ხელოვნების სარბიულზე. ალექსი მაჭავარიანი თავიდანვე იყო გამსჭვალული ქართული ხალხური მუსიკის მრავალსაკუნიოვან ტრადიციათა შემოქმედებითად გარდაქმნის სულისკვეთებით, რამაც თავი იჩინა მის პირველსავე თხზულებებში — დიდი შინაგანი გზნების საფორტეპიანო პიესებში „ექსპრომტსა“ და „ხორუმში“ (1939 წ.), რომლებმაც ფართო საზოგადოებას ამცნეს მეტად ორიგინალური შემოქმედის გამოჩენა. მას შემდეგ დიდმა დრომ განვლო, ნაყოფიერი მოღვაწეობითა და ინტენსიური შემოქმედებითი ძიებებით აღესილმა დრომ.

კომპოზიტორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში დიდმნიშვნელოვან თარიღათა მთელ წყებას ვხვდებით. ასეთი იყო 1944 წელი — ალ. მაჭავარიანის საფორტეპიანო კონცერტის შესრულების წელი. ეს ნაწარმოები ქართული სიმფონიზმის წინსვლის ერთ-ერთი მაუწყებელიც გახლდათ და ახალი ლირიკულ-დრამატული ნაკადის შემოტანის მიცნევე.

ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ეს პირველი მაღალმხატვრული ნიმუში სიმფონიური სუთქეითა და

ციკლური მთლიანობითაა გამორჩეული. უკვე 30 წელი ხდება, რაც ეს კონცერტი შემსრულებელთა ყურადღების ცენტრშია. ქართველი პიანისტების კვადაკვალ მას სასულვარგართაც აღმოუჩნდნენ პროპაგანდისტები, მათ შორის, ცნობილი გერმანელი პიანისტი ანეროზე შმიდტი,

რომელმაც ეს შთაგონებული ქმნილება ევროპის მრავალი ქვეყნის საკონცერტო ესტრადაზე ააქვტრა. ქართული სიმფონიზმის დიდ გზაზე გამოხვლის თვალსაზრისით უაღრესად საყურადღებო აღმოჩნდა ალ. მაჭავარიანის I სიმფონიაც (1947). ამ ნაწარმოებმა მუსიკალური ენისა

და დრამატურგიული პრინციპების სისხლთი მიძიე მისცა შემდგომი გზების ძიებას აღნიშნული ხანის განვითარებისათვის, გააღვიძა ექსპერიმენტირების სურვილი, მიზანმიმართული გახადა მეტყველების გახალისებისაკენ სწრაფვა.

1947 წელი სხვა მხრივაც არის ღირსშესანიშნავი. ალ. მაჭავარიანს ფართო სამსახეროზე გამოაქვს ვოკალური ბალადა „არსენა“, აკაპელას პლანში გარდატეხილი ეს მონუმენტური საგუნდო კომპოზიცია ამოზრდილია ეროვნული საგუნდო ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციებიდან. ავტორს იგი „სცენა-ქმედების“ ასპექტში აქვს გადაწყვეტილი. ეპოსისა და დრამის ელემენტთა ურთიერთშენაცვლება თვალსაჩინოდ მეტყველებს თუ რაოდენ ღრმა და ორიგინალურია ალ. მაჭავარიანის კავშირი ათასწლეულიდან ჩიდრმიდან წარმომავალ ქართულ ხალხურ სიმღერასთან, მის დრამატურგიულ პრინციპებსა და ძარღვან სამეტყველო ენასთან.

მზია იაშვილი

ლი წილიდან ჭეშმარიტ დრამატურგამდე (ტრაგიკული შეგრანებით) გადზრდილი, ექსპრესიული მანერით აღბეჭდილი ეს ნაწარმოები საყოველთაოდ იქნა აღიარებული არა მარტო ჩვენს მრავალგოვან სამშობლოში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც. სახელგანთქმული შემსრულებლების — დ. ოსტრახის, მ. ვაიმანის, მ. იაშვილისა და სხვათა რეპერტუარში მტკიცედ აღმკვიდრებული, იგი არაერთხელ ადრეერებულა დიდ საერთაშორისო სარბიელზე.

ალ. მაჭავარიანისათვის წარმატების მომტანი იყო შემდგომი წლებიც, კერძოდ 1954 წელი, როდესაც შესრულდა მისი ორატორია — „ჩემი სამშობლოს დღე“ — შთამბეჭდავი ეპიკური-სიმფონიური ტილო, ახალ თვისობრიობაში რომ გადძლევს ხალხური შემოქმედებიდან მომდინარე გამოსახვის ხერხებისა და სიმფონიური აზროვნების ზოგადლასიკურ პრინციპთა სინთეზს.

ალ. მაჭავარიანმა თვალსაჩინო წვლილი შეიტანა ქართულ კინოსა და თეატრალურ მუსიკაში. აღსანიშნავია მის მიერ გაფორმებული კინოფილმები: „ქალიშვილი გაღმიდან“ (რეჟისორი ლ. ესაკია), „უკანას“, „პოეტის აკვანი“, „ორი ოკვანის საიდუმლოება“ (რეჟისორი ნ. პიპინაშვილი), დრამატული სპექტაკლები: „ნ. პარათაშვილი“, „ჩადირული ქვები“, „მეფე ლირი“ (რუსთაველის სახელობის თეატრში) და სხვა. ეს მუსიკალური პარტიტურები კომპოზიტორის ნიჭით გასივოსნებულ მრავალ შესანიშნავ ფურცელს შეიცავენ.

და მაინც, კომპოზიტორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ყველაზე ღირსსახსოვარია 1957 წლის 27 ნოემბერი — თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე ბალეტ „ოტელოს“ ტრიუმფალური პრემიერის დღე, რომელმაც დიდი გამარჯვება მოუტანა სპექტაკლის ავტორებს. ეს იყო ქართული მუსიკის, ქორეოგრაფიის, მხატვრობის დღესასწაული. რა ბედნიერად დაუმთხვა ამ სპექტაკლში სანიშნავი ხელოვანის — ალ. მაჭავარიანის, ვ. ჭაბუკიანისა და ს.

ვირსალასის შემოქმედებითი თვალთახედვა, მათი ინდივიდუალობის არსებითი ნიშნები. უამრ. იდ ვერც მივლდებით შემოქმედებითი თანადგომის იმ მდგვათ ნიშნებს, რომელიც მაღალი ნიჭიერების სიმბოლოდ იქცა და საბჭოთა ხელოვნების განსაკუთრებულ მიღწევათა რიგს განეკუთვნა.

მოსკოვის, ლენინგრადის, ოდესის, კუბინოშევისა და საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქების მაყურებლებს გარდა ასსოვთ თბილისის საბალეტო დასისა თუ საკუთარი ძალებით განხორციელებული სპექტაკლი „ოტელო“. ვენა, მონტეკარლო, სევეტო, პარიზი, ტოკიო — ასეთია საზღვარგარეთის საბალეტო სცენებზე ალ. მაჭავარიანის „ოტელოს“ გატანის ფაქტები. აქედან ტოკიოში (1961 წ.) ქართული ბალეტი საკუთრივ იაპონის ქორეოგრაფიული ხელოვნების ოსტატთა ორიგინალური ინტერპრეტაციით დაიდგა. იაპონელმა მაყურებელმა მიკიტო მაციამას მიერ განხორციელებული ბალეტ „ოტელოს“ 220 სპექტაკლი ნახა.

სულ ახლახან კი ბალეტ „ოტელოსათვის“ ალ. მაჭავარიანი დაჯილდოვდა მილანის ბრაიდენზეს ხელოვნების გალერეის ოქროს მედალით.

ბალეტ „ოტელოს“ მუსიკალური პარტიტურის ღირსებათა შესახებ ბევრი თქვა. პრესის ფურცლებსა და სპეციალურ ლიტერატურაში ფიქსირებულ მასალას ერთი დიდტანიანი წიგნიც კი ვერ დაიტევს. ჩვენის მხრივ მხოლოდ შემდეგს დავსძენთ: სპექტაკლის ქორეოგრაფიული პარტიტურის ამოსავალი წერტილია ალ. მაჭავარიანის მიერ მტკიცედ ნაგები დრამატურგიული ქარა. აქედან მკაფიოდ ჩანს ალ. მაჭავარიანი — კომპოზიტორი-დრამატურგი, რომელიც ღრმად ჩააწვდა შექსპირის ტრაგედიის არსს და მასშტაბურად, გამკვეთი განვითარების უწყვეტ პროცესში გამოძიწა მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიური პორტრეტები და დრამატული კონფლიქტი. რაოდენ ამაღლებელია კეთილშობილი მავრის მუსიკალური სახე — გმირულისა და ამაღლებული ლირიკულის თანაფარდობაში გაცოცხლებული. კომპოზი-

ტორის რომანტიკული მგზნებარება ექსპრესიულს ხდის მხატვრულ სახეებს და მთელი ბალეტის მუსიკასაც სწრაფფეთობის შეუწველებელ პათოს-ში წარმოიანებს. შეიძლება ითქვას, რომ ალ. მაჭავარიანის რომანტიკულ-მა ბუნებამ ყველაზე მძლავრი გამოხატულება სწორედ ბალეტ „მონტელის“ პარტიტურაში პოვა. იმ ინტენსიურ სიმფონიურ განვითარებაში ძალდატანებლად შეადრწის ალ. მაჭავარიანის შესანიშნავი რომანსის — „სხივი, მზეთამზის სახეო“ ინტონაციებმა, საფორტეპიანო ბალადის — „ბაზალეთის ტბა“ უაღრესად ნატურალურ ინტონაციურმა ხვედრებმა, რაც შემთხვევითი როდია: ეს ნაწარმოებები ზოგადსაკაცობრიო შინაარსის ერთეულ ფორმაში გამოხატვის შესანიშნავ ნიმუშებს ქმნიან. მათაც განაპირობებს ქართველი კაცის თვალთი ოტელის ტრაგედიის განჭვრეტის უაღრესად რთული ამოცანის გადაჭრა. შეიძლება ითქვას, რომ შექსპირის დრამატული ქმნილების არსში წვდომისკენ ალ. მაჭავარიანს უბიძგეს ერთეული ლიტერატურის დიდმა ტრადიციებმა, კერძოდ, ქართული პოეზიის ამაღლებულმა სულმა, განზოგადებული აზროვნების ესოდენ სრულტანდარტ ნიმუშებმა.

ასევე განსაკუთრებით აღსანიშნავია ალ. მაჭავარიანის ვოკალური ლირიკა. კერძოდ კი, ნ. ბარათაშვილის გენიით გასხივოსნებული ვოკალური პოემა — „ცისა ფერს“ (1948 წ.), რომელშიც პოეტური პირველწყაროს შესატყვისი „სამეტყველო ტონის“ ძიებაში კომპოზიტორი ლოგიკურად მივიდა ვოკალური მელიდიკის ინსტრუმენტალიზებამდე. ან ტექსტის მათგანობით დაწერილი რომანსი — „სხივი, მზეთამზის სახეო“ (1949 წ.), რომელშიც მძალადი სიმბოლიკის ასპექტში გარდატეხილ დავით გურამიშვილის ლექსს ალ. მაჭავარიანი ტრაგიკულ ქვეყნადობას ანიჭებს, თუმცა კი მძალადი ოცნების ნათელი მოსახს.

გაგისწნით ქართული საბჭოთა ვოკალური ლირიკის კიდევ ერთი შთამბეჭდავი ნიმუში — გ. ლეონიძის ტექსტზე დაწერილი რომანსული

ელფერის სიმღერა — „არ დაიდარდო, დედაო“, ეს გახლავთ მძაფრი შინაგანი დრამატიზმით აღბეჭდილი ქმნილება, რომლის გარეგნული სიმშველი ლირიკული აღსარების პლანშია ინტონირებული.

გაგა წლები და ქართული პოეზიის ხელთან თანახარობის წყურვილი ახალ შემოქმედებით გამარჯვებამდე მიიყვანს ალ. მაჭავარიანს, ასეთია ფილოსოფიური სიღრმითა და მკაფიო საზოგადოებრივ გამორჩეული „ხუთი მინილოგი“ (1967 წ. ვოკალურ-სიმფონიური ვარიანტი — 1968 წ.), რომელსაც გენიალური ვაჟა-ფშაველას ტექსტებზეა შექმნილი. ამ ნაწარმოებისათვის ალ. მაჭავარიანს რუსთაველის სახელობის პრემია მიენიჭა. ეს ვოკალური ციკლი ასლებურად აყენებს ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემას, ასე მწვავედ რომ წამოიჭრა ნინო-ნანი წლების ქართული მუსიკაში.

იგი თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების ნიშან-თვისებათა ორგანულ შესისხლსორცებასა და მათ გამიზნულ გამოყენებაზე მეტყველებს. ამან განაპირობა ქართული რეზიტატვის მძლავრ იმპულსთა გადართვა თვისობრივად ახალ სფეროში.

ამ გზის განვითარების შედეგად შეიქმნა ალ. მაჭავარიანის II სიმფონია, რომელიც ხელ ახლავს შესრულდა და წარმატება მოუტანა ავტორს.

უკანასკნელ წლებში კომპოზიტორმა შექმნა უაღრესად რთული კონცეფციის ნაწარმოებები. ქართული მსმენელი უდიდესი ინტერესით მოელის ალ. მაჭავარიანის ახალ მასშტაბურ ქმნილებებს — ბალეტ „ვეფხისტყაოსანს“ და ოპერა „ჰამლეტს“.

როგორც ჩანს, ხელოვანი რუსთაველთან და შექსპირთან შემოქმედებითი ურთიერთობის რთულ გზაზე ათასჯერ ზომავს, რათა უერთხელ მოსტრას“ და ისიც ისე, როგორც ეს ბალეტ „ოტელის“ მაგალითზე ვიხილოთ.

განახლების მძლავრმა ინტინქტ-

მა გაიყვანა ალ. მაჭავარიანი: ინტინქტ ხელოვნების სარბიელზე და ქართული საბჭოთა მუსიკის ერთ-ერთი მესვეურის სახელი დაუწყვიდრა. ეს სახელი კი მშობილ ხალხთან, მის დიდ სულიერ კულტურასთან, დღევანდელი დღის მაისცემასთან სისხლსორცულ კავშირს გულისხმობს.

ქართულმა ხალხურმა სიმღერამ შეიყვანა კომპოზიტორი ამაღლებულის სფეროში და ერის მრავალსაუკუნოვან მუსიკალურ ტრადიციათა მთელი სიდიადე შეაყენებინა, აზიარა ერთეული პოეზიის, მუსიკისა და ქორეოგრაფიული „ქმედების“ განუყოფლობას. სწორედ ეს ერთობლობაა მისი შემოქმედების ყველაზე უფრო მკაფიო თვისება. აი, სად იღებს სათავეს მისი უაღრესად ორიგინალური საგუნდო კომპოზიციები „დოლორის“ ცეცხლოვანი რიტმი და რომანსის „ცისა ფერს“ საოცრად ნატურალური ლირიკული კანტოვანი.

ალ. მაჭავარიანი ქართული მუსიკის მონაპოვართა დიდი პრიპაციანდისტია. ამ მხრივ უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტია ლექციების ციკლით გამოსვლა პარიზისა (1964-1966 წ. წლები) და ტოკიოს (1970 წ.) რადიოთი და ტელევიზიით. სადაც კი ყოფილა კომპოზიტორი, ეს მისია ღირსეულად შეუსრულებია.

ალ. მაჭავარიანის მთელი შემოქმედება საფუძველს გვაძლევს, რომ კომპოზიტორისაგან კიდევ ბევრ მშესანიშნავ ნაწარმოებს მოველოდეთ.



აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის სა-
ხელმწიფო დამსახურებულა ანსამბლი.



აფხაზეთის ანსამბლის კონცერტი

ავთანდილ თათარაძე

თბილისში საგაბრლოდ იმყოფებოდა აფ-
ხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო
დამსახურებული ანსამბლი. მაყურებელმა გულ-
თბილი შეხედრა მოუწყო ნიჭიერ კოლექტივს,
რომელიც წარმატებით მოღვაწეობს 1931 წლი-
დან და ფართოდ უწევს პროპაგანდას მშობლი-
ურ მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ შემოქმედე-
ბას.

ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელი და
დირიჟორია აფხაზეთის ასრ ხელოვნების დამ-
სახურებული მოღვაწე ვ. ცარგუში, დირიჟორი—
ვ. ოკუჯავა, მთავარი ბალეტმეისტერი — საქარ-
თველოს სსრ და აფხაზეთის ასრ დამსახურებუ-
ლი არტისტი ფ. კურუა, ქორეოგრაფი—ვ. ქვაჩია.

ამ კოლექტივს უკვე კარგად იცნობენ მთელს
საბჭოთა კავშირში. იგი არაერთხელ გამოსულა

წარმატებით რუსეთის ფედერაციის, შუა აზიისა
და ბალტიისპირეთის ქალაქებში, სწორად მარ-
თავს კონცერტებს საქართველოს რაიონებში.
აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო
დამსახურებული ანსამბლი მონაწილეობდა დი-
დი ოქტომბრის 56-ე წლისთავის აღსანიშნავ
დიდ საიუბილეო კონცერტში, რომელიც მოსკო-
ვის ყრილობათა სასახლეში ჩატარდა.

ანსამბლი მრავალფეროვანი რეპერტუარით
წარსდგა თბილისელთა წინაშე. მის პროგრამა-
ში, აფხაზეთი ხალხური სიმღერებისა და ცეკვე-
ბის გარდა, შესულია ქართული, რუსული, უკ-
რაინული, სომხური, ბელორუსული და სხვა
მომე ხალხების შემოქმედების თვალსაჩინო ნი-
მუშები. მისასალმებელია, რომ ეს კოლექტივი
ინტერნაციონალიზმის მაღალ იდეას ემსახურე-

ბა. კონცერტზე, რომელიც ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში შედგა, განსაკუთრებული წარმატებით შესრულდა საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, კომპოზიტორ ი. ქორთუას სიმღერებით ხალხთა მეგობრობაზე, სამამულო ომის გმირებზე, აგრეთვე რ. ლალიძის, შ. მილორაფას, მ. ბერეკაშვილისა და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები.

ძველმა თაობამ დღემდე შემოგვინახა ხალხური ქორეოგრაფიის უნიკალური ნიმუშები, რომლებსაც დღესაც დიდი წარმატებით ასრულებენ ჩვენი რესპუბლიკის პროფესიული და თვითმოქმედი კოლექტივები. უძველესი აფხაზური ცეკვების საფუძველზეა შექმნილი საინტერესო ვოკალურ-ქორეოგრაფიული კომპოზიცია „აფხაზური ქორწილი“, რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ანსამბლის საკონცერტო პროგრამაში. ამ სახოვან სცენა-სურათში წარმოდგენილია ეროვნული თვითმყოფადობით აღბეჭდილი საქორწილო რიტუალის მიფიცი მსვლელობა.

ანსამბლმა წარმოადგინა ვაჟთა ცეკვა „ხანჯლური“. ამ სპორტული ხასიათის ცეკვაში აფხაზმა მოცეკვავეებმა მალღალი საშემსრულებლო ოსტატობა გამოავლინეს.

მეზნებარედ შესრულდა ხევისრული „ფარიკაობა“ (ქორეოგრაფი გ. ვაშაქიძე), რომელიც გამსჭვალულია გმირული სულისკვეთებით, ქალისადმი რაინდული დამოკიდებულებით. მაგრამ უნდა შევნიშნოთ, რომ ამ ცეკვაში ყოვლად დაუშვებელია საუკუნეების მანძილზე მტკიცედ დადგენილი მაღალხეობრივი ტრადიციის დავიწყება:

დაუშვებელია მეტოქისათვის ზურგიდან ქურდულად ლახერის ჩაცემა (ასეთ შემთხვევა-

ში, როგორც წესი, თავდამსხმელი შეეხმანებოდა მოწინააღმდეგეს და მხოლოდ პირისპირ შეებრძოლებოდა) და წაქცეულ მეტოქეზე ხმლის აღმართვა.

მხედართა ტრადიციულ ასპარეზობას განასახიერებს ცეკვა „აჩუ-აჩუ“. მას საფუძვლად უდევს ხალხური „მარულა“. ანსამბლმა ხალიხიანად შესარულა იგი, განსაკუთრებით კი მიხეობის გროტესკული ეფორე ნაწილი, რომელმაც მკვერბელი გაამხიარულა ხასიათების იუმორისტული წარმოსახვით, სახოვანი პლასტიკით.

კონცერტმა კულმინაციურ წერტილს მიაღწია ფინალში შესრულებული ქორეოგრაფიული კომპოზიციით „ახალგაზრდული“. ამ ცეკვა-შეჯიბრება გამოავლინა შემსრულებელთა სისხარტე, მოქნილობა, გამძლეობა, სისწრაფე. თვალსაჩინო იყო საცეკვაო ილეთთა მრავალფეროვნება და ეროვნული საშემსრულებლო ტრადიციების საინტერესო გამოყენება. გამომსახველად შეასრულეს მოცეკვავეებმა აფხაზთა საცეკვაო დუეტი, ოსური „სიმღი“ და სახუმარო ცეკვა „პაემანი“.

ერთი საერთო შთაბეჭდილება: ვაჟთა ცეკვებში ჩანს ტექნიციზმი გატაცება, რთული ტექნოლოგიური საშუალებების უმიზნო გამოყენება, რატომღაც მივიწყებულია აფხაზური ხალხური ქორეოგრაფიის ზოგიერთი უნიკალური ილეთი.

მომავალში ანსამბლმა უფრო მეტად უნდა იზრუნოს უძველესი აფხაზური ხალხური ცეკვების აღდგენა-დამუშავებაზე და მათ საფუძველზე შექმნას თანამედროვე თემატიკის ამსახველი ქორეოგრაფიული დადგემები.

აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლი.



რწმუნას თეატრში რომელიმე ახალ პიესას ირჩევენ დასადგმელად, ყველაზე მეტად მსახიობი ღელავს და განიცდის. ეს სავსებით გასაგებია: სპექტაკლი ხომ მსახიობის ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი!

განსაკუთრებით ველავთ ქალები: თითქმის ყველა პიესაში ქალთა პერსონაჟები გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე მამაკაცებისა. და აი, უცებ რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ თავისი არჩევანი შეაჩერა გარსია ლორკას პიესაზე „ბერნარდა ალბას სახლი“, სადაც ყველა მოქმედი პირი ქალია. ეს ლორკას უკანასკნელი პიესაა. მისი დრამატურგიისათვის უჩვეულოდ, იგი მთლიანად პროზადაა დაწერილი, მაგრამ რაოდენი პოეზია იგრძნობა მის დიალოგებსა და, საერთოდ, მიუღ ამ უაღრესად სცენურ ნაწარმოებში.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ფედრიკო გარსია ლორკა თეატრს უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა. მას მიაჩნდა, რომ თეატრმა უნდა აღზარდოს მაცურებელი და არა მაცურებელმა თეატრი. ამიტომაც „დრამატურგები და მსახიობები სიცოცხლის ფასად უნდა იმსახურებდნენ მაცურებლის ნდობას“.

„სიცოცხლის ფასად“! სხვაინარად არ შეიძლება ლორკას პიესის განხორციელება. პირველი რეპეტიციიდან დაწყებული, ვერ წარმომდგინა, როგორ მოეწოდინ ჩემს სამუშაოს, როგორ ჩაეწყვდებოდი ბერნარდას სულიერ მშფოთვარებას.

ჩემი მსახიობური შესაძლებლობები ძნელად ვთვინებობ ბერნარდას სისათოს. ძალიან ფრთხილად, მაგრამ შეუპოვრად მუშაობდა ჩვენთან რეჟისორი თ. ჩხეიძე. მიუხედავად სპექტაკლის ალიარებისა, დღემდე განვარძობთ მუშაობას. თ. ჩხეიძე გამუდმებით გვაღვივებს თვალმურს, ყურადღებით ვუსმენთ ყოველ მის



სალმე ყანჭელი.

შენიშვნას, ვცდილობთ შემდეგში არ გავიმეოროთ რომელიმე შეცდომა, თუმცა ვინ არის დაზღვეული შეცდომისაგან...

დიდი მუშაობა დამჭირდა სათანადო მეტყველების გამოსამუშავებლად. არ შეიძლება ბერნარდა ზანტად ან გაპრანჭულად მეტყველებდეს, წინადადებას ტკეპნიდეს. მისი წინადადება პირდაპირია, მას არა სცალია ნიუანსებისათვის, მკვეთრად წარმოთქვამს, მოითხოვს, ბრძანებს! თითქმის ქვეტექსტიც არა აქვს. „მე მინდა ჩემს სახლში მეგობრობა და სიწყნარე სუფევდეს, გასაგებია?“

„ჩემს სახლში ყველაფერი რიგზეა!“ — ასე ფიქრობს თვითონ, სხვასაც აივლდებოდა ასე ფიქროს. ურთულეს პირობებში არ ზოგავს საკუთარ თავს, აქტიურად ისწრაფვის, როგორმე გამოვიდეს ამ მდგომარეობიდან, მაგრამ რთლესაც ცხოვრებაში არ დაინდო და საშინლად დასაჯა, იგი საოცრად სუსტი აღმოჩნდა.

ხასიათის ეს უმნიავანი კონტრასტულობა საინტერესოს ზღის როლს. ძალიან ძნელი და ამავე დროს ბედნიერი პერიოდი იყო ჩემთვის ამ როლზე მუშაობა.

მიყვარს ბერნარდა, მიყვარს მისი სახლი და ყოველივე, რაც ბერნარდასა და მის სახლთანაა დაკავშირებული — ავეჯი, სავარძელი, პატარა სკამი, ჯოხი, მათრახი, თავსაბურავი...

ბერნარდას თვალათხედვით მიყვარს შვილები, რომლებსაც სამი მოქმედების მანძილზე სასტიკად ვტანჯავ.

ჩვენ, მსახიობები, ხშირად ვამბობთ: დღეს ვთამაშობ, ხვალ არ ვთამაშობ...

როცა სპექტაკლი „ბერნარდა ალბას სახლი“ მიდის, მე ვამბობ:

„დღეს ბერნარდა ვარ!“

ღ ღ ე ს ბ ე რ ნ ა რ დ ა შ ე რ ...

სალმე ყანჭელი

სალომე ყანჩელი

ლალი ყურულაშვილი

სალომე ყანჩელისთვის არ არსებობს პირველი, მეოცე თუ მეასე წარმოდგენა. მისთვის ყველა წარმოდგენა პრემიერაა, რადგან კარგად იცის, რომ თეატრში მოსული ახალი მსახიობები მსახიობისაგან მოითხოვს შესაძლებლობის მაქსიმუმს. სალომე ყანჩელი ამის შეგნებამ გახადა ტემპისპირა პროფესიონალი.

იგი როლს წარმოსთქმელი ტექსტის სიდიდით, ან სცენაზე ყოფნის ხანგრძლივობით არ განსაზღვრავს. მისთვის მთავარია, პაწაწინა ეპიზოდსაც კი მოუძებნოს სპექტაკლის ძირითადი ხაზის განვითარებისათვის აუცილებელი ნიშნები.

სალომე ყანჩელი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სახის ქცევასა ზუსტი ლოგიკის დადგენას, გმირში ადამიანური, ბუნებრივი გრძობებისა და მოქმედების მიგნებას. არ უყვარს პიესები, რომლებიც გმირს ყალბ, უმართებულო ვითარებაში აყენებს. მაგრამ „არ უყვარს“, რადი ნიშნავს — არ მუშაობს, ან ნაკლებ მუშაობს. პირიქით, იბრძვის, ეძებს თუნდაც სულ პატარა შტრის, რომელიც სიყალბის დაძლევაში დაეხმარება. როგორც ყველა ტემპირატ პროფესიონალს, მასაც სათუთად, ამაღლებულად უყვარს თავისი საქმე, პატვის სცემს პარტნიორსაც და მსახიობებსაც. სალომე ყანჩელმა იცის: მსახიობმა სცენაზე უნდა იცხოვროს, თუნდაც მთელ მოქმედებაში ერთი სიტყვა ჰქონდეს სათქმელი, ისე უნდა იყოს ჩართული მოქმედებაში, რომ მისი ერთადერთი სიტყვა კი არ წარმოითქვას, არამედ ორგანულად დაიბადოს.

სალომე ყანჩელს არ სჩვევია როლის დაწუნება. ახალგაზრდა და მომზიბლავმა მსახიობმა დიდი გატაცებით იმუშავა ბაბალუს როლზე სპექტაკლში „ბებერი მეზურნეები“. მან შექმნა ღრმად მოხუცი დედაკაცის სახე. ბაბალე დაფსუფსუხება ეუზოში, შლიდა სუფრას, რეცხავდა მწვანე ნილოს თუ სხვა საოჯახო საქმეს აკეთებდა, ყველაფერში ჩანდა მრავალჭირვადანხილი ადამიანი, რომელსაც ცხოვრების მიძიბე და გრძელი გზა გამოუვლია. მის ოღნავ დაინისლულ, მიმჭრალ თვალბებში ჩანდა მოხუცის მოსიყვარულე გული. სალომე ყანჩელის ბაბალე შესციციენბდა მეზოზობლებს, რომელთა გვერდით გაუტარებია ცხოვრება, სიყვარულით ელოდა გაზრდილს, კვლავ და კვლავ უსმენდა მრავალჯერ მოსმენილ მის წერილს და ყოველთვის ასაკის ნისლით იყო შებურვილი სალომე ყანჩელის გამოხედვის ცეცხლოვანება. მხოლოდ წუთიერად გამოკრთებოდა ხოლ-

მე მის შერაში ახალგაზრდული ნაპერწკალი, როდესაც მეუღლეს მიმართავდა, ან უსმენდა.

ასეთივე მონდომებით შეეჭიდა და საინტერესოდ განასახიერა სალომე ყანჩელმა ქალბატონ იანვის ეპიზოდური როლი ბრეტის პიესაში „სერჟანელი კეთილი ადამიანი“ და ბარონესა ლე-შამპინისა — ე. ლაბინის „ჩაღლის ქელში“.

სალომემ რუსთაველის სახელობის თეატრში მოღვაწეობის პირველ წლებში ხელახლა გააცოცხლა სოხუმის თეატრის სცენაზე მის მიერ წარმატებით ნათამაშევი როლები: ესმა, ეკატერინე ჭავჭავაძე, ცირა... ახალ პარტნიორებთან, ახალ გარემოში, იგი ისევე მუშაობდა, როგორც სოხუმში, ამასთანავე ძალიან ბევრს ცვლიდა, იმზობდა მიგნებულს, ჩვეულს, ეძებდა ახალს — სპექტაკლის ჩანაფიქრის შესატყვისს და ვინაიდან ს. ყანჩელს შუა წარმოდგენებში მოუხდა შესვლა და როლზე სამუშაოდ დროც ცოტა ჰქონდა, ხშირად ეს ძიებები პირდაპირ სპექტაკლის დროს ხდებოდა ხოლმე.

თავის რეპერტუარის ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილება — ცაგარისეული ხანუმა სალომე ყანჩელმა ორასზე მეტჯერ ითამაშა და მიუყვანდა იმისა, რომ სპექტაკლს ანკარად ემჩნევა არაზომიერი იმპროვიზაციისკენ გადახვევის ტენდენცია, სალომე ყანჩელი კვლავ ერთგული დარჩა შექმნილი სახისა. იგი არასდ არღვევს ლოგიკას, არადა ელატობს ზომიერებას.

რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე სალომე ყანჩელმა შესრულა მიკრძალული სოფლელი გოგონის ივლიტი ბატყანაშვილის როლი. რეჟისორი მ. თუმანიშვილი დამხმარა მსახიობს შემოქმედებითი შესაძლებლობათაგან ზუსტად მომარჯვენიან ის, რაც ასე საჭირო იყო ივლიტის განსახიერებისათვის — ეუმორი, სიმსუბუქე, სილაღე, შინაგანი ცეცხლი. მ. თუმანიშვილისავე დახმარებით სალომემ შექმნა ლიდა ჰეტრუსოვას მეტად თავდაჭერილი, შინაგანად გულბილი, გარგნულად კი ცივი, ცოტა უხეში, ნერვიული, მაგრამ მაინც მომზიბლავი ქალის სახე.

მისი შემდეგი დიდი გამარჯვება იყო ვალკა (ა. არბუზოვის პიესაში „ისინი მუხედნენ ერთმანეთს“) — როლის პირველ ნახევარში თითქმის უღარდელი, ცხოვრებაზე ხელჩაქანული, ადვილად მისაწყვდომი, შემდეგ კი სიყვარულით შექმნილი, ამაღლებული და ბოლოს ტრაგიკული არსება.

ასეთი წროობის გავლის შემდეგ ს. ყანჩელს არ გასჭირვებია ახალგაზრდა რეჟისორებთან მუშაობა. ჯერ მ. კობახიძის სადამლომო დადგმაში „წვიმის გამყიდველი“ პროფინციელი გოგონას ლოზის როლი ითამაშა, შემდეგ გულჩახვეული, უხეში ანი სულიანი პიესიდან „სასწაულმოქმედი“ (რეჟ. ალ. მგვილიშვილი), უფრო გვიან — მარიკა რეჟისორ რ. სტურუას დადგმაში „ვახშობის წინ“, ასმათი თ. ჭილაძის პიესაში „ქავერუნი“ (რეჟისორი გ. ჟორდანიანი), ნესტანი იგივე ავტორის „მოულოდნელ სტუმარში“ (რეჟისორი თ. ჩხეიძე)...

გ. ნახუციშვილის ზღაპრის „ჭინჭრაქას“ დადგმა რუსთაველის სახელობის თეატრის მცირე სცენაზე თეატრალური ხელოვნების ნამდვილი ზეიმი იყო. ორიოდ საათის განმავლობაში მაყურებელს თანაბარი ძალით ხიზლავდა მ. თუმანიშვილის რეჟისორული მიგნებებით სავსე მიზანსცენები, ახალგაზრდა მსახურების ო. კოჩკაიძის, ა. სალონიცისა და ი. ჩიკვაძის მიერ შექმნილი ზღაპრული სამყარო, ს. ზაქარაიას, მ. ჩახავას, ს. ყანჩელის ზ. კვერნეჩხილაძის, ბ. მირიანაშვილის, ე. მანჯავაძის, გ. გვეჭკორის, რ. ჩხიკვაძის, კ. საკანდელიძის შესანიშნავი თამაში. სალომე ყანჩელის მიერ გაცოცხლებული ახირებული, ტყეიანი, მიზეზიანი მზეთუნახავი წარუშლელი შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ეს იყო რამდენიმე მკვეთრი ხაზით დახატული გმირის თეოდო ცხოვრება.

მცირე სცენაზე შეიქმნა ს. ყანჩელის მარკა, ასმათი და ნესტანი. აქვე შეხვდა იგი დღით კლდაშივილის გმირს — მართას „დარისპანის გასაჭირიდან“, რომელიც მიზ. თუმანიშვილმა პოეზიის საღამოს ნაწილად აქცია. მან „დარისპანის გასაჭირშიც“ იგივე მაღალი პოეზია დაინახა, რაც ხალხურ „ეთერიანსა“ თუ ქართველ პოეტთა საუკეთესო ლექსებში. და აქაც, „პოეზიის საღამოში“, მაყურებელი კიდევ ერთხელ გახდა ს. ყანჩელის ნიჭის მრავალმხრივობის მოწმე.

მეორე სცენის კუთვნილებას ს. ყანჩელის შემოქმედების შედეგად — მისი ბერნარდა ალბა. ესპანური დრამატურგიის ამ ურთულეს სახეზე (ს. ყანჩელის შესრულებით) უკვე ბევრი ითქვა, ბევრიც დაიწერა. მახიობი სცენაზე გამოჩენისთანავე იპყრობს მაყურებელს... ბერნარდას სიმღერის, პირქუშობის, სიმკაცრის მიღმა ს. ყანჩელმა შეძლო მაყურებლისთვის დაენახებინა მისიყვარულე დედის გული.

სპექტაკლის დამთავრების შემდეგაც მაყურებელი გონების თვალთ დიდხანს ჭვრეტს სალომე ყანჩელის ბერნარდას, შავი ყორანივით რომ დასტრიალებს თავს ქალიშვილებს; დიდხანს ჩაესმის მისი გაბოროტებული ძახილი „მუცლი დაუშანთეთ“ — მეორე მოქმედების ბოლის და შემზარავი შევიკლება „არ შევალ“ — სპექტაკლის ფინალში.

სალომე ყანჩელის ნიჭის, ოსტატობის, ფიქრის, შრომის, რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთგაგების შედეგია ამ ურთულესი როლის ასე ბრწყინვალედ შესრულება. ეს არის წლების მანძილზე დაგროვილი გამოცდილების გამოიხვეჭება, გავლილი გზის დაგვირგვინება; იმის დამტკიცება, რომ დღეს ს. ყანჩელი უკვე სცენის დიდოსტატია, რომ მისთვის და ისეთებისთვის, როგორც სალომეა, თეატრი სავანგებოდ უნდა არჩევდეს პიესებს. ასეთი მსახიობები არ უნდა „ინარჯებოდნენ“ შემთხვევით როლებზე. თეატრი თუ რაიმე მიზეზით ხელს კიდებს საშუალო ღირსების პიესას, მაშინ, რა თქმა უნდა, ოსტატ მსახიობთა უნარის მოშველიებაა საჭირო. ს. ყანჩელის მიერ ნ. აზიანის „უკანასკნელ მასკარადში“ შექმნილი თალის სახე, იმის ჩინებული ნიმუშია, თუ მსახიობის შრომამ და ფიქრმა როგორ აქცია სუსტი მასალა შესანიშნავ სცენურ სა-

ხედ. გასოვით ალბათ, როგორი გატაცებით კითხულობდნენია თალი ბლოკის ლექსს... გასოვით, როგორ დიდობდა... როგორ ვეკვლევებოდა ყოველ მ. მკაკას, დეიტი ვაჭარ პეტრუშასაც კი, რომელიც ყელის სიდრემში სხაგდა, რომ გორც მაღალ საზოგადოებაში შეჭრილი უცხო სხეული. და უცებ დაინახეთ უხემ ჩემებში, ბამბის ქურთუკში გამოწყობილი თავზე გაკრული წითელ დაფაფრანი დედაკაცი, მკლავზე წამოცმული დიდი კალათით. ნუთუ ეს მომხიბლავი კენიან თალაო? სად არის მისი დახვეწილი მანერები, ნარნარა ხმა, კოსტა სიარული? ასლა იგი ტლანქად დააბოტებს, უხემ, ნახვინჯარ ტანსაცმელში თავს ჩინებულად გრძობს; თითქოს არც არასოდეს ცნია ძვირფასი სამოსი; სიტყვა-პასუხა ტლანქი აქვს, ხმამოც ბზარი გასჩენია; ძნელი დასაჯერებელია, რომ ეს იგივე კენიან თალაო, რომელიც რამდენიმე წუთის წინ თავადის სალონის მშვენებას წარმოადგენდა. ეს უკვე სულ სხვა ადამიანია — მდბიო, მხალბი, შემეგუებელი.

დასასრულს უახლოვდება თეატრში გატარებული მესამე ათეული სეზონი. ეს კი ძიებით, ტანჯვითა და სიხარულით, გამარჯვებითა და წარუმატებლობებით სასუქ ცხოვრებაა. და როდესაც თანამოაზრეთა დიდი ჯგუფი მიამიჯებს ამ ძნელ გზაზე, გამარჯვებები უფრო ძვირფასია, ძიებები — უფრო შედეგიანი, სიძნელები — უფრო იოლად გადასატანი. გადასატანი და არა შესაგუებელი...

ბერნარდა ალბა — ს. ყანჩელი.



ინტერვიუ

რუსეთის საბჭოთა ფედერაციული
სოციალისტური რესპუბლიკის დამახ-
რებული არტისტი, სახელმწიფო პრემი-
ის ლაურეატი ბალნა შოლჩიკი ერთი
იმათგანია, რომლის სახელთანაც დაკავ-
შირებულია ჩვენს ქვეყანაში კარგად ცნო-
ბილი თეატრის „სოფრემენიკის“ მრავალი
მიღწევა.

ამას წინათ თბილისში სტუმრად მყოფ
ბ. შოლჩიკს თეატრალურ ხელოვნებაზე
ესაუბრა ჩვენი ჟურნალის კორესპონ-
დენტი ვლადიმერ ეურნაძე „საბჭოთა
ხელოვნების“ მკითხველებისათვის საინ-
ტერესო იქნება ამ ცნობილი მსახიობისა
და რეჟისორის შეხვედრელები.

ბიშპა: საქართველოს თეატრალური საზოგადოებრიობი-
სათვის კარგადაა ცნობილი თქვენი მსახიობური და რეჟისო-
რული მოღვაწეობა. საინტერესო იქნებოდა თქვენთან იმის
გაგება, თუ რა არის მნიშვნელოვანი ამ ბოლო ხანს თეატრ
„სოფრემენიკისა“ და პირადად თქვენს შემოქმედებით ცხოვ-
რებაში?

ბ. შოლჩიკი: „სოფრემენიკა“ თავისი არსებობის
ჩვიდმეტე წლის მანძილზე მეტად რთული და სა-
ინტერესო გზა განვლო. განსაკუთრებით შესამ-
ჩნევი აღმოჩნდა ის, რომ თეატრიდან წაიციდნენ
„სოფრემენიკის“ შემქმნელი, მთავარი რეჟისორი
ოლეგ ეფრემოვი და მრავალი წამყვანი მსახიობი.
„სოფრემენიკი“ თითქოს დაობლდა და ბევრი იმა-
საც კი ამბობდა, რომ იგი დაიღუპებო. და აი,
სამი წელი გავიდა მას შემდეგ. თეატრში მოვიდა
ახალგაზრდობა, რომელიც უკვე წამყვან ძალად
იქცა. ესენი არიან კონსტანტინე რაკიანი, იური
ბოგატირიოვი, ვლადიმერ პოგლაზოვი, ეკატერინ-
ე მარკოვა, ასევე ახალგაზრდა რეჟისორები —
ვალერი ფოკინი და იოსებ რაიკელაგაუზი, რო-
მელთა მოსვლამაც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გა-
ახალგაზრდავა თეატრი. ეს, რა თქმა უნდა, ისე
როდესაც უნდა გავიგოთ, თითქოს რეჟისორთა უფ-
როსმა თაობამ თავისი ადგილი დაუთმო ახალგაზ-
რდობას. არა, მათი ურთიერთგაგება და თანამ-
შრომლობა გახდა თეატრის წინსვლის საწინდარი.

„სოფრემენიკა“ დიდ სახალხო აღიარება და
ავტორიტეტი მოიპოვა არა მარტო დედაქალაქში,
არამედ მთელს ჩვენს ქვეყანაში და გასაგებია,
რომ ეს კიდევ უფრო დიდ პასუხისმგებლობას
აკისრებს მას.

ამჟამად „სოფრემენიკი“ სიმწიფის ასაკშია შე-

სული. მხედველობაში მქვს არა მისი წლოვანება,
არამედ გამოცდილება. მეთვრამეტე წელი საკმა-
ოდ სოლიდური ასაკია თეატრისთვის. სიტუაციის,
მგზნებარების, ხელოვნების ფანტაზიური სიყვარ-
რულისა და შეუპოვრობის შენარჩუნება თეატრის
მუდმივი სიტუაციის გამომხატველია. ჩვენი ამო-
ცანაა, ყოველივე აღნიშნული ღირსეულად შევუ-
თავსოთ სიბრძნესაც.

უკანასკნელ ხანს „სოფრემენიკა“ დადგა ისე-
თი მნიშვნელოვანი სპექტაკლები, როგორცაა:
მ. როშინის „ვალენტინი და ვალენტინა“, ა. ვო-
ლოდინის „შეცვარებულებს ნუ დასცილდებით“,
ჩინგიზ აიტმატოვისა და კილტი მუსაყეფანო-
ვის „ფუძიაშუ ასვლა“. ჩვენთვის განსაკუთრე-
ბით პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა ამ სპექ-
ტაკლზე მუშაობას. ჯერ ერთი, „სოფრემენიკის-
თვის“ ეს იყო ცნობილი მწერლის, ჩინგიზ აიტმა-
ტოვის პირველი პიესა; გარდა ამისა, ჩვენი ყუ-
რადლება მიიპყრო იმანაც, რომ პიესაში წამოყვ-
ნებულია ერთობ მნიშვნელოვანი საკითხი, რომე-
ლიც მოკლედ ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს: რო-
გორ შეინარჩუნოს ადამიანმა ადამიანობა.

ახლახან, ვალერი ფოკინთან და იოსებ რაიკელ-
გაუზთან ერთად, დავედი მ. შატოვის პიესა-
ს „ხვალნიდელი ამინდი“. უნდა აღინიშნოს, რომ
სპექტაკლის შექმნაში თეატრის თითქმის მთელი
შემოქმედებითი კოლექტივი მონაწილეობდა. პიე-
სა ესება მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის სა-
ჭირობოტო საკითხს ჩვენს ქვეყანაში. სპექტაკ-
ლში მთავარ როლებს ასრულებენ პეტრე ველია-
მინოვი, ოლეგ ტაბაკოვი, ანდრეი მიაგოვი და
სხვ. სპექტაკლი კონკრეტულად ვოლჟისკის სააგ-

გალინა ვოლჩეკი.



ტომობილო ქარხნის მუშების ცხოვრებას მიეძღვნა. ჩვენდა სასიხარულოდ, იგი დიდი წარმატებით სარგებლობს მაცურებლებში.

ამჟამად ვმუშაობთ მ. როშინის ახალ პიესაზე. განზრახული გვაქვს დავდგათ ა. ვანპილოვის „პროვინციული ანეკდოტი“ და კ. სიმონოვის „მშვიდობის ოცი დღე“. გვინდა განვასორციელოთ აგრეთვე ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“.

კითხვა: რა უფრო გიზიდავთ — მსახიობა თუ რეჟისორობა? როგორ ავლენთ ზღვარს ამ ორ უთითოდაკავშირებულ და ამავე დროს სპეციფიკურად განსხვავებულ შემოქმედებით სფეროს შორის?

პასუხი: ჩემთვის ორივე ეს პროფესია აუცილებელი სულიერი მოთხოვნილებაა. ვერც კი წარმომიდგენია სცენაზე გამოუსვლელი. თუმცა, თანდათან სულ უფრო იშვიათად ვმონაწილეობ სპექტაკლებში, როგორც მსახიობი, ვინაიდან ცოტა დრო მჩრება ამისთვის. რეჟისორობა უკვე ჩემი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცა. მიუხედავად ამისა, მიმაჩნია, რომ თავისი სპეციფიკური კანონებით განსხვავებული და ამავე დროს ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ეს ორი პროფესია სრულიად სხვადასხვა, შინაგანად რთულ შემოქმედებით შესაძლებლობებს მოითხოვს და ა. შ. ამიტომ მე, როგორც რეჟისორს, ვერ გამირკვევია, შეიძლება თუ არა ვითამაშო ჩემს მიერ დადგმულ სპექტაკლში. ფიქრობ, ეს შესაძლებელიცაა და არაზუნებრივიც.

კითხვა: რა აზრისაა მსახიობი ვოლჩეკი, ვინ ქნის თეატრს: მსახიობი თუ რეჟისორი?

პასუხი: არსებობს ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს

ცნობილი გამოთქმა, რომ „თეატრალური ხელოვნება უპირველეს ყოვლისა მსახიობური ხელოვნებაა“, მაგრამ პასუხის გაცემა კითხვაზე ვინ ქნის თეატრს, არ შემოიძლია, რადგან თეატრში ორივე ერთიანი პროცესია. წარმოდგენლად მიმაჩნია ისეთი სრულქმნილი თეატრალური ნაწარმოები, რომელშიც გაერთიანებული არ არიან დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი (ერთი სიტყვით, მთელი ანსამბლი). ჭეშმარიტ მხატვარს მხოლოდ ყველა ამ კომპონენტის შეერთებით შეუძლია მიიღოს საუკეთესო თეატრალური შედეგი.

კითხვა: რას ფიქრობს ამაზე რეჟისორი ვოლჩეკი?

პასუხი: იმავეს. ჩემთვის სრულიად უინტერესოა ისეთი სპექტაკლი, რომელშიც რეჟისორი საგანგებოდ ცდილობს თავის წარმოჩენას. ეს იმას ნიშნავს, რომ მას არ შეუძლია, ან არ სურს თავისი რეჟისორული ჩანახიობის მსახიობის საშუალებით განახორციელოს. რეჟისორული ხელწერა, საინტერესო თეატრალური ფორმა სპექტაკლის შინაგანი მთლიანობით უნდა ხასიათდებოდეს.

კითხვა: გაქვთ თუ არა სურვილი ქართული თეატრის სცენაზე განახორციელოთ რომელიმე პიესის დადგმა?

პასუხი: ძალიან მიყვარს ქართული ხელოვნება, ქართული თეატრი და სიამოვნებით დავდგამდი აქ სპექტაკლს, მაგრამ ამის შესახებ ჯერ რაიმე კონკრეტულის თქმა გამიმძნელდება. დიდი სიფრთხილვა საჭირო, რათა არ შევცდე პიესის შერჩევაში. ისეთი ნაწარმოები უნდა გამოიჩინოს, რომელიც საინტერესო იქნება როგორც ჩემთვის, ასევე ქართველი მაცურებლისთვისაც.

მს მრცმლი და რთული თემა ჯერაც არ გამოუკვლევიათ ჩვენს თეატრმცოდნეებს. აქ, ისევე, როგორც თეატრის ფორენული ფორმის საკითხში, სანდრო ახმეტელს ისეთ რამეებს მიაწერენ ხოლმე, რაც არ შეეხებათ სანამდვილეს და ტენდენციურად წარმოგიდგენს მისი მოღვაწეობის თეორიასა და პრაქტიკას.

არ გაკვადნიერდები და არ შევეუდგები სცენურ ხელოვნებაზე სანდრო ახმეტელის თვალსაზრისის ანალიზსა და მცენიერულ გადმოცემას, არ დავიწყებ რუსთაველის თეატრის პრაქტიკიდან რაიმე თეორიული დასკვნებისა და განზოგადებების გამოტანას. შემოდია ვილაპარაკო მართოდენ იმაზე, რაც თავად მინახავს და მომისმენია რეპეტიციებზე, როდესაც ამ თეატრის მსახიობი გახლდით, იმაზე, თუ როგორ აღვიქვამდი ხელმძღვანელის მითითებებს, ჩემი აზრით, რის მიღწევას ლამობდა ის თავის სპექტაკლში.

როგორი იყო თეატრი, რომელსაც სანდრო ახმეტელი ხელმძღვანელობდა? როგორად წარმოედგინა თეატრი მისი ცხოვრების პირველ, როგორც თვითონ უწოდებდა, „ჭაბუკურ“ პერიოდში?

თეატრი დიდა რევოლუციური იდებია. თეატრი, მასშტაბური კატეგორიებით მოაზროვნე. თეატრი — არა მართოდენ ასახვა ყოველდღიური ცხოვრებისა, არამედ ამ ცხოვრების ღრმა გააზრება მხატვრულ-განზოგადებულ სახეებში. თეატრი მასობრივი მოქმედებისა.

სანდრო ახმეტელის სანმოკლე მუშაობამ თეატრში ცხადყო, რომ, რასაც ელტვოდა, ბევრ რამეს მიაღწია კიდეც.

სანდრო ახმეტელს სცენაზე არ სწამდა წვრილმანი გრძობები, გაუბრალოებული, მიწაზე დაშვებული ყოფა, ერთფეროვანი უღიმამო დილოგი, „ზუსტად ისე, როგორც ცხოვრებაში“. იგი წინააღმდეგი იყო ინტიმურ-ფსიქოლოგიური თეატრისა, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ განცდებზეა დაფუძნებული.

„ასეთი თეატრი ხელს ვერ შეუწყობს შეიქმნას თავისი არსით სახალხო-გმირული რეპერტუარი, რევოლუციის ეპოქას რომ წმინანება. ახალ თეატრს ესაჭიროება აქტიური გამომსახველობის ელვარე, შთამბეჭდავი საშუალებანი. საჭიროა ვინააფთა ფეთქებადი ძალა“.

იქნებ ზუსტად ამ სიტყვებით არ უთქვამს, მაგრამ მისი გამოსვლების აზრი სწორად გადმოგვცით.

თეატრის ბუნების ამგვარი გაგებისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენდა რიტმის საკითხი.

რიტმი მაჩვენებელია იმისა, თუ რაოდენ ემოციურია მთლიანად სპექტაკლი, ცალკეული სცენები და სახეები. ხელოვნება სახალხო-გმირული თეატრისა, რომელსაც ახმეტელი ქმნიდა, ვერ იარსებებდა, მოქმედებდა რომ არ ყოფილიყო. იქ, სადაც მოქმედება იწყებოდა, რიტმიც ჩნდებოდა.

„რიტმი სცენური ოსტატობის საფუძველია“. — გენიალური ვანტაგევის ამ შემოქმედებითს დებულებას სასველით იზიარებდა სანდრო ახმეტელი.

„რიტმი ფილოსოფიური კატეგორია არ გახლავთ, —

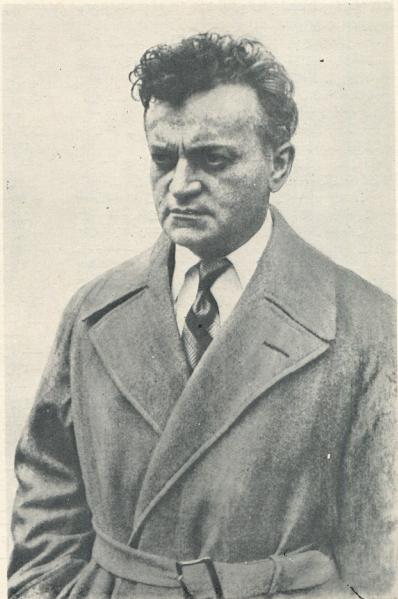
რიტმი სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებს პრაქტიკურად

თამარ წულუკიძე

მიუგო მან ერთ-ერთ ოპონენტს 1933 წელს მოსკოვში საგასტროლო სპექტაკლების განხილვაზე, — ესაა კონკრეტული ტექნიკური მასალა, რომელიც შემოქმედმა უნდა გამოიყენოს, როგორც ნაწარმოების იდეურობის წარმოჩენის მძლავრი გამომსახველობითი საშუალება“.

„რაც უფრო ღრმად სწვდება რეცისორი ავტორის ჩანაფიქრს, პიესის იდეას, მის შინაგან ცხოვრებას — მით უფრო რთული, ემოციურობით გამსჭვალული, მდიდარია სპექტაკლის რიტმული წყობა. ყოველი ცალკეული სცენა

სანდრო აბექელი.



იქნს ლოგიკურად შემოწმებულ საკუთარ რიტმს, ხოლო ცველაფერი ერთად — მთლიანად მთელი სპექტაკლი — იქნს გამოკვეთილ, ელვარე, მჭევრ გამომხატველობითს ფორმას, რომელიც იპყრობს მაყურებელს“.

განა მაყურებლის დაპყრობა შეუძლია ისეთ სპექტაკლს, სადაც რიტმი მოძრაობის ორგანიზაციის წმინდა გარეგნული ხერხია? აქ ორი აზრი არ არსებობს. რიტმი, რომელიც შინაგანად გაუმართლებელია, არ არის ზემოთაგონებული აზრითა და ემოციით, მარტოოდენ სანახაობით შთაბეჭდი-

ლებას თუ მოახდენს, მას შეუძლია განაცვიფროს, გააოგნოს მაყურებელი, გულს კი ვერასოდეს მისწვდება.

მინდა გავახსენო ჩემი თაობის ადამიანებს, რა დაუსრულებელი ტაში იფეთქებდა ხოლმე მაყურებელთა დარბაზში, როცა იდგებოდა „ანზორი“, „ლამარა“, „რღვევა“, „ყაჩაღები“. რით იყო გამოწვეული მაყურებელთა ასეთი აქტიუტაჟი? რა გრძნობამ უკარნახა ანატოლი ლუნაჩარსკის აღელვებული სიტყვები სტაგიაში „შეჯამება“:

„რუსთაველის თეატრმა შესძრა მოსკოვი. მოსკოვი ფიქ-

საც უნდა მოჰყოლოდა სიმწიფის, ჩადრმაგებული სოციალური და ფილოსოფიური აზრის, დახვეწილი მსახიობური ოსტატობის ხანა.

სანდრო ამბეტელის მაძიებელი გონება მიღწეულზე არ ჩერდებოდა. იგი შორს იხედებოდა, მისი შემოქმედებითი მისწრაფებანი უფრო ვრცელი და შინააზრისანი იყო, ვიდრე მოწინააღმდეგენი მიაწერენ. ამიტომაც მისი ხელოვნება უფართოეს პერსპექტივას უსახავდა რუსთაველის თეატრს, რომელსაც იგი ხელმძღვანელობდა.

სანდრო ამბეტელს რომ დასცლოდა წლების მანძილზე მისთვის ჩვეული გეგანოზომიერი შეკოვარი შრომა, ეჭვი არ არის, იგი რეფლექსოლოგიისა და მსახიობური ოსტატობის ურთიერთკავშირის საკითხებშიც მივიდოდა რაიმე უფრო სრულყოფილ, სისტემატიზებულ, კონკრეტულად ხელშესახებ დასკვნებამდე, მაგრამ... მისი სიცოცხლე შუასიტყვაზე შეწყდა...

ის, რაც სანდრო ამბეტელმა გააკეთა ქართულ თეატრ-

ში, შესწავლილი უნდა იქნას არა მარტო როგორც მემკვიდრეობა ან რუსთაველის თეატრის ტრადიცია, არამედ როგორც დღევანდელი დღის საარსებო, საჭირობო აუცილებლობა.

მომავალ ახალგაზრდა ტალანტთაგან ალბათ ვინმეს მოუწევს ამბეტელის საქმის განგრძობა.

შინდა ერთხელ კიდევ გაგახსენოთ და ხაზგასმით აღვნიშნო რიტმის პრობლემის მნიშვნელობა ამბეტელის ძიებებში. საჭიროა მისი ინტუიციური მიხვედრების ღრმა ანალიზი და ლოგიკური გაერთიანება იმასთან, რაც ამ მიხვედრებს ანათესავებდა სცენის სხვა გამოჩენილი ნოვატორების — სტიანისლავსკის, მარჯანიშვილის, ვახტანგოვის, მეიერჰოლდის, კურბასის ძიებებსა და მიხვედრებთან. ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად, სხვადასხვაგვარი გზით ესწრაფოდნენ ისინი ერთ მიზანს — თეატრის თვით არსის განახლებას, ახალი საბჭოური თეატრის შექმნას, და თავიანთ გზაზე ხშირად წასწყდომიან ერთსა და იმავე მიხვედ-

შურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ კორესპონდენტი პაპლე შიშჩინაძე ესაუბრა ქალაქ ულიანოვსკის მეგობრობის პარკში, ჩვენი რესპუბლიკისთვის განკუთვნილ ტერიტორიაზე, დაღმწული ორმხრივი პორელიევის ავტორს მოქანდაკე ჯიმალ ჯაზარძეს. ეს პორელიევი შევიდოიან შრომას, ქართველი ხალხის ნათელ ცხოვრებასა და მის მიღწევებს მიეძღვნა.

კითხვა: როგორია თქვენი პორელიევის შექმნის ისტორია?

პასუხი: ავტორთა ჯგუფი, არქიტექტორ ჯ. პაპინაშვილის ხელმძღვანელობით, ულიანოვსკში ამუშავებდა მომავალი პარკის იმ ნაწილს, რომელიც გამოყოფილი იყო ჩვენი რესპუბლიკისთვის. მათ მეც მიმიწვიეს სამუშაოდ. რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ და კულტურის სამინისტროს ავტორიტეტულმა საბჭომ მიიწვიეს

ჯ. ჯაზარძე.



პორელიევი ქ. ულიანოვსკში (წინა მხარე).

პორელიევის უკანა მხარე.

რებსა და აღმოჩენებს. განა ამას არ უნდა მიეძღვნა ყველაზე მეტი ყურადღება?

რატომ იყო, რომ სტანისლავსკიმ, „სისტემის“ მიხედვით მრავალწლიანი განსჯა-ფიქრის შედეგად, ხელი მოჰკიდა რეფლექსოლოგიის საკითხების შესწავლას პავლოვისა და ბეზტერევის ნაშრომებზე დაყრდნობით, და თავის ახალ მეთოდს — „ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდს“ დაუკავშირა ისინი?

რატომ იყო, რომ შეიერსოლდმა თავისი „ბიომექანიკის“ მეთოდის ქვაკუთხედად რიტმის პრობლემა დასახა?

რატომ იყო, რომ გენიალურმა (მე არ მემშინია ამ სიტყვისა) ვახტანგოვმა სცენური ოსტატობის საფუძვლად რიტმი გამოაცხადა?

რატომ იყო, რომ ასმეტელი მთელი თავისი სიცოცხლე ამტკიცებდა სცენაზე რიტმის პრობლემის მნიშვნელოვნობას და ბრწყინვალედაც ადასტურებდა ამას თავის სპექტაკლებში? რატომ იყო, რომ ასე ჯიუტად ეძებდა იგი თავის

ვისი შთაგონებული, ინტუიციური მიხედვრების თეორიულ დასაბუთებას?

ოცდაათ წელიწადზე მეტი გავიდა მას მერე, რაც რუსთაველის თეატრმა დაჰკარგა თავისი ხელმძღვანელი. საფიქრებელი იყო, რომ სანდრო ასმეტელის სახელის მომხიბვლელობა თანდათან მოიკლებდა, მისი შემოქმედება ისტორიასდა შემორჩებოდა...

მაგრამ რაც დრო გადის, მით უფრო ცხოველ ინტერესს იჩენს მისდამი ახალგაზრდობა. თეატრის ახალგაზრდა მუშაკები — რეჟისორები, მსახიობები, გატაცებით ეძიებენ რა ახალ გზებს რეალისტურ ხელოვნებაში, ხარბად ითვიანებენ ყოველივე ნამდიღის, მათ შორის ასმეტელისეულ გამოცდილებას, მისწრაფებებს, იდეებს. მით უმეტეს, დიდი პასუხისმგებლობა ჩვენნი პროფესიონალი თეატრმოდნეებისა: მათ ღრმა ანალიზითა და მაქსიმალური ობიექტურობით უნდა წარმოაჩინონ ამ დიდი ხელოვანის შემოქმედების არსი.

ი ნ ბ ე რ ვ ი უ

წარდგენილი ესკიზები და მეც შევედღეკი კომპოზიციის განხორციელებას.

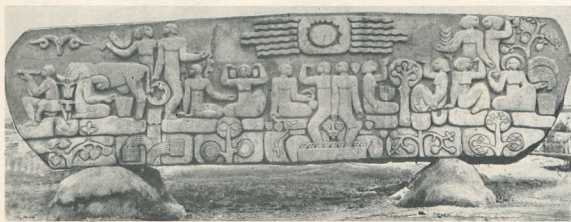
კ ი თ ხ ვ ა: თქვენი ნამუშევრის ძირითადი მოტივია ხალხთა მეგობრობა. ამით თქვენ მთელი საბჭოთა ხალხის სულსკვეთება გამოავლინეთ. ალბათ ეს იყო თქვენი ნაწარმოების უმთავრესი დანიშნულება...

პ ა ს უ ხ ი: ყოველ შემთხვევისათვის, მე აქეთ-კენ მივისწრაფოდი და, იმაზე მსჯელობა, თუ

რამდენად გამოვსახე ეს, მნახველისთვის მიმინდვია.

კ ი თ ხ ვ ა: როგორია თქვენი შემოქმედებითი გეგმები?

პ ა ს უ ხ ი: ამჟამად არტიტექტორ ლ. სარაჯიშვილთან ერთად ვმუშაობ ენგურჰისის კომპლექსურ გაფორმებასა და მხატვარ ლ. შენგელიასთან ერთად — ახალი ათონის ბუნებრივი მღვიმეების კეთილმოწყობაზე.



ლალო მესხიშვილის კინომოღვაწეობა მთლიანად დაკავშირებულია რუსულ რევოლუციურ-ამდელ და რევოლუციის შემდგომ (1917-1919 წ. წ.) კინემატოგრაფიასთან.

დიდი მსახიობის თანამედროვეებს ამ საკითხზე ძალზე ცოტა რამ დაუწერიათ. მხოლოდ ა. ფადევა (მონოგრაფია „ლალო მესხიშვილი“) და ნ. გვარამია („თეატრალური მემუარები“) ასახელებენ 1915-1919 წწ. რამდენიმე რუსულ მხატვრულ ფილმს, რომლებშიც ლ. მესხიშვილია გადაღებული.

თუ ყურადღებით გადავიკითხავთ რევოლუციურ-ამდელ და რევოლუციის შემდგომ რუსულ ჟურნალ-გაზეთებს, ვნახავთ, რომ ლ. მესხიშვილს 1915-1919 წლებში დაახლოებით ოც მხატვრულ ფილმში მიუღია მონაწილეობა და თავისი დიდი ტალანტით ახალი ხელოვნების განვითარებაში გარკვეული როლი შეუსრულებია.

ლ. მესხიშვილის რუსულ კინემატოგრაფიაში მოღვაწეობის ისტორია ასეთია:

1914-1915 წლების თეატრალურ სეზონში ლ. მესხიშვილი ქუთაისის დასში იყო. სეზონის დამთავრებისთანავე იგი თავისი ოჯახით მოსკოვში გადასულა საცხოვრებლად და ვ. სუხოძოლსკის მიუწვევია „დრამატულ თეატრში“. ეს ის მეცენატი ვ. სუხოძოლსკია, რომელმაც 1913 წელს კ. მარჯანიშვილის „თავისუფალი თეატრი“ დააფინანსა და 1914 წლის გაზაფხულზე, ამ თეატრის ლიკვიდაციის შემდეგ, „დრამატული თეატრი“ შექმნა. ლ. მესხიშვილს, როგორც დიდ მსახიობს, კარგად იცნობდნენ რუსეთში, რადგან იგი საკმაოდ დიდხანს მოღვაწეობდა როგორც მოსკოვში, ისე რუსეთის პერიფერიების თეატრებში.

როგორც ჩანს, ლ. მესხიშვილს 1915 წლის ბოლოს თავი დაუნებებია ვ. სუხოძოლსკის „დრამატული თეატრისათვის“ და კინემატოგრაფიაში გადასულა სამუშაოდ. 1915-1916 წლებში მას ურთიერთობა ჰქონდა სხვადასხვა კინოფირმებთან („ა. დრანკოვისა და ა. ტადლეკინის სავაჭრო სახლი“, „ა. ხანჭონკივი და აშხანაკობა“ და სხვ.), ხოლო 1917 წელს სამუშაოდ გადასულა ახალჩამოყალიბებულ კინოსაბჭოთაერთო საზოგადოება „ბიოფილმში“ და მისი ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი გამხდარა.

ქართულ პრესაში გამოითქვა მოსაზრება, თითქმისდა მოსკოვის კინოფირმამ „ა. დრანკოვისა და ა. ტადლეკინის სავაჭრო სახლმა“ ჯერ კიდევ 1913 წელს გადაიღო ლ. მესხიშვილი მხატვრულ ფილმში „მთის არწივი“, მაგრამ, როგორც ამის შესახებ გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ (1973 წ., 18 მარტი, № 20) ვწყობდით, ეს მოსაზრება არ დადასტურდა. ლ. მესხიშვილის კინოდებიუტი 1915 წელს შემდგარა და, ლიტერატურულ

ლი წყაროების მიხედვით, 1915-1919 წ. წ. ეპიზოდური და მთავარი როლები შეუსრულებია ფილმებში: „მამები და შვილები“, „დაკარგული ყელსაბამი“, „სირცხვილი ორლოვების სახლს“, „ემპაქის სკერცო“, „მედუზას ღიმილი“, „ვეა“, „გამოუვალი მღვდომარეობა“, „როდესაც იასამანი ყვავის“, „დიდება ძლიერებს, სიკვდილი სუსტებს“, „ცხოვრებაში ყველაფერი ხდება“, „ლევოის მოხუცებულობა“, „გულკანზე ცეკვა“, „თეთრად ფრიალებს აფრა ეული“, „ცხოვრების მუდმივი ზღაპარი“, „შურისმამიძეები ღმერთი“, „სალამოს მსხვერპლი“, „ენებიანი აღამიანები“, „ასე იყო, მაგრამ აღარ განმეორდება“, „მხოლოდ ღმერთი განსჯის“, „მტაცებელი და აფერილი, ანუ გენერალი“.

ლალო მესხიშვილი

კინემატოგრაფიული

მოღვაწეობა

გიორგი ხარატიშვილი

დასახელებული მხატვრული ფილმების უმეტესობა დღეს დაკარგულად ითვლება. სსრ კავშირის კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის კინოარქივში („მისფილმოფონდი“) გასულ წელს მივაგენით მხოლოდ სამ ფილმს: „მამები და შვილები“ (1915 წ.), „შურისმამიძეები ღმერთი“ და „სირცხვილი ორლოვების სახლს“ (1918 წ.). „მამები და შვილები“ ი. ტურგენევის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით გადაღული „ა. დრანკოვისა და ა. ტადლეკინის სავაჭრო სახლს“. როგორც ტიტრებში ირკვევა, ფილმი ოთხნაწილიანი ყოფილა. მაშასადამე, რომანის სიუჟეტის ძალიან შეკუმშულია. ფილმში ლ. მესხიშვილი ბაზაროვის მოხუცი მამის როლს ასრულებდა. სამწუხაროდ, დღეს ამ ფილმის მხოლოდ მესამე ნა-

წილია დარჩენილი, ლ. მესხიშვილ-ბაზაროვის სცენები კი მხოლოდ მეოთხე ნაწილში იყო.

მთლიანადაა დაცული „შურისმაძიებელი ღმერთი“ და „სირცხვილი ორლოვების სახლს“ სცენარი ორივე ფილმისთვის დაუწერია შემდეგში ცნობილ საბჭოთა მწერალს ლ. ნიკულისს, პირველი გადაუღია რეჟისორ ა. შიფმანს, მეორე — რეჟისორ ვ. ტურჩინსკის. ამ ფილმებში ლ. მესხიშვილის გარდა ცენტრალურ როლებს ასრულებენ რევოლუციამდელი რუსული კინოს ცნობილი მსახიობები ვ. პოლონსკი, ს. ვერხოვსკაია, ე. ჩაიკა, ი. პერესტიანი, ა. ბუკ-ნაზაროვი.

მიუხედავად იმისა, რომ „სირცხვილი ორლოვების სახლს“ და „შურისმაძიებელი ღმერთი“ საბჭოთა პერიოდშია გადაღებული, ისინი სიუჟეტი-

ლ. მესხიშვილ-ვერხოვცევი ხედება, რომ შეცდომა დაუშვა, მას არა აქვს უფლება ხელი შეუშალოს ახალგაზრდების სიყვარულს და თავს იკლაფს.

ასეთივე ბანალური შინაარსისაა „სირცხვილი ორლოვების სახლს“, სადაც ლ. მესხიშვილი გადამდარი გენერლის ორლოვის როლს ასრულებს გენერალს ჰაყვს ქალ-ვაგი (მსახიობები: ე. ჩაიკა, ა. ბუკ-ნაზაროვი). იგი გაიგებს, რომ მის ქალიშვილს რომანი აქვს ცოლიან კაცთან (მსახიობი ი. პერესტიანი), რასაც ძალიან განიცდის. ქალიშვილი შეყვარებულთან ერთად გაიპარება და მეზობელ ქალაქში ცხოვრობს. გენერალ ორლოვის აღშფოთებას საზღვარი არა აქვს. მშა იპოვის გაქ-

კადრი ფილმიდან „შურისმაძიებელი ღმერთი“. პროფესორი ვერხოვცევი — ლ. მესხიშვილი ლექციაზე.



თა და ესთეტიკით რევოლუციამდელი მხატვრული კინემატოგრაფიის ტიპიური ნიმუშებია და ეს ბუნებრივია. კინემატოგრაფიის ნაციონალიზაცია 1919 წლის აგვისტოს ბოლოს მოხდა, 1918 წელს კი, როდესაც ამ ფილმებს იღებდნენ, კინომწვევლობა ძირითადად ჯერ კიდევ კერძო მეწარმეთა ხელში იყო.

„შურისმაძიებელი ღმერთი“ ლ. მესხიშვილი ასრულებს ხანდაზმულ პროფესორ ვერხოვცევის როლს. პროფესორს თავისი სტუდენტი ქალი (მსახიობი ს. ვერხოვსკაია) შეყვარებია, რომელსაც ახალგაზრდა ექიმი მოკულისკი (მსახიობი ვ. პოლონსკი) უყვარს. სტუდენტი ქალი პროფესორ ვერხოვცეს მიჰყვება ცოლად. მაგრამ ექიმ მოკულისკისთან ურთიერთობას კვლავ აგრძელებს

ცეულებს და რევოლუციით შემოაკვდება ოჯახის შემარცხვენილი და.

სრულყოფილადაა თუ არა წარმოდგენილი ამ ფილმებში ლ. მესხიშვილის საშემსრულებლო ოსტატობა, მისი დიდი ტალანტი?

იმ ხანდაზმულ ადამიანთა აზრით, რომელთაც ლ. მესხიშვილი თავის დროზე უნახავთ სცენაზე, პროფესორ ვერხოვცევისა და გენერალ ორლოვის როლები, მხოლოდ მიახლოებულ შთაბეჭდილებას გვიქმნის დიდი მსახიობის ხელოვნებაზე. ასეთივე აზრი გამოთქვა მწერალმა შ. დადიანმა წერილში, რომელიც მან 1920 წელს ლ. მესხიშვილის გარდაცვალების გამო დაბეჭდა ეურნალ „კრილოსანში“ (№ 3, გვ. 3). მწერალი გულისტკივილით წერდა, რომ ლადო წავიდა და შთა-

მიმავლობას მხოლოდ მოგონებანი და რამდენიმე კინოფირი დარჩა, მაგრამ — „ვაი, რომ ამ სურათებით არ დახასიათდება ლადოს დიდი მსახიობური ტემპერამენტი, ლადოს განსაკვიფრებული, მაღალი ნიჭი არტისტობისა, ის, რაც ჩვენ გვიყვარდა ლადოში, რა ტიპებსაც მან შეგვაჩვენა თავისი ნიჭიერი სახის ამტკვევლებით მის სიცოცხლეში, სამუდამოდ მიტყვარა თვალს, საკუნთოდ აიღებდა შთამომავლობისათვის და ეს სურათებიც... კინემატოგრაფიული, არაა საკუნო; დროებითი ხრწნადი და წარმავალი“.

მართალია, ეს სურათები არ გვამძლევენ სრულყოფილ წარმოდგენას ლ. მესხიშვილის სცენურ ოსტატობაზე, მაგრამ ამ ფილმებს მაინც დიდი ისტორიული მნიშვნელობა აქვთ. მათ ლ. მესხიშვილის ცოცხალი სახე შემოგვიჩვენებს და ახალ თაობას საშუალება ეძლევა ეკრანზე იხილოს კაცი, რომლის სახელი ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში ლეგენდად იქცა. ამ მხრივ უფრო ღირსშესანიშნავია „შურისმაძიებელი ღმერთი“. აქ ლ. მესხიშვილი უმნიშვნელო გრიზით ასრულებს პროფესორ ვერხოვეცვის როლს.

ლ. მესხიშვილმა თავისი სამსოგლო მოღვაწეობით თუოლო მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა რუსული კინემატოგრაფიის განვითარებაში. იგი გვეუბნის თეატრის მსახიობთა იმ პირველ თაობას, რომელიც კინემატოგრაფიაში აშკვადრებს როლის განსახიერების რეალისტურ ტრადიციებს. ახლა ვუყურებთ ამ ფილმებს და თვალში გვეცემა როლის განსახიერების ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული მანერა. ვერვთ წოდებული „ვარსკვლავები“ ყოველთვის გადაამტკებდა ფესტიკულაციას მიმართავენ, ლ. მესხიშვილის თამაში კი ჭეშმარიტად ცხოვრებისეულია, იგი ძუნწი, მაგრამ მეტყველო ფესტებით ოსტატურად ახერხებს ფსიქოლოგიური სიღრმის რთული სახის გამოძეწვას. საბჭოთა კინოს ცნობილი რეჟისორი ა. ბეკ-ნაზაროვი, რომელიც 1917-1919 წლებში ლ. მესხიშვილთან ერთად „ბოიფილის“ მიერ გადაღებულ სურათებში მონაწილეობდა, მემუარებში (1965 წ.) იკონებს თავის პირველ ნაბიჯებს ეკრანზე, ამასთან ხაზს უსვამს იმ დიდ დახმარებას, რომელსაც ლ. მესხიშვილი უწყევდა მას და სხვა ახალგაზრდა კოლეგებს როლზე მუშაობისას. ა. ბეკ-ნაზაროვის გადმოცემით, ლ. მესხიშვილი იმ წლებში ძალიან პოპულარული კინომსახიობი ყოფილა და რუსული, რევოლუციამდელი მხატვრული კინემატოგრაფიის ისეთ პროფესიონალ მსახიობებთან („ვარსკვლავებთან“) ერთად მოიხსენიებს, როგორც იყვნენ ი. მოჭუხინი, ვ. ხლოდნაია, ვ. პოლონსკი, ი. პერესტიანი და სხვები.

ლადო მესხიშვილი 1920 წლის ივნისს სამ-

შობლოში დაბრუნდა და რამდენიმე დღის შემდეგ წერნაღ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციის წარმომადგენელთან საუბარში განაცხადა: „მე არ ვიზიარებ კინოს მოწინააღმდეგეთა აზრს, თითქოს ეკრანზე არ არის საჭირო განცდა, მიმიკა. ეს ყალბი აზრია და ყველა იმ სიომკეში, სადაც მე ვამოვიდოდი, დავამტკაცე აღნიშნული აზრის სრული უსაფუძვლობა. კინოს დიდი მნიშვნელობა აქვს და მეც სწორედ მთავარ განზრახვად მაქვს დავაარსო ქართული კინო, რომელსაც მსოფლიო მნიშვნელობა უნდა მიეცეს. მე უნდა განავლიო ვეროპას ქართული ხალხის წარსული კულტურა. მაგრამ, ვგონებ, ეს საქმე დაწყებული უნდა იყოს და აღარ მინდა ხელი შევეშალო ინიციატორებს“ („თეატრი და ცხოვრება“, 1920 წ., № 24, გვ. 3).

როგორც ჩანს, ლ. მესხიშვილი კარგად იცნობდა ლ. კულემოვის ექსპერიმენტებთან დაკავშირებულ რუსული კინემატოგრაფიის ისახლებებს, რომლებმაც საკმაო გავრცელება პოვნა რევოლუციის პირველ წლებში. ლ. მესხიშვილს მხედველობაში აქვს ლ. კულემოვისა და მის თანამოაზრეთა მიერ პროფესიონალი მსახიობის, გარდასახვის ოსტატის „ნატურშიკით“ შეცვლა. ლ. მესხიშვილი იმ აზრისაა, რომ კინოს ესაჭიროება არა „ნატურშიკი“, არამედ ნამდვილი შემოქმედი მსახიობი, რომელსაც შეუძლია ეკრანზე შექმნას ცოცხალი ადამიანის სახე, გვაჩვენოს მისი სულიერი სამყარო. ლ. მესხიშვილის მოსაზრების ჭეშმარიტება ნათელყო საბჭოთა კინემატოგრაფიის მივლმა შემდგომმა განვითარებამ.

ამავე ინტერვიუდან ისიც ჩანს, თუ როგორ გულისხმობდნენ ეკიდებოდა ლ. მესხიშვილი ქართული კინემატოგრაფიის შექმნას და გრძნობდა მის აუცილებლობას.

აღნიშნული ფილმების („სიცხვილი ორლოვების სახლს“ და „შურისმაძიებელი ღმერთი“) ასლები სასწავლო მიზნით შესყიდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტმა.



საქართველოს დღაპაღას —

ოპერის თეატრის განახლებული შენობა

საქართველოს კომპარტიის
ცენტრალურ კომიტეტსა და
საქართველოს სსრ
მინისტრთა საბჭოში

ჩვენნი რესპუბლიკის მშრომელებისათვის, ყველასათვის, ვისაც უყვარს და აფასებს ქართულ კულტურას, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი ძვირფასია, როგორც ცენტრი, სადაც იქმნებოდა და მტკიცდებოდა თანამედროვე ქართული მუსიკალური ხელოვნება, სადაც პირველად სრულდებოდა ქართული კლასიკური მუსიკის კორიფეების — ზ. ფალიაშვილის, დ. არაყიშვილის, მ. ბალანჩიშვილის საოპერო, საბალეტო, სიმფონიური ნაწარმოებნი.

როგორც დიდი მუსიკალური ტრადიციების მატარებელი, თბილისის ოპერის თეატრი ხელს უწყობდა რუსი ხალხისა და ქართველი ხალხის სულიერ დაახლოებას, მათი კულტურების დაახლოებას. საქმარისია გავისხენოთ, რომ თბილისის ოპერის სცენაზე გამოდიოდნენ რუსული და საბჭოთა ვოკალური ხელოვნების გამოჩენილი ისტატები — შალაიანი, სობინოვი, ნეფდანოვა, ბარსოვა, ყოზლოვსკი, პიროგოვი და ბევრი სხვა.

თბილისის ოპერის თეატრმა, რომელიც აიგო გასული საუკუნის 70-იან წლებში თბილისის ცენტრალურ ნაწილში, ქალაქის მთავარ პარკსაშუქტზე, ჩვენს დროშიც შეინარჩუნა მნიშვნელობა როგორც ისტორიულმა და კულტურულმა ძეგლმა.

ამიტომაც ბუნებრივია, რომ 1973 წლის 9 მაისს გაჩენილმა ხანძარმა, რომლის შედეგად ოპერის თეატრის შენობა ძლიერ დაზიანდა და დიდი ხნით გამოვიდა მწყობრიდან, დიდი გულსტკივილი, თეატრის შემდგომი ბედის გამო წუხილი გამოიწვია მთელ ჩვენს საზოგადოებრიობაში.

იმავე დღეს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭოს დადგენილებით თეატრის შენობის აღდგენის ღონისძიებათა შესამუშავებლად შეიქმნა მთავრობის კომისია.

მოკლე ხნის განმავლობაში კომისიამ განახორციელა ხანძრის შედეგების ლიკვიდაციისა და საოპერო დასის მუშაობის მოვარების მთელი რიგი გადაუდებელი ღონისძიებანი. გამოიყო სახსრები დეკორაციების, გარდერობის, რეკვიზიტის აღსადგენად. საკავშირო პროფსაბჭოს თანხმობით ოპერისა და ბალეტის თეატრს დროებითი სარეგლმობისათვის გადაეცა თბილისის პროფკავშირთა კულტურის სახალის ახალი შენობა. საოპერო დადგმებისათვის სახალისი შენობის უკეთ მომარჯვების მიზნით დაიწყო დამხმარე შენობების მიშენება. მთელი რიგი დამატებითი სამუშაოები მაყურებელთა ადრბაზში უკვე შესრულებულია.

საერთის ყოველმხრივი წინასწარი განხილვის შემდეგ, ვაითვალისწინებს რა კომპეტენტური ორგანიზაციების, სპეციალისტების, ოპერის თეატრის კოლექტივის აზრი, აგრეთვე ფართო საზოგადოებრიობის სურვილები, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ 1973 წლის 28 ივლისს მიიღეს გადაწყვეტილება თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის არსებული შენობის აღდგენის შესახებ მისი გარეგანი სახის შესარჩუნებით და სასცენო ნაწილის რეკონსტრუქციით თეატრების დაპროექტების თანამედროვე ნორმების შესაბამისად.

ამ გადაწყვეტილების მიღებისთანავე გაიშალა მუშაობა თეატრის შენობის აღდგენისა და რეკონსტრუქციის საესკიზო პროექტების შედგენისათვის საქართველოს სსრ სახმშენის მინისტრის მიერ შემუშავებულ საქროექტო დავალების შესაბამისად, საპროექტო ორგანიზაციების გარდა ამ მუშაობაში სასუთარი ინიციატივით მონაწილეობა მიიღეს აგრეთვე ცალკეულმა არქიტექტორებმა.

ამ დღეებში საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ განიხილეს რესპუბლიკის სახმშენის მინისტრის მიერ შემუშავებული თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის შენობის აღდგენისა და რეკონსტრუქციის საქროექტო გადაწყვეტილება.

საუთუგოს გადაწყვეტად სცენა ვარიატი, რომელიც შემუშავდა საქართველოს საქალყო მშენებლობის სახელმწიფო საქროექტო ინსტიტუტმა (დირექტორი — გ. ანდრონიკაშვილი, ავტორები — დ. მემმარიაშვილი, მ. ჩაჩანიძე, თანაავტორები — გ. ლექვიანიძე, კ. ლორთქიფანიძე). იგი ყველზე მეტად

შეესაბამება მოცემულ შენობას და ამასთან მაქსიმალურად უახლოვდება თბილისის ოპერის თეატრისათვის ტრადიციულ არქიტექტურულ ფორმებსა და ელემენტებს, აღადგენს შენობის სახეს, რომელიც ძვირფასი გახდა თბილისელთა ბევრი თაობისათვის.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ ამ საკითხის გამო მიღებულ დადგენილებაში განსაკუთრებით აღნიშნეს მუშაობის ობიექტულობა და ოპერის თეატრის შენობის აღდგენისა და რეკონსტრუქციის საესკიზო პროექტების მაღალი ხარისხი, რომლებიც შეასრულეს საქართველოს საქალაქო მშენებლობის სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტის ავტორთა კოლექტივმა, აგრეთვე „თბილქალაქპროექტის“ ინსტიტუტმა (დირექტორი — გ. მირიანაშვილი, ავტორები — დ. შორბედაძე, თ. ჭაფარიძე), საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საპროექტო კანტორამ (დირექტორი ს. მეგრელიაშვილი, ავტორები — ს. მეგრელიაშვილი, კ. გრიბალი) და ავტორთა ჯგუფებმა (ი. და მ. ჩხენკელები; ი. და მ. ზალიაშვილები, ნ. გორდედაძე).

საქართველოს საქალაქო მშენებლობის სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტს დაევალი დააჩქაროს ტექნიკური პროექტის შედგენა, რათა უკვე მიმდინარე წელს დაიწყო თეატრის შენობის აღდგენისა და რეკონსტრუქციის სამუშაო ნახაზების ეტაპობრივი გამოშვება.

აღდგენითი სამუშაოები, რომელთა განხორციელება დაევალი საქართველოს სსრ მშენებლობის სამინისტროს, უნდა დაითავრდეს 1975 წელს.

საკავშირო მთავრობამ რესპუბლიკას გაუწია დიდი დახმარება — სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს სატეკნიკური გადაწყვეტილებით ამ მიზნით საქართველოს სსრ რესპუბლიკას 1974 წლისათვის გამოეყო კაპიტალური დაბანდებიანი 2,5 მილიონი მანეთის ოდენობით.

ეკვი არ არის, რომ სახმეინი, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, საქართველოს საქალაქო მშენებლობის სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტი, საწარმოები და ორგანიზაციები, სპეციალისტები, რომლებიც მონაწილეობას მიიღებენ აღდგენით სამუშაოთა კომპლექსის განხორციელებაში, ყოველ ღონეს იხმარენ, რათა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის განახლებულმა შენობამ გათვალისწინებულ ვადაზე გაულოს კარი მყურებლებს.

(საქინფორმი)

ურნად „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციის სახვითი ხელოვნების განყოფილების გამგე ნუზოს ბრძანებით დააჩქაროს საქართველოს საქალაქო მშენებლობის სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტის დირექტორს ბ. ანდრონიკაშვილს, საესკიზო პროექტის ავტორებს მ. მამარიაშვილს და მ. ჩანანძიშს, ოპერისა და ბალეტის თეატრის დირექტორს ი. ბერიძეს.

ძიობა: (გ. ანდრონიკაშვილი) რესპუბლიკის მთავრობამ საუკეთესოდ ცნო თქვენი ინსტიტუტის მიერ შემუშავებული ოპერისა და ბალეტის თეატრის შენობის აღდგენისა და რეკონსტრუქციის საესკიზო პროექტი.

რას იტყვიდით თქვენი პროექტის შესახებ, ამასთან დაკავშირებით რა სამუშაოები ჩატარა ინსტიტუტმა?

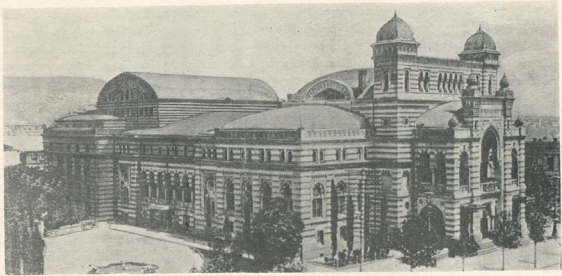
— ვიდრე უშუალოდ ჩვენი საესკიზო პროექტის შესახებ აღვნიშნავდით რაიმეს, შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ იმას თუ რაოდენ ოპერატიულად და დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობით გამოიხმარუნენ ქართული არქიტექტორები ეროვნული კულტურის ამ უმნიშვნელოვანესი

ძეგლის აღდგენისა და განახლების პატრიოტულ საქმეს.

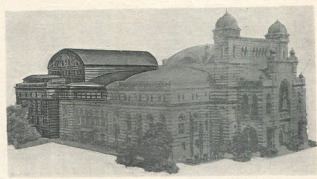
ჩვენს მიერ შერჩეული საესკიზო პროექტი (ავტორები მე. მამარიაშვილი, მ. ჩანანძი, შემოქმედებითი მონაწილენი გ. ლევიჩანძე, ქ. ლორთქიფანიძე). თავისი არქიტექტურულ ჩანაწიქრითა და ტექნოლოგიური გადაწყვეტით მართლაც ძალზე საინტერესო ნამუშევარია. რაც მთავარია, აღდგენილი თეატრი საესკიზოთა დააკმაყოფილებს თანამედროვე თეატრალურ შენობათა ყოველგვარ მოთხოვნილებას.

აღსანიშნავია, რომ პროექტის შექმნას წინ უძღოდა მრავალი მოსამზადებელი სამუშაო, ჩვენი ინსტიტუტის თითქმის ყველა არქიტექტორი აქტიურად ჩაება თეატრის აღდგენისა და რეკონსტრუქციის საესკიზო პროექტის შექმნაში და მოკლე ხანში უდავოდ საყურადღებო ნაშრომები მივიღეთ.

თავდაპირველად წარმოადგინეს შეიდი პროექტი, რომლებიც რამდენიმეჯერ განვიხილეთ ინსტიტუტის სსრმოებზე. ვიმსჯელებთ და გაავანაღოზეთ მათი დადებითი და უარყოფითი მხარე-



შაქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შენობა რეკონსტრუქციის შემდეგ.



ოპერისა და ბალეტის თეატრის განახლებული შენობა (მუქად ნაჩვენებია შენობის გალასაკეობელი ნაწილი).

ები, სხვადასხვა ტექნოლოგიური პროცესები. ყოველი მათგანი განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია, რადგან მათ ძალზე საინტერესო არქიტექტურული პრინციპები უდევთ საფუძვლად. თუმცა საბოლოოდ ლ. მეძმარიაშვილისა და მ. ჩაჩანიძის პროექტზე შეჯერდით, რადგან იგი უფრო ზუსტად და სრულყოფილად პასუხობს დასმულ ამოცანას.

— გასული საუკუნის ეს არქიტექტურული ძეგლი თავისი მხატვრული სახით ორგანულად იყო ჩაწერილი რუსთაველის პროსპექტის განაშენიანებაში, საინტერესოა, რეკონსტრუირების შედეგად როგორ წარმოვიდგება იგი?

— დიას, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი თავისი დროის მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ძეგლია, იგი მჭიდროდ შეერწყა რუსთაველას პროსპექტს, მართლაც წარმოუდგენელია ისინი ერთმანეთის გარეშე. ეს თეატრი ხომ ერთ-ერთ წამყვან როლს თამაშობს პროსპექტის საერთო მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში.

აღსანიშნავია, რომ პროექტი ან ითვალისწინებს თეატრის შენობის სრულ რეკონსტრუქციას,

შენობის ხელ რეკონსტრუქციამდე.



გაგანიერდება ძირითადად სასცენო ნაწილი. პროექტის ავტორები ყოველწლიურად შეცვალენ არ დაერღვიან რუსთაველის პროსპექტის სტრუქტურა, თუ რა ცვლილება განიცადა არსებითად თეატრმა, ამის შესახებ დაწერილებით თვით ავტორები მოგახსენებენ.

პიუხუა: (ლ. შემპარაშვილსა და მ. ჩაჩანიძეს) — თქვენს საესკიზო პროექტში ჩანს, რომ შერთბის გარეთა ხედი ნაწილობრივ ხელუხლებელია, არსებითად იცვლება მხოლოდ თეატრის ინტერიერი, რას გვეტყობოდა ამის შესახებ?

— დროის სიმცირის მიუხედავად, მრავალი მოსაზრებისა და დარინტის გაანალიზება მოგიხსნა. ბოლოს მივიღეთ გადაწყვეტილება — თეატრის ის ნაწილი, რომელიც ასე თუ ისე გადაურჩა ხანძარს (სრულიად დამწვარი მაყურებელთა დარბაზის გარდა) დაგვიტოვოთ თითქმის ადრინდელი სახით. გაავანებოთ თეატრის შერთობა მხოლოდ სასცენო ნაწილის მხარეს, რაც საშუალებას მოგვცემს ყველა ადმინისტრაციული სათავსო გავიტანოთ სასცენო ნაწილში. ფოიებისა და კულუარების შიდა სივრცე გაიწმინდება ყოველგვარი ძველი ტიხარისა და ზედმეტი დეტალისაგან, და სრულიად დაეთმოა იგი მაყურებელს.

სასცენო ნაწილის რეკონსტრუირებისას ვეცდებით შევიზარუნოთ შენობის ძველი შიდა კედლები. ყველა ამ ტექნოლოგიურ პროცესების ჩატარებით საშუალება გვქმნება სწორად გადაეჭრათ დასახული ამოცანა: ამრიგად ინგრევა მხოლოდ სასცენო ნაწილის გვერდითი კედლები და სცენის მიერ ნაწილი. დანარჩენი, განსაკუთრებით კი გვიან მიშენებული, სრულიად სალი უკანა ნაწილი უცვლელი დარჩება, შეიცვლება მხოლოდ მისი შიდა გვეგარება. ასეთია ზოგადად ჩვენი საესკიზო პროექტის მიზანი.

— მართალია, ზოგადად უკვე აღნიშნეთ თქვენი ამოცანის შესახებ, აღნიშნეთ კიდევ, რომ აუცილებელია სასცენო ნაწილის რეკონსტრუირება, ამიტომაც საინტერესოა რა სიახლეებია მოსალოდნელი ამ მხრივ?

— არსებობს სცენის ოთხი ტიპი. პირველი ტიპის სცენა განკუთვნილია 800-ადგილიანი დარბაზისათვის, მეორე ტიპის 1 000-ადგილიანისათვის, მესამე 1200-ადგილიანისათვის, ხოლო მეოთხე ტიპის სცენა 1500-ადგილიანი დარბაზისათვის.

ე. ი. 1000-1100-ადგილიანი თეატრის შენობის დაგეგმარებისათვის მიზანშეწონილია მეორე ტიპის სცენა, თუმცა საბალეტო და საოპერო საექსტაკლუების მოსტამბების გათვალისწინებისას სასურველია პორტალი იყოს თოთხმეტი მეტრი, რაც მესამე ტიპის სცენის პორტალის ზო-

მას შესაბამება. მაგრამ აქვე უნდა დავხიზნოთ, რომ ზოგჯერ სცენის უსაფუძვლო გადიდებით, იზრდება მოცულობა და შენობა ძირდება 18-25 პროცენტით. გარდა ამისა, სასცენო კოლოფის მოცულობის გადიდება აუარესებს დარბაზში მოსახლების პირობებს, რადგან დიდი სცენა შთანთქმავს მომღერლის ხმას.

ჩვენი თეატრის სასცენო კოლოფი, სივანიით სასცენო აკაყოფილებს მესამე ტიპის სცენის მოთხოვნებისა და სიღრმით კი მეორე ტიპის სცენას, ამისათვის მიგმართეთ გარკვეულ კომპრომისულ გადაწყვეტას. სცენის ზომები დაგვიტოვოთ შეუცვლელი, მეორე და მესამე ტიპის სცენა შეერწყა ერთმანეთს. თოთხმეტი მეტრით გაეზენით პორტალი და მოვაწყეთ კიბეები და არიერსცენა.

სცენის სივანი, რომელიც შესაბამება მესამე ტიპს, თოთხმეტმეტრიანი პორტალის ნორმალური გამოყენების საშუალებას იძლევა, გვერდებში კი კულისებს მიღმა რჩება თავისუფალი ადგილები. ამრიგად სცენის არსებობის შემთხვევაში მეორე ტიპის შესაბამისი სცენის სიღრმე დადგმებისათვის ნორმალურ პირობებს ქმნის.

ამრიგად, ჩვენს მიერ დაპროექტებული სცენა, რომელიც მეორე და მესამე ტიპის კომპონენტებისაგან შედგება, ვფიქრობთ სრულიად პასუხისმხებადასხვა დადგმის ყველა მოთხოვნილებას, რაც უდავოდ ძალზე მნიშვნელოვანია და საყურადღებო.

სცენის კიბეებისა და არიერსცენის გარდა, მოხერხებულად იქნება დაკავშირებულა დიდი მოცულობებისა და დაზარალი დეკორაციების, ბუტაფორიის, ავეჯის, რეკვიზიტის და სასცენო ელექტროაპარატურის საწყობები, სადადგმო ნაწილი, მოსაცდელი, ექიმისა და საინგალაციო ოთახები და სხვ.

ბუტაფორიის, ავეჯისა და რეკვიზიტის მორიგე საწყობი ამწეით დაუკავშირდება საერთო საწყობს, რომელიც მოთავსდება სარდაფის სართულზე. დიდი და დაზარალი დეკორაციების ერთერთ მორიგე საწყობს ექნება გარეთ გამოსასვლელი, რადგან ეზოდან და სადურგლო სახელოსნოდან მუშებს საშუალება ჰქონდეთ შეტანონ ან გაიტანონ დეკორაციები.

სცენასა და მსახიობთა მოსაცდელი ოთახების ახლოს განლაგდება სველი წერტილები. აქვე იქნება კიბეები, რომელიც მოემსახურება გალერეისა და სცენის მუშებს.

შენობის სასცენო ნაწილის კუთხეებში მოთავსდება საერთო ხმარებისათვის განკუთვნილი ორი კიბე, სამწვანო ლიფტით. სცენა, სხვადასხვა დადგმებისათვის, აღკურვლი იქნება აწვე-დასაშვები მოედნით.

სასცნო ნაწილის მეორე სართულზე სოლის-ტებისთვის განლაგდება მსახიობთა ოთახები, სასმალ-კაბინებით. შენობის გვერდებზე, კაბინებთან — მსახიობთა მორთვე სატრიმოორ-საპარიკმა-ხერო. ამავე სართულზე გამკვა სცენა, ჯიბეები, დეკორაციის საწყობები, არქისცენა.

მესამე სართულზე, შენობის უკან ნაწილშიც მოეწყობა აგრეთვე მსახიობთა ოთახები, სასმალ-კაბინებით. გარდა ამისა, სასცნო კოლოფის გვერდებზე, ჯიბეებისა და დეკორაციების საწყობების თავე განსაზღვრული გვაქვს მოვათავსო გუნდისა და კორდებალეის მსახიობთა დიდი ოთახები. შენობის გვერდებზე კიბეებთან, მსახი-ობთა სამეცადინო ოთახებში.

მეოთხე სართული სრულიად დაეთმობა სარე-პეტეციო დარბაზებს. სასცნო კოლოფის გვერ-დებზე მოთავსდება დიდი სარეპეტეციო დარბა-ზები ბალეტისთვის, თითოეულის ფართობი იქ-ნება 250 კვადრატული მეტრი, ერთ-ერთი მათგა-ნი მოძრავი ტიხრით შეიძლება 125 კვადრატული მეტრის პატარა დარბაზებად დივის, რომელსაც გამოიყენებენ გუნდის რეპეტეციისათვის, შენო-ბის უკან კედელთან გათვალისწინებული გვაქვს 110 კვადრატული მეტრის კიდევ ერთი სარეპე-ტიციო დარბაზი. გარდა ამისა, ამავე სართულზე მოთავსდება მსახიობთა სამეცადინო ოთახები, რომელთა სიმაღლე ოთხ მეტრზე მეტი იქნება.

ამრიგად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს სარ-თული მთლიანად ეთმობა სარეპეტეციო დარბა-ზებს, რომელიც მდებარეობს მსახიობთა ოთახე-ბის თავეზე, იგი უშუალოდ მასთან იქნება დაკავ-შირებული და სავსებით დაამყოფილებს თე-ატრის სარეპეტეციო სათავსების ყველა მოთხოვ-ნილებას.

სასცნო ნაწილის მეხუთე სართული დაეთმო-ბა თეატრის ადმინისტრაციისა და სამხატვრო ხელმძღვანელობისთვის განკუთვნილ სათავსს, აქ-ვე მოეწყობა მორთვის ბიბლიოთეკა და მიმდინა-რე სეზონის გარდერობი, რომლის ფართობი იქ-ნება 105 კვადრატული მეტრი.

თავის ფუნქციებს შესარულებს სასცნო ნაწი-ლის სულ ქვედა სართული, რომელიც სამეურ-ნეო ფოს მხარეს გაუთანაბრდება მიწის ზედა-პირს. აქ ძირი აიდად განლაგდება სასამსახურო შესასვლელი ვესტიბიულითა და გარდერობით, კომენდანტის, სამწეო ნაწილის გამგის, სცენის მემანქანისა და მუშების დასასვენებელი ოთახე-ბი, სახანძრო საეუწყაო, ფესსაცმლისა და ტან-საცმლის სამკერავლო სახელსინოები, სამრეც-ხაო და საშრობი. ამავე სართულზე იქნება ბუ-ფეტი, რომელიც მოემსახურება თეატრის პერსო-ნალს. აქვეა სხვადასხვა დამხმარე სათავსები, ინ-სტრუმენტების ასაწყობი, მუსიკოსთა დასასვენე-

ბელი და დირიჟორის ოთახი. მუსიკოსების გარ-დერობი სველი წურტილებით დაუკავშირდება საორკესტრო ორბის. სასცნო ნაწილის კუთხეში, ტრიუმში ხანძარსაწინააღმდეგო დანადგარის-თვის გამოიყოფა სათავსი. არიერსცენის ქვემოთ კი მოეწყობა დასახვევი დეკორაციების ორი სეი-ფი.

თეატრის შენობის გარკვეული ნაწილი დაეთ-მობა კოსტიუმებისა და სხვა საწყობებს, სცე-ნის მემანქანისა და სამეურნეო საეუწყაოს, აქ-ვე იქნება ატს-ი, დამცველები, ტექნოლოგიური კავშირის სააპარატო, სცენის ელექტროგაყვანი-ლობის, გამანაწილებელ მოწყობილობათა და კომპლესურ ტრანსფორმატორთა სათავსები. სა-მეურნეო და ხანძარსაწინააღმდეგო წყალგაყვანი-ლობის სატუმბო, დასახვევი დეკორაციებისკენ, სცენის ქვედა ტრიუმსკენ მიმავალი შესასვლე-ლები, სცენის აშვე-დასაშვები მოედნის მექანიზ-მები.

შენობის მიღმა, სამეურნეო ეზოს ქვემოთ მდებ-არეობს ბუტაფორიის, ავეჯისა და რეკვიზიტის დიდი საწყობი, რომელიც აშველი დაუკავშირდებ-ბა ამავე სახის მორთვე საწყობს. შენობის ბოლოს მარჯვენა მხარეს, სკენის ქვეშ მდებარეობდა სა-ქვეაბი, ვინაიდან თეატრის შენობის არ ჭირდება იგი, გარკვეული რეკონსტრუქციის შედეგად გა-მოიყენება კონდიციონირებისთვის. აქვეა პაერი სარდაფის სართულზე გამავალი მილსადენებით მიეწოდება მაყურებელთა დარბაზს. ეს სიასლე-ები იქნება თეატრის სასცნო ნაწილის.

— რა ცვლილება მოსალოდნელი თეატრის შენობის იმ ნაწილში, რომელიც მაყურებლის-თვისაა განკუთვნილი?

— რეკონსტრუქციის შედეგად მნიშვნელოვან ცვლილებას განიცდის სწორედ ეს ნაწილი. პირ-ველ სართულზე მდებარეობს მაყურებელთა მთა-ვარი შესასვლელი. აქვეა მთავარი გამანაწილებე-ლი ვესტიბიული და ამფითეატრის კულუარებსა და ბუნუარის ლოგებში შესასვლელი. ვესტიბი-ულის გვერდებზე მოვათავსებთ კარისაკაცთა და მორიგე ადმინისტრატორის ოთახებს. საღარო-ების, ბუხალატორიის და მთავარი ადმინისტრა-ტორის კაბინეტისაგან განთავსისუფლებულ ადგი-ლებზე, შენობის კუთხეებში ეწყობა გარდერობე-ბი იმ მაყურებელთათვის, რომელთაც იარუსებზე აქვთ ბილეთები. სლო პარტერისთვის გარდე-რობი იქვე მოეწყობა. მათი საერთო ფართობია 126 კვადრატული მეტრი, ნაცვლად 110 კვად-რატული მეტრისა, რომელიც 1100 მაყურებელს სჭირდება.

თეატრის საღაროებისთვის არჩეულია ახალი სათავსი, მაყურებელთა დარბაზის მარჯვენა მხა-რეს, სკვერიდან შესასვლელით. საღაროები შიდა

კიბეებით დაუკავშირდება ადმინისტრაციას. მაყურებელთა დარბაზის მარცხენა მხარეს მოთავსდება სტუმართა ოთახი თავისი ჰოლით, გარდერობითა და სველი წერტილით. ეს ოთახები უშუალოდ არის დაკავშირებული მათთვის განკუთვნილ ლოჯებთან. სტუმართა ოთახებში შესასვლელი პირდაპირ ბალიდან იქნება.

მომდევნო სართულზე მოთავსდება პირველი იარუსის კულუარები, რომელიც განთავისუფლებულია ბუფეტისა და დირექტორის კაბინეტისაგან.

შემდეგი სართული დაეთმობა დიდ „წითელ“ ფოიეს და მეორე სართულის კულუარებს, აქ ყოველივე დარჩება უცვლელი.

მეოთხე სართულზე, საბალეტო დარბაზისაგან განთავისუფლებულ სათავსებში, შენობის კუთხეებში მოთავსდება თეატრის ფოიე-მუზეუმი სხვადასხვა ექსპონატებით. აქვე იქნება განლაგებული შესაბამისი იარუსის კულუარები. მაყურებელთა დარბაზის მარცხენა მხარეს, დაშენებულ ნაწილში გათვალისწინებული გვაქვს დირექტორისა და მდივნის კაბინეტის მოწყობა, რომელიც დაუკავშირდება სცენას და მაყურებელთა დარბაზს. მის მარჯვნივ კი თეატრის პერსონალისთვის განკუთვნილია მიბლიოთეკა-წითელი კუთხე.

„წითელი“ ფოიეს თავზე, იქ სადაც ადრე სამხატვრო სახელოსნო იყო, მოეწყობა სარეპეტიციო დარბაზი, რომლის მოცულობა 19,5×16,0 მეტრია. ეს დარბაზი დერეფნით მოხვრებულად დაუკავშირდება შენობის სასაენო ნაწილში მოთავსებულ სარეპეტიციო დარბაზს. აქ გამართება ორკესტრისა და გუნდის რეპეტიციებიც. ამავე სართულზეა მთელი რადიოტექნიკური კომპლექსი, რომელიც მოემსახურება მაყურებელთა დარბაზს და სცენას.

სულ ქვედა სართულზე კი განლაგდება პარტერში შესასვლელი, გარდერობებით. მოსაწვევი ოთახები, ძირითადი სანკანაშები. ყოფილ სავენტილაციო დარბაზში, პარტერის კულუარების ქვემოთ, მაყურებელთათვის კი გათვალისწინებულია ბუფეტი, (რომლის ფართობი იქნება 157 კვადრატული მეტრი) და დამხმარე სათავსები (63 კვადრატული მეტრი).

— როგორც ცნობილია, არსებული თეატრის შენობა განიცდიდა ფოიეთა სიფიწრეებს, მაყურებელთა დარბაზის გასწვრივ განლაგებული იყო კაბინეტები და სხვადასხვა ოთახები. რას ითვალისწინებს თქვენი პროექტი ამ მხრივ?

— დიახ, არსებული თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი ნაკლი ის გახლდათ, რომ არ ჰქონდა ფოიესთვის საკმაო ფართობი, რომლის უმეტესი ნაწილი დაკავებული იყო კაბინეტებით, სალონებით, ბუფეტით, სარეპეტიციო დარბაზით. ჩვენი

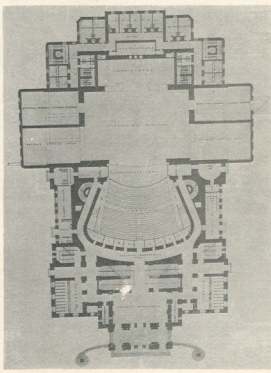
პროექტის თანახმად ყველა ეს სათავსო მიიშლება და ფოიესა და კულუარების საერთო ფართობი (მოსაწვევი ოთახების, სანკანაშის, გარდერობის გარდა) შეადგენს დაახლოებით 1200 კვადრატულ მეტრს, ნაცვლად ნორმით გათვალისწინებული 660 კვადრატული მეტრისა, აქედან ფოიე დაიკავეს 520 კვადრატულ მეტრს, კულუარები — 680 კვადრატულ მეტრს, რაც ბევრად მეტია 1100 მაყურებლისათვის განკუთვნილი თეატრისათვის.

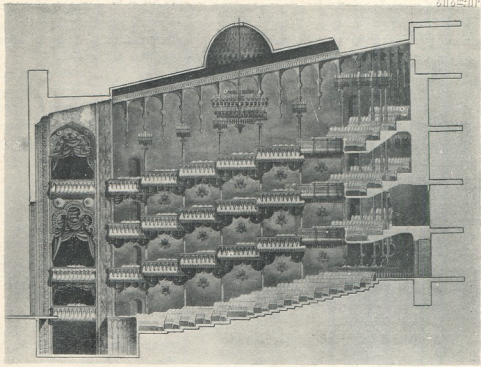
— პროექტში კარგად ჩანს, რომ უშუალოდ მაყურებელთა დარბაზში მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ცვლილებებია შეტანილი, გვიამბეთ თუ რაზეა აქ ძირითადად ყურადღება გამამხვილებელი და რა უპირატესობა აქვს ადრე არსებულ დარბაზთან შედარებით?

— დარბაზის რეკონსტრუირებისას გათვალისწინებული გვაქვს, მისი ყველა წერტილიდან, განსაკუთრებით კი გვერდითი იარუსებიდან მაყურებელს გავუმჯობესოთ ხედვა, რათა მან სრულყოფილად აღიქვას საოპერო თუ საბალეტო სპექტაკლი, რისი საშუალებაც ადრე მაინცდამაინც არ იყო. მაყურებელთა დარბაზში განგალაგებთ რადიოტექნიკური, შექტექნიკური კომპლექსის, სცენისა და დარბაზის განათების რეგულირებისათვის განკუთვნილ სათავსებს.

ამავე დროს, ჩვენი ძირითადი მიზანი იყო შეგვენარჩუნებინა ძველი დარბაზის საერთო სახისა-

შენობის გეგმის პროექტი (ესკიზი).





განახლებული შენობის ინტერიერი.

თი, მისი ერთიანობა ფოიეს ინტერიერებთან. შეგვექმნა შიდა სამყაროს საზეიმო, სადღესასწაულო განწყობილება. გადავწყვიტეთ შეგვენარჩუნებინა აგრეთვე მაცურებელთა დარბაზში არსებული კედლები.

აღრე, გვერდითი ლოგები იყო სწორი და პარალელურად მიჰყვებოდა დარბაზის შემომსახურებელ კედლებს, საიდანაც მეტად ჭირდა სექტაკლის ცქერა. პროექტით, ლოგების პორიზონტალური ხაზი უკანა მხრიდან საგრანობლად შემოიწია დარბაზის სივრცეში, რამაც მაცურებლისათვის სექტაკლის აღქმის იდეალური პირობები შექმნა.

გვერდითი იარუსები დაყოფილია ცალკეულ ლოგებად, რომელიც ტერასებად დაეშვება სცენისაკენ, რაც, რა თქმა უნდა, გააუმჯობესებს გვერდითი ადგილებიდან ხედვას. ადრე არსებულ სიმახვილ იარუსი ძირითადად ძველ ადგილზე რჩება. პირველი იარუსის შუაგულში მოეწყობა სცენისა და დარბაზის განათების რეგულირებისათვის განკუთვნილი სათავსო.

შესამე იარუსის თავზე რადიოტექნიკური კომპლექსისათვის სპეციალური ფართობია გამოყოფილი. პირველი იარუსის ქვემოთ კი ბუნუარის ფიფქია. მაცურებელთა დარბაზის ჭერზე, ჭაღს უკან ტექნოლოგიური თვალსაზრისით ძალზე მიხერხებულ ადგილას განლაგდება პროექტო-

რები. თვით ჭაღი ასაწვევ-დასაშვებია, რათა ხელი არ შეუშალოს პროექტორების სხივებს, იგი აიწვევა და დაეშვება ფარდასთან ერთად.

აივნები და გვერდითი იარუსები დაყურდნობა ძველებური სახის, მხატვრულად დამუშავებულ ლითონის სვეტებს, რომლებიც მესამე იარუსს ასევე მხატვრულად საინტერესო შანდლებით დააგვირგვინებენ, რითაც შენარჩუნებული იქნება ძველი ინტერიერის სასიათი. დარბაზში ძველებურ სტილში იქნება ორნამენტირებული და ორგანულად შეერწყმის შენობის საერთო არქიტექტურულ ხაზს, მის ინტერიერს და ექსტერიერს.

— საოპერო თეატრის მიღმა მდებარეობდა მთელი რიგი სადურგლო, სამხატვრო სამჭროები და სხვა სათავსები. გათვალისწინებული გაქვთ თუ არა ამ საკმაოდ დიდი ფართობის გამოყენება?

— დიახ, ეზოში არსებულ საწარმოო სათავსების, მათ შორის საკმაოდ მოზრდილი სეიფის (იგი მოეწყობა თეატრის შენობაში) მოხსნით თეატრის ნორმალური მუშაობის საშუალებას მიეცემთ, ეზოს მარცხენა მხარეს მოთავსებული სატრანსფორმატორო კისკები, რომლებიც დღეს უკვე საგსებით უვარგისია, მოიხსნება და მის ადგილს დაიჭერს ავტომანქანების სადგომი.

პროექტში გათვალისწინებულია, რომ შემდგომ ეტაპზე დაინგრეს ეზოს მარჯვენა მხარეს მდებარე-

რე ერთსართულიანი ამორტიზირებული საცხოვრებელი სახლები და მათ ადგილზე აიკოს საწარმოო სახელოსნოებისა და სარეზერვო საწყობების შენობა.

თეატრის ძირითადი შენობიდან, სახელოსნოთა ახალ შენობაში გადავა ყველა საწარმოო სათავსები, ხოლო განთავისუფლებულ ფართობებს დირექცია სურვილისამებრ გამოიყენებს. ყველა ამ ღონისძიების განხორციელების შემდეგ თეატრის ნაგებობის მთელი კომპლექსი მიიღებს დასრულებულ სახეს და ნორმალური ცხოვრებისთვის ყოველგვარი აუცილებელი საშუალებით იქნება აღჭურვილი.

თეატრის შენობის უკან, ძ ე ლ ა ძ ი ს ქ უ ჩ ა ზ ე, შორეულ პერსპექტივაში საცხოვრებელი სახლების აღების სარჯზე მოხდება წითელი ხაზის კორექტირება. ავტომანქანებისათვის აქ მოეწყობა სამიარუსიანი სადგომი, რომელიც მოემსახურება არა მარტო თეატრს, არამედ ქალაქსაც და გამოყენებული იქნება, როგორც დღის ისე ღამის ფასიან სადგომებად. აი ყოველივე ის, რაც შეიძლება მოკლედ გვეთქვას ჩვენს მიერ შემუშავებულ საესკიზო პროექტის შესახებ. საბოლოო სიტყვას კი მის განხორციელებაში მშენებლები იტყვიან.

პიშნა: (ზ. ფლოიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის დირექტორს ირაკლი ბერიძეს) — საზოგადოების დიდი გულისტკივილი გამოიწვია ოპერის თეატრში მოულოდნელად გაჩენილმა ხანძარმა და ნგრევამ, ამიტომაც თითოეულ ჩვენთაგანს, თითოეულ მოქალაქეს აინტერესებს მისი ზეალინდელი დღე და უშუალოდ თქვენი შთაბეჭდილება შენობის აღდგენისა და რეკონსტრუქციის საესკიზო პროექტზე.

— ოპერის თეატრის დაწვა ჩვენი ერის, ჩვენი დიდი კულტურის მიძიმე დანაკლისი იყო და არც გაგვევირვებია, როდესაც ეს ძალზე სამწუხარო მოვლენა ყველამ ასე ახლოს მიიტანა გულთან და განიცადა.

მომხდარი ამბის შემდეგ სხვადასხვა აზრი წამოიჭრა. ზოგს მიაჩნდა, რომ საკმარისი იყო შენობის მხოლოდ რესტავრაცია, ზოგს — აღდგენა-რეკონსტრუქცია, ზოგი კი მოითხოვდა სრულიად ახალი თეატრის მშენებლობას. ამ ვარიანტების შესახებ იყო ძალზე სერიოზული და პრინციპული მსჯელობა. საბოლოოდ მიღებული იქნა ერთი კონკრეტული გადაწყვეტილება: თეატრის აღდგენა-რეკონსტრუქცია. აქ ანგარიში გაეწია აგრეთვე მშრომელთა უმრავლესობის მოთხოვნას, რომ შენარჩუნებოდა ოპერის თეატრს თავისი პირვანდელი სახე. ამასთან თეატრის კოლექტივის შემდგომი ცხოვრებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს დროს, რადგან თეატრის გაჭიანურებული

მშენებლობა უთუოდ უარყოფით გავლენას მოახდენდა ჩვენი მომღერლებისა და მოცეკვავეების მომზადებასა და მათი პოტენციური შესაძლებლობების გამოვლენას.

აქვე უნდა აღვიწიონ ისიც, რომ მართალია, დროებით ვადმოგვევა პროფესიონალითა სასახლის შენობა, მაგრამ სათაერო თეატრის ნორმალური მუშაობისათვის აქ არ სურსებოს სათანადო პირობები. გარდა ამისა, იგი ვერ აკმაყოფილებს ჩვენი თეატრის სპეციფიკისათვის საჭირო ყველა მოთხოვნილებას.

მართალია, ამასთან დაკავშირებით მრავალი საინტერესო პროექტი შეიქმნა, მაგრამ თეატრის კოლექტივის და პირადად მეც მიგვაჩნია, რომ საქართველოს საქალაქო მშენებლობის სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტის მიერ შემუშავებული საესკიზო პროექტი საესკიზო შეესატყვისება თეატრის შენობის აღდგენისა და რეკონსტრუქციის ყველა მოთხოვნას. ამასთანავე იგი ურადლებას იქცევს საუცხოო არქიტექტურული გადაწყვეტითა და თეატრის ინტერიერში შეტანილი სიხალეების ორიგინალური გააზრებით, რაც უდავოდ, პროექტის ავტორთა მაღალ პროფესიულ დონეზე მეტყველებს.

მთელი კოლექტივი მადლიერია ჩვენი რესპუბლიკის ზელმძღვანელობისა, რომელიც ყოველმხრივ დაგვეხმარა, რათა არ შეფერხებულიყო თეატრის შემოქმედებითი მუშაობა და იმედს გამოვთქვამთ, რომ დადგენილ ვადებში მივიღებთ განასლებული თეატრის შენობას.

გურამ თიკანაძე სარბიელზე მანინ გამოვიდა, როცა საბჭოთა ფოტოხელოვნება ახალ თვისებებსა და დამოუკიდებელი არსებობის უფლებას იმკვიდრებდა. ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებსა და საგამოფენო სტენდებზე ის-ის იყო ჩნდებოდა ფოტოგრაფთა სურათები, რომლებიც ყურადღებას იქცევდნენ მძაფრი სიუჟეტით, ფორმის პუბლიცისტურობითა და სიახლით. ასეთი ნამუშევრების გვერდით კი ძალზე გულუბრყვილოდ გამოიყურებოდა ძველებური „სურათის“ ტრადიციებით შესრულებული ფოტოები.

50-60-იანი წლების ახალგაზრდებმა მოღვაწეობა გაუგებლად გზაზე როდი დაიწყეს. მათ ჰყავდათ თავიანთი წინაპრები — რევოლუციის პირველი წლების ფოტორეპორტიორები, ფოტოგრაფიული ფორმის ნოვატორები: ალექსანდრე როდინკო, არკადი მაიხეტი და დიდი სამამულო ომის რეპორტაჟული მატიაანის შემქმნელები. ახალგაზრდებმა მათი შემოქმედებითი შემკვიდრებიდან აითვისეს ყოველივე საუკეთესო და თამამად უკუაღდეს ინსცენირებული ფოტოგრაფიის კანონები. თანდათან წინაშეაგდოთ ადგილს იკავებს რეპორტაჟი, რომელიც საშუალებას აძლევს შემოქმედს ასახოს ცხოვრების განუმეორებელი, უტყუარი კოლიზიები.

ფოტოატელიეს პირობებში გადაღებულმა პორტრეტმა პოზიციები დაუთმო რეპორტაჟულს. ფართო გამოყენება ჰპოვა „ფარულმა კამერამ“, „მოულოდნელმა“ გადაღებამ, გრძელფოკუსიანმა ოპტიკამ. ამან, თავის მხრივ, ხელი შეუწყო ისეთი პორტრეტების შექმნას, რომლებშიც ღრმად და ნათლად გაიხსნებოდა ადამიანის ხასიათი, მისი შინაგანი სამყარო.

ფოტოხელოვნება თანდათანობით სულ უფრო პუბლიცისტური ხდებოდა, ხოლო ფოტოჟურნალისტიკა ფართოდ იყენებდა რამენტრულ ხერხებს — მდინდრებოდა.

სამართლიანად მიიქცევს ფართო საზოგადოების ყურადღება ვ. რონდეროტემ და ე. კასინმა, ვ. ასლომოვმა და ბ. პოკროვსკიმ, ვ. რეზნიკოვმა და პ. ნოსოვმა. მათ რიცხვს ეკუთვნის აგრეთვე, ახალგაზრდა ნიჭიერი

ფიქრები შთაში.



გურამ თიკანაძე

(გამოფენის შთაბეჭდილებები)

გრიგოლ ჩუდაკოვი

ფოტოგრაფები: ლატვიელი — გ. ბინდე, უკრაინელი — ო. ბურბოსკი, ქართველი — გ. თიკანაძე და სხვები. დღეს ისინი საბჭოთა ფოტოხელოვნების წამყვანი ოსტატები არიან და ახლა შედინ შემოქმედებითი სიმწიფის, ცხოვრებისეული გამოცდილებით გამდიდრებული ნიჭის გაფურქვნების ხანაში — ყველანი, გარდა გურამ თიკანაძისა, რომლის ცხოვრება ასე მოულოდნელად და ტრაგიკულად შეწყდა ათი წლის წინ.

თუ ყველამ, ვინც ზემოთ ვახსენეთ, თავიანთი შთაგონება მხოლოდ ფო-

ტოგრაფიას მოახმარეს, გურამის გულში არანაკლებად ადვილი ეჭირა მთებს, მთების სიყვარულს და სწორედ იგი შეიქნა მისთვის საბედისწერი.

უდროოდ დაიღუპა მამაკი და კეთილი ადამიანი, ნიჭიერი ფოტოსტი, შემოქმედი, რომელმაც ეს მალეწილი წოდება მოიპოვა ძალიან მცირე დროში, მან ხომ მხოლოდ სიცოცხლის ბოლო წლებში აიღო ხელთ ფოტოკამერა და აღარც მოშორებია მას.

ახალგაზრდა ოსტატის ბევრი მიღწევა თუ აღმოჩენა სხვებისთვის მისაბაძი გახდა.

თიკანაძისეული „ტკბილი ნესვი“ თავისებურ ქრესტომათიადაც კი იქცა. ფოტოსელოვნების თეორეტიკოსები თავიანთ ლექციებსა თუ სტატეებში ხშირად ახსენებენ მას და კუთვნილს მიუხედავად ავტორის სითამამეს.

თითქმის თხუთმეტი წლის შემდეგ ეს სურათი, გ. თიკანაძის პერსონალური გამოფენის სხვა ექსპონატებთან ერთად, კვლავ ვიხილე თბილისში, გამომცემლობა „მერანის“ დარბაზში. თუმცა თხუთმეტი წელი ფოტონამუშევრისთვის არც ისე მცირე დროა, განსაკუთრებით მაშინ, თუ გავითვალისწინებთ ფოტოსელოვნების განვითარების სწრაფ რიტმს. მაინც ძალზე თანამედროვედ და არაჩვეულებრივად გამოიყურებოდა. დიახ, სწორედ არაჩვეულებრივად, როგორც ხელოვნების ყველა ნამდვილი ნიმუში. ბო-

ლო წლებში ბევრმა სცადა ამ სურათის მიბაძვით გადმოეცა მოძრაობა ფერში, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, ახლაც მიმბაძველებს არ ჰყოფინდა: ის „რადაც“, რაც ხელოსნობას განიარჩევს მხატვრული შემოქმედებისაგან.

გურამ თიკანაძის ამ საინტერესო გამოფენაში ორგანულად ჩაჯდა მისი ფერადი ნამუშევრები. რით შეიძლება აიხსნას ეს სრულიად უჩვეულო შერწყმა ფერისა შავ-თეთრთან, რაც ხშირად აშკარად გრაფიკული მანერითაა შესრულებული? პასუხი, ჩემი აზრით, მთელი ექსპოზიციის სიცოცხლის დამამკვიდრებელ, მაჟორულ განწყობილებაში უნდა ვეძიოთ. ყაყაჩოები, ყურძნის მტევნები, გამომწვარი თიხისფერი კლდეები, ქალიშვილის ალისფერი კაბა — რა ძალით იგრძ-

ნობა სიცოცხლის სიყვარული, რაოდენი ტკბობაა მშობლიური საქართველოს სიმშვენიერი! მაგრამ აქ წუხილიცაა, რომელსაც ბადებს უამინდობა მთებში, შვეწვალზე ასასვლელი უანასკნელი მტკრებარს სიმძიჟე და მარცხის ჯერ გაურკვეველი წინათგრძნობა — ყველაფერი ეს ერთად აღებული არის მისთვის სიცოცხლედ, სიყვარულიცა და ტკივილიც.

გ. თიკანაძე არ მღეროდა დაზვიერებულ მხნე მელოდისა, რომელიც ყველა შემთხვევისთვის გამოდგება. იგი ფილოსოფიურად აზროვნებდა ყოველთვის, მაშინაც, როცა ფერად ნატურმორტებს ქმნიდა, ან როცა ერთ უჩვეულოდ შთამბეჭდავ კადრში ფოტონოველას თხზავდა ადამიანის შერკინებაზე მთის მწვერვალებთან, სადაც



უშაბზე.
ოლუ.

პირველი ყოველთვის გამარჯვებული როდი გამოდის ხოლმე.

ყველანი, ვინც იცნობდნენ გურამს, მის ფოტოწოდვას „საშიში ფედელი“ (მწვერვალისკენ მიიწევს ალპინისტის განმარტოებული ფიგურა) ავტობიოგრაფიულად აღიქვამენ, თუნცა ამას გამორიცხავენ ფოტოხელოვნების დოკუმენტური ბუნება, მისი სპეციფიკა.

დაიას, ეს უდავო და გამორიცხუ-ლია. მაგრამ თუ გამოფენას მთლიან-ნობში განვიხილავთ, სრული უფ-ლება გვექნება, ეს ექსპოზიცია შევა-დართო ასორტიცი ფრაგმენტისაგან — ფოტოკადრსაგან შემდგარ მო-ზაიკურ ავტობიოგრაფიას.

გამოფენის მთლიანობას, მის შთაბეჭდილობას კიდევ უფრო აძლი-ერებს, აგრეთვე, რამდენიმე პორტ-

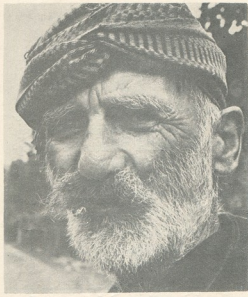
რეტი და ქანრული სურათი, რომ-ლებიც მოხერხებულად და დიდი ტაქტით არის ჩართული საერთო ტიკრაში. ამ სურათებზე აღბეჭდილია თვით გურამი — სერიოზული, მომ-ლიმბარი, ნაღვლიანი, დაფიქრებული. აი, მიდის იგი მეგობარ ალპინისტე-ბთან, ესაუბრება მწვემსებს, თუ პა-ტარა მთიელ ბიჭებს, ან დაღლილი ჩამოხადარა ნაკადულთან. რა ძვირ-ფასია ეს, შემთხვევით გამვლელის მიერ გადაღებული კადრები. ისინი არ არიან სრულყოფილი, არც ხე-ლოვნების ნაწარმოების ნიმუშის პრეტენზია გააჩნიათ; მაგრამ აუცი-ლებელი არიან ამ შესანიშნავი ფოტოსტატის შემოქმედების თავი-სებურებათა და სათავეთა განსაზღვ-რისათვის. მათ თითქმის ისეთივე მნიშვნელობა ენიჭებათ, როგორც

მწერლის შემოქმედებითი მემკვიდ-რეობის ლიტერატურული ანალიზი-სთვის — მის მემუარებს, წერილებსა და თანამედროვეთა მოგონებებს.

„მერანის“ დარბაზში მოწყობი-ლი გამოფენის მნიშვნელობა რესპუ-ბლიკის ფარგლებს სცილდება. მისი მემორიალური ხასიათი ხელს არ უშლის ფართო განზოგადებებსა და განსჯას საქართველოს ფოტოხელო-ვნების ბედზე, რომლის შესაძლებ-ლობები ჭეშმარიტად ამოუწურავია.

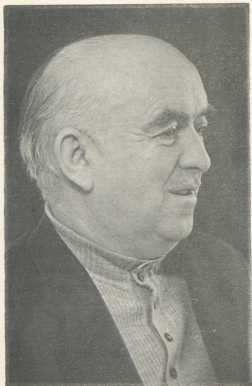
გურამ თიკანაძემ დღესაც, დაღუ-პვის ათი წლის შემდეგ, კვლავ გაა-მრავლა ფოტოხელოვნების მოყვარუ-ლთა და მოტრფიალეთა რიცხვი.

ეს კიდევ ერთი დადასტურებაა იმისა, რომ ის ნამდვილი შემოქმედი იყო.



მოხუცის პორტრეტი.
მალა, ანკეზუ!





ჯ ა ნ ო

ბ ა ბ რ ა ტ ი ო ნ ი

გრიგოლ ხერხელიძე

პარმუსული ქორეოგრაფიული ხელოვნების გამოჩენილმა მოღვაწემ ჯანი ბაგრატიონმა ნაყოფიერი შემოქმედებითი გზა განვლო და მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება უშურველად მოახმარა მშობლიური ხელოვნების განვითარებას.

სასიამოვნოა, რომ ქართული ქორეოგრაფია დღითი დღე ახალ-ახალ მწვერვალებს იპყრობს, ფართო პოპულარობას იძენს და მსოფლიო აღიარებას პოულობს. ქართულმა ცეკვამ თავისი რაინდული შემართებით, დაუოკებელი ტემპერამენტითა და დახვეწილი სინატიფით დედამიწის ხუთივე კონტინენტი მოიარა და მილიონობით თავყანისმცემელი გაიჩინა. ეს საკუსებით კანონზომიერი მოვლენაა, რადგან ჩვენი პლასტიკური ხელოვნება დიდი ტრადიციებითა და მრავალფეროვანი შინაგანით გამოირჩევა. მას ღრმად აქვს ფესვები გადგმული ხალხის წიაღში, ხალხურობის უტყუარი ბეჭედი აწის და ხალხისავე ცხოვრების, ფიქრებისა და გრძნობების ანარეკლია. ცეკვა ისეთივე ორგანული ნაწილია მშობლიური სულიერი საუნჯისა, როგორც საქვეყნოდ განთქმული ქართული სიმღერა და ლექსი. ჩვენი მშვენიერი ჰანგე-

ბისა და პოეტური სიტყვის მსგავსად, როგვაც, როგორც მას ძველად უწოდებდნენ, მხარში ედგა ხალხს ჭირსა და ღვინში, შრომასა და ძნელედლობაში. დაგაკვირდეთ ქალ-ვაჟის რომანტიკულ დუეტს, ხორუმის პერიოკულ პათოსს, სვანური ცერულის ამალღებულ ბუნებას, მითიურის თავბრუდამხვევ ტემპს და უმაღვე დაერწმუნდებით, თუ როგორი შინაგანი მღელვარება, ღრმა აზრი და ვაჟკაცური სულისკვეთება ჩაუქსოვია ქართველ კაცს თავის ცეკვაში.

უწინ ქართული ცეკვა, ხალხურ სანახაობებსა და დღეობებს თუ არ ჩავთვლით, რომლებიც უპირატესად სოფლად იმართებოდა, მოკლებული იყო ფართო ასპარეზს, ვიწრო წრის გასართობს წარმოადგენდა. მაგრამ, მან კამერულობის ამ ატმოსფეროშიც მოახერხა გამონათება.

ქართული ქორეოგრაფიის ხელოვნების დარგად ჩამოყალიბება და განვითარება საბჭოთა ეპოქასთან არის დაკავშირებული. საბჭოთა სინამდვილეში ხალხური ცეკვაც ისეთივე მსრუწველობისა და ყურადღების ცენტრში მოექცა, როგორც კულტურის სხვა სფეროები. ეს ფაქტი შესამჩნევია

განდა განსაკუთრებით ოციანი წლების დასასრულიდან, როცა საფუძველი ჩაეყარა თვითმოქმედი კოლექტივების ოლიმპიადებსა და დათვლიერებებს. აქედან მოვიდებოდა, ქართული ქორეოგრაფიის წინაშე განვითარების გრძელი ზღვრებულობის გადამალა. შეიქმნა ბევრი თვითმოქმედი და სახელმწიფო ანსამბლი, გაიხსნა სპეციალური სკოლები თუ კურსები კვალიფიცირებული ქორეოგრაფების მოსამზადებლად ყოველივე ამან ის ნაყოფი გამოიღო, რომ დღეს ეროვნული ქორეოგრაფია პროფესიულ დონეზე დგას, ქართულმა საცეკვაო ხელოვნებამ ფართო რეზონანსი პაოვა საბჭოთა კავშირში და საზღვარგარეთაც.

ხელოვანი, რომელიც ქართული საბჭოთა ქორეოგრაფიის სათავეებთან დგას და დიდი როლი მიუძღვის მის განვითარებასა და გამარჯვებაში, განსაკუთრებით საქართველოს სახალხო არტისტი ჯანო ბაგრატიონი. იგი ქართული პროფესიული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელია, ორმოც წელიწადზე მეტა უნაგაროდ ემსახურება მშობლიურ კულტურას.

ხელოვნებისადმი სიყვარული და მიდრეკილება ჯანოს ბავშვობიდანვე, ოჯახში ჩაენერგა. დედამისი შინაურულ წრეებში ცნობილი მომღერალი იყო. იგი თავისებურად და სასიამოვნო ხმით ასრულებდა ძველებურ ქართულ სიმღერებს. ხოლო რაც შეეხება ბიძამისს, გიგინა ბაგრატიონს, იგი თავის დროზე საქართველოს უპირველეს მოცეკვედ დიდი აღიარებული. ბევრს დღესაც ასწავს გიგინას უხადო ქართული „გასმები“. ჯანოს მამის — კოტე ბაგრატიონის ოჯახში იკრიბებოდნენ იმხანად ცნობილი მომღერლები და მოცეკვედები. ასეთ ატმოსფეროში გასაკვირი არ არის, რომ ჯანოს არსებობა ადრევე გაღვივებულიყო შემოქმედების ნაპერწკალი. იგი სულიან-ხორციანად განიმსჭვალა ქართული ცეკვისა და სიმღერის მათობებლად მანგით.

სამოღვაწეო ასპარეზზე ჯ. ბაგრატიონი 1932 წელს გამოჩნდა. იგი თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის დასში ჩაირიცხა, როგორც მოცეკვავე-სიმღერის. თექვსმეტი წლის მანძილზე იგი მთავრად საცეკვაო პარტიებს ასრულებდა სპექტაკლებში: „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“, „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, „ქეთო და კოტე“, „დარეჯან ცხოვრი“, „კაკო ყაჩაღი“ და სხვა. მან წამყვანი როლები განასახიერა პირველ ქართულ ბალეტებში (შ. თაქთაქიშვილის „მალიაყავა“ და ა. ბლანჩივიანის „მთების გულ“).

ქართული ხელოვნების ამ დიდ კერაში ჩამოყალიბდა ჯ. ბაგრატიონი-შემოქმედი თავისი მასწავლებლის, ქართული პროფესიული

ქორეოგრაფიის ფუძემდებლის დავით ჯავროშვილის ხელმძღვანელობით.

ჯ. ბაგრატიონის ცეკვამ იმთავითვე მიიპყრო ყურადღება შესრულების ინდივიდუალური მანერით და, რაც მთავარია, მკვეთრი ეროვნული ელფერი. საბალეტო სცენაზე მას შექმნიდა ხალხური შემსრულებლობის ორიგინალური თავისებურებანი, რაც უფრო გამომსახველს ხდიდა ამა თუ იმ პარტიას. გარდა საოპერო თეატრისა, ჯ. ბაგრატიონი დიდი წარმატებით გამოდიოდა ოლიმპიადებსა და კონცერტებზეც. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მის მიერ შესრულებული „ქართული“. უშუალოდ, დარბაზისური დავა ძველებური „სრიალაი“, ტექნიკურად დახვეწილი „გასმები“, სხეულის ოდნავ შესამჩნევი რწევა ქანდაკებასავით უძრავი ტრასით. აი, ეს ძირითადი ნიშნები გამოარჩევდა ჯ. ბაგრატიონის „ქართულს“. პირდაპირ ვიტყვი: ცეკვა „ქართული“ შემსრულებელთა შორის ჯერაც არ მეგულება ჯანოს ბადალი. თავისებური და მომხიბლავი იყო მისი „ბალადურები“.

ოპერისა და ბალეტის თეატრის პარალელურად, 1934 წლიდან ჯ. ბაგრატიონი იწყებს ხანგრძლივსა და ნაყოფიერ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებას. ამ მხრივ, მისი დამსახურება მართლაც რომ განსაკუთრებულია. მას მთავარ ქორეოგრაფად უმუშავებია სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლებსა და ათობით თვითმოქმედ კოლექტივში. ამ უნაწივ მიღვაწეობით მოიპოვა მას გამოჩენილი ქორეოგრაფის სახელი.

20 წლის მანძილზე (1938-1940, 1940-1947 და 1956-1966 წლებში) ჯ. ბაგრატიონი საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის მთავარი ქორეოგრაფია. ვინ მოთვლის, ამ ხნის მანძილზე სხვადასხვა ხასიათისა თუ ჟანრის რამდენი საცეკვაო დადგმა განახორციელა. იგი დგამდა სილო, ანსამბლურ და მასობრივ ცეკვებს. ანსახიერებდა სატრფიალო, ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო, შრომისა და გმირულ თემებს, სახუმარო, ლირიკულს თუ დრამატულ სახეებს, სოფლისა თუ ქალაქის ცხოვრების სურათებს. ჯ. ბაგრატიონმა ჭეშმარიტი სცენური სიცოცხლე დაუმკვიდრა მრავალ ქართულ ხალხურ ცეკვას, მივიწყებისაგან იხსნა და შვის სინათლე გამოიტანა ზოგიერთი მათგანი. ამასთან მან სახლებურ ქორეოგრაფიულ მასალაზე დაყრდნობით შექმნა სახოვანი ინსცენირებები, რომლებიც პლასტიკის ერთ ასახვევ ჩვენი ხალხის წარსულსა თუ აწმყს.

აღსანიშნავია ჯ. ბაგრატიონის მიერ დადგმული ცეკვები: „სორუმი“, „სამაია“, „მოხვეწილი“, „სიმღი“, „ფარიკაობა“, „საქორწილო“, „ყარაჩოსლური“, „იაღვანური“, „ჯან სული პარიანი-

თი“, „საკოლმეურნეო“, „სვანური ცერული“, „ფერხლები“ და სხვა. ჯ. ბაგრატიონის შემოქმედებით ფანტაზიას ხალხური ქორეოგრაფია ასახრდოდა. იგი, როგორც ამ მასალის დრმა მცოდნე, ბუნებისეული წილის სიღრმიდან გამოცილილი ოსტატის ხელით არჩევს საჭირო, აუცილებელ ხერხებსა და ილეთებს. ორგანულად უხამებს მათ თავის ჩანაფიქრს და შემოქმედებითად დამუშავებულს წარუდგენს მაყურებელთა სამსჯავროს. იგი საგანგებო გულისყურით ეძიებს და სწავლობს ხალხური ტილანტიების საშემსრულებლო თავისებურებებს და ამითაც ამიღიდრებს საკუთარ ხელწერას. ასე აკრიფა, ერთ ძალად შვარა, დაამუშავა და ყველასთვის ხელმისაწვდომი გახადა მან გ. ბახუტაშვილის, ი. ცხათაშვილის, გ. გავაშელის, ა. შადურისა და სხვათა უნიკალური ილეთები. ჯ. ბაგრატიონმა მათი მოძრაობები შემოქმედებითად გამოიყენა მასობრივსა და სხვა სახის დადგმაში. ამიტომაც მისი ნამუშევრები ყურადღებას იქცევენ, პირველ ყოვლისა, ხალხური იერით. ჯ. ბაგრატიონი თავდადებით იცავს ქართულ საცეკვაო ფოლკლორის საუნჯეს, მის სიწმინდეს.

ჯ. ბაგრატიონის დადგმები გვიხილავენ ყალბ ფემქტურობას მოკლებული სადა ნახაზით, ფორმათა სიმწყობრითა და შთამბეჭდაობით. იგი მიმართავს წრიულ, სწორხაზოვანსა და წიგზავოვან განლაგებებს, მიზანსცენებსაც ყველა აღნიშნული ყოვლა ლოკურითა და ორგანულად ენაცვლება ერთმანეთს. ასე იქმნება მოძრაი და უწყვეტი პლასტიკური გამა.

ჯ. ბაგრატიონი არასოდეს არ ზღუდავს მოცეკვავეთა ინდივიდუალურ შესაძლებლობებს და. თუ საჭიროა, სრულ გასაქანს აძლევს მათ. ასე მყარდება კონტაქტი დამდგმელსა და შემსრულებლებს შორის, რაც საერთო საქმის წარმატებას განაპირობებს. შემოქმედებითი შრომის ამ თვისებით ჯ. ბაგრატიონი ქორეოგრაფიში ნერგავს დიდი კოტე მარჯანიშვილის მეთოდს.

თავისი ხანგრძლივი მუშაობის მანძილზე ჯანო ბაგრატიონმა შექმნა მთელი რიგი ქორეოგრაფიული ნიმუშები, რომელთა ავტორობის პრიორიტეტი მას უნდა მიენიჭოს. ამასთან ერთად მას ქორეოგრაფიის ენაზე აუმტყველებია სახალხო გართობა-თამაშომანი თუ რაინდულ-რომანტიკული სურათები. აი ზოგიერთი მათგანიც: „მოსხვეური“, „ვაჟთა წყვილი“ (1939 წ.), „სამაია“ (1943 წ.), „ნეტავი ვოგო, მე და შენ“, „ქალ-ვაჟი“ (1941 წ.), „ბიძურულა“ — სვანური შაირითა და ცერულით (1942 წ.), „საკოლმეურნეო“, მასობრივი, „ქველი თბილისი“, „საქორწილო“ (1943), „ჯან, სული“, ფერხული და პარირა (1958 წ.), „ალვანური“ — ქალ-ვაჟთა მასობრივი (1960 წ.)

და სხვა. ყველა აღნიშნულ ცეკვას თავის დროზე დიდი წარმატება ხვდა.

უკვე კარგა ხანია პოპულარობით სარგებლობს ხევსურული „ფარიაკობა“, რომელიც თითქმის ყველა ანსამბლის რეპერტუარშია შესული. შესაძლოა, ბევრმა არც იცის, რომ „ფარიაკობა“ საკონცერტო ესტრადაზე პირველად ჯ. ბაგრატიონმა გამოიტანა და ხევსურთა გმირული ტემპერამენტით ანთებულ ამ ცეკვას ფართო ასპარეზი დაუწყვიდრა. ეს ცეკვა იუბილარმა 1942 წელს დადგა სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში. მაშინ მას ვაჟთა წყვილი ცეკვავდა და მის ყოველ შესრულებას მავურთაველი ადფრთივანება ახლდა. შემდეგ მანვე ეს დუეტი მასობრივ სცენა-სურათად აქცია. ჩვენ მალე, იგი სხვადასხვა ვარიაციით, მოედო სულს რესპუბლიკას და დღესაც შეუნელებელი წარმატებით სრულდება.

საკურადლებო და დასასვენებელია ჯანო ბაგრატიონის დამასახურება ქართული თეატრისა და კინოს წინაშე. მან სხვადასხვა დროს გააფორმარუსთაველის და მარჯანიშვილის, აგრეთვე ქუთაისის, ბათუმის, სოხუმის, გორის თეატრების წარმოდგენები. იგი ზ. ფალაშვილის ოპერის „ბესალომ და ვთერის“ ერთ-ერთი დადგმის ბალეტისტიკიცაა. მონაწილეობდა პირველი ქართული ოპერეტის („ხაჯარათი“) დადგმაში. შემდეგ კი ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრში გააფორმა ოპერეტული „ქუარას ქორწილი“, „გურჯაანელი“ და სხვა. ჯ. ბაგრატიონმა დადგა ცეკვები კინოფილმებში: „აბესალომ და ვთერი“, „ქალიშვილი ვაღმდინა“, „ხევსურული ბალადა“ და სხვა; მან გარკვეული წვლილი შეიტანა ქართული ცირკის დაარსებაშიც.

1939-1940 წლებში საგავშირო სპორტული აღღუმებისათვის. ჯ. ბაგრატიონმა გააფორმა ქართული დღეგაკაცის ქორეოგრაფიული ნაწილი, 1950 წლიდან ხელმძღვანელობდა ცეკვის ანსამბლს. 1953-1955 წლებში იგი იყო სახელმწიფო ფილარმონიის საესტრადო ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელი და სოლისტიკ-მოდერატორი.

ფართოა ჯ. ბაგრატიონის სამოღვაწეო ასპარეზი. მას იქვეყნ არა მარტო საქართველოს სხვადასხვა რაიონში, არამედ საბჭოთა კავშირის დიდ კულტურულ ცენტრებშიც. მან ცეკვები დადგა სარკოვის შეფრენკოს სახელობის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის („სამშობლო“, 1938 წ.), სვერდლოვსკის ოპერეტის („ქეთო და კოტე“ 1939 წ.), მოსკოვის სახელმწიფო ოპერეტის („შესანიშნავი სამეული“, 1964 წ.) თეატრებში. მის მიერ დადგმული ცეკვები ამაყვენენ სომხეთის, აზერბაიჯანის, ჩეჩენო-ინგუშეთისა და ჩრდილო



ოსეთის სახელმწიფო ანსამბლის საკონცერტო პროგრამებსაც.

ჯ. ბაგრატიონის შემოქმედებს ყველგან და ყოველთვის ახლავს წარმატება. მაყურებელი და პრესა მხურვალედ ეხმარება მის შოაგონებულ ხელოვნებას. მოსკოვის ოპერეტის თეატრში კომპოზიტორ გ. ცაბაძის „შესანიშნავი სამეულის“ დადგმის გამო რსფსრ დამსახურებულმა არტისტმა ა. ლავურმა განაცხადა: «В общем балет подготовлен в стиле всего спектакля, см. трится с большим удовольствием и хочется поблагодарить за это балетмейстера Д. Багратиони».

გაზეთმა „კომუნისტმა“ კი მას „ცეკვის პოეტი“ უწოდა (1964 წ. 30 X).

ჯანო ბაგრატიონი-პედაგოგი რამდენიმე თაობის აღმზრდელია. საქართველოში არავის არ გაუწვრთნია იმდენი სახელოვანი მოწაფე, რამდენიც ჯანოს. მასთან განვლეს სკოლა დღეს უკვე ცნობილმა ქორეოგრაფებმა და მოცეკვავეებმა, რომელთა შორის არიან: ნ. გუნია, თ. ჩხეიძე, ლ. კელბეტიშვილი, ლ. თათიშვილი, ნ. ბაგრატიონი, ბ. დარახველიძე, მ. შუბაშიკელი, კ. მანჯგალაძე, ა. თათარაძე, ი. ციმაკურიძე, ო. მხეიძე, მ. რაჭვიანიშვილი, რ. ხონელიძე, გ. სალუქვაძე, გ. კოჯორაშვილი, ი. ოქროშქელიშვილი, ვ. ნინიძე, ვ. მერაბიშვილი, ზ. ქველიძე, ვ. გუნაშვილი, ნ. ღვაბერიძე, ნ. ლოლობერიძე და სხვები. თითოეულ მათგანს დირსეული წვლილი შეაქვს ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაში.

ჩვენ, ჯანო ბაგრატიონის მაღლიერ მოწაფეებს, არასოდეს დაგვაფიწყებდა მისი ღვაწლი და ამაგი, შთაგონებით ჩატარებული რეპეტიციები, მისი თბილი და კეთილი დამოკიდებულება, ტემპერამენტული შეძახილი — „ჰე“, რომელიც მოგვიწოდებდა, სული და გული ჩაკვეთსოთა თითოეულ მოძრაობაში. ჯ. ბაგრატიონის შემუშავებული აქვს მოცეკვავეთა აღზრდისა და მათთან მუშაობის საკუთარი, ორიგინალური მეთოდი. მისი მკვეთრი,

სახოვანი და ემოციური მითითებების და რჩევა-დარიგებების წყალობით, შეზღუდებული ადვილად სწვდება ამა თუ იმ ცეკვის შინაარსს, ხასიათს.

ასე თვალსაჩინო და მრავალფეროვანია ჯანო ბაგრატიონის დამსახურება მშობლიური ხელოვნების წინაშე. ამიტომაც ესოდენ პოპულარულია მისი სახელი, ამიტომაც აფასებს მას ჩვენი ხალხი და მთავრობა. იგი დაჯილდოებულია მედალებითა და სიგელებით. საყანგებოდ აღინიშნა მისი ნაყოფიერი საშუალო მუშაობა სამამულო ომის დროს. 1956 წელს მას მიენიჭა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, ხოლო 1967 წელს — საქართველოს სასახლო არტისტის მაღალი წოდება. იგი საკავშირო ფესტივალის ლაურეატია.

დღეს ქართული ქორეოგრაფია აღმავლობის გზაზეა. ეროვნული საცეკვაო ხელოვნების განვითარებისათვის შექმნილია ყველა პირობა. გვაქვს სკოლები და მოსამზადებელი კურსები, სისტემატურად ტარდება ოლიმპიადები და დათვალეირებები, მოღვაწეობენ ნიჭიერი შემსრულებლები, თვითმოქმედი და სახელმწიფო კოლექტივები, მათ შორის საქვეყნოდ სახელგანთქმული ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლი. ჩვენი ცეკვები თანდათან იძენენ მსოფლიო რეზონანსს.

დროულია და აუცილებელი თანამედროვე ქართული ქორეოგრაფიის ჩამოყალიბებისა და განვითარების გზების შესახებ დაიწეროს საფუძვლიანი შემაჯამებელი ნაშრომი. დროა, ობიექტურად შეგავსოთ ჩვენი პროფესიული ქორეოგრაფიის ფუძემდებლებისა და ცნობილი სოლისტების დიდი ღვაწლი. დ. ჯავრიშვილი, ლ. გვარამაძე, ი. სუხიშვილი, ნ. რამიშვილი, ჯ. ბაგრატიონი და სხვები სასვეებით იმსახურებენ ასეთ ყურადღებას.

საცეკვაო ხელოვნების საიდუმლოთა ღრმა ცოდნა, გემოვნება და იმეათი მუსიკალური ნიჭი აყენებს ჯანო ბაგრატიონს საბჭოთა ქორეოგრაფების მოწინავე რიგში.

ესტონლავ როსტროპოვიჩის პონსერტაჟი

შბილის კვლავ ესტუმრა ჩვენი დროის გამოჩენილი ვიოლონჩლისტი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი, პროფესორი მსტისლავ როსტროპოვიჩი. მან ორი სოლო კონცერტი გამართა ფილარმონიის მცირე საკონცერტო დარბაზში და კვლავაც მოაჯადოვა მსმენელი.

მთელი ქართული მუსიკალური საზოგადოება აღფრთოვანებით შეხვდა შემოქმედს, რომელიც თანამედროვე საშემსრულებლო ხელოვნების ერთერთ კანონმდებლად აღიარებული მთელს მსოფლიოში. უფრო მეტიც — მ. როსტროპოვიჩი თანამედროვე სავიოლონჩლო მუსიკის სულისამდგმელიცაა, ამაზე მეტყველებს ამ დიდი ხელოვანისადმი მიძღვნილი 50-ზე მეტი დიდი და მრავალრიცხოვანი მცირე ფორმის ნაწარმოები, მათ შორის პროკოფიევის, შოსტაკოვიჩის, ხაჩატურიანის, კაბალევსკის, ხრენიკოვის, ბრიტენის, სოგეს, ვოლიევის, პიპკოვისა და სხვათა კონცერტები თუ სონატები, რომლებიც შევიდნენ XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების საერთაშორისო ფონდში. სწორედ მ. როსტროპოვიჩის უნდა ვუმაღლოდეთ მსოფლიო სავიოლონჩლო ლიტერატურის გამდიდრებას ესოდენ მაღალმხატვრული ქმნილებებით. მანვე დაამკვიდრა ეს ახალი ობუსები საკონცერტო ესტრადაზე და ამით თანამედროვე მუსიკის ბრწყინვალე ინტერპრეტა-

ტორისა და დაუცხრომელი პროპაგანდისტის სახელი მოიხვეჭა.

მ. როსტროპოვიჩის რეპერტუარი მოიცავს თითქმის მთელ სავიოლონჩლო ლიტერატურას შექმნილ საუკუნეთა მანძილზე — რენესანსული ეპოქის იტალიელ ოსტატთა ქმნილებებიდან მოყოლებული ბახის, ვენის კლასიკოსების, რომანტიკოსებისა და სხვა მხატვრული მიმდინარეობების წარმომადგენელთა შემკვიდრების ჩათვლით. ამიტომ იყო, რომ ცნობილმა საბჭოთა მუსიკისმცოდნემ ლ. რააბენმა მას „მუსიკალური გარგანტუა“ შეარქვა, რომელიც „მუსიკას კოსმიური მასშტაბებით შთანთქავს“.

ერთი სიტყვით, მ. როსტროპოვიჩი საშემსრულებლო უნივერსალისმის ბრწყინვალე წარმომადგენელია. ამაზე მეტყველებენ არა მარტო ყოვლისმომცველი საკონცერტო პროგრამები, არამედ თვით როსტროპოვიჩის საოცრად მრავალმხრივი არტისტული ბუნება და ის მოზღვავეული შემოქმედებითი პოტენცია, რომელიც სავიოლონჩლო შემსრულებლობასთან ერთად გამოავალს პოულობს პიანისმსა და დირიჟორობაშიც. მუსიკალური ხელოვნების ამ სფეროებშიც მ. როსტროპოვიჩი უზადო ნიჭიერებასა და ოსტატობას ამჟღავნებს.

ამჯერადაც მრავალფეროვანი იყო მ. როსტროპოვიჩის საკონცერტო პროგრამა: ბახი, მოცარტი, შუბერტი, შოპენი, ბრამსი, სტრაინსკი, პროკოფიევი, ბრიტენი... ამ დიდოსტატებთან თანაზიარების წუთებში მ. როსტროპოვიჩი მთელი არსებით ეძლეოდა შეუწყვეტელ არტისტულ გარდასახვებს, ავლენდა ვებერთელა ემოციურ ამაღლებულ ელვისებური სისწრაფით ინაცვლებდა ერთი სამყაროდან მეორეში, ურთიერთს უთავსებდა სრულიად საპირისპირო მასშტაბებს, სახეებს, ხელწერას...



პარამ დრომ განვლო მას შემდეგ, რაც საესტრადო კომპლექტივი „ივერია“ შემოქმედებით ასპარეზზე გამოჩნდა. დღეს უკვე შეიძლება ლაპარაკი ამ ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლის პროფესიულ დონეზე, რეპერტუარზე, გამოცდილებით საშუალებეზე. ვებგარეშვა — „ივერია“ უეთრობისკენ შეიცვალა.

სცენაზე შექმნილია შემოქმედებითი ატმოსფერო. ცოცხლად და ხალისიანად ვითარდება საესტრადო სანახაობა. გატაცებითა და მონდომებით მოქმედებენ მსახიობები.

ტივიან შედარებით. „ივერიელთა“ უმრავლესობა დაუფლებულია საესტრადო სიმღერის სპეციფიკურ ტექნიკას და საკმაო პროფესიულ დამოკიდებულებასაც იჩენს მუსიკალური ტექსტისადმი. სასიამოვნოა ისიც, რომ ანსამბლის მსახიობები თავს არიდებენ ვგზალტირებულ არტისტული ქცევის უკონტროლო გამოვლინებას, რაც, საესტრადო კონცერტებს უსიამოვნო დაღს ასვამს ხოლმე და გადამღები სენივით ვრცელდება.

ერთი სიტყვით, თითქოს ყველაფერი რიგზეა. ამას

ესტრადა!

ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი „ივერია“.



ესტრადა...

მანანა ანმეტელი

თითქმის ყველა ფლობს არტისტული თავდაჭერისა და სამომღერლო გამომსახველობის სპეციფიკურ ესტრადულ მანერას. მრავალფეროვანია რეპერტუარი. კონცერტის პირველი განყოფილება ეროვნულ მუსიკალურ მასალაზეა აგებული. მეორე განყოფილებაში კი სრულდება ახალი ქართული საესტრადო სიმღერები, მუსიკა კინოფილმებიდან, პოპულარული საზღვარგარეთული სიმღერები და თვით მოცარტის „რეკვიემის“ ერთი ნაწილიც („ლაკრიმოზა“). სცენაზე ხშირად იცვლება კომპოზიციური განლაგება, ნაპოვნია მეტყველი მიზანსცენები, კარგადაა გამოყენებული კინოეკრანიც. ყოველივე ეს სანახაობით მრავალფეროვნებას ბადებს და მოქმედების გააქტიურებასაც უწყობს ხელს (რეჟისორები ა. ბელოვანი და გ. ქართველიშვილი).

ალსანიშნავია ისიც, რომ ანსამბლში ნამდვილი ვოკალური მონაწილეობით დაჯილდოებული მსახიობები გაცივითაინდნენ. ამ თვალსაზრისით, „ივერია“ გარკვეული უპირატესობა მოიპოვა ბევრ სხვა ქართულ საესტრადო კოლექ-

ადასტურებს მაყურებელთა მოძალებული ინტერესიც: ანშლაგები, ოცაიები...

მაგრამ არსებობს სხვა კრიტერიუმიც. ვფიქრობ, მის უკუშე უფრო ნათლად გაიხსნება „ივერიელთა“ შემოქმედების არსი. საკითხი ასე უნდა დაისვას: რა შესძინა ამ კოლექტივმა თანამედროვე ქართულ ესტრადას? პასუხის გაცემა გაგვიჭირდება, „ივერია“ კვირკვირებით მხოლოდ იმ დონეს მიუახლოვდა, რომელიც შექმნეს ქართული ესტრადის საუკეთესო კოლექტივებმა. მართალია, ანსამბლმა ხელი შეუწყო ეროვნული საესტრადო ხელოვნების მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ტენდენციების სტაბილიზაციას (განსაკუთრებით საშემსრულებლო პროფესიონალიზმის განმტკიცებას), მაგრამ სტანდარტს მაინც ვერ ასცდა. უფრო თვალნათლივ დაკინახეთ ქართული ესტრადისთვის დამახასიათებელი ხარვეზები. ისწორედ ამან წარმოშვა სურვილი — უფრო ღრმად ჩავეხედა ესტრადის სამყაროში. თავიდანვე მინდა აღვნიშნო: წერილის მიზანს არ შეადგენს ყველა მიმდინარე პროცესის გაანალიზება, ყველა სა-

ამის შემდეგ ბიანიზმი მისი შემოქმედებითი მუშაობისათვის დაბრკოლებად იქცა. ხაგრამ სხვა გზა არ იყო, დაწვებულ საქმეს შუა გზაზე იერი ძიარტოვებდა. ამიტომ იგი ისევ განაგრძობდა ამ მხრეგ შემაბას. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სამემსრულებლო ხელოვნებით, ბიანიზმით მიღებული ინფორმაცია მისთვის მეტად ცხოველმყოფელი გამოდგა. ნოდარი გულმოდგინედ ითვისებდა კლასიკურ კონსტრუქციებს და ტრადიციების უარყოფაზე ლაპარაკი მუდამ სისულელედ მიაჩნდა.

ბიანიზმის გამო მისი საკომპოზიციო კარიერა შედარებით გვიან დაიწყო.

მისი პირველი ოპუსები კარგ გამოხმაურებას ვერ პოულობდა მის პედაგოგებში. მათ ისინი მიანიხნადო „ჭუჭყიანად“, შემთხვევითად. პირველი პედაგოგი, რომელმაც თავისი მაღალნიჭიერების წყალობით და კიდევ იმის გამო, რომ კარგად იცნობდა კავკასიურ მუსიკალურ ფოლკლორს, ალღო აუღო მას, არამე ხანატურაანი იყო. იგი მიხვდა, რომ ერთი შეხედვით, შემთხვევით პარმონიულ შეხამებაში მკვეთრად იგრძნობოდა ქართული მუსიკალური ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი თვისებები. იგი მიხვდა, რომ ნოდარს ორიგინალური დისონანსური პარმონიული აზროვნებისაკენ მიდრეკილება ახასიათებდა.

მკვლარტე პარმონიული ენა გაქვსო, უბნებოდა და მის სიჭუჭე მუდამ მაღალი აზრისა იყო.

„კვარტეტი ხის ჩასაბერი საკრავებისათვის“, „საფორტეპიანო ფრესკები“, „სავიოლინო სონატა“, „სავიოლინო პიესები“ თავისი არასრულყოფილების მიუხედავად, მოწონებენ, რომ მათ ავტორს გარკვეული გზა მოუნსახეს.

არსებითად, მისი პირველი სერიოზული ნაწარმოები დაიწერა მაშინ, როცა იგი კონსერვატორიას ამთავრებდა — „პირველი საფორტეპიანო კონცერტი“. ამასობაში მან დამათარა მოსკოვის კონსერვატორიის საფორტეპიანო განყოფილება გოლდენჟეიზერთან და მასთანვე გახაგრძო სწავლა ასპირანტურაში.

1964 წელს ნოდარ გაბუნია დაწერა ნაწარმოები, რომელმაც უეცრად და სრულიად მოულოდნელად მშოუტანა სახელი და ავტორიტეტი მუსიკალურ საზოგადოებაში. ნაწარმოებში გამოყენებული იყო სულხან-საბა ორბელიანის ერთი ივავი (და არა ივავები, როგორც ხშირად ამბობენ ხოლმე). ეს ივავია „სოფლის დაწინებელი“.

სწორედ ამ ნაწარმოებში ჩანს ის, რისკენაც ქართველი კომპოზიტორი ასე მიისწრაფვოდა. ეს არის სინთეზი თანამედროვე გამოხსავლლობითი საშუალებების (პარმონიის სფეროში) და ეროვნული ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი თვისებებისა, ორგანული შეთავსება ამ თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხველი თვისებებისა.

შემდგომად აღიარა, რომ ეს მუსიკა ახლოს არის სახელთან, გამოკვეთილია ეროვნული სულისკვეთება და ამავე დროს უაღრესად თანამედროვეა.

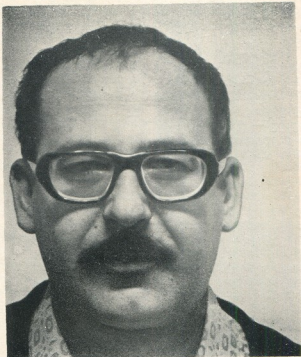
კომპოზიტორისთვის შთამაგონებელი წყარო იყო გურული სიმღერა „შავი შავი“. სიმართლე რომ ითქვას, რაიმე კონკრეტული მასალით არც უსარგებლოა „შავი შავის“ მხოლოდ შესრულების მანერას მიმართა, თორემ მისი მელოდიანი რაიმე ხალხური სახე არ გამოუყენებია. მიუხედავად ამისა, მთელს ნაწარმოებში შავი-

ოდ იგრძნობა გურულ-მგერული სიმღერების მუსიკალური ატმოსფერო.

ეს ნაწარმოები ნოდარ გაბუნიათვის დამახასიათებელი მუსიკალური მეტყველების გამოხსავლდება. იგი ელტვოდა, გადმოცემა ჯანსაღი ხალხური იუმორი, მგერული სიმღერის პოეტური ღირაკა, რომელსაც ოდნავ ელვეერიის ხასიათი გასდებდა და კიდევ ელტვოდა, გადმოცემა ის მუსიკალური სიღამაზე, რომელიც, მისი აზრით, თვითონ მინახა.

ეს ნაწარმოები არის მუსიკალური ილუსტრაციის ცდა და შინაარსობრივად უსუსტად მისდევს იგასს.

„ერთი ძალი და ერთი მამალი დამძობილ-



ნოდარ
გაბუნია

დენ: სოფელი ავაშენოთ!

ძალღმან უთხრა: როგორ ავაშენოთ?
მამღმან უთხრა: შენ იყვეფ, მე იყავიღებ და აშენდებო.

წავიდენ ტყეში. ძალღმან ყვეფ დაიწყო და დაეძინა. მამალი ხეზე შეჯდა, ყვილი დაიწყო. მელს ხმა ეშმა. მოვიდა, მამალს ჰკითხა: მანდ რასა იქმო?

მამღმან უთხრა: სოფელს ვაშენებო.

მელღმან უთხრა: ჩამოდი, სახლის ალაგი მომიზომე!

მამღმან უთხრა: მამასახლისი მანდა წვეს, გააღვიე, ეგ მოვიზომსო!

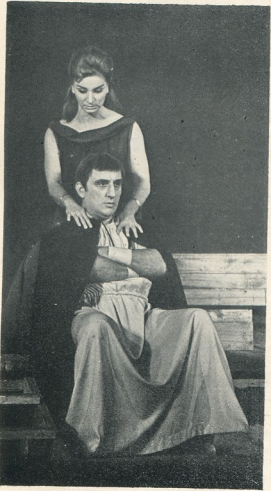
მელი მამლის ნღომითა სცდა და ვეღარ გაიგო რა. ძალღმან მოვიდა, მამასახლისობით უხმო: ადე, სახლის ალაგი მინდა.

წამოგდა ძალი, მელს გასიღდა, დაჩქევა და კუდი მოსწყვიტა. დაკოდილი წავიდა. გაულეჯილი, ნათრევი გორაზე წამოგდა და გაუხანა: მე ხომ ჩემი ჭკუსა დამემართაო და, თუ



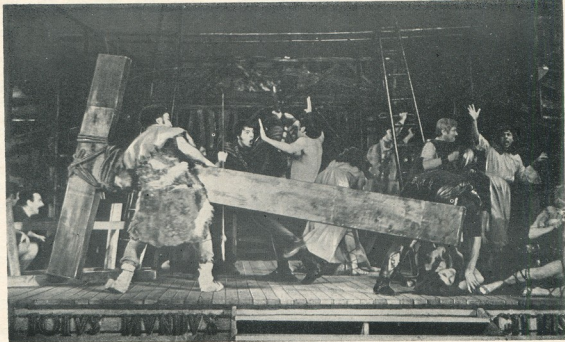
სცენა სპექტაკლიდან „იულიუს კეისარი“.
მარცხნიდან: კლფერნია — იზა გიგოშვილი, კეისარი — გურამ სალარაძე, დეციუსი — იოსებ ლალიძე.

მარჯვენა ბრუტუსი — ეროსი მანჭგალაძე, პორციუსა — ზინაიდა კვიციანიძე (ქვემოთ).



გამოვლენებისა და ნსხვრევის პროცესი დიდი სახელმწიფო-ებრივი აქტის შესრულების წინ. აქცენტების ამ გადაადგი-ლებამ გამოიწვია ხალხის წარმოდგენა ერთგვაროვან მასად, რომელიც არ არის რაიმე რეალური ძალა (შე აქ მხედველობაში მაქვს ხალხის როლის გაგება ამ კონფლიქტში და არა მასობრივი სცენების გარეგნულად ბრწყინვალე, პლასტიკურ, დინამიკურ სურათებში წარმოდგენა). ტრაგედიის ამგვარად გააზრებით უმოთვრესი გახდა ბრუტუსის არსებაში გაჩენილი ბზარის, ამ შინაგანი მერყეობის ჩვენება, ნათელყოფა აზრის, განწყობის იმ პროცესისა, რომელმაც ბრუტუსი მიიყვანა შეთქმულებისა და კეისრის მოკვლის აუცილებლობის აღიარებამდე. ეს შინაგანი პროცესი სრულდება შეთქმულთა უკანასკნელ შეკრებაზე („ბრუტუსის ბაღი“, „ღამე“) და თავის გარეგნულ გამოხატულებას ქოვეებს მთელი ტრაგედიის კულმინაციურ სცენაში — „სენატი“, სადაც შეთქმული კეისარს ჰკლავენ. ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი სცენის შემდეგ ტრაგედია თითქოსდა იწერით ვითარდება და შემოტრიალდება იმის წინააღმდეგ, რასაც აქამდე ასეთი სისუსტითა და ლოგიკით ავითარებს შექსპირი, მაგრამ რასაც ასეთი თანამიმდევრობით იცავს რეჟისორი. ბრუტუსისა და მთელი ტრაგედიის არსი, სპექტაკლის მიხედვით, არის კეისრის სიკვდილი, რომელიც აღიქმება არა როგორც ისტორიული ხასიათის აუცილებლობა, არა როგორც არისტოკრატიული დემოკრატიის უკანასკნელი განწირული, ტრაგიკული გამართობლება „ცეზარისის“ წინააღმდეგ, არამედ როგორც საბუდისწერო, მხოლოდ პიროვნული ხასიათის ტრაგიკული შეცდომა.

ჩემთვის სრულიად გასაგებია რეჟისორის სურვილი, რომ ამ ტრაგედიის საფუძველი გადმოიტანოს პიროვნულ ხასიათებში, იპოვოს მისი ფსიქოლოგიური „საკრძნები“ და „საადამიანურის“ ეს ტრაგედია, უფრო გასაგები და ახლობეჭდი გახადოს იგი თანამედროვე მკურებლისათვის. გასაგებია ისიც, რომ ეს რთული და მძნელად დასაძლავი გზა მან აირჩია თავისი რეჟისორული მეთოდის შესაბამის-



სცენა სპექტაკლიდან „იულიუს კეისარი“.

სად, შინაგანი რწმენის კარნახით. მაგრამ შექსპირის ტრაგედიათა შორის „იულიუს კეისარი“ ყველაზე უფრო „რიტორიკული“ ტრაგედიაა, სახსე მოძრაობით, დიდი მასობრივი სცენებით, პრინციპების, იდეების დაპირისპირებით, ორატორული გამოსვლებით, ბრძოლებით. მით უფრო მინიშნულია მ. თუმანიშვილის გაბედულება, რომელმაც შესანიშნავად იცის ამ ტრაგედიის ყველა ეს თავიერებუება და მაინც არ ლაატობს თავის პრინციპს, მით უფრო დასაფასებელია მისი შეუპოვრობა. შეუძლებელია არც ის სცოდნობა მ. თუმანიშვილს, რომ იგი თითქმის გადაუტრეული პრობლემის წინაშე აყენებდა თავის თავს, ვინაიდან ამ ურთულესი რეჟისორული ამოცანის შესასრულებლად თვით თეატრის დასმა უნდა იყოს საფუძველი სათანადოდ მომზადებული. როგორც ეს სპექტაკლი გვიჩვენებს, ამგვარი საფუძვლები თეატრში ჯერჯერობით არ არის საკმარისად მომზადებული, იმისათვის რომ ეს ამოცანა ამ ერთი დადგმით გადაწყვეტილიყო. ამიტომაც, სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტას და მსახიობთა შესრულებას აკლია მთლიანობა, მაგრამ არ აკლია საკმაოდ აშკარა წინააღმდეგობა და ერთგვარი გაორება. კერძოდ, სპექტაკლში მიღწეული არ არის სინთეზი მსახიობების ფსიქოლოგიურ ცხოვრებასა და მათ მასშტაბურობას, ერთგვარ სიდიადეს შორის; უფრო ზუსტად: არ არის სინთეზი მსახიობთა შესრულების ორ პლანს შორის. იგრძნობა გაორება თვით მსახიობებში. ერთი მხრივ, ისინი ცდილობენ იმოქმედონ შინაგანი განცდის, ზუსტი ფსიქოლოგიური განწყობილებების მიხედვით და აქ მაინც არ არიან ბოლომდე თანმიმდევრულები; ხოლო, მეორე მხრივ, შექსპირი მათ ეჩივრება ამაღლებული, ზეპოვული ტონისაკენ, პათოსისაკენ, რას მიმართ ისინი ფარულ პროტექტას ატარებენ. და როცა მაინც ცდილობენ (შექსპირი შექსპირია!) გააზროთონ, ადამიანური განცდები დაუღონ საყოველთაო პათოსით სახსე მონოლოგებსა თუ სიტუაციებს, აქ თავს იჩენს უმდაფრესი განცდების, დიადი ზრახვების შეუცვლადრად, ყალბი ნოტების გარეშე გადმოცემის ტექნიკის ნაკ.

ლებობა. თეატრში აშკამად მოქმედი თაობის სამართლიანი ბრძოლა ყალბი პათოსის, ცერუმანტიზმის, „მასშტაბურობის“ წინააღმდეგ იმდენად უკომპრომისო, მძაფრი და ნურეიგებელი პროტესტით იყო სახსე, და იმგვარ უკიდურესობას მიაღწია, რომ მას ახლა უჭირს ჭეშმარიტად დიდი განცდების გადმოცემა, რადგან, ტრაფარეტულად რომ ვთქვათ, ვარცლოდან გადაღვირულ წყალს ბავშვიც თან მიაცილებს.

კვლევი მინდა ვთქვა, რომ თეატრის მდგომარეობას ყველაზე უკეთ ალბათ თვით მ. თუმანიშვილი გრძობდა, რადგან შეუძლებელია მის ფზიველ თვალსა და გონებას ეს პროცესი გამოკპარეოდ, მით უფრო, რომ ამ პროცესის ერთ-ერთი წარმართველი თავის დროზე თვითონ იყო. შესაძლებელია, მას სურდა კიდევ — პირობითი ცნებებით რომ ვთქვათ — „ფსიქოლოგიურისა“ და „პათოსურობის“ ორგანული შერწყმა და ერთ მილიანობაში წარმოდგენა სწორედ ამ სპექტაკლში, მაგრამ ეს ამოცანა დაძლეული არ არის და, თუ შემოთქმულს ვირწმუნებთ, აქ მართო მ. თუმანიშვილის „ბრალი“ არ იგულისხმება, რაკილა საამისო მზადყოფნა თვით დასს არ გააჩნდა. ამის გამო რეჟისორი ზოგჯერ იძულებულია მსახიობის ნაცვლად „ითამაშოს“ იმზანსცენებით, მძაფრი რიტმით, მასობრივი სცენების ჰლასტიკურობით, ყველა სცენური საშუალებით მისცვა სპექტაკლს გაქანება, სიდადე და ამ დროს იგი გაცილებით წინ უსწრებს მსახიობს.

ეს ნაკლი, რომელიც ახასიათებს სპექტაკლს, როგორც ჩანს, თვით თეატრის აშკამინდელ შემოქმედებით ცხოვრებაში ივარება, და ამიტომ რეჟისორსა და მსახიობებს კიდევ მეტი სერიოზული პრობლემა აქვთ გადასაწყვეტი. კერძოდ, შემოქმედებითი მეთოდის დადგენისა და თეატრის აკუთარი სახის (ველულისმიშო, რომ მას აქვს „საკუთარი საყ“) საბოლოოდ დაზვეწის პროცესში.

შეაძლება მკითხველმა უადგილოდ მიიჩნიოს რეცენზიაში ამ პრობლემასზე ლაპარაკი, მაგრამ თვით სპექტაკლი, განსაკუთრებით კი, შექსპირის ტრაგედიაზე შექმნილი, სა-



სცენა სპექტაკლიდან „ოულუს კისარია“.
ცენტრში: კასიოსი — გოგი გავაშვილი.

ბრუტოსის ფრაზა: „შევიქნეთ მსხვერპლის შემწირველი“. წმინდა ბუნების, პირდაპირ და გულმართალ ბრუტოსს კეისრის მკვლელობა მიაჩნია როგორც უზენაესი აქტი, ღვთისმსახურება და არა უბრალოდ კაცისკვლა. იგი ჰკლავს იდეას, ტირანიის სულს და არა კეისარს („მაგრამ რა უფუთო, უსისხლოდ რომ ვერ გადავჩრები“). ამის შეგნება მას ათავისუფლებს მანამდე, სანამ პირისპირ დადგებოდა კეისრის წინ. ამიტომაც იგი უფრო გაბედულად და მხნედ მიდის შეთქმულთა ზრახვის სისრულეში მოსაყვანად („მამე, ყმაწვილებო, მხიარულად და მხნედ იყავით“). მაგრამ სენატორთა წასვლის შემდეგ, როცა იგი მართო რჩება საკუთარ თავთან, ბრუტოსში კვლავ იღვიძებს ეჭვი და წინანდელი შემართება უცებ ქრება (სცენა პორციასთან).

ზემოთ ითქვა, რომ სპექტაკლში ხალხი ერთგვაროვან მასადა წარმოდგენილი. ამ პრინციპს უფრო თანმიმდევრულად იცავს რეჟისორი სენატორების მიმართაც: ყველა სენატორი შეთქმულია. თვით სენატორიც კი არ არის კეისრის მომხრე არცერთი სენატორი.

ამ უმნიშვნელოვანესი, კულმინაციური სცენის გადაწყვეტისას რეჟისორის შექმლი შეგნება მძაფრი და დინამიური სურათი შეთქმულთა და კეისრის მომხრეთა შორის წარმოქმნილი ბრძოლის, განცდებისა და განწყობილებების ცვალებადობას; ერთის სიტყვით, ყველა იმ გარეგნული და შინაგანი ცვლილებისა, რაც ახლავს ურიოთრდაპირისპირებული ძალების შეჯახებას. რეჟისორმა გვერდი აუარა მრავალი ეფექტური სცენური მომენტის შექმნის შესაძლებლობას და აიჩრია უფრო რთული გზა: მან ქურადლების კონცენტრირება მოახდინა თვით შეთქმულთა ფსიქოლოგიურ განწყობილებაზე.

შემპირუნებული აქტის წინ ყოველი მათი მოძრაობა, სიტყვა, ექსპრესიონალიზმი ამ განცდის გამოხატვას ეწაასურება. პირველი შტრიხი, რომელიც რეჟისორმა ამ საერთო სურათის გადმოსაყვანად გაავლო, დაგინახეთ კეისრის სასახლეში გათამაშებულ სცენაში. შეთქმული სენატორები წოვიდნენ, რათა კეისარი მიაცილროს კაპიტოლიუმამდე. მანამდე დეცისმა (ს. ლალიძე) ალერასითა და ცბიერებით შექმლი კეისრისაგან მიწლი თანხმობა სენატში წასვლისა. სენატორების მოსვლამ გუნება გამოუკეთა კეისარს, რომე-

ლიც მანამდე ძალიან შემწობებული იყო ავისმომასწავებელი სიზმრებითა და ნიშნებით. კეისარს ჯერ არაფერზე არა აქვს ეჭვი (თუშე აქ რეჟისორის შექმლი გამოყვეებინა ერთი დეტალი: ის ფაქტი, რომ ხალხმა სისხარულით გამოხატა კეისრის ზიერ გვირგვინის უარყოფის ფაქტი, გონიერსა და მრავალნაცად კეისარს უნდა აფიქრებდეს, ხომ არ ურევია ამ საქმეში რომელიმე სენატორის ხელი, ვთქვათ კასიოსის, რომელიც არ უყვარს, ან ლიკარტოსისა, რომელიც მან ადრე შერისხა?). ტახტზე შემდგარი კეისარი, რომელსაც წითელი მანტა მოსასხს, მოულოდნელად შემოტრიალდება ტრებინიოსისაკენ და მკვეთრად, როგორც ფაქტუაზე, მკაცრად წამოიძახებს:

ტრებინოსო, მე შენთან ცოცხა სალაპარაკო
მაქვს და დღეს უნდა უსაოუოდ აქვე მოხვიდო.

ამის გამგონე ტრებინიოსი შეკრთება, ერთხმად შეკრთებიან აგრეთვე სენატორები, რომლებიც აქამდე მშვილად იყვნენ — ხომ არაფერი იყისო. ეს ეჭვი უკვე გაუნდა ყველა მათგანს და აი, ისინი მოვიდნენ სენატში. აქ რეჟისორი ჰქმნის ბრწყინვალე სცენას, ყველაზე უკეთესს, რაც მას ამ სპექტაკლში შეუქმნია. სენატორები, თუშეა გარეგნულად თვით მხნედ უჭირავთ, ბოლომდე ვერ ახერხებენ მტელვარების დაოკებას. მათ თითქოს რწმენა დაჭარბეს და ძალა გამოეოლიათ. მუსლმოკვეთილი დაფარფატებენ სენატში და შეხედვ დაძაბული განლაგებიან საქმეზე.

სამნიელი სიწმენა. სადღაც რიტმულად ხმაურობს სარეკელა, რაც უფრო შემპირუნებულსა და აუტანელს სდის ამ სიწმენს. მშვილად მხოლოდ ბრუტოსია, რომელიც ლთავებრივ აქტს შენდას მოსალოდნელ მკვლელობაში და მის მზეურაში კეისრის სიყვარული სჭვივის. პირველ სიტყვას იღებს მეტელვარის; „სახელოვანო კეისარო!“, — დაბალი ჩამწყდარი ხმით იწყებს იგი. ბრწყინვალე დეტალია. მეტელვარებისა და შიმისაგან მეტელვოს პირი გაუშრა და ძლივს ამოილულელა ორად ორი სიტყვა. სენატორებმა ერთმანეთს შიშით გადახედეს—შეთქმულთა იმობა, ვაი თუ მეტელვოსმა გასცეს თავი და სხვენივ. ბრუტოსის მშვიდი გამომეტყველება და კასიოსის სიმხნვე მეტელვოს აფხოზობის. — „სახელოვანო კეისარო!“ — ახლა უფრო ხმამაღლა და გაბედულად იმეორებს იგი:

საინტერესო ნარკვევების კრებული

ედისერ გიორგაძე



გამწმენდილი ლიტერატორისა და თეატრალური მოღვაწის ილია ზურაბიშვილის წიგნში „თეატრალური პორტრეტები. ნარკვევები იუსიკაზე“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1972 წ.) თავმოყრილია მისი დოქტორის ხალხურ შემოქმედებაზე, თეატრსა და საოპერო ხელოვნებაზე. ესაა მეტად ღრმა, საინტერესო და პოეტური წიგნი. მისი ავტორი ახალგაზრდობიდანვე დაუკავშირდა ქართულ თეატრსა და ოპერას, მონაწილე იყო მათი ჭირ-ვარამისა და სისხარულისა. მიგებაძეთ ილია ზურაბიშვილის სტილს და ვიტყვი, რომ იგი წააგავდა გამცილებელს ჩვენი თეატრალური მატარებლისა, რომელიც, რაღაც მანქანების წყალობით, ყოველ სადღურზე ხვდებოდა ამ მატარებელს, გამოცდილი თვალთ ამოწმებდა მას და მერე კვლავ აცილებდა შემდგომ სადგურამდე, რათა იქაც წინ დასვდებოდა. ი. ზურაბიშვილი პირადდ იცნობდა თითქმის ყველა გამოჩენილ ქართველ თეატრალურს თუ საოპერო

რო მოღვაწეს, იგი ღრმად ერუდირებული, ჭეშმარიტი ნიჭის მიგნების შეუმცდარი გუმანით დაჯილდოებული პიროვნება იყო. მან მრავალ არაპროფესიონალსაც კი ჩაუნერგა ხელოვნების სიყვარული. უმთავრესად კი პროფესიონალ მსახიობთა, თეატრალურ მოღვაწეთა მრჩეველი გახლდათ. „მომღერალ გრიშოს ვურჩიე, მავანსა და მავანს ესა და ეს შენიშვნა მივეცი“, — მორიდებულად წერს იგი. წერს მაშინ, როცა ეს საქმეს სჭირდება, ისე კი ვინ მოთვლის, რამდენის გონება განუათბია მის მართლაც ყურადსაღებ მოსაზრებებს. ი. ზურაბიშვილის ეს წიგნი მარად შერჩება ქართული თეატრალური ლიტერატურის საგანძურს.

წიგნი იმსახურებს ფართო კვლევით ანალიზს, ჩვენ კი შევეცდებით რეცენზიაში მოკლედ გადმოვიყუთო მისი ავ-კარგი. წიგნი ერთნაირი სიმძლიერითაა დაწერილი, როგორც აზრობრივი, ისე ფორმის მხრივ. ესაა ბრწყინვალე ესთეტიური სტილი, მაგრამ ასეთ წიგნშიაც კი გაზიარწვევა წერილები „ვანო სარაჯი-

შვილი“, „ურმული“, „ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, ისინი ნამდვილი შედევრებია. ავტორს ღრმად ესმის საგანი და ძალაც შესწავლავს აზრის სატოვანად გამოსახვისა.

გადავხედოთ მშვენიერი სათაურით — „ხალხის შემოქმედი გენია“ გაერთიანებული წერილების ციკლს ხალხური შემოქმედების შესახებ.

აი, ამ განყოფილების პირველი წერილი: „ცეკვა ქართული“. ილია ზურაბიშვილი წერს: „ქართული“ მილიანი პოემა ტრფიალებისა. მას აქვს სათანადო დასაწყისი — „შორით ბუნდა, შორით ალგა“; მას აქვს გიგნითარება — „კაცსა მიხვდეს საწადელი, რას ეტებდეს, უნდა პოვნა“, მას აქვს დასასრული — „სიყვარული აგავაძლებს“ (გვ. 278).

ავტორი მშვენიერად აგვიწერს ხალხში ნანახ „ქართულს“. უნდა აღინიშნოს, რომ მის მიერ აღწერილი ყოველი კონკრეტული შემთხვევა ყოველთვის დიდი ზოგადობის შემცველია და ნიუანსის მხრივ ხაზგასმული.

„ბიოგრაფიკაში“ თავიდანვე გაცხოველებული კამათი გამოიწვია. კამათი დიდი ხნის განმავლობაში არ დამცხრალა. ეს ფაქტი თავისთავად უკვე შეტყველებს ნაწარმოების ავტორიანობაზე, უპირველეს ყოვლისა კი, მის აქტუალობაზე. დღეს შეიძლება მშვიდად, აუღელვებლად შევაფასოთ ო. იოსელიანის ფილმი. თავიდანვე მინდა აღვნიშნო, რომ ჩვენი კინემატოგრაფიის ეს მეტად საინტერესო მოვლენა ეკუთვნის მხატვრულ ნაწარმოებთა იმ მცირერიცხოვან რიგს, რომელმაც დროულად და მკაცრად ამზილა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების უცხო და მავნე ტენდენციები.

ფილმი ცხოვრების ორ დამოუკიდებელ სფეროს მოიცავს: ერთია უძველესი, ქართულ ტრადიციასთან — შევენახეთიასთან და შევლიეთობასთან — დაკავშირებული. აქ ამბის კინემატოგრაფიული თხრობა თითქოს მოკლებულია დღევანდლობის კონკრეტულ ნიშნებს. ყველაფერი საუკუნეობით დადგებილი ჩვევების ზუსტი გამოვლინებაა და ზუსტადვე ავციურს შრომის პროცესს. ავტორებისთვის მთავარი იმ მნიშვნელოვანია სწორედ სამუშაო პროცესების ზუსტად გადმოცემა, ყოველგვარი შელამაზების გარეშე. საოცარია ამ ეპიზოდის პროზაულობა, მკაცრი, დოკუმენტური შეტყველება, რომელიც თავისთავად იწვევს ემოციური ტევალობისა და განზოგადების უნარს ავლენს. ამდენად, აქ ავტორებისთვის მთავარი და საინტერესოა არა ადამიანთა კონკრეტული სახე, ჩვევები, ხმა, არამედ მათი მოქმედება, რადგან განზოგადების საშუალებად უკვე დოკუმენტური კონკრეტულობა გვევლინება.

შრომის პროცესის ყველა ეტაპის აღწერის შემდეგ, ეკრანზე ვხედავთ მედიცინების დღესასწაულს, მის დამახასიათებელ ნიშნებს. იცვლება კადრები, მაგრამ უცვლელი რჩება გამოსახვის ხერხები და საშუალებანი. აქ გლეხი მშვიდი და მოკრძალებულია, იგი მხოლოდ ტრადიციულად დაკანონებულ წესს ასრულებს და ვალს უნდის ადათს.

და აი, იმ მომენტში, როცა ზეიმის ცეცხლი ნელდება, კამერა შორდება მოვლენათა დინებას და ნელ-ნელა მალდა, ცისკენ მიიწევს, კადრში მოჩანს ბორცვზე ამალღებული ტაძრის სილუეტები, ეს პროლოგის დასასრულია და მიგვახიზნებს, რომ წარსული მჭიდროდ უკავშირდება დღევანდელ დღეს, იგი მისი გაავითარების ორგანული ნაწილია...

და ისევ ქრება დეტალები. ფერმკრთალდება ადამიანთა კონკრეტული სახეები, მაგრამ მუხნირება ინარჩუნებს მთავარს — ადამიანთა ცხოვრების აზრს, გამოხატულს მათი ყოველდღიური ყოფით.

ამ დოკუმენტური ეფექტის შესაქმნელად ფილმის ავტორებმა ფრიად საინტერესო ხერხი გამოიყენეს: სურათის ნაწილები გადაღებულ-დამონტაჟებულია თითქოს რამდენადმე არაპროფესიულად. ვხედავთ მოლაპარაკება სახეებს, მათ ჟესტსა და მიმიკას, მაგრამ არ ისმის ხმა—ფონოგრამაში ჟღერს სიმღერა, ან პირი-

ოთარ იოსელიანის ორი ფილმი

რუსულდან თიკანაძე



მომხ
რისუბლიკაში
სოხეთის
ს ს რ



სურათებზე (მარცხნიდან):
ღვთის სასულის ქანდაკება
ერევანში. ზვარტნოცი. სას-
ტუმროს ერევანში.

გიომ დე მამო

დალი დოლიძე

გიომ დე მამო XIV საუკუნის ფრანგული პოეტური და მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელია. მიუხედავად ამისა, მისი შემოქმედება თითქმის უცნობია საბჭოთა მკითხველისათვის. რუსულ ენაზე არ არსებობს მისდამი მიძღვნილი არა თუ მონოგრაფიული გამოკვლევა, არამედ სპეციალური სტატიაც კი. ეს გასაკვირი არცაა, რადგან გიომ დე მამოს პიროვნება მივიწყებული იყო საუკუნეების მანძილზე და მხოლოდ ახლა თანდათან იმკვიდრებს ღირსეულ ადგილს ფრანგული ლიტერატურისა და მუსიკის ისტორიაში. მივიწყების მიზეზი კი ის მცდარი შეხედულებაა, რომელიც გვიანი შუასაუკუნეების ფრანგულ კულტურას „დაცემის“ პერიოდად მიიჩნევდა და განიხილავდა მას რენესანსულ კულტურაში „გადავლის“ საფეხურად. გამოჩენილი საბჭოთა მკვლევარი აკად. ვ. შიმშაროვი, იმოწმებს რა XIV საუკუნის ფრანგული ლიტერატურისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ ნაშრომს¹ წერს: „ამ საუკუნის დამსახურება თურმე მხოლოდ ის არის, რომ მან ახალგაზრდა თაობებს გადასცა წინამორბედი ეპოქის უმნიშვნელო მემკვიდრეობა. ამიტომაც ამ საუკუნის მიღავალთა როლი შუამავალთა როლია; ზოგიერთის სახელი ყურადღებას იმსახურებს, მაგრამ ისინი გაიმონაკლისი შეადგენენ. XIV საუკუნეს არ შეუქმნია ისეთი ნაწარმოები, რომელიც დროის გამოცდის გაუძლებდა. ისტორიკოსს შეუძლია დაადასტუროს ამ ეპოქის ფრანგული მწერლობის საგალოო მდგომარეობა“.²

ამრიგად, ამ თვალსაზრისის მიმდევრთა შეხედულებით, — XIV საუკუნის ფრანგული პოეზია უნაყოფო ყოფილა. ამ დროის პოეტთა შემოქმედებას „მეშვენიერ აკრობატაკად“ (ლანსონი) მიიჩნევენ, სადაც მთელი ყურადღება კონცენტრირებულია არა შინაარსზე, არამედ ფორმაზე.

ასევე იყო შეფასებული XIV საუკუნის ფრანგი პოეტისა და კომპოზიტორის გიომ დე მამოს შემოქმედება. „მთელ მის ხელოვნებაში, — წერს გუსტავ ლანსონი, — არ ჩანს პოეზიის აჩრდილიც კი: იგი არც წრფელია და არც ინდივიდუალური, მას არც ერთი სიტყვა არ ამოსვლია გულიდან, არასდროს გაუმჟღავნებია თავისი გრძობები“.³ ზემოთ აღნიშნულ ნაშრომში, XIV საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის შესახებ, გ. დე მამოს უხეირო მილექსეს უწოდებენ, ხოლო „გრან ლარსი“ (XIX ს.)

აღნიშნავს, რომ მისი მუსიკალური ნაწარმოებები სავსეა შეცდომებით კარმონიის სფეროში.

ესაბიჯა, XIV საუკუნის პოეზია დაკარგავს აზრსა და ღირებულებას, თუ მას თანამედროვე მოთხოვნებებს წაუეყენებთ. ამიტომაც დღეს მკვლევარებმა მიმართეს იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელ საზომებს, ობიექტურ მეცნიერულ კრიტერიუმებს, რის შედეგად XIV საუკუნის ფრანგულმა პოეზიამ სწორი შეფასება მიიღო. ახალი მეცნიერული მიდგომის შედეგად გ. დე მამო უაღრესად მნიშვნელოვან მოვლენად აღიარეს. XX საუკუნის ფრანგ მკვლევართა შრომებში დამკვიდრდა ობიექტური შეხედულება მის შემოქმედებაზე. დამტკიცდა, რომ მან დიდი როლი შეასრულა ფრანგული ლიტერატურისა და მუსიკის ევოლუციის პროცესში.

უფრო მეტიც, დე მამოს შემოქმედებიდან იცვლება ფრანგული მუსიკისა და ლიტერატურის შესწავლის მეთოდი. მანამდე ეს კულტურა მხოლოდ ჟანრების მიხედვით იყო დაყოფილი. გ. დე მამო კი პირველი გამოჩენილი ხელოვანია, რომლის თვითმყოფადი შემოქმედებაც დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს. გ. დე მამოდან მოყოლებული ფრანგული მუსიკის და ლიტერატურის ისტორიაში ჟანრებად დალაგების პრინციპი იცვლება ინდივიდთა შესწავლის მეთოდით.

ფრანგული ლიტერატურის ცნობილმა მკვლევარმა ერნესტ პოჟენერმა პირველად გამოაქვეყნა გ. დე მამოს მთელი პოეტური შემოქმედება. იგი წერს: „ამ საუკუნის ყველაზე მკვეთრი პიროვნებაა პოეტი გიომ დე მამო. მისი შემოქმედება დიდ ზეგავლენას ახდენს XIV საუკუნის ლიტერატურულ ვითარებაზე. პოეტი-ლირიკოსი საფუძვლიანად ეუფლება ფიქსირებული ფორმის ჟანრებს: ბალადას, სამეფო შანსონს, ვირელეს, რონდელს და ლ-ს, რომლებიც ზოგიერთი ცვლილებებითა და მოდიფიკაციით ბატონობენ XVI საუკუნემდე მასხადადმე, სწორედ გ. დე მამო უყრის საფუძველს ახალ ლირიკულ ხელოვნებას, რომელიც სრულიად განსხვავდება წინამორბედი საუკუნეების პოეტურ პროდუქციისაგან. როგორც კომპოზიტორს, მას ასევე მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეაქვს მუსიკაში, რომელიც თან ახლავს მისი პოეზიის ერთ ნაწილს“.⁴

მართლაც, გ. დე მამომ გვიჩვენებს მისცა არა მარტო ფრან-

6. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1973.

გი, არამედ ვეროპის მთელი რიგი ქვეყნების კომპოზიტორებისა და პოეტების შემოქმედებას. მისი გავლენა ვრცელდებოდა XVI საუკუნემდე. სწორედ ამიტომ დღე მასში მიჩნეულია ფრანგული ლიტერატურისა და მუსიკის „ახალი სკოლის“ მამამთავრად. ეს მიმდინარეობა თითქმის ორ საუკუნეს მოიცავს.

გ. დე მასო სიცილიშივე იყო აღიარებული. მისი მოწაფე და მიმდევარი პოეტები ესტუმრებოდნენ თელიდა, რომ დღე მასო ყოველმხრივ გამოირჩეოდა იმდროინდელ ფრანგ პოეტთა და კომპოზიტორთაგან. გ. დე მასოს გარდაცვალების გამო დემანმა ორი სამგლოვიარო ბალადა შექმნა, სადაც მას უწოდებს „ყველის ყველა მელიდის ყვეალთა შორის“ და „პარმონის ამქვეყნიურ ღვთაებას“. აქვე იგი აღნიშნავს, რომ გ. დე მასოს გარდაცვალებას გლოვობს როგორც პოეზია, ასევე მუსიკა; XV საუკუნის ანონიმური ტრაქტატი „მეორე რიტორიკის წესები“ დე მასოს აღიარებს დიდ რიტორიკოსად და ყველა ახალი ფორმის შექმნას მას მიაწერს; ამაღ კოლიე თავის „სიყვარულის პოსტიკალში“ გ. დე მასოს აყენებს აღენ შარტიეს, ბოკაოსა და პეტრარკას გვერდით.

გ. დე მასოს მიმდევრებს შორის არიან XIV-XV საუკუნეების გამოჩენილი ფრანგი პოეტები: ესტუმრებოდნენ ფრუასარი, აღენ შარტიე, შარლ ორლენანელი, ქრისტინე პიზანელი. ამ უკანასკნელის „ოქმულება უპასუხე“ წარმოადგენს დე მასოს პოემის „ბოჰემის მეფის მსჯავრის“ იმიტაციას, ხოლო მისივე პოემა „წიგნი ნამდვილ მიჯნურებსზე“ დე მასოს პოემის („ნამდვილი ამბავი“) გაუგებანზე მიგვითითებს.

გ. დე მასოს ნაწარმოებებს იცნობენ იმდროინდელი ვეროპის სხვა ქვეყნებშიც მისი შემოქმედება შთააგონებდა გამოჩენილ ინგლისელ პოეტს ჯეფრი ჩოსერს. ამაზე მეტყველებს ჩოსერის პოემა „წიგნი ჰერცოგის ცოლზე“, რომელიც წარმოადგენს იმიტაციას დე მასოს პოემისა „ოქმულება შეყვარებულ შადრევანზე“. ფრანგ პოეტსა და კომპოზიტორს იცნობენ ესპანეთშიც, სადაც მისი ნაწარმოებები ვრცელდება ხელნაწერების სახით. 1389 წლის 18 ივნისს დადოფალმა იოლანდამ დე მასოს ერთ-ერთი ხელნაწერი მოისცნია გრაფ ფუასადმე მიწურილ წერილში. მასში ლაპარაკია „გიომი დე მასოს მშვენიერსა და კარგ წიგნზე“. იტალიელი უკოლინი დე ორეობტი (დაახლ. 1400 წ.) ხოტბას ასახას კომპოზიტორ დე მასოს და მას „ახალი სკოლის“ მამამთავარს უწოდებს. XIV საუკუნეშივე დე მასოს ნაწარმოებები ვრცელდებოდა სლავურ ქვეყნებში, სადაც ისინი ნიშნულად მიიჩნეის იქაურმა პოეტებმა და კომპოზიტორებმა.

მიუხედავად ამისა, XV საუკუნის დასასრულისთვის გ. დე მასოს სახელი თანდათან დავიწყებას მიეცა. 1746 წელს აბატმა ლეიოფმა აღმოაჩინა დე მასოს ხელნაწერი,⁵ რამაც აღძრა მისდამი ინტერესი. მაგრამ XX საუკუნემდე დე მასოს შემოქმედების შესახებ მცდარი შეხედულება იყო გაბატონებული. XX საუკუნის დამდეგს

ე. ჰოპფერმა და ვ. შიშმარიომმა გამოაქვეყნეს დე მასოს მთელი პოეტური შემოქმედება.⁶ ამავე დროს ქვეყნდება მისი ცალკეული მუსიკალური ნაწარმოებებიც. დე მასოს მუსიკალური შემოქმედება სრული სახით გამოიყვანა ოთხ ტომად გერმანელი მუსიკისმცოდნის ფრიდრიხ ლუდვიგის რედაქციით.⁷

როგორც ფიქრობენ, გიომ დე მასო დაიბადა 1300 წელს (?) წერილი ბურჟუაზიის წარმომადგენლის ოჯახში (მასო დასახლება არდენის ახლანდელ დეპარტამენტში შამპანის საზღვრებთან). თითქმის არაფერია ცნობილი მისი ცხოვრების შესახებ. ვარაუდობენ, რომ მან, როგორც მომავალმა კლერიკოსმა, განათლება მიიღო პარიზში, ან რეიმსის ტაძარში. 1340 წელს კანონიკატი მიიღო რეიმსში და იქვე გარდაიცვალა 1377 წელს.

ცნობებს დე მასოს ბიოგრაფიის შესახებ გვაწვდის მისივე პოემები, რომელთა უმრავლესობა ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა. როგორც მისივე სიტყვებით ჩანს, დე მასო ფორმალურად ატარებდა კლერიკოსის წოდებას და სასულიერო პირის ცხოვრებას მკაცრად არასოდეს არ ეწეოდა. თავისი ფსიქიკური წყობით იგი საერთო პიროვნება უფრო იყო, ახლოს იდგა საფრანგეთის სამეფო კართან.

მიღიან-კლერიკოსი გიომ დე მასო რამდენიმე გვირგვინის მამამთავრად იყო. მისი პირველი მფარველი იყო ბოჰემის მეფე იოანე ლუქსემბურგელი, რომელთანაც ერთ-ერთ იგი მთავრობდა მრავალჯერ სამეფოთა ავანტიურაში. დე მასომ მას უძღვნა დიდაქტიკურ-ალეგორიული პოემა „ბოჰემის მეფის მსჯავრი“ (დაახლ. 1340 წ.). შემდეგ იგი მსჯავრდებულ ნაწარმელს (ბორტოს) სამოსახლშიც; მასაც უძღვნა დიდაქტიკურ-ალეგორიული პოემა „ნაგარის მეფის მსჯავრი“ (დაახლ. 1349 წ.) და „მეგობრის გამხმნევა“.

1357 წელს დე მასო უახლოვდება მეფე შარლ მეხუთეს. ამ დროისთვის პოეტი დამკვიდრებულია რეიმსში, სადაც 1364 წელს დაესწრო შარლ მეხუთეს მეფედ კურთხევას. ამ ცერემონიის დროს შესრულდა დე მასოს ცნობილი მესა „ნოტრ-დამი“. ეს წარმოადგენს ერთი ავტორის მიერ შექმნილ პირველ მრავალხმიან მესას. 1360 წლის შემდეგ იგი აღუქავს წიგნ ქრინიკას „ალექსანდრიის აღება“, მასში აღწერილია ახალი ჯვაროსნული ლაშქრობა მცირე აზიისა და ალექსანდრიაში პეტრე I ლუზინიანის თაოსნობით.

სანიტრესო ცნობებს პოეტ-კომპოზიტორის ბიოგრაფიის შესახებ გვაწვდის მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი პოემა „ნამდვილი ამბავი“, რომელსაც 1363-1364 წლებში ქმნის უკვე სამოც წელს გადაცილებული ავტორი. ამ პოემაში იგი აღწერს თავის მიჯნურობას 18 წლის დიდგვაროვან პერონა დ'არმანტიესთან. ახალგაზრდა ქალი თავისი სახელის უკუდავსაყოფად ირჩევს უკვე ხანდაზმულ გიომ დე მასოს. მაგრამ ეს რომანი ბანალურად მოთარგმნა — ახალგაზრდა „თაყვანისცემელი“ ჯვარის სხვაზე იწერს. „ნამდვილი ამბავი“ პოეტის ყველაზე ინტიმური

ნაწარმოებია, რომლითაც იგი ქმნის ფსიქოლოგიური რომანის პირველ ნიშნებს შუასაუკუნეების ფრანგულ ლიტერატურაში. პოემა დაწერილია სხვადასხვა საზომით, მასში აღვალება ჩართულია ლირიული ლექსები და წერილები. ზოგიერთი ამ ლირიკულ ლექსთაგან ილუსტრირებულია მუსიკით.

— —

გიომ დე მაშოს შემოქმედებითა მემკვიდრეობამ მეტნაკლები სისრულით მოაღწია ჩვენამდე ხელნაწერების სახით. ორ მათგანში (Fr 1584 XIV ს.; Fr 22545-6 XIV ს.) შესულია თითქმის ყველა მისი პოეტური და მუსიკალური ნაწარმოები. დღეს ეს ხელნაწერები დაცულია პარიზის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში. მათი გადაწერა დე მაშოს მეთვალყურეობით ხდებოდა. ისინი წარმოდგენენ ყველაზე გვიანდელ ავტორისურულ რედაქციებს. დე მაშომ თვითონ შეადგინა ხელნაწერების გეგმა და განსაზღვრა ნაწარმოებთა თანმიმდევრობა. პოეტს მკაცრად ადევნებდა თვალყურს გადამწერთა მუშაობას. ასეთი კონტროლი ამ დროისათვის უჩვეულო იყო. როგორც ცნობილია, გადამწერნი ხშირად ამახინჯებდნენ და თვითნებურად ცვლიდნენ ორიგინალს. დე მაშოს ხელნაწერები კი ყურადღებას იპყრობენ ნაწარმოებთა ლოგიკური თანმიმდევრობითა და მუსიკალურ-პოეტურ ტექსტთა იდენტურობით. პირველ ხელნაწერს წამდგარებული აქვს სათური: „აი ეს თანმიმდევრობა სურს თავის წიგნში თვით გ. დე მაშოს“. ერთობლივ გეგმა, რომლის მიხედვითაც შედგენილია ხელნაწერები, ორი დე ნაწილად იყოფა: პირველი შეიცავს პოეტურ ნაწარმოებებს, ხოლო მეორე — პოეტურ-მუსიკალურებს, ან წმინდა მუსიკალურს. პირველ ჯგუფში ნაწარმოებები განლაგებულია ქრონოლოგიურად. აქ ვხვდებით დიდ პოემებს, კომპლენტებს, ლირიკული ლექსების კრებულს — „მანდილოსანთა სიტყვა“. ამ უკანასკნელში 300-მდე ლექსია გაერთიანებული მუსიკალური თანხლების გარეშე; მეორე ჯგუფში შესულია მუსიკალური კომპოზიციები. ნაწარმოებები განლაგებულია სირთულის მიხედვით: ლე, მოტეტები, მესა „ნოტრ-დამი“, მათ ზოგჯერ ასღავთ პოეტები და ლირიკული სიმღერები — ბალადები, ვირელები და რონდო. ამ სამ მუსიკალურ-პოეტურ ფორმაში ჩანს დე მაშოს — პოეტისა და კომპოზიტორის როლი, რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა.

— —

გიომ დე მაშოს ცხოვრება და მოღვაწეობა ემთხვევა უაღრესად დაძაბულ ეპოქას — დამაუტლებელ ასწლიან ომს შავი ჭირის ეპიდემიით (1348 წ.). ამ ეპოქაში პირველად შეიჭრა კვლესიონა ბატონობა, რამაც გამოიწვია აზრის სეკულარიზაცია და ცხოვრების ყველა სფეროში ლიბერალური სული დამკვიდრდა.

მუსიკაზე მოკლე ძვრები. XIV საუკუნის კომპოზიტორების ყურადღების ცენტრში, სასულიერო მუსიკის ნაცვლად, საერო მუსიკა მოექცა. მართალია, რელიგიური მუსიკა კვლავაც იქნებოდა, რაზედაც მტკიცებებს XIV საუკუნის ხელნაწერები, მაგრამ ამიერიდან წამყვანია ვირელები, ბალადა და რონდო. ტრუყერების მიერ კულტური-

რებული კურტუზული ლირიკის ეს ძველი ფორმები სასიამოვნოდნენ მერყევი კონსერვაციითა და მარტივი პოეტურ-მუსიკალური ენით. XIV საუკუნის კომპოზიტორთა, კერძოდ, გ დე მაშოს შემოქმედებაში, ამ ლირიკულმა სიმღერებმა კლასიკური სახე მიიღეს. რთულდება მათი მუსიკალური ენა, რაც ახალი ტექნიკური ხერხების გამოყენებას მოჰყვა. ეს პროცესი განხილულია ფრანგი პოეტ-კომპოზიტორისა და თეორეტიკოსის ფილიპ დე ვიტრის (1291-1361 წწ.) ტრაქტატი „არს ნოვა“ (1320). ეს ცნობილი ნაწარმოები მიეძღვნა მენზურალური ნოტაციის ახალ ტექნიკას, მასში გაანალიზებულია კომპოზიციის ის ხერხები, რომლებმაც თავი იჩინეს XIV საუკუნის დასაწყისის მუსიკალურ ძეგლში „რომანი ფოველზე“ (1316 წ.).

ტრაქტატი „არს ნოვა“ ასახავს ბრძოლას კომპოზიტორთა ძველ და ახალ თაობებს შორის. კომპოზიციის ახალი ტექნიკის დამცველი ფილიპ დე ვიტრი პირველად ილაშქრებს წინამორბედი კომპოზიტორების წინააღმდეგ და მათ ხელოვნებას განსაზღვრავს ტერმინით „არს ანტიკა“. ამ ცნებას იგი უპირისპირებს „არს ნოვას“, ან ტერმინებით მიჯნავს იგი მენზურალური ნოტაციის ძველსა და ახალ ტექნიკას. ეს ტერმინი XX საუკუნის დასაწყისში გერმანულმა მკვლევარმა ჰუგო რიშმანმა გაავრცელა მთელი ეპოქის მუსიკალურ ხელოვნებაზე. ეს არასწორი განმარტება განმეორებულია სხვა გერმანულ მუსიკისმცოდნეთა შორებშიც. სინამდვილეში კი სიტყვა „არს“ ფილიპ დე ვიტრისა და მის თანამედროვეებს ესმოდათ არა როგორც ხელოვნება, არამედ როგორც თეორია, მეცნიერება. მათთვის „არს ნოვა“ ნიშნავდა ნოტაციის ახალ სკოლას. ამის შესახებ ლაბარაკია ავინიონელი პაპის იოანე ოცდამეორის ცნობილი ბუღალა (1324-25), რომელიც „ახალი სკოლის მიმდევართა“ წინააღმდეგ არის მიმართული; XIV საუკუნის დასაწყისში კონსერვატული თეორეტიკოსი იაკობუს ლიეველი თავის ცნობილ ტრაქტატში „მუსიკის სატრეკე“ (დაახ. 1330 წ.) ილაშქრებს ამ ახალი სკოლის წარმომადგენელთა წინააღმდეგ.

1330 წლის შემდეგ ბრძოლა ძველი და ახალი თაობის კომპოზიტორთა შორის „ახალი სკოლის“ სასარგებლოდ მოაგრდება. ამ დროისათვის იგი უკვე ფართო აღიარებას პოულობს. ფილიპ დე ვიტრისთან ერთად ამ ასახალი მოძრაობის სათავეში იდგნენ თეორეტიკოსი ჟან დე მურისი და გიომ დე მაშო. ამ უკანასკნელის შემოქმედებაში აისახა XIV საუკუნის მუსიკალური გამომსახველობის ყველა მონაპოვარი.

ახალი საკომპოზიციო ტექნიკა, სირთულის გამო, კომპოზიტორისაგან დიდ ოსტატობასა და განსწავლულობას მოითხოვდა. ამ მხრივ ზოგჯერ კომპოზიტორები უკიდურესობამდე მიდიოდნენ: ისინი თვითმზხურად და ფორმალურად ართულებდნენ კომპინაციებს. ამის გამო თანდათან ჩაქრა შთაგონების ნაპერწკალი და მათ შემოქმედებაში, მხატვრობის ნაცვლად, თეორია გაბატონდა. ასეთთა ჩვენამდე მიღწეული ფილიპ დე ვიტრის 14 მოტეტები, რომელსაც თანამედროვენი მაღალ შეფასებას აძლევენ.

ახალი ტექნიკური ხერხებით გატაცებებს შესაძლოა ჩა-
ეხსოვ კიდევ XIV საუკუნის ფრანგული მუსიკალური შე-
მოქმედება, რომ არ გამოჩნდილიყო მუსიკოსი, რომელმაც
გადალახა ტექნიციზმისაკენ სწრაფვა და შემოქმედებითი
სულის შთაბერა მას. ასეთი იყო გ. დე მასო, რომელმაც
ზოლიმდე განახიარა ფილიბ და ვიტრის მიძღვრება და
ამავე დროს შესამწევად გაამარტავა ახალი სკოლის რთუ-
ლი ტექნიკური აპარატურა. იგი ბრმად არ გაყალიბა ამ
სკოლის მიერ დასახულ გზას და ხშირად ისეთ მელოდო-
ურ სახეებს იყენებდა, რომლებიც სისადავით სალხერ
სიმღერებს უახლოვდებოდნენ. თვით ახალი სკოლის დოქ-
ტრინებით შემქმნილ ნაწარმოებებშიაც კი გ. დე მასო ამ-
ჟღავნებს მელიოდურ ნიჭსა და ჭეშმარიტ ლირიზმსაც,
რასაც სრულებით მოკლებული იყო ფილიბ და ვიტრის
შემოქმედება. არღვევდა რა ახალი სკოლის მკაცრ კანო-
ნებს, დე მასომ მიაღწია სანტანაურობას, რამაც კი XV
საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების ფუძემდებლად აქცია.

გ. დე მასომ მდიდარი შემკვიდრებობა დაგვიტოვა, რო-
მელიც მოიცავს იმ დროს პოპულარულ ყველა ლიტერატ-
ტურულსა და მუსიკალურ განსა. ამიტომაც მისი შემოქ-
მედება მიჩნეულია XIV საუკუნის ფრანგული პოეზიისა და
მუსიკის ენციკლოპედიად. გარდა ამისა, დე მასო დგას
„ახალი რიტორიკული სკოლის“ სათავეში. „რიტორიკა“,
უფრო სწორად „მეორე რიტორიკა“ XIV საუკუნეში ნიშ-
ნავდა პოეზიას, ხოლო პოეტს დე მასოდან დაწყებული
რიტორიკოსი ეწოდებოდა. ეს „ახალი პოეტური სკოლა“,
შუასაუკუნეების კლასიკური პოეზიისაგან განსხვავებით,
პოეზიას მენიჭებდა მიიჩნევდა და პოეტისაგან დიდ
განსწავლულობას, კანონებისა და წესების ღრმა ცოდნას
მოითხოვდა. ტრევერებისაგან განსხვავებით, XIV საუკუ-
ნის პოეტი პროფესიონალია, რომელსაც საკუთარი ინდი-
ვიდუალური ხელწერა გააჩნია. ასეთია „ახალი რიტორი-
კული სკოლის“ დამაარსებელი გიომი დე მასო — პირვე-
ლი მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდი ფრანგულ ლიტერატ-
ტურასა და მუსიკაში. მის ვრცელ შემოქმედებაში ვლინ-
დება ავტორის „ელეგანტური ერუდიცია“ (პოფუნერი) და
წარბით განსწავლულობა. პასუხობს რა საუკუნის მოთხო-
ვნილებებსა და ინტერესებს, გ. დე მასო ავსებს თავის ნა-
წარმოებს მითოლოგიური, რელიგიური და ფილოსოფი-
ური სიუჟეტებით. ყოველივე ეს მის პოეზიას მწიგნობ-
რულ ხასიათს ანიჭებს. მისი მიზანია გაანათლოს მკითხ-
ველი და დაეხმაროს მას დიდაქტიკურ-აღმზრდელიმოთით
რჩევა-დაირეგებებით. ეს კი სრულიად უცხო იყო XIII სა-
უკუნის ხელოვანისათვის.

დე მასო თავის ნაწარმოებებში გვიხიარებს საკუთარ
შეხვედლებებს ამა თუ იმ ცხოვრებისეულ მოვლენაზე, იმ-
ეწიერს რეალურ ისტორიულ ფაქტებს და გვაყენებს ან-
დროინდელი მაღალი საზოგადოების ინტერესთა სფეროს.
თავის დიდაქტიკურ-ალეგორიულ პოემებში, მონაგონისა
და სინამდვილის თავისებურ ნაერთში, მას ხშირად სპეცი-
ბით რეალურ გარემოში შევყავართ. მაგალითად, პოემის
„ნავარის მეფის მსჯავრის“ ინტროდუქციაში იგი მოგვი-
თხრობს 1348-49 წლების ამბებს: ებრაელების დევნას,

ფლაველანტების რელიგიურ მოძრაობას, შავი ჭირის
მძინვარტებს. დე მასო ქრონიკოსის როლს ასრულებს, აგ-
რეთვე, ერთ-ერთ თავის გვიანდელ პოემაშიც „ალექსანდ-
რის აღება“, სადაც დაწვრილებით აღწერს პეტრე I ლუ-
ზინიანის წარუმატებელ ჯარისწულ ლაშქრობას.

გრძელ ალეგორიულ პოემაში „მედის წამალი“ ჩარ-
თული ერთი ეპიზოდი, იგი გვიანდელი ძვირფას ცნობებს
XIV საუკუნის ფეოდალური საზოგადოების ზნე-ჩვეულებ-
ებსა და ადრეტზე. მკითხველს საშუალება ეძლევა თვალ-
ყური მიაღვენოს ფეოდალური სახასხლის ცხოვრებას ერთი
დღის განმავლობაში. ამ ეპიზოდშია ჩვენ აღნიშნავო
მხოლოდ იმ სცენებს, რომლებიც უშუალოდ მუსიკაითანაა
დაკავშირებული. დასაწყისში პოეტს აღწერს შუასაუკუ-
ნეების გავრცელებულ ცეკვა „კაროლს“, რომელსაც მო-
ცეკვავეები და თვით დე მასოც ასრულებენ წრიული მოძ-
რაობით. ამ ცეკვაში მენესტრელები არ მონაწილეობენ,
ამიტომ, თვით მოცეკვავეობა, რიგრიგობით მღერაან. დი-
და ნადიმის შემდეგ კი მხიარულებს საზოგადოება (ამჟერად
უკვე პროფესიონალი მუსიკოსების აკომპანემენტით) ცეკ-
ვას ესტამპებსა და მღერის შანსონებს. კომპოზიტორი
დედატურად აგვიწერს შუასაუკუნეების ორკესტრის შე-
მაღლებლობასაც.

თავის პოემებში გ. დე მასო გვისჩატავს თანამედროვე-
თა ცოცხალ პორტრეტებს, მათი სახალუებით ვენიბით
თვით ავტორის ფსიქოლოგიას, ინტერესებსა და მისი
ცხოვრების სხვადასხვა მომენტს. თითქმის ყველა დიდ პო-
ემაში მთავარი მოქმედი გმირი თვით დე მასოა. მას კარ-
დად აქვს შეგნებული თავისი როლი და მნიშვნელობა
ფრანგულ ლიტერატურასა და მუსიკაში. იგი აცხადებს კი-
დეც თამამად, რომ იგი ბუნების რჩეულია.

გიომი დე მასომ თავის ყველაზე ადრინდელ პოემას
„თქმულება ხილის ბაღზე“ (დაახლ. 1330 წ.) მოგვიანე-
ბით მიუწერა პროლოგი (1370 წ.), რომელშიც გვაძ-
ლევს საკუთარი შემოქმედების პროგრამას. პოფუნერის
აზრით, პროლოგი პოეტ-კომპოზიტორის შემოქმედების
დასასრულს შეიქმნა. მასში გამოთქმულია ავტორის აზ-
რი მისივე შემოქმედების ყველა ლიტერატურულსა და
მუსიკალურ განსა. ამრიგად, პროლოგი დე მასო საკუ-
თარი შემოქმედების თავისებურ ანალიზს გვაძლევს.

პროლოგი ოთხი ბაღლიანა და მოკლე პოეტისაგან
შედგება. ალეგორიულ ფორმებში განსახიერებები ბუნე-
ბა და აშური პოეტთან გზავნიან თავის შვილებს: ბუნე-
ბა — საღ აზრს, რიტორიკას (ანუ პოეზიას) და მუსიკას;
აშური — საამო ფიქრებს, სიამოვნებას და იმედს. ბუნე-
ბის შვილები ასწავლიან პოეტს თუ როგორ უნდა შეიქმნას
„ახალი სამო სატრფიალო პოემები“, აშურის შვილები
კი აწვდიან თემატიკას პოეზიისათვის. პროლოგიში განსა-
კუთრებული დავალი ეთმობა მუსიკას, იგი ბუნების გა-
მორჩეული შვილია. მუსიკა კომპოზიტორისთვის მეცნიე-
რებაა, მაგრამ სიხარულისა და მხიარულების მომგვრელი
მეცნიერება, რომელიც ადამიანებს სასიამოლოდ და საცე-
ვად განაწყობს. მისი აზრით, სიმღერების შექმნისას

კომპოზიტორი თვითონაც უნდა იყოს მხიარული, რადგან სვედიან გულს არ ძალუძს სიმღერა.

აღიღებს და მუსიკის ღირსებებს, ღე მათს მოჰყავს მაგალითები მითოლოგიიდან და ბიბლიიდან. მუსიკა, — ამბობს კომპოზიტორი, — წარმოიშვა სისარულისაგან, რადგან თვით სისარულის არსი მუსიკალური და ჰარმონიულია. მუსიკა, ისევე როგორც ბუნება, ქმნის სასუფო-ფილი პროპორციებს; მამასადამე, სამყარო თავის საწყისშივე მუსიკალურია. მუსიკა გაბოიყენება ყველგან: სამეფო კარზე, ეკლესიაში, სადაც ღმერთს საჯა ღობლებით ადი-ღებენ. მუსიკას ხობტას ასხამენ ღვთის წინაშე წამდგარი წმინდანები და ანგელოზებიც. „მამასადამე, სამთხვემც არის მუსიკა“. ასეთია პროლოგში მოცემული გიიომ ღე მათს ესთეტიკური შეხედულებები მუსიკაზე.

აღსანიშნავია მისი მესამე დიდაქტიკური-ალეგორიუ-ლი კომედი „ბედის წამალი“ (1340 წ.), რომელშიც გაერ-თიანებული ან ღდროს პოპულარული სიმღერები. ესე-ნინა შვიდი ინტერმედია რთული და მარტივი ფორმით: ლე, კომპლენტი, სამეფო შანსონი ბალადელა, ბალადა, ვი-რელე და რონდო.

თსრობით პოემაში შანსონებს იყენებდნენ ჟერ კიდვე XIII საუკუნეში. მაგრამ ეს იყო შემთხვევითი ხასიათის ჩანართები. ღე მათში ამ მხრივ დიდი მუშაობა ჩაატარა და თავის მიმდევრებს განუშარტა ლირიკული სიმღერების თავისებურებანი. ამით მან კანონმდებლის როლი ითამაშა, რადგან ძალზე მერყეო კონსერვაციისა და მარტივი ფორ-მის სიმღერების მხოლოდ მის შემოქმედებებში იღებენ ფიქ-სირებულ ფორმასა და კომპლიციურებულ სახეს.

პოეტის აზრით, სიმღერაში პოეზია და მუსიკა შერწყ-მული უნდა იყოს, რათა სიყვიესა და ბედნიერებას ემსა-ხურებოდეს. პოეზიას იგი განიხილავს, როგორც მუსიკისა და რიტორიკის მთლიანობას და თვლის, რომ პოეზია მუ-სიკით შემკობილი მეტყველებაა.

გ. ღე მათს მოწაფე და მიმდევარი ფრანგი პოეტი ესტაშ დეშანი თავის ტრაქტატში „პოეტიკის ხელოვნება“ (1392 წ. ფრანგულ ენაზე) აღწერს პირველი ნაშრო-მია პოეტიკაზე, იზიარებს თავისი მასწავლებლის თეო-რიას მუსიკისა და პოეზიის ურთიერთკავშირისა და შერწყმის შესახებ. „მართალია, — ამბობს დეშანი, — პოე-ზია და მუსიკა შეიძლება არსებობდნენ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, მაგრამ ისინი უფრო მეტად იყებენ, რო-ცა სიმღერაში ერთიანდებიან“. ამის დაამტკიცებლად მას მოჰყავს ღე მათს სიმღერები.

— ; —

გიიომ ღე მათო უკანასკნელი ხელოვანია, რომელშიც გაერთიანებულია პოეტი და კომპოზიტორი. ამ თვალსაზ-რისათ იგი ჟერ კიდვე მჭიდროდ და დაკავშირებულთ შუა-საუკუნეების ლირიკასთან. სწორედ ამიტომ კომპოზიტო-რი იყენებს ძველ სასიმღერო ფორმებს: ბალადა, რონდო და ვირელე, რომლებშიც პოეტური და მუსიკალური ტემპ-ტების შერწყმა აუცილებელი იყო. მაგრამ მხოლოდ იმის გამო, რომ იგი იყენებს ტრუვერთა შემოქმედებისათვის და-

მასხაიათებელ ლირიკულ ფორმებს, მას მაინც ვერ მივიჩ-ნევთ ტრუვერთა უკანასკნელ წარმომადგენლად.

ტრუვერთა შემოქმედებაში ამ სიმღერებს ასხაიათება მერყევი კონსერვაცია, მარტივი პოეტურ-მუსიკალური ენა. გ. ღე მათში კი შემქნა ამ ფორმების კლასიკური ნი-მუშები და აღბურება ისინი „ახალი სკოლის“ დახვეწილი და რთული ტექნიკით. მან ეს პოეტიკი, ერთხმისანი ნაცე-ლად, რთულ, მრავალხმისან ნაწარმოებებად აქცია. გარ-დაქმნები მოახდინა პოეტურ ენაშიც, უხვად გამოიყენა კომპლიციურებული რიტმები და მათი კომბინაციები, რთუ-ლად აგებული სტროფები, რითაც ძველი კურტაზული ლირიკა განვითარების მაღალ საფეხურზე აიყვანა და პო-ეტურ ფორმებს პროფესიული სახე მისცა. ერთი სიტყვით, ღე მათში განავითარა ფრანგული პოეზიის ის გზა, რომ-ლის სათავეში იდგნენ პოეტები ჟანო ღე ლეკურელი, ჟან ღე ესდელი და ჟან ღე ლე მ.ტი. სწორედ ი შემოქმედ-ებაში ჩაისახა „ახალი რიტორიკული სკოლის“ საწყისები. ამ ახალი მიმართულების ფუძემდებლად კი გიიომ ღე მა-შოა აღიარებული.

XIV საუკუნეში ლირიკული სიმღერები წინა საუკუნის ტრუვერთა შემოქმედებისაგან თმბატიკურადაც განსხვავ-დებიან. გიიომ ღე მათს შემოქმედებაში სატრადიციო თე-მას კვლავ დიდი ადგილი ეთმობა, მაგრამ მასთან ერთად ვითარდებიან დიდაქტიკური, მითოლოგიური, რელიგიური, ავტობიოგრაფიული მოტივები და ალეგორიული განსახი-ვრებანი. ხშირად მიმართავს სატრადიციო თმბატკას, შე-სალონა იმიტირებს, რომ მაღალი საზოგადოება პოეტიკი-საგან ითხოვდა სამიჯნურო განცდების გადმოცემას, სატ-რადიციო თემის განსახივრებისათვის ყველაზე მოსახერხე-ბელი იყო კურტაზული ლირიკის ტრადიციული ფორ-მები — ბალადა, რონდო და ვირელე. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ღე მათს მასამანდე ლექსი გაერთიანებული ციკლში „მანდლოსანთა ხობტა“, რომელშიც ავტორი გვაძლავს სამიჯნურო თემის სხვადასხვა ვარიაციას. ასე მაგალითად, პოეტი გაქოსთქამს გულისტკივილს სატრფოს გულგრილობის გამო. ასეთია ბალადები: „სიყვარულით მდიდარი“, „ქალბატონო, შესაძლოა განა, რომ არ გიყ-ვარდეთ?“. მიჯნურო იგი აიფილავს ბალადში „სიყვ-რევილი, შიში“, ხლო სიყვარულის მაღალ გრძნობას გად-როსცემს ბალადში „თუ სიყვარული“. სატრფოსთან ხანგ-რძლივი განსხვავებით აღმწრო განცდა სუფევს მათს ერთ-ერთ საშეფოსო ბალადში „მხედაკე უგულოს“. იგი წარმომადგენს სამშინან კანონს, აქედან ორი ხმის ტექსტი პოეტს ეკუთვნის, ხლო მესამე — მის სატრფოს; ბალადში „ჩემმა სატრფომ რომ მიმატოვოს“ პოეტი შერიგებულია სატრფოს ღალატს. ვარელში „ყველა ჰორიკანა“ ღე მა-შო გვიჩრავს სიყვარული საიდუმლოდ შეენახათო, რათა არ მივეთ მუსაროდ ბოროტ ენებს. ბალადები: „ჩემს ბედს უწივი“, „ჩემი აზრით“ იგი გულგატეხილია სატრფოს ღალატის გამო. მიჯნურის თანაგრძობით გამოწვეული სისხარული ჩქეფს ბალადში „ტურფა — რომელიც ერთნაირი სხეების მიმართ და სხვაგვარა ჩემდამი“ და სხვა.

ასეთია ციკლის „მანდილოსანთა სობა“ ლექსია და-
დი ნაწილის შინაარსი.

XIV საუკუნეში თავს იჩენს ინტერესი ანტიკური ლი-
ტერატურისადმი. ამ პერიოდის ნაწარმოებებში მოყვანი-
ლია ციტატები ანტიკური ეპოქის მწერალთა შემოქმედე-
ბიდან. ფრანგულ ენაზე ითარგმნა არისტოტელე, ვირგი-
ლიუსი, სენეკა, ოვიდიუსი, ტიტუს ლივიუსი. გიომი დე
მაზოც ხშირად მიმართავს ანტიკურ ლიტერატურას, მი-
თოლოგიას, დიდონას, თესვისას და არიანდეს, იასონისა
და მედეას, პრამეხას და ელენეს, ვენერას და სხვათა ის-
ტორიებს. მაგრამ შუასაუკუნეები ჯერ კიდევ სუსტად იც-
ნობენ ანტიკური სამყაროს კლასიკოსებს. ხშირად ბერძ-
ნებისა და რომაული მწერლების შემოქმედებას ეცნობოდ-
ნენ სხვადასხვა წყაროდან. მაგალითად, ოვიდიუსს იცნობ-
დნენ შუასაუკუნეებში შექმნილი ნაწარმოებთ „მორალის-
ტი ოვიდიუსი“ და არა მისი ორიგინალური შემოქმედე-
ბით. ანტიკური ლიტერატურის ძეგლებს ეთარგმნიდნენ
თვითნებურად შუასაუკუნეების აზროვნებისა და ცნებების
შეგავლენით. ამიტომაც გიომი დე მაზოს ნაწარმოებებში
ანტიკური გმირები თანამედროვე ადამიანთა სამოსელში
გვევლინებიან, ცხოვრობენ შუასაუკუნეობრივ ციტადელებ-
ში და იზიარებენ ქრისტიანულ შეხედულებებს. დე მაზოც
ანტიკურ მითოლოგიასა და ისტორიას ეცნობა „მორალის-
ტი ოვიდიუსიდან“, საიდანაც სესხულობს მითოლოგიურ
პერსონაჟთა სახელებს, მათ ისტორიებს. მართვ ერთ ბა-
ლადაში „როცა თეფვისი“ მას მოჰყავს აბსალონის, ული-
რის, პერაულეს, არგოსის, პიგმალიონის, ფეფუსის, ვენე-
რას, მემნონისა და იუპიტერის სახელები. ბალადაში „მე
ძალმის ჩემი სატრფოს შედარება“ იგი თავის მიჯნურს
პიგმალიონის ქმნილებას ადარებს, ხოლო მის სილამაზეს
მედალასს ამოიხიენებს. ეს დამოწმებები გამოიყენება შე-
დარებების მიზნით, რაც დამახასიათებელი ყოფილა XIV
საუკუნის ლირიკული პოეზიისათვის.

გიომი დე მაზოს ლირიკაში ვხვდებოდა აგრეთვე ციტა-
ტები იმ ბოლოებიდან. ბალადა № 34-ში, მითოლოგიურ პერ-
სონაჟთა ჩამოვლასთან ერთად, პოეტს დაპარაკობს სო-
ლომონის სიბრძნეზე, სამსონის ძალაზე, იხსენიებს და-
ლონას; ბალადაში „გაეყიმი, ბატონებო, გაეყიმი ხელგა-
ლილად“ პოეტი დახმარებას ევედრება დღეროს. საერ-
თოდ გ. დე მაზო იშვიათად მიმართავდა დღეროს და
ისიც, მხოლოდ სიყვარულის ღმერთს.

გიომი დე მაზოს ლირიკაში ვხვდებით ალევგორიასაც,
თუმცა უფრო ეპიზოდურად, ალევგორიული სახეები მოცე-
მულია ბალადებში „მე ვფიქრობ მარტო ერთ არსებაზე“,
„სვედიანი გულით“, „შიშიმ“ ან ლირიკულ ლექსებში
ალევგორიები ნახსენებია გიომი დე ლორიოსის და მან დე
მენის იმ სანად პოპულარული ალევგორიული პოემიდან
„კარდის რომანი“ (XIV ს.).

გიომი დე მაზოს ლირიკაში ადგილი აქვს ფილოსო-
ფიურ მსჯელობას ბედისწერის შესახებ. ამ თემას მან უძ-
ღვნა დიდი ალევგორიული პოემა „ბედის წაშალი“, მასში
ფორტუნაზე მსჯელობა აღებულია ბოციციუსის ცნობილი
ტრაქტატიდან „ფილოსოფიით ნუგემსიცმა“. ამასთან

გ. დე მაზო სუსტად არ მიჰყვება ბოციციუსის სწავლებას.
ამ ტრაქტატიდან აღებულ ამა თუ იმ საკითხს იგი ხში-
რად თავისებურად აშუქებს, ახდენს მისი ცალკეული ნაწი-
ლების თავისუფალ ადაპტაციას. ასეა, მაგალითად, ბალა-
დებში „ბედისგანა“, „ჩემს აზრით“ და სხვა.

დიდი პოემებისაგან განსხვავებით, დე მაზოს ლირი-
კულ პოეზიაში შედარებით იშვიათად ვხვდებით რეალ-
სახეებსა და მოვლენებს. ასეთია მხოლოდ ორი ბალადა:
„სვედიანი გულით“, სადაც მოხსენებულია, ჯვაროსნული
ლაშქრობა, კერძოდ, ბრძოლა კაიროში და ბალადა „რო-
ცა თეფვისი“, რომელშიც პოეტი გამოხატავს ომისადმი
სიძულვილს.

გ. დე მაზოს ლირიკული ლექსების პოეტური ენა რთუ-
ლია, გამსჭვალულია კალამბურებით, ანაგრაფებით, გამო-
ყვანიებით. პოეტი ხშირად ხმარობს სიტყვების თამაშსა და
ანტითეზას. ერთ-ერთ ლექსში იგი ანაგრამის სახით ჩა-
მოთვს ცხრა თუ ათი ქალის სახელებს, რომლებსაც ეტ-
რფოდა; ცნობილი რონდო „ჩვიდმეტი, ხუთი, ცამეტი,
თოთხმეტი და თხუთმეტი“ მიძღვნილია პერონასადმი,
მასში რიცხობრივი ანაგრამის სახით მოცემულია მისი სა-
ხელი. ანტითეზური ფრაზის ნიმუშს წარმოადგენს რონ-
დო „ჩემს დასასრულშია ჩემი საწყისი და ჩემს დასაწყის-
შია ჩემივე დასასრული“. მსგავს წინააღმდეგობათა გაერ-
თინება დამახასიათებელი იყო XIV საუკუნის აზროვნე-
ბისთვის. გ. დე მაზოს ასეთი ტექნიკური ხერხების გამო-
ყენებისათვის, ლირიკულ ფორმათა შორის, ყველაზე შე-
საფერისად მიაჩნდა რონდო. ალბათ იმიტომ, რომ ეს
ფორმა მოკლე და მასში ძნელია აზრის განვითარება. მა-
გალითად, რონდო „სულ ნელა“ წარმოადგენს კალამბურს
სიტყვაზე პიროს (ცხენ); მსგავსი ხერხებით აღწევდა იგი
ლექსის მთლიანობას.

ამ ლირიკულ სიმღერებში გ. დე მაზო იყენებდა დას-
ვეწილ პოლიფონიურ ჟღერებს. ამის ერთ-ერთი საუკეთესო
ნიმუშია ცნობილი რონდო: „ჩემს დასასრულშია ჩემი
საწყისი და ჩემს დასაწყისშია ჩემივე დასასრული“, რო-
მელიც ე. წ. „ეპიგონაურ“ კანონს წარმოადგენს. აქ პოე-
ტურ და მუსიკალურ ტექსტს შორის მჭიდრო კავშირია,
რაც სიხალე შუასაუკუნეების კომპოზიტორთა შემოქმედე-
ბისთვის. ტექსტში და მუსიკას შორის ასეთი კავშირი იმის
შედეგია, რომ რონდოს პოეტური ტექსტი მუსიკალური
ტექსტის განმეორებას წარმოადგენს. ზედა ინსტრუმენტუ-
ლი ხმა შეზღუდულია და მუსიკალური ტერმინების
კონტრატინორი (ინსტრუმენტული) ტერმინებურად ასრუ-
ლებს თავისი პარტიის პირველ ნაწილს, ე. ი. თავისივე
თავის შეზღუდვას წარმოადგენს.

მრავალმხიანი სიმღერები უმრავლეს შემთხვევაში და-
წერილია ერთი ვოკალური ხმისთვის რამდენიმე ინსტრუ-
მენტული პარტიის თანხლებით. პირველ რიგში იქმნებოდა
ხმა, რომელსაც პოეტური ტექსტი მიჰყავს, შემდეგ მას
ემატებოდა დანარჩენი პარტიები. სიმონის¹⁰ აზრით,
გამორიცხული არ იყო ყველა ხმის ერთდროული შექმნა
მაგრამ ეს მოსაზრება, რომელიც ემყარება ჯერ კიდევ გა-
ნუვითარებულ ვერტიკალურ აზროვნებას, ნაკლებად და-

მაკრებელია. სიმღერების ვოკალურ პარტიებში გვხვდება ორი სახის მელოდია — მელიზმატური და სილაბური. მელიზმატური სახის მელოდია უმთავრესად ბალადებსა და რონდოში სტარბობს, ხოლო სილაბური ძირითადად ვირელებში. სილაბურ მელოდიებში ლექსის თითოეულ მარცვალზე იწერება მხოლოდ ერთი ბგერა, აქ პოეტურ და მუსიკალურ ტექსტებს ერთიანრი რიტმული ორგანიზაცია აქვთ. ამრიგად, სილაბური მელოდია განპირობებულია პოეტური ტექსტით. სილაბურ ნაწარმოებებში ჩანს მიდრეკილება მელოდიის დანაწევრებისაკენ სიმეტრიულ პერიოდებად ასეთ მელოდიებს სტილის მიხედვით ფოლკლორული ხასიათი აქვთ. ამის ტიპური ნიმუშია ვირელე № 4 ათიტქმის იდენტური მუსიკალურ-პოეტური ფრაზებით.

ასიმეტრიული მელიზმატური მელოდია არ არის განპირობებული პოეტური ტექსტით. აქ ლექსსა და მუსიკას განსხვავებული რიტმული ორგანიზაცია აქვთ. მიკლე პოეტურ ტექსტზე იშლება ფართო ორნამენტული მელოდიური ხაზი, სადაც თითო მარცვალზე რამდენიმე მუსიკალური ბგერა მოდის. მელიზმატური მელოდიები არ აციფა პერიოდებად, ისინი მოლიანად ასიმეტრიულია.

რაც შეეხება პოეტური ტექსტის ემოციური განწყობილების ასახვას მუსიკაში, ეს ჯერ კიდევ უცხოა შუასაუკუნეების კომპოზიტორებისათვის. გ. დე მაშოს მუსიკაში, გარდა ცალკეული შემთხვევებისა,¹¹ არ არსახება ლექსის შინაარსი და ხასიათი.

„ახალი რიტორიკული სკოლის“ დამაარსებლის გიომ დე მაშოს პოეზია სავსებით პასუხობდა ეპოქის მოთხოვნილებებს. მისი პოეზია ძლიერსა და ხანგრძლივ გავლენას ახდენდა არა მარტო ფრანგ, არამედ ევროპის

სხვა ქვეყნების პოეტთა შემოქმედებაზე. მისი მუსიკალური მემკვიდრეობა კი ფასდაუღებელია, თუნდაც იმიტომ, რომ XIV საუკუნის მთელი მუსიკალური პროდუქცია წარმოდგენილია მხოლოდ მისი შემოქმედებით. გიომ დე მაშო ქმნის სინთეს ყოველივე იმის, რაც შეიქმნა მის მოღვაწეობამდე და XV საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების დასაბამს წარმოადგენს.

შენიშვნები:

- ¹ V. Leclerc et P. Renan, Histoire littéraire de la France, XXIX, Paris, 1862.
- ² В. Шинмарев, Избранные статьи, М., 1965, стр. 358.
- ³ Густав Лансон, История французской литературы, Москва, 1896, т. I, стр. 195.
- ⁴ Hoepffner, Ernest. Guillaume de Machaut, Paris, 1908, ტ. I, გვ. 1-11.
- ⁵ ხელნაწერი Fr 22545-6 ინახება პარიზს ეროვნულ ბიბლიოთეკაში.
- ⁶ Hoepffner, Ernest. Guillaume de Machaut, Paris, 1908-1921. 3 ტომად: Chichmaref, V. G. de Machaut, Poésies Lyriques, Paris 1903, 2 ტომად.
- ⁷ Ludwig, Fr. Guillaume de Machaut. Musikalische Werke, Leipzig.
- ⁸ Fr 1584 — ყველაზე მდიდარი და ზუსტი ხელნაწერია.
- ⁹ Fr 22545-6, ორ ტომად: მეორე ტომი შეიცავს ყველა მუსიკალურ კომპოზიციას (გარდა 7 ლირიული სიმღერისა, რომლებიც Fr 1584-შია შესული). პოეტური ტექსტი ტენორის პარტიაშია.
- ¹⁰ Chominsky, J. Historia Harmonii i Kontrapunctu, Krakow, 1958, ტ. I, გვ. 248.
- ¹¹ ბოლო ოთხ მოტეტსა და მესამე „ნორტ-დამ“ ადვალი აქვს ცალკეული სიტყვებისა და ფრაზების ექსპრესიულ ხასიათს მას მუსიკაში, მაგრამ მსგავსი შემთხვევები იშვიათია და ეპიზოდურ ხასიათს ატარებენ.

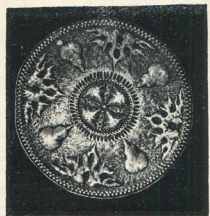
ბალხუა შემოკვამთა

ნახუშუპარბის
ბაშოუზინდას



ბ. მელაშვილი.
სეანტრი წინდები.

რ. არუთაშვი. დეკორატიული სინი.





„მრგვალი მაგილის“
მონაწილენა:

**მრგვალი
მაგილა**

მშრნაღამ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ მოაწყო უკანასკნელ პერიოდში საქართველოს ტელეფილმების სტუდიაში გადაღებული ფილმების ნახვა-განხილვა, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს კინორეჟისორებმა, მწერლებმა, ეურნალისტებმა, თვით ამ ფილმების ავტორებმა.

ნაჩვენები იყო თორმეტი ტელეფილმი: ბ. ზოტიარის „ლაზარეს თავდასაყვადი“, ლ. სიხარულიძის „უსასრულობა“, გ. პატარაიას „რეკორდი“, რ. ესაძის „წიკაურტები“ და „ყოველ შაბათს“, ს. ჩხაიძის „ქართული საგალობლები“, მ. გაგუას „ქართული მონეტა“ და ბათიაშვილის „სერგო ჯეპარიძე“, ი. რეხვიაშვილის „3000 მეტრის სიმაღლეზე“, თ. ნოზაძის „მიხეილ ხერგიაში“, შ. გვანცელაძის „რეპეტიციაზე“ და გ. ვეფხვაძის „მიწის შვილები“.

ტელეფილმების ნახვის შემდეგ, „მრგვალი მაგილის“ სხდომა გახსნა ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მთავარმა რედაქტორმა თამაზ კილაძემ. აღნიშნა რა ახტ განხილვათა მნიშვნელობა, მადლობა გადაუხადა ტელესტუდიის ხელმძღვანელობას, რომელმაც დისკუსიის მონაწილეებს საგანგებოდ უჩვენა ბოლო დროს შექმნილი თითქმის ყველა ქართული ტელეფილმი და ეურნალის რედაქციას დაეხმარა დისკუსიის ჩატარებაში.

შემდეგ დაიწყო დისკუსია (დისკუსიის სტენოგრაფას ეპქვევებთ შემოყლებით).

ქართული ტელეფილმები დღეს და სვალ



საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიის სამხატვრო ხელმძღვანელი, კინორეჟისორი რაზო ჩხიშიაძე:

— ჩემი ეს გამოხვლა ინფორმაციული ხასიათისა იქნება. ნაჩვენები რეპერტუარი რვა საათის მასალა იყო. ეს არის სტუდიის იმ პროდუქციის სამი

მეოთხედი, რაც გაკეთდა ბოლო წელიწად-ნახევარში. წარმოდგენილი ფილმები საშუალებას გვაძლევენ ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ საით არის წარმართული სტუდიის მუშაობა, რა კრიტერიუმები გვაქვს მომარჯვებელი, რა რეჟისორულ დონეს მივალწვით, რა სიმაღლეზეა ოპერატიული ოსტატობა, მსახიობის კულტურა; რა შეიქმნა ფასეული მას შემდეგ, რაც ჩვენს სტუდიას სახელი მოუტანეს „სერენადამ“, „ქვევრმა“, „ხაბაზებმა“, — უკან დავიხიეთ თუ წინ წავიდით. უნდა ვთქვა: მე პირადად არა ვარ მომხრე იმ აზრისა, რომ თითქოს ყველა კარგი ტელეფილმი კარგი კინოფილმი და ყველა კინოფილმი — კარგი ტელეფილმი. არსებობს ასეთი აზრიც და, ვიმეორებ, მე ამ აზრს არ ვიზიარებ. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ რეზო ესაძის ახალი ტელეფილმი „წიკაურტები“ დიდი ეკრანის შენაძენი არ იქნება, პირიქით, ტამსაც დაუკავებ. გვერდს ვერ ავუვლოთ იმ ფაქტს, რომ ჩვენს თვალწინ ყა-



ლობდება ტელეკინემატოგრაფია. ევროპისა და ამერიკის დიდი ქვეყნები უფრო ფართო მასშტაბით ქმნიან ტელეფილმებს და აწვდიან კინემატოგრაფიას. ტელეფილმები თანდათან ღებუ-

ლობენ ტელეფორმებს, ამიტომაცაა საჭირო და აუცილებელი, რომ ღრმად ჩავეყვირდეთ ჩვენი ტელეფილმების ავ-კარგს, არ გავაზვიადოთ მისი მიღწევები თუ ხარვეზები.



დრამატურგი გიორგი ხუაშვილი:

— მაგონდება მაიაკოვსკის სიტყვები ლევ კასიხის წიგნიდან. როცა პოეტი თავის მეგობრებთან ერთად ასულა ფუნქიკულიორის პლატოზე და იქიდან გადმოუხედავს ქალაქისთვის, უთქვამს: აი, მესმის, კაცს ამისთანა აუდიტორია პქონდე-სო. ახლა რიგითი ხელოვანიც კი უზარმაზარი აუდიტორიის წინაშე დადგა. პირველი ჩემი შთაბეჭდილება ასეთია: ტელეფილმების სტუდიაში უდავოდ ნიჭიერი ხალხი მუშაობს. მათ ნამუშევრებში, დოკუმენტურია ფილმი თუ მხატვრული, ვერ ნახავთ ზერელობას, არაპროფესიულობას, მიუხედავად იმისა, რომ განასახილველად მაინცდამაინც საგანგებოდ არ გამოურჩევიათ მხოლოდ საუკეთესო ფილმები — გვიჩვენეს ყველაფერი, რაც ამ წელიწად-ნახევარში შექმნეს. ამ ფილმებში საინტერესოა ბევრი რამ: თვით ლიტერატურული საფუძველი — სცენარი, რეჟისურა,

მსახიობთა თამაში, ოპერატიული ხელოვნება-მეორე, ზოგადი შთაბეჭდილება ცოტა კრიტიკულია: არის თუ არა ეს ფილმები სატელევიზიო? რადგან გაჩნდა სატელევიზიო ფილმის ცნება, ალბათ, ასეთი ფილმები რაღაც თვისებებით განსხვავდებიან კინემატოგრაფიისაგან. მე სპეციალ-ისტ-თეორეტიკოსი არ ვახლავარ და არც საგანგებო ლიტერატურას ვაგენობივარ, მაგრამ სატელევიზიო ფილმები კი მინახავს და ჩემთვის მთლად ნათელი არ არის, თუ რა არის ქართულ ტელეფილმებში ისეთი, რაც, სახელდობრ, ტელე-ფილმებისთვისაა სპეციფიკური. ერთი ამბავი მინდა გავისწნო: ამ ორი წლის წინათ მოსკოვში, კინოსახლში, ერთმა ინგლისელმა რეჟისორ-მა უჩვენა ოთხნაწილიანი ფილმი, რომელიც ასახავდა დონოვანი ჩატარებულ საპროტესტო დემონსტრაციას ვიეტნამში ამერიკის ავრესიის წინააღმდეგ. ამ ოთხნაწილიან ფერად ფილმში ნაჩვენები იყო ამ დემონსტრაციის ისტორია, შეჯახებები, მსხვერპლი, პოლიციის ძალმომრეობა, რეჟისორს კეითხეს — რამდენ ხანში გადაიღეთ ფილმიო. მან უპასუხა: მთელი სურათი დილიდან შუადღემდე გადავიღე, ვიდრე ეს დემონსტრაცია დამთავრდებოდა და იმავე საღამოს გადავეციო ტელევიზიითო.

წ. თაბუაშვილი — ეს ქრონიკაა და არა სატელევიზიო ფილმი.

მ. ხუაშვილი — ხომ არის მოვლენები, რომლებიც ტელეფილმებში სწორედ ასე ოპერატიულად უნდა აიხაზოს?

რ. ჩხიმიძე: — ეს დოკუმენტური ფილმების მიმართ სწორია.

ბ. ხუბაშვილი — რა თქმა უნდა, ამისთვის აუცილებელი იქნება ჩვენი ტელევიზიის ტექნიკის შემდგომი განვითარება. საჭიროა თვით ტექნიკურ ბაზაში მოხდეს დიდი რევოლუცია. ტელევიზია ითხოვს ცხოვრების ყოველდღიურობის ასახვას.

ახლა კონკრეტულად ფილმებზე. ჩემზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინეს „ლაზარემ“, „მიხეილ ხერგიანმა“, „ქართულმა საგალობლებმა“, „რეპეტიტიაზე“ და რ. ესაძის ნოველების კრებულმა („წიკაურტები“). მაგრამ უნდა ვთქვა: არ მიმაჩნია საგალობლოდ. რომ ქართულ ფილმში (მხედველობაში მაქვს „ლაზარე“) გამოყენებული იყოს უცხოური ლიტერატურული მასალა. მე შინაგანად, საერთოდ, სესხების წინააღმდეგ ვარ. მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან საინტერესო ფილმები გადავიღეთ იგივე „ლაზარე“, „არ იდარდო“ და სხვ. არა ვარ მომხრე ასეთი სახით მოხდეს გადმონერგვა სხვა ერის კულტურულ და ლიტერატურულ ცხოვრებაში შექმნილი მასალისა. ისე კი, „ლაზარეს“ ჰუმანისტური აზრი ისე ძალდაუტანებლად ჩამოყალიბდა, რომ ძალზე შთამბეჭდავია. ფილმი დინამიურია, იგრძნობა მხატვრის ხედავა. „ლაზარე“ დასრულებული მხატვრული ნაწარმოები გახლავთ. მართალია, იგი ტელესტუდიის მარკით შეიქმნა, მაგრამ თავისუფლად შეგვიძლია ჩვეულებრივ ეკრანზე ვეჩვენოთ. ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა „მიხეილ ხერგიანმა“. ფილმში რეჟისორულად ძალზე საინტერესოაა გააზრებული მასალა, ზუსტად არის გათვალისწინებული ემოციური წერტილები, რომლებსაც გარკვეული ტიპრები უნდა შეეჩქნა. ფილმში ძალზე ემოციურადაა ილუსტრირებული ძლიერი პიროვნების უკვდავება.

რუსო ესაძის „წიკაურტების“ პირველმა ნოველამ — „კაცი ხეზე“ შემადიქრინა, ეჭვი გამი-

ჩინა მთელი ფილმის მიმართ. პირველი ნაწილი გაკიანურებულად, დამძიმებულად, გადამეტებულად მომეჩვენა. მართალი გითხრაო, პირველად კადრიდან სურვილი გამიჩნდა, რომ ცენტრალური როლი თვით რეჟისორს ეთამაშა — ისეთი მსახიობური მონაცემები გამაძლავნა მან ნოველების საექსპოზიციო ნაწილებში; მეტად მომეწონა მეორე ნოველა, საინტერესოა მესამე ნოველა, მაგრამ ამას ვერ ვიტყვი მეოთხე ნოველაზე, რომელსაც „მოაზროვნე“ ქვია. აქ ნოველა სკეტჩამდე დავიდა.

შედარებით უფრო კრიტიკული დამოკიდებულება გამიჩნდა „უქსარულობის“ მიმართ. ლ. სიხარულიძე უეჭველად ნიჭიერი რეჟისორია. ძალიან საინტერესოა მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი, ვაგნასოფრდება პირველი რეპეტიცია ბავშვებთან, კონტრასტია — ხანდაზმული აღმანი და ბავშვები. მაგრამ შემიქმნა ხელოვნური გაზვიადების შთაბეჭდილება, თითქოს ფილმი რამდენჯერმე დამოთვრდა და ისევ დაიწყო. ბუერს მოეწონა რ. ესაძის „ყოველ შაბათს“. მისი ტიპაჟი და ატმოსფერო სიმართლითაა ნაჩვენები, მაგრამ ეპიზოდების დანაყოფობა და სათაურები, აგრეთვე კომენტარები ხელოვნური მეჩვენება. ეს ხელს უშლის სურათის მთლიანად აღქმას. „რეკორდის“ სცენარის ნიჭიერი ავტორების — ა. ჭიჭინაძისა და გ. პატარაის მიერაა დაწერილი, ფაქტურად ჩაპკია გადმოქართულებული. მასში კოლორიტულად არის წარმოსახული მეგრული ყოფა. ფილმი-ნოველა გაკიანურებულად მომიჩვენა. ამის გამო მან დაკარგა ის მომხიბვლელობა და სისხარტე, რაც კომედიურ ნოველას უნდა ახასიათებდეს. ჩემთვის მთლად ცხადი არ არის ფილმის აზრობრივი დანიშნულება და კომედიური პათოსი. ფილმი არ გადუღეებს. ერთადერთი აზრი ამ ფილმისა ისაა, რომ შეყვარებულ კაცს შეიძლება გოლიათის ძალა მიეცეს, მაგრამ, თავისთავად ეს იდეა ბუერს ვერაფერს შველის ფილმს.



ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, კინორეჟისორი ბურაბ შვანიძე.

— ქართული სატელევიზიო ფილმების წარმატება საყოველთაოადაა აღიარებული, რაც კანონიერ სიამაყეს გვაჩვენებს, მაღალია ჩვენი დღევანდელი ფილმების დონე, მაგრამ ხვალინდელი დღე უკეთესი გვინდა რომ იყოს. ამიტომაც ამ შერების მიზანი მარტო წარმატებაზე ლაპარაკით არ უნდა ამოიწურებოდეს, არამედ უნდა ვიმსჯელოთ ნაკლოვან მხარეებზეც და დავსახოთ

წინსვლის კონკრეტული გზები. უპირველეს ყოვლისა, გიორგი ხუბაშვილს ვერ დავეთანხმებით ინსცენირების საკითხთან დაკავშირებით. „სერენადა“, „ქვევრი“, „არ იდარდო“, „ლაზარე“ განაქართული ფილმები არ არის? მე შეიძლება გეთანხმებოდეთ გ. პატარაის ფილმის სტრუქტურულ ანალიზში, შეიძლება ფილმი გაჭინანებული იყოს, მაგრამ რეჟისორის მიერ არჩეული გზა სწორია. სამწუხაროდ, ჩვენი ქართული დრამატურგია უმეტეს შემთხვევაში არ დგას თანამედროვე ქართული რეჟისურის დონეზე, ტელეფილმის რეჟისურის დონეზე.

რ. ჩხეიძე — მცდარი აზრია, თითქოს ქართული ლიტერატურა ვერ იდგეს ქართული რეჟისურის დონეზე.

ბ. შანია — მე ვამბობ კინოდრამატურგიაზე, ქართული კინოდრამატურგია არ არის თანამედროვე რეჟისურის დონეზე.

რ. ჩხეიძე — ლიტერატურაზე ასეთი საუბარი არ შეიძლება.

ბ. შანია — რატომ?

რ. ჩხეიძე — იმიტომ, რომ ეს არ არის სწორი.

ბ. შანია — და მაინც დასაშვებია უცხოური ნაწარმოებების გადმოქართულების პრაქტიკა.

რ. ჩხეიძე — დასაშვებია, მაგრამ არა იმიტომ, თითქოს ქართული ლიტერატურა ღარიბი იყოს!

ბ. შანია — შესაძლოა არასწორად ჩამოვყალიბე აზრი. ჩვენს სტუდიაში უდავოდ მაღალნიჭიერი რეჟისორები მუშაობენ, მაგრამ მეჩვენება, რომ ისინი ნაკლებპროდუქტიული არიან. რატომ იღებენ ასე ცოტას, ვთქვათ გელა კანდელაკი, ირაკლი კვიციანი? ამ ფაქტს უნდა ჩავუღრმავდეთ. მე ლ. სიხარულიძის შეიდანაწილანი ფილმი — „უსასრულობა“ დიდი გულშემატკივარი ვიყავი და ალტაცებულცი დავიჩი, როცა მოსკოვში ვნახე მისი შეიდეგე ნაწილი. დღეს კი შეკვეცილი სახით გაცილებით ნაკლებად მომეწონა. ანდრე გამოსულ ვარიატში დიდი ტაქტიკური გეგმვებით იყო ერთმანეთთან შერწყმული მხატვრულ-დოკუმენტური ხერხები, რაც მაყურებელზე დიდ ზემოქმედებას ახდენდა. ფილმი, რომელიც ახლა ვნახე, მართალია, წმინდა წყლის მხატვრული ფილმია, მაგრამ მიმანია, რომ ასეთი შეკვეცილი, ხუთ ნაწილზე დაყვანით, მან წააგო.

რაც შეეხება სამეცნიერო-პოპულარულ კინემატოგრაფიას, ყველაფერი უნდა ვიღონოთ მისი შემდგომი განვითარებისათვის.



ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, კინომცოდნე
აქორა წარბეიძე:

— ჩვენ დიდ ეკრანზე ვნახეთ ტელეფილმები; სასურველი კი იყო, მცირე ეკრანზე გვეჩახა, რადგან დიდ ეკრანზე ტელეფილმების ზოგი სპეციფიკური თავისებურება მაყურებელს შეუმჩნეველი რჩება ახლა არავინ დაობს იმაზე, რომ ტელეფილმებს საკუთარი სპეციფიკა აქვთ. იმასაც კი ამბობენ, იქნებ ეს სულაც სხვა ყაიდის ხელოვნებააო. საოცარი ამბავი მოხდა ჩვენს თვალწინ: ტელეფილმებმა პრაქტიკულად დაადასტურეს სინცოცლისუნარიანობა, ზოლო თეორია ვერა და ვერ ამაღლდა იმ დონეზე, რასაც მიაღწიეს თვით ჩვენმა ტელეფილმებმა.

ქართული კინომინიატურებზე დღეს ბევრს და

დასასურებულადაც ლაპარაკობენ. ამიტომ ამ საყოველთაოდ აღიარებულ ნამუშევრებზე საუბარს აქ აღარ გავაგრძელებ. არ ვიცი, რა მომავალი ელით კინომინიატურებს. ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ამჯერად მიძინელებმა. ყველა მინიატურის ავტორი ხომ დებიუტანტი იყო. იქნებ ეს ეტაპი განვლილიც იყოს და მისი განვითარებაც ავტორთა ასაკით იყო განპირობებული? განსაკუთრებით საგულისხმოა ჩვენი დოკუმენტური ფილმები. ამ ფილმებით მჭიდრო კავშირი მყარდება მაყურებელთან. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, ვირტუოზულადაც კი ამუშავებს დოკუმენტურ მასალას რ. ესაძე ფილმში „ყოველ შაბათს“. მაყურებელი თითქოს ეკრანზე ასახული ამბების უშუალო მონაწილე ხდება. ამას განაპირობებენ სინქრონული გადაღებები და კადრების ემოციურ-ტემპერამენტული მონტაჟი, რეპორტაჟული გამომსახველობითი საშუალებები, რაც აგრე აკლია ზოგ დოკუმენტურ ფილმს. სულ სხვა პლანითაა გადაწყვეტილი ა. რეზიაშვილის ფილმი „3000 მეტრ სიმაღლეზე“. ესაა ესთეტიური ფილმი, ამ ცნების საუკეთესო გაგებით. კადრები გადაღებულია უსადო მხატვრული გემოვნებით. მაგრამ

მეტრაციანი ფილმები უნდა გადაიღოსო, — შეცდომაა.

ბ. წამრთაძე — არა, მე ვერ არ მოთქვამს.

რ. ჩხიძე — არ უნდა ავიღოთ აქცენტები მოკლე მეტრაჟზე.

ბ. წამრთაძე — არა, ეს აზრადაც არ მომსვლია. რეჟისორები იმდენად მომწიფდნენ, რომ მათ შეუძლიათ წარმატებით იმუშაონ სრულმეტრაციანი ფილმებზეც. მე მხედველობაში მაქვს კონკრეტული შემთხვევები: „რეკორდი“, „უსასრულობა“ და ა. ნინუას „მსურველებს შეუძლიათ ჩაეწერონ“.

რ. ჩხიძე — თუ მათ მოკლემეტრაციანად გადააკეთებთ, მაშინ ჩვენი სტუდიის ტრადიციის გაგრძელება გამოვიდოდა? საქმე მეტრაჟში როდია...

ბ. წამრთაძე — სწორედ იმიტომაც საქმე მეტრაჟში, რომ ჩემს მიერ დასახელებული ფილმები არ არის სრულმეტრაციანი.

რ. ჩხიძე — საქმე მეტრაჟში კი არა, მანერასა და ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებასაც. თქვენ სწორი ხართ იმაში, რ: კონკრეტულად ის ფილმები გაჭიანურებულია. ჰვარამ აქედან არავინ არ უნდა გააკეთოს სტუდიისათვის საშიში დასკვნა — თითქოს მხოლოდ მოკლემეტრაციანი ფილმები უნდა გადავიღოთ. ეს არ შეიძლება.

ბ. წამრთაძე — პირიქით.

ი. კპირიკაძე — მრავალსერიანი ფილმზე რას იტყვიან?

ბ. წამრთაძე — მე ამის მომხრე ვარ. სრულ-

მეტრაციანი ფილმები დრამატურგიულად უნდა იყოს გამართული. არ ვიცი, მე მგონი სწორად ვამბობ.

ლ. სიხარულიძე — ჩვენც სწორად გავიგეთ და შევეცდებით ვიპასუხოთ.

ბ. წამრთაძე — „ლუზარე“ ადრეც მინახავს, მაგრამ ახლაც სიამოვნებით ვუყურებ. ამ ფილმში მთავარია ტრადიცია ჰუმანიზმისა, ზნეობრივი ასპექტის წამოწვევა წინა პლანზე და დიდის, ამაღლებულის დანახვა მცირეში, გარეგნულად ჩვეულებრივ ამბებში. ფილმი ძლიერია ცხოვრებისეული სიბრძნით, ადამიანური სევდით გამსჭვალული იუმორით. ეს ფილმი ცკრანის რეჟიტანტის — რეჟისორ ბუბა ხოტიაგარის დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება და არა მარტო მისი, არამედ მთელი სტუდიის საიმედო პერსპექტივაზე მეტყველებს. რეჟისორმა რ. ესაძემ ინიციათი ნიჭიერება გამოავლინა „ჩიკიპურტებით“. ცხადზე ცხადია, ავტორი ყოფით გარემოცა მშენიარად ასახავს. ალგორითული აზროვნებაც მისი სტიქია და თავის მოქალაქეობრივ-ეთიკურ მრწამსსაც დიდი ტაქტით ავლენს. საერთოდ, ისეთი აზრი მექმნება, რომ სტუდია განვითარების ახალ ეტაპს იწყებს. ვფიქრობ, ახლა იმაზე უნდა გამახვილდეს ყურადღება, რომ ფილმების პრობლემატიკა კიდევ უფრო გაფართოვდეს, უნდა დამუშავდეს თანამედროვეობის აქტუალურად ახსახველი თემატიკა. და ბოლოს, სასურველია ქართული ტელევიზიების ამგვარი განხილვები მრავალშიც მოეწყოს.



კონსტანტინე ნანია ამირაჯიანი:

— რითი განსხვავდებიან ჩვენი ტელევიზიები სხვა სტუდიების ნაწარმოებებისაგან? იმით, რომ ჩვენს ფილმებში წინა პლანზე გხვდავთ ადამიანს,

რომელიც არ გავს ადრინდელი ფილმების შელამაზებულ გმირებს. მათთვის არაფერი ადამიანური უცხო არ არის. ეს ადამიანები ხშირად იუმორისტულადაა დანახული. თვით იუმორი კი ფილმებში ხან ლირიკულია, ხანაც ირონიული. ჩვენი ქართული სამსახიბო სკოლაც (დრამატული თეატრებისა თუ კინოსი) წინ წავიდა; მსახიობზე რომ ვლაპარაკობთ, რეჟისორულ მიღწევებსაც ვგულისხმობთ; რეჟისორი ყველაფერს აკეთებს, რომ მსახიობი წინა პლანზე გამოვიდეს. ეს ჩვენში დაიწყო ტელევიზიებით — „ქვევრი“, „სერენადა“, „ქორწილი“, ეს ტენდენცია არსებითია ჩვენი ტელესტუდიის ფილმებში. კონკრეტულად: რ. ესაძის ფილმში „ჩიკიპურტები“ მეტი ირონიაა, ვიდრე „ქვევრი“ში. „ქვევრი“ ლირიკულია, რაოდენი კრძალავს აქ გამოხატული ირასმანეთიანი ნივთისადმი. ეს კრძალვა და ეროვნ-

რი შიში ნივთის წინაშე იმდენად დიდია, რომ თვით ქვეყრაში გამოიწვევდნენ ოსტატსაც აზრად არ მოუვა მისი გატყვის შესაძლებლობა. აი, ამ იუმორით არის გადმოცემული ნივთის გაფეტქება. „ქვეყრა“ და „სერენადა“ ძალიან მომწონს. არ მინდა დავივიწყო ის ფილმები, რომლებმაც მხატვრული ტენდენციებზე შეუქმნეს ჩვენი ტელეფილმების სტუდიას. მისი მხატვრული სახის შექმნაში მათ ხომ დიდი როლი ითამაშეს. ახლახან ჩვენს მიერ ნინახ ფილმებშიც ადამიანია მთავარი — აქაც „ლაზარეში“, „უსასრულობაში“, „წიკიპურტებში“. დოკუმენტური ფილმიდან ძალიან მომეწონა „მიხეილ ხერგიანი“. აქაც ადამიანი დგას ყურადღების ცენტრში იგი შეუდრეკელია, თავისი შეუვალობით ლამაზი და უკვდავი.

„ლაზარე“ მიმაჩნია ნამდვილ ქართულ ფილმად, ოღონდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ფილმში არ ვეიანხმები ბრმის მხატვრულ სახეს. ჩემთვის იგი გაუგებრობაა. აქ არის გაორება: ბრმის ტექსტი სხვას ამბობს, მსახიობი კი სხვას თამაშობს. ტექსტის მიხედვით ბავშვს უნდა ჩაუნერგოს პატრონება, ტექნიკურების სიყვარული და მიიმე პირობებში კაცად დარჩენის იდეა. ბავშვის მოძღვრად კი გვევლინება საოცრად უსიმაპითო კაცი. იგი სათნო უნდა იყოს, სინამდვილეში კი სადასტიკა. საშინლად სცემს ბავშვს. ეს ვერაფერი აღზრდის მეთოდია. ბავშვი უნდა გავეცეს ასეთ კაცს და გაეცა კიდევ. შემდეგ ბავშვი ეგუება

ყოველგვარ ცხოვრებისეულ სიმახინჯეს — ქურდობას, ფულის მოხვევას. ლაზარე აზნაურთან სულის განსაწმენდად მოხვდა. ფილმში აზნაური კარგი სახეა და იმისთვის არის საჭირო, რომ ბავშვმა სიკეთისკენ იბრუნოს პირი. მაგრამ ბრმა ისე გამოჩნდა და ბავშვიც მისკენ გარბის, რაც ჩვენთვის მიუღებელია.

„უსასრულობაზე“ წერილი დავებუდე და მაშინ დიდმა აღფრთოვანებამ ხელი შემიშალა ფილმის ნაკლოვანებებზეც აღმნიშნა. ეს ფილმი მაშინ გამოვიდა, როცა ჩვენი საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ოცნებობდა არა სულიერ სიღამაზეზე, არამედ მატერიალური სიკეთის მოხვეჭაზე. ამ მხრივ საინტერესო და სასარგებლოა ეს ფილმი, რომლის ცენტრშია ადამიანი, რომელიც ყველაფერს თავისი მეოცნებე თვალით უყურებს. მაგრამ ფილმში, სრულიად მიულოდნელად, ჩართულია ვოლფეილური ექსცენტრიკა. კაცი, რომელიც ოცნებობს, რომ ქალაქში ხმაური არ იყოს, ფურგონებს აცვეკვს, ოცნებაში გაატარებს ძველ სახეებს და იმ ვოლფეილურ ექსცენტრიკას, რომელიც მეძაგი ქალის ცხოვრების ერთ უხამს მომენტს გამოხატავს. რა უნდა ამ მშვენიერ ფილმში უხამსობაზე ოცნებებს?!

რ. ესაძის „წიკიპურტები“ ჩინებულა. ბედნიერებაა ამისთანა სურათების ნახვა. ოღონდ პირველ ნოველაში ხეზე ასულ რამაზ ჩხიკავაძეს სასაცილოდ არ უნდა ჰქონდეს საქმე. ამ შემთხვევაში ყვირილი და ოინაზობა ზედმეტია.



კინორეჟისორი ირაკლი აპირიანაძე

— ჩვენმა კინომინიატურებმა, კინოთვლებმა მართლაც დიდი აღარებაჰქოვეს. მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მცირეფორმატაინი სურათების გადაღება იყოს ჩვენი სტიქია და უპრინაიც იქნება, თუ ამას დაეჯერდებით. ზოგიერთები ასე ფიქრობენ, სრულმეტრაჟიანი ან მრავალსერიანი ფილმების გადაღება მხოლოდ ცენტრალურ ტელევიზიას შეუძლიაო. ვიმეორებ,

ქართულ ტელეოთვლებს იწონებენ, მაღალ შეფასებასაც აძლევენ, მაგრამ არამც და არამც არ უნდა შეიქმნას შთაბეჭდილება, თითქოს სრულმეტრაჟიანი ტელეფილმების გადაღება ჩვენი საქმე არ იყოს.

აქ ვნახეთ სრულმეტრაჟიანი ქართული სატელევიზიო ფილმები — „ლაზარე“, „უსასრულობა“, „წიკიპურტები“, „რეკორდი“, რაც იმის საიმედო გარანტიაა, რომ უნარი შეგვწყვეს გადავიღოთ მასშტაბური, დიდი გაქანების ფილმები. საამისოდ დღეს ქართული ტელეფილმების სტუდიაში ყოველგვარი პირობა გვაქვს. ამას წინათ გახუთ „სოფელსკაია კულტურაში“ (9/XI-1973 წ.) გამოქვეყნდა ფ. ანდრეევის წერილი „ლაკონიზმი თუ სრულმეტრაჟიანობა“, რომელშიც მინიშნებულია, რომ ქართული ტელეფილმების სტუდია უმჯობესია ერთგული დარჩეს ტრადიციის, თითქოს მისი წარმატების საფუძ-

ველი ლაკონიზმში უნდა ვეძიოთ. დააკვირდით სათაურს, თითქოს სრულმეტრაჟიანობა ლაკონიზმს გამორიცხავდეს. დროა დავამტკიცოთ, რომ

ჩვენ რომელიმე ფორმის ტყვეობაში კი არა ვართ, არამედ შეგვიძლია ყოველგვარი ფილმის გადაღება.

— აქ ისე გამოვიდა, რომ ჩემი ფილმი „წიკი-პურტები“, რომელიც პირველად ახლა ვაჩვენე, თითქოს სრულმეტრაჟიანი სურათი კი არ იყოს, არამედ ცალკეული ნოველებისა თუ მინიატურების კრებული. თუ მართლაც ასეა, როგორც მხატვარი, როგორც რეჟისორი, დავმარცხებულვარ. აქედან გამომდინარე, ჩემი მეოთხე ნოველაც მთლიანი ფილმის განუყოფელი ნაწილია, მთელი ნაწარმოების აუცილებელი ელემენტია. საშუალება რომ მქონოდა, კიდევ უფრო მცირე ნოველებს გაგაკეთებდი. მე თავიდან საგანგებოდ ვიწყებ დიდი მოცულობის ნოველით. შემდეგ უფრო მცირეზე გადავიდვარ, მეურ კიდევ უფრო მცირეზე და ა. შ. ყველაფერი ერთიანდება მთლიან აზრში—აკტორის აზრში. მთელი ფილმი გამომდინარეობს აკტორის აზრიდან, მე ფილმს



კინორეჟისორი რეზო მსახაძე

ვაკეთებდი ერთ კვილი, ნათელ კაცზე. მინდოდა ფილმის ნაწილებისათვის ნოველები კი არ დამეჩქვია, არამედ პირველი ჭრილობა, მეორე ჭრილობა და ა. შ. ამის განხილვად აუცილებლობად მიმაჩნდა.



ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, კინომცოდნე
ბაბა თვალაურაძე

— აქ რამდენიმე მნიშვნელოვანი საკითხი წამოიჭრა და მინდა ორიოდე სიტყვა მოგახსენოთ მათდამი ჩემი დამოკიდებულების შესახებ. პირველი საკითხი ეხება ქართული ტელეფილმების სტუდიაში სრულმეტრაჟიანი სურათების გადაღების მიზანშეწონილობას. ცნობილია, რომ უკანასკნელ წლებში სულ უფრო მეტად იზრდება ინტერესი ქართული კინოხელოვნებისადმი. ამაში კიდევ ერთხელ დავრწ-

მუნდი კინოლექტორების სემინარზე, რომელიც ახლახან გაიმართა რეპინოში. ყველას აინტერესებდა, თუ რა ხდება დღეს ქართულ კინოში, რაზე მუშაობენ სხვადასხვა თაობის ქართველი რეჟისორები.

რთი შეიძლება აიხსნას ასეთი ინტერესი ჩვენი ფილმებისადმი? რა თქმა უნდა, არ ვაპირებ იმის მტკიცებას, თითქოს ჩვენთან მხოლოდ კარგ ფილმებს იღებენ. სამწუხაროდ, კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ ბევრ სუსტ ნაწარმოებს უშვებს, მაგრამ ჩვენთან უკვე შექმნილია ფილმები, რომლებმაც განაპირობეს ქართული კინოხელოვნების მაღალმხატვრული დონე. სწორედ ამიტომ დღეს, როცა ქართულ ფილმებზე ლაპარაკობენ, მათ მხოლოდ და მხოლოდ ნამდვილი მაღალი ხელოვნების საზომით ზომავენ.

საბედნიეროდ, იგივე შეგვიძლია ვთქვათ ქართული ტელეფილმების სტუდიის პროდუქციაზეც, მიუხედავად იმისა, რომ ეს სტუდია თავისი არსებობის მხოლოდ რამდენიმე წელს ითვისს; ზედმეტად მიმანჩია იმის შესხენება, თუ რა დიდი აღიარება ხვდა წილად მის ნაწარმოებებს.

ტელეფილმი — ჩამოყალიბების პროცესშია. სწორედ ამიტომ არის ეს ჯერ კიდევ საკამათო საკითხი.

ახლა კონკრეტულად ფილმების შესახებ.

მე მინდა დავიწყო ს. ჩხაიძის ფილმით „ქართული საგალობლები“. ამ სურათმა ძალიან დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. მასში ერთ პარმონიულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი მუსიკა, სიტყვა, არქიტექტურული ნაგებობანი, ქართველი ერის მრავალჭირნახული ისტორია, რომელიც ძველთა ნანგრევებში იკითხება. ძველი ქართული საგალობლები და ფსალმუნთა ტექსტები სახიერად გვიჩვენებენ, რომ საუკუნეებს შუიქლია გაუძღოს მხოლოდ დიდი ტრადიციებისა და მაღალი ღირსებების კულტურამ.

ძალიან მომეწონა თ. ნოზაძის ფილმი „მიხეილ ხერგანი“. ოდნოდ, გამოგიტყდებით, სინქრონული ჩანაწერები მეც მირღვევდნენ სურათის აღქმის მთლიანობას, მის პარმონიულ კომპოზიციას.

ორიღე სიტყვა რეზო ესაძის „წიკპურტებზე“. იუმორის არაჩვეულებრივი გრძობით, გონება-მახვილობით, იშვიათი ტიპაჟის მიგნების საოცარი უნარით რ. ესაძემ ჭკვიანურად გაიციხა ადამიანების მანკიერებანი — მოღიქველობა, ფარისევლობა, გულგრილობა, სხვათა ბედით დაუინტერესებლობა. სურათის ოქანი ნოველა კომ-

პოზიციურად გაერთიანებულია არაჩვეულებრივი რეჟისორული ხერხით — გახარებული ავტორი მორბის მაცურებლისაკენ, მაგრამ გზად ეღობება რკინის ჯებირად ქცეული წარწყვრა — „წიკპურტები“. ავტორი ცდილობს გადალახოს ეს დაბრკოლება, რათა მივიდეს მაცურებელთან, ბილოს, როცა თითოეულმა პერსონაჟმა არაღირსეული ქცევისათვის სათანადო უკიპურტი მიიღო, გზა თავისთავად იხსნება. ამგვარი მეტაფორული აზროვნება დამახასიათებელია ფილმის თითოეული ნოველისთვის, და იგი ეთიკურ პლანში ვითარდება. ამ ფილმზე ალბათ ბევრი დაიწერება და ითქმება, ჩვენ კი აღვნიშნავთ, რომ ფილმის თითოეული კომპონენტი ერთნაირად მაღალ დონეზეა. კომპოზიტორი ი. ბობოხიძეს ძალიან საინტერესოდ აქვს გადაწყვეტილი სურათის მუსიკალური გაფორმება; მუსიკა აქ არის არამარტო ატმოსფეროს შემქმნელი, იგი პერსონაჟების დახასიათებასაც უწყობს სულ. მსახიობები მთლიანად ამართლებენ სურათის პირობიობას, გროტესკულ გადაწყვეტას; რეჟისორი აქტიურად ემზაურება ჩვენს რესპუბლიკაში ამჟამად მიმდინარე პროცესებს. ჩემი აზრით, ეს სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ ქართული ტელეფილმების სტუდია აკმაყოფილებს იმ უმაღლეს მოთხოვნას, რომელიც განსაზღვრა თავად ამ სტუდიის პროდუქციამ.

კინორეჟისორი ბუბა ხონიძისაძე:

— „ლაზარე“ არავითარი ტელეპრინციპებით არ არის გადაღებული. მართალია, არსებობს ტელეფილმი და ტელესპექტაკლი, მაგრამ ჩვენს ფილმზე არ შეიძლება ლაპარაკი, როგორც ტელეფილმზე, რადგან იგი, ვიმეორებ, ტელესპეციფიკით არ არის გადაღებული.

ბ. წამბთელი — მთავარი ის არის, რომ კონტაქტი აუდიტორიასთან სულ სხვაა.

რ. მსაძმ — მე ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ ტელეფილმი უფრო მაღალმხატვრული ნაწარმოები უნდა იყოს, ვიდრე მხატვრული კინოფილმი. ასეთი შთაბეჭდილება რჩება დღევანდელი საუბრიდანაც.





კონორეთისორი თინათინ ნიშანიძე:

— მე მგონია, დღეს ყურადღება უნდა გაემახვილოთ თეორიულ საკითხებზე. თავიდანვე იმ აზრისა ვიყავი, რომ ძალიან დიდი კულტურული მოვლენა იყო ამ სტუდიის ჩამოყალიბება. როდესაც ქუთაისში ოპერის თეატრის ფილიალი გაიხსნა, ყველა არსებული კომუნიკაცია მოწოდებული იყო ამ მოვლენის აღსანიშნავად. ტელეფილმების სტუდიის ჩამოყალიბება დიდი კულტურული მოვლენაა რესპუბლიკის ცხოვრებაში. თავისი მნიშვნელობით იგი მეტია, ვიდრე ქუთაისში ოპერის თეატრის ფილიალის გახსნა. ამაზე უნდა გაგამახვილოთ ყურადღება. ეს სტუ-



ბელოვანბაშვილის კანდიდატი,
კინომცოდნე ოლღა თაბუაშვილი:

აუცილებლად მიმაჩნია, რომ ქართული ტელეფილმების სტუდიამ უნდა განაგრძოს სრულმეტრაჟიანი ფილმების გადაღება. აზრი იმის შესახებ, თითქოს სტუდიამ მხოლოდ მოკლემეტრაჟიანი სურათები უნდა აკეთოსო, იმთავითვე მცდარი და საზიანოა. უნდა ვაღიარო, რომ ასეთი აზრის გაქრნაში თვით ჩვენ — კინოკრიტიკოსები ვართ დამნაშავენი, რადგან სათანადო ყურადღება ვერ მივაქციეთ ქართულ სრულმეტრაჟიან ტელეფილმებს. ტელეწოდებებს კი ვებნაშურებით საკმაოდ ოპერატიულად, მაგრამ სრულ-

დია სამი მიმართულებით მუშაობს — აქ იქმნება დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული, მსატერული და მულტიმედიაკური ფილმები.

მინდა მცირე საყვედური გამოთქვა ჩვენი დღევანდელი სტუმრების მიმართ. შევთანხმდით, დითირამები არ გვეთქვა, მაგრამ მაინც ვერ შევიკავეთ თავი. ორატორებმა ძირითადად მსატერულ ტელეფილმებზე ილაპარაკეს, ცოტა ითქვა დოკუმენტურზე. ჩვენმა კრიტიკოსებმა ამ მხარესაც უნდა მიაქციონ ყურადღება, რადგან დოკუმენტური კინემატოგრაფი დღეს საკმაოდ სოლიდური დარგია. აქ ნანახი ფილმებიდან ძალიან მომეწონა „ქართული საგალობლები“. ამ ფილმის შექმნით ნამდვილად დიდი საქმე გაკეთდა. რეჟისორმა მოტყვნა მეტად საინტერესო გამოსახულებებით და დიდი ტაქტით მოიტანა მაყურებელამდეს ისეთი რთული და მძიმე საკითხია, რომ სწორედ ამაზე უნდა მიგვეცია ყურადღება თეორიული საკითხების მრავალეობით. აი, ამ პრაქტიკულ საკითხებს უნდა შევხებოდით. არა მგონია, „საგალობლები“ პროფესიული დონით რომელიმე სურათს ჩამორჩებოდეს.

მეტრაჟიანი ფილმები ღრმად და საუფქლიანად არ შეგვიფასებია. უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე საქართველოშიც შეიქმნა მეტნაკლებად „ვასელი“ შვიდი სრულმეტრაჟიანი ტელეფილმი, მაგრამ ჩვენ მათ დუმილით შევხვდით, მხოლოდ „უსასრულობა“ შეფასდა პრესაში. ნებისთ თუ უნებლიეთ, ჩვენმა პასიურობამაც მისცა ბიძგი აზრს, თითქოს ჩვენი საქმეა უწინარეს ყოვლისა, მცირეფორმატიანი ფილმების შექმნა და სრულმეტრაჟიანი ფილმების გადაღებას უნდა ვეროდით. ჩვენს ფილმებზე ვინ არ წერს და სადა არ წერენ, თვითონ ჩვენ კი ვდუმვართ.

ამიტომ ორიოდ სიტყვას ვიტყვი ტელეფილმზე, როგორც ფენომენზე: აქ რამდენჯერმე ითქვა ტელეფილმების სპეციფიკაზე. საკვირველი სწორედ ის არის, რომ სპეციფიკას ძირითადად უგულვებლყოფენ თვით რეჟისორები, ისინი, რომლებმაც ტელეფილმების არაერთი საუკეთესო ნიმუში შექმნეს.

ტელეფილმების სპეციფიკა კარგა ხანია დადგენილია; დღეს უკვე ნათელია, რომ კინოსა და ტელეფილმის ენა ძირითადად, ერთი და იგივეა, ტელე და კინოფილმი ერთი და იგივე გამომსახველობითი საშუალებებიდან არჩევენ იმ ზერსებს,

რომლებიც უფრო ზუსტად პასუხობენ ხელოვნების მიზანსა და ამოცანებს.

სატელევიზიო კინოხელოვნება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კინოხელოვნებისა და ტელეხელოვნების განაჯარღინზე დგას. ტელეგადაცემის სტრუქტურაში ტელევიზიო იძენს განუზომელ იდიოლოგიურ პოტენციალს.

ახლა გვიჩვენა ტელევიზიის მუშაების ყურადღება გაუამახვილოთ ერთ მნიშვნელოვან გარემოებაზე — ტელეგადაცემების პროგრამების შედგენაზე.

ტელევიზიო ტელეგადაცემის ორგანული ნაწილია და პროგრამაში მისთვის კუთვნილი ადგილის მიჩენა ბევრს ნიშნავს. ან სწორედ მოსკოველი კრიტიკოსი ვ. შიტოვა სტატიაში „აი, რანაირი ხელოვნებაა ეს?“ (ჟურნალი „სოვეტსკი კერანი“) ახალი ენა და ჩვენს სტუდიაში შექმნილ ტელევიზიებს და ავითარებდა აზრს, რომ „ეს ფილმები ერთ საერთო მხატვრულ კულტურაში შევიდნენო“. ამ აზრს ბევრი იზიარებენ, ჩვენს ტელევიზიებს აქებენ, მათ დიპლომები და ჯილდოები ენიჭებათ საკავშირო თუ საერთაშორისო ფესტივალებზე. ეს დიდ ვალდებულებასა და პასუხისმგებლობას აკისრებს ჩვენს რეჟისორებს.

საინტერესოდ მიმანჩია უკვე არსებული ტენდენცია, რომელიც ქართულ ტელევიზილს განასხვავებს სხვა სტრუქტურების ნაწარმოებებისაგან. ჩემი აზრით, ეს ტენდენცია გამოხატება თვითმყოფადობაში და, რაც მთავარია, ადამიანის ხასიათის გამოკვეთაში, შინაგანი სამყაროს გახსნაში, ამ ხასიათის ფსიქოლოგიური და დრამატული საწყისების ძიებაში. ყოველწლიურად იზრდება ჩვენი ტელევიზიების რეჟისორების ინტერესი და სწრაფვა თანამედროვე თემატიკისადმი. საესტეტიკო ვეთანხმები კორა წერეთელს, რომელიც ამბობდა, რომ ყოველ ფილმში, განსაკუთრებით დოკუმენტურ ფილმებში, იკრძაობა სწრაფვა სტერეოტიპების, შტამების დაძლიე-

საკენ. ამის დასტურია ფილმები სერგო ზაქარაძესა და მიხეილ ხერგიანიზე, რომლებშიც პიროვნების ძლიერი და ნათელი სახე ჩვენი ეპოქის დოკუმენტად გვევლინება.

დიდად საყურადღებოა ლოს ჩხაიძის „ქართული საგალობლები“, გულდასაწყვეტია, რომ ეს მშვენიერი ფილმი ვერა და ვერ გავიდა საკავშირო ასპარეზზე. კინოგაქირავებამ ამ ფილმის მიმართ მეტი ყურადღება უნდა გამოიჩინოს.

ახლა სრულმეტრაჟიანი ფილმების თაობაზე. „ლაზარე“ ეკრანიზაციად არ მიმანჩია. ამას გაფიქრებინებს მისი ეროვნული თვითმყოფადობა და ხასიათებისა და ატმოსფეროს განუმეორებლობა. მშვენიერი სურათია. ამ ფილმში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მხასიობები.

ოპერატორ ირაკლი ონოფრიშვილის სტატია და თავისებური პოეტური მსოფლგანცხდა შთამბეჭდვითა, სასიხარულო აღმოჩენაა რ. ესაძის ფილმი „წვიპურტები“. გატყვევებს ავტორის მაღალი პროფესიონალიზმი. ვ. პატარაიამ გადაიღო თავისი პირველი მხატვრული სრულმეტრაჟიანი ტელეფილმი. ცნობილი დოკუმენტალისტის ამ მხატვრულ სურათში ყველაფერი ერთნაირად მაღალ დონეზე ვერა, მაგრამ ფილმი მაინც საყურადღებო და ავტორის მიმართ მეტი იმედით განგვაყვობს.

მიუხედავად ასეთი ზოგადი დახასიათებისა, მაინც მინდა აღვნიშნო, რომ თემატურ მრავალფეროვნებას, სტილიტურ ხერხებს, რეჟისორულ ხელწერას აერთიანებს ქართული ტელევიზიის ერთი ძირითადი თვისება: ცხოვრების პოეტური და რომანტიკული აღქმა, დაუცხრობელი ძიება ჭეშმანური ხელოვნების ტრადიციების გასაგრძელებლად. და სწორედ ამან ბევრად განაპირობა ქართული ტელევიზიების მაღალი დონე, რის გამოც მას დამსახურებული ადგილი უჭირავს საბჭოთა ტელევიზიების ავანგარდში.

— სამწუხაროდ, დღემდე სატელევიზიო ფილმზე არც რეცენზია დამიწერია, არც წერილი. შეიძლება აქ დიდი როლი ითამაშა იმანაც, რომ ყოველთვის ვუსვამდი კითხვას საკუთარ თავს — არსებობს თუ არა სატელევიზიო ფილმი და რა არის მისი სპეციფიკა? იყო დრო, როცა ვამბობდი, არავითარი სატელევიზიო ფილმი არ არსებობს, არსებობს დიდი ეკრანი და პატარა ეკრანი-მეთქი. მერე თანდათანობით დაიწყო აღმოჩენები და უკანასკნელმა დაკვირვებებმა იმ დასკ-

კინომოდერნიზმის
მთარ სემიონოვილი:



ნი და დაანახოს მათ, თუ რა უდიდესი სიმდიდრე გაგვანჩა — სახვითი ხელოვნება, პოეზია, მუსიკა. და სწორედ ეს არის ამ სურათის დანიშნულება. ამდენად „საკალობლები“ უპირველესად ქართველი მაცურებლებისათვისაა საჭირო.

წ. სმშიაშვილი — საკაბათო არ არის, რომ ეს არის ხელოვნების მაღალი ნიმუში. ქართული

კულტურის ძეგლებზე უთუოდ უნდა შეიქმნას ფილმები.

ჩვენი სატელევიზიო ფილმები გამოირჩევიან თვითმყოფადობით. რასაკვირველია, არ უნდა დაგვარგოთ საუკეთესო ტრადიციები და უფრო კნერგიულად ვიბრძოლოთ მასშტაბური სრულმეტრაჟიანი ფილმების შესაქმნელად.

— თქვენთან ერთად მინდა მივულოცო რეზო ესაძეს საინტერესო ფილმის შექმნა. თუმცა ავტორმა ნაწარმოებს „წიკიპურტები“ დაარქვა, მაგრამ მისი დარტყმის ძალა გაცილებით ძლიერია. ამას წინათ თბილისს ეწვია მოსკოვის მერვე საერთაშორისო კინოფესტივალის მონაწილეთა ერთი ჯგუფი, რომელმაც ნახა ჩვენი სტუდიის რამდენიმე ნამუშევარი და საქებარი სიტყვებითაც შეამკო. ცნობილმა მექსიკელმა კინორეჟისორმა ხულიო ბრაზომ, რომელიც ფესტივალის ფურის წევრი იყო, ს. ჩხაიძის „ქართული საგალობლების“ ნახვის შემდეგ განაცხადა: მადლობა, დიდი მადლობა „საკალობლებისთვის“, ახლა მე თავისუფლად შემიძლია ვთქვა, რომ საქართველოს დიდ ნაწილს გავეცანით.

ვიზიარებ რეჟისორ თ. ნოზაძის აზრს, რომ ჩვენს სტუდიაში თანაბარი ძალით მუშაობენ რეჟისორები როგორც მხატვრულ, ისე დოკუმენტურ კინოში. ამისათვის კი, მოგეხსენებათ, ბევრგან ცალ-ცალკე სტუდიები არსებობს. ალბათ, საქართველოს ტელეფილმების სტუდია ერთადერთია, სადაც რეჟისორები ქმნიან როგორც მხატვრულ, ისე დოკუმენტურ ფილმებს. სტუდიაში

ტელევიზიის კინოვად-
ცემათა რედაქციის უფროსი
რედაქტორი რამაზ
გამცემალიძე.



ნამდვილი შემოქმედების ატმოსფეროა, რაც დადებითად მოქმედებს ყოველ მუშაკზე.

აქ ლ. სინარულიძეს უსაყვედურებს, რომ მისი „უსასრულობა“ გაქიანურებულაო. ზოგმა ისიც კი თქვა, რომ ტელეფილმის ძალა მისი მეტრაჟის სიმცირეშიაო. ამასთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენო ფრაგმენტი მ. ანანროვის წერილიდან („ლიტერატურნაია გაზეტა“, 1973 წ., 14 ნომერი): „ტელემაყურებელთან უშუალო კონტაქტი რომ დაამყარო, მაცურებელი რომ შეიწვიო, ამისათვის ცოტაა ერთი სერია, საჭიროა მრავალი სერია. შეიძლება სწორედ მრავალსერიანობაა ტელევიზიის ის საიდუმლო, რომლის ამოცნობაც საჭიროა“.



კრიტიკოსი ჯ. შაბაძე თითქმის:

— იმ სურათს შევხვები, რომელზედაც აქ არ ულაპარაკიათ — ესაა „ქართული მონეტა“. ჩემი აზრით, იგი მოსაწყენია. გასაკებია, რომ ეს ფილმი სამეცნიერო-პოპულარულია, მაგრამ იგი ლექციის ხასიათს ატარებს, რაც მაცურებლის ინტერესს აღუნებს. სურათის ფონი თითქმის საინტერესოა, მაგრამ, როცა მთავარი ყურადღება ფონზე გადადის, საუბრის ობიექტი იკარგება და ფილმიც მომაბეზრებელი ხდება.

„საკალობლები“ ქართულ კულტურაზე შექმ-



ნილი ფილმია და ამითაა ძვირფასი. ამ ფილმის იდეა ის არის, რომ ქართული კულტურა განუყოფელი და დიდებული საგალობელია, იგი არ შეიძლება არსებობდეს ამ ფრესკების გარეშე, ამ არქიტექტურის, ამ ხელნაწერების გარეშე. უხერხულობა ვიგრძენი, რომ ეს ფილმი აქამდე არ მინახავს. შესაძლო რომ იყოს, მას კვირაში თუ არა, თვეში ერთხელ მაინც ვნახავდი.

„ლაზარეში“ მთავარია ბავშვისა და ბრმის დამოკიდებულება. აქ არსებითია ე. წ. დანაშაულის კომპლექსი. პირველი კაცი, ვინც ბრმასთან მშველელად მივიდა, ბავშვი იყო. ამავე დროს, ბავშვი კი არ გამოექცა მას, არამედ გამოეპარა, მიატოვა. მან შემდეგში იგრძნო, რომ დანაშაული ჩაიდინა და როცა ბრმა გასაჭირში ნახა, აუცილებლად ჩათვალა მიბრუნებოდა იმ კაცის სამყაროს — ადამიანს შევლა სჭირდებოდა!

ძალიან საინტერესო სურათია რ. ესაძის „წიკი-პურტები“. იგი პიროვნების ტრაგედიის კინემატოგრაფიული სერხებით გადმოცემის საინტერესო ცდაა. სათაური შესანიშნავია. ეს ვითომ წიკი-პურტები, სინამდვილეში არის სილა ინერტული, გულგრილი ადამიანებისთვის გაწული.

შედევრად მიმანია ლერი სიხარულიძის „უსასრულობის“ პირველი ნაწილი. შესანიშნავია სცენები რეპეტიციაზე, მალაზიაში.
რ. შსაძე — ბრწყინვალე!

ქ. თოდუბანი — მაგრამ გაჭიანურებული პროცესები კატაფალკით, იგი სადაც მიხეილ კობახიძის ფილმების ასოციაციას იწვევს.
„ლაზარეში“ ავთანდილ მახარაძემ ისეთი მსახიობური ნიჭი გამოაჩინა, რომ პირდაპირ აღმოჩენა ჩვენს კინოსელოვებამი.

შესანიშნავია სურათი მიხეილ ხერგიანზე. ალბათ ბევრჯერ გესმენია, რომ ალბინოზი ტანჯავა, მხოლოდ სიმაღლეების აღება; მაგრამ აქ ხსენას-მულია, რომ მთასთან ჭიდილი მარტო დაბრკოლებების გადალახვა როდია, იგი დიდი ადამიანური სიხარულაცაა. თ. ნოზაძის ეს ფილმი ნამდვილად შესანიშნავი კინოსურათია.

მშვენიერ ფილმში „სერგო ზაქარაძე“ ნაკლებად ჩანს დიდი მსახიობის ღვაწლი თეატრში. იგი უფრო კინოსელოვების ფონზეა ნაჩვენები. საინტერესო ტელეფილმია „მიწის შეღებვა“, მასში გამოკვეთილია ტელესპეციფიკა.

გ. პატარაის „რეკორდი“ შეიძლება გაკეთებულიყო ერთ პატარა ნოველად. აქ ითქვა და მეც ვეთანხმები, იგი რამდენადმე გაუწელილია, ტიპაჟი ძირითადად კარგადაა შერჩეული.

ჩემზე განსაკუთრებით კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა რეჟისორის ფილმმა „3000 მეტრის სიმაღლეზე“. ამ ფილმში დიდი სამოგონებო მივიღე. იგი მართლაც რომ შესანიშნავი ფერწერული ნამუშევარია.



კინორეჟისორი ლარი სიხარულიძე:

— ჩვენი სტუდიის ბოლო დროის სრულმეტრაჟიანი პროდუქციის ნალოზიდან გამომდინარე, გამოითქვა შიში, რომ იკარგება ქართული ტელევიზიატურის ის მაღალი ტრადიციები, რაც შეიქმნა ჩვენს სტუდიებში!

კ. წერეთლის სიტყვაში გამოკრთის აზრი, თითქოს მიზანშეუწონელია გადასვლა სრულმეტრაჟიანი ფილმების შექმნაზე, თუნდაც იმიტომ,

რომ თურმე, ჩვენი ზოგიერთი ახალი სურათის მეტრაჟი (მაგალითად, „უსასრულობისა“ ან „რეკორდისა“) აშკარად გაჭიმული, გაჭიანურებულია. ე. ი. საქმე გვაქვს — „წიასწარგანზრახულ სრულმეტრაჟიანობასთან...?“

სხვათა შორის, ასეთი აზრი ჩვენს ტელეფილმებზე გაერყელებულია საკავშირო პრესაშიც, თითქოს დაკანონდა ტერმინი „ქართული ტელევიზიატურა“! მაინც რას ნიშნავს ეს ტერმინი, რა არის „მინიატურა“?

იქნებ ვინმეს ჰგონია, რომ „მინიატურაობა“ ლიტერატურაში იზომება გვერდების რაოდენობით, ფერწერაში კვადრატული სანტიმეტრებით, მუსიკაში უმეტესად და წუთებით, კინოსელოვებამი მეტრებით? ეს ასე რომ იყოს, მაშინ მინიატურა ყოფილა ნ. ლორთქიფანიძის „თავსაფრინი დედაკაცი“, ჰემინგუის „მოხუცი და ზღვა“, აგრეთვე ლეონარდოს „მადონა ლიტა“, ნიკოლაძის „პოეტი ჩახრხაძე“... ვებერნის სამწუთიანი სიმფონიები და მოცარტის № 15 კონცერტი ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის!... და

ფილი. რედაქცია უფრო ფართო მასშტაბებს ისახავდა. „მრავალ მაგიდასთან“ მოწვეულთა გრძელ სიას თვალს რომ ვავლებთ, საპაროლიანი წუენისა და სინანულის გრძნობა გვიპყრობს. ტელეფონშიც ხომ სინთეზური ხელთეუნება. ამდენად, მისი შექმნისთვისაც აუცილებელია მწერლის, რეჟისორის, მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორის, ოპერატორის შემოქმედებითი თანამეგობრობა. ამიტომაც იყო, რომ დისკუსიაზე ხელდასთან ასეთ მრავალფეროვნებას ველოდით. მაგრამ, სამწუხაროდ, ამჯერადაც თავი იჩინა ინტერულობამ ჩვენს შემოქმედებით ინტელიგენციაში. გვეწვივნენ მხოლოდ საკითხით პროფესიულად დიანტერესებული — კინომოდერნები და ტელეფილმების სტუდიის მუშაკები (გამონაკლისს შეადგენდნენ მწერალ-დრამატურგი ვ. ხუბაშვილი და კრიტიკოსი ჯ. თითუმერია). ეს ფაქტი მეტად დამაფიქრებელია. როგორ შეიძლება ნორმალურ მდგომარეობად მივიჩნიოთ ის, რომ მწერალს არ აინტერესებდეს რა ხდება თეატრალურ სფეროში, მუსიკის, კინოს, სახეითი ხელოვნების სახეაროში. ან კომპოზიტორის, მხატვარის, თეატრალის, კინოს მოღვაწეს შინაგანად არ ახლევებდეს ლიტერატურისა და, საერთოდ, მწერალთა შემოქმედებითი ცხოვრების ბედი.

ქრონიკა



● **ამბს წინათ** აკაკი ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში გაიმართა ცნობილი კრიტიკოსის ბესარიონ ფლენტის დაბადების 70 წლისთავის აღსანიშნავი საღამო, რომელიც შესავალი სიტყვით გახსნა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა დოდო ანთაქემ. დამსწრებმა მოისმინეს პროფესორ გიორგი ციციშვილის მოხსენება: „ბესარიონ ფლენტის ცხოვრება და შემოქმედება“.

სიტყვებითა და მისალმებით გამოვიდნენ: ირაკლი აბაშიძე, ოთარ თაქთაქიშვილი, დემნა შენგელაია, ვასო გომიაშვილი, აკაკი ვახაძე, ჯანსუღ ჩარკიანი, დოდო ალექსიძე, კარლო კალაძე, გიორგი საღარაძე, მავრ პიასტიცი, სიკო ვაჩნაძე და სხვები. იუბილარს მიესალმნენ თბილისის თეატრების მსახიობები.

ფურცალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციაც ულოცავს ბესარიონ ფლენტს დაბადების 70 წლისთავს.

● **გორის ვ. ერისთავის** სახელობის სახელმწიფო თეატრმა მყურებელს მორიგ პრემიერად უჩვენა ქ. ჩაპკის დრამა „ოთორი სენი“. ამ დადგმით თეატრმა მონაწილეობა ზილო საბჭოთა კავშირის თეატრალურ ფესტივალში, რომელიც მიეღვნა ჩეხოსლოვაკურ დრამატურგებს.

● **საბარტველოს** ხელოვნების მუშაოთა სახლში გაიმართა გამოჩენილი ქართველი მომღერლის, საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტის ქეთო ჯაფარიძის ხსოვნის საღამო. მოგონებით გაშთავიდნენ სსრკ სახალხო არტისტები: ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გომიაშვილი, ს. დოლოძე; რსდსრ სახალხო არტისტები: მ. მირიონოვა და ა. მენაქერი.

ნაჩვენები იყო ფრაგმენტი ფილმიდან — „ქურდაის ფარი“, ქ. ჯაფარიძის მონაწილეობით. დამსწრე საზოგადოებამ მოისმინა ფირზე ჩაწერილი რომანსები მისივე შესრულებით.

საღამოში მონაწილეობდნენ ცნობილი ქართველი მომღერლები, რესპუბლიკის სახალხო არტისტები: მ. ნაკაშიძე, ნ. ხარაძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნ. ბრეგ-



ვაძე და მ. ძიძიგური, კონცერტებისტრები: ხლოვნების დამსახურებული მოღვაწე დ. მაქაფარიანი და რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მ. გომიაშვილი. ქ. ჯაფარიძის ხსოვნის საღამოს მხატვრული ხელმძღვანელი და მწვევანი იყო რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მერაბ თაბუკაშვილი.

ლურ ფესტივალში, რომელიც მიეღვნა ჩეხოსლოვაკურ დრამატურგებს. დრამა ქართულად თარგმნა ვ. კუპრაძემ, სპექტაკლის რეჟისორია — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ვ. აბრამიშვილი,

მხატვარი — შ. ხუციშვილი. სპექტაკლში მონაწილეობენ: ე. დადიანი, ნ. სალუქაშვილი, ვ. მარსიაშვილი, ს. ტატლაშვილი, ო. დათუნაშვილი, წ. ჯუღალაშვილი, დ. მცხეთელი, ა. დელაშვილი და სხვ.

ეს საუკედური არ არის საფუძველს მოკლებული, მას ჩვენი უკვე აღდგენილი ცხოვრება მტკნალეები დღით ადებს ტურებს, აი შრავალთაგან ერთი ტიპური მაგალითი: ამას წინათ სახელმწიფო დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა სიმფონიური ორკესტრის კონცერტი ჯ. კახიას დირიჟორობით. აუდიტორიის აბსოლუტურ უმრავლესობას კი მხოლოდ მუსიკოსები შეადგენდნენ. დარბაზში სანოლით სანებარი იყო მწერალი, მხატვარი, რეჟისორი... მხატვართა ნამუშევრების გამოფენაზე მხოლოდ მხატვრებსა და ხელოვნებათმცოდნეებს თუ შევხვდებით, მწერალთა შეკრებებზე მწერლები იკრიბებიან, თეატრალურ დონისძიებებზე — თეატრალური, კინოს პრობლემებზე — კინოს მუშაკები. ასეთი დიფერენციაცია არამარტო ფიზიკურად გვაშორებს ერთმანეთს, არამედ სულიერადაც გვითმავს დამპირობად ზნორად ალარ გვემის, არ გვაღივლებს ერთმანეთის სიხარული თუ სატკივარი.

ეს საკითხი სერიოზული და ფართო მსჯელობის საგანი უნდა გახდეს, თუ გვინდა საქმით, და არა ლიტონი სიტყვით, ვემსახუროთ ქართული საბჭოთა ხელოვნების განვითარების კეთილშობილურ და საპატიო საქმეს.

● **საბარტეველს** ხელოვნების მუშაკთა სახლში მოეწყო ლენინგრადული მხატვრის ნ. ბურკოვსკის ნამუშევართა გამოფენა, სადაც წარმოდგენილი იყო ვლ. მაიაკოვსკის ხსოვნისადმი მიძღვნილი პეისაჟები.

● **საბარტეველს** ხელოვნების მუშაკთა სახლში გაიმართა ცნობილი თეატრალური მოღვაწის ვახტანგ მჭედლიაშვილის ხსოვნის საპატიო ვ. მჭედლიაშვილის ღვაწლად.

● **მიმდინარე** მუსიკალურ-თეატრალური სეზონის დასრულებას ხელმწიფო საკონცერტო დარბაზში შესრულია მსოფლიო კლასიკის დიდი კმინდება — ვერდის „რეკვიემი“, რაც ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში.

ქართველმა შემსრულებლებმა ძირითადად დასძლიეს ამ პარტიკურის მხატვრულ-ტექნიკური თავისებურებანი. ესოდენ რთული შემოქმედებითა ამოცანა საშემსრულებლო ძალების ერთობლივი მობილიზებით გადაიჭრა.

ლსა და დამახსურებზე ილაპარაკა საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუშეუების დირექტორმა; ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ გ. ბუნიაშვილმა.

● **ვალერიან გუნინს** სახელობის ფოთის სახელმწიფო თეატრმა მორიგ პრემიარად წარმოადგინა რობერტ ტომას სატრული კომედია „რვა მოსიყვარულე ქალი“ (თარგმნა ლერი

პაქსაშვილისა). სექტაკლი დადგა თეატრის დირექტორმა და მთავარმა რეჟისორმა რომან აბულაძემ.

● **77 წლის** ასაკში ვარდაიკვალა გამოჩენილი მექსიკელი მხატვარი, მსოფლიო მონუმენტური ფერწერის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და მქადაგებელი, მექსიკის პროფავიზიოული მოძრაობის ლიდერი, „ხალხთა შორის მშვიდობის განმტკიცებისათვის“ საერთაშორისო ლენინური პრე-

მიის ლაურეატი დავიდ ალფარო სიერისოს.

● **ზუზუბინის** შ. დიდიანის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა ჩეხოსლოვაკურ დრამატურგიულ ფენიცივალ მოუძღვრა ი. სოლოვიჩის „უცნაური მათხოვარი“ (მთარგმნელი გ. მაისურაძე).

დამდგმელი - რეჟისორია შ. ჩერკეშივილი, მხატვარი — გ. ბეჭვაია, ქორეოგრაფი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე დ. მაქავარიანი.

ცხადია, მხოლოდ პრემიერით არ უნდა ამოიჭროს ვერდის „რეკვიემის“ ცხოვრება ჩვენს რესპუბლიკაში, საქართველოში და მკაცრადგება საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრისა და სახელმწიფო კაპელის რეპერტუარში, მით უფრო, რომ საპასუხო საფუძველი უკვე შექმნილია. იგი პერიოდულად მაინც უნდა შესრულდეს, რაც ხელს შეუწყობს ამ ნაწარმოების საშემსრულებლო დონის ამაღლებას, რომლის მიღწევა ჯერ კიდევ დადგა და დაძაბულ შრომის მოითხოვს.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 12, 1973

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ,
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ПЯТЫЙ СЪЕЗД КОМПОЗИТОРОВ ГРУЗИИ

В журнале публикуется приветствие Центрального комитета коммунистической партии Грузии пятому съезду композиторов Грузии и дневник этого съезда.

Материалы о Пятом съезде композиторов Грузии публикуются в следующем номере нашего журнала. (стр. 2).

ЮБИЛЕЙНЫЙ КОНЦЕРТ АРАМА ХАЧАТУРЯНА

70-летие со дня рождения известного композитора, народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, профессора Арама Хачатуряна вместе с советским народом, широко отметила музыкальная общественность многих стран.

С циклом юбилейных автор-

ских концертов выступает А. Хачатурян в разных городах Советского Союза. Первый концерт он дал в Тбилиси. В концерте участвовал народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий, профессор Мстислав Ростропович, народный артист СССР, лауреат Государственной премии, дирижер Борис Хайкин, лауреат международных конкурсов, пианист Николай Петров и Государственный симфонический оркестр Грузии.

Были исполнены: оркестровая сюита «Лермонтов» (1959 г.), концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром (1965 г.), концерт-рапсодия для виолончели с оркестром (1963 г.) три адажио из балета «Спартак» (1955 г.), отрывки из балета «Гаянэ».

За большие заслуги в деле развития советского музыкального искусства, в связи с юбилейной датой А. Хачатурян награжден Почетной грамотой Верховного Совета Грузинской ССР. (стр. 5).

Акакий Чхартшвили

О ПОНЯТИИ МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Отводя все «аргументы» буржуазной критики против марксистско-ленинской эстетики, автор статьи отстаивает идею, согласно которой это понятие обладает не только научной правомочностью, но и выражает качественно новый, высший этап развития эстетического мышления человека.

Основные особенности марксистско-ленинской эстетики, принципиально отличающие ее от всех прежних и вышедших эстетических учений заключаются в строгой научной выверенности, в действительности, в творческом характере, в ярко выраженной коммунистической партийности.

(стр. 6).

Мэя Иашвили

АЛЕКСЕИ МАЧАВАРИАНИ

Известному композитору, народному артисту СССР, лауреату Государственной премии имени Ш. Руставели Алексею Мачавариани исполнилось шестьдесят лет. Автор рассказывает о творческом пути композитора. Замечательные произведения А. Мачавариани: скрипичный концерт, балет «Отелло», «Пять монологов», созданных по текстам В. Пшавела, романсы «Цвет небесный», «Луч, лицо Мэгетазе», фортепианный концерт, баллада «Базальтское озеро», хоровые композиции «Арсена», «Долури» содействовали признанию грузинской музыки как в Советском Союзе, так и за его пределами.

В статье отмечается многогранная общественная деятельность А. Мачавариани.

А. Мачавариани создал новые произведения: балет «Витязь в тигровой шкуре», оперу «Гамлет», сценическое воплощение которых ожидается в ближайшем будущем. (стр. 12).

Автадил Татарадзе

КОНЦЕРТЫ АБХАЗСКОГО АНСАМБЛЯ

В Тбилиси гастролировал Государственный заслуженный ансамбль песни и танца Абхазии (художественный руководитель ансамбля — заслуженный деятель искусств Абхазской АССР В. Царгули, дирижер В. Окуджава, главный балетмейстер — заслуженный артист Грузинской ССР и Абхазской АССР В. Кура, хореограф В. Квачия).

В программу концертов, помимо абхазских народных песен и танцев, включены грузинские, русские, украинские, армянские, белорусские произведения народного искусства. С большим успехом были исполнены также песни заслуженного деятеля искусств Грузинского композитора И. Кортуа о дружбе народов, о героях Отечественной войны, песни Р. Лагидзе, Ш. Милорана, М. Берикашвили и других композиторов. (стр. 15).

Саломэ Канчели

СЕГОДНЯ Я БЕРНАРДА

Артистка театра имени Руставели рассказывает о своей работе над ролью Бернарды в спектакле «Дом Бернарды Альба». Как отмечает С. Канчели, роль эта по своему характеру была не совсем

органична для нее. Пришлось вложить много труда. Особенно важно было выработать соответствующую речевую характеристику героини, выявить внутреннюю противоречивость ее натуры. Артистка продолжает работу над дальнейшим углублением образа. (стр. 17).

Лали Курулашвили

САЛОМЭ КАНЧЕЛИ

Для народной артистки Грузинской ССР Саломэ Канчели не существует маленькой и большой роли и значимость роли артистка не определяет величиной текста или же продолжительностью пребывания на сцене. Это результат профессионализма С. Канчели — с большим увлечением работала как над образом старухи Бабале, так и над эпизодической ролью госпожи Инго в спектакле «Добрый человек из Сеулана», роль баронессы де-Шампиньи в «Соломенной шляпе» И. Лабарша и в других ролях. Среди множества ролей, сыгранных ею, следует особо отметить образ Бернарды Альба («Дом Бернарды Альба»). (стр. 18).

ИНТЕРВЬЮ С ГАЛИНОЙ ВОЛЧЕК

Известная артистка и главный режиссер Московского драматического театра «Современник» Галина Волчек недавно побывала в Тбилиси. Журнал предлагает читателям беседу с ней.

Какими значительными событиями была отмечена жизнь театра «Современник» за последнее время, какая профессия — артиста или режиссера — привлекает ее больше всего и желает ли она осуществить какую-нибудь постановку на грузинской сцене — вот вопросы, на которые Галина Волчек ответила следующим:

За одиннадцать лет своего существования «Современник» преодолел много трудностей, и теперь вступил в пору зрелости, но он старается не потерять свою остроту. Принимает ансамблевости по-прежнему определяет творческую программу «Современника», ибо этим путем достигается более прочный контакт со зрителем и выявляются индивидуальные особенности каждого участника спектакля.

Проблема выбора между профессиями режиссера и артиста перед Г. Волчек не стоит, ибо они представляют собой неотделимую часть ее личной творческой жизни. Неоправданно, вообще, отдавать предпочтение той или иной профессии, ибо только из их творческого единства рождается пол-

ноценное театральное произведение.

Галина Волчек высказала большое желание поставить на грузинской сцене пьесу, которая была бы интересна, как для нее, так и для грузинского зрителя. (стр. 20).

Тамара Цулукидзе

РИТМ В АРХИТЕКТОНИКЕ СПЕКТАКЛЕЙ САНДРО АХМЕТЕЛИ

Это один из серьезных вопросов в творчестве Сандро Ахметели, — пишет заслуженная артистка Грузинской ССР Тамара Цулукидзе. Она лично знала большого режиссера, сотрудничала с ним, и, основываясь на фактическом материале, указывает на интересную сторону исканий Ахметели. Ритм — основа сценического искусства. В спектаклях С. Ахметели он всегда был внутренне оправдан, увязан с идеей пьесы, с ее эмоциональным настроением, с социально-психологическими силами, действующими в ней. Прекрасно иллюстрировали это спектакли «Разлом», «Город ветров», «Анзор», «Ламара», «Разбойники».

Интуитивные находки большого режиссера, выявляют его родство с другими известными новаторами сцены — Станиславским, Марджанишвили, Вахтанговым, Мейерхольдом, Курбасом. Автор считает нужным глубже изучить особенности ритма в спектаклях Ахметели. (стр. 22).

ИНТЕРВЬЮ

(с Дж. Джапаридзе)

Недавно в парке Дружбы г. Ульяновска был установлен двухсторонний рельеф Джемала Джапаридзе. Сотрудник журнала И. Шевченко встретился со скульптором и беседовал с ним об этой новой его работе.

Рельеф символизирует мирный труд и процветание грузинского народа, любовь к родной земле, дружбу народов.

Произведения Дж. Джапаридзе экспонировались на всесоюзных и республиканских выставках. Он известен как автор ряда монументальных скульптур, установленных в городах Грузии. (стр. 28.).

Георгий Харатишвили

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛАДО МЕСХИШВИЛИ

Известно, что Ладо Месхишвили активно снимался в кино, од-



нако до нас дошло очень мало сведений об этом. Пробел частично восполняют русские киножурналы тех времен, свидетельствующие об участии мастера грузинской сцены в 1915-1920 годах в двадцати русских кинофильмах. Из них удалось пока обнаружить только три: «Отцы и дети» (III часть), «Бог мести» и «Позор дому Орловых». Уже по этим картинам можно судить, что Л. Месхишвили внес серьезный вклад в развитие русского кинематографа.

В названных фильмах Л. Месхишвили играет превосходно, но люди, знавшие и видевшие артиста на сцене, считают, что эти кинообразы создают лишь приблизительное впечатление о творчестве большого художника. Подобное же мнение высказал Ш. Дадани в своей статье, опубликованной в 1920 г. в журнале «Криносани» в связи со смертью Л. Месхишвили.

Копии фильмов «Позор дому Орловых» и «Бог мести» в учебных целях переданы Тбилисскому Государственному университету. Киностудия «Грузия-фильм» работает над их озвучением. (стр. 30).

СТОЛИЦЕ ГРУЗИИ — ОБНОВЛЕННОЕ ЗДАНИЕ ОПЕРНОГО ТЕАТРА

Правительство республики дало высокую оценку эскизному проекту восстановления и реконструкции здания театра оперы и балета имени Палиашвили, разработанному Грузинским государственным проектным Институтом гражданского строительства. В связи с этим сотрудник редакции беседовал с директором института Г. Андроникашвили, с авторами эскизного проекта Л. Медзмариашвили и М. Чачанидзе, а также с директором театра оперы и балета И. Беридзе.

Созданию проекта предшествовала большая подготовительная работа.

Г. Андроникашвили рассказал, что в институте был проведен конкурс на лучшую работу: сотрудники представили проекты, в основе которых лежали интересные архитектурные решения. Но одобренный проект он считает наиболее совершенным.

Авторы говорили о задачах, которые стояли перед ними, о путях их решения и, о предполагаемых изменениях. В частности, будет расширена сцена, видоизменится зрительный зал, уберется множество подсобных помещений, которые мешали театру в нормальной работе. Директор театра И. Беридзе отметил, что проект привлекает внимание интересным архитектурным решением. (стр. 33).

Григорий Чудаков

ГУРАМ ТИКАНАДЗЕ

(Заметки с выставки)

Гурам Тиканадзе пришел в советское фотоискусство в тот период, когда оно завоевывало право на независимое существование. Ответственный секретарь журнала «Советское фото» пишет о персональной выставке произведений Г. Тиканадзе, экспонирующейся в зале издательства «мерани». Многим достижениям и открытиям молодого мастера сегодня подражают и следуют.

Творения Г. Тиканадзе полны любви к жизни, они как бы вобрали в себя красоту родной Грузии.

Значение выставки выходит за пределы республики и выявляет неисчерпаемые возможности грузинского фотоискусства. (стр. 41).

Григол Херхеулидзе

ДЖАНО БАГРАТИОНИ

Одному из основоположников грузинского хореографического искусства, народному артисту Грузинской ССР Джано Багратиони исполнилось 60 лет. В юбилейной статье автор рассказывает об его интересном и плодотворном творческом пути, равном четверть десятилет.

На протяжении многих лет Дж. Багратиони работал главным хореографом в трех государственных ансамблях и во многих других коллективах. Дж. Багратиони бережно относится к богатой сокровищнице грузинского танцевального фольклора, стоит на страже ее чистоты. На основе народных хореографических традиций он осуществил постановки оригинальных танцев, отображающих прошлое и настоящее нашего народа. Многие из них завоевали прочное место в репертуаре разных коллективов нашей республики.

Значительны заслуги Джано Багратиони перед грузинским театром, кино и цирком. Весьма плодотворна и его педагогическая деятельность. Он воспитал несколько поколений мастеров танца. (стр. 44).

КОНЦЕРТЫ МСТИСЛАВА РОСТРОПОВИЧА

Тбилиси вновь посетил известный виолончелист современности, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий, профессор Мстислав Ро-

стропович. Он дал два сольных концерта.

Разнообразна была концертная программа М. Ростроповича: Вах. Моцарт, Шуберт, Шопен, Брамс, Стравинский, Прокофьев, Бриттен. (стр. 48).

Манана Ахметели

ЭСТРАДА! ЭСТРАДА...

Автор статьи пытается проанализировать основные тенденции современного грузинского эстрадного искусства. Специфика эстрадного жанра отнюдь не в развлекательной легковесности. Эстрада эта область искусства, именно искусства, такое же серьезное, как театр и кино. Перед искусством эстрады стоят художественные и идейные проблемы, порождаемые жизнью, временем, обществом, а в Грузии оно в основном представлено любовной лирикой и юмором. Утвердился некий тематический стереотип, преодоление которого современно необходимо.

Причину всему этому автор видит в пассивности грузинских композиторов, поэтов, либреттистов, драматургов.

Поднят вопрос и о национальном репертуаре. Указывается на скудость музыкального материала и распространение низкосортной, дилетантской продукции. Оставляет желать лучшего и текст песен.

Автор с удовлетворением отмечает новую тенденцию, связанную с освоением Грузинской народной музыки. Пример тому «Криманчули» Джансуга Кахидзе. По мнению автора, именно таким путем должна развиваться грузинская эстрадная песня.

В статье кратко рецензируется творчество ансамбля «Иверия». (стр. 49).

Гиви Гегечкори

НОДАР ГАБУНИЯ

Статья посвящена творческой и исполнительской деятельности известного грузинского композитора и пианиста Нодара Габуния. Он рано заинтересовался грузинским музыкальным фольклором, в частности, экзотической лирикой мегрельских и полифонией грузийских песен. Все его юношеские поиски были связаны с проблемой синтеза европейских и грузинских музыкальных традиций.

Первое же серьезное произведение — «Первый фортепианный концерт» (1966 год) принес имя и авторитет молодому композитору. Создано оно на тему басня



Сулхана-Саба Орбелиани «Строители села». Здесь достигнут синтез современных выразительных средств (в сфере гармонии) и характерных для народной национальной музыки черт. За фортепьянным концертом последовали первая и вторая фортепьянные сонаты, первая симфония и другие произведения. (стр. 54).

Нодар Гурабанидзе

КЕСАРЮ — КЕСАРЕВО

Театр имени Руставели впервые осуществил постановку пьесы «Юлий Цезарь» (режиссер М. Туманишвили).

Театровед Н. Гурабанидзе полагает, что театр не случайно выбрал напряженную политическую пьесу Шенспиры. Как видно, коллектив исполнителей и режиссер М. Туманишвили стремились выразить свое отношение к некоторым животрепещущим проблемам нашей действительности.

В статье подробно рассмотрены особенности интерпретации трагедии режиссером, а также мастерство исполнителей главных ролей (Брут — Э. Манджгаладзе, Цезарь — Г. Сагарадзе, Кассиус — Г. Гегечкори, Антоний — Э. Маджашвили).

Автор отмечает, что спектакль противоречив, в нем не приведены в гармонию психологическое отображение жизни главных героев и шекспировский размах. Это, по существу, стилистическая погрешность, но она принесла вред смысловой ясности спектакля, всему его содержанию, целенаправленности. В результате, поставленные с большим режиссерским мастерством, но оторванные от непосредственной жизни героев массовые сцены создают только внешний эффект. Им недостает той необходимой внутренней мотивации, зрения режиссуры, сценны.

Однако каким бы не были недостатки спектакля, нельзя отрицать, что он является результатом серьезного, большого и напряженного труда. (стр. 59).

Григол Чхиквадзе

ПО ПОВОДУ НЕКОТОРЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

В журнале «Сабчота Хеловнеба» (№ 5, 1972) была опубликована рецензия Н. Чиаурели на но-

вый музыкальный словарь, в которой автор оспаривал правильность некоторых грузинских музыкальных терминов.

Один из составителей этого словаря Гр. Чхиквадзе в данной статье приводит сведения, подтверждающие народное происхождение оспариваемых терминов. Автор ссылается на историческую литературу и фольклорные источники. (стр. 68).

Эдisher Гиоргадзе

СБОРНИК ИНТЕРЕСНЫХ ОЧЕРКОВ

Автор рассматривает книгу известного литератора и театрального деятеля И. Зурабшвили. Дается обзор статей: «Вано Сараджшвили», «Абесалом и Этери» Захария Палишвили, «Урмули», «Первый грузинский дирижер», «Картули». Коротко проанализированы четыре театральные портрета «Васо Абашидзе», «Ладо Месхшвили», «Нато Габуния», «Мако Сапарова-Абашидзе». (стр. 71).

Русудан Тиканадзе

ДВА ФИЛЬМА ОТАРА ИОСЕЛИНИ

Имя грузинского режиссера Отара Иоселиани, начавшего свой творческий путь в конце 60-х годов, широко известно как в нашей стране, так и за ее пределами. Умный и талантливый мастер, он сумел завоевать авторитет у широкой общественности. Уважение к человеческой личности, к его духовному миру — лейтмотив творчества режиссера.

В данной статье речь идет о двух фильмах Отара Иоселиани: «Листопад» и «Жил певчий дрозд». Автор пытается раскрыть сложность проблематики этих кинолент, поднимающих насущные, злободневные вопросы нашей действительности. Проблема нравственного совершенствования и мужанье индивидуума на этом пути — вот предмет разговора в названных произведениях Иоселиани.

Фильмы «Листопад» и «Жил певчий дрозд» — безусловно, новый этап в развитии грузинского кинематографа. (стр. 75).

Дали Долидзе

ГИЛЬОМ ДЕ МАШО

Французский поэт-композитор Гильом де Машо (1300?—1377) является выдающимся предста-

телем французской поэтической музыкальной культуры XIV века. Однако его творчество почти неизвестно советскому читателю.

Гильом де Машо ярчайший представитель переводного направления в музыке раннего Возрождения известного под названием «Новое искусство» (Ars nova).

Поэт-композитор писал во всех литературных и музыкальных жанрах, популярных в то время. Однако его недооцененное дарование наиболее ярко раскрылось в лирической поэзии, воплощающей в творчестве Машо.

Продолжая и совершенствуя творческие традиции предшествовавших ему поэтов-композиторов, Гильом де Машо вместе с тем явился предвестником музыкального и поэтического искусства следующего столетия. (стр. 81).

ГРУЗИНСКИЕ ТЕЛЕФИЛМЫ СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

Редакция журнала «Сабчота хеловнеба» устроила просмотр-обсуждение фильмов, снятых на грузинской студии телефильмов за последнее время. Гости круглого стола отметили высокий идейно-художественный уровень показанных фильмов и особо выделили киноленты «Приключения Лазара», «Бесконечность» и «Щелчок». Говорилось, что бытующее мнение, будто на студии из творческих соображений более оправдано ставить миниатюры — короткометражные фильмы, является ошибочным.

Как известно, многие грузинские телефильмы завоевали призы и дипломы на всесоюзных и международных кинофестивалях. О них восторженно отзывалась пресса, советские и зарубежные кинодеятели. Студия должна расширить работу по дальнейшему выявлению творческих возможностей сотрудничающих здесь молодых талантливых режиссеров.

К сожалению, дискуссия еще раз продемонстрировала инертность нашей творческой интеллигенции. Из приглашенных за круглым столом собрались только лишь профессионально заинтересованные люди. Не откликнулись ни писатели, ни художники, ни музыканты, ни деятели театра. Это заставляет серьезно задуматься.

Этот вопрос заслуживает серьезнейшего внимания, он должен стать предметом самого широкого обсуждения.

В журнале печатаются стенограммы выступлений. (стр. 88).

საგზოთა სილოზნა

№ 12, 1973

ზინაბარი

საქართველოს კომკოზიტოროთა მისეთი ყრილობას 2	გრიგოლ ჩუღაყვი — 41
საქართველოს კომკოზიტოროთა V ყრილობის დღიური 3	გურამ თიანათა 41
არამ ხარაბურიანის საიუბილეო კონცერტი 5	გრიგოლ ხერხეულიძე — 44
აკაკი ჩხარტიშვილი — 6	ჯანო ზაზარტიონი 44
მარქსისტულ-ლენინური მსმეტიკის ცნების შესახებ 6	მსტისლავ როსტროპოვიჩის კონცერტები 48
შეია იაშვილი — 12	მანანა ახმეტელი — 49
ალექსი მახავაკიანი 12	მსტრადა! მსტრადა! 49
ვეთანდილ თათარაძე — 15	გივი გეგეჭკორი — 54
ახუნაური ანსამბლის კონცერტები 15	ნოდარ გაბუნია 54
სალომე ყანჩელი — 17	ნოდარ გურაბანიძე — 59
დღის ბიზნარდა ვარ 17	კინარას — კინარისა 59
ლალი ყურულაშვილი — 18	გრიგოლ ჩხევიძე — 68
სალომე ყანჩელი 18	ჯოზეფიტი ძართული სამუსიკო ტიპიკონის გამომ 68
ინტერვიუ (გალია ვოლნეკთან) 20	ედუარდ გიორგაძე — 71
თამარ წულუკიძე — 22	საინტიმოსო ნარკვევების კრიტიკა 71
რიტმი სანდრო ახმეტელის სამტაკალების არპიტბ-ტონიკაში 22	რუსუდან თიანათა — 75
ინტერვიუ (მეგელ ჭავჭავაძესთან) 28	ოთარ იოსელიანის ორი ფილმი 75
გიორგი ხარაბტიშვილი — 30	დადი დოლოძე — 81
ლალი მისნიშვილის კინემატოგრაფიული მოღვაწეობა 30	გიორგი დე მარსი 81
საქართველოს დედაქალაქს — ოპერის თეატრის ბანალბული შემოხა 33	ძართული ტილოფილმი დღის და ღამის (მრგვალო მაგლა) 88
	მრონიკა 108

ნომერში დაბეჭდილია მ. ბაბოვისა და პ. შეგენჯოს ფოტოები.

შეცდომების გასწორება

1973 წლის მეთერთმეტე ნომრის 96-ე გვერდზე (II სვეტი, მესამე სტრიქონი ზემოლან) ელიქსირის ნაცვლად უნდა იყოსებ-ბოლეს ელიქსირი; ე. გუგუშვილის სტატიაში 107-ე გვერდზე (II სვეტი, მეტვე სტრიქონი ზემოლან) 1955-ის ნაცვლად უნდა იყოს 1965 წ.

შთავარი რედაქტორი —
თამაზ ჭილაძე

სარედაქციო კოლეგია:

აკაკი ბაქრაძე, ვახტანგ ბერიძე, გივი ბოჯგუა (პასუხისმგებელი მდივანი), ნოდარ გაბუნია, ვასილ კიკნაძე, ნოდარ მგალობლიშვილი, ზურაბ ნიჭარაძე, ნათელა ურუშაძე, რევაზ ჩხეიძე, ანტონ წულუკიძე, ნიკო ჭავჭავაძე.

ინტერვიუ, დიპლომი

დიპლომი თბილისის წ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელობის აკადემიური თეატრის მთავარ ხელმძღვანელთან ბ. ალავერდიანთან	11	ქართული ბალეტში მდგომარეობის და ხელშეწყობის შედეგად	12
ინტერვიუ ქართულ მხატვრობასთან	11	საპარტიზო დროს მხატვართან — ოპერის თეატრის ხელმძღვანელი მდგომარეობის შედეგად	12
ინტერვიუ (გალანთ ევოლუციის)	12	საპარტიზო დროს მხატვართან — სახალხო მხატვრობის განხორციელების	8
ინტერვიუ (ვეფხვი ჯიჯინავისთან)	12	საპარტიზო დროს მხატვართან — მხატვრობის განხორციელების	4

მეცნიერება, მოგზაურობა, სწავლასწავლა

ანთაპი დოღო — თეატრის მხატვარი მეცნიერი (გ. კობახიძე)	9	სანიანი სერო — პარალელური მეცნიერების მფარველი (ალ. ფროლოვი)	3
ბალასტიონი ტაბისი ხელოვნების მუსიკის	11	შარანიის სსრ კულტურის და მხატვრობის მინისტრის (ა. პავლიაძე)	3
ბახიძე ბალასტიონი — მხატვარი მხატვრობის მხატვრობის მეცნიერი	11	შენაღიანი დიმიტრი — მეცნიერი, კომპოზიტორი (გ. კობახიძე)	5
გიორგიანი იოსებ — კომპოზიტორი	5	შენაღიანი დიმიტრი — მეცნიერი, კომპოზიტორი (გ. კობახიძე)	5
გიორგიანი იოსებ — კომპოზიტორი	6	შენაღიანი დიმიტრი — მეცნიერი, კომპოზიტორი (გ. კობახიძე)	5
გიორგიანი იოსებ — კომპოზიტორი	5	ხუციანი ვახტანგ — კომპოზიტორი	12
გიორგიანი იოსებ — კომპოზიტორი	7	ხუციანი ვახტანგ — კომპოზიტორი	4
გიორგიანი იოსებ — კომპოზიტორი	5	ხუციანი ვახტანგ — კომპოზიტორი	3
გიორგიანი იოსებ — კომპოზიტორი	8	ხუციანი ვახტანგ — კომპოზიტორი	5
გიორგიანი იოსებ — კომპოზიტორი	5	ხუციანი ვახტანგ — კომპოზიტორი	9
გიორგიანი იოსებ — კომპოზიტორი	10	ხუციანი ვახტანგ — კომპოზიტორი	6, 8
გიორგიანი იოსებ — კომპოზიტორი	9	ხუციანი ვახტანგ — კომპოზიტორი	1

სახლი წიგნები, კვლიანობა, ბიბლიოგრაფია

ალექსანდრე მირიანოვი — საინჟინერო წიგნი და მისი ავტორი (გ. კობახიძე)	11	ქართველი ხელოვნების ისტორია — ალ. ფროლოვი	12
ალექსანდრე მირიანოვი — საინჟინერო წიგნი და მისი ავტორი (გ. კობახიძე)	11	სახლი წიგნები — ალ. ფროლოვი	8
ალექსანდრე მირიანოვი — საინჟინერო წიგნი და მისი ავტორი (გ. კობახიძე)	11	სახლი წიგნები — ალ. ფროლოვი	8
ალექსანდრე მირიანოვი — საინჟინერო წიგნი და მისი ავტორი (გ. კობახიძე)	11	სახლი წიგნები — ალ. ფროლოვი	8
ალექსანდრე მირიანოვი — საინჟინერო წიგნი და მისი ავტორი (გ. კობახიძე)	11	სახლი წიგნები — ალ. ფროლოვი	8
ალექსანდრე მირიანოვი — საინჟინერო წიგნი და მისი ავტორი (გ. კობახიძე)	11	სახლი წიგნები — ალ. ფროლოვი	8
ალექსანდრე მირიანოვი — საინჟინერო წიგნი და მისი ავტორი (გ. კობახიძე)	11	სახლი წიგნები — ალ. ფროლოვი	8
ალექსანდრე მირიანოვი — საინჟინერო წიგნი და მისი ავტორი (გ. კობახიძე)	11	სახლი წიგნები — ალ. ფროლოვი	8
ალექსანდრე მირიანოვი — საინჟინერო წიგნი და მისი ავტორი (გ. კობახიძე)	11	სახლი წიგნები — ალ. ფროლოვი	8

შეატყველები რედაქტორი **ალეკსი ბალასტიონი**.
კონტრაქტორ-კორექტორი **პანაჟი ხახუტაშვილი**.

ხელმოწერილია დისპეტივად 25/11-74 წ. ფი 01660
შუკ. 199. ტრაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო ოპარა 19.75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1978.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 98-98-99.



ИНДЕКС

76177