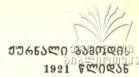




საქართველო სულთნები

1974 • 7

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს უძველესი ჟურნალი



7/1974

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს უძველესი ჟურნალი

შინაარსი

ლილია თაბუაშვილი — „საბაზაფხულში“ გამოფენაზე	2
გურამ გვარდღიშვილი — ფიჭვები 1973 წლის ქართულ ფილმებზე	10
ანტონ წულუკიძე — ბრადიციის მრთავლი და ნოვატორი	26
ალექსანდრე სიგუა — ფრესკული ფიგურა ნიკო ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში	37
ნოდარ გურაბანიძე — შვარცვარი	40
ზურაბ კაკაბაძე — ბანტის მსოფთაური კონცეფციის ინტერპრეტაციისათვის	51
მურმან ურუშაძე — მუსიკის სახანა	58
ალექსი ბალაბუჯი — ოთარ თურქია	70
დისკუსია. თეატრი და მახარებელი ნათელა ურუშაძე — რატომ მოდის მახარებელი თეატრში	74
სიმონ ჩიქოვანი და ხელოვნება (კუბლეკია)	81
ნათელა ალადაშვილი — ბრუნება მძელ საქართველოში (V-VI სსუკ.)	93
აკაკი ვახაძე — მოგონებები და ფიჭვები (გაგრძელება)	107
ქრონიკა	113

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟორნალიზაცია**

მთავარი რედაქტორი —
თამაზ ბილაძე
სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ვახაძე,
პასტანა ბერიძე,
გივი გოგუბა
(პასუხისმგებელი რედაქტორი),
ნოდარ ვახუშტაძე,
ვანო კიკნაძე,
ნოდარ მგლოშვილი,
ზურაბ ნიძარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რეზა ჩხიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო ვახუშტაძე.

ნომერი დაბეჭდილია შ. ბაბოჯის, ა. გოგოლაძის, თ. თურქიას, პ. შევჩენკოს ფოტოები და ფოტორეპროდუქციები.

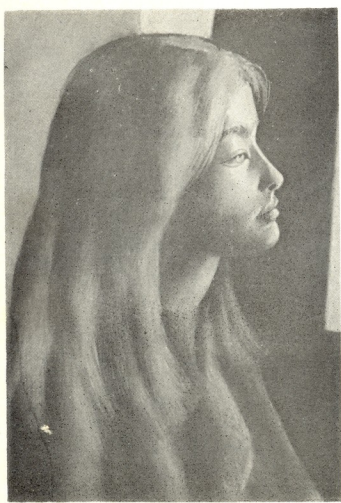
„საგაზაფხულო“

ბამოფენაზე

ლეილა თაბუკაშვილი

ზ. ნივარაძე.

ლ. ქავთარაძის პორტრეტი.



ბმრმა გაზაფხულმა და შემოდგომამ ჩაიარა მას შემდეგ, რაც საქართველოს მხატვრებმა „საგაზაფხულოს“ და „საშემოდგომოს“ სახელწოდებით დაამკვიდრეს თავიანთი რიგითი შემოქმედებითი ანგარიშგებანი. დრომ თავისთავად მოიტანა ეს ახალი (და უკვე აღარც ახალი) გამოფენები. ისინი თან მოჰყვა ქართულ მხატვრობაში ახალი თაობების მოსვლას, შემოქმედთა რიგების ზრდას, და, რაც მთავარია, იქცა დასტურად იმისა, რომ შთაგონება არასოდეს ტოვებს ჭეშმარიტ მხატვარს; რომ მიზნობრივი გამოფენებისთვის მუშაობის პროცესში იგი ქმნის ბევრ სხვა ნაწარმოებსაც, რომელშიც აქუსენ ნაფიქრსა და განცდილს, შთაბეჭდილებებსა და ახლის თქმის სურვილს. ამ ნაწარმოებებს იგი სახელოვნოში გამოეკეტილი კი არ თხზავს, არამედ ცოცხალ სინამდვილეში ეძიებს შთაგონებას, მისგან სწავლობს დაუსრულებლივ. ასე იზადება პეიზაჟური სურათები და მოტივები ფერწერასა თუ გრაფიკაში, ნატურმორტები და პორტრეტები, ჟანრულ-ყოფითი ხასიათის ტილოები და დაზგური გრაფიკული ფურცლები, სხვადასხვა ჟანრის სკულპტურული თუ დეკორატიული გამოყენებითი ხელოვნების ნაწარმოებები...

ძირითადად სწორედ ამგვარი ნაწარმოებები ავსებს ხოლმე „საგაზაფხულო“ და „საშემოდგომო“ გამოფენებს და ეს სასეუბით ბუნებრივია. ასეა ამჟამინდელ „საგაზაფხულოზეც“, რომელზეც, ისევე, როგორც წარსულ ვერნისაჟებზე, ექსპონატთა დიდი ნაწილის მხატვრული ღირსებები განსაზღვრავს გამოფენისადმი ინტერესს. ამიტომაც ვერ გავიზიარებდით ზოგიერთი ხელოვნებისმცოდნისა და მხატვრის თვალსაზრისს, რომ გამოფენების სიხშირე მისი დაბალი მხატვრული დონის განმპირობებელია და რომ ეს გამოფენები თითქოს სწორედ ამას მოწოდებენ.

იდეურ-მხატვრული მასშტაბურობის მოთხოვნა როდი გამოირიცხავს მხატვართა მრავალფერო-



რ. სტურვა.
ლ. ბოლქვაძის პორტრეტი.

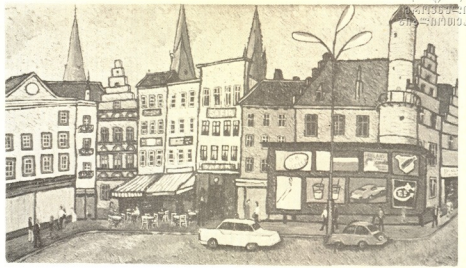
ვანი და მრავალმხრივი შემოქმედების გამოტანას ფართო საზოგადოების სახილველად, მით უმეტეს, თუ ნაწარმოებები თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირსებებით არანაკლებ დონეზე დგანან, ვიდრე, ზოგჯერ, მოწვევებითად მასშტაბური ტილოები თუ სკულპტურული ქმნილებები. ამ თვალსაზრისით, ეს ტრადიციული „საგაზაფხულო“ და „საშემოდგომო“ გამოფენები თითქმის მუდამ გამოირჩევიან განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით ჩანაფიქრთა, მხატვრული ამოცანების, შემოქმედთა ინდივიდუალური ხელწერის მხრივ და სწორედ ამას ცხადყოფს ახალი ექსპოზიციაც.

ისევე, როგორც ხშირად ადრეც, გამოფენაზე წამყვანია პეიზაჟის ჟანრი აქ უნებურად გვაგონდება ორმოციანი წლები, როცა ქართულ პეიზაჟურ ფერწერაში სულ რამდენიმე გამორჩეული ოსტატი ბრწყინავდა. ესენი იყვნენ დავით კაკაბაძე და ელენე ახვლედიანი, ალექსანდრე ციმაკურიძე, შალვა მამალაძე, ვახტანგ ჯაფარიძე... ქართული სახვითი ხელოვნების ამ სფეროში გარკვეული წვლილი შექმნადა სხვა მხატვრებსაც, რომელთა შემოქმედებამ პეიზაჟს, როგორც დამოუკიდებელ ჟანრს, თუცა არასებითი როლი არ ეკავა, მაგრამ იგი თუთუდ მოწმობდა ავტორთა მაღალ ოსტატობას ამ სფეროში.

ორმოციანი, განსაკუთრებით ორმოცდაათიანი და შემდგომი წლებიდან დიდად გაამდიდრა და გამრავალფეროვანდა ამ მხრივ ქართული მხატვრობა. საკვლისხმობა, რომ პეიზაჟურ ფერწერაში წარმატებით შემაოთენ მხატვრები, რომელთა უმრავლესობისთვის პეიზაჟი მხოლოდ ერთადერთი შემოქმედებითი მიზანი და გატაცება როდია. ამას მიწმობს ქართულ მხატვრობაში სულ ახლახან მოსული თაობის შემოქმედბაც. მრავალმხრივობა, დიაპაზონისა და ინტერესების სიფართოვე ნიშანდობლივია ახალგაზრდობისათვისაც.

შეიძლება ითქვას, ამჟერადაც გამოფენაზე უთუოდ საინტერესოდ წარმოგვიდგინენ ყველა თაობის მხატვრები და წარმოგვიდგინენ ძირითადად, სწორედ პეიზაჟური ქმნილებებით. ფერწერული ტილოებით, აკვარელით, გუაშით, ტემპერითა და სხვადასხვა გრაფიკული მასალით განხორციელებული დაზვერვი ფურცლები მათ მაღალ შესაძლებლობებზე და ბუნების დიდ სიყვარულზე მეტყველებენ. თითქმის თაობათა შერეობით გამართულა სინამდვილის წარმტაცი სურათების გადმოცემაში, მეტყველი პეიზაჟური მოტივების შერჩევისა თუ თბილისის ძველი უბნების ცხოვლესატული სანახაობის აღბეჭდვისას. ხედვის, აღქმის დიდი მრავალფეროვნება იგრძნობა ნამუშევრებში და ალბათ ამიტომაც არის, რომ ექსპოზიცია საინტერესო და შთამბეჭდავია.

განწყობილებით აღსავე ღირიკული ფერწერული პეიზაჟების ავტორები არიან ჩვენი ცნობილი ოსტატები — კორნელი სანაძე, პეტრე დათეძაშვილი, ვახტანგ ჯაფარიძე. არ შეიძლება დიდხანს არ შეგაჩეროთ კ. სანაძის ნამუშევრებმა „მოვარიანი ღამე“ და „ქარიშხალი“ (მონტიპია), რომლებშიც მაღალპოეტურად, ღრმა ემოციურობით არის წარმოსახული ბუნების მოტივები; ან პეტრე დათეძაშვილის უნახესი საგაზაფხულო ფერადებით ამეტყველებულმა სურათმა „გაზაფხული“; ახლადგაფეთილო გაზაფხულის სურნელმა იგრძნობა გრიგოლ დოგუშოვის ტილოშიც, რომელიც, თოვლიანი მწვერვალების ფონზე, სოფლის მყუდრო კუთხეს წარმოსახავს; გაზაფხულია ზურაბ რაჭმაძის სურათიც. დიაყვითელ-მწვანე ნაწი ფერებით შემოსილი ხეები და ბუჩქნარი ფარავს ზამთრის საბურველსდელი ნოტიო მიწას. ხასხასა სიმწვანით აფერადებულა ტყე და ბუჩქნარი თთარ მაისურაძის ტილოზეც.



ა. გომართელი.
 ნანას პორტრეტი.
 ნ. ღობრაძე.
 ქალაქი ვაზო
 დ. გვიმრაძე.
 ძველი და ახალი თბილისი.
 ჯ. ჯაფარიძე.
 ს. შიქელაძის პორტრეტი.

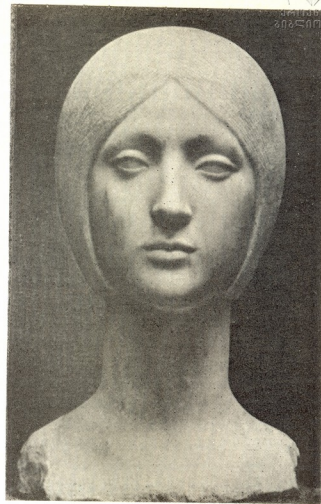
ო. შრატე

თეშეთი.



ჩვენი მხატვრობის მოყვარულნი კარგად იცნობენ ნიჭიერი პეიზაჟისტის მიხეილ ხვიტიას შემოქმედებას. ნაყოფიერი, ფაქიზი ხელოვანი ყოველ ახალ ნაშუქვარში გვაზიარებს ხოლმე ბუნების სილამაზეს, მის იდუმალ, შინაგან სიკოცლეს. აქ წარმოდგენილი ტილოებიც — „შემოდგომა“ და „ბაკურიანი“ ხვიტიას შემოქმედების მხატვრულ-სტილისტურ თავისებურებას და დახვეწილ ოსტატობას ცხადპყობს.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხის პეიზაჟების ამხანაველი რიგი ცხოველხატული, ემოციური ტილოების და გრაფიკული სერიების ავტორები არიან ასევე კარგად ცნობილი შემოქმედნი, რომელთა ხელოვნებაში ამ ეპოქის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ადგილი უკავია. პოეტურად გამომსახველია ნატალია ფატლავანდიშვილის ახალი ტილო „ზამთარი“, მამია ახოძის „არაგვის ხეობა“, ნიკოლოზ მეტონიძის „მამისონის უღელტეხილი“, ბეჟან შველიძის „მთებში“, ჟანგოშვიტაშვილის „სვანეთის პეიზაჟი“, სერგო ნიაურის „ლეონოჯელანის, მადლენა ამირხანოვას, გივიცერაძის, ჯამბუციონდელანის, ელგუჯატოგონიძის და სხვათა ფერწერული ტილოები. აკარგულთ განხორციელებულ პეიზაჟებს შორია ღრმა შინაგანი განწყობილებით უთუოდ გამოირჩევა წიგნის გრაფიკის და პლაკატის დახელოვნებული ოსტატის დავით დუნდუას ორი ნაშუქვა-



რი — „სოფლის ბოლოს“ და „წვიმის შემდეგ“, შესრულებული მსუბუქად, თავისუფლად, ფერწერული ცხოველმყოფელობით. სპარტაკიცინცაძე — ასევე წიგნის გრაფიკასა და პლაკატში ნაყოფიერად მომუშავე მხატვარი — ტემპერით დაწერილი, გრაფიკულად სტილიზებული პეიზაჟური მოტივის („ბილიკი ტყეში“) ავტორია. აკვარელით ფართოდ და ლაღად აქვს შესრულებული პეიზაჟები გურამ გურასძას შვილს. მისი სურათების მშვიდი ტონალობა, გამჭვირვალე ფერები სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს.

გამოფენაზე იშვიათად შეხვდებით ხელოსნური დამოკიდებულებით, ვულგარიად შესრულებულ პეიზაჟებს. ამ ჟანრში გამოცდილ ხელოვანთ ღირსეულ „მეტოქობას“ უწევს ახალგაზრდობა, რომელიც ახერხებს თავისი შთაბეჭდილება, მშვენიერების საკუთარი განცდა მაყურებელსაც განაცდევინოს. ბევრი მათგანი ამჟღავნებს ბუნების მახვილ და სათუთ გრძობას, პროფესიულ უნარს იმისა, რომ საღებავებში გადმოიტანოს სათქმელი. ამ ახალგაზრდებს შორისაც, ცხადია, არის განსხვავება პრაქტიკულ-შემოქმედებითი გამოცდილების მხრივ, მაგრამ ეს როდი იგრძნობა მათ ნამუშევრებში. სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს შოთა შანიძის პატარა ტილო „ეზო სიღნაღში“. ახალგაზრდა ფერწერმა თავისი რიგი არდინდელი ნამუშევრებითაც მიიპყრო ყურადღება. რესპუბლიკურ გამოფენაზე „დი-

დება შრომის“ წარმოდგენილი მისი ნამუშევარი — იტალიის ეროვნული გმირის ფორე მოსული-შვილის დედის პორტრეტი—უთუოდ ყურადღების ღირსი ნაწარმოები იყო. ამ ტილოზე მხატვარმა არა მხოლოდ კონკრეტული პიროვნება წარმოსახა, არამედ მასში განაწოგადა ქართველი დედის, გმირი ფეჟაკის აღმზრდელი მშობლის სახე. პორტრეტს, ერთი შეხედვით, თითქოს ქანრული ელფერი დაჰკრავდა — შავებით მოსილი მოსუცი ქალი მხატვარმა ღობესთან დასასვენებლად ჩამომჯდარი გამოხატა. მაგრამ მკაცრი პლასტიკა, მუქისა და ნათელის აზრობრივი გათამაშება ფსიქოლოგიურ სიღრმესა და პორტრეტული გამოხატულების ძალას ანიჭებდა ამ ტილოს. მზარდი, საინტერესო ფერწერის სახელი მოიპოვა მურმან ჭანიშვილმაც. ამის საფუძველს იძლევა მისი ქანრული ტილოები და ნახურმორტები, წარმოდგენილი ადრინდელ გამოფენაზე. ზოგადად, დეკორატიულად გადაწყვეტილი მისი ახალი ტილო „შემოდგომა მთაში“, ჩვენი აზრით, არასაკნაოდ ასახავს მის მხატვრულ შესაძლებლობებს.

გამოფენაზე ადრეც გვისილაღს ფერთა ინტენსივობის მხრივ გაბეჭდილად გადაწყვეტილი პეიზაჟები ცისანა სამუნაშვილსუნდაძისა. ყურადღება მიუპყრია ანსორ ჩაგელიშვილის ტილოების თბილ, კეთილშობილური ქვერადობის ფერადოვან წყობას (გავისხენით მისი „სამუშაოზე“—გამოფენა „დი-

დება შრომას“). აქ გვინდა აღვნიშნოთ (თუმცა გამოყენაზე ამჯერად არ მონაწილეობს) ამ ჟანრში კარგი მონაცემების მქონე ახალგაზრდა მხატვრის ი რ ი ნ ე ბ ე ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი ს შესახებაც, რომლის ტილო „საგაფხულო“ (გამოყენა „ლიდება შრომას“) ავტორის მაღალპროფესიულობას და თვალსაჩინო შემოქმედებით შესაძლებლობებს ნათელიყოფდა. ამჯერად გამოყენაზე არ მონაწილეობდა აგრეთვე დღევანდელი ქართული პეიზაჟური ხელოვნების, არ გადავაჭარბებთ თუ ვიტყვი, მეტად თვითმყოფადი და ორიგინალური წარმომადგენელი, ბევრი ღრმად გამოსახველი ემოციური პეიზაჟის (აგრეთვე თემატური კომპოზიციების) ავტორი გ ი ვ ი ნ ა რ მ ა ნ ი ა, რომლის სახვითი აზროვნება-ხელწერა ადვილად შეიცნობა ხოლმე მრავალ სხვათა შორის. თუ გავყვებით იმის აღნიშვნას, რომ გამოყენაზე თვალში მოგვკლდება სხვა შემოქმედები — ამ ჟანრის გამორჩეული და დაიარსებული ოსტატები, კიდევ შეიძლება გვარების ჩამოთვლა, მაგრამ რამდენადაც ბევრი მათგანის შემოქმედების ხილვით ხშირად არა ვართ განეზივრებულნი, უკმაირსობის ეს გრძობაც თავისთავად იჩრდილება ახალი სახელებით, ქართულ მხატვრობაში ახალმოსულთა მაღალპროფესიული და შთამბეჭდავი შემოქმედებით.

„საგაფხულო გამოყენა“ ამჯერად განსაკუთრებულ „პატის დებს“ ძველ თბილისს. ცხადია, შემთხვევითობას უნდა მივაწეროთ, რომ ექსპოზიციამ ვერ ვისლეთ ახალი თბილისი, თუ არ ჩავთვლით ჯ ე მ ე ლ გ ე ვ ი მ რ ა ძ ი ს „ძველსა და ახალ თბილისს“, რომელშიც ორივეა შერწყმული. ავტორს სურს აღვუძღვინოთ თუ როგორ იბადება და მთელი თავისი დიდებულიებით წარმოსდგება ძველიდან ახალი ქალაქი. ძველი თბილისის უფრო მის წარმატლობის გამო ისწრაფვიან მხატვრები არა ფიქსირებას თავიანთ ქნილობებში, მათ შთაავრებთ ქალაქის ძველი უბნების ეგზოტიკური მომხიბველობა, რაც ულექს მასალას აწვდის შემოქმედთ მხატვრული გარდასახვისა და ფერწერული თუ გრაფიკული ინტერპრეტაციისათვის. მათ შორის, ვინც თბილისურ სიძველვებს მღვლელოვად და რომანტიკულად აღბეჭდავს, ვხედავთ სხვადასხვა თაობის მხატვრებს: ვ ა ხ ტ ა ნ ე ა დ ვ ა ძ ე („ნარიყალა“, „ჭრელი აბანო“) და რ ე ნ ო თ უ რ ქ ი ა („ძველი თბილისის კუთხე“), ე თ ე რ ა ნ დ რ ო ნ ი კ ა შ ვ ი ლ ი („ძველი თბილისის ხედები“. აკვარელი), ლ ე ვ ა ნ ბ ა ი ა ხ ჯ ე ლ ი („ზამთარი თბილისში“), გ ი ვ ი თ ო ი ძ ე („ნარიყალა“, „საკვარელი ქუჩა“, „ძველი ქუჩა“); ახალგაზრდა მხატვრები: ვ ლ ა დ ი მ ე რ კ ა ნ დ ე ლ ა კ ი, ა ვ თ ა ნ დ ი ლ თ ო მ ა შ ვ ი ლ ი, გ ი ვ ი ა დ ა პ ი შ ვ ი ლ ი, მ ი ხ ე ლ ნ ო ნ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ჯ ო ვ ა ნ ი ვ ე ფ ხ ა ძ ე, ს ე რ გ ო ა ლ ა ვ ე რ დ ი ა ნ ი... არც ერთი ამ ავტორის ნამუშევარი ერთმანეთს არ ჰკავს არც მხატვრული მასალით —

ნატურით, არც გადაწყვეტის ხერხებით, და ამასთან ყველგან თბილისია, მისი სახასიათო არქიტექტურა, ნაგებობათა ტიპური სალუკები...

მეტად ნაყოფიერი შემოქმედია გ ი ვ ი თ ო ი ძ ე. თითქმის ყველ გამოყენაზე იგი წარმოსდგება ხოლმე რამდენიმე ფერწერული ტილოსი და თითოეული ეს ტილო მხატვრის არა ზერელე, არამედ დიდი, საფუძვლიანი შრომის ნაყოფია. საინტერესო, შთამბეჭდავი ნამუშევრებით გამოვიდა იგი გასულ „სამშობლოდგომო“ გამოყენაზე, აგრეთვე ჯგუფურ ექსპოზიციებზე, რომელიც საქართველოს ხელოვნების მუშაობა სახლში მოეწყო. ბოლოდროინდელ რესპულიკურ გამოყენაზე „ლიდება შრომას“ გამორჩეულია მისი „ხევესურეთიც“ — ზღაპრულად უჩვეულო სილამაზის მქონე ამ მხარის დღევანდელი ცხოველების ახასხველი ტილო „საკაფხულო“ გამოყენაზე გივი თოძის შემოქმედება კვლავ ექცევს ყურადღებას ფერწერის მახვილი და მკაფიო სახვით ენით, კოლორიტის ღრმა შერჩევით. გარდა გემოვნებით დაწერილი ნატურმოტივსა (გ. თოძი) ამ ჟანრშიც ხშირად ადის მხატვრობის იმ სიმაღლეზე, რაც მისი თემატური კომპოზიციებისა და პეიზაჟური ტილოებისათვის არის ნიშანდობლივი). ამჯერად ექსპონირებულია სამი ნამუშევარი ძველი თბილისის მოტივებზეც. ეს ნამუშევრები ცხადყოფენ ფერწერის ცხოველ დანატერესებას ძველი თბილისის განუყოფრებული კოლორიტითა და იერით, მის სწრაფვას — ფერებსა და ხაზებში გადმოიტანოს ეს სილამაზე, გასწანას იგი საკუთარი აღქმისა და გასარების საფუძველზე.

გივი თოძის კოლორისტული ხელწერისთვის ნიშანდობლივია ღრმა და ინტენსიური, ხშირად ლამაზ აგურისფერ-ყავისფერებზე და მასთან შესაბამეულ ოქროსფერ-შავანაზუ აგებული ტრანალობა მკაფიო შუქ-ჩრდილის გარეშე, სახელოს სახურავთა რიტხული ლაქებით ქმნის იგი მომხიბლავ მხატვრულ სანახაობას სურათში „ნარიყალა“. უფრო სხვაგვარი მიდგომითაა გადაწყვეტილი ნამუშევრები „საკვარელი ქუჩა“ და „ძველი ქუჩა“. აქ მხატვარი სწორედ შუქ-ჩრდილით გადმოსცემს ფამაოსკლისგან იერსხველილი სახელების კონსტრუქციულ წყობას, სახასიათო დეტალებს, შეფერვლებს. გივი თოძის ეს თბილისური ციკლი „საკაფხულო“ გამოყენის თვალსაჩინო ექსპონატებად მიგვანჩნა.

თავისებური აზროვნებისა და ოსტატობის მქონე მხატვრად ჩამოყალიბდა ახალგაზრდა ფერმწერი ვ ლ ა დ ი მ ე რ კ ა ნ დ ე ლ ა კ ი. საკმაოდ ვრცელი პერსონალური გამოყენებით (გამოყენა ჯერ თბილისში და შემდეგ მოსკოვში განმარტა) მან ყურადღება მიიქცია არა მხოლოდ როგორც ინტენსიურად მომუშავე ნაყოფიერმა შემოქმედმა, არამედ, პირველ ყოვლისა, როგორც ძლიერმა და საინტერესო პროფესიონალმა. ვლადიმერ კანდელაკის ბევრ სურათს ახასიათებს

პანორამულობა — მხატვარს უყვარს ვრცელი სა-
ნახაობის გადაშლა მაყურებლის თვალწინ. სა-
მისოდ იგი ხედვით წერტილს ხშირად ზემოდან
ირჩევს და ეს საშუალებას აძლევს ბევრი ჩამ
მოქატიოს კადრში, თუნდაც სხვადასხვა ფაბულა
და სიუჟეტური მოტივი აქედან გამომდინარე,
მისი სურათების სახვით ენას საფუძვლად ედგ-
ბა მონუმენტური ხელოვნების და თვით წმინდა
გრაფიკული პრინციპებიც. ეს კი თავისთავად
გულსხმობს იმგვარ სტილიზაციასა და პირობი-
თობას, რაც დაზგური ფერწერის საპეიფიკოს
სცილდება. ამის ნიმუშები ბევრია ვ. კანდელაკის
შემოქმედებაში. თბილისური ციკლის „საგაზაფ-
ხულო“ გამოფენაზე წარმოდგენილი ტილოები
თუმცა კვლავ თვალნათლივ ავლენს მხატვრის
აზროვნება-ხელწერას, მაგრამ მათში, ადრინდელ
ნამუშევრებთან შედარებით, მეტია დაზგური სუ-
რათისთვის უფრო ნიშანდობლივი თავისებურე-
ბანი. ტილოებზე ჟანრული სცენებიც გადაშლი-
ლი მაყურებლის თვალწინ. ერთ-ერთ სურათში
(„ქორწილი“) მხიარული საქორწინო მაცერი-
ონი მიედინება ქალაქის ქუჩებში, მეორეზე — ქუ-
ჩის კუთხეში მღვსავეები საქმიანობენ... ორივე
ნაწარმოები გვიზიდავს ძველი თბილისის სურა-
თების დამაჯერებელი, ხატოვანი წარმოსახვით,
მისი იერის, სურნელების შეგრძნებით. ისევე, რო-
გორც ბევრი სხვა ტილო, ეს სურათებიც ძირითა-
დად ერთ ტონალობაში — ოქროსფერ-ყავისფერ
ტონალობაშია გადაწყვეტილი, ნაკაფიო შუქ-
რდილისა და ფერადივანი აქცენტების გარეშე,
ოღნავ სტილიზებული, მკაფიო გრაფიკული ნა-
ხატი, ხაზობრივი რიტმები, — ყოველივე ეს ვლ.
კანდელაკის ნამუშევრებს ნათელ სტილისტურ
თავისებურებას ანიჭებს.

ინტერესს იწვევს საბჭოთა კავშირში და სახ-
ლვარგარეთ მხატვართა მოგზაურობის შთაბეჭდი-
ლებებით შექმნილი სერიები. რ უ ს უ და ნ ჯ ა-
ვ რ ი შ ვ ი ლ ი ს, ნ ა თ ე ლ ა ღ ი ბ რ ა ძ ი ს,
ო თ ა რ ჯ ი შ კ ა რ ი ა ნ ი ს, თ ი ნ ა თ ი ნ ფ ი-
ც ხ ე ლ ა უ რ ი ს ა და ჯ ე მ ა ლ მ ი რ ზ ა შ ვ ი-
ლ ი ს ნ ა მ უ შ ე ვ რ ე ბ ი გამოფენის მიმოხიდეული, და-
სამასსოვრებელი ექსპონატებია. თუ ნათელა ღიბ-
რადის ბელგიურ სურათებში გვიბილავს ერთგვა-
რი დოკუმენტური სტატყკა—ზოგად ფერადო-
ვან ლაქებსა და გრაფიკულ ხაზებში ლაკონიუ-
რად აღბეჭდილ ქალაქთა ხედების, ქუჩებისა
თუ უბნების სახასიათო იერი, არქიტექტურული
სახე, ოთარ ჯიშკარიანის პაროზული და კუბური
ჩანახატები წარმავალი მომენტების სწრაფ ფიქ-
სირებას წარმოადგენს. მხატვრის სურათებში თი-
ეთოს ყველაფერი მოძრაობს, იცვლება... შესრუ-
ლების მსუბუქი და ლაღი მანერა განაპირობებს,
პირველ ყოვლისა, ამ შთაბეჭდილების შექმნას.
განსაკუთრებით მეტყველია „პარიზის ქუჩა“,
„ჰავანა ლამით“.

აკვარელითაა განხორციელებული რუსუდან
ჯაგორიშვილის საზღვარგარეთული ჩანახატებიც.



ქ. სანაძე.

მოგზარიანი ლამე.

„ქუჩა ანდალუზიაში“ და „იბრიუვა“ მხატვრის-
თვის ჩვეული ფაქიზი არტისტიკით და განწ-
ყობილებითაა შესრულებული.

კოლორიტის და კომპოზიციის მხრივ გამო-
სახველია თ. ფიცხელაურის და ჯ. მირზაშვილის
ფერწერული ტილო „ბუხარა“. მზიური საღებ-
ავებით შეფერილი ძველი ქალაქის პანორამაა გა-
დაშლილი ჩვენს თვალწინ. მცირე ზომის ამ ტი-

მ. ზვიტია.

შემოდგომა.



ლოში მხატვრებმა შესძლეს გადმოეკათ არქიტექტურულ ნაგებობაა მასიურობა, სიმკიდრე და უჩვეულო ვგზტიკურობა. ვარდისფერი ოქისფერებთან შეზამებული ლაკვარდის ფერები სურათის კოლორისტულ გამომსახველობას განსაზღვრავს.

ჩანაფიქრობა, მხატვრული მასალის გადაწყვეტის მრავალფეროვნება და ფერწერული გამომსახველობა განაპირობებს ნატურმორტის ქანრის წარმატებასაც. ამ სფეროშიც იგრძნობა ავტორთა გატაცება დასახული ამოცანით, ნატურის მხატვრული შერჩევა და სახვით-კოლორისტული ტასალების მიკვლევა. ორივედ გამოხატვისის გარდა, ეს ნატურმორტები კარგ შობაბედილებას ტოვებენ და უთოოდ ხელს უწყობენ გამოფენის საერთო დონის ამაღლებას არ შეიძლება დამთვალეიერებელთა ყურადღება არ მიიზიდოს ახალგაზრდა ფერმწერების — ვ ვ ა ო რ ბ ე ლ ა დ ი ს, დ ე მ უ რ ბ ა შ ე ლ ე ი შ ვ ი ლ ი ს, ზ ა უ რ გ ო ლ ა ვ ა ს, ო მ ა რ დ უ რ შ ი შ ი დ ი ს, ჯ ო ვ ა ნ ი ვ ე ფ ხ ვ ა ძ ი ს, ა მ ი რ ა ნ გ ო გ ო ლ ა შ ვ ი ლ ი ს, თ ე ნ ე ჯ ც ხ ო დ ი ა ს (თ. ცხობდია საინტერესო ფერწერული ტილოები გამოვიდა წინა გამოფენაზეც — „დიდება შრომას“, „მლესავეები“ ახალგაზრდა მხატვრის კოლორისტულ ალოზუ და ფერის გრძობაზე მეტყველებდა), ლ ი ლ ი დ ა დ ი ა ნ ი ს, გ რ ი გ ო ლ მ ი ქ ე ლ ა ძ ი ს და სხვების ნამუშევრებმა. ფერწერული ღირსებებით ხასიათდება აგრეთვე ნატურმორტები, რომელთა ადრეობი არიან თ ე ნ გ ი ზ ს ო ს ე ლ ი ა, თ ე ნ გ ი ზ ჯ ა ფ ა რ ი ძ ე ლ ს.

პორტრეტის ქანრში კვლავაც გამოიჩინევა ზ უ რ ა ბ ნ ი ქ ა რ ა ძ ი ს პასტელით შესრულებული რამდენიმე ნამუშევარი, რომლებშიც მხატვარს მისთვის ჩვეული ხელოვნებით აქვს გამოძერწილი თითოეული მოდელის სახე, მისი გარეგნული თუ შინაგანი ინდივიდუალური ნიშნები. რ ო ბ ე რ ტ ს ტ უ რ უ ა ს ე ლ ი ქ ა ლ თ ა პ ო რ ტ რ ე ტ ბ ი ს ვ რ ც ლ ი გ ა ლ უ რ ე ბ მ ო რ ი გ ი შ ე ნ ა მ ე ნ ი ა „ლ. ზოლუკაძის პორტრეტი“. ამ ქანრში კარგ მონაცემებს ამქვლავებს ახალგაზრდა ფერმწერი დ ე მ უ რ გ რ ი გ ო ლ ა, რომლის ნამუშევრებმა წინა გამოფენებზეც მიქცია ყურადღება მხატვარი ცდლობს თავისი მოდელის გარეგნობას და ხასიათს მოუსადაგოს ფორმ თუ სხვა საგნობრივი დეტალები და ჩანაფიქრის ფერწერულ-პლასტიკურ მთლიანობას მიადწიოს.

საინტერესოდ, ორიგინალურად არის გააზრებული და ფერში სასიამოვნოდ გადაწყვეტილი ახალგაზრდა მხატვრის მ ა ნ ა ნ ა ტ ო რ ო ტ ა ძ ი ს „ბიჭი წითლ ტანსაცმელში“ (აკვარელი). ჩვენი თანამედროვე ბიჭუნას პორტრეტი ახალგაზრდა მხატვარს გამოხატული აქვს იტალიური რენესანსის ერთ-ერთი ცნობილი ოსტატის — პინტურჩიოს ნამუშევრის — „ბიჭის პორტრეტი“ ფონზე. იმ ბიჭსაც კეთილშობილი ქვერადობის წითელი საშოპი აცვია და დიდრწი, ჭკვი-

ანი თვალებით იმიზირება მაყურებლისკენ. ღია ფერებით ოდნავ მონიშნული ბუჩქის რტო ამორებს ერთმანეთს ამ ორი ბავშვის გამოსახულებებს. ნამუშევარი შესრულებულია აკვარელისთვის შესატყვისი სიმრუბრით და რბილი ვალსელებით, რაც პეროვნებას, სინატიფეს ანიჭებს ნამუშევარს.

ფერწერულ პორტრეტებს შორის უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ა ვ თ ა ნ დ ი ლ ვ ი რ ა ზ ა შ ი ს („ლ. ვარაზის პორტრეტი“), ე ლ ე ო ნ ო რ ა კ ა ნ დ ე ლ ა კ ი ს („ქიურჯის პორტრეტი“), გ ი ო რ გ ი კ ე შ ე ლ ა ვ ა ს („სულის პორტრეტი“), ა ნ ა ტ ო ლ ჩ ე რ ა ნ ი შ ვ ე ე ე ს („ჩემი შესახებ“) და სხვ.

თავის ახალ ნამუშევარში „თორა ჭილაძის პორტრეტი“ თ ე მ უ რ გ ო ლ ა ძ ე ი ს რ ა ვ ა ფ ე ე ს სახვით-პლასტიკურ ენაზე გადმოიტანია შემოქმედის პოეტური სამყაროს სახეები და ამ გზით მოგვცეს მისი პორტრეტული დახასიათება. ეს სახეები — პოეტური ხილვები, თავისი პლასტიკური იერით, რამდენადმე მოგვაგონებს მხატვრის სხვა სურათების სახეებს და ზედმეტად მანერულად გვეჩვენება თვით მწერლის შემოქმედების დახასიათების თვალსაზრისით. ტემპერით შესრულებულ ამ ტილოში, ჩვენი აზრით, ყველაზე ძლიერი დეტალი თვით პორტრეტული გამოსახულება, გამოკვეთილი მყავთი ნახატითა და შუქრდილით. ფერადობად მცირე და რამდენადმე დეკორატიულიადაა გადაწყვეტილი ა ე ლ ე კ ა ნ დ ე ლ ე ს ლ ო ლ ე ა ნ ა ს კ ი ს („შემოდგომა“) და ო ლ ე ვ ქ ო ჩ ა კ ი ძ ი ს („ჭიდაობა შინდისში“) ქანრული ხასიათის ტილოები. ამ მხატვრების მრავალი წლის შემოქმედებითი თანამშრომლობით თუ აგხანით იმას, რომ ეს ტილოებში ძალიან პაკვს ერთმანეთს ფერადოვანი წყობით. შუქნის და ფერით კონტრასტება მოკლებულია ო მ ა რ ტ ა ძ ი ს სურათი „თუშები“, მაგრამ მხატვარი ახერხებს ერთ საერთო, თბილ, მოყავისფრო ტონობაში წარმოგვისასხოს თუშეთის სოფლის ყოველდღიურობა, საქმიანად მოფუფუსე ხალხი და ბუნება-გარემო. განსვენადეული მოდგომის ამქვლავებს ხალხმრავალი სცენის წარმოსახვისას ა ვ თ ა ნ დ ი ლ მ ო ს ი ა შ ვ ი ლ ი („დუშეთის ბაზარი“), რომელიც, პირველ ყოვლისა, ხაზს უსვამს ფერთა სიუხვს, ადამიანთა ფიგურების მრავალფეროვან მოძრაობას და ქმნის ამ თემისათვის შესატყვის განწყობილებას. მშობლიური სითბოთა გამოკვეთილი ლ ა მ ა რ ა დ ა ნ ე ლ ი ა ს პ ა ტ რ ა ტ ლ ო ლ „დედა“; ჭაბუკების სახერის სცენას ჩვეული გონებამახვილობით გადმოგვცემს დ ი მ ი ტ რ ი ნ რ ი ს თ ა ვ ი ფერსა და ხაზუმში ლაკონიურად განხორციელებულ ნამუშევარში „კამათი“; თუმეშის სოფლის ცხოვრების მოტივებზე შექმნილი პოეტური სურათებით კვლავ წარმოვიგოდა თ ე ნ გ ი ზ მ ი რ ო ზ ა შ ვ ი ლ ი.

ექსპოზიციისაში ჩვენი ცნობილი თეატრალური მხატვრების — დ ი მ ი ტ რ ი თ ა ვ ა ძ ი ს, ი ვ ა -

ნე ასკურავას, სამეულის — ა. სლოვინსკის, თ. ქოჩაკიძის და ი. ჩიკვაძის, აგრეთვე ნ. აბრამიშვილის კულტურული ესკიზები. შესრულების მაღალი თვალტრად და მხატვრულ-დეკორატიული გამომსახველობა ახასიათებს ამ ნამუშევრების უმეტესობას.

გამოფენის გრაფიკულ ნაწილს საინტერესოს ხდის ახალგაზრდა მხატვრების დაზვეური თემატური და ჟანრული მოტივების შემცველი ფურცლები. ამ ეტაპებში ავტორები ავლენენ არა მარტო პროფესიულ სიმწიფეს და მასალის საყვარე ფიქს გრძობას, არამედ მახვილასხოვან აზროვნებასაც: ნაწარმოებები მათ მიერ, ხშირ შემთხვევაში, გადაწყვეტილია არაშაბლონურად, ახლებურად და ლაკონიური გრაფიკული ენით, პირობითობა და სიმბოლიკა გამოყენებულია კარგი მიზნებით, გვიხილავს ტექნიკური შესრულების სინატიფე, რიტმის გრძობა. ყოველივე ეს ახასიათებს ახალგაზრდების შემოქმედებას. ბევრი პოეზიაა გოგი წერეთლის ლინოგრაფიურებში — „გაზაფხული“, „წვიმა“, გურამ ლონტის ნამუშევრებში — „გაფრინდენ“, „ველისიპედისტები“, ლარისა ზამბახიძის, დალი ვარამაშვილის და სხვების ოფორტებში, ლითოგრაფიებში.

წიგნისა და საჟურნალო გრაფიკა რამდენიმე ავტორითაა წარმოდგენილი. ლევან ცუცქვიძის ხელოვნება ამ დარგში კარგადაა ცნობილი. მის ფაქიზ ოსტატობას მოწმობს დასურათებიანი ყაზბეგისა და ვეჯას ქმნილებებისთვის. ყურადღებას იზიდავს საბავშვო წიგნის ფერადოვანი, გონებამახვილური დასურათებიანი, რომელთა ავტორია ლვალმოსილი შემოქმედი შალვა ცხადაძე. ლიტერატურული ორიგინალის ჟანრისა და სულისკვეთების გრძობას, ამასთან პროფესიულ-შემოქმედებით დახელოვნებას ამჟღავნებს ირაკლი თავბერიძე ილუსტრაციებში ნ. დუმბაძის მოთხრობისთვის „მე, ბები, ილიკო და ილარიონი“. ექსპოზიციაში იუმორის ცხოველი ნაკადი შეაქვს გიგლა ფირცხალავას მეგობრულ შარჟებს, მურთაზ აბაშიძის კარიკატურებს.

სურათების გალერეის ცენტრალურ დარბაზში ღირსეულად დამკვიდრდა ქართული დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება. გამოფენაზე შესვლისას პირველ შთაბეჭდილებას სწორედ ეს ექსპოზიცია განსაზღვრავს ხოლმე და მომდევნო დარბაზები, მიუხედავად ნაწარმოებთა თუნდაც დიდი ნაწილის მაღალი მხატვრული დონისა, ვერ აფერხებთათლებენ ამ შთაბეჭდილებას. ფაქიზ გემოვნებას, დახვეწილ ოსტატობას ამჟღავნებს აქ წარმოდგენილი ნიუშუმის ბევრი ავტორი — იენება ეს გობელენი თუ ნაქსოვთა ესკიზები, ჭედური კომპოზიციები, კერამიკა, პლასტ-



გ. ლონტი. ბახმარო. დღლი.



ს. გვერდობი. საბჭოთა კავშირის გმირის ი. კოცესკირიას პორტრეტი.



მასა თუ საიუველირო ნაკეთობანი... ამ დარგის მხატვრების შემოქმედება ცხადყოფს თუ რაოდენ დღვია მათი როლი ჩვენი ყოველდღიური ყოფის გალამაზებაში, ჩვენი ინტერიერებისა თუ ექსტერიერების შემკობაში.

ქანდაკებაში პორტრეტთა რიცხვმრავლობა იგრძნობა. მათ შორის ბევრია კონკრეტულ პიროვნებათა გამომხატველი ნამუშევრები, რომლებშიც დამაჯერებლადაა გახსნილი ამ ადამიანების ბუნება, ხასიათი, ინტელექტი, შინაგანი თავისებურებანი. ამ მხრივ ერთ-ერთ მალამომხატვრულ ნაწარმოებად მიგვაჩინა ჯაქმალ ჯაფარიძის „ს. მიქელაძის პორტრეტი“. ახალგაზრდა ქალის მარმარილოდან გამოკვეთილი სახე ფორმების და ხასხების სინატიფით, უფაქიზენი მოდელირებით მასიათავება... პორტრეტის საერთო სილუეტით ყოველი წერტილიდან მეტყველი და პლასტიკურია. მოქანდაკეთა გარკვეულ წარმატებებზე პორტრეტის ძანრში ლაპარაკობს თენჯიჯ დვინიანაშვილი („მოწინავე მუხა კ. გორგაძე“), ბიძინა ავალიშვილის („ემანუილ აფხაიძე“), გივი მიჯანდარის („ალ. წულუკიძე“), ვახტანგ ონიანის („სვანი ქალი ტეტუ“), ნაჯი ჯალაღანიანს („მოქანდაკე რ. გაჩეჩილაძე“) და სხვების სკულპტურული პორტრეტები.

გალაკტიონ ტაბიძის მუხნებარე პოეტური სუი აღბეჭდა ნინო თაბუჯაშვილმა ბარელიეფით გააწვევტილ კომპოზიციაში „რვა ამბოიორდა“.

სკულპტურული ფიგურებიდან და ჯგუფებიდან გამომირევა ელგუჯაშვილის დემორატულიად გააზრებული ცხენოსანი ფიგურა „ცირკი“, კარლო ტაბატაძის ძანრული ქანდაკება „ბაბუა და შვილიშვილი“, ჯურაბსაყვარელიძის „გაზაფხული“ და სხვ.

ბუნდობანი და გაუგებარია ზოგიერთი ქანდაკების — პორტრეტისა თუ ფიგურების მხატვრული აზრი და დანიშნულება. დეკორირებული, გაუხუმებული და გაუბრალოებული ფორმები, თითქმის დეკორატიული აბსტრაგირება, ჩვენი აზრით, მათი ავტორების თვითმიზნურ ექსპერიმენტებზე ლაპარაკობს და, ამდენად, ეს ნამუშევრები მხატვრულ შთაბეჭდილობასაც ვერ ახდენს.

ჩვენ შევეცადეთ ზოგადი, საერთო შთაბეჭდილება გაგვეზიარებინა მკითხველისთვის „საგაზაფხულო“ გამოფენის ირგვლივ. შთაბეჭდილება, როგორც აღინიშნა, ძირითადად, სასიამოვნო და სწორედ ამან განსაზღვრა ამ სტატიის პოზიცია — აღგვენიშნა იმის შესახებ, რაც კარგი და დადებითი ვიხილეთ. ახალი ექსპოზიცია კიდევ ურთულ გვიდასტურებს საქართველოს მხატვრების მალე შემოქმედებით შესაძლებლობებს.

ჩემი მიზანია მიმოვიხილო კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ მიერ 1973 წელს გადაღებული სრულმეტრაჟიანი და სატელევიზიო მხატვრული ფილმები. დასლოებით ერთხანხეგარა თაუელი ფილმის ერთდროული ანალიზი არა მარტო ჩემთვის, საერთოდაც ძნელი და უსაძრავი საქმეა. იგი თავიდანვე გულისხმობს ერთგვარ ზერელობას, არგუმენტაციის უკმარობას.

მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ თითოეული ფილმი, კარგად და ავიც, უთუოდ უნდა გახდეს სატელევიზიო პოლემიკის, დისკუსიის საგანი, მხოლოდ მაშინ შეიძლება დადგინდეს ჭეშმარიტი აზრი ხელოვნების ნაწარმოებზე. ამას გარდა, ცალ-ცალკე საგანგებო მსჯელობა გეგმარტებს უამრავ პრობლემაზე, რადგან კინოაზროვნების სიღრმეც და მასშტაბურობაც მხოლოდ ასე ვარკვევა. მიმოხილვით წერილს არც ერთის და არც მეორის პრეტენზია არ შეიძლება ჰქონდეს.

სამაგიეროდ, მიმოხილვის დროს, თვალსაწიერის სიფართოვის გამო, უფრო აშკარად იკვეთება საერთო რელიეფიც და ლანდშაფტიც, თავისი ამასოლებული თუ ჩანარდნილი ადგილებითაც და თავისი სიამოსელოს სიმდრეობითაც თუ სიღარბობითაც, ამ შემოსევვაში, უფრო თვალნათლივ ჩანს დონე კინოხელოვნებისა და კიდევ მისი პრობლემატურ-თემატიკური და სტილური მრავალფეროვნება.

საერთოდ, მითუმეტეს კი, თუ ჩვეს მზერას მალეა მივაპყრობთ, ქართული კინოს დონე განსაკუთრებით შემაშფოთებული და საგანგაშო არაოდეს ყოფილა. ის სულ სხვა რამაა, როცა მისი გეზი, საერთოდ საბჭოთა კინოხელოვნებასთან ერთად, მეტნაღვლება ასცდენია ზოლმე მოძრაობას ჭეშმარიტ მიმართულებას, თუნდაც უკონფლიქტობის უპაერო სიერცის გავლის დროს. დიხს, ეს სხვა რამაა. მე დონეზე მოგახსენებთ და იგი კი ყოველთვის მეტი თუ არა, სასუვემო მაინც იყო. იმ უკვე შორეულ სიერცის ნულად გადავგვადვით, სადაც ნიკოლოზ შენგელიას, მიხეილ კალატოზოვის, მიხეილ ჭიაურელის, სიკო დლიძის თუ სხვათა ფილმები არამარტო ქართული საბჭოთა კინოხელოვნების პირველ მწვერვალთა შორის აღმართულან.

ქართული კინოსადმი იმედანი დამოკიდებულების საფუძველს ჩვენი თანამედროვე ეტაპის არანაკვბ იძლევა, ის ეტაპი, რომელიც თენჯიჯ აბულაძის და რევაზ ჩხეიძის „მადანას ლურჯათი“ დაიწყო და დღემდე გრძელდება. სწორედ ამ ეტაპზე შეიქნა რევაზ ჩხეიძის „ჯარისკაცის მამა“, თენჯიჯ აბულაძის „სხვისი შვილები“ და „ვედრება“, ოთარ იოელიანის „გოთრებისთავე“ და „იყო შაშვი მელთობლი“, ელდარ შენგელიას და თამაზ მელიაგას „თეთრი ქარავანი“, მიხეილ კობახიძის „ქორწილი“ და „ქოლგა“, მამა-შვილ მანაგაძეების „წუთისოფელი“, ელდარ შენგელიას „არანგველერბივი გამოფენა“, გიორგი დანელიას „არ დაიდარდო“, გიორგი შენგელიას „ფორმასანი“, რევაზ ჩხეიძის „ნერგები“ და კიდევ რამდენიმე ფილმი, რომელთაც შარშანდელი ვგვრთ წოდებულ პორდექციიდან კიდევ შეემატათ ძმები შენგელიაების ორი ფილმი, ელდარის „შერეკლები“ და გიორგის „ვერის უნის მულოდები“. ამ ფილმების მნიშვნელობა და ღირსება მარტო იმ საკავშირო და საერთაშორისო პრემიებით კი არ განიხუმება, რაც მათ მოპოვეს, არამედ იმ ჭეშმარიტ პოპულარობითაც, რომლის მასშტაბებიც კარგა შორს გასცდა ეროვნულ და სახელმწიფოებრივ საზღვრებს, და კიდევ იმ რე-



დოკუმენტური მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „მწვერვალის მკვლელები“ დაიღო. ამ ფილმით ერთგვარი ანალოგის სურვილი შეიძლება მოგვხადოს. აქ და საერთოდაც, ალპინისტები მწვერვალის დაპყრობას ზღვის დონიდან კი არა, გარკვეული სიმაღლიდან იწყებენ, და რაც უფრო დიდია მწვერვალი, მით უფრო მაღალია საიერიშო ბაზა. ასეა ხელოვნებამაც. ყოველ შემთხვევაში ასე უნდა იყოს ხელოვნებაშიც. მაშინ მწვერვალისაკენ მიმავალ გზაზე მოსალოდნელი ფეხის დაცდენა ზღვის დონემდე კი არ დაგვეცმს, რაღაც სიმაღლეზე მაინც დაგვტოვებს, სწორედ ეს „რაღაც სიმაღლე“ განსაზღვრავს კინოხელოვნების დონეს, საიდანაც იწყება მოიერიშე ჯგუფის ასვლა. სამწუხაროდ, ზოგი ჩვენთაგანი თავიდანვე ისეთ სიმაღლეს ეპოტინება, რომელიც უკვე განვლილი ეტაპია ქართული კინოხელოვნებისათვის. და, მით უმეტეს, აქაც კი დაცდენილი ნაბიჯი, მხატვრული ჩავარდნა ისეთ უშეშობად გამოიყურება, რომელიც, მე ვიტყვოდი, შეურაცხყოფელია ჩვენი ერისათვის, ვისაც ჭეშმარიტი პროფესიონალი კინოალპინისტები ადრეც ჰყავდა და დღესაც ჰყავს.

შეძრავი

1973 წლის

ქართულ ფილმებზე

არცთუ ისე შორსაა ის დრო, როცა კინოხელოვნება ერთი საუკუნის ასაკისა გახდებოდა. და თუმცა იგი ზღაპრული პერსონაჟებით სწრაფად იზრდებოდა, მაინც რჩება ახალგაზრდა ხელოვნებად. დღეს კინოხელოვნების გაგონება, მისი ზემოქმედების ძალა და, განსაკუთრებით კი, მასშტაბები განუზომელია. იმდენად დაიპყრო მან საზოგადოების ყურადღება, რომ, მეტს თუ არ ვიტყვით, საგრძნობლად შეავიწროვა თავისი უფროსი ძმები, მწერლობა და თეატრი, რომლებიც ასე თვითდაჯერებული იყვნენ ხალხის ერთგულებასა და სიყვარულში. რამდენად სამართლიანია და სასარგებლო ეს ამბავი, ამას ახლა ვერ განვსჯით, იგი საგანგებო და სერიოზული თავსატეხია. ამით გამოწვეული ერთგვარი პანიკური განწყობილებაც კი არ არის სულ უსაფუძვლო. მაგრამ ეს ახლა იმისათვის არ გამხსენებია, რომ ქომაგად დაგუდგე მწერლობას და თეატრს, მეც შევაწიო ჩემი ხმა იმათ, ვინც ცდილობს, როგორც იტყვიან, დაანამუსოს კინოხელოვნება და ლოიალურობის გრძნობა გაუღვივოს მას. ხელოვნების დარგებს შორის გაგონების სფეროსათვის ბრძოლას ყველაზე ნაკლებ რეგებს წუწუნნი და ყველაზე მეტად კი — განახლება, სიცოცხლის ძალის მოკრება, სტრატეგიული სიმაღლეების დაპყრობა. ეს აქ მხოლოდ იმისათვის გავისხენე, რომ კინოხელოვნების ზეგავლენის ძალაცა და მასშტაბებიც თავისთავად მეტყველებს მის უდიდეს როლსა და მნიშვნელობაზე მასების იღვური და ესოიტეკური აღზრდის თვალსაზრისით. ამიტომაც იქცა იგი დიდი მნიშვნელობის სახელმწიფოებრივ საქმედ და მისი განვითარება მხოლოდ კინემატოგრაფისტთა სასურვეს არ წარმოადგენს.

გურამ გვერდწითელი

ზონანსითაც, დღესაც რომ მოგვესმის ჩვენგან ახლო თუ შორი, უშორესი მანძილიდანაც კი.

ეს ყველაფერი სწორივცა და სასიხარულოც. მაგრამ ხომ არ შეიძლება ჩვენ მხოლოდ მაღლა ვიყურებოდეთ და განზრახ ვაირადებდეთ თვალს კინოხელოვნების კონტრასტულ რელიეფს. ცხადია, ამბოა მათი გარჯა, ვინც დღესაც კი ეძებს თეატრის იმისას, არის თუ არა კინო ხელოვნება. ამას ვერ უშველის ორიგინალობის აკვიატებული სურვილი ან ცრუ რწმენით მიგნებელი ძველი თუ ახალი არგუმენტები, რომ კინო კოლექტიური შრომის ნაყოფია, და რომ ეს ნაყოფი უფრო გონებისმიერია და ხელოვნური, ვიდრე შემოქმედებითი წვითა და ექსტაზით აღმოცენებული. ეს საკვების სერიოზული დავის საგანია არ შეიძლება იყოს, თუმცა ზოგჯერ მეტად სერიოზული მოღვაწეების მიერაც არის ხოლმე გაცხადებული. დაბა, იგი ხელოვნებაა. და რაკილა ხელოვნებაა, არ შეიძლება იყოს სტანდარტულად ერთი დონის, აქ გამარჯვების სისხარულიცა და მარცხის სიმწარაც თანაბრად შეიძლება იყოს ჩასაფრებული გზის დასასრულს.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1972 წლის დადგენილებაში — „საბჭოთა კინემატოგრაფიის შემდგომი განვითარების დონისძიებათა შესახებ“ — საფუძვლიანად არის გაანალიზებული დღევანდელი ვითარება და ნათლად არის ჩამოყალიბებული ამოცანები.

მთავარი პრეტენზია, რაც ამ დადგენილებაში კინოხელოვნების მისამართით გამოითქვა, ის გახლავთ, რომ მას არ ყოფნის სიღრმე თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანესი პროცესების მხატვრულად წარმოსახვაში. ჰქვე მოვიღი პრინციპული მითითების არის გაცხადებული, რომ კინოს უმდიდრესი მხატვრული არსნაღი, უპირველეს ყოვლისა, თანამედროვე ადამიანის შთაბეჭდავი სახეების შექმნაზე უნდა დაიხარჯოს. სამ-

გასულ წელს მერბა კოკოჩაშვილმა ფრიად საინტერესო

წუხაროდ, ამ თვალსაზრისით ჯერ კიდევ ბევრი აქვს სასაყვედურო საერთოდ სამჭოთა, კერძოდ კი ქართულ კინემატოგრაფს.

დიდი ხნის ამოხსნილი საიდუმლოება ის, რომ მწერლობასა და ხელოვნებაში შეიხვედნენ თუ მაყურებელს უპირველესად საკუთარი აზრების, გრძობების, განცდების ამოკითხვას და დანახვა სურს. ამიტომ ყველაზე თანამედროვე ხელოვნება ის კი არ არის, სადაც ფორმის ახალი ნიშნები მიჩნეული, არამედ ის, სადაც ჭეშმარიტად თანამედროვე პრობლემებშია წაშორებული, თანამედროვე ადამიანის სასათია განხსნილი. ამ ორი პირობის ბედნიერი დამთხვევა, სინთეზი კი ქმნის შედეგს, ყოველ შემთხვევაში უაღრესად მნიშვნელოვან, დიდი ემოციური ძალის წაწარმოებს. ასე აღმოცენებულ ნაყოფის თვალსაზრისით მშვენიერ ნიმუშად „ჯარისკაცის მამის“ და „გოთრობისთვის“ განსვენება საქმარის იქნება. მაგრამ ეს და კიდევ რამდენიმე სხვა ფილმი მხოლოდ ნიმუშად თუ იგმარებს, რადგან ქართული კინოსხელოვნება მხოლოდ მათი დიდებით მაინც ვერ მოიხდის თავის ვალს ხალხის, თანამედროვეობის წინაშე.

აქ სურლიად ბუნებრივად დგება კინოპოლიტიკის საკითხი. მას ისევე, და მეტრად უფრო მეტადაც, კი აღიარდება წარმმართველი, მართგანიშნული ძალა, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებს. ხელოვნების შემოქმედებით თავისუფლება, რის გარეშეც საერთოდ წარმოუდგენელია რაიმე მნიშვნელოვანის შექმნა, სულაც არ ნიშნავს თვითდინების მიყოლას. ყველას კარგად მოუხსენება, რომ ეიზენშტეინის „ჯავახოსანი პოტიომკინი“, მსოფლიო კინემატოგრაფიის საყვედულოად აღიარებული შედეგები და თვისობრივად ახალი ეტაპის დამწყები ფილმი, სახელმწიფო კომისიის დაკვეთით იქნა გადაღებული 1905 წლის რევოლუციის მეოცე წლისაივსე. ასევე დაკვეთით იქნა გადაღებული მთელი რიგი სხვა ბრწყინვალე ფილმებიც, იმავე ეიზენშტეინის „ოქტომბერი“, დონკუაოს „შროსი“, რომის „ლენინი ოქტომბერში“ და ბევრი სხვა. ეს იმიტომ მიხდა, რომ აქ ძალდატანებას კი არ ჰქონდა ადგილი, არამედ ხელოვნების მართგანიშნული ძალისა და შემოქმედის ინტერესების თანხედრას. აი ამ გზით, ახთანთანად შეიძლება კინოსხელოვნების წინაშე მდგარი ამოცანების გადაწყვეტა.

თუ გამორეკავებთ, უნდა ვთქვათ, რომ აქამდე ბევრწილად თვითდინების ვიკაით მინდობილი, უფრო იმით ვკმაყოფილდებოდით, რასაც სცენარისტები და რეჟისორები თვითონ გვათავაზობდნენ. როგორც ვიცით, არც ამას ჩაველია უნაყოფოდ, მაგრამ საყვედურები სამჭოთა კინოსხელოვნების მისამართით ნაკლებ მტკივნეული იქნებოდა, მეტი მართგანიშნებელი როლი რომ ჩანდეს კინოპოლიტიკის შესრულებასა და განხორციელებაში.

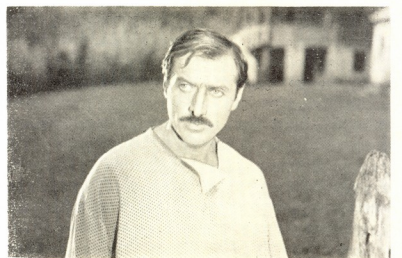
ისიც ხდება, ძნელია თქვას ნებათ თუ უნებლოდ, რომ ძლიერი შემოქმედებითი პოტენციის რეჟისორები თავის დროსა და ენერჯიას ნაკლებ, ან სულაც არ ახმარენ თანამედროვეობის თემას. სამაგიეროდ, ზოგათვის, ვისი საქმეც ფაქტურად არ არის კინოსხელოვნება, თავის შენახვის, მიტანსახების საიმედო საშუალებად იქცა ვერცხვად დასაქმებული აქტუალურ თემებზე ფილმების გადაღება. ისინი დაუსარებლად გამოთქვამენ თანხმობას, ხელი მოკიდონ თანამედროვეობის თემას, სტუდიაც იძულებულია ითანხმობდნენ მათთან. ასე იქმნება მდარე ფილმები, რომლებიც არამცთუ შევლიან საქმეს,

არამედ დიდადაც ენებენ, რადგან ხდება კომპრომეტაცია მათსა, საზოგადოება ნელ-ნელა ცივდება აქტუალურ პრობლემებზე გადაღებული ფილმებისადმი.

კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“ ჰყავს მშვენიერი რეჟისორები, დრამატურგები (მე განსრახ ვუსამხაზს ამ სიტყვას, სწორედ პრამბლები და არა უბრალოდ სცენარისტები), ოპერატორები, კინოს პროფესიონალი ოსტატები, მის ირვკვლივ შემოკრებილი არიან კომპოზიტორების, მხატვრების, მსახიობების საგმილო მრავალრიცხოვანი და ნიჭიერი ჯგუფები. ასეთ პირობებში უკომპრობოს კინოპოლიტიკის გატარება დიდად სასარგებლო შედეგების მქონე შეიძლება იყოს და იმ ამოცანების გადაწყვეტაც გაიოლდება, რომლებიც ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებით ჩამოყალიბებული. არა ეგონია, ასე იოლად რომ შეეგვეთ ჭეშმარიტ პროფესიონალი რეჟისორების ჩამოშორება თანამედროვეობის მცელვადე პრობლემებისაგან. გიორგი შენგელაიამ გასულ წელს გადაიღო „ვერის უბნის მელოდიები“, უფრო ადრე „ფორის მინა“, იმის წინ — „მაცი ხეტი“. ქართველ მაყურებელს არაფერი ეთქმის ამ ფილმებისადმი, გარდა მადლობისა. მაგრამ ისიც ხომ გვახსოვს, რომ გიორგი შენგელაიმ, როგორც რეჟისორი ქართული კინოს კარი „ალავერდობით“ შემოაღო, უაღრესად მწვავე, მტკივნეული ფილმით ჩვენს თანამედროვეობაზე. მასასადამე, მიაჩნტრესების სტერო და პროფესიონალური მიდრეკილება არ გამოიციხება თანამედროვეობის თემას. და მაინც იგი დიდი ხნით ჩამოსცილდა მას.

ამასთან დაკავშირებით კიდევ ერთი საკითხი უნდა დაისვას. რეჟისორები ხშირად დიდხანს ელიან „თავის“ ფილმს, რომ სხვაზე არ „დაკარგოს“ დადგენილი რიგი. და თუ ეს ჩემი დაკვირვება სწორია, მას ზიანის მოტანის მეტი არაფერი შეუძლია. რეჟისორები, რომლებიც კარგ ფილმებს იღებენ, მეტად უნდა იყვნენ დატვირთული, ისინი კი, ვინც ვერ გაართვება ამ როლს პროფესიას თავი, სხვა საქმეს უნდა ეწიონ. ძველთაგანვე ცნობილია, რომ წალა მხოლოდ მეწაღემ უნდა შეეკროს. მე კარგად მესმის რა მტკივნეული, ძნელად განსახორციელებელი რამაც არის ეს, მაგრამ გამოთქმა: ხელოვნება მსხვერპლს მოითხოვს — მარტო ერთი და გატყველებული მნიშვნელობით არ უნდა გაკავდეთ.

სასეებით ბუნებრივია, სასიცოცხლოდ აუცილებელი პროცესი — ახალგაზრდობის მოსვლა კინოში გაცილებით უფრო დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული, ვიდრე, მაგალითად, მწერლობაში, მაგრამ მაინც ეს საქმე ისე ძნელი არ არის,



როგორც სხვა არანაკლებ ბუნებრივი და აუცილებელი რამ — იმ ხალხის წასვლა ლიტერატურიდან თუ კინოდან, ვინც ამოწურა თავისი თავი, ან ვინც, როგორც შემდეგ გაირკვა, მაინც შემთხვევით იყო მოხვედრილი ამ მისთვის შეუფერებელ ასპარეზზე. თუ მწერლობაში შედარებით უფრო ასატანია ეს ქართული კინო, თავისი „კრიტიკებისა“ შეზღუდული რაოდენობით, მეტეს კარგავს ამით.

გასული წლის ფილმები, მიუხედავად იმისა, რომ საერთო შთაბეჭდილება მაივან კარგია, ხოლო რამდენიმე საუცხოოკაცია მათ შორის, ნათლად მიგვაჩინებენ ქართული კინოს ამ გასაჭირზე. მართო იმ ერთი აშკარა მარცხით კი არა, რომელსაც, თუ გარკვევითად, საკმაოდ ბევრნი ვინასწარ ვიყავით შეგუბულნი, თავიდანვე ხელი გვექონდა ჩაქნული „ლევან ხიდაშელზე“, არამედ იმ რამდენიმე ზერულ ნიმუშითაც, სადაც თითქმის არა ჩანს რეჟისორის მხატვრული აზროვნება.

ზოგს ძალზე იოლად წარმოუდგენია ფილმის გადაღება აქაოდა კინოსხელოვნება კოლექტიური შემოქმედებააო, ასე ჰგონია, რეჟისორის მოვალეობა და როლი თითქმის ორგანიზაციულ საქმიანობაზე დაიყვანება. სამწუხაროდ, ასე მხოლოდ გარეზე ხალხი კი არა, ზოგიერთი რეჟისორიც კი ფიქრობს. ეს ჩანს კიდევ მათ მიერ გადაღებულ ფილმებში.

თავს უფლებას მივიძებ მიხილვ ბლემიანის აიტყვები მოვიტანო ამ საკითხზე:

„ის მოსაზრება, რომ რეჟისურა მხოლოდ „მხატვრული პროცესის ორგანიზაცია“ კი არ არის, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული აზროვნების ფორმა, განმტკიცებელია საბჭოთა კინემატოგრაფიაში. აქედან გამომდინარე, რეჟისორი არის ის, ვინც ქმნის სინამდვილის ხედვით (ხმოვან კინოში — ხედვით-ხმოვან) დინამიკურ სახეს.

კიდევ რომ ანბანურ ჭეშმარიტებად გაისმას, მაინც უნდა გავიმეორო: თუ კინემატოგრაფია ხელოვნებაა, იგი სინამდვილის მიხედვით სახეს ჰქმნის, და ამ სახის შემქმნელი რეჟისორია“ („სიკუსსტეო კინო“, № 8, 1973, გვ. 91).

თუმცა მსხვილ ბლემიანის ეს წერილი: „რა არის რეჟისურა?“ კამათის წესით დაიბეჭდა და მის ირგვლივ მთელი დისკუსია გაიმართა, ამ მოსაზრებისათვის არავინ გამოსდევნია და მეც ძალზე სარწმუნოდ მეჩვენება იგი. ეს აქ იმიტომ გავისხენე, რომ რეჟისორის დანიშნულება, მისი შემოქმედებითი ფუნქცია ლაკონურად და მართლად არის გადმოცემული. რეჟისორი მხოლოდ ამ უნარს, — მხატვრული აზროვნებისა და კინემატოგრაფიული სახის შექმნის უნარის შემდეგ იწყება

და მისი ავ-კარგიც ამის მერე ირკვევა ნიჭის ხარისხის შესაბამისად.

ამან შეიძლება კიდევ დაგვეგულოს იმ გავრცელებული მოსაზრების საფუძვლიანობაში, რომ კინო კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია. შეიძლება მეც ანბანური ჭეშმარიტება გამომივიდეს, მაგრამ კინო მაინც ხელოვნების ის ნაწარმოებია, რომელსაც ჰქმნის რეჟისორი ავტორთა კოლექტივის დახმარებით.

რაკი კოლექტიური შემოქმედების პრინციპი არამცთუ დასაშვებია, თითქმის აუცილებელიც არის კინოსათვის (თუ ბედნიერ შემთხვევებს არ მივიღებთ მხედველობაში, ჩაპლინიდან შუკრინამდე თუ კოხსიხიმედე — თითქმის რომ ჩამოითვლება), თავისთავად დგება საკითხი იმის შესახებ, რომ შემოქმედებითი თანამშრომლობა ფილმის შექმნის პროცესში მაქსიმალურად ნაყოფიერი იყოს. ამისათვის არსებობს რამდენიმე სპეციალური შემოქმედებითი რგოლი, მათ შორის საარედაქციო კოლეგიები და სამხატვრო საბჭოები, მაგრამ ყოველივეს როდი ხდებოდა მომავალი ფილმი, სცენარისა თუ მასალის სახით, განიხილვის, მით უფრო პრინციპული შეფასების საგანი. ახლა იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ საქმე უკეთ წარმართება, რადგან უკანასკნელ ხანს სამხატვრო საბჭოც რეგულარულად ასრულებს თავის ფუნქციას და, რაც მთავარია, უაღრესად სერიოზულ დონეზე ხდება მომავალი ფილმების საპროექტო დაცეცა, ჩასალების განხილვაც. თუ იმასაც მივეჩვიეთ, რომ ყოველი ჩვენთაგანი კულტურული იყოს ასეთ საჯარო გამოსვლებშიც და პირად კონტაქტშიც, მაშინ შეიქმნება ის შემოქმედებითი ატმოსფერო, სადაც მხატვრული მარცხისთვის ნაკლები პირობები დარჩება.

დარწმუნებული ვარ, ნამდვილი შემოქმედებითი კონტროლი თავიდანვე რომ ყოფილიყო დაწყებული „ლევან ხიდაშელზე“, ასეთ მწარე ნაყოფს არ მივიღებდით. იმ შემთხვევაში კი, როცა შემოქმედებითი თანამშრომლობით და კონტროლით აშკარა ხდება, რომ შეუძლებელია ფილმის გადაღების პროცესის ნორმალურ კალაპოტში გადაღება, უბრალოდ, ადმინისტრაციული ჩარევა საჭირო, რადგან მეტად დიდია ცუდი ფილმით გამოწვეული მატერიალური ზარალი და კიდევ უფრო ბევრად მნიშვნელოვანია ის ზარალი, რომელიც სულიერ სფეროს განეწვევება და არვითარი სახომი ერთეულებით არ აღირიცხება.

შარშანდელი ფილმების მაგალითზეც ერთხელ კიდევ ვრწმუნდებით, რა უდიდესი მნიშვნელობა აქვს წარმატებისა-

კლარი ფილმ-დან „მოვარის მოტაცება“.



კლარი ფილმ-დან „შერეკილება“.



თვის ფილმის შემქმნელი შემოქმედებითი კოლექტივის ერთ-სულონებებს, პრინციპულ თანამშრომლობას, მხატვრული აზროვნების თანხმობას, ან პირიქით, რა უარყოფით შედეგს იღებს შემთხვევითი შეკრებილი კოლექტივი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დრამატურგისა თუ სცენარისტის და რეჟისორის შემოქმედებითი პოზიციების, ინტერესების სიახლოვე, სულიყო ქვენტისა და რეჟისორის თანამშრომლობას ბევრს უნდა უმაღლესად ქართული კინემატოგრაფია. ასევე დიდად საინტერესოა რეჟისორისა და ელდარ შენგელაიას შემოქმედებითი მგობრობა, რისი კიდევ ერთი ნაყოფიც, „შერეკილების“ სახით, სწორედ შარშანდელ მოსავალა ამშვენებს. გურამ ფანჯიკიძემ და ვახტანგ ტაბლიაშვილმა არამცთუ შემოქმედებითი კონტაქტი ვერ დაამყარეს, საერთო ენაც ვერ გამოიხატეს და შედეგიც საპირისპირო მივიღეთ. რა თქმა უნდა, ისეთი მაგალითიც შეიძლება გავიხსენოთ, როცა სცენარისტმა და რეჟისორმა შემხატობილები არიან და ფილმი მაინც არ გამოიძლი, მაგრამ ეს ვერ უარყოფს შემოქმედებითი კოლექტივის ერთსულონებებს, მხატვრული აზროვნების თანხვედრის სარგებლოდობას.

ხელოვნება ისეთი რამ გახლავთ, რომელიც ყველა სხვა დარგებთან შედარებით ნაკლებ ექვემდებარება კანონზომიერებებს. ზოგჯერ ისეთ ორის გვიხამს, სულ თავდაყირა დააყენებს ჩვენს წარმოდგენებს. მაგრამ მასაც გააჩნია ის მყარი საფუძვლები, რომელზედაც აშენებს თავის მშვენიერ სამყაროს. კინოხელოვნებისათვის, ჩემი ღრმა რწმენით, ასეთ ნიჟიერ ნიადაგს დრამატურგიული საფუძველი, სცენარი წარმოადგენს. ზოგს შეიძლება გაუკვირდეს, ამას რა დიდი რწმენა სჭირდებაო, მაგრამ საქმეში ჩახედულებმა კარგად იციან, რომ ეს დღესაც არცთუ ისე საყოველთაოდ აღიარებული ჭეშმარიტებაა.

მიქელანჯელო ანტონიონი ერთ თავის ინტერვიუში გამოტყდა, რომ ყოველთვის ხელთ მიქვს სცენარი, რადგან ეს დამაშვიდებლად მოქმედებს პროდუსერზე, თორემ სინამდვილეში ჩემი შემოქმედება გადაღების პროცესთან არის დაკავშირებული. გიორგი დანელია, როგორც ლ. გურგენიძთან მისი საუბრით გაიკვავა („ისკუსტეკო კინო“, № 2, 1972), წინასწარ ბევრს მუშაობს სცენარზე, მაგრამ მაინც მისთვის სასებით საქმარისია თუ, მაგალითად, სცენარი მხოლოდ მიანიშნებს ოპერატორს რაიმეს. ანდრეი კონჩალოვსკი უკვე კატეგორიულად აცხადებს („ისკუსტეკო კინო“, № 1, 1974, გვ. 105), რომ ლიტერატურულად სცენარებს მხოლოდ ადრე

წერდნენ, დღეს „განწყობილების“ შექმნა კი არ არის მთავარი, არამედ აზროვნების სისცაღე, კონკრეტულმა, ამიტომაც სცენარი ნახევარფაბრიკატია, რომელიც მომავალი ფილმის სამონტაჟო ჩანაწერებს უნდა გადაეს იგი დამოუკიდებელი არსებობისათვის არ არის გამოიხსნული. ასეთ ავტორიტეტმა, ცნობილ რეჟისორთა მოსაზრებები ანგარიშგასაწვეია. მათ შეუძლიათ საკუთარი აზრით იქონიონ და თავის შემოქმედებით პრაქტიკაშიც იხელმძღვანელონ ამ პრინციპით. მაგრამ არსებობს სხვა მოსაზრებაც, რომ სცენარი ჭეშმარიტი მხატვრული პროზის დონეზე უნდა იდგეს. მე პირადად სწორედ ამ მოსაზრებას ვიზიარებ, თუმცა კარგად ვიცი, რომ ბევრწილად იგი მხოლოდ ოცნების სფეროს განეკუთვნება.

უკვე კარგახანია გამოიკვეთა და ჩამოყალიბდა კიდევ ახალი ძერი მწერლობისა, კინოდრამატურგია. ავთ სცენარებს არ ასეთი ნახევარფაბრიკატების უსიამო სუნი, მათ თავისი აშკარად გამოკვეთილი საკუთარი სურნელი გააჩნია, და, რაც მთავარია, გააჩნიათ ხასიათების სიღრმეც, განწყობილებათა სისრულეც, მხატვრული აზროვნების სისცაღეც, სტილური შრავალფეროვნებაც, და კიდევ გააჩნიათ კინემატოგრაფიული ხედვა და ანალიზი, რაც მათ სასებით აშკარად გამოარჩევს სხვა ქანრებისაგან. ასეთი მაღალი კინოდრამატურგია არსებობს სხვა ენებზე. მათ დამოუკიდებელი, ლიტერატურული არსებობის უფლებაც კარგა ხანია მოიპოვეს და სწორედ ამის წყალობით, უფრო საიმედო საფუძველს წარმოადგენენ ფილმებისათვის, ვიდრე ნახევარფაბრიკატები. ქართულადც გვაქვს ამის ნიმუშები, თუმცა თითო-ორთა. მე გაგახსენებთ რეჟისორ ჯაფარიძის და თენგიზ აბულაძის კინომოთხრობას „სხვისი შვილები“, რომელიც გაცილებით ადრე გამოქვეყნდა ქურნალ „ისკარში“, ვიდრე ამავე სახელწოდების შესანიშნავი ფილმს გადაიღებდა თენგიზ აბულაძე. კინოდრამატურგის სფეროს განეკუთვნება სულიყო ქვენტის, რეჟისორ გაბრიადის, რეჟისორ ინანიშვილის, ერლომ ახვლედიანის, მერაბ ელიოზიშვილის სცენარები, მათი მნიშვნელობა ქართული კინოსათვის ცხადზე ცხადია. კიდევ შეიძლება ამდაგვარი ღირსების რამდენიმე სცენარს დასახელება, მაგრამ, ნახევარფაბრიკატებს რომ თავი დავანებოთ, სხვა ხასიათის სცენარებიც არსებობს. ზოგი სცენარი სიამოვნებით იკითხება, მასში აშკარად იგრძნობა ავტორის პროფესიული ოსტატობა და, რაც მთავარია, ხალასი ნიჭიც. ამგვარი სცენარების მიხედვით მნიშვნელოვან ფილმებსაც იღებენ რეჟისორები, მაგრამ მათ აკლი-

კადრი სატელევიზიო ფილმიდან „ბებერი შეტურნევი“.



ათ ის ლიტერატურული დამუშავება და დახვეწილობა, რაც დამოუკიდებელი არსებობის უფლებას მისცემს. იქნებ ვინმემ იფიქროს, რომ ამის აღიარებით საკუთარ თავს ვეწინააღმდეგები. არა მგონია. ლიტერატურულად დაუხვეწავი სცენარი შეიძლება გახდეს კარგი ფილმის საფუძველი, მაგრამ ეს იმ-სა არ ნიშნავს, რომ დახვეწილი უფრო საიმედო საფუძველი არ იქნება. განწყობილების მინიშნება შეიძლება საკმარისი აღმოჩნდეს ოპერატორისთვისაც, მსახიობისთვისაც, რეჟისორისთვისაც, მაგრამ აშკარად გამოკვეთილი განწყობილება, დამოუანხმებელი, ამის გაცილებით მეტ გარანტიას იძლევა.

აი რა აზრის არის ამ საკითხზე ევენი გაბრილოვიჩი, ვისაც ჩემი წარდგინება საზოგადოების წინაშე არა სჭირდება: „ჩვენ ზმირად ვლპაპარაკობთ, რომ სცენარი ლიტერატურაა, მაგრამ ეს რომ მართლაც ასე იყოს, იგი ისევე უნდა იწერებოდეს, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები. სცენარის ლიტერატურულ სტილზე მუშაობა ნაწარმოების კინემატოგრაფიული შესაძლებლობების სრულყოფაცაა. უკვე ხომ არაერთხელ ითქვა, რომ ჭეშმარიტი მხატვრული ლიტერატურა ეკრანს უმდირღვს საშუალებებს სათავაზობს პლასტიკური, სანახაობითი გამომსახველობისათვის კინემატოგრაფის შემდეგ უნდა რჩებოდეს ლიტერატურული მემკვიდრეობაც. დარწმუნებული ვარ, დროთა განმავლობაში ასეც იქნება“ („ისკუსსტვო კინო“, № 4. 1973, გვ. 39).

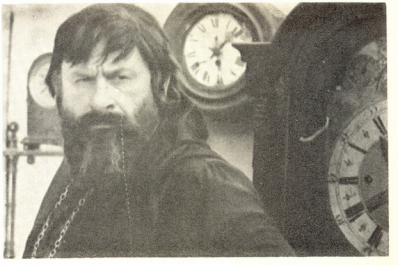
ასე რომ, ქართული კინოსეფილების ახალი სიმაღლები-საკენ მიმავალ ძნელ აღმართებზე ორიენტირი მაღალპროფესიული კინოდრამატურგიის სინათლე უნდა იყოს და არა ნახევარფაბრიკატი სცენარების საეჭუო ბუტყა.

მე პირადად ბედს ვერ დავუბრუნებ. მიმაჩნია, რომ მი-მოსილვისათვის ქართული კინოს ერთ-ერთი მოსავლიანი, როგორც იტყვიან, სვავიანი წელი შემხვდა, რა თვალსა-ზრისითაც არ უნდა გადავხედოთ მას, გენეაზე თემატური აქ-ტუალობის, გენეაზე ჟანრული მრავალფეროვნების, გენეაზე მხატვრული ღირსების. ელემენტარულ ართიმეტიკას რომ მი-ვმართოთ, 14 მხატვრული ფილმიდან, რომელიც კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ გადაიღო გასულ წელს თავისი გემგით თუ საკავშირო ტელევიზიის დაკვეთით, 10 თანამედროვეობას ეხება, 2 რეგულუციურ წარსულს და მხოლოდ 2 გარდასულ ეპოქას, ისიც მეტად პირობითად თავისი ჟანრული ხასიათის გამო. დამოუანხმებელი, რომ ასეთ პროპორციებს ვერაფერ დაუწ-ყებს დავს. თუ დავაზე მიდგება საქმე, შეიძლება ზოგმა სწო-რედ ისტორიული წარსულისადმი გულცივიობა დაინახოს ამა-

თი. ჟანრული და სტილური მრავალფეროვნების თვალსაზრ-სით ჩვენ ე დავსინახავთ ჰეროიკულ დრამასაც („ციმბირული პაპა“), კინოეპოპეასაც („მოთვარის მოტაცება“), სოციალურ და ფსიქოლოგიურ დრამასაც („ლევან ხიდაშელი“), თბილი იუმორით სავსე ლირიკულ კინოფილმებსაც („მებერი მესურ-ნეები“, „მზე შემოდგომისა“, „გზა მშვიდობისა, ჯაყო“, „მშენიერი კოსტიუმი“), კომედიასაც („ჩემი კეთილი მესო-ბლები“, „ჩემი არდადეგები“, „კარი“, „ზღვარი“), პოეტურ ფილმებსაც („მწველი მდელი“, ანუ „მხატვარი“, „მურველი-ბი“), იგავ-ზღაპარასაც („მურველიები“), მოუზიკლსაც („ვე-რის უბნის მელიდები“). ახლა მხატვრული ღირსებების მხრივ თუ დავაკვირდებით, ჩემი ღრმა რწმენით, ამ მხრივაც მშვენივრად გამოიყურება გასული წელი, გავისხნით „მურ-ვილები“, „ციმბირული პაპა“, „ვერის უბნის მელიდები“, „მოთვარის მოტაცება“, „გზა მშვიდობისა, ჯაყო“, „მებერი მესურნეები“, „მწველი მდელი“. განა საკმარისი არ არის კარ-გი და იმედიანი განწყობილების შესაქმნელად? მართალია, ყველანი იმ ოცნებს ველტვით, იქით ვისწარფვით, რომ უკ-ლებრივ ყველა ფილმი კარგი იყოს, მაგრამ ისიც ხომ ვიცით, რომ არცერთ ეპოქაში არცერთ ეროვნების არცერთ ხელო-ვნებაში ეს ოცნება ჯერ არ ამხდარა. იქნება ჯობს კმაყოფილე-ბის ამ საკმაოდ რეალურ გრძნობას დავეგრდეთ და არ გავი-ფუტოთ გუნება ზოგი მეტად თუ ნაკლებად უსიამოო ფაქტით, რომელიც უმაღ ამოტივტივდება ზედპაირზე, როგორც კი უფრო ღრმად ჩავიხედდებით საქმეში? ალბათ მაინც არა ჯობს ეს და უკეთესი იქნება უფრო კონკრეტულად გავერკვეთ ჩვენს გრძნობებში.

გასული წლის ფილმიდან, თუ ყველაზე მნიშვნელოვა-ნი საზომით — თანამედროვეობის პრობლემატიკით შევხე-დავთ მათ, გამოირჩევა ვახტანგ ტაბლიაშვილის „ლევან ხიდა-შელი“, — არა მარტო სოციალური გატემით, არამედ დამა-ფიქრებელი კონფლიქტით და ახალი ხასიათით, მერაბ კოკო-ჩაშვილის „გზა მშვიდობისა, ჯაყო“ — ასალკაზრდობის წენ-ობრივი ფორმირების პროცესისადმი ინტერესით, ვალერიან კეკელიძის „მებერი მესურნეები“ — ჭეშმანისტური ზაოსით. ერთი „პატარა დეტალი“ თვალში ადვილად ეცემა კაცს — სამთავე ფილმი ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანინახაცაია. აქვე უნდა გავისხნოთ, რომ თამაზ მელიაფას „მოთვარის მოტაცება“ ამავე გზით არის შექმნილი. ეს თა-ვისთავად მეტყველებს იმაზე, რომ თანამედროვე ქართული პროზა მნიშვნელოვანწილად კვებავს კინემატოგრაფს. მაგრამ

კადრი ფილმიდან „ციმბირული პაპა“.



ამასთანავე გავაფრებ ერთ მეტად საჭირობო საკითხზეც, ეკრანიზაციის საკითხზეც.

მე არ ვაპირებ ღრმად შევეყვე ეკრანიზაციის პრობლემას, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე სადავო კინოხელოვნებაში, აქ ამ დავის ზერულად გამოცემა კი აგვადენს მოზანდასახულეზბას. მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ მიუხედავად მხირი უკმაყოფილებისა, ამ თუნდვე უკმარისობის გრძობისა, რასაც ეკრანიზაცია იწვევს, კინო მიაც ვერ ელევა მას. მე მგონია, რომ ეს დაღუნელი ცხოვრებით არ მოგვდის. ჩემი აზრით, და ეს საკმაოდ გავრცელებული მოსაზრებაა, მხატვრული ნაწარმოების ცოცხალი ორგანიზმი ვერ ეგუება სხვა ეანზში, მითუმეტეს, ხელოვნების სხვა სახეობაში გადაწერვას. ამიტომაც თეატრისათვის თუ კინოსათვის ერთობ მიმზიდველი კია უკვე განსაზღვრებული პრობლემის, მზამზარეული მხატვრული ნაწარმოების დასესება, მაგრამ ამასთანავე ეს ძალზე სარისკო საქმეცაა, თავისთავად ცუდი ფილმი ხომ უნებურადაა, ცუდი ეკრანიზაცია ორმაგი უბედურებაა, რადგან მშვენიერებას თუ ვერ შექმნი, ეს კიდევ მისატყვევებელი რაბაა, მაგრამ უკვე შექმნილი მშვენიერების დამახინჯების მიტყვება შეუძლებელია ამიტომ ბევრად უმჯობესია კინემატოგრაფს საკუთარი ლიტერატურული წყარო კვებავდეს, მაგრამ, ეტყობა, ეს სულ უიშვით თუ არა, შორეული მომავლის საქმეა, რადგან ჯერჯერობით იგი ყველგან ხარბად ეწაფება უცხო წყაროს.

მხოლოდ იშვიათ, გამონაკლის შემთხვევაში ან გამოთქმულა ეკრანიზაციის მიმართ საყვედური. თუ ამ პოზიციიდან შეგხედავთ გასულ წელს ქართული კინოს მიერ ეკრანიზებულ ფილმებს, მე მგონი გაგივიტრდება იმის თქმა, რომ ლიტერატურული პირველწყაროების — კონსტანტინე გამსახურდიას „მოვარის მოტაცების“, ნოდარ დუმბაძის „ნუ გემინია, დედას“, მერბა ელიოზიშვილის „ბებერი მესურნეების“, გურამ ფანჯიჭიძის „მეშვიდე ცის“, — მასშტაბების და ღირსებების ნაწარმოები იყოს რომელიმე მათგანი. ხოლო თუ შევედრებით იმ აზრს, რომ ეკრანიზაცია თავისთავად გულისხმობს გარკვეულ დანაკარგს და იმაზე დაფიქრდებით, თუ ამ თვალსაზრისით რამდენად წარმატებით იქნა იგი შარშან განხორციელებული, მაშინ ერთობ სასიამოვნოდ მოგვეჩვენება „მოვარის მოტაცება“, არც „გზა მშვიდობისა, ჯაყო“ და „ბებერი მესურნეები“ დაგვეჩვენებენ გულს.

თამაზ მელიავეს ფილმს „მოვარის მოტაცებას“, რომელიც მაღალ პროფესიულ დონეზეა გადაღებული, უპირველეს ყოვლისა რეჟისორული ხედვისა და აზროვნების წყალობით,

შემდეგ კი სხვა კომპონენტებითაც, — ოპერატორულად, მხატვრულად, მუსიკალურად, აქტიორულად, — სახედონწერება გარემოების გამო დაბადების ზუსტად თარიღი არა აქვს. სულ სხვა გარემოებათა გამო არც მერბა კოკორაშვილის ფილმის „გზა მშვიდობისა, ჯაყო“ მეტრიკული მოწმობაა დაზუსტებული. ამ ორ მნიშვნელოვან კინონაწარმოებზე მე არ შეგაქმრებ ყურადღებას, რადგან ისინი ფაქტიურად 1972 წლის ფილმების რიგს განეკუთვნებიან.

ეკრანიზაციასთან დაკავშირებით კიდევ ერთი ზოგადი სასაითის დასავსა გვეძალბება გასულ წელს მასალათაც და იქნებ უფრო ფართო მასშტაბითაც. უმეტეს შემთხვევაში, როცა თანამედროვე ქართული მწერლობის ეკრანიზაციის საკითხი დგება, ავტორები ან თანავტორები თავად პროზაიკოსები არიან. თითქმის, ერთი შესხედიით, ეს აუცილებელი თუ არა, უდავოდ სასარგებლო უნდა იყოს, რადგან მწერალზე უკეთ ვინ უნდა იცოდეს მისსავე ლიტერატურულ ნაწარმოებში, რომანსა თუ მოთხრობაში, ჩადებული აზრები და სულიც, მასზე ღრმად ვინ შეიძლება ჩასწვდეს საკუთარი მხატვრული აზროვნებით და ფანჯახითი შექმნილი სასათესბ, მასზე უკეთ ვინ უნდა გრძნობდეს თუნდაც ყოველი დეტალის მნიშვნელობას. ეს კი მართლაც ასეა, მაგრამ ფილმს კიდევ ერთი მთავარი (თუ უმთავრესი რამ არა) სჭირდება — სპეციფიკური კინოთანხვენიება. ეს კი შეიძლება იშვიათად ჰქონდეს მწერალს, თუნდაც საინტერესო პროზაიკოსს.

თუ ვირწმუნებთ იმ არცთუ ძნელად სარწმუნო მოსაზრებას, რომ ეკრანიზაცია ლიტერატურული ნაწარმოების კინოილუსტრაციას კი არ უნდა წარმოადგენდეს, არამედ კინოაზროვნების ნაყოფს, სადაც ახალი სახეობრივი გამოხატულება უნდა მიეცეს ერთხელ უკვე განსაზღვრებულ მხატვრულ ჩანაფიქრს, მაშინ ეგებ ზოგჯერ უმჯობესიც თუ იყოს სწორად პროფესიონალი სცენარისტის დამოუკიდებელი მუშაობა სხვის რომანის ეკრანულ გააზრებაზე.

ამ საკითხზე განსაკუთრებით ჩამაფიქრა ფილმმა „ლეკან ხიდაშელი“, რომელიც, ჩემი აზრით, პრობლემატურად ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია გასულ წელს გადაღებულ ფილმებს შორის, მხატვრულად კი ყველაზე სუბტია, და არა მარტო ერთი წლის პოდუქციის ფონზე, მგონი საერთოდვე უკანასკნელი წლების მანძილზე. ამ ფილმის სცენარის ავტორები არიან თავად რომანისტი გურამ ფანჯიჭიძე და რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი. რეჟისორის თანავტორობა იმაში უნდა გამომგადანებელიყო, რომ ეკრანული სახე მოეძებნა რომანი-

კადრი ფილმიდან „ეკრის უბნის მელოდები“.



სათვის „მეშვიდე ცა“. მგონი ამისი არავითარი ნიშნები ფილმში არ ჩანს. უფრო მეტიც, აქ ასატან დონეზე ილუსტრირებაც კი არ მოხერხდა რომანისა, არამცთუ მისი ეკრანული გარდასახვა. „ლევან ხიდაშელის“ მარცხი განსაკუთრებით საწყინოა და ამიტომ ღირს მასზე ლაპარაკი, თორემ მსაჯულობა ფილმზე, რომელიც არავითარ ანალიზს არ მოითხოვს, იმდენად აშკარაა მისი მხატვრული უსუსურობა, არამარტო უსაბამოა, ალბათ უნაყოფო საქმეცაა. ასეთ ფილმებზე მოკლედ და მარტივად უნდა ითქვას — ცუდაა, ეს კინემატოგრაფი არ არის. მაგრამ თუ მაინც გვიჩნდება სურვილი ლაპარაკისა, ეს იმიტომ, რომ იგი ჩვეულებრივი მარცხი არ არის, ამ ფილმთან ერთად ჩვენ დავკარგეთ მეტად მნიშვნელოვანი სათქმელი, მეტად საინტერესო სახასიათის გმირი.

ეკრანზე ჩვენ ხშირად გვინახავს ფილმები თანამედროვე ცხოვრებაზე, რომლებიც უსაბამო შთაბეჭდილებას სულაც არ ახდენენ, მაგრამ თუ ჩავეუკირდებით, ადვილად აღმოვაჩინებთ, რომ ისინი მაინც უკვე გათვლილ გზებზე ტკეპნაან, არაფერს ახალს არ გვეუბნებიან. ასეთ შემთხვევებში, რეჟისორის თუ მთელი შემოქმედებითი კოლექტივის პროფესიული დონე ფაქტურად უინტერესო, გაცვეთილ სათქმელს მაინც ოსტატურად შემოგვაპარებს. ასეთ შარავნაზე რაიმე მნიშვნელოვანის მიკვლევა უბრალოდ შეუძლებელია. აღმოჩენა მხოლოდ ცხოვრების კვლევის პროცესშია შესაძლებელი, ეს პროცესი კი უვალი, ყოველ შემთხვევაში, ჯერ გაუთვლავი გზით სიარულს მოითხოვს.

შეუძლებელია ვიდავოთ იმაზე, რომ „ახალი სულაც არ არის კალენდარულად ახალი ფილმი. ახალი ესაა ახალი ხასიათი, ახალი ხედვა, ახალი კონფლიქტი, საკითხის ახლებური დაყენება, ახალი სული, გადმოღვრილი ეკრანზე“ (ე. გაბრილიაძის, „ისკუსტეო კინო“, № 4, 1973, გვ. 29).

აი სწორედ ასეთი ჭეშმარიტად ახალი ფილმი შეიძლება მივგვოდ გურამ ფანჯიკიძის რომანის ეკრანისაციის შედეგად და ამიტომაც არის ძლიერ დასანანი „ლევან ხიდაშელის“ მხატვრული ჩავარდნა.

ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენა თანამედროვე ცხოვრებაში გახლავთ ეგრეთ წოდებული მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუცია. ეს ტერმინი პათეტიკის მოყვარული არ მოუგონიათ. რაც დღეს ხდება, ჭეშმარიტად რევოლუციური პროცესია, და მას უდიდესი, თვისობრივად ახალი შედეგები უნდა მოჰყვეს ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ასეა

საკავშირო მასშტაბით, ასევეა ჩვენი რესპუბლიკის მასშტაბითაც.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ამას-წინანდელ მაისის პლენუმზე სახალხო მეურნეობის განვითარების პროგრამის განხორციელებაზე მსჯელობის დროს ახალი პორიზონტები მინავალი გზები სწორედ მეცნიერული სისუსტით იქნა დადგენილი. ის გრანდიოზული და მომზინლავი პერსპექტივა, რომელიც თვალნათლივ გვესახება სახალხო მეურნეობის გვეგმით, ჩვეულებრივი განვითარების შედეგად კიდევ ერთი ახალი ეტაპის მიღწევას კი არ გულისხმობს, არამედ რევოლუციურ ნახტომს მომავლის გზაზე.

საქართველოს კომპარტიის ცხოვრებაში ახალი ძლიერი ტალღა მარტო აშკარა მანკიერების თუ ბოროტმოქმედების წაღვევას კი არ ემსახურება, ეს თავისთავად იგულისხმება, არამედ, და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რევოლუციური განვითარების პროცესის დაჩქარებას. ეს მეტად რთული პროცესია და ჩვენი შემოქმედებითი ინტელიგენციის მონაწილეობა მასში სასხავათაშორისო არ შეიძლება იყოს.

ქართველ მწერლებსაც, კინემატოგრაფისტებსაც და საერთოდ ხელოვნების მუშაკებს ამ თვალსაზრისით სერიოზული პრეტენზიები შეიძლება წაყენდეთ. მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუცია ამ მწერლობა, მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუცია და კინემატოგრაფია, — ეს არამცთუ აქტუალური, შეიძლება ითქვას, უმნიშვნელოვანესი პრობლემა, საბჭოთა კავშირის შემოქმედებითი ინტელიგენციის უთავრესი საზრუნავს წარმოადგენს. სწორედ ეს პრობლემა გახდა მსჯელობის მთავარი საგანი უამრავი დისკუსიისა რუსული პრესის ფურცლებზე. სწორედ ამ საბჭოთა ხელისუფლების და მსჯელობის მიხედვით, მთელი საქართველო და ჩვენ სულაც არ შეგვეგება კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოებებისა.

ჩვენი რესპუბლიკის შემოქმედებითი ინტელიგენციისათვის ეს პრობლემა თითქმის არც არსებობს, ისეთი შთაბეჭდილება შეიძლება შეგვექმნას, რომ მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუცია პარლაც სხვაგან ხდება და ჩვენ სულაც არ შეგვეგება. ამაზე მეტი ჩამორჩენა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებისაგან სხვა რაღა უნდა იყოს. რამდენი კარგი რომანიც არ უნდა დაიწეროს, რამდენი კარგი ფილმიც არ უნდა გადავიღოთ, თუ თანამედროვეობის ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემები ჩვენი ინტერესების და ყურადღების ცენტრში არ იქნა, მით უმეტეს თუ გამოგვრჩა, შეიძლება ჩაითვალოს,

იკალი ფილიპიდან „მზე შემოდგომისა“.



რომ ქართული მწერლობა და ხელოვნება ვერ ასრულებს თავის მოვალეობას.

მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუცია მარტო სახალხო მეცნიერების განვითარების მასტიმულირებელი როლია, იგი ახალი აღმართის, ახალი ხასიათის, ახალი აზროვნების, ახალი მორალის, ახალი დამოკიდებულების ჩამოყალიბებასაც გულისხმობს. სწორედ ესაა მთავარი ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის და თუ აქ მომხდარი ცვლილებები შემუშავდნენ, გაუსწავლი, მხატვრულად გაუზრებელი დაგვარა, ჩვენი მუშაობის დადებითად შეფასება, მეტი რომ არა ვთქვათ, გაკბრდება.

ამდგავარი მართლაც თანამედროვე მხატვრული ნაწარმოებები ჩვენში დღემდე მხოლოდ თითო-ორთა თუ შეიძლება აღმოჩნდეს და მათი დაუფასებლობა, მათდამი ზერედე დამოკიდებულება არ გვებატავება. ერთ-ერთი ასეთი მნიშვნელოვანი რომანია გურამ ფანჯიბიძის „მედიველ ცა“ და როცა განსაკუთრებით გვეყენის მისი ვერანული ნარცხი, „ლევან ხიდაშელის“ სახით, ეს გაუგებარი არ უნდა იყოს.

გურამ ფანჯიბიძის „მედიველ ცის“ შესახებ დღემდე არ შეუწყვეტლა დაუბა, მასზე უკვე იმდენი დაიწერა, განსაკუთრებით საკავშირო პრესის ფურცლებზე, რომ ერთად შეერბებილი ეს მასალა მეტონი რომანზე ბევრად დიდი მოცულობის კრებული გამოვა. „მედიველ ცისადმი“ ასეთი ყურადღება, ინტერესი ბევრწილად მწერლის მიერ მიგნებული ახალი ხასიათით არის გამოიწვეული. ლევან ხიდაშელი თვისობრივად ახალი გმირია ქართულ და საერთოდ საბჭოთა მწერლობაში. მას არ შეიძლება ლიტერატურული წინაპარი ჰყავდეს, რადგან იგი რომანში დღევანდელი ცხოვრებაში, მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის შუაგულადან მოვიდა. ესაა ყველაზე მნიშვნელოვანი თვისება ამ გმირისა.

სწორედ ამით მიიქცია საზოგადოებრიობის ყურადღება ალექსი ჩემუკოვა ი. დვორეცკის პოეზიად „უცხო კაცია“, რომელმაც სულ მოკლე ხანში უამრავი სცენა დაიპყრო და ეკრანზე რამდენჯერმე გამოჩნდა. ალექსი ჩემუკოვის ხასიათსაც და მის საქმიან ცხოვრებასაც ბევრი ინტერპრეტატორი ჰყავს და მე არ ვაპირებ თქვენი ყურადღება ამით დავალაო. ბევრი რამ შეიძლება მოგვიწინდეს მისი, ბევრი რამ შეიძლება დაეხასი იწვევდეს, მაგრამ ცხადი ერთია — იგი უშუალოდ ცხოვრებიდან მოვიდა ხელოვნებაში, ახალი განსწავლებული სახეა ჩვენი თანამედროვისა, მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ერთი მონაწილე კი არა, ერთი შემოქმედი და ამიტომაც არის ძვირფასი შენაძენი მწერლობისთვისაც, თეატრისთვისაც და კინოსთვისაც.

ლევან ხიდაშელი თავისი საქმიანი ცხოვრებით, მიზნებით, რაციონალური აზროვნებით, პრაქტიკიზმით ალექსი ჩემუკოვის თანამოაზრია. მაგრამ ყოველივე ამის წარმოშობა მწერალს მისი ზნობრივი სიმბოლოს გასახსნელად დასჭირდა. ეს კიდევ ახალი და საინტერესო ასპექტია. ამდგავარი სულიერი გამოფიჭვის საშუარობა მართლაც არსებობს იმთავთის, ვისთვისაც პრაქტიკიზმი მონანტიკულობის სულ უარყოფას ნიშნავს, ვისთვისაც მეცნიერებისა და ტექნიკის პროგრესი ფეტვზად გაშვდარა, ვისაც ჰგონია, რომ კარად ორგანიზებული საქმიანობა და გამომსახურების შენაძენი სულერი სიუხე-შეხი, ზნობრივი ინდუფერენტულობის, ვერაგულობისავე კი. ლევან ხიდაშელი თავისი მოქმედებით, საქმიანობით, ენერგიით, ცოდნით, ნიჭით ერთბაშად კიდევ გვიხიბლავს და მხოლოდ

ღრმა დაკვირვების შემდეგ ხდება ჩვენთვის ნათელი მისი სულიერი სიკარგილე, რომელიც, ბოლოს და ბოლოს, ყველა მის კეთილ თვისებას გააბათილებს და იმავ საქმესაც აწინებს, სადაც ჯერჯერობით მიღწეული წარმატებები ახალგაზრდა კაცის დამსახურებით აღწევების თითქოს მტკიცე იმედს იძლევა. აი ამ სირთულეშია ლევან ხიდაშელის ღირსება „მედიველ ცისა“.

ფილში კი, რომელიც ვახტანგ ტაბლაშვილმა გადაიღო, ეს მთავარი ღირსებაც დაიკარგა. ლევან ხიდაშელი აქ თავიდანვე გამოჩნულია. მისი ეკრანული პორტრეტი პირველივე დანახვისთანავე ანტიბატორად განგავსობს გმირისადმი. ციცი სახე, წერლი, ბორტოტ ტუჩები, უსამო ვაშხივდა, მანერული მეტყველება, გაბუნდინი პოზა, მე გმირი, მსაყრებელს თავიდანვე ყოველგვარ ილუზიას უკარგავს და აკვირვებს, თუ ეს მარტოვე პიროვნება, აშკარად გამოხატული კარიერისტი და მეთათვის კაცი როგორ ატყუებს მის ორგველ მოფო აღმანიებს, როცა მისი ყოველი კეთილი ფრზაც კი აშკარად ბორტოტ კაცის ინტონაციით არის ნათქვამი და იმდენად გამჭვირავია, მის უკან ნამდვილი დამოკიდებულება ნათლად ჩანს და იგრძობა.

ფილში არ გადავიდა ლევან ხიდაშელის რთული ხასიათი და, მაშასადამე, ის მთავარი ღირსება, რაც რომანს გააჩნდა, აქ საქმების აღარ გვაქვს. ჯერ ერთი, საერთოდ, თვისი დიალოგებსაც ავლიათ ბუნებრივობა, მაგრამ იმასაც, რასაც ამბობს ეკრანიდან ლევან ხიდაშელი, ან როგორც ხდება მისი ხასიათის დემონსტრირება (ღიბს, ხასიათის განვითარება და გახსნა კი არა, სწორედ დემონსტრირება), პროფესიონალური რეჟისორული და აქტიორული განხორციელების შედეგად კიდევ შეიძლება რაღაც მხატვრული ღირებულება ჰქონინდა მაგრამ ორთავ შემთხვევაში პროფესიონალური დილე საერთოდ არ არსებობს. ალგაზრდა შემსრულებელს ვიქტორ კოლოშოვის ამის გამო ყველაზე ნაკლებ შეიძლება ვუსაყვედუროთ. ჯერ ერთი, იგი, თავისი თუნდაც მხოლოდ გარეგნული იერიით, შეიძლება სულ შესაფერისად არსოს ამ როლისათვის. თუ შევდგობა ჯერ კიდევ აქ იყო დაშვებული, ეს რეჟისორის მოეკითხება და არა შემსრულებელს. გარდა ამისა, ვიქტორ კოლოშოვი არ არის პროფესიონალი მსახიობი და, ცხადია, მოტივად მიხედობილი იყო რეჟისორს. ამიტომ ღირსის ეკრანული მარცხის სიმწარეც, ჩემი აზრით, მთლიანად რეჟისორმა უნდა იგვემოს.

საერთოდაც უნდა ითქვას, რომ „ლევან ხიდაშელში“ აქტიორული ანსამბლი, მეტი რომ არა ვთქვათ, ბევრად უკეთესის სურვილს ბადებს თავისი საერთო პროფესიონალური ღირსებების თვალსაზრისით, თორემ კონკრეტულად ამ ფილმის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მე გმირია, დიდი გულისწიხილით, მაგრამ მაინც უნდა ითქვას, რომ არც ერთი როლი არ არის შესრულებული თუნდაც დამაკმაყოფილებლად. ამას ისიც ემატება, რომ შემოქმედებითი წევა კი არა, მატაბეტი და, ბუტუტაც არა იგრძობა ოპერატორის (გ. ჯიბაძე) და მხატვრის (დ. თაყაიშვილი) ნაშეუყვარში. ისეთი შთაბეჭდილება იქნება, თითქოს მთელი კოლექტივი ერთსულვად მოაკიდებდა ბუტუტოების ავებას, რომლის ფონზეც მეტყველი მანქანები პათეტურად წარმოთქვამენ რეჟისორის მიერ ჩაბეჭდულ არცთუ მნიშვნელოვან მაღალფარდოვან ფრზებს.

ძნელი საწმუნოა ასეთი საეჭვო ერთსულვება მთელი კოლექტივისა, მით უმეტეს, რომ აქ ჩვენ ზოგიერთ ისეთ შემინ-



ქმედს ვხედავთ, ვიცი შესაძლებლობაც, მაღლა დღეროს, მარტო ამ ფოლემში მონაწილეობით არ განისაზღვრება. საეროთოდ ყოველი ფილმის მარცხი უპირატესად რეჟისორის ცოდვად რჩება, მაგრამ აქ კიდევ უფრო განსაკუთრებულ შემთხვევათაა უნდა გვეჩინდეს საქმე. თავს უფლებას მივიძებ განვიცხადო, რომ რეჟისორის წინა ფილმებიდანაც იგრძნობა ეს, „ლევან ხიდაშელის“ კი აშკარად გამიჩნდა, რომ ვახსებაც ტაბალიანისა, ამ გამოცდილი თეატრალურ რეჟისორს, დალაბატოს სიმთავროვნების და ხედვის სპეციფიკური უნარი.

გავისწნეთ პირველივე კადრები, უზარმაზარი აეროპორტი. ჩვენი ცხოვრების საოცარი რიტმის საკუთესო სადემონსტრაციო აბილი აქ უსიცივლოდ გამოიყურება, ეკრანს დიდნას ჩანს ასაფრენი ბუტონის ცარელი გზა. რეჟისორი, როგორც კი სიუჟეტის განვითარების გამო ერთი-ორჯერ უბრალად იძულებულია შეზღუდოს გარეთ გამოვიდეს, მაშინვე ცდილობს სამკაროდ დაბრუნდეს შეზღუდულ ფართობში, სადაც თეატრალური დეკორაციები თითქოს მას მეტი სუნთქვის საშუალებას აძლევს, ვიდრე გამოლილი სივრცეში. ასეთ გამონაკლის შემთხვევებშიც, მაგალითად, ჯვრის მინასტრის ფონზე, მსახიობების სრულიად შეუფერებელ ფარსებს წარმოთქვამენ თეატრალური ინტონაციით. ოპერატორის კამერა გაყინულია იმ დეკორაციების ჩარჩოშიც კი, რომლის ბუტაფორიანობა მხატვარს საგანგებოდ მიუნიშნებია. თუნდაც ის პირველივე კადრები რადა დიან, როცა თბილისში დაბრუნებულ ლევანი მეგობრებს ტელეფონით ელაპარაკება. თითხი მეგობარი, მორიგებით გადაღებული მსხვილი პლანით, აბსოლუტურად ერთ პოზაში დგას, ყურმილი კი ერთნაირად უკავიათ და ერთნაირი ინტონაციით წარმოთქვამენ ერთნაირ ფარსებს. ეს არ არის გამონაკლისი, ეს არის სტილი რეჟისორისა, რომელიც, სხვას არა თუ ამ დავანებოთ, კინოხელოვნების ფარგლებში არ თავსდება.

ეს უსიცივლობა, ხელოვნურობა, პათეტიკურობა, პოზიორობა, ინტონაციური სიყალბე ყველგან და ყველაფერში იჩნევა. მეტალურგიული ქარხნის ცხოვრების ამასველი ეპიზოდებშიც და თინათინ მინდვრის საღონშიც, სადაც მისი ქალიშვილის მეგობრები, ნათას სიმღერას როცა აშენენ, თითქოს პროვინციული ფოტოგრაფის გულმოდგინებით ვანლაგებულ მანეჟინებს გვანან. მინდაძეების მეშინური საღონის დეკორატობას კიდევ აიტანდა კაცი, მაგრამ როცა მეტალურგიული ქარხნის იერიც, თავისი ფესტივალური სიჭრელით, მყვარალა ფერების კონტრასტულობით, არაბუნებრივობით, აშკარად უცხო ხალხის მინარეული პოზით სიყალბის შეგრძნებას ბადებს, ეს კი მართლაც დასანანია, რადგან ფილმის ლიტერატურული პირველწყაროს ერთი შესამჩნევი დარღვა სწორედ ამ გარემოსა და ატმოსფეროს ცოცხლად წარმოსახვითაცაა. ერთი სიტყვით, როგორც ამბობენ, დავეცილს გატეხილი ჯობსო, რაც არ უნდა მწარე იყოს სათქმელი, ეს ის შემთხვევაა, როცა მაინც თქმა უნდა ვარჩიოთ არაბუქისა, რადგან აქ მხატვრულ უზუსტობასთან, თუნდაც მარცხთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ პროფესიონალურ უუნარობასთან, რის გამოც უმიზეზოა, რომ ამ სამყაროში ოდესმე შემოაღწევს მზის სხივი.

სულ სხვა, საპირისპირო ხასიათის გმირთან გვაქვს საქმე თეიმურაზ ფალავანდიშვილის ფოლემში „მზე წმინდომისა“. ლევან ხიდაშელისაგან განსხვავებით, ეკა სწორედ პრაქტიკიზმის უნარს მოკლებული და ამის სანაცვლოდ სიკვითი, ოც-

ნებით, მიამიტობით სავსე ქალაი, რის გამოც მან იმდენად არ უნდა ჩაგვაფიქროს, რამდენადაც უბრალოდ თანგრძნობის ღიმილი მოგვეგვაროს. ეს ხასიათი განსაზღვრავს ფილმის მთლიან სტილისტიკას, მის სიბრძნეს, ნაწ იუმორს. ამ ფილმს გააჩნია თავისი მხატვრული დონეც და, ადვილად შესაძლებელია, ფართო აუდიტორიის სიმპათიებიც დაიმაპხუროს.

თეიმურაზ ფალავანდიშვილმა, რომლის, თუ არ ვცდები, პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმია „მზე წმინდომისა“, ახალგაზრდა რეჟისორისათვის თვალსაჩინო ოსტატობის წყალობით გარკვეულწილად მოახერხა ცოცხალი სული შთაბერა ლიტერატურული მასალისათვის. მშვენიერია ოპერატორის ად. ასვლდიანის ნამუშევრებიც, რასაც ბევრად შეუწყობს ხელი ფილმის მხატვარმაც ნ. ნიკოლაძემ. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი ძველი თბილისის სახე. მისი პოეტური გახსნის წყალობით ფილმი ბიჭვს იგებს. თუ ამ მხრივ რამე შენიშვნის მაგვარი შეიძლება ითქვას, მხოლოდ ის, რომ ცალკეული კადრები, მაგალითად ზამთრის ბურუსთან დღეს გადაღებული ძველი უბანი და კიდევ რამდენიმე სხვა, იმდენად წარმტაცია, მხატვრობა მიგვატყვევინებს ყურადღებას ოპერატორის და მხატვრის იმეთაი გემოვნაზეც. სწორად გავიყურებთ, ეგებ არც თუ სულ უსაფუძვლო მოსაზრებას, რომ ოპერატორისა და მხატვრის ღირსება მაშინ არის უზალი, როცა მათი მალა-ნი პროფესიონალიზმი თვალსაშისკვით არ არის. ფილმმა ქენას მხოლოდ ასეთი ნაკლი დავუკვს ხოლმე ჩვენს დემოქრს, მე პირადად კი ყოველთვის სიამოვნებით შევცქერო ამდაგვარ მშვენიერ, თუნდაც ხაზგასმულად მშვენიერ კადრებს და ამ დროს მადლიერების გრძობის მეტი არაფერი მუხულებდა.

ფოლემში „მზე წმინდომისა“ არის დასამახსოვრებელი ეპიზოდები, სადაც ჭეშმარიტი ხელოვნების დონე იგრძნობა, მაგალითად, ეკას და პლატონის სუბარის ბინის სანასავად მისვლის დროს, აქ ტექსტიც სუფთა და მეტყველია ხასიათების გასასხნელად, მსახიობებიც მეფეა ჯაფარიძეც და გივი ბერიკაშვილიც მშვენიერად განასახიერებენ თავის ეპიზებს. ასევე კარგია ეპიზოდი თონეში, ანტურაჟითაც და ხასიათების სომეხი ოუმორით გახსნილია. აქაც კარგია მეფეა ჯაფარიძის თავისი გულუბრყვილო ემოციებით, როცა გავარჯერებულ თონეში ჩაკიდებულ მეუბურეს ვეპოვებს ხოლმე თვალს. ჩვეული ოსტატობით ასრულებენ მინარეულ როლებს სესილას თაყაიშვილი, გურანდა გამბუხია, კახი კახაძე, გივი ბერიკაშვილი, თუმცა პლატონის იჯახში გათამამებულ ეპიზოდებში ზოგჯერ დარღვეულია ზომიერების გრძობა. ვერ ვიტყვი, რომ თათარ მეღვინეთუხუცესის ვახტანგი, ან დიდად ნიჭიერი მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიის ფონზე, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენდეს და ეს, მე მგონი, იმიტომაც მოხდა, რომ ფოლმის გმირი ცოტა უხერხულ, ხელოვნურ სიტუაციაშია ჩაყენებული დრამატურგის მიერ. თავისი მნიშვნელობა აქვს იმასაც, რომ ქართველი მაყურებლის ნაცნობი და საყვარელი მსახიობი ქალი მეფეა ჯაფარიძე დიდი ხნის შემდეგ კვლავ გამოჩნდა ეკრანზე. სხვა საკითხია ზოგიერთ ჩვენგანს მოსწონს თუ არა მისი მანერა ზეაწეული მიამიტობის ხაზგასმული დემონსტრირებისა, მაგრამ ეს მსახიობის ბუნებიდან მოდის და თუ კიდევ მეტნაკლებად ვინმეს აღიზიანებს, უნდა ანგარიში გავიწიო მეფეა ჯაფარიძის პოპულარობას.

ვიღრე, ჩემი აზრით, პრინციპულ სადგომ სიტუაციებზე ვადავლიდრე, მინდა ორიოდ სიტყვა ვთქვა ამ დეტალებზე, რომლებიც თავისი მხატვრული უზუსტობით უსიამო შთაბეჭდი-

ლებას სტოგებენ. სათანადო გულმოდგინებით არ არის დამუშავებული პირველივე, ბაზრის ეპიზოდი. ყველაფერს, მთ შორის რომინისა თუ ფილმის დაწყებასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს განწყობილების შესაქმნელად. თეიმურაზ ფალავანდიშვილი კი ცოტა დაუდევრად მოვიკიდა ამ ეპიზოდს, იმდენად, რომ მონტაჟის დროს დაშვებული აშკარა ლაფსუსიც ვერ შენიშნა — ეკა ჯერ ბოლოვით დატვირთული ჩანითი დადის ბაზარში, ეს კარგად ჩანს, რადგან ოპერატორის კამერა რატომაც მიგვაქცევინებს ამასუ უარდლებას, და მერე კი ყიდულობს ბოლოვს უკვე ცარიელი ჩანითით. გაბრანჭულია ეტლთი მოგზაურობის ეპიზოდი. მონტაჟის დროს ნათუ აშკარა არ იყო მისი მყვარალა შეუსაბამობა. მართალია, ამ ეპიზოდში მელოდიური სიმღერა გაისმის (საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ფილმში კომპოზიტორ ვაჟა აზარაშვილის მუსიკა მეტად სასიამოვნოა), მაგრამ მისთვის სხვა, უფრო უშუალო ეპიზოდის გამოძებნა შეუძლებოდა. ასევე, მე მგონი, ხელოვნების თვალსაზრისით ვერავითარ კრიტიკას ვერ გაუძლებს პორტში დედა-შვილის შესვედრის ეპიზოდი. ან კიდევ, თითქოს ესეც დეტალია, მაგრამ პომპეურია გამოფენა. ვახტანგს ერთი წლის განამიღობაში ერთი ჭეშმარიტი ფერწერული ცნობაც რომ შეექმნა, ეს უკვე ნათელი დადასტურება იქნებოდა მისი შემოქმედებითი ცხოვრების განახლებისა. აქ კი ამ აზრის საიდუმლურად დამაჯერებლობას უკარგავს ეპიზოდს. ერთგვარად გვაკრთობს ცერანზე ელენე ახვლედიანის საყოველთაოდ ცნობილი პეიზაჟების ვახტანგისეულად გასაღება. დახს, ეს ყველაფერი დეტალებია, მაგრამ, როგორც ამბობენ, სწორედ ამგვარი დეტალებსაგან იქმნება ხელოვნების ნიმუშის მთლიანი სახეც და მისი ზემოქმედების ძალაც მნიშვნელოვანწილად ამით განისაზღვრება. ისიც ცნობილია, რომ თუ მაყურებელმა თუნდაც ერთ დეტალში სიყალბე შენიშნა შემოქმედს, მერე მისი გულის მოგება და ნდობის მოპოვებას ბევრად დიდი ჯაფა სჭირდება. ამ ფილმში კი ასეთი დეტალებიც, სხვაც საკმაოდ მრავალად.

ფილმში „მზე შემოდგომისა“, ჩემი აზრით, ერთი პრინციპული ხასიათის უზუსტობაა დაშვებული, რაც მისი სცენარიდან მოდის.

გენიალური ლამაზნული რანდის მომზობლაეი სული საუკუნეების მანძილზე ცოცხლობს და ღმერთმა ნუ ქნას, რომ იგი ოდესმე უცხო გახდეს კაცობრიობისათვის. სერვანტესის უკვდავებს მრავალი მასკოდგმულელები წყარო აქვს, მაგრამ

მთავარი მანც მისი უშნოდ აწოწილი რანდის უფრეკი ზესი და უშმენიერესი სულია, რომლისაც არავის შესწამს ირგვლივ. მიუხედავად იმისა, რომ სიკეთის თესვის დაუმცხრალი წყურვილით ღონ კიხობი ათასგვარ ფათერას გადყურება ნებაყოფლობით და ვის ადარ დაუდგება ჭომაგად, კონკრეტული შედეგი მუდამ მიზნის საპირისპიროა, ხელმოცარვის შეტი არაფერი ელის ამ სულით მშენიერ, და სწორედ ამიტომ ყველასათვის უცხო, უტეს მყოცნებეს. მას შემდეგ ლამაზნული რანდის მემკვიდრეები ხშირად გამოჩენილან მსოფლიო ლიტერატურაში და ხელოვნებაში, რადგან უნაოთოდ ძალზე მოსაწყენი გახდებოდა ცხოვრება. ისინი დროდღერო შეგვასენენენ თავის გენიალურ წინაპარს, რომლის თითქოს უნაყოფო ოცნება კაცობრიობის ჭუნანური ბუნების, ზნეობრივი სიწმინდის, სულიერი სილამაზისა და სიფაქისი ერთ-ერთი დაუმრეტელი წყაროა.

პრაქტიციზმის (რომელიც არაოდეს აკლდა ადამიანს) დღევანდელი მოძალების ვითარებაში უფრო ხშირად მოუხმობს მწერლობა და ხელოვნება საშველად ლამაზნულის სულს. მე მგონი, სწორედ ამ განზრახვით დაიწერა რევაზ თაბუკაშვილის სცენარიც. ეკა ხომ თითქოს არამქვეყნიური სიკეთითა და საინოებით არის საესე, იგი ხომ უფაქიზესი სულის პატრონია, ვისთვისაც, გენიალური წინაპრის მსგავსად, წარმოდგენილია თვალთმაქცობა, ფლიდობა, მით უმეტეს ბოროტება. სწორედ ამ უკიდურესი მიამიტური ბუნების წყალობით ეკას არაფერი უნდა ესმოდეს ამქვეყნიური პრაქტიციზმისა. ამიტომ იგი გაუგებარი უნდა იყოს ირგვლივ მყოფთათვის. აი ასე, ამ კონტრასტის შემდეგობით, ამდაგვარი მხატვრული ზერხით უნდა მოიტანოს მაყურებლამდე მან დრამატურგის ჭუნანისტური პათოსი. სცენარში კი ეს ჩანაფიქრი არ არის თანამიმდევრულად გადაწყვეტილი; ჩანაფიქრის შესატყვისი მხატვრული აზროვნების ლოგეკური გამომატკუნების ნიმუშია ფინალი, სადაც ეკას მიამიტური, თუმცა კაციმოყვარობის პათოსის საესე სიტყვა მალევე ბეზრდება მსმენელებს, რადგან მიუჩვეულები არიან ასეთი აღსარების გულწრფეობას და მაგნიტოფონს გამოუთიშავენ. ეკარანზე ვხედავთ ეკას, გულწრფელი გატაცებით რომ გვიკვდავებს რალაცას, მაგრამ არაფერი გვესმის მისი. ამ ტრაგიკომიკურ სიტუაციაში იხსნება ეკას ხასიათიც, მისი სულიც და ნათესობაც ლამაზნულ რანდთან. მშენიერი, ზუსტად მიგნებული კადრია, მაგრამ ფილმის მოქმედების განვითარების მიუღ მანძილზე ეს მეთოდი არ არის გამოყენებული. ამდაგვარად, ფინალში გა-

კადრი სატელევიზიო ფილმიდან „მშენიერი კოსტუმო“.



მიყენებულ მხატვრული აზროვნების შესაბამისად რომ ყოფიყო გადაწყვეტილი ეკას მთელი ხასიათი, მაშინ მხატვრული ლოგიკის თვალსაზრისით ფილმში არაფერი იქნებოდა დარღვეული და არც ჩვენ შეგვიქმნიდა კრიტიკულ განწყობილებას ფილმის სიუჟეტური ხაზები და სხვა ხასიათები.

ახლა კი ეკას ოცნებას, მიზანსა და რეალურ ყოფას შორის ძალიან შემიძირდა განსხვავება; რაც მიონდობა, იმას კიდევ მიაღწია, რაც მიზნად დაისახა, აუხდენელი არაფერი დარჩა. და თან ყველაფერი, საკმაოდ რთული საუკვებები, ერთი თოღად, ხელის ერთი დაკვრით მოაგვარა. ეკა აღმოჩნდა მხოლოდ მაიამიტი ქალის დონეზე, რომელმაც არ იცის, ვთქვამთ, ბინების ფასი, მაგრამ, სამაგიეროდ, კარგად იცის მიზნის მიღწევის გზები და საშუალებები.

კეთილი და პატიოსანი, იყოს ეკა ასეთი, იქნებ სწორედ ამდგავარად ჰქონდა გააზრებული დრამატურგს ეს სახე, ზე კი შევერნდი სერვანტესითა და მისი დონ კიხოტით. თუკი ასეა, პირობითობის საფარი უნდა ჩამოეცალის ფილმსაც და სცენარსაც, უნდა დაგრჩეთ რეალისტურ ნაწარმოებთან პირისპირ და აქ უკვე ყველაფერი ამ პოზიციიდან ავწონ-დავწონით. მაშინ, ვთქვამთ, გაუგებარი იქნება ყმაწვილების ჩხუბის დროს ნასროლი ფრაზები, რომელთაც ირკვევა, რომ თურმე თავის მეგობარს იმიტომ უბათუნებენ ასე გამტებით, რომ ხაშლამის ჭამა უყვარს, ღვინის სმა კი არა. აქამდე ამას და ამდგავარ ფრაზებს ყურს ნაკლება ვუდებდით, მას ჩვენთვის არსებითი მნიშვნელობა არა ჰქონდა, რადგან სერიოზულად არ ვეკიდებოდით. ახლა, რაკიდა რეალისტური ნაწარმოების პოზიციიდან ვუდებთ, ყოველ ეპიზოდს ცხოვრების სიმართლის საზომით ვწონით და ამდგავარი ადგილები რეალობასთან შეუსაბამობის გრძობას ბადებს. რაც მთავარია, ფილმის სიუჟეტური ხერხემალი, კომფორტაბელური ბინიდან ძველ უბანში გადასახლება მოჩანს უცნაურ, ნაკლებად ლოგიკურ საექცივლად, რადგან ეს არ არის მხატვრის შემოქმედებითი ცხოვრებისაკენ მიბრუნების რამდენადმე მაინც აუცილებელი პირობა.

ამრიგად, რა პოზიციიდანაც არ უნდა მივუდგეთ ფილმს, მისი დრამატურგიული საფუძველი, მრავალ ღირსებასთან ერთად, ჩემი აზრით, აშკარა წინააღმდეგობებს შეიცავს და ფილმის მიერ დატოვებული უკმარობის გრძობაც, პირველ რიგში, სწორედ ამით უნდა აიხსნას. ისეთი გამოცდილი დრამატურგისაგან და, საერთოდ, მრავალმხრივი მწერლისაგან,

როგორც რევაზ თაბუკაშვილია, ეს, პირადად ჩემთვის, ქვეყნის ლოდნელი იყო.

ალბათ აქ სცენარის წინასწარ გამიზნულმა დანიშნულებამაც ითამაშა როლი. რაკიდა ეკას სახე სპეციალურად მედეა ჯაფარიძისათვის იყო განკუთვნილი, დრამატურგი იმდენად სახის ლოგიკური განვითარებიდან არ გამოდიოდა, რამდენადაც თავად მსახიობი ქალის ინდივიდუალური თვისებებიდან, მისი ნიჭის თავისებურებებიდან. ეს კი საკმაოდ ძნელი და სახიფათო გზა ხელოვნებაში.

მე პირადად სარწმუნოდ მეჩვენება დიდი გამოცდილების მქონე კინოდრამატურგის ევგენი გარნილოვიჩის აზრი ამ საკითხზე:

„კიდევ ერთი რამ მინდა ვთქვა. მე კარგად მესმის სამართლიანი განაწილება მშვენიერი მსახიობებისა, რომლებიც ხშირად აღმოჩნდებიან ხოლმე იძულებული უაზროდ გაცდენ. მაგრამ, ვფიქრობ, სიფრთხილი უნდა მოვეკიდოთ იმ მოწოდებას, რომ სპეციალური როლები ვწერთ ცნობილი და ნათელი ინდივიდუალობის მქონე მსახიობებისათვის. მაინც სასცენარო შემოქმედებაში სხვა რამიდან უნდა დავიწყეთ — უნდა მოვძებნოთ ხასიათი, ადამიანი უნიკალური და, ალბათ, უკვე ამის მერე შევერწყათ, მიუვსადავოთ მას მსახიობის ინდივიდუალობა. მე მგონია, დრამატურგი, სცენარისტი, ვისთვისაც ამოსავალია გარკვეული მსახიობის თავისებურება (და არა ხასიათი), უღუდავს შემოქმედების სფეროს მსახიობის საკუთარი აქტის შტამპით“ („სიუსესტო კინო“, № 4, 1973, გვ. 36).

უნდა გამოვიტყდეთ, გიორგი კალატოზიშვილის ფილმი „ციმბირელი პაპა“ ჩემთვის ფრიად სასიამოვნო მიულოდნელობა აღმოჩნდა; სულიკო ქვერტის სცენარები ყოველთვის საიმედო საყრდენს წარმოადგენენ რეჟისორებისთვისაც და საერთოდ მომავალი ფილმების მთელი შემოქმედებითი კომპლექტიებისთვისაც, მაგრამ ერთი გარემოება მაინც დამაფიქრებელი იყო. სცენარის ავტორი თითქოს ერთგვარად განერიდა შედარებით უფრო რთულ ფსიქოლოგიურ მასალას, კერძოდ, იმ სულიერი კარდატეხის პროცესს, რამაც მიიყვანა ნეკტორ კალანდარიშვილი ანარქისტობიდან კომუნისტობამდე, რევოლუციის გვირამდე. მან შედარებით უფრო „მშვიდი“ პერიოდს აირჩია თავისი ლეგენდარული გმირის ბიოგრაფიიდან, როცა მისი ცხოვრების ჭეშმარიტი გზა უკვე მიგნებული იყო და ნეკტორ კალანდარიშვილიც თავისი ვაკუაციური ბუნების, შემართული სული, მტკიცე რწმენის წყალობით ციმ-

კადრი ფილმიდან „ლევა ხიღამელი“.





ბირელი პარტიზანების ბელადად იქცა. დამაფიქრებელი იყო ის გარემოებაც, რომ დიდო აბაშიძის დაუკავებელი ტემპერამენტი ასეთი სასათის როლში შეიძლება მხატვრული ზომიერების ფარგლებს გადასულიყო (როგორც ეს უდნავ, მაგრამ მაინც შესაძლებელია დავიანთა, „ვერის უნახს მელოდრემში“). დაბოლოს, ისიც იყო დამაფიქრებელი, რომ გიორგი კალატოზიშვილის რეჟისორული ნიჭი წინა ფილმიდან „ფიქტურის სისკვლილი“ და „მე, გამომიხელო...“ ცხადია, არ იყო მილიანად გახსნილი და ეს ახალი ასპარეზი გაცილებით დიდ გამოცდას ნიშნავდა მისთვის.

ფილმმა ჩემზე ძალიან კარგი შთაბეჭდილება დატოვა და ეს თავდაპირველად წინასწარი ექვემდებარება გაპარულებით გამოწვეულ ემოციებს მივაწერე. გულწრფელად უნდა ვთქვა, რომ ამასობა მოვტყუდი. როცა კიდევ ერთხელ ვნახე ეს ფილმი, დავერწმუნდი, რომ მისი ემოციური შემოქმედების ძალა სავსეა ირავლურია და სწორედ სენარისტის, რეჟისორის და მთავარი როლის შემსრულებლის ნიჭის წყალობაა ეს. თუმცა აქვე ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ ოპერატორის დავით სიხარულიძის, მხატვრის მიხეილ მედინაძის, კომპოზიტორის გია ყანჭელის, საერთოდ მთელი შემოქმედებითი კოლექტივის დამსახურება ამ ფილმის წარმატებაში ჩემთვის უდავო და აშკარაა.

აი სწორედ აქ, ამ ფილმში გვაქვს ისეთ შემთხვევასთან საკმე, როცა შემოქმედებითი კოლექტივის თითოეული წევრი იმდენადაა თავის მიწოდების სიმაღლეზე, რომ საერთოდ ანსამბლურობას არ აღრევს არც თავისი სისუსტე და არც კიდევ სხვებისაგან აშკარად გამორჩეული სიძლიერით. ეს მარტო სხვა, ე. პროსორენკის ნასტიკი და ნ. პირველის ქრისტიანც, გ. ფიცხალაიას ასათიანც და შ. გაბელიას ესტატცე, ბ. წულაძის ნიკოფორეც და ი. ნაზაროვის ტიხომიროვიც საინტერესო მხატვრული სახეები აღმოჩნდნენ. და, საერთოდაც, ყველა მსახიობი თავისი როლისათვის, როგორც იტიკიანა, ზედმოტეხულია. ეს ყველაფერი, მე მგონი, დავერწმუნე განაპირობა მთავარი გიორგის შემსრულებლად. რეჟისორმა და მსახიობმა ნესტორ კალანდარიშვილის სახეს ისეთი გასაღები მოარგეს დრამატურგის შიანაფიქრის შესაბამისად, რომელმაც ყველაფერი თავის ადგილზე დააყენა და ფილმის დინება ძველად მისაგნები მხატვრული ზომიერების კალაპოტში მიუშვა.

„ციმბირული პაპა“ პერიოდიული დრამა რევოლუციის და სამოქალაქო ომის გირბულ წლებზეა და მთავარი, რაც თქვენ გაოცებთ, რამაც ბევრწილად განსაზღვრა ფილმის წარმატება, ეს სიმეორების განიხილება. აქ არის ღრმა დრამატიზირებული ეპიზოდები ხალხის დარბევასა, სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლებსა, უახლოეს ადამიანებს დაღუპვისა, და მაინც რაღაც ძნელად მისახვედრი სიმშვედე აუკვეს ეკრანის სიმშვედე კი არა, ინდიფერენტულობიდან რომ იღებს სასათეს, არა, სწორედ სხვა, საპირისპირო რამით, ღრმა რწმუნით გამოწვეული სიმშვედე. და იგი მთავარი გიორგის ფილმიდან იკრება ფილმში. დიდო აბაშიძის ნესტორ კალანდარიშვილი კიდევ ერთი განსხვავებული მწვერვალია მსახიობის მდიდარ, მრავალფეროვან შემოქმედებაში.

დიდო აბაშიძის ნესტორ კალანდარიშვილი ბრძოლის ახარტო ატყვევებული ქალიერი პაროფენება კი არ არის, არამედ მხოლოდ შინაგანი რწმენის ძალით მეგრძობლი რევოლუციონერია, ვისთვისაც მასწავლებლობა ყველაზე შესაფერი, მისი სულის სარგო საკმეა, მაგრამ რაკილა სიპაროლის გამარჯვება

უიარაღოდ არ ხერხდება, ისიც მშვიდად, ვაჭკაცურად იბეჭედა ვალს ხალხის, რევოლუციის წინაშე.

„ციმბირული პაპა“ არც ფსიქოლოგიური სიღრმეები აკლავს, არც რევოლუციის ეპოქის პერიოდიული სული, ანც კლასიკური და იდიოლოგიური ბრძოლის სიმკვავე, არც ღრმა თანაგრძნობა ყველა კეთილშობილი ადამიანისადმი. შტახს-კაპიტანი ფილმის, ლ. დუროვის შესრულებით, მხოლოდ იმიტომ კი არ არის ვერავი, დაუნდობელი, სულიერად ბილწი, რომ თეთვარდილია, არამედ იმიტომ, რომ ბუნებით ბოროტი კაცია, ვისთვისაც ვაჭკაცური ბრძოლის წესები არ არსებობს, ესაა მხოლოდ ქურდულად, მხაკვრულად, მოფარებულად და მხაკვრება კვლა. თეთვარდილია ბიოლოგიური სიძულვილი ხალხისადმი მათ ადამიანურ ღირსებებს უკარგავს. მაგრამ ყველა როდია ასეთი. ტიხომიროვის ვეოლუცია რევოლუციონერთა სიძულვილიან მათ თანავარძობაზე მქმარირტი რუსული პატრიარქალის მშვენიერი ნიშნია და კიდევ უფრო კარგი ის არის, რომ ფილმის ავტორების ჩანაფიქრის შესაბამისად მსახიობი ი. ნაზაროვი თავისი გმირის ამ გზას ძალზე ბუნებრივად, დამაფიქრებლად, ფსიქოლოგიურად უხსნავდა გამოხატავდა.

ფილმში არის ერთი მშვენიერი კადრი: ნესტორ კალანდარიშვილის უბრალო, ყოველგვარ პათეტიკას მოკლებული, მაგრამ გულში ჩამწვდომ მართლ სიტყვას პატარა ბიჭი უხსნის. ჩვენ მსხვილი პლანით ვხედავთ მთელ ეკრანზე ბიჭვას სუფთა, შურეწყნელ, დაფიქრებულ სახეს. შეუძლებელია, იმ ბიჭმა რაიმე სისაბავე ჩაიდინოს, ნამუსიანად არ იცხოვროს. ყოველი თაობის ახალგაზრდობამ უნდა უყუროს და უსმინოს რევოლუციის ეპოქის ადამიანებს და მაშინ მათი ცხოვრებაც უფრო კეთილი გზით წარიმართება. ეს დიდი მნიშვნელობა აქვს „ციმბირული პაპას“, ეს დიდი მნიშვნელობა ექნება მათ ამდგვარ მომავალ ფილმებს.

უღდარ შენგელია ვლადიმერ იმიოთთან ვრცელ საუბარში (ისიკუსტო კინო“, 12, 1972) ერთ საინტერესო დეტალს გვაგვცნობს თავისი ბიოგრაფიიდან: კინოინტერესის ამოთვლების შემდეგ, ბედის წყალობით, პირდაპირ „მოს-ფილმში“ მოხვედრილა, მაგრამ როგორც კი უგრძენია, სწავლის პროცესი დამიშთავრდა, ყველას გასაოცრად, თავისი ნებით წამოსულა, რადგან თურმე მტკიცედ სწამდა, რომ მისი ადგილი მხოლოდ საქართველოში იყო, მხოლოდ თავის სამშობლოში შეგელო შევემნა რაიმე დიხრებული. ეს რომ მხოლოდ ლამაზი ფრთა ან არის, ჩვენთვის დღესთვის ნათელია. ამასვე დასტურებენ მისი რეჟისორის ფილმები — „თეთრი ქარაიანი“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, ახლა კიდევ „შერეკილები“.

ვიდრე „შერეკილებზე“ ვიტყვოდ რაიმეს, ერთხელ კიდევ მინდა გავისენო აღექუი ჩემოვი, ლევან ხიდაშული და მათი მონათესავე თანამედროვე გმირები. როგორც ხშირად გენყვება, ახლაც ზოგს თვალთ მოსჭრა ამ სახიათების სიახლემ და სხვა ყველაფერი დაავიწყა, უფრო მეტიც — წააღვინებია. ცნობილმა რუსმა კრიტიკოსმა ლეო ანისკიმაც, ვისი წერილებიც, უნდა ითქვას, მუდამ ინტერესით იკითხება, ვერ გაეძღლო ამ ცდუნებას და დაუფრავი სიხარული გამოაცხადა, რომ „თხუბუნება“ წლის მამიძელ ცხოვრობდა ჩვენს კინემატოგრაფში ახალგაზრდა გმირი, ლალი და თამაში, რომელმაც იცოდა რა არ უნდოდა და არ იცოდა, რა უნდოდა, მათ ვერავინ ვერაფერი მოუხერხა, „ახლა კი ამ კეთილი ყმაწვი-



ლების აღსასრული დადგა, მათ „მესაფლაველ“ ხელოწმებში „გახსა და საქმიანი კაცია“. და ეს ჩემს სულს ახარებსო“ („სოცდესტვი კურანი“ № 5, 1974).

ჩემს სულსაც ახარებს ამ ახალი გმირის, საქმიანი ახალგაზრდის მოსავლე მწერლობა და ხელოვნებაში, მით უმეტეს, რომ ისინი ცხოვრებიდან მოვიდნენ. მაგრამ განა ასე ერთბაშად უნდა გავიმეტოთ დასასამარებლად ის კეთილი ბიჭები, რომლებიც თავისი სილამითა და სითამამით გვხიბობდნენ? ან კი საერთოდ რატომ უნდა დავასამართო ისინი? განა მათი თანაარსებობა შეუძლებელია? ჩემი აზრით, ეს არამცოე შეუძლებელია, აუცილებელიცაა. ამ ახალ გმირებს თან მოჰყოლებს პრაქტიკოსში, საქმიანობის უნარი და მოთხოვნილება, რაც ბევრწლიად აკლდათ წინა თაობის ახალგაზრდებს. სამაგიეროდ, მათ დაეაწყვდათ თან მოჰყოლოდათ რომანტიკული სული, ურომლისოდაც ასე მშრალად, უხეშებად, დამიწებულებად გამოიყურებიან. ვითუ ჩვენგან გამხმნებულბა სხეერთოდ უარი თქვან რომანტიკულ სულზე, როგორც ძველ რუდინებზე ვგებო, რომ მაშინაც გააჩნდა ჩათ თვით ლეე ანისკის სული. ასე რომ, არ ღირს ახალრევად დადგომა მესაფლავლის მხარეზე, მით უფრო, როცა თვალწინ გვიდგას „საქმიანი ახალგაზრდების“ თანატოლის ერთაოზის სახე ელდარ შენგელაის ფილიმიან. მე მგონი არაფერი შეშშლია, როცა ისინი ტოლებად გამოვსახავთ. ელდარ შენგელაის ახალი ფილიმი დღეს შექმნილი ზდაპარია, თუნდაც იგავი, როგორც თავად უწოდებს, და თითქოს უთაროდ გატრები ამ უნდა დაგანბნოს. სული ფილიმისა უადრესად თანამედროვეა. უფრო მეტიც, იგი მომავლისაცაა, რადგან ამ სულის გარეშე არც დღეს, არც ხვალ და არც არასოდეს არ შეიძლება არსებობდეს ადამიანი. ოცნება სიკეთეზე, სიყვარულზე, მიუწოდომლის მიწვევამაზე, რწმუნა გამარჯვებისა — რაც ამ ფილიმის მთავარი სათქმელია, პატივით სჭირდებათ საქმიან ახალგაზრდებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში მათი საქმე ვიწრო სარგებლის იქნება მხოლოდ.

იმავ სუბარში ელდარ შენგელაია გვამცნობს, თურმე მას არქთქოლოგიური ლიტერატურა იტაცებს და უსაღვროდ აკვირებს ის, რომ კაცობრიობა თავის წარსულს ხელოვნების წყალობით აღადგენს. ამიტომაც ძალზე სწყინს, როცა გამოდის ფილიმი, რომლის მიხედვითაც შთამბეჭდალობა ვერ გაიგებს როგორ ვცხოვრობდით, ამ კიდევ უარესი, დამაზინებულად წარმოიდგენს ამას.

მართკ საქმიანი ხალხით რომ დავასახლოებ მწერლობა და ხელოვნება, როგორც ეს მინი ლეე ანისკის სურს და რომ არ გვექნდეს ისეთი ფილმები, როგორიც „შერკეილება“, მაშინ კი ნამდვილად ახდება ელდარ შენგელაის შოში. მადლობა დღერს, რომ ჩვენი ხელოვნება სახიათებით მდიდარია და მრავალფეროვანია. ამამია სიმარტოლევ და აშეიღვ.

ელდარ შენგელაის და რუხო გაბრიასის შემოქმედებითმა თანამშრომლობამ კიდევ ერთი მწვენიერი ნაყოფი გამოიღო — სადა, ლადი, თბილი კომედია, რომლის ღრმა ფილოსოფიური აზრი ზემოთ უკვე განვაცხადე. ქართულ უღაპრულ მოტივებზე დაფუძნებული ეს ფილმი-კომედია, რომელიც მთელ მანძილზე არ გვაშორებს სახიდან ბედნიერ ღიმილს და ერთხელაც არ აგვანარჩავს უსარულ, მით უმეტეს ციარული, წმინდა კომიკური ტრიუკებით, თავისი მწვენიერი სამყაროთი და ზეპარული ფინალით — კეთილის ბოროტზე გამარჯვებით, ძალდატანებულად გვეკვებავს იმ სენტენციით, რომ სი-

კეთე, სიყვარული და ოცნება ადამიანს არა მარტო ყველაზე დაბრკოლებას გადალასკინებს, არამედ აღმადლებს გაციუნებს. მის არსებობას ჭეშმარიტ სისარულის შეგრძნებას შეუძნის. მე მხოლოდ მთავარი მოვასხსენებ, ფილიმის ამაღლებულ, კეთილშობილ სულზე ვთქვი გულიდან აღმომხდარითრიოდ სიტყვა, ხელოვნების ამ ჭეშმარიტად მწვენიერი ნაყოფით მონიჭებული სისარული გავამიხილავ. აქ არც საშუალება არ არის და რატომღაც არც განწყობა, ფილიმის დეტალურ ანალიზს მივეყვ, დაწერილებით ვილაპარაკო მის მრავალმხრივ დირხებზე, თუ მწვენიერი მხატვრული ქსიფილის ალავ ჩავარდნილ თვლზე. ეს ფილიმი კიდევ დადგნის იქნება მაყვარული თუ კრიტიკის ყურადღების ცენტრში აც, იმედია, მას არც სიყვარული დააკლდება, არც ღრმა, საფუძვლიანი ანალიზი. ახლა მხოლოდ ერის დაუგმატებ ნათქვამს, რომ ამ ფილიმის გამარჯვების სისარული მისი შემოქმედებითი კოლექტივის ყოველი წევრის წლია, მათ სახესებით დამინასურება ხელოვანის უმაღლესი ჯილდო—სალხის მადლიერება.

თუ ელდარ შენგელაის დაუვრებობთ (არადა, სარწმუნო წყარო), მისი მინი ფილოსოფიური და მხატვრული პრინციპების გამომხატველი „ალავილობა“ და „ფირისმინია“. ამ მთავარ შემოქმედებით გზაზე სულის მისათქმულად, გადასახლისებლად არის შექმნილი მხოლოდ სათავადასავლო ფილმი „მაცი ხვიტია“ და ახლა კი, მიუსილი „ფერის უნის მელიდობი“. მართლაც ბედნიერი ნიჭის და ჭეშმარიტი პროფესიონალი კეთილსინდისიერების პატრონი ყოფილა გიორგი შენგელაია, თუკი შემოქმედებით ბილიტებზე ამ თვლმებს ქმნის. როგორც არ უნდა იყოს „ფერის უნის მელიდობის“ დაბადების მოტივი, მან ჭეშმარიტი სისარული მოვიტანა.

ამ ძანს, მიუხიკლს, თვით კინოხელოვნებისთვისაც კი უხელოდ მრავალრიცხოვანი აუდიტორია ჰყავს, რადგან რა განსხვავებული ასაკისა თუ გემოვნებისაც არ უნდა იყოს მაყურებელი, აქ სრული ერთსულოვნებაა. სულიერი დასვენება მუსიკის, ცეკვის, იუმორის, ფერების ჯალისნურ სამყაროში, სადაც მასობობები ოღანე სენტემენტალურ თუ მელოდრამატულ, ზოგჯერ კი უფრო სერიოზულ სიუჟეტსაც გათამამებენ, ყველადათვის თანაზრად სასიამოვნო მამაა.

შეიძლება ამან ვინმე გულციად დასტოვოს? საოცარია, მაგრამ თურმე შეიძლება. ეს არც დაუგმატებს პატივებულ გ. ხარატიშვილს, ვინც წერილობით გამოთქვა თავისი აზრი. ამ ფილმით მიღებული პირველი და ერთადერთი შთაბეჭება მისი მხოლოდ ის იყო, რომ სხვა ნაწარმოებთან სიუჟეტური მსგავსებები აღმოაჩინა. ამ თემზე საუბარს არ გავაგრძელებ, რადგან ფილიმის ავტორებმა მას უკვე უპასუხეს გაზეთ „კომუნისტს“ ფურცლებზე და, გვიგონ, საესებით დამაჯერებლად. მე სხვა რამ მინდა ვთქვა. ყველას აქვს უფლება ფილმი მოეწონოს, ამ არ მოეწონის. არც საჯაროდ აზრის გამოთქმა დადერხაზეა კაცს. მაგრამ ერთი რამ ჩემთვის მინდა განეკვებებო — რამდენად სწორია, როცა ახალ ფილმს მასზე, თანაც მიუხიკლს, პროფესიონალი ხელოვნებისმცოდნე და იტყვის მხოლოდ, რომ სიუჟეტია სასესებითი. სიუჟეტს მიუხიკლშიც აქვს მნიშვნელობა, მაგრამ, დაშეთანხმებით, სხვა ძანტებისგან განსხვავებით ყველაზე ნაკლები. ალბათ, ამასეც უნდა ითქვას გულწრფელი აზრი, მაგრამ მხოლოდ ამასე ხელოვნების ახალი ნაწარმოების, მით უმეტეს ენოქნულის, დაბადებით გამოწვეული გულწრფელი სისარულის გარეშე

შეუძლებელია შემოქმედებითი სასოციალისტური ცხოვრება. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ამ გრძნობის გამოხატვის უნარი, რაც ხშირად გვალატობს ხოლმე ჩვენი ინტელექტი, დღემდე სულიერი ცხოვრების გამო. ამ სისარული გამოხატვა მარტო ჩვენი ეს არ გმნატებს ღირსებას, ან თუნდაც მარტო ავტორის შრომისა და ნიჭის საჯაროდ საღიარებლად თუ დასაფასებლად კი არ არის აუცილებელი, არამედ, რაც უფრო მთავარია, სულ სხვა შემოქმედებით ატმოსფეროს ქმნის, მათხდას და ხალისიანს, კეთილგანწყობილს და მეგობრულს, სადაც უფრო თავისუფლად, სასებ ფილტვებით სუნთქვას ხელოვნება. კეთილგანწყობილი კრიტიკა ჩვენთვის ეს საჭირო ოსონია ავსებს შემოქმედებით ატმოსფეროს. ეს როდი ნიშნავს, რაც არ მოგვეწონება, აღარა ვთქვათ, თუნდაც უკავხედ, თუკი ჩვენი რწმენით მხოლოდ ამის ღირსა ახალი ნაწარმოები. ესეც ისე ეროვნული ხელოვნების სიყვარულმა უნდა გვათქმევინოს.

სამწუხაროდ, საკმაოდ ხშირად ხდება, როცა შემოქმედებით ატმოსფეროს არამტოვ არ ვაჯანსაღებთ, არამედ ვწმკავით. ამისი უპირატე საბანი შეიძლება გამოყენდეს, მიუხეზიკო თითქმის მუდამ ერთია და იგი ჩვენივე უნდა ვევიზით, ჩვენვე უნდა დავთრუნოთ, რომ პირადულ მიკერძობებს არ ვახსენებთ არამტოვ მთელი ჩვენი შემოქმედებითი ატმოსფერო, თუნდაც ერთი ახალი კარგი ფილმის რეჟუტაცია. კინემატოგრაფისტები ამ მხრივ გამოხატვის არ წარმოადგენენ, მწერლობანი უფრო ხშირად თუ ხდება ასეთი სამწუხარო ამბები, მაგრამ ეს ვერაფერი ნუგეშია. გავისხნით თიარ ოსევილიანის „გიორგობისთვის“ შესახებ თიარის დროზე დაწერილი წერილი. მე მგონი ყველას გვგმარებს ერთხელ კიდევ გავითვლება ამ წერილისათვის, რადგან ჩვენს წრეში, ჩვენს სასოციალისტურ დიალოგში იგი და მაშინ ჩვენი სილარის გამო უპასუხოდ დარჩა, მხოლოდ რამდენიმე პირიკიკუმლა კაცმა გახედა საჯაროდ გამოსარჩლებლად „გიორგობისთვის“, ამ ქუშმარტი ხელოვანის ნიჭითა და მადლი მოქალაქეობრივი სულით შთაბრუნებულ ფილმს, მაგრამ მათი მართალი სიტყვის დაბეჭდვაზე, იმ პირიკიკუმბში, ოცნებაც კი არ შექალბოდა.

ამდგავარი ამბები უნდა გავისხნოთ, თუნდაც ჩვენთვის, ჩუმად, რომ მწარე გაკვეთილად დავგრძეს. სხვა ფაქტების გახსენებაც შეიძლება, სამწუხაროდ, სულ ახალისა, რომ პროფესიული კრიტიკა ცილისწამებით იყო შევსებული ან გაზავებული. ეს უსათუოდ წამლავს შემოქმედებით ატმოსფეროს, იმ ატმოსფეროს, რომელშიც ჩვენ ყველანი ერთად ვცხოვრობთ. კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, დღერძმა ნუ ქნას, აზრის გამოთქმის უფლება წავაგვერთავს. ლოკარე შეიძლება ღრმადაც ვცდებოდეთ, მაინც ეს არ იქნება მიუტყვევებელი ცოდვა. აშკარად როცა იგრძნობა მიკერძობებული დამოკიდებულება, ეს უკვე აღარ ვარგა. ცილისწამება და ხელოვნების მშვენიერ საზღვარში აკრძალული ილეთებით ბრძოლა კი აშკარა ცოდვაა.

მე ვაპირებდი უფრო კონკრეტულად შევხებოდი პატივცემულ გ. ხარატიშვილის წერილს, მაგრამ რაკილა ფილმის ავტორებმა, რეჟისორმა გიორგი შენგელიამ და სცენარისტმა ანზორ სალუქვაძემ დამაჯერებელი პასუხი გასცეს მას, აღარ დარის ამაზე ვკვირდ სუხარბი. ერთი კი, გ. ხარატიშვილს რომ საერთოდ ვამოეთქვა საკუთარი აზრი ფილმზე, ვთქვათ ნეგატიური, და მერე ეს კერძო გვეკვი გაეზიარებინა, ვერაიეთარ შემთხვევაში ვერ დავთანხმებოდი, რადგან, ჩემი ღრმა

რწმენით, „ვერის უბნის მელიდიებს“ მხოლოდ სინარული გრძნობა მიატქს მაყურებლამდე.

ძალზე საწყენად დამრჩება ნათქვამი, თუ იგი დაძაბული, ნერვიული განწყობილობის გადავიტყვას ჩვენში. ქართული კინოსხელოვნების ნიჭიერი, მაგრამ არცთუ ბევრითი კრიტიკოსები ჰყავს, ნამდვილი საქმე უპირატეა გასაკეთებელი და მეგობრული, ჯანსაღი ატმოსფერო ამისი პირველი საწინდარი იქნება.

ახლა კი დავებრუნებდი „ვერის უბნის მელიდიებს“, რომელმაც, ვიდრე ჩვენ ნერვებს ტყუილად ვიშლიდით, მოსაწრო მოგზაურობაც, პრემიების მიღებაც და კეთილი სახელის დატოვებაც განვიღებ გზებზე, თუნდაც ისეთ ფართო სარბილზე. როგორც საკავშირო კინოფესტივალა. რაც მთავარია, მოსაწრო მიენიჭებინა სისარული მაყურებლისათვის. საკუთარი ერუდიციის გამოხატვად, წუხილებმა მითხლაც შეიძლება ზოგი რამ თქვან ამ ფილმზე, თუნდაც მის სიუჟეტში მგავსებებზე, მიუხეილისათვის უკვე მჭამად ქვეული ცალკეული მხატვრული ხერხების გამოყენებაზე, ამა თუ იმ შემსრულებლის ოსტატობაზე, მაგრამ, ჩემი ღრმა რწმენით, ისინი მხოლოდ თავის გრძნობებს გალარობიბენ ამით. მიუხეილის უპრეტენზიო დანიშნულება ამ არის, რომ თუნდაც ხანმოკლე, მაგრამ სისარული განაცდენების მაყურებელს, ისინი კი სწორედ ამ სისარული იკლებენ, რომელიც უთუოდ მოატქს ჩვენამდე „ვერის უბნის მელიდიებს“ შემოქმედებით კოლექტებზე: განსაკუთრებით კი კომპოზიტორ გიორგი ცაბაძეს თავისი ეროვნული, მელიდიური სიმღერებით და მუსიკით, ქორეოგრაფი იური ზარეციკის, მთავარი როლები შემსრულებლებს სოფიო კოპარეცის, რომელსაც ვარდომ მესამედ მოუტანა მსახიობი ქალის უმადლესი ჯილდო საკავშირო კინოფესტივალებზე, ვახტანგ კიკაბიძეს, უდავოდ ნიჭიერ ბავშვებს ია ნინიძეს და მათა კანცავას, მარტო მათი აღმოჩენაც იკმარებდა ფილმის ღირსებად და, ცხადია, ავტორებს ფილმისას გიორგი შენგელიას და ანზორ სალუქვაძეს. ამ სისარულის განცდის და გამტყვევების შედეგდ მართლ შეიძლება სერიოზული ჩაიროკიტებელი მსჯელობა ფილმზე, რომ ჯერ კიდევ ჩივილი ჰქაირო მალე მომარდეს და მომწიფდეს. ეს კეთილგანწყობილი კრიტიკის მომავალი საფეიქარია.

კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ შარშან ტელევიზიის დაკვეთის 7 მხატვრული ფილმი გადაიღო, აქედან 5 მოკლემეტრაჟიანი. ტელეფილმებთან დაკავშირებით დღემდე მხოლოდ ერთი რამა აშკარა, რომ მათი რიცხვი იზარდებდა. შეიძლება თიქვას, სხვა საკითხები, მათ შორის უპირატე, — ტელეფილმების სპეციფიკა, დღემდე სერიოზული მსჯელობის საგანაც კი არ გამხდარა. ერთადერთი, რაზეც ლაპარაკობენ, ეს ეს გახლავთ, რომ ტელეფილმები მრავალსერიული უნდა იყოს. თუ მოლონეთში მდიდარი გამოცდილება აქვთ და, როგორც თვითონ უწოდებენ მათ, სერიალებს წელიწადში ორ-სამ ათეულზე მეტს იღებენ, ჩვენში მხოლოდ თითო-ორულა ნიმუში გვაქვს ამისი, საქართველოში კი საერთოდ არ გადაგვიდა არც აგრეთო. მართლაც ძალზე აუცილებელი არაა ნატელევიზიო ფილმების სპეციფიკაზე დაფიქრებაც და სუხარბიცი. მრავალსერიული ფილმები ერთი საინტერესო ფორმაა მისი, თუმცა აღბათ არა ერთადერთი. მაგრამ მე მასხენებდა კორა წერილობის მიერ ჩემი მისამართით ნასრული რედაქცია, რადგან სპეციფიკაზე ლაპარაკია, როცა ჩვენი ტელეფილმები საერთოდ კრიტიკას ვერ უძლებენ. ეს მწარე და ბეგრწილად სამართლიანი საყვედური ამ ფაქტში გემოვნების კრიტიკოსმა



„ისუსტეთ კინოს“ ფურცლებზე გამოქვა (№ 4, 1974, გვ. 94). მართლაც, სამუშაოდ, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ტელეფილმები რაღაც სასხვადასოვრისო საქმეა, რასაც მინცდაზინც დიდი ყურადღება და თავისიტუნა არა სჭირდება.

ის განწყობილებაც საერთო ყოფილა, რომ ტელეფილმები ახალგაზრდობის პროფესიონალური დაისტატების საბრძოლავ მიჩინონ. ზოგიერთებისაგან, მაგალითად, პოლონელებისაგან განსხვავებით (იხ. „სოვეტკი ვკანა“, № 14, 1973, გვ. 14), მე არ მიმანია, თითქოს ეს ურთიე საქმე იყოს. ურთიე მხოლოდ ის არის, რომ ზოგიერთი ახალგაზრდა რეჟისორიც ცოტა ზერეუდ ექცევა მისთვის ნაბობქ ამ შესაძლებლობას.

ყველაზე მნიშვნელოვანი გასული წლის ტელეფილმებიდან, ალბათ არ შევცდები თუ ვიტყვი, ვალერიან კვაჭაძის „ბებიერი მუზურენებია“. მერაბ ელიოზიშვილის ამავე სახელწოდების მოხიბობა, რომელიც დააღო საფუძვლად ფილმს, ერთ-ერთი საუკეთესოა თანამედროვე ქართული პროზაში და მისი ღრმა ჰუმანიტური ხული მიჯობილისათვის უაღრესად მიმზიდველი აღმოჩნდა. მშვენიერი ლიტერატურული საფუძველი თავისთავად განაპირობებდა ფილმის წარმატებას. ამას დაემატა კიდევ ბრწყინვალე ანსამბლი მსახიობების ვერვიონაჯარბის, სესილია თაყაიშვილის, გიორგი საღარაძის, რამაზ ჩხიკვაძის, ბუხუტი ზაქარაიძის, კობე დაუშვილის და სხვათა სახით. თითქოს რეჟისორის მეტი არც არაფერი იყო საჭირო ფილმის წარმატებისათვის და მართლაც ასე მოხდა. ფილმმა აშკარად შეინარჩუნა და გააღრმავა ყვედ მოთხრობისული ადამიანური სითბო და სიყვარული ამ კეთილშობილი მოხუცებისადმი, რომელთა ხულის უბრალოებაც და სიღამამაც შევსებულელია მაყურებელს გულგრილს ტოვებდეს. ამ მოხუცებთან ვკრანზე შეხვედრით გამოწვეული სეფდანარევი სისარულის გრანობა მთელი ფილმის მანძილზე მიგვეყვება და განსაკუთრებულ თანაგრძობობათა და სიყვარულით ვგვესესებ მათდამი ფინალურ ეპიზოდში, როცა ჭალაში დაკარგულები ძლივს დაფარვატებენ, მაგრამ მაინც ერთგულად ეძებენ ერთმანეთს შემზებულები. ეს შიში მსალოდ სხვათა გამობა, მეგობრების გაურკვეველი ბედითობა გამოწვეული და სწორედ ამიტომაც არის მომხიბლავი.

მაგრამ, როგორც ჩანს, მწერლის, რეჟისორის და მსახიობების ამ ანსამბლმა ფილმის ბედი კი საბოლოოდ გადაწყვიტა, მაინც ზოგი მნიშვნელოვანი რამ დააკლდა მას. ვერც ერთი, დააკლდა მოძრავი კამერა, რომელიც მეტ კინემატოგრაფულ ხედვას შესძებდა ფილმს და, მეორეც, მოხუცების ყოფილი კონტრასტული სამყარო მეტად მყვირალა ხერხითაც გადაწყვეტილი. საკუთარი გამოკეტილი სამყაროდან მოხუცების უფრო დემონსტრაციკაზე მოხვედრა ერთგვარად არღვევა ფილმის მყუდროებას. თუ ახალი ცხოვრების დაპირისპირება ასე საჭირო იყო, მე ვფიქრობ მეტ სენცარის ავტორს მერაბ ელიოზიშვილს და მერე კი რეჟისორსაც არ უნდა გასჭირებოდათ ამისი უფრო ფაქიზად გაკეთება.

თამაზ გომელაურის და ჯემალ მირზაშვილის მოკლემეტრებიანი ფილმი „ზღვარი“ სასიამოვნო სანახავია, სუფთად არის გადაღებული, აქვს თავისი კოლორიტი, მაგრამ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ნაკლი ადსდევს. ჩემი აზრით, იგი პირობულად არ არის სწორად გადაწყვეტილი. გროტესკული პირობითობა მას მეტ დამაჯერებლობას მისცემდა. ახლა კი,

როცა იგი რეალიზმის ჩარჩობებშია მყარად მიტყუელი, მსატრულად დაუსაბუთებელი რჩება მეზობლებს შორის კონფლიქტის აღმოცენებისა და მისი გაქრობის მიზეზებიც.

არათანაბარი მსატრული სიძლიერის გამოვიდა ლია ელიაძის მხიარული კინოხოველა „მშვენიერი კოსტიუმი“. მასში არის თვითმნიშავი ადგილები, განსაკუთრებით მომხიბლავია სოფლის თეთრმომქმედების ეპიზოდი, რაღაც საოცარი მშვიდი და სუფთა პეიზაჟით, სადაც გინებასახვილურ იმპროვიზირებულ სცენაზე მშობლების დაქიზი სიყვარულთი ქალაქიდან საგანგებოდ ამისათვის ფაქტურებულ, მშვენიერ კოსტიუმში გამოწყობილი ყმაველი მეფერია. კონტრასტულბა მის გარეგნულ იერსა და მეგრულ ხალხურ სიმღერას შორის ამ ნათელი განწყობილების ეპიზოდს თბილი იუმორით ავსებს. სამუშაოდ, ასეთი მიგნებებითა და, რაც მთავარია, მსატრული გადაწყვეტებით მხოლოდ ცალკეული ეპიზოდები თუ მიიქცევის ჩვენს ყურადღებას.

დაბოლოს, მინდა ჩემი გულწრფელი აღტკება გამოვთვა ალექსანდრე რეჟისორის საოცრად პოეტური მოკლემეტრებიანი ფილმის „მუვანე მდელის“ თუ „მსატარის“ გამო. რაიმე სუფუტურ ქარგაზე აქ ლაბარაკიც კი ზედმეტია, რადგან, როგორც ჩანს, ასეთი მიზანდასახულბა არც ჰქონდა ავტორს. მას ალბათ პოეტური განწყობილების შექმნა უნდოდა და ეს მოზანი სასუფთო მიღწეულია. მხურინი ქალაქის ყოფაში გაფანტული ყურადღება და განხული გრანობები მსატარისა მხოლოდ სიზმრად, მუვანე მდელის მშვენიერ სამყაროში იღებს გამოკეთილ სახეს, იქ, სადაც ყვავილები, მუსიკა, სიმშვედ სუფევს და თვით ჩელოც მცენარედ ამოსულა, სადაც ნავივით დასრილებს მისი მუსუც და ოცნების საგანიც — მშვენიერი ქალიშობი. თუკი ერთგვარი ნერვიულობა შემობაქვს მეყვავილეს, ეს მაინც არ არღვევს საერთო იდილიას. სანიტერსო ის არის, რომ სიზმრის პერსონაჟები მსატარის ქალაქული მეზობლები არიან და რეალიზმიდან გადამოსულან აქ. გამოღვიძელი მსატარია ისევ უბრუნდება ამ რეალიზმს, მხოლოდ უფრო გარკვეული საკუთარ გრანობებში. შეიძლება ეს ფილმი მართლაც ყველასათვის იოლი გასაგები არ იყოს, მაგრამ აქ ა. რეჟისორის ბედმა გაუღიბა, მას ბრწყინვალე პარტნიორი ჰყავს ბელა ახმადულიანის სახით, მისი მშვენიერი, ცოტა იუმორით და დიდი სითბოთა დაწერილი სპეკიალური პოეტური ტექსტი მეგზურად მიყვება მაყურებელს ამ საოცარ კინემატოგრაფულ სამყაროში.

სამუშაოდ, სხვა ტელეფილმებზე ლაბარაკიც კი არ ღირს, იმდენად სუსტია მათი დამატარებელი საფუძველი და უფასური — კინემატოგრაფიული სახე.

არ ვცივი, რამდენად მართალი ვარ ამ ჩემს მამაღალა გამხულილ ფიქრებში: ისიც მაეჭვება, მეტისმეტად კრიტიკული ხომ არ გამოივიდა ნათქვამი და ამით ხომ არ მივქრებო ის მართლაც ბევრწილად მშვენიერი მოსავალი, რაც კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ გასულ წელს მოიკა. ის იმედულადმარჩენია სანუგეზოდ, რომ ქართული კინოხელოვნების სიყვარული მავაგებდა ვყოფილიყავი გულწრფელი ჩემს მოსაზრებებში.

სიმშენიერი კონცერტის მეორე განყოფილება მიდიოდა. ღირიჟორმა ის იყო ქართველი კომპოზიტორის ორი ახალი ნაწარმოები ზედიზედ შეასრულა, ხალხმრავალ დარბაზს მიუბრუნდა და მის მხურვალე რეაქციას ტრადიციული წესით — საერთო, თავდაჭერილი საღმით უპასუხა. ახალგაზრდა ღირიჟორი „მორიგ ცერემონიალს“ შეუდგა: აკაკუნებდა საღირიჟორო წვეკლას და ღიმილით დარბაზის სივრცეში ეძებდა ახალბედა ავტორს, რათა იგი სცენაზე გამოეხმო, საზოგადოებრიობისთვის წარედგინა, თავადაც მაგრად

ამ ავტორთა მცირერიცხოვან რიგს ამჯერად და მშველიძე მიემატა. შენაძინი თვალსაჩინო იყო, უწინარეს ყოვლისა, ეს ე. მიქელაძისათვის გახდა აშკარა. მაგრამ მეტად ნათელი და უღრუბლო ე. მიქელაძე უკომპრომისო იყო პროფესიული დინციპლინის საკითხში და ამგვარ „დარღვევებს“ ვერ ითმენდა, თუმცა იუმორის გრძნობაც ჩინებულ კჷონდა და ისიც წარმოედგინა, რომ შ. მშველიძე „ქედმაღლობის“ გამო არ ასულა ქანდარაზე. მაინც სანახევროდ გამწყარაღმა უთხრა: შენ ასე თუ მოიქცე, მე აღარც ვუღირიჟორებ შენაწარმოებებს! ეს კი უთხრა, მაგრამ „მუქარა“ აღარ შეუსრულებია, — იმ ხანებში ხშირად ას-

ტრადიციის ერთგული და ნოვატორი

70

(წაბილი პირველი)

ანტონ წულუკიძე

ჩამოერთმია ხელი და დიდი გზის დასაწყისი მიელოტა. ღირიჟორის „ძიებას“ დაზბაზიც აკყვა, მაგრამ ამოდ — ავტორი არსად ჩანდა! მევე გამოირკვა: კომპოზიტორს დაგვიანებოდა შესვენების შემდეგ დარბაზში შესვლა და ქანდარაზე ასულიყო.

ეს იყო 1933 წლის შემოდგომაზე. ღირიჟორი ვეკენი მიქელაძე იყო, კომპოზიტორი — შალვა მშველიძე. ასაკით — ორივე ერთი თაობისანი. მაგრამ სწრაფად სახელგანთქმული ე. მიქელაძე უკვე სიმფონიური მოძრაობის მთავარსარდალი იყო საქართველოში. კლასიკური და თანამედროვე სიმფონიური მუსიკის შედევრებს შორის იგი ჩართავდა ხოლმე ქართული სიმფონიური მუსიკის ახალ ნიმუშებს და ურყევი შეუპოვობით ეწეოდა მათ პროპაგანდას...

რულებდა თავის მიერ დაარსებულ საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის კონცერტებზე შ. მშველიძის „ფშაურსა“ და „აზარს“ (იმ საღამოს რომ შესრულდა). მალე მათ იმავე ავტორის „ხორუმი“ და „ქაჭეთი“ მიემატა... როდესაც ატლერდა მშველიძის პირველი დიდი ქმნილება „ზვიადაური“, ეროვნული სიმფონიური მუსიკის პრესტიჟი საგრძობი მასშტაბით რომ გაიჭანა საქართველოს გარეთ, მიქელაძე უკვე აღარ იყო. თვითონ მშველიძის აღიარებით კი „ზვიადაურის“ შესაქმნელად მას სტიმული მისცეს, იმ ბრწყინვალე სიმფონიურმა სეზონებმა, მიქელაძის ხელმძღვანელობით რომ წარმოებია...

„ფშაურისა“ და „აზარისადმი“ ე. მიქელაძის ესოდენი ყურადღება შემთხვევითა არ აღმოჩნ-



და მოგვიანებით ამ სიმფონიურმა პიესებმა, განსაკუთრებით „ფშაურმა“, ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინეს ჩვენი დროის ერთ-ერთ უდიდეს კომპოზიტორზე — დ. შოსტაკოვიჩზე ავტორის წინაშე შთაბეჭდილების გულახდილი აღიარებისას დ. შოსტაკოვიჩმა დასაყენა: ალბათ თქვენ კარგად იცნობთ გუსტავ მალერის პარტიტურებში (მალერის სიმფონიები იმეამად ჩვენი საუკუნის სიმფონიური აზროვნების უშუალო წინამორბედად იყო მიჩნეული). უდიდესი ავტორიტეტის წინაშე მდგომი მშველიძის პასუხი მოკრძალებული და უშუალო იყო: მალერისა რა მოგახსენოთ, მე მას ცვლად ვიცნობ, ისე კი —



შალვა მშველიძე.

ვაცნერსა და მუსორგსკის ვალმერთობო...

ზართლაც, კართულმა ვაცნირსიმებმაც“ თავი იჩინეს „ასარასა“ თუ „ფშაურში“ და, ამ მხრივაც ეს ორი პიესა ავკარად მოწოდება ქართული სიმფონიური ოსტატობის ახალ საფეხურს, მაგრამ, უწინარეს ყოვლისა, მოწოდება მათ უადრეს ორიგინალობას!

ეს ორი, მკვეთრად განსხვავებული მცირე ქმნილება სხვადასხვა კუთხით ავლენდა ახალგაზრდა კომპოზიტორის ელვარე და დიდად ორიგინალურ ნიჭს მაგრამ ორიგინალობის თვალსაზრისით, უპირველესად, „ფშაური“ იყო სიმპტომური. სწორედ იგი აღმოჩნდა ამოსავალი იმ ახალი, ღრმად თვითმყოფადი მუსიკალური სამყაროსი, რომელიც შ. მშველიძის სახით გადაესხნა ეროვნულ ხელოვნებას.

თვით კომპოზიტორმა „ფშაურს“ სიმფონიური ელვია უწოდა. ელვეიურ მუსიკას მანამდეც თავისი ტრადიციები ჰქონდა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. ეს ტრადიცია შეიქმნა ძველ ქართულ სარობანსო მუსიკაში, უპირველესად კი, დიმიტრი არაყიშვილის რომანსებში, ასევე მის ოპერაში „ექველგება შოთა რუსთაველზე“. ეს ელვია იყო ერთი ტიპისა — ფაქიზი, წყნარი და თბილი; მისი ინტონაცია იყო ერთგვაროვანი, ქალაქური სიმღერისა და ორიენტალური ელფერისა. შ. მშველიძემ სრულიად სხვა ტიპის ელვია მოგვიტანა: იგი არის პირქუში და გაგაკურთ, შინაგანად მონოლითური და, თუ გნებავთ, მონუმენტური. ეს გახლავთ თავისებური „ეპიკური ელვია“. ახალი, მძლავრი ნაყადი შემოუერთდა ეროვნულ პროფესიულ მუსიკალურ ენას: გამოჩნდა უცნობი კილო, რომელსაც მშველიძემ გაუსხნა გზა პროფესიულ ხელოვნებაში. „ფშაური კილო“ უწოდა მას თვით მშველიძემ (წარმოადგენს ფრიგიულ კილოს ამაღლებული VI საფეხური) და სახელწოდება პირდაპირ მიგვანიშნებს მის წარმოშობას. მშველიძემ, წინამორბედ თანამემამულე კომპოზიტორთა მსგავსად, თითქმის მთელი საქართველო შემოიარა და უამრავი ხალხური სიმღერა ჩაწერა. განსაკუთრებულია მისი დღევინი აღმოსავლეთ საქართველოს მთის, უწინარეს ყოვლისა, ფშავეხესურეთის დიდად ორიგინალური სასიმღერო ფოლკლორის გამომწვეურებაში.

ფშაური კილო იყო მშველიძის „ფშაურის“ ორიგინალობის ერთი სათავეც. თვით ფშაური ხალხური სიმღერა ერთგვაროვანია; თუმცა იგი ორხმიანია, მაგრამ მის სახეს განსაზღვრავს ერთი — მწლოდიური ხმა, ამასთან ასიმეტრიული მოლაპარაკე-რეჩიტატიული ელემენტებით. მიმზიდველ ძალას მას არტაული, პირქუში და იდუმალი იერი ანიჭებს, რაც ფშაურ კილოში აღბეჭდა. რა გზა მიეცა ამ კილოს მშველიძის სიმფონიურ ელვიაში? აქ ერთმანეთს შეხვდნენ, გადაესლართნენ თუ დაუპირისპირდნენ „ფშაური კილოს“ ტიპის მარცვლები მცირე ემბრიონებისა თუ ჩამოყალიბებული გაშლილი მელიოდების სახით. ამ ურთიერთობამ წარმოშვა ფრიად ორიგინალური, მკვეთრი და ძარღვიანი ჰარმონიული თუ კონტრასტულქუტი შეხვედრანი. ამ შეხვედრამ კი ისეთივე პირქუში იერი მიიღო, როგორც მის საწყისს — ფშაურ კილოს ჰქონდა. დაიბადა მომწესხველი ძალისა და მასშტაბის მუსიკა. ასე შეიქმნა საფუძველი მშველიძის სრულიად ორიგინალური მუსიკალური ენისა, რომელიც ეროვნული ხალხური წილის ახალ ყამართანაც იყო დაკავშირებული და, რაც მთავარია, თვით კომპოზიტორის ინდივიდუალობიდან მოდიოდა. ამერიად, ხელწერის ინდივიდუალობაც, რომე-

ლიც მკვეთრად განირჩეოდა მთელ ქართულ მუსიკაში და ღრმა მიწიერი ფესვებით...

ასე დაიწყო ამაღლი ეტაპი ერთობლივი პროფესიული მუსიკალური ენის განვითარებაში.

თავისებურია „ფშაურის“ არქიტექტონიკაც: თმატური მოტივები-ნატივები ერთიანობაში ქნანან შეუვალი მთლიანობით, მომხსუსველი მკაცრი კოლორიტით, ზოგან ტრაგიკული ამოცახლით აღბეჭდილ სურათს — მუსიკალურ „ხედს“. ეს „ხედი“ კი პირდაპირ მიგვანიშნებს საქართველოს მთის, სახელობრ, ფშა-ხევისურეთის განუმეორებელ კოლორიტზე... ნიშანდობლივია, რომ ყოველივე ეს მარტოოდენ ინტონაციური ნათესაობით როდია მიღწეული: სიმფონიური ელემენტის „ფშაურის“ გარეგნულ გარინდებსა და სიმკაცრეში ბუდობს მძლავრი ენერჯია და ამითაც ეხმარება იგი საქართველოს მთის სამყაროს. შემთხვევითი როდია, რომ მერმის სწორედ მშველიძე აღმოჩნდა პირველი კომპოზიტორი, უშუალოდ რომ შეება ვაჟა-ფშაველას პოეტურ ეპოსს.

მანამდე კი ერთი „ფშაური“ კიდევ დაწერა კომპოზიტორმა, ამჯერად საგუნდო ნაწარმოებში ფორტეპიანოს თანხლებით (1934), არც იმდენად მოზრდილი, შინაგანად კი ფრიად ტყეადი. თავისებური პოემა იგი, თუმცა არც ლიტერატურული ფაბულა გააჩნია და არც მისი სიტყვიერი ტექსტი გვამცნობს რაიმე თანმიმდევრულს. მაგრამ თვით მუსიკა წარმოგივიგნებს თავის სიუჟეტს, — კოლორიტულ ეპიკურ სანახაობას თავმყურა-ღრეობის დინჯი და მკაცრი სურათით, როკა-რიტუალით. სოლისტი-ვაკის ხმა-ეპიზოდურ ჩაერთვება მასში, ეს ვარაუდთ ქალთან ვაკის სამიჯნურო გამაირება-გამოწვევა, რომელსაც მძლავრ ტალღასავით წამოჰყვება მთელი ვაჟთა გუნდი. ასე იმსჯელებს მუსიკა ცხოვრებისეული სუნთქვით, ცოცხალი განცდით... „ფშაურში“ გვესმის ფშაურ-მთიულური ხალხური ჰანგები, — ზოგი ლაღი სასიმღერო, ზოგი მკაცრი საფერხულო-რიტუალური, ზოგიც სამიჯნურო-საშირო... კომპოზიტორმა მკვეთრად გაშალა და განავითარა ისინი, ვარაუდით შეუდგულაბა ერთმანეთს, შექმნა პოლიფონია, ქვესმიერებანი, ჩამოსხმული ერთიან მონოლითად საყურადღებოა, რომ თითქმის ყოველი მელიდიური ხატება-ინტონაცია დაღმავალ, ერთგვაროვან მოძრაობაზეა დამყარებული (ეს ხალხურიდან მოდის). ამასთან თვით სილაღის მომენტები მინორული წყობისაა, ხოლო გამიჯნურება-გაშირების მელიდიაც, ფართოდ გაშლის შედეგად, ღრმა სვედითა და ქუფრი ფერებით იმოსება. მაგრამ ეს ჯერ არ ნიშნავს ტრაგიკულს, — ეს არის მკაცრი, ვაკაცური განცდა, რითაც აღბეჭდილია ორივე „ფშაური“ — საორკესტრო და საგუნდო ტრადიციული ელემენტისა თვით სუსხინი ხედი ორთავე „ფშაურისა“, ადათებითა და

სისხლიანი ფათურაკებით გარემოცული გმირი ხალხის ცხოვრებას რომ მიგვანიშნებს.

ცალკე ადვინიან ან მეტაფორების არსს, ფშაური ხალხური ინტონაციის პირველწყარომ რომ განიცადა მშველდის მუსიკაში. ამისთვის დაგვბუნდები საგუნდო „ფშაურის“ გამიჯნურება-გაშირების ეპიზოდს:

„ქალო, ქართულს დაგაპარებ
შენ და დედაშენთანაო —
შენი თავი გამოგაზავნოს
საშიროდ ჩემთანაო.“

მისი წყაროა ხალხური, ერთ-ერთი გამორჩეული ფშაური ჰანგი, აგებული დაღმავალ, დაცურებულ ბგერებზე. შერეულ კილოზე გაიდებულნი მგორე საფერხითი მშველდით ერთულგბს და უფრო ცვალებადს ხდის ამ შერეულ კილოს, უფრო ელასტიკურად აქედრებს „დაცურებულ“ ბგერებს, მეტ გრძობობასა და ფართო მღერადობას ანიჭებს მელიდიას, ხოლო მისი ჩამოყალიბებისას მოულოდნელი ხატოვანი ეფექტით ამბაფრებს თანხლების პარმონიას. ადვინიანე კიდევ ერთ, ფრიად არსებით ცვლილებას. ხალხური ჰანგი უფრო მარტივი აღნაგობისაა, იმდერება „პირველყოფილი ნატურალური“ წესით, თითქმის ბუნებრივ მიზანდას, თითქმის ტემპრაციის გარეშე ბგერებით, ხმავასმული მონოტონობით. მშველდის ჰანგის გართულებული, ვაჟაქიზებული ბგერათხვეულობა თითქმისდა კიდევ უფრო თხოვრებს ტემპრაციის გადალახვას. მაგრამ სწორედ აქ არის მკაცრი ტემპრაციის (გადალახვის მომენტები მარტოოდენ სიმღერის მანერასთანაა დაკავშირებული), რაც, გამძაფრებულ პარმონიასთან ერთად, მკაცრი დინების ყალიბში აქცევს მთელ ეპიზოდს, ამასთან იწვევს დიდი გუნდის აზვრთებულ ნაკადს. ყოველივე ამით ეს, თითქმის უბრალო, შაირობა-გამიჯნურება გადაიქცევა მომენტურ, ორატორიისებურ სქენად (მშველიძე აქედანვე თავისებურად ავითარებს ერთხელ-ხალხური და პრიფესიული მუსიკის ტრადიციებს).

რა თქმა უნდა, ბევრი რამ საერთოა ამ ორ — საორკესტრო და საგუნდო „ფშაურს“ შორის საერთოა არქული რიტუალიზობით აღბეჭდილი მუსიკალურ-ეთნიკური საყარო, შეუღლები შინაგანი მთლიანობა, ინტონაციური ნათესაობა.

რატომ დაწერა მშველიძემ ორი „ფშაური“? კომპოზიტორი დაეწაფა ამ ორიგინალური სამყაროს საიდუმლოებს, წყაროებს, მადნეულს, მათი სახით — ხალხური მეტყველების სიღრმეებს და დიდი ხნით დაადგა მათი გამჭაფანება-ამოცნობის გზას. ამასთან, მგორე „ფშაურში“ ადამიანის ხმა ფრიად თვითმყოფელი ინტონაციით ამმეტყველა. შემთხვევითი როდი ყოფილა კომპოზიტორის ესოდენი სიყვარული მუსორგსკის შემოქმედებისადმი!

ამრიგად, ერთი ინტონაციური ემბრიონი



თავიდანვე მრავალგზის გამოხსენიებას პოულობდა, თანაც — ორ ეტაპში. ეს პროცესი იმდენად შთამბეჭდავი იყო, რომ იგი, თითქოსდა, ჩრდილავდა კომპოზიტორის შემოქმედების სხვა პროცესებს. სინამდვილეში კი ეს სხვა პროცესები მიმდინარეობდა.

ჯერ ერთი, სიმფონიური „ფშაურის“ გვერდით, „ახარით“ აშკარად გამოვლინდა კომპოზიტორის ბუნების მეორე მხარე „ახარით“ ეფექტური საკონცერტო პიესაა და აღბეჭდილია ჟანრულ-სადღესასწაულო ომბინაჟით, „გასაბრალოლი“, ერთი ამოსუნთქვის მჩქეფარე ტემპით. იგი აფხაზური ხალხური რიტულის „ახარის“ მიტოვება დაწერილი და მის მუსიკასაც აფხაზური კილო-ინტონაციის თავისებურება უდევს საფუძვლად. კილოსა და ხმისა შეზავების სიმკვეთრე, რაც მიზანდობლივია აფხაზური, მეტადრე — დასავლეთ საქართველოს (მეგრული და გურული) ხალხური სიმღერისათვის, თავისებურად არის ასახული და გარდაქმნილი მშველიძის „ახარში“. მაგრამ არც „ახარი“ აღმოცენებულია ერთბაშად.

საზღაფლო მუსიკის სამყაროში

შემოქმედებით სარბიელზე შალვა მშველიძე 20-იანი წლების დამლევე გამოჩნდა. ეს ის წლები იყო, როდესაც ერთმანეთს უშუალოდ შეხვდა ქართველ კომპოზიტორთა ორი თაობა: უფროსი — მ. ბალანჩივაძე, დ. არაგიშვილი, ზ. ფალიაშვილი, გ. დოლიძე აკვირგვინებდნენ ეროვნული მუსიკალური შემოქმედების, სახელდობრ, ოპერის კლასიკურ პერიოდს. უმცროსნი ახალ, დიდ მიზნებს შეეძინა და საქართველოში იწყებდნენ ახალი ჟანრების, კერძოდ, სიმფონიური და კამერულ-ინსტრუმენტული ნუსიკის ხელოვნებას. ეს უმცროსნი იყვნენ 1922 წელს დაარსებული „ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოების“ წევრები. მრავალმხრივი და დიდმასშტაბიანი იყო მოღვაწეობა ამ საზოგადოებაში, რომელიც მალე გავიდა ახალი ეროვნული მუსიკალური მოძრაობის ცენტრი. უწინარეს ყოვლისა კი იგი შეუდგა საქართველოში სიმფონიური, ინსტრუმენტული ხელოვნების საფუძვლიან დანერგვას; თავისი საკუთარი ორკესტრით (პირველი ქართული სიმფონიური ორკესტრი) ეწეოდა სიმფონიური კულტურის ფართო პროპაგანდას, ხოლო „საზოგადოების“ წევრნი — ამ ორკესტრის მუსიკოსები, ამავე დროს ახალგაზრდა კომპოზიტორები, ერთიანი ფორმით საძირკველს უყრიდნენ ეროვნულ მუსიკაში სიმფონიურ და კამერულ-ინსტრუმენტულ ჟანრებს. ეს კომპოზიტორები იყვნენ ი. ტუსკია, გ. კილაძე, შ. თაქაიანიშვილი, ივ. გოკიელი.

შ. მშველიძე ამ ყოველივე და საზოგადოების უშუალო წევრი იგი ოდნავ გვიან გამოჩნდა სარბიელზე, მაგრამ, ისევე როგორც ამავე თაო-

ბის წარმომადგენელი ა. ბალანჩივაძე, შეუერთდა თანატოლ კომპოზიტორთა გზას.

მისი პირველი გამოშვებული ქმნილებანი 1929-30 და მომდევნო წლებით აიკინა დათარიღებული. მაგრამ „საზოგადოების“ წევრ კომპოზიტორთაგან განსხვავებით, მას სიმფონიური მუსიკით არ დაუწვია. წერდა ვოკალურ მუსიკას მალეტი ხმისათვის ფორტეპიანოს თანხლებით, გუნდებს (მათ შორის — ორკესტრის თანხლებით), გამოუჩვენდა საორკესტრო ნაწარმოებებსაც („საზეიმო მარში“, „შრომის პოემა“...).

ახალგაზრდა კომპოზიტორის მუსიკალური ბიოგრაფიის დასაწყისი კი იმდაგვარევე იყო, როგორც მისი უშუალო დიდი წინამორბედისა — ზ. ფალიაშვილის, მ. ბალანჩივაძის, დ. არაგიშვილის, ნ. სულხანიშვილისა. ისი პირველი მუსიკალური სკოლა ხალხური გუნდები იყო. ბავშობიდან მღეროდა ხალხურ, სასკოლო, საცეკვლო მგალობელთა გუნდებში.

ბავშვობის წლები ქართლში გაატარა, იქ ისმენდა ქართლ-კახურ ხალხურ სიმღერებსაც. ხაშურსა და სურამში (მოქალაქის დროს) მას ხალხური გუნდების ხელმძღვანელობასაც ანდობდნენ. მის ცხოვრებაში განსაკუთრებული მოვლენა იყო გამოჩენილი ხალხური ლოტარისა და მომღერლის ძუჭე ლოლუას სურამში ჩამოსვლა. აქ სამკურნალოდ ჩამოსულმა ხალხური სიმღერის დიდოსტატმა მძ-კაკიანი გუნდი შეადგინა, რომლის დაარსებამ შ. მშველიძეც მიზანწილობდა. სულ მალე კი ძუჭე ლოლუამ გუნდის ხელმძღვანელობა 16 წლის შალვა მშველიძეს გადაალოცა. მნიშვნელოვანი ისიც იყო, რომ ქართლში დაარსებული გუნდი მღერობდა გურულ, მეგრულ, სვანურ, აფხაზურ სიმღერებს და ყრბა შ. მშველიძესაც იმიავიფივე გადაეხსნა ხალხური საუნჯის ფართო პიროვნებები.

ასე რომ, კომპოზიტორის თვითმყოფადობის პირველი მძღვარი გამჟღავნება „ფშაური“ რომ მოხდა, „კუთხური მიხეუბით“ როდი აისნებოდა. არც ამ გამჟღავნების დასაწყისში შემოფარგულა ლოკალური ჩარჩოებით...

წინამორბედთა მსგავსად, შ. მშველიძემ სიტუაციასა და ახალგაზრდობის წლებში საქართველოს მრავალი კუთხე შემოიარა და უმარავი ხალხური სიმღერა ჩაწერა და გამჟღავნა. ამით სახელგანთქნილია წინამორბედთა საფუძველი გაიხიარა და საკუთარი აღმოჩენილი შეუერთა.

ასე რომ, საცხებიან ბუნებრივი იყო მისი შემოქმედების ვოკალური ჟანრებით დაწყება, თუმცა წინამორბედთაგან განსხვავებით, იმჯერად იგი რომანსებს არ წერდა. მისი პირველი თხზულებანი მაღალი ხმისა და ფორტეპიანოსათვის („თუმის ქალბები“, „ორფლეა“, „ლენინი მავსოლდემში“, უფრო გვიან — „შირაქის ნავთი“ და „გაზა წიკლური“) უფრო სასიმღერო ჟანრული ტიპისანი იყვნენ. მათში არ იყო ტრადიციული სარომანსო „ბელკანტო“, ლუნდაც ქარ-



თული კლასიკური რომანის ტიპისა. მათი ინტონაციები უფრო ნატურალურ ხალხურ ფორმებს უახლოვდებოდა და მათში მელოდიური რეიტაცია ჭარბობდა. ეს ტენდენცია კი ერთ-ერთი ძირითადი აღმოჩნდა მშველდის შემოქმედებაში.

მ. მშველდის პირველ გუნდებს შორის აქტიური ადგილი ეკავა საზეიმო-მასობრივ სიმღერებს, რომლებიც ასახავდნენ საბჭოთა საქართველოს რევოლუციურ, შრომით პათოსს და მედგარ ენერჯიას. მათში იგრძნობოდა ხალხური ფორმებისა თუ ელემენტების აქტიური მაქისცემა. მაგრამ მალე მ. მშველდი გადავიდა თავისი თათბის კომპოზიტორთა მიღავაწეობის „მთავარ მაგისტრალზე“ და შეურთდა ეროვნული სიმფონიური შემოქმედების ფუძემდებლებს. პირველი მისი რეზონანსიანი აღიარებაც „ფშაურითა“ და „ახარით“ დაიწყო. ნაბეჭდილებები იქნებოდა, რომ მ. მშველდის შემოქმედება ერთი ტენდენციის — ფშაურის ხაზის მოძალებით ვითარდებოდა, სწორედ იმ დროს კომპოზიტორის შემოქმედებაში თავს იჩენდნენ სხვა მძლავრი ტენდენციებიც.

სახელდობრ, ეს ტენდენციები ვლინდებოდა იმ საგუნდო სიმღერებში, რომლებსაც მშველდი 20-30-იანი წლების მიჯნაზე ქმნიდა. მისი მასობრივი, საზეიმო საგუნდო სიმღერა თავისებური, კანონზომიერი განმტკბება იყო იმ საბჭოთა სამასო სიმღერისა, რომელიც პროლეტარიატის დემტატურის აღზევებისა და სოციალისტური შრომის დამკვიდრების პირველმა ათწლეულმა წარმოშვა. მშველდის გუნდებზე ბუკისა და დაფდაფების პათოსთა და ენერჯითი იყვნენ გაქვნილინი, ამასთან ორიგინალური.

განსაკუთრებით ნიშანდობლივი იყო „შრომის სიმღერა“ (1932), დაწერილი გ. ჭეჭინაშვილის ლექსზე („ქინავეს ქერა, გრგვინავს ჭერი“...). თავდაპირველად მან გაიქვრა როგორც ორხმიანმა მასობრივმა სიმღერამ. შემდეგ ავტორმა იგი ოთხხმიან გუნდად გადაქცია და თანხლებაც ორკესტრს გადასცა, მაგრამ მისი ამოსავალი სტილობრივი საწყისი იგივე დარჩა. უწინარეს ყოვლისა მასში ყურადღებას იქცევდა ახალი სოციალური ენერჯიის გამომხატველი ეროვნული ფორმა. ხალხური ძირებიდან წამოსული მქუხარე ხმა ფთქდა „შრომის სიმღერის“ რიტმულ მაქისცემაშიც, ხმათა ფარდობასა და მოძრაობაშიც, ინტონაციურ მოქცევაშიც. ჭერის ქმნივსა და გრდემლზე ცემის პათოსითაა შექრული ამ მონოლითური სიმღერის ყველა ნაწილაკი. ეს ნაწილაკები კი სხვადასხვა „კუთხური“ წარმოშობისანი არიან. ორკესტრის ომახიან მარშს — პათეტკურ მოწოდებას — გუნდი უერთდება და მყისვე ხალხური ინტონაცია — ქართული „არავისპირული ლაშქრლის“ პანვის მოქცევა გაივლებს. მაგრამ ეს პანვი იმთავითვე სულ სხვაგვარად მიზრუნდება და ამ მიზრუნების იმპულს ის სხვა ხმა იძლევა, რომელიც „არავის-

პირლის“ პანვს პარალელურად სდევდა, განხლავთ ბანების მედგარი ხმა, რომელიც გურულ ლაშქრული სიმღერის კილოთი და ტიპური მოძრაობით არის აღბეჭდილი. ამას ერთვის გურული სიმღერის ტიპური წინამძერებიც მოტორული ჟღერადობის ფონზე. საბოლოოდ კი გამოვიდა სრულიად ორიგინალური შენადნობი ქართლური და გურული ტიპის სალაშქრო პანგე-ჩათლვა, — შენადნობი ორი სხვადასხვა „მადნის“. არ შეეცდები თუ ვიტყვი, რომ ეს იყო მათი პირველი ერთდროული, შედუღებული გამოსატლევება ერთ, მცირე ნაწარმოების მთლიანობაში. მთავარი კი ის არის, რომ ეს უკვე სრულიად ორიგინალური, ნოვატორული მნიშვნელობის მუსიკაა და მისი ავტორი კი შალვა მშველდია, უმჯველია მისი ამ სიმღერის, როგორც საბჭოთა საქართველოს პირველი შრომის კიმნის, პრიორიტეტებიც.

ასე დაინერგა ქართული საბჭოური სამასო-საზეიმო სიმღერის, ქართული რევოლუციური მარშის მშველდისეული სტილი, რომელშიც ქმედითი, სინთეზური გამობატულება პპოვა დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური პოლიფონიის, ხმათა მოძრაობის დინამიკურმა თვისებებმა მშველდი თავის ამ პირველ გუნდებს მაშინ ქმნიდა, როცა არსებობას იწყებდა საბჭოთა საქართველოს მასობრივი სიმღერა. არაერთმა სიმღერამ (ა. ბუკისა, რ. გაბიჩავის, შ. ახშიფარაშვილისა) მოიპოვა იქამად მასობრივი პოპულარობა დემოკრატიული თვისებებისა და მკაფიო ეანრობრივი ბუნებისა გამო. ეროვნული მელოსიც იყო მათ სიმღერებში. ეს იყო 20-30-იანი წლების მიჯნაზე. მშველდის სიმღერები მათ შორის გამოირჩეოდა ამ ჟანრში ეროვნული სტილის მკვეთრი, „მოთლის ხმით“ ამტკვევებით, ეპოქის პათოსთან ამ სტილის აქტიური თანხამიერებით.

ეს თვისებები მშველდიმ განავითარა მომდევნო წლების საგუნდო ქმნილებებში, — საბჭოთა საქართველოსადმი მიძღვნილ საზეიმო-მარშისეულ ბუნდ და პიმწურ სიმღერებში. წლების მანძილზე საზეიმო ვითარებაში, დემონსტრაციებზე თუ ეთერში, თითქმის გამუდმებით გაისმოდა მისი ბრწყინვალე „სიმღერა სამშობლოს“ (1938), დაწერილი ალიო მირცხულავას პოპულარულ ლექსზე („ჩვენი ქვეყანა ეგრე ლამაზი, შავი ზღვის პირად აღმართულია...“). ეს სიმღერა გამსჭვალულია ელვარე სალაშქრო პათოსით, დახვეწილია მზი ფორმად, გამლლი, აქტიურად მოძრაავია მისი მელოსი.

1944 წელს მ. მშველდიმ საბჭოთა საქართველოსადმი მიძღვნილი ორი კიმწური სიმღერა შექმნა დიდი შერეული გუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის ალ აბაშელისა და გრ. აბაშიძის ერთ ტექსტზე.

ორივე ეს სიმღერა — „სხივოსილო საქართველო“ და „კიმწი სამშობლოს“ ჭეშმარიტი სი-



დადიბათა აღმგებელი და საუცხოო ნიშნობა პატრიოტული თემისადმი შთაგონებული დამოკიდებულებისა, ერთის ამოსავალი ხატების სხვადასხვა კუთხით გამოსხივებასა თვით ერთადიგივე ტექსტის ფარგლებშიც. „სხივ-მოსილო საქართველო“ თიასებს ქიზურ ამალ-რეულობასა და ქმედით სალაშქრო იერს, ქვე-რადობის კეთილმოყვანებასა და სიმამარეს; მის ელასტიკურ სმათა მოძრაობაში გაიშალა და დაიხვეწა ეროვნული სტილის, ავტორის ინდივი-დუალობის ის ელემენტები, რომლებიც მისი 30-იანი წლების გუნდების მიმოხილვისას აღვ-ნიშნეთ. იმავე ტექსტზე დაწერილი „კიზნი ს-მ-შობლოს“ კი არ არის სალაშქრო ელფერისა. მისი მუსიკა სულიერი სიწმინდის აიდიბითა და საშობლოს თემის დრმა განცდიბათა გამსჭვ-ალული; მისი ფაქტურა უფრო ქორალისებურია, ძანათა დინება და ძარმონია კლასიკურად დახვეწილი ქართულია, ხალაღ სულხანიშვილი-სებური კადანსიც ბრწყინავს. მელიდის ტალ-ღებში ერთმანეთს მოსვლენ გაფართოებული ძინური მღერადობა და მელიდითი „ეპიკურად მოლაპარაკე“ გუნდი... დაბოლოს, ერთი მისი შთაგონებული თვისება იბიცაა, რომ საოცარი ბუნებრიობით ერთიან ერთიმეორეს პირქუში პათოსი და სულიერი სინაზე.

დიდი სიმფონიზმის ზასა

1940 წელს პირველად აქურდა შ. შველი-დის სიმფონიური პოემა „ზვიადური“. გავსე-ნით, რომ ქართული ხელოვნების პირველ დეკა-დაზე მოსკოში (1937 წ.), როდესაც შობდა ქართული მუსიკის პირველი „დიდი ექსპორტი“ საბჭოთა კავშირის დედაქალაქში, ხალაღ ტრიუმ-ფალური წარმატება ხვდათ ქართულ კლასიკურ ოპერებსა და საოპერო თატორს, ეროვნულ ხალ-ხურ სიმღერა-ცეკვასა და მათ შემსრულებლებსა, სიმფონიური მუსიკა არ იყო წარმოდგენილი. ეს იბიტომ, რომ ჯერ არ გავიანდა ისეთი დიდ-ფორმიანი ქმნილებები, „საკესპორტოდ“ რომ ყოფილიყვნენ მოწოდებულნი. ამ მხრივ დეკა-დის შემდეგ ეროვნული სიმფონიური მუსიკის ახალი გზის პირველი მაცნე გ. კილაძის სიმფო-ნიური პოემა „განდვილი“ იყო. ქართული სიმ-ფონიური მუსიკის დიდფორმიანი ქმნილებ-პირველად მთლიანად ამეტყველდა აშკარა ეროვ-ნული თვისებებით, მაღალპროფესიულ დონეზე. „ზვიადური“ კი ვახლბით პირველი პრინცი-პული ქმნილება, რომელმაც ქართული ხელოვნე-ბის პირველი დეკადის შემდეგ (სახელდობრ, ქართული კლასიკური ოპერის შემდეგ) ისევ დიდი მასშტაბით გამოავლინა ეროვნული მუსი-კალური შემოქმედების თვითმოყვადი პოემა, ხოლო ქართულ სიმფონიურ მუსიკას საკავშირო პრესტიჟი მოუპოვა.

40-იანი წლების პირველ ნახევარში კი შეი-

ქმნა გარკვეული ფონდი იმ დიდფორმიანი ნა-წარმოებებისა, რომელთაც ქართული სიმფონი-ური შემოქმედება ახალ ხარისხში აიყვანეს და მისი თვითმოყვადი განსტოლებებიც გამოვლენეს. მათ შორის უპირველესი წინშენელობა მოიპოვეს შ. შველიდის „ზვიადური“ და ა. ბალანჩივაძის პირველმა სიმფონიამ (1944), რომლებმაც ეროვ-ნული სიმფონიური მუსიკა გაიყვანეს „დიდი სიმ-ფონიზმის“ გზაზე და დასაბამი მისცეს მისი არსებითი ესთეტიკური პრობლემების მაღალ კატეგორიაში გადასწვლეს. სწორედ ამ ქმნილე-ბების გამო პირველად წამოიჭრა (უკვე საქარ-ველოს გარეთ) სერიოზული საუბარი ქართული სიმფონიური შემოქმედების ფრიად თავისებურ დინებათა შესახებ. დღეს კი შ. შველიდის „ზვიადური“ და ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია ქართული სიმფონიური მუსიკის კლასიკის წარმოადგენს. დრომ დადასტურა მათი უტყუარი მხატვრული ღირებულება.

შ. შველიდის სიმფონიური ელემეა „ფშაურის“ ზვიადი, მომწინსხვად გაქვეყნებული სატებანი მთავარი ემბრიონები აღმოჩნდნენ კომპოზიტო-რის პირველი დიდი სიმფონიური ქმნილებისა-თვის. ეს ემბრიონები შთამაგონებელი ძალი დაიძრნენ გარინდული მდგომარეობიდან და შემ-დეგ დაადგნენ დიდი სიმფონიური ეპოსის გზას. ამ ეპოსის პროგრამას ვაჟა-ფშაველას პოემა „სტუმარ-მასპინძელი“ დაელო საუფქ-ვლად შემთხვევითი როლია, რომ „ფშაურის“ ავტორის მუსიკალური ენა, დიდ გზაზე გავ-სელისას, უშუალოდ შეხვდა ვაჟა-ფშაველას სამ-ყაროს, რომ ვაჟას პოეტური ეპოსი, ამასთან „ვაჟაური“ მუსიკალური ინტონაცია, სიმფონი-ურ ეპოსში პირველად სწორედ „ფშაურის“ ავ-ტორმა აამტყვევლა.

გადაიხსნა ქართული მუსიკის ეროვნული თვით-წყოფადობის ახალი კუთხე, ახალი აღდრემები. ყა-ჩირული ფესვიებიან მძლავრად ახსიანდა ახალი ინტონაცია, თითქოს აშკარად გან-სხვავებული ი, რადიკალური კუთხეი-დან გაიხსნა „ფშაურისა“ და „ზვიად-ური“ მუსიკა, რომელიც თავისი პირქუში, ინდივიდუალური ბუნე-ბით, გარკვეულად დაუპირისპირდა მანამდე უკვე ჩამოყალიბებულ კლასიკურ ქართულ მუსიკალურ მეტყველებას. მაგრამ ამასთან, ცხადია, ყო-ველთვის უაღრესად ეროვნული მუსიკალური ეპოსის მძლავრ ნიადაგზე აღმოყვნდა.

„ზვიადური“ ორიგინალურია არა მარტო მუსიკალური ენითა და შინაგანი სამყაროთ, თავი-სებურია მისი მთლიანი აღნაგობაც, და აქვე კომპო-ზიტორისათვის ამოსავალი ზეურის უწოდ ვაჟას პოემა გახდა. სიმფონიური პოემა მშობლი-ზიტორმა ამ ნაწარმოებს, მაგრამ არსებითად, თავისი მრავალწლიანი კინეცევიის მიხედვით იგი სიმფონია-პოემაა, იბის მიუხედავად, რომ მას



სიმფონიის ციკლის ზოგი ტრადიციული პირობითობა არ გააჩნია (სახელები — სონატური ალერსო). კუმპარიტო, გამჟღავნებული სიმფონიისში „ზვიადურს“ სწორედ სიმფონიის უსლოვებს.

„ზვიადურს“ ხუთნაწლიანი კომპოზიცია ძირითადად „სტუმარ-მასპინძლის“ სიუჟეტს მიჰყვება. მასში ამოქმედებულია ლეიტმეტივი, რომელთა ურთიერთობა „ხილულს“ ხედის ამ გვირგვინ ეპოქის მონაწილეთა ტრაგიკული თავდასავალს. უკვე პირველი ნაწილი (გამშლილი დრამატული ექსპოზიცია) წარმოადგენს ფრიად თავისებურ ეპოსურ სამყაროს: ძლიერ და მთლიან ადამიანებს — გვირგვინს, საბედისწერო თემა-სიმბოლოებს, მთის მკაცრსა და ჯანსღ კოლორიტს, ამასთან — დიდად ორიგინალურ კილო-ინტონაციებს.

აი, სისხლის აღების ადათის თემა (ფორმის თვალსაზრისით — შესავლის თემა) — ბანებში მიძინედ მავალი, ნახევარტონებში მყოფი მოტივი. იგი ნახტომს მხოლოდ დისონანსური ინტერვალით აკეთებს და ამით თემის მონრუხვევლ ძალას აღრმავებს, თავიდან იგი ტონალურად გაურკვეველია და მასთან შემოერთებული სხვა — ნაიელი და ნაღვლიანი ინტონაცია კი, კონტრასტული, შეფარული პოლიტონალობის შთაბეჭდილებას აკქმის აი, თუ გნებავთ, პოლიტონალობის საწყისი გამოვლინებაა ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში! გვონებარვადები.

პირველი ტაქტიკებიდანვე მუსიკა მამფრად და ფრიად ორიგინალურად მეტყველებს. გარგ ხანს „დაბორიალებს“ ეს მოტივი, იგი ყალიბდება ტონალურად, ვითარდება ინტონაციურად, საძირკველიც ხდება მასზე გადავლილი სხვადასხვა — მონათესავე თუ მოპირისპიერ ეპიზოდებს. მაგრამ თავის შინაგან, საბედისწერო იერს არ იცვლის — რჩება თუყვი და ბურუსიდან არ გამოდის, მხოლოდ ორნავ, სმას უმაღლებს“ და ძუნწად აჩენს თავის შრისხანე ძალას, თუკი მას ვინმე შეესიტყვება...

აგრე, ქისტრე ჯოყოლად: ბურუსიანი შესავლის შემდეგ ლადად ამღერდება პირისასა სტორალური მელიოდა, თანდათან მას სხვა საკრავებიც ამოუდგებიან და ასე იმართება მათი რიგვა. მელიოდა გვიბზავს ალალი მიაპიტობით, აღბეჭდილია ჩრდილოეთ-კავკასიის ორიგინალური ინტონაციური მოქვევებით, ესარე სანელებელით ეროვთან მას იტონაციურ-პარმონიული შენაკადები.

საცაა, ზვიადურის გამორჩეობა. მის ლეიტმეტივს წინ უძღვის სიმბიანთა დაცურებული, სკვენციური ფრაზები, აღასხე ტრაგიული პათოსით, — ტაიური ნიმუშები დღმავალი ფშური ბანგის ტეტრაქორდისა გადაიდებული 11 საფეხურით. ეს მომენტი შუაში ჩადგომია ორი მომავალი მძაღვიცის ხატებას და ამ ძმობის განწირულებას განიშნებს. და აი, ზვიადურის: კლარნეტის სოლო გულჩათხრობილად დუღუნებს ჩვენთვის უკვე ცნობილ ფშურ ბანგზე, იგი მღერის და მეტყველებს კიდევ ერთდროულად. თითქოს მო-

ძრაობა გაჩერდა, მაგრამ ამ შეკვების სიორბეში ძლიერი შინაგანი სურთვა და კავკაციური გულსიცმა შეიგრძნობა. ორიგინალური სახეების მატება არ წყდება და მთავარ ლეიტმეტივებს სამკაულუნად ეყვინება ახალი ინტონაციური შენაკადები. განიშლება საოცრად თვითმოყვადი ეპოსური პანორამა. ზვიადურის ლეიტმეტივის შეკავებული ენერგია დაიდრება, დედუქციით, პოლიფონურად მოველება ორკესტრს და მძლავრად აღინთება.

შე საგანგებოდ შევირდი პირველ, საექსპოზიციო ნაწილზე, რადგან მასში შეგარად ჩანს „ზვიადურის“ მუსიკის თავისთავადი სტრუქტურული და, რაც მთავარია, ინტონაციურ-პარმონიული თავისებურებანი. აქვე ჩანს, რომ ახალ, უფრო რთულ მუსიკალურ გარემოში მოქცეა მშველიძის მუსიკის „მთავარი გმირი“ — ფშური კილო, რომელიც მანამდე გაბატონებული იყო სიმფონიურ ელგვია „ფშურში“. ამჯერად არქანულ ფშურს კილო შეზღად სხვა სახის ეროვნულ ბანგებსაც. ამ მომენტში — საგალობლი-სებურ ხატებასაც, ჩრდილოკავკასიურ, სახელდობრ, დაღესტურს, გზეფებით, წარმოდგინეთ, — ატონალურ და ერთგვარად პოლიტონალურ ელემენტებსაც კი. ამგვარი, თითქოს უკიდურესი, „შეგარება“ იშვიათი სტილისტური მთლიანობით, სიმჭვთობითა და „მიწეფი ძალით“ არის აღბეჭდილი. პირველი ნაწილიდან წამოსული ლეიტმეტივი ქმნიან „ზვიადურის“ დრამატურული დერს და გადაწყვეტ როს თამაშობენ საკვანძო დრამატულ მომენტებში. ამ ლეიტმეტივებს ენათესავენ იან „პერიფერიული“ მომენტებიც

„ზვიადურის“ ყოველი ნაწილისთვის ნაპოვნი ორიგინალური ეროვნული ფორმა თუ საფუძველი. ძანრულ-კოლორიტულ მშვენი ნაწილი, რომელიც ერთგვარად ტრადიციულ სკერცოს ფუნქციას ასრულებს, ძირითად ფონს ქმნის ჩონგურის მოხდენილი იმიტაციას (ამით შემოიტანა მშველიძემ ეს ხერხი ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში). ამ ფონზე კი გაისმის ქისტრე შესას კოლორიტული სიმღერა. შმდეგი, ყველაზე დინამიკური ნაწილი თოხმინანი ფუჯა. იგი პირველი ქართული სიმფონიური ფუჯა და ამ კლასიკური უმაღლებს პოლიფონური ფორმის ეროვნული ინტერპრეტაციის ღირსშესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს. ძალზე თავისებურია მომდგენი, ზვიადურის დაღუპვის ეპიზოდი, რომელიც, რაფსოდული სტრუქტურის მიუხედავად, დიდი შინაგანი მიზანშეწონილია და მონოლოთურიობით არის გამსჭვალული. მისი ნელი დასაწყისი (აქ თავს გვაგონებს სისხლის აღების თემა) ფონია, რომლზედაც პოემის მრავალმა ხანამ უნდა გაიგულეს, გაიანინოს. ეს გარბნავს, პოემის სხვა ნაწილებისაგან განსხვავებით, მშფოთარე სრბოლით არის აღბეჭდილი, რაც გმირთა აგონიის შთაბეჭდილებას ქმნის ამ „აგონიურ“ მონა-



ცვლილებაში მუსიკა საბოლოოდ იგრეს გმირულ შემართებას, რისი მწვერვალაცაა ამ ეპიზოდის გამაოგნებელი დასკვნა. შემაძრუნებლად, უნი-სონში, ძირს დაცურებულ ბეჭებში მოთქამენ დახშული საყვირები და გალტორნები. ეს გარ-დაქნილი ხატება იმ განწირულებით აღბეჭდი-ლი სიმებიანთა სვევნიებისა, რომლებიც პოემის დასაწყისში ჯოჯოლასა და ზვიადურის თემებს მიჯნავდნენ. და ეს ღღერს, როგორც ქეშ-მარტი ხალხური მოთქმა-ზარა. ამ გამყინავი ღაღადის გადართვა კი სიმებიანების და ხის საკრავთა რბილ ელვარებაში დაიდების შარავან-დღეს ადგამს გმირის დაღუპვის ეპიზოდს.

პირველად პროფესიულ მუსიკალურ შემოქმე-დებაში ქართული ხალხური მოთქმა-ზარის სინ-თეზური ვეებრებლა მონუნებრი შექმნა ზ. ფა-ლიაშვილმა „აბესალომ და ეურის“ მესამე აქტის სახით. ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში კი სახალხო რიტუალის ეს ფორმა პირველად შ. მშველიძემ გამოიყვანა დიდ ასპარეზზე. ზემოთ აღნიშნული ზარის ლაკონურ ეპიზოდს მისდევს უკვე ახალი ზარი-რეკვიემი, რომელიც მთელ მომდევნო ნაწილს მოიცავს აქ უკვე სხვა ფაქ-ტურაა, კენსა-გოდება მოფიქრება ორკესტრის სხვადასხვა ჯგუფს. მელოდია-მოტაივებში კილო-თა ცვალებადობა და მათი ერთდროული პოლი-ფონიური ავღერება ქმნის დანტასტიკურ პარ-მონიულ შეზავებებს, აღბეჭდილს „ველური მიუ-ვლობითა“ და ალპური მშენიერებით.

მძაღნაფიცი გმირების სახეები იგვე გამოჩნდნენ დანაშაუნი; ჯოჯოლას დღეუვა მისი ლეიტმომის დრამატული ტრანსფორმაციითაა ნაჩვენები. მონუმენტით აღიზრთება ზვიადურის სახე-ლანი პოემის დამათავისებისა და გვირგვინს ადგამს ამ საგმირო ეპოსს.

დიდი სამამულო ომის წლებში შ. მშველიძემ შექმნა თავისი პირველი (1943) და მეორე (1944) სიმფონიები, რომლებიც კავკასიის ზმარულ დაცავს მიუძღნა.

„ზვიადურა“ გმირული ეპოსის პირველი ქმნილება იყო, ქართულ საბჭოთაურ მუსიკაში მშველი-ძის მეორე სიმფონიის სახით კი საფუძველი ჩაეყარა ეროვნულ ენი-კურ-ან რულ სიმფონიზმს. „ზვიადურის“ ავტორის შემოქმედება ამაერად, მეორე სიმფონიაში, ეშხიანი სისხარტება და მქეფუ-არებით ამტყვევდა „უპროფანო“ ფორმის მიუხედავად, აქ თვალნათლევ შეიგრძნობა ელვა-რე ზნათოვანი საწყისი (რაც საერთოდ დამა-ხასიათებელი გახდა მშველიძის სიმფონიური მუსიკისათვის). და, ბოლოს, სიმფონია ჩვენი დროის აქტური მაქსიმუმითაა გამაჩვენებული და მას ავტორმა „სისხარტისა და გამარჯვების სიმ-ფონია“ უწოდა კიდევ (იგი მაშინ დაიწერა, როდესაც მტერი ჩვენი ტერიტორიიდან უკვე

შორს იყო განადგობილი და საბჭოთა მრეწველ-ძლევაშილიდა უტყდა). ამასთან მრავალგე-რი ასოციაციით წარმოგვიდგება საქართველოს ელვარე პანორამა წინაპართა აზრდღებთან თანამედროვეობამდე, სადაც ღრმა მყუდროების საკვანძო მომენტებს ჩვევით უპირისპირდება სადღესასწაულო ატყინებით ეამსჯეალული, თითქოსდა ლამპრებით განაშლული მქეფარე ნაკადები და ამ ნაკადების შესხლათა კორან-ტელში შეიგრძნობა გრგვინვა გაზაფხული-სა, მთის ნაკადულთა ძაღა... ყოველივე ეს შე-ეხება ხატოვან ასოციაციებს და არავითარ ილუ-ტრაციულდებს არა აქვს ადგილი. მთავარი აქ ის არის, რომ ყოველივე ამის შთაბეჭდილება უპროფანო, „წმინდა სიმფონიის ფორმის“ სა-შუალებით არის შექმნილი. ამ მხრე ვინააკუ-თრებით ნიშანდობლივია სიმფონიის განსაკუ-თრებით და წრეული პირველი ნაწილი.

საქართველოს „მთის მუსიკალური ეპოსის“ პირველი კომპოზიტორი ამჟერად „ბარის ენით“ ამტყვევდა და თვით მანამდე ცნობილი ეროვ-ნული წყაროვებ ახლებრეად ააეღღარა ემეც იყო მეორე სიმფონიის პრინციპულა სიახლევ. თა-ვისებური განვითარება პიოტეს მანში დასავლურ საქართველოს სიმფონის ცეცხლოვანმა ნაკადებ-მა — მათმა ინტონაციურმა, პარაინიულმა თუ რიტმულმა საწყისებმა; აქტურა დინამიკური ფუნქცია აკისრია გურული სიმფონის ელემენტებს: მდღერად, შემეგრევი ენერგიით ერეფრე კრიმინული (ცხადია — ინსტრუმენტული ინტრაკცია) და ბანევი (ამ ხალხური ფესვებისაგან გამომდინარეობს სიმ-ფონიის ფინალი — ქართული სიმფონიური ლაშ-ქრულის ელვარე ნიშნის). სიმფონიაში „ამოქ-მედდნენ“, როგორც სიმფონიური მუსიკის ახა-ლი „პერსონაჟები“ — ქართლ-კახური გრძელი სუფრულებისათვის დამახასიათებელი ინპროვი-ზაციული, მღერადი — რეიტატიული მელოსი, ურნულენ ელვარევი კოლორიტი. ყოველივე ეს ანღებურად გამოსხივდა მშველიძის მუსიკაში.

სიმფონიის ნევირავი თითქმის საწყისი

1 უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველი კომპოზიტო-რები, თვით ზ. ფალიაშვილიც, თავიდანვე ისეთი სირთულთა და მსუბუქებით არ დაწევიან გურუ-ლი სიმფონის სიღრმეებს, როგორც, ექვთარ, დავიფ-ნენ ქართლ-კახურ საფუნდო მთავრებს. გურული ფოლკლორის ელემენტები კი თანდათან შემოდი-ლა ტრანსფორმირებულ სახით: ოპერაში — დინამი-კური და ენერჯი-კოლორიტული ეფექტით — ზ. ფალიაშვილის „დაისში“, მსუბუქი იმპორის ზოგი-ერთი ელემენტი — შ. ზაქარაიას „თამარ ციხე-რი“. სიმფონიურ მუსიკაში პირველად იგი გ. კლა-მის „ქართულ სიუეტაში“ გამოჩნდა და გაივლენა ხალხური იმპორის ელვარებით, სადღესასწაულო-დეკორაციული ფერებში. გურული სიმფონის მანა-ბრევი გმირული ენერჯიის გამოხატელება თვისებებს თვით იჩინეს ჯერ მშველიძის ენდღეში, შემდეგ — სიმფონიებში. ამის შემდეგ კი გურულმა სიმღერამ ნორავარი ვაშუქება მიიღო.

სატყუარა, რომელიც შემდეგ არაკრთვას თავს დასტრიალებს მთელ ნაწარმოებზე. ეს არის ის ფონი — „დედამიწა“, რომელზედაც ხალხის ცხოვრების წარმტაცი სურათები უნდა გაიშალოს. სხვადასხვა მომენტში იგი სხვადასხვა მუსიკალური მასალითა და მეტყველებად ცვალებადი ტონუსებით გამოხატული, მაგრამ ერთნაირია გამოსატყულების ფორმა — ქორალი. ყოველ ამ ქორალში შეიგნებოდა ჭკურტა სამშობლოს პანორამას: თითქოსდა დამის სიყუმი ვეამბორებენ მთელგანურ მშობლიურ მიწას და უსმენთ მის იღუმალ გულისცემას... უკვე ეს სატყუარა დრამა მსჭვალავს მთელ სიმფონიას ეროვნული განცდით.

ქართულ საბავრო მუსიკაში ქორალი პირველად ზ. ფალიაშვილმა აამეტყველა. შ. მშველიძემ კი თავის სიმფონიურ მუსიკაში ქორალს მინაიჭა აქტიური დრამატურული ფუნქცია (თითქმის ერთდროულად ა. ბალანჩინაძემ პირველი სიმფონიის ფინალში გრანდიოზული მასშტაბი მისცა ეროვნულ ქორალ-საგალობელს). მშველიძის მეორე სიმფონიაში სულთერად ამაღლებული ქორალები გაჟღერებული არიან მიწიერი სურნელებით, ამ თითქმისდა უცნაურ შეჯავბებს თავისი დრამა ფესვები აქვს: ქართული საგალობლები ხომ მუდამ მჭიდროდ იცვენენ დაკავშირებული საერო, ხალხურ მუსიკასთან.

პირველი ნაწილი, რომელიც სონატური ალფეროს ფორმითაა დაწერილი, შეიძლება ითქვას, „ეროვნული ალგეროს“ ფრიად ელვარე ნიმუშია ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში. მისი დინამიკური დრამა მკვეთრი კონტრასტებისაა შექმნილი, თუმცა ეს კონტრასტები არ ატარებენ დრამატულ, კონფლიქტურ ხასიათს. ეპიკური სიდიდით, ლირიკული ჭკურტით, „ქანრული პერიოდი“ და ცეცხლოვანებით აღსავსე ეპიზოდები ერთიანი მიზანსწრაფვით, ერთიანი დამამკვიდრებელი სიცოცხლისეული ტონუსით არიან გამსჭვალული. ამგვარი კონტრასტები ჭკურტით და დინამიკურ-ქანრული პლასტების დაპირისპირებისა მთელ ალგეროს გასდევს.

საწყისი ქორალი—ამოსავალი სატყუარა სიმფონიისა, თავისი პარმონიისა და საწყისი ინტერვალიკის „მანერირებით“ გზას უბნის მჩქვენარე ექსპოზიციის დასაწყისს და „სასაბერო“ იწყებს ლაღს და მსუბუქ, კლასიკური სიხადის თემა-მელოდიებს (მთავარი და შემაკავშირებელი პარტიები); ერთიან სრბოლანი ჩნდება მათი პოლიფონიური შენაკადები, მარშისებური სველები, კეკლუცი საცეკვაო რიტმები...

აღენიშნავ ერთ შთაგონებულ მომენტს. მთავარის შუქის ნაწი კოლორიტით არის მოსილი ალგეროს მეორე ლირიკულ-ელეგიური თემა (ჰობოსი სოლო მითოლოგურ სიმებიანთა ფონზე). მის ორიგინალურ მელოდიამი ვგრძნობთ „ურმლის“ სურნელებას. ეს როდია ქართული

მუსიკის ტრადიციული ელგია,—მს სულს მალა დინამიკური „აფეთქებები“ მოცეცხვება მანამდე კი მის კოლორიტულ გამოს კიდევ უფრო შეეკავათო მუდრობის სიღრმეები: „ურმლს“ „წამოშველებიან“ სხვა ქართული ხალხური სიღრმისათვის დამახასიათებელი მოცეცხვები, კვირბე „გრძელი სურათლებისათვის“ ჩვეული იმპროვიზაციული რიტმები და „მყოლი“ ქვემთიერებანი ეს ქვემთიერებანი აკავებულნი ვარსკვლავებით უბატებიან ერთმანეთს და ვალტორნების ახალ ქორალში ჩაიძინებინან. დგება დამის პარმონიისა და მთელმხარე პეიზაჟის იდილიური სურათი. მთელი ეს ეპიზოდი ურმლისებური მელოდიის გაფურჩქინისა ტემპორიტი პოეტური თვითმყოფლობით არის აღბეჭდილი. აი ელვარე ნიმუში, არ ვცდებო, პირველი, სიმფონიის ალგეროსი თვითმყოფელი ქართული საწყისის ესოდენ უხვად თავმოყრისა, მათი დრამატურული გადაწყვეტისა.

ამ დრამა იდილიას ელვარეებურ კონტრასტებად მოაწყდება მფთქავი, ცეცხლოვანი ნაკადების ცვლა, რაც სახალხო დროშის სურათში გადადის აღარ შეუდგები ამ პროცესის აღწერას ვიტყვი მხოლოდ, რომ ქანრული საწყისის ელვარეა მთელი ძალით, პერიოდიული ტონუსით ანგვარდება კულმინაციის მომენტში, ბოლოს — ალგეროს დასასრულს, სადაც მუსიკა გაზავხულის სტიქიისა და დიდი სიხარულის დაუოკებელი გრძობით არის მოსილი. აქ ჭვედებით თავისებურ „ქანრულ პერიოდს“, რომლის თვისობრივი ფესვები ქართულ ხალხურ მუსიკაშია. ამ ფესვებზე ორიგინალურად ვითარდება ინტონაციისა თუ პარმონიის „მშველიძეული ნაყოფი“.

სიმფონიის შემდეგ ნაწილებში ის საწყისები, რომლებიც ალგეროს ქმნიდნენ დინამიკურ კონფლიქტებს, აღარ არიან დაპირისპირებულნი — ისინი გაიყვნენ სიმფონიისა და ჭკურტის განწყობილება მხოლოდ დამკვიდრებულა მერე ნაწილში, ხოლო ქანრულ-დინამიკური სახეები შემდომ გზას პოულთბენ მესამე (სკერცო) და მეოთხე (საზემო ლაშქრული) ნაწილებში. ამასთან უნდა ითქვას, რომ სიმფონიის კონცეფცია თითქმის ამოწმის პირველმა ნაწილმა, რომელიც თავისი ფუქტით აღმეტყუა დანარჩენ ნაწილებს. მანც გამოყოფო მერე ნაწილს (ანდატე). ქორალი, რომელიც პირველი ნაწილის ერთ-ერთი „მოქმედი პირი“ იყო, თითქმის მთელ მერე ნაწილს მოიცავს. განსაკუთრებით საყურადღებოა ის, რომ ამ მდიდი ქორალის, მისი პარმონიული ვერტიკალების დრამა დერონული ხასიათისა და ორიგინალური სატყუარების გარდა თვალსაჩინო ხდება ამ ვერტიკალების პოლიპარმონიული თემა, პოლიაკორდიკა, რაც იმჟამად უმჭველი სიხალე იყო ქართულ მუსიკაში.



შეიძლება ითქვას, რომ მანამდე არცერთ ქართულ სიმფონიურ ნაწარმებში არ მოუყრია თავი ეროვნული ხალხური ძირებიდან წამოსულ თვითმყოფად თვისებებს, ისედაც თვალსაჩინო სიუჟეტი და მრავალწახანაგოვანებით, როგორც ეს მშველიძის პირველ (1943) და მეორე სიმფონიებში მოხდა. ამ ელემენტებმა „კარგად იგრძნეს თავი“ და „სრული თავისუფლება“ მიიღეს მათთვის სრულიად უცხო სიმფონიის ნაცად კლასიკურ სქემებში და ამ მოულოდნელმა „მსხვედრანმა“, სახელდობრ, მეორე სიმფონიაში, განსაკუთრებით გააღვივა ნაწარმოების ორიენალობა (უნდა აღინიშნოს, რომ იმავე ხანებში, ხალხურ მუსიკის მიუღმა რიგმა ელემენტებმა ფრიად საინტერესოდ იჩინეს თავი გ. კილაძისა და განსაკუთრებით ა. ბაღანიძის პირველ სიმფონიებში, მაგრამ ეს ელემენტები ასეთი „გამომწვევი“ სიუჟეტი არ დაპირისპირებიათ სიმფონიის კლასიკურ ფორმებს!).

„ზეიდაურის“ დაწერის ათი წლის თავზე კი მშველიძე ისევ შეხვდა ვაჟა-ფშაველას ეპოსს, ამაჯარა „გველისმჭამელს“ მიხედვით შექმნა სიმფონიური პოემა „მინდია“ (1950). ნაცნობ სამყაროსთან ახალმა შეხვედრამ თვალსაჩინო სიახლეც მოიტანა: პირქუში საგმირო ეპოსი შეცვალა ლირიკულ-ფილოსოფიურმა ეპოსმა, აქტიური ქმედითობა — დრამაშია ჭერეტამ, მრავალწილიანი დრამა — ერთნაწილიანმა პოემამ. განსწომა ინტონაციებმა ახალი ელფერი მიიღეს და, აქედან გამომდინარე, განსაკუთრებული მომხიბვლობით გადაიშალა ქარიზმის სფერო — ფრიად ორიენალური, წარმატებულ და იდეალური. მელოდია და პარმონია „მინდიაში“ საოცრად მთლიანი ხატებითაა წარმოდგენილი, იქნება ეს ბუნების ძალთა ამტყველებობა თუ მათი მესაიდუმლოს — ბრძენი მინდიას განმასახიერებელი ეპიზოდები. ღრმა იდეული ერთიანობაა გმირისა და ბუნების ხატებათა შორის — ისინი ერთად განიცდიან სიხარულს ექსტაზსა თუ ტკივილებს. „ზეიდაურისგან“ განსხვავებით, „მინდია“ არ არის აგებული „უეჭვების თანმიმდევრულ განვითარებასა და გმირის თავგანასაღლის ჩვენებაზე“ (მხოლოდ ერთი სიუჟეტური — ბატალური მომენტის გვხვდება პოემაში, ისიც ბოლოს). ლეგენდური ბრძენის ხატება თავიდანვე ჩამოყალიბებულია თავისი ამაღლებული სულით, ბუნების წიაღთან გასაიდუმლებით, სიხარულით, მინაგანი ტკივლებით...

მუსიკას თავიდანვე შევეყვართ მხიბლავი სილამაზის პოეტურ სამყაროში, სადაც იდეული მუსიკალური პეიზაჟის ფონზე გამოჩნდება მინდიას მკენსაურე, წყვეტილი „მოლაპარაკე“, მოზრდილი მელოდია. ეს მელოდია შემდგომ დადუმკეიას განიცდის, მისი წყვეტილი მოტივები კი — ნაირგვარ მეტამორფოზას. აქ იხადებიათ მინაგანი კონფლიქტები. მხოლოდ ერთი ძალა

უპირისპირდება „გარედან“ მინდიას ხატებს, ეს გახლავთ ულმობელი სინამდვილის პირველი მოტივი (თავისი ფუნქციით იგი ახლოა „ზეიდაურის“ სისხლის ალების ადგილის თემასთან, ოღონდ უფრო დინამიკურ მეტამორფოზებს განიცდის). მინდიას თუმა და პოემის სტრუქტურაც თითქოსდა თავისუფალი, ერთგვარად იმპროვიზაციული ელფერსაა, მაგრამ მუსიკის მიმდინარეობა ღრმა მინაგანი კანონზომიერებითა და მზარდი ინტენსივობით არის აღბეჭდილი.

მეუღლის ელვარებით იგრძნობა ეს მინდიას ხატების კულმინაციურ — ჭუმანიზმის ექსტაზის მომენტში, რომელიც თავის მისაღმობთან ერთად პოემის საკმაოდ დიდ სიგრესს იკავებს სიციცლის სიხარულით აღტყვევებით მინდია თავდავიწყებული როკვიდან ბუნების წილში გადაიშვება. ხმას ათიღდავს ბუნება... თავდაპირველად ხის საოცარი გამართოვენ ერთმანეთში გადაძახილებს. საორღანო პუნქტები ღრმა და ელვარე პარმონიულ ფუძეს უქმნიათ მათ დილოგებს. გმრელ იმპროვიზაციულ მელოდიას წარმართავს პირველი საკრავი (კლარინეტი); როკვირებით გადაიჭურენ მას დანარჩენები, თავისას უმატებენ, ზრდიან მის სუნთქვას, ბოლოს კი მდელვარებით ერთიანდებიან. სულ უფრო იღვწიან, ფანტასტიკურ ელფერს აძლევენ ამ პროცესს პარმონია (ავორდების სახით), რომელიც „თვალწარმატაკი პოეტურობით იმსჭავლება. აქ შედის მინდიას ხმაც — ნაირი ინტენსივობით ეღერენ მისი ლიტეტივის ნაკვესები. ბუნებისა და მისი ბრძენი მესაიდუმლოს განბაასება დრამატულ ელფერს იღვწიან. გამოჩნდება სხვა ლიტეტივაც — ეს ულმობელი სინამდვილეა. და აქ აღმართება მინდიას აღსვეების მწვერვალიც; მინდიას მოზრრულე-მკენესაურე (ასე იყო პოემის დასაწყისში) მელოდია ამჯერად ზეიდაურ, ხმისგაშლით ამღერდება, მისა მარცვლები დედუქტირებული სახით მოედება ორკესტრის მიულ სიგრესს და საბოლოოდ მყარდება მალალი პარმონიის წარმატაკი სურათი.

გველისმჭამელის ლეგენდის ფილოსოფიური კონცეფცია „მინდიაში“ საკმაოდ გამარტკიებულია (მაგ., რეალური კონსუატიკი — მტრის შემოსევა განსახიერებელია ბატალური სურათით), მაგრამ აქ ეს როდია მთავარი. მთავარია მუსიკის უჭკნობი სილამაზე, ამაღლებული ლირიკულ-ფილოსოფიური სამყარო, ამტყვევებული ბუნების პეიზაჟები, ბოლოს — კაცთმთავარეოზის მარად თანამედროვე დეა.

მ. მშველიძის მესამე სიმფონია „სამგორი“ (1952) თანამედროვე პროგრამულ თემაზე აგებული პირველი სიმფონიაა ქართულ მუსიკაში თუ მშველიძის წინა სიმფონიური ქმნილებები ასახავენ წარსლისა თუ აწმყის ეპოსს „სამგორის სიმფონიაში“ ამ ორმა ეპოსმა ერთად მოიყარა თავი და მათ მკვეთრ დაპირისპირებაზე აგებული სიმფონიის პროგრამა, მისი დრამატურია.



ქართველი ხალხის წარსულსა და აწმყოზე მოგვიხსობს იგი. სიმფონიის პროგრამა ასეა ჩამოყალიბებული: ძველი და ახალი სამყაროს დაპირისპირება, ბუნების გარდაქმნა, სოციალისტური შრომის ზეიმი. მასში მოცემულია სურათები შორეული წარსულიდან მომავლის წარმოსახვამდე (სიმფონია მაშინ დაიწყო, როცა დღევანდელი „თბილისის ზღვის“ ადგილის ახალი შემოშვებული იყო ივრის წყალი). ამ მონუმენტურ ოთხნაწილიან პანორამაში ხალხი და ბუნება წარმოდგენენ მთავარ მოქმედ პირებს.

თავისებურია ნაწარმოების კომპოზიციაც. მასში დაპირისპირებულია მთლიანი ნაწილები — სურათები. შინაარსობრივი ექსპოზიცია პირველი რი ნაწილშია ჩამოყალიბებული: შორეული წარსულის ამსახველ, პირქუშსა და უძრავ „უდაბნოს“ უპირისპირდება დინამიკური მეორე ნაწილი „უდაბნოში მოვიდნენ ადამიანები“. მხოლოდ ფინალში, სიმფონიის დასრულების წინ, ხდება მოპირისპირე ძალების უშუალო შეჯახება. მომწესხველი კოლორიტი გაქვეყნული პეიზაჟისა, რომლითაც აღბეჭდილია პირველი ნაწილი „უდაბნო“ (Largo), უნებლით ალვეიზრას ნაცნობ ასოციაციებს მშველიისასვე ადრინდელი ქმნილებებიდან. სახელდობრ, მისი მონუმენტური „უდაბნო“ და „გოანტიტაეური სიმკრივე“ ერთგვარად მოგვაგონებს სიმფონიური ელფების „ფშაურის“ სამყაროს, მაგრამ აქ სხვა ხერხებითა, სხვა მუსიკალური ხატება. პეიზაჟი შეიგრძნობა პარპონიული ვერტიკალების, — აკორდთა ჯგუფების კოლორიტული დაპირისპირების მეოხებით, სადაც მძაფრ ფერები თანდათან „დამიძიდებიან“ და ტრაგიკული ელფერთი, იმსჭავლებიან, დასასრულე კი ქორალურ მელოდიაში შეიჭვრებიან. ამაგვარი პარპონიები, ვით საძირკვლის შემადღებებელნი, დიდ სიფრცქვია განფენილი.

„უდაბნოს“ ცენტრალური მომენტი კი მთავარი მელოდური ხატებია. ეს გახლავთ კლარნეტის სულ-მონოლოგი გაქვეყნის საორღანო პუნქტის ფონზე. თითქოსდა პირქუშ პეიზაჟს ადამიანის ეული ხმა შეუერთდის. ეს ტიპური მშველიისსეული, საინჯიჩათა და ვაკეკური სვედი გამსჭავლული მელოდია „დიდ სიმუხ“ გადაჭიმული, იგი საკმაოდ დიდხანს „გვესაუბრება“, ზოგან ჰგოდებს კიდევ. თავისი აღნაგობით თითქოს მოგვაგონებს ზეივადურის თემას (მღერადი — მისაუბრე მელოდია „სულგანაბლუ“ საორღანო პუნქტზე). მაგრამ მაინც სხვა, უფრო დიდ მანძილზეც ყალიბდება. ამასთან მის დინამიაში თავისებური შინაგანი წინააღმდეგობაცაა: მელოდის მთავარი ბირთვი დაღმაგალიდ მოტივია, ხოლო ვითარდება იგი ხანგრძლივად აღმაგალი სექვიცენური სტეებით. ეს კი ქნის შინაგან დინამიკას მელოდიაში, რომელიც თავიდანვე მთლიან და ძლიერ ხასიათებშია გამოკვეთილი. „უდაბნოს“ კულმინაციაში კი იგი

მეჭხარე უნისონებში ტრაგიკული პათოსით აღედრება, რის შემდეგ ისევ მარტოდ დარჩენილ ხმას კიდევ უფრო ღრმა სვედა შეიპყრობს. ამოსავალი ამ მელოდური ხატების განწყობილებისა, ასევე აღნივების თავისებურებისა (იმპროვიზაციული თავისუფლება, მღერადობაში გაოქვეფილი რჩეიტაცია და ორნამენტური ბგერები) ისევე ხალხურ ფესვებშია. სახელდობრ, მოგვაგონებს ადამისავლეთ საქართველოს ცალფაბა-ზასას... გულეკაციური ეოზის იმ სატემათა განვითარებით, რომლებიც მოგვიხსობენ ადამიანის მიმე შრომაზე, ბუნების მრისხანე ძალებთან მის უსასრულო ჭიდილზე, კომპოზიტორი ქმნის სახველი პლანის კოლორიტულ-ეპიკურ სურათს.

ქართული ხალხური მელოსის სინთეზური რჩეიტატულ-მღერადი ფესვები ამოსავალი გახდა მშველიის მუსიკისათვის. კომპოზიტორმა ამ ვოკალური წარმომობის ფორმებს დიდი გზა გაუკაფა სიმფონიურ ძანროში, დიდი სიმფონიური სუნთქვით გასაჭვალა ისინი (თითქოს ძნელად უნდა შეგუებოდნენ ამ ძანრს!). კომპოზიტორი აქ „დიდი ყამირის“ მტყეხლად გველიონება. მის პირველ სიმფონიურ ქმნილებებში ამაგვარა მელოდებმა წმინდა ინსტრუმენტული ელფური მიიღეს. „მინდიასა“ და „სამაგორის სიმფონიის“ ამ სფეროში თითქოსდა „ცოცხალი ხმის“ მაყაც განჩნდა. ამ დროს კი მშველიემ თავისი პირველი ოპერის „ამავი ტარელისა“ (1946) და ორატორია „კავკასიონის“ (1949) ავტორი იყო, რისი ანარკული კომპოზიტორის მელოსის ევოლუციასაც დაეტყო.

სიმფონიის მეორე ნაწილი „უდაბნოში მოვიდნენ ადამიანები“ (Allegro) პირველს უპირისპირდება ერთიანი, ენერგიული მჭქეფერების მკეთრი რიტმით. არის მასში ძლიერი მომენტები: ასეთია დამუშავების კულმინაცია, სადაც ვალტორნები ამღერებენ ალფერის მთავარ, მონურად სახეცელი თემას; მწვერვლიდან დაშვების მომენტში მას მეჭხარე ფონზე წამოიფუნება ტრიუმფანებისა და საყვირების მოხანზარე გადაძახილები (ეს ხერხი მეორე სიმფონიაშიც გვეხდება). ისინი თითქოსდა გვეუწყებენ ძველი სამყაროს გარდაქმნილი სამჭოთა ხალხის, ტრიუმფალურ მელვლობას... მაგრამ მთლიანად ეს ავტგრო სრული მასშტაბით ვერ ასრულებს თავისი განაცხადის დანიშნულებას. მასში ერთფეროვანია განვითარების ხერხები.

ავგავებული ბუნების სილამაზის პარპონიული შერქმებით არის გასაჭვალული ესამე ნაწილი — ოცნება მიმავალზე“. იდილიური ჭერტის ელფერისაა რბილად ეჭვრადი ქორალური შესავალი, შემდეგ — იდილიური ოცნების იერთა და

საწმინდით მოსილია სოლო-მელოდია ფლეიტისა
მელიზმატიკა და „კლორატურული“ ელემენტე-
ბი სინორჩითა და ჰაეროვნებით ამკობენ ამ მომ-
ხიბლავ, ამჯერადაც „მოსაუბრე“ მელოდიას.

მეთხე ნაწილია „დღესასწაული სამგორში“
(Allegro con brio). მასში გაირბენ ხალხური
ჯანრული სახეები. ესენია: ცეცხლოვანი ფრხული,
გურული მყარულის ინტონაციებზე აგებული
მეღვარი მარში, გურული სახუარო სიმღერების
მოქცევებითა და იუმორით აღსავსე ეპიზოდები.
მაგრამ ამ სადღესასწაულო ფინალის მიწუ-
რულში მოულოდნელად შემოიჭრება დრამატუ-
ლი ეპიზოდი. გაიმართება მძაფრი დიალოგი-
ჭილილი „უდაბნის“ მელოდიის რეიტატიულ
სახეცლასა და შრომის სიმღერის მოტივს
(მეორე ნაწილის მეორე თემა) შორის. ძველი
და ახალი სამყაროს უშუალო შეჯახება აჯამებს
სიმფონიის კონცეფციას. უნისონური რეიტა-
ტივების ზიგზაგური, ქრომატიული სვლები
სულ უფრო მოუსვენარ იერს იღებს; აქ გამოსა-
ხულია ძველი სამყაროს განწირულებაც. ძლევამო-
სილებით ღვრის შრომის სიმღერა.

არაერთი განმტობა შეიქმნა შალვა მშველიძის
სიმფონიურ შემოქმედებაში. ეს განმტობანი
მრავალი წახნაგით ამჟღავნებენ მისი მუსიკის
ღრმა თვითმყოფადობას. აბსტრაქციული აზროვ-
ნება, ესოდენ დამახასიათებელი თანამედროვე
სიმფონიზმისათვის, მშველიძეს ნაკლებად ახა-
სიათებს. მისი მუსიკა გაქვლითილია მიწის
სუნრელით და აღბეჭდავს მშობლიურ ბუნებას,
ეპიკურ პანორამებს. სურათოვანი საწყისი გადა-
მწყვეტ როლს თამაშობს არა მარტო მის
პროგრამულ, არამედ თვით „უპროგრამო“
სიმფონიურ ქმნილებებშიც.

შ. მშველიძე დღემდე დარჩა ეპიკური სიმფო-
ნიზმის ერთგული. მისი მეოთხე სიმფონია
(1968), რომლის გამო ზაქარია ფალიაშვილის
სახელობის პრემია მიენიჭა, კვლავაც მასშტაბუ-
რობითა და ორიგინალობით აღინიშნება. ნიშან-
დობლივია, რომ ორიგინალობა განწყურვლად
თან სდევს კომპოზიტორის მუსიკალური ენის
ველუციის მთელ პრიცეპს. ამჯერად, ხალხურ
პირველწყაროებს დაშორებული ინტონაციური
თუ პარზონიული ხატებანი, კომპოზიტორის
ღრმა ზედვით რომ არიან აღბეჭდილნი, არსად
არ კარგავენ ეროვნული ფესვების ძალას.

სიმფონიურსა თუ საოპერო შემოქმედებაში
შალვა მშველიძე ყველგან თავისთავადია.

ფრესკული ფრწურა

ნიკო ნიკოლაძის

სასლ-მუზეუმი



ალექსანდრე სიგუა

მის იცის, რამდენი ასეული დიდი მნიშვნელო-
ბის ისტორიული დოკუმენტი, წიგნი, ფოტორეკ-
როდუქცია გადაეცა ნიკო ნიკოლაძის ოჯახიდან
ჩვენი არქივებსა და მუზეუმებს. მაგრამ ამ ის-
ტორიული ბინის ყოველ ოთახში ჯერ კიდევ ინა-
ხება უსარმაზარი ზანდუკები, წიგნის კარადები,
რომლებიც სასევა სხვადასხვა დოკუმენტით.
აქ მუდამ მიაკვლევთ ახალსა და უცნობ მასალას
ჩვენი საზოგადოებრივი აზროვნების, ხელოვნე-
ბის, ტექნიკისა და სპორტის ისტორიიდან.

ამჟამად მკითხველს მინდა გაეაცნო ამ ბინის
ერთი დიდი ოთახის მოხატულობა, რომელსაც
თავის დროზე ეფიდრე სათუთად უვლიდა და
იცავდა ჩვენი დიდი ეროვნული მოღვაწე ნიკო
ნიკოლაძე.

კედლის ამ ფრესკული მხატვრობისათვის
დღემდე ყურადღება არავის მიუქცევია, მიუხედა-
ვად იმისა, რომ ნიკო ნიკოლაძის ბინაში, ისევე
როგორც მუზეუმებსა და არქივებში, მრავალი სა-



ზოგადო მოღვაწე, მეცნიერი, ინჟინერი, სპორტსმენი თუ პედაგოგი მოდიოდა. აქ ისინი პოულობდნენ მათთვის საინტერესო, საკვირო მასალებს.

ნიკო ნიკოლაძის მემორიალურ ბინაში (გალაქტიონ ტაბიძის ქუჩა № 21) ერთ-ერთი დიდი ოთახის კედელი მოხატულია თეატრალურ-ფრეზკული ფერწერით, რომელიც ეკუთვნის ცნობილ რუს მხატვრებს — სერგეი სუდეიკინსა და საველი სორინს. მოხატულობა სხვადასხვა ზომისაა, მაგრამ კედელზე თითქმის თანაბრად არის გაყოფილი. სიმაღლით დაახლოებით ერთ მეტრამდეა, სიგანით — ოცდაათ მეტრამდე. ფრესკაზე გამოსატულია არლეკინი, კოლომინა და პიერო გიტარით, აგრეთვე ცნობილი ფრანგი ტრაგიკოსი მსახიობი კოკლენ უმცროსი სირანო დე ბერჟერაკის როლში. ყურადღებას იპყრობს აგრეთვე პოლიშინელის კომიკური პერ-

სონაჟები, ჯამბაზები, რომლებსაც დამახასიათებელი ტანსაცმელი აცვიათ. მხატვარს დაუსხატავს ძველი კლასიკური პანტომიმის თეატრის დეკორაციები და კოსტიუმები, ნიღბები — ტრაგიკული და კომიკური. თეატრალურ-დეკორატიულ მხატვრობას ამოწვენებს ცოცხლად დახატული თუთიყუშები და მერცხლები.

როგორც პროფესორმა რუსუდან ნიკოლაძემ მიაზბო, ყოფილ განაოვის ქუჩა № 21-ში ნ. ნიკოლაძე გადმოსულა 1920 წელს. მანამდე ამ შენობაში კლუბი ყოფილა მოთავსებული. აქ მართავდა სპექტაკლებს რუსული კამერული თეატრი, რომლის ანტრეპრენიორი გახლდათ ცნობილი რუსი მსახიობი ელისაბედ ჟიხარევა. ეს კედლის მხატვრობა სწორედ იმდროინდელიაო — მიიხრა რუსუდან ნიკოლაძემ.

როდესაც საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარს ლადო გუდიაშვილს ვუამბე ამის შესახებ

სირანო დე ბერჟერაკი — კოკლენი.



კოლომინა.



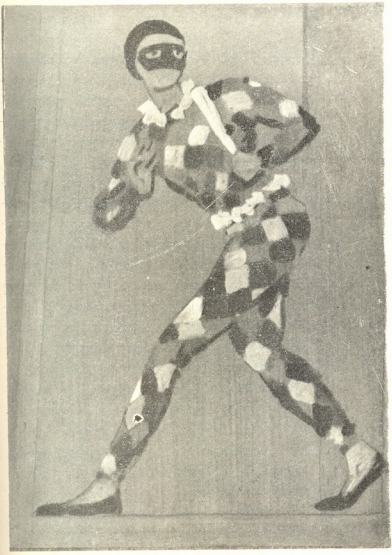
და მოსატულობის ფოტოსურათები ვაჩვენე, თქვა — მხატვარ სერგეი სუდეიკინისა და საველი სორინის ეს შესანიშნავი ნამუშევრები ისტორიას არ უნდა დაეკარგოსო. ისიც მითხრა, სერგეი სუდეიკინი ჩემი კარგი მეგობარი იყო და „ჭიმერიონის“ მოხატვაში მონაწილეობდაო.

1920 წელს, როდესაც ნიკო ნიკოლაძის ოჯახი საცხოვრებლად განოვის ქუჩაზე გადავიდა ყოფილ კლუბ-თეატრში (ბინა შვიდი ოთახისაგან შედგებოდა), ყველა ოთახს გაუკეთდა კაპიტალური რემონტი, მაგრამ ერთი დიდი ოთახი, მოხატული ფრესკული ფერწერით, ნიკომ ხელუხლებელი დატოვა. ნიკოს გარდაცვალების შემდეგ არც მის შვილებს შეუცვლიათ რაიმე ამ დიდ ოთახში და დღესაც არლუკინი, კოლომბინა, პოლიშინელი, პიერო და სხვები ქართველ დარუს ხელოვანთა ისტორიულ ურთიერთმეგობრობაზე მეტყველებენ.

პოლიშინელი.



პიერო.



არლუკინი.

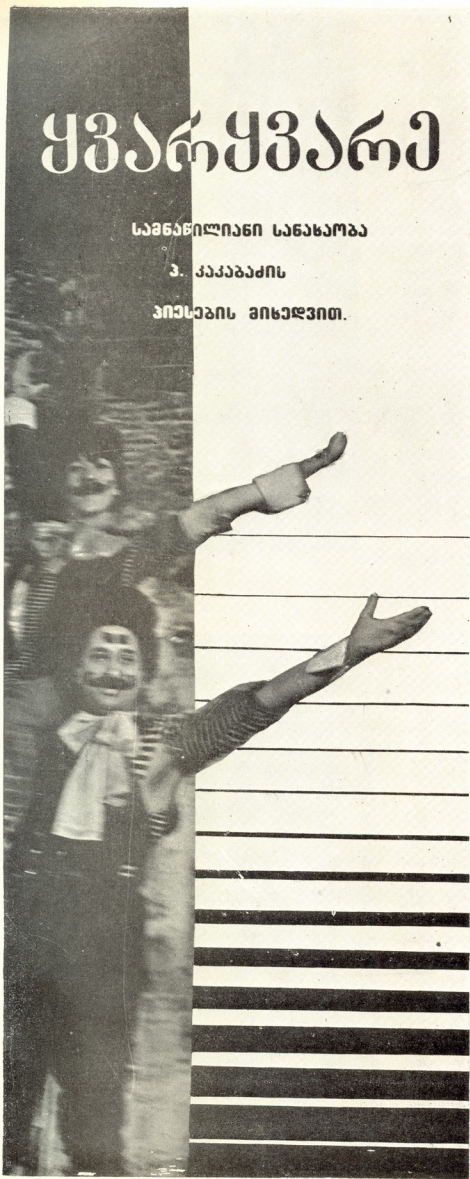


ყვარყვარე

სამხანაილიანი სანასოგა

პ. კაკაბაძის

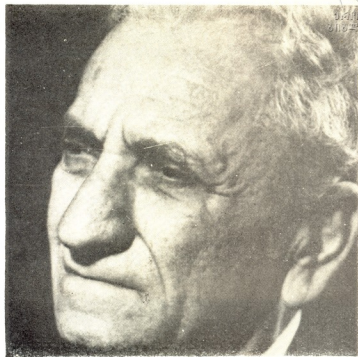
აიხსავის მიხედვით.



ნოდარ გურაბანიძე

სამყარო, რომელსაც რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ყვარყვარე“ ასახავს, ქაოსშია გახვეული, სიტუაცია არეულია, დაუწმენდავი. არ ჩანს რეალური ძალა, რომელიც იცისრებს ამ აბსურდული ვითარების წესრიგში მოყვანას. ხალხი შეშინებულია, გზაბნეული და სასოწარკვეთილი... დრო, როცა ეკლესიას ეშმაკეული ეპატრონიებიან და ქვეყანას — ავანტიურისტები. ზნეობრივი საყრდენები მოშლილია, პოლიტიკური ვნებები დაწვრილმანებული, საზოგადოებრივი ტემპერამენტი ჩამცხრალი, ხოლო ადამიანთა ურთიერთობანი — გაურკვეველი და ამღვრეული. ასეთ ვითარებაში ძნელია სწორი პოლიტიკური ორიენტაციის აღება, ქვეყნის გამოფხიზლება და მისი მართვა. ყველაფერია მოსალოდნელი: ავანტიურიზმის ზეიმი, მზღალის გმირად მოვლინება, მაწანწალის მაცხოვრად გამოცხადება, უპოვარის განდიდება, გლახაკის ასვლა პოლიტიკურ კვარცხლბეკზე, ქვეყნის მტვრიან გზაზე ფეხშიშველად მავალი კაცის ჯოხის შეცვლა ხელისუფლის კვერთხით და დაძეძილი ჰოსასხამისა — ელვარე პორფირით. ვინმეს შეუძლია თავზე დაიდგას უბრალოდ მიგდებული გვირგვინი, რომელიც მასხარის ჩაჩის შთაბეჭდილებას სტოვებს მანამდე, სანამ ამ გვირგვინის ამღები თვით არ ირწმუნებს თავის ძალას და სხვებიც, თავიანთი სიბრმავის გამო, ამასვე არ დაუდასტურებენ.

ეკლესიის ინტერიერი, რომელიც რ. სტურუას სპექტაკლში ამგვარი სამყაროს მოდელს განასახიერებს და ცალკეა შემოფარგლული ბაღის კედლით, ადამიანთა უცნაური ფერისცვალების ასპარეზია. აქ ყველაფერს მსჭვალავს ირონია რეჟისორისა, რომელიც პათეტიკური, ამაღლებული, სიმბოლური საგნებისა და ყოფის რეალიების დაპირისპირებაზეა აგებული. შემდეგ, მოქმე-



პოლიკარბე კაკაბაძე.

დების განვითარების კვალად, ყველაზე მდებიური პათეტიკური სახეს იღებს, ხოლო პათეტიკური ძირსაა „დაშვებული“. აქ ვხვდებით სცენის კუთხეში მიგდებულ ურმის თვალს და სამეფო გვირგვინს. ეკლესიის ვრცელ, თვალურ კედელზე გამოსატული წამებელი წმინდანების სხეული სამიზნედ უქცევიათ და ანგელოზის ღვთაებრივი სახის გვერდით თანამედროვე, შეშფოთებული მოქალაქენი იმზირებიან, ხოლო თვით ეკლესიაში კი ამ ბადით ერთგვარი „სათაგურია“ შექმნილი (მხატვრები მ. შველიძე, უ. იმერლიშვილი).

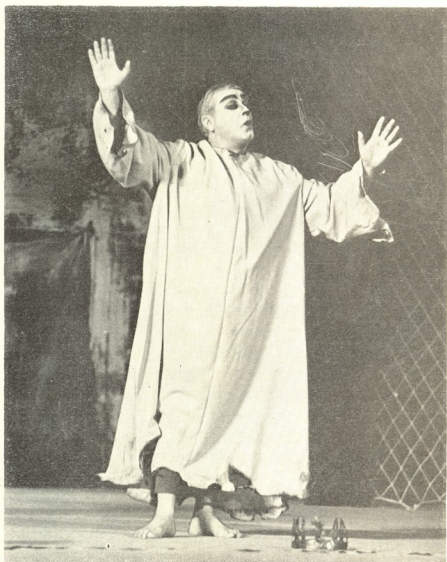
მაყურებელი შოკირებულია. ნაცვლად პოლიკარბე კაკაბაძის წისქვილისა, სადაც ყვარყვარე თუთაბერი — ნაცარქვეიად წოდებული, კვირას მისჯდომია მეწისქვილესთან ერთად, ნაცარში ჯოხით გვემებს ხასხას და ცხოვრების აზრს ასე განმარტავს: „...სიამტბილოთი მოვუქციით ერთმანეთს ღრანჭი. მეტი რა არის ქართველი კაცის სიცოცხლე?... სცენაზე ხედავს ამ გაზრდილ, ყვდლისმომცველ სამყაროს. ავანცენაზე კი დგას ჩამოხვეულ ტანსაცმელში გახვეული მადალი კაცი (ჯ. ლანინიძე) და პატარა ბიჭუნა (ნ. სარაჯიშვილი), რომლებიც სპექტაკლის პროლოგს სიმღერითა და რეჟიტატივით წარმოთქვამენ. ეს პროლოგი უცნაურია. საიდან გაჩნდა, რა უნდა აქ?! პ. კაკაბაძის პიესას იწყებს ყვარყვარე, რომელიც მეწისქვილეს საყვედურია: მიმართავს. „კმარა, მუდამ ხომ არ უნდა იდილინი?!“, რადგან მოხუცი „ფიქრს აწყვეტინებს“ და ნაცრის მოქარგვაში უშლის ხელს. მასხადამე, შეცვლილია როგორც გარემო, ასევე ექსპონიკა. პროლოგის სიტყვებით ჩვენ ვხვდებით, რომ მიხეტიალე დასს განუზრახავს სპექტაკლის გამართვა, რომ ეს ორნი სპექტაკლის წამყვანები არიან, რომელთაც ამ დასის და საერთოდ თეატრის წინგობრივი პრო-

გრამა გაგვაცნეს („ამაჲ, ჩემო დასო, მიწიერ ცო-დგა-მადლის კანონს ნუ გადაუხვევ ხელოვნებაში“).

რეჟისორი რ. სტურუა თავიდანვე, დაუფარავლად, მოურიდებლად არღვევს ამ პიესის განანახიერების ტრადიციულ ფორმას და „მოულოდნელობის ეფექტს“ ქმნის ყოფითი კომედია, დაუფრანკული ფოლკლორულ ნიღაბსა და ცხოვრების კონკრეტულ რეალობაზე, იმენს ზოგად ხასიათს, სადაც, ცხადია, უკვე გამქრალია ფოლკლორის გულუბრყვილობა და რეალობის კონკრეტულობა. ასეთ ვითარებაშიც ყვარყვარეს ჩვეულებრივის სახით შემოყვანა ანაქრონიზმი იქნებოდა. რეჟისორი, მას უნდა მივუზღაოთ საკადრისი, ამ მხრივ პრინციპულად თანმიმდევრულია: ყვარყვარეს შემოსვლა ქრისტეს გამოცხადებას პავს. ეს „გამოცხადება“ ერთბაშე მკაფიოდა გამოსატული... ქვემეხების ქუხილის, გრილის, მკვეთრი კანონადი შემდეგ (ჩვენ ვხვდებით, რომ ეს ხმები რუსეთოსნაღუთის ფრონტიდან მოიღეს) ნელა, ფრთხილი ნაბიჯით შემოდის შეჯგუფებული ხალხი, მათ ნახვევად შემობრუნებული ხელაპყრობილი ქალი (ლ. ჭავჭავაძე) მიუძღვით. ამ სცენის კომპოზიცია მოგვაგონებს ფრანგენტს ა. ივანოვის სურათისას „ქრისტეს გამოცხადება“. კვლავ მეორედბა ქვემეხების გრილი და შემინებული ხალხი, უკვე ეკლესიაში შემოსული, ძირს განერთხმება. ამ დროს შემოვარდნა ფეხშაშველა, სახეგათვთერებული, შემინებული ლტოლვილი, რომელსაც ჯარისკაცის ფორმა აცვია, დახედავს ძირს გართხმულ ხალხს, წამიერად შეჩერდება და მერე უკანვე გავარდება, რათა მცირე ხნის შემდეგ შემოვიდეს. ახლა მას ტანზე გადაუცვამს ჯვარლოს მოსახსანი, მსგავსი ქრისტეს პერანგისა. დავეკვირდეთ მას: გათვთერებული სახე გაქკვა-

ვებია, ნიღბად ჰქცევია, უსიციოქლო, ენებაშიუკა-რებელია. შემოსვლისთანავე საზეიმო, ტრაგიკუ-ლი ტონით მიმართავს შიშისაგან გონდაკარგულ ხალხს: „სულ ასე უნდა იწაწალოთ, უთაურებო? თქვენ კაცად გახდობა არ იქნა და არ მოხერხ-და!“ დიახ, ეს ყვარყვარეს სიტყვენია, რომლი-თაც (პ. კაკაბაძის პიესაში) იგი მიმართავს თა-ვის საცოდავ თანასოფლელებს კაკუტასა და ქუ-ჩარას. აქ კი, სპექტაკლში, ყვარყვარე — რამაშ ჩხიკვაძე მიმართავს ხალხს, ვითომცდა მასზე

ამავე დროს სპექტაკლში არსებითად შენარჩუნ-ბულია პ. კაკაბაძის პიესის მოქმედების სანხმ-დევრობა, ყვარყვარეს აღზევებისა და დაცემის ციკლი, რომელიც „ჩასმულია“, აკინძულია ქრის-ტეს ლიტურგიული ქმედების „კონსტრუქციასში“. მასმასადამე, აქ შემთხვევით არ იწყება მოქმედება ეკლესიის შიგნით. მას ორმაგი აზრი აქვს — ფორმალური და არსებითი, ერთსადამავე დროს. ერთი მხრივ, რეჟისორი მოგვანიშნებს, რომ მო-ხელთილად დასი თავის სპექტაკლს იწყებს ეკლე-



სცენა სპექტაკლიდან „ყვარყვარე“.

ზრუნვით შეტირებულა, დაღლილა, შემომარც-ვია ტანსაცმელი, ფეხშიშველი უვლია წმინდანი-ვით და დღეშიადაგ მათ ბედზე ფიქრობს. უაღ-რესად მნიშვნელოვანი დასაწყისია ამ სპექტაკ-ლისათვის, განმსაზღვრელი მთელი მისი სტილის-ტიკის და მიმართულებისა. აქედან იწყება ყვარ-ყვარეს საკვირველი ზეტამორფოზები და მისი სულა ცხოვრების სხვადასხვა „რკალში“, რომელიც თავისი თანმიმდევრობით მაცხოვრის ცხოვრებას მოგვაგონებს, გარდატეხილ გროტესკულად, შე-ბრუნებულად, ირონიული პარადოქსალურობით.

სიაში, ისევე როგორც შუა საუკუნეებში წმინდა-ნების ცხოვრების რომელიმე ეპიზოდის ამასხვე-ლი ლიტურგიული დრამები თამაშდებოდა (ეს ფორმალური მომენტია), ხოლო, მეორე მხრივ, გვიჩვენებს, რომ ყვარყვარეს სწორედ აქ ებადე-ბა აზრი შემინებულ, ეკლესიაში შესიზნულ ხალხს, რომელიც ძალზე გაუბედავად იწყებს ცნობილ სი-მღერას „შორი გზიდან სატრფოს ველი, სხვა მო-დის და ის კი არა“ — მხსნელის სახით გამოეც-ხადოს (ეს არსებითი მომენტია). ეს „სხვა“ ყვარყვარეა, არა მხსნელი, არამედ მხსნელის ნი-

ღაბს ამოფარებული მოძრაობისა და რიტმის მონაცვლეობაზეა აგებული ყვარყვარე-რ. ჩხიკვაძის პირველი შემოსვლა და მეორე — „ამოცხადება“. პირველად იგი შემინებული, ფეხის წვერებზე შემდგარი სწრაფად შემოიბრუნეს, ასევე სწრაფად მიმოავლებს თვალს ზარდაცემულ ხალხს და ლანდის უსწრაფესად გაქრება შემდეგ. მეორეჯერ იგი შემოდის წელგამართული, დნეჯი ნაბიჯით, მიელ ტერფს ადგამს ძირს. მისი მოძრაობა გაწონასწორებულია, მშვიდი და შენელებული. ხმაში ღღერა განკიცხვის („უთაურგო“) და შებრალბის („თქვენი კაცად გახლობა არ იქნა და არ მოხერხდა“) ტონი — როგორც ეს ხალხის ჭირვარამდე დაფიქრებულ ადამიანს შეშენის.

ხალხი იმდენადაა დაბნეული, სასოწარკვეთილი, იმედის მოლოდინით სასეკ, რომ მცირე ყოყმანის შემდეგ (ამ ყოყმანს ყვარყვარე მწარედ გადაუხდის ხალხს) ყვარყვარესადმი მოწიწებითა და შიშის გრძობა იპყრობს. ყვარყვარემ უცებ აუღო ალღო ამ ფსიქოლოგიურ მომენტს, მარჯვედ გამოიყენა იგი და ერთი ნაბიჯით აიწია კვარცხლბეკის სიმაღლეზე. მასხადამე, ეს არის შეგნებული აქტი და არა შემთხვევითობა. ყვარყვარე ვერაგი, გამჭრიახი და მოქნილი კაცია. სპექტაკლის ამ დასაწყისით უნდა ვიფიქროთ რომ იგი დიდი ხანია მოსცილდა კერიის ნაცარს და ცხოვრების ორმოტირიალმა საკმაოდ დიდი გამოდინლება შესძინა. ამ მოსაზრებას ადასტურებს პირველი მოქმედების მეორე სცენაც, როცა ყვარყვარე ამყარდ შეიმართება, გულზე ხელებს დაიკრფის და მხედრული, სასწიმიო ნაბიჯით სევასტის ნაცვლად გააყვება ჯარისკაცებს, ვითარცა ღირსეული პოლიტიკური პატიმარი. ესეც ყვარყვარეს შეგნებული მოქმედებაა. აქ მან გამოიყენა სიტუაცია და არა მხოლოდ თვით სიტუაციის წყალობით აგორდა მისი კასრი. ამგვარად, ამ ვრცელ სამყაროში „ჩადგმულ“ ყვარყვარეს ცხოვრების მოდელს აესებს შეგნებული თავგანწირვა, მოწამებორივი ცხოვრება, ბრძოლა, დაცემა და აღზევება და საბოლოო კრახი. ყველაფერი ეს კი სინამდვილეში (გარდა მისი ჭეშმარიტი კატასტროფისა) წარმოადგენს ავანტიურისტიკის ბრწყინვალე მისტიფიკაციას, მოჩვენებას, რასაც იგი პირად განდიდებისა და კეთილდღეობისათვის იყენებს. რ. ჩხიკვაძის სახე მიელი სპექტაკლის მანძილზე გახეხებულია, ნიღბადაა ქვეული, მხოლოდ ხანდახან თუ გახერავს მას ირონიული ღიმილი და ასევე წამიერად თუ გადაურბენს შიშის ჩრდილებში. ამით მახახობი და რეჟისორი მიგვანიშნებენ, რომ ყვარყვარე უცვლელია, მარადიულ ნიღბასაა ამოფარებული. ამასვე ნიშნავს მისი სულ ფეხშიშველა სიარული, რომელსაც ორმაგი ქვეტექსტი აქვს. ცალკე ჩანს მახახობისა და რეჟისორის დამოკიდებულება ამ გმირისადმი: რაც არ უნდა განდიდდეს ყვარყვარე, რა სიმაღ-

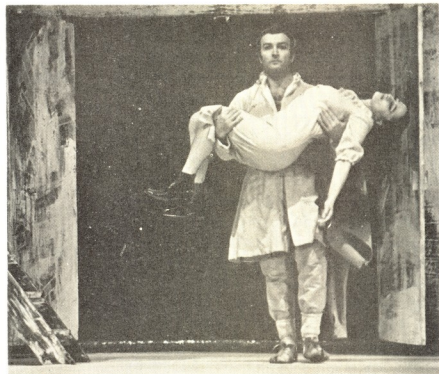
ლეებსაც არ უნდა უწიოს, მაინც „ფეხშიშველა“, უპოვარია, სულით გლახაკია, მისი არსი „შემშველია“. მეორე მხრივ, ეს მომენტი გამოდის როგორც თვით ყვარყვარეს ბუნების, მისი თვალთმაქციობის აშკარა, თვალშიმოსასხვედრი ტექსტურა: როგორც არ უნდა გავუდიდაცედ, მაინც თქვენთან ვარ, თქვენიანი ვარ, — თითქოს ეუბნება იგი ხალხს, — ისეთივე ვარ, როგორც ვიყავი მაშინ, ფეხშიშველი მსხნელად რომ მოგვევლინეთ. ეს არის გროტესკული არსი სპექტაკლისა, როცა ყველაფერი თამაშდება, როგორც გმირის ცხოვრების დიდი ზნეობრივი აქტი, როგორც დიდი მოვლენა, პოლიტიკურად და სასოგადოებრივად მნიშვნელოვანი აქტი, შესაბამისი დეკორატიული მორთული, მაშინ როცა მისი არსი უზნეობაა, ანტიხალხურია, ანტიპოლიტიკური, ანტისაზოგადოებრივი. ლიტურგიული ქმედება, რომელსაც ხალხის რწმენა ეღო საფუძვლად, აქ თავისი არსებით პარადიზირებულია, მნიშვნელოვან, დიად ფორმაში მოქცეულია ავანტიურისტიკა „სიდიადე“. ისევე როგორც ყვარყვარე იყენებს ნიღბს, რომ-



სცენა
სპექტაკლდან
„ყვარყვარე“.

ლიც მის წამდვილ ბუნებას ფარავს, ასევე რეჟისორი სპექტაკლის ფორმას გვაწვდის როგორც ზოგადობას, ეს ფორმაც თავისთავად გრანდიოზული ნიღაბია, მასკარაღია, სადაც ცოცხალ ნიღბისან კარნავალი გაუმართავს. ამ ფორმის ელემენტი — მუსიკაც — ამგვარ გააზრებას ემორჩილება. ყვარყვარეს მოქმედების მნიშვნელოვან მიმდინარეობას თან ახლავს ბეთპოეზიანი, ვებერას ქმნილებების ყველაზე პათეტური, საეპიკური იდეალუბის გამომხატველი მუსიკალური ფრაგმენტები აქ ყველაფერი არის მოხმობილი იმისათვის, რომ გაიზარდოს, ამაღლდეს მოქმედება ყვარყვარის, რომელიც, თავის მხრივ, ასევე ყველაზე პათეტურიკურ ექსტს მიმართავს. ასეთია ამ პარადოქსის აზრი — სწორედ ყველაზე ამაღლებული, საუკეთესო, დახვეწილი და დიადი ფორმებითაა დახასიათებული ყველაზე მდაბიო, მიუღებელი და დასავგობი. ეს ერთგვარი ექსცენტრიადაცაა, რომელსაც ასე რიგად აფასებდა ვ. ო. ლენინი ბერნარდ შოუს შემოქმედებაში. მივლენა პირდაპირ გვეძლევა გაზრდილი, პეროზირებული, ყოველნაირად გაკეთილშობილებული გარეგნულად, მაგრამ თეატრში მოსული მყურებელი ხედავს, რომ ყველაფერი იც „მოკონილია“, დანაშაულია, რათა უფრო მეტად გაეგვას ხაზი ამ მოვლენის არსებით სიყალბეს, მის მოვლენითობას. ეს გარეგნული შესაბამისობა და შინაგანი მუსიკალური წარმოქმნის ტრეზორიკად უმდაფრეს სატირას, როცა არსება გვეძლევა „გამიშვებულად“, თუმცა იგი შემოილია და დეკორი ბრწყინვალეა, აი, რატომაა საშიში ყვარყვარე და „ყვარყვარეში“. იგი ყვარყვარე და იყენებს ყველაზე საუკეთესოს, რაც სხვას შეუქმნია, ყვარყვარე სიკეთეს, რადგან თავად პორტრეტაა, იყენებს ზნეობას, რადგან თავად უზნეობაა, რათა კარგად შეინიღბოს, თავისი ზრახვები არ გამოაჩინოს და საუკეთესო იდეალები წინ წაიმძლვაროს, რათა სავალი გზა გაიადვილოს და სწრაფად აირჩინოს ხალხის რწმენით შექმნილ კვარცხლბეგზე. სხვანაირად იგი ძალზე ადელი საცნობი იქნება და მისი ავანტიურისტული ნახტომი კი — ძალზე მოკლე როდესა და სივრცეში. ამ კუბონით მივადევნით თვალს ყვარყვარეს ნახტომს უპოვარი მანქანადან, ვიდრე საქართველოს დროებითი მთავრობის ჯარის წინამძღოლამდე. პირველად, როგორც ვთქვით, იგი შემინებულ ხალხს მესიად მოეგონა. გადატაკებული, ილაჯაწყვეტილი ხალხი (რომელიც სულ მალე კინადამ ქართველი მენშევიკების ავანტიურისტის მსხვერპლი გახდა) იმდენადაა მონატრებული შეგებას, რომ ადვილად მიჰყვება კაცს, რომელიც ამბობს: „როგორც ამ ხელის გულზე ბაღანი არ არის, ისე გავწმენდი ჩვენს ქვეყანას მანქნათვან. მინდორ-ველზე ოქროს ყანებს ვაბინებდი“. ხალხი დგას პოლიტიკის გარეშე და, ამდენად, ლაპარაკი პოლიტიკურ სიფხიზულზე გამორიცხულია. ამიტომ ყვარყვარე

თავდაპირველად პოლიტიკური ლიდერის როლი კი არ გამოდის, არამედ, სიტუაციის კარხანით, რელიგიურ სამოსელს ირჩევს და წმინდანის სახეს იღებს. ესაა ამგვარად მისთვის ხელსაყრელი. ექსტაზით, რომელიც რწმენით წარმოშობას რ. ჩხიკვაძე უბრალო სიტყვებს გვირბის გაყვანის თაობაზე. უკან დიხივს, დამოქილ, შეჯგუფებულ ხალხს ჩადგება, დაბლა დაუშვებს გრძელ ჯოხს, რომელიც საგულდასგულად სავლად, იატაკზე წვერით გააცურებს და იწყებს: „ეს არის რკინიგზა... აი, აქ იწყება, ასე მოდის... ა... ასე უხევეს და მიადგება ამ მაღალ მთას“. ამას ასეთი იღუმალის რხით და საგანგებო მნიშვნელო-



ბით წარმოთქვამს, თითქოს ამაში ხედავდეს ხალხის ხსნას. რეჟისორი პირდაპირ აბნის საქმეში ყვარყვარეს, რადგან მისმა გმირმა არ უნდა დაკარგოს ხელსაყრელი მიმენტი. ამის წარმოთქმისას რ. ჩხიკვაძე წინ მიდის, უკან ჩოქვით მიჰყვება ხალხი. ჯოხის წვერი შეჩერდება შემთხვევით მიგდებული გვირგვინის წინ (სიტყვებზე: „და მიადგება ამ მაღალ მთას“). აქ მსახიობი აკეთებს მცირე პაუზას, დახედავს გვირგვინს, სიმბოლოს ძალაუფლებისას, რომელიც ვიღაც სუსტად და უღელურს ასე უპატრონოდ მიუტოვებია. მშვენიერი დეტალია, თითქოს შემთხვევით შემოტანილი, ქვეყანა ასევე უმთავროდ და უპატრონოდ მიგდებული, ვინ აიღებს ამ გვირგვინს ხელში, ვინ დაიდავოს თავზე?! ეს თემა წამიერად ქრება. სპექტაკლის წამყვანის (იგი ამ შემთხვევაში მეწიქვლის ტექსტს წარმოთქვამს)

რბოლიკაზე („მერე, შე კაცო, მთას რად უხვედრებ წინ, ველზე გაუშვი, შენი ნება არაა?!“) გულმისული რ. ჩხიკვაძე-ყვარყვარე ხმამაღლა შეპყვირებს („მოდი და ასეთ ხალხს ელაპარაკე! გესმით, რა არის გვეგო?“, მძლავრად შემოიქნევს ჯიხს და უკან გადაისვრის. ახლა თუ არ გახდა მდგომარეობის ბატონი-პატრონი, აღარაფერი არ გამოვა, ამიტომ გვირბის გაყვანას ღვთაებრივ საქმედ სახავს. რ. ჩხიკვაძე-ყვარყვარე ამ გადამწყვეტი წუთის მნიშვნელობას გრძნობს: ან უკან, ნაცრისაყენ, ან წინ, „გვირბობი“, დიდებისაკენ! ამიტომ ეს „გვირბობი“ სიმბოლურ აზრს იძენს, ხალხის რწმენის შემომტკიცების საბაბით (მესამე

უნდობლად შემოიკვლება ყვარყვარეს. ყვარყვარეს პირველმა მისტიფიკაციამ, ასე კარგად დაწყებულია, კრახი განიცადა, მაგრამ ეს დაუცხრომელი იმპროვიზატორი ახალ საშუალებებს მიმართავს, თუმცა რ. ჩხიკვაძე-ყვარყვარეს ჯერ ნათლად არა აქვს გარკვეული, თუ, სახელდობრ, რა სურს, კონკრეტულად რისი მოპოვება სწავლია. ერთია მხოლოდ: ამ ეტაპზე ხალხის აყვლილება განუზრახავს, მასზე უმინზო გაბატონება, რადგან მიზანი ავანტიურისტიკისთვის ამღვრულ ატმოსფეროშიც შემდეგ ნათლად გამოიკვეთება. პირველი ზღუდე გადასალახავია. აქ კაკუტა (გ. თალაკვაძე) და ქუჩარა (ს. ლალიძე) გამოტყდებიან,



სცენები სპექტაკლთან „ყვარყვარე“.

მოქმედებაში ეს თემა ვარიაციულად გამოვლინდება) აღზევებული ყვარყვარე იტყვის: „გაითხარა ის გვირბობი“ (ე. ი. საწაღელს მივალწიო) და საუკეთესო საშუალება თვლის ასახვევად: „მოაზრობას (უკმაყოფილო, დამცინავი ტონით წარმოთქვამს მსახიობი) ამ მითის გარშემო გააკაყვს გზა და იმ უხეირო ინჟინრებს (ე. ი. ამ შემთხვევაში ემშაკეული) ფიქრად არ მოსვლიათ, რომ გვირბობი აქ გზას შეამოკლებს“, ამ ბოლო სიტყვებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აძლევს მსახიობი, ეს მისი ყველაზე ძლიერი არგუმენტი ამ შემთხვევაში. ახლა, მხოლოდ ახლა შესაძლებელი ხალხის მონუსხვა. ყვარყვარე ჩადგება ხალხში, ხელს გაუწვდის მას და იწყებს „შორი გზიდან სატრფოს ველი“ — ზეც თქვენთან ვარ, შეკავშირდეთო. მაგრამ ხალხი დაბნეულია, ვერ გარკვეულა, რაშია საქმე და

მკვდარი გავარცხნითო. შეძრწუნებული „წმინდანი“-ყვარყვარე მაღალი ხმით შეძლადღებს ზეცას: „ღმერთო, შენ შემიწიე! როგორ გაუქდა ხალხი. მარტო ამის გავონება წაწაწედს ქრისტიანი კაცს“. ამ სიტყვებს თან ერთვის ზარბაზნების ქუხილი ფრონტიდან. რაც აღიქმება როგორც ღვთის რისხვა, ზეცის მრისხანება და თავზარდაცემული ხალხი კვლავ ძირს განერთხმება. ამ წუთიდან უკვე თვით ყვარყვარემ იგრძნო, რომ „სწორ გზაზე“ დგას, ხოლო ხალხმა მისი ღვთიური ძალა იწმა... დაიწყო ყვარყვარეს აღმასვლა...

ცხადია, სპექტაკლში ყვარყვარეს მასშტაბები გაზრდილია, ერთგვარად ჰიპერტროფირებული, ზოგად ხარისხში აყვანილი და, რამდენადაც ამას სცენა ითმენს, კონკრეტულობისაგან გამარცხებული. ამ გზას თეატრი და რეჟისორი შეგნებუ-



სცენა სპექტაკლიდან „ყვარყვარე“.

რებული ყვარყვარეს „ხასიათისაგან“ (შეიქმედებული მიხედვით, რატომ ვხმარობ ამ სიტყვას ბრჭყალებში). თუ ხასიათების კომედიის პოზიციებზე დავდებებით (პ. კაკაბაძის კომედიები კი ამ პრინციპზეა აგებული) და შევედარებთ მას სპექტაკლს, აშკარა წინააღმდეგობას დავინახავთ. სპექტაკლი სულ სხვა ესთეტიკურ პრინციპებზეა აგებული, ვიდრე პიესა, ვიტყვოდი, სხვა თეატრის პრინციპებზე — ვიდრე „პ. კაკაბაძის თეატრია“, მაგრამ მთავარი სხვაა. არის თუ არა თეატრი ერთგული პ. კაკაბაძის პიესის არსისა, მისი ძირითადი პათოსის, მისი იდეური მიმართულების? აშკარაა, რომ ფორმის თვალსაზრისით ფაქტიურად სხვადასხვა მოუღწნათან გვაქვს საქმე მამასადამე, რჩება არსის გარკვევა და ამის კვლად, ის, თუ რამდენად შესწლო თეატრმა ამ განსხვავებული ფორმით მისი გამოხატვა. თუ ჩვენ კარგად დავაკვირდებით პ. კაკაბაძის ამ პიესას, შევნიშნავთ ერთ გარემოებას — რაც უფრო ვითარდება მოქმედება, მით უფრო ზოგად ხასიათს იღებს ყვარყვარე. თვით პიესა, პირველი მოქმედებისაგან განსხვავებით, თავისუფლდება ყოფის დეტალებისაგან და ასევე ზოგადობისაკენ მიილტვის. ყვარყვარე იქცევა ტიპად იმ უწეო კაცისა, რომელიც სარგებლობს ისტორიის ქართველებიკაჲს გაბატონებული არეულობით და საზოგადოებრივი ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივდება. პირველ ხანებში იგი უწეური „მსხვერპლია“ შექმნილი მდგომარეობის, მაგრამ მალე შეიცნობს თავის ძალას და საზოგადოების მესაჯის როლს იკისრებს. აქ ძვეს მისი უწეობის სათავე. საზოგადოების სახელით იგი ბოროტებას სჩადის და ნაცარქექიას ნიღაბს (თუმცა სულის სიღრმეში ბოროტად ნაცარქექიად რჩება) სცვლის ხალხზე მზრუნველი კაცის ნიღბით. ეს არის მთავარი პ. კაკაბაძის ამ პიესაში. მე მგონი, ის, ვისაც სპექტაკლი აქვს ნანახი, დამეთანხმება, რომ თეატრი ამ არსებით მომენტში პ. კაკაბაძის დრამატურგიის ერთგულია.

ლად ადგას და უკვე ამ პირველივე სცენებიდან ნათელია, რომ ჩვენს წინ არ გათამაშდება ყოფითი ხასიათის კომედია, კომედია ხასიათებისა. ისმის კითხვა, რამდენადაა შესაძლებელი ბოლიკარზე კაკაბაძის ამ კომედიის ამგვარი ტრანსფორმირება იძლევა თუ არა თავად პიესა ასეთი განზოგადების საშუალებას?

რასაკვირველია, აქ იგრძნობა ერთგვარი ძალდატანება მწერლის სტილზე. თვით ხასიათის აგების პრინციპი პ. კაკაბაძის ამ კომედიაში არსებითად განსხვავდება სპექტაკლში კონსტრუ-

დახა, სწორედ დრამატურგიის ერთგულია. რა იგულისხმება აქ? საერთოდ, იშვიათია ქართული მწერალი, რომელიც ასეთი სარკაზმით, „ფეთქებულ“ ირონიით ებრძოდეს ყოველგვარ სიყალბეს, ბიწიერებას და ასეთი დაუნდობლობით ანგრევდეს ყალბ დეკორიუმს. უკვე ამ თავისი პირველი დიდი კომედიიდან მოყოლებული შემოქმედების მთელ მანძილზე წყნობის სადარჯოზე იდგა მწერალი და თავის ერს სიჭბოლისაკენ მოუწოდებდა. თუ მის სხვა კომედიებს დავუკვირდებით, შევნიშნავთ, რა სიმარჯჯით ხმარობენ სხვადასხვა ნიღაბს მისი კომედიების პერსონაჟები: ხარიტონი („კომედიურის ქორწინება“), ლიპარიტე კიკოტე („კასაბერის ხმალი“), ძვალ ძვალაიმი („ცხოვრების ჯარა“) და სხვანი. სიკეთისა და ბოროტის, მოქმენებითისა და ნამდვილის, წყნობისა და უწყნობის ბრძოლა გასდევს

მთელ მის შემოქმედებას. ეს მისი მთავარი თემაა და არის მისი დრამატურებისა, მაგ., ლიბარეტე კიკოტე, რომელიც, მსგავსად ნაცარქექია-ყვარყვარესი, ფოლკლორიდანაა ამოზრდილი და ეყრდნობა ხალხურ ნიღაბს — ქოსატყუილას — უფრო დიდი მასშტაბის ავანტიურისტიკა, ვიდრე მისი წინამორბედი ყვარყვარე. ეს ენერგიული, გონებაბამაზელი, ათას ქირში გამოვლილი კაცი ყოველ ვითარებაში გარდასახვის განსაცვიფრებელ უნარს ავლენს და ყოველი მდგომარეობიდან გამოსავალს ადვილად პოულობს ფერისცვალების ამ ნიჭის წყალობით. სპექტაკლის ავტორმა პ. კაკაბაძის შემოქმედების ამ ერთ-ერთ ძირითად მოტივს მიაპყრო თავისი ყურადღება და მან თითოს ჯერ ერთ მწკრივში დააყენა ყვარყვარეს მსგავსი პერსონაჟები, ხოლო შემდეგ შეაჯგუჯა და ყვარყვარეში გააერთიანა, რათა შეექმნა მთლიანი თემა „ყვარყვარისმისა“. ასე გადაიქცა თითო პ. კაკაბაძის დხმანებით ნაცარქექია ყვარყვარე თუთაბერი — ყ ვ ა რ ყ ვ ა რ ე დ, შემკრებილობით ტიპად, მრავალი ნიღბიდან ერთ ნიღ-

ბად, ვინაიდან თავად ყვარყვარე თუთაბერის, ნიღბიდან თავისი ტევალობით, მასში დაფარულა ზოგადების ტენდენციით ამის საშუალებას იძლეოდა.

ამავე დროს ჩვენ არ უნდა გამოვიცხოთ დროის ფაქტორიც. „ყვარყვარე თუთაბერის“ პირველი წარმოდგენიდან თითქმის ნახევარი საუკუნე გაიდა. ყვარყვარე თუთაბერის როლის შემსრულებელი უშანგი ჩხეიძე ლეგენდარული დიდებით შეიმოსა და ძალაუნებურად სხვა შემსრულებლებს ყოველთვის მას უდარებენ, როგორც ერთ-ერთ ეტალონს (ამას სწავლიან ისინიც ვი, ვისაც საერთოდ არ უნახავს უ. ჩხეიძე სცენაზე). ამის შემდეგ ქართულ თეატრში ეს პიესა დიდი ინტერვალებით იღვმებოდა, ხოლო ბოლო ათი წლის მანძილზე ჩვენს დიდი თეატრების სცენაზე საერთოდ არ ასეულა. დროთა ვითარებაში მოხდა საგულისხმო პროცესი — ყვარყვარე სცენას „ჩამოსცილდა“ და ხალხში გადავიდა, როგორც გარკვეული სოციალური მოვლენის გამომხატველი ცნება. შემდეგ ამ ცნებამ ისე ფართო შინაარსი შეიძინა, რომ თავდაპირველი კონკრეტული შინაარსი დაკარგა და უფრო ზოგადი მოვლენის — საზოგადოებრივი, სოციალური, პოლიტიკური, თუ ზნეობრივი მოვლენის — დასახსიათებლად შემოვიდა ჩვენს ცხოვრებაში. საქართველოში ძალზე ბევრი ხმარობდა ამ ცნებას, როცა ამის საჭიროება იყო, და დარწმუნებით შემიძლია ვთქვა, უმეტესობას არც სპექტაკლი ენახა და არც პიესა აქონდა წყაიხთხული. ასე შეიქმნა მოდელი „ყვარყვარისმისა“. თეატრს, რომელსაც წინ ედო წარსულის გამოვლილება, არ შეეძლო ამისთვის ანგარიში არ გაეწია და მან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ცნება „ყვარყვარისმისა“ პროექცირება მოახდინა პ. კაკაბაძის ყვარყვარეზე, ანუ: ცნება დაურუნდა თავის პირველ მიზეზს, პირველწყაროს კონკრეტულ ნიღაბს და ამავე დროს შეინარჩუნა ცნებისათვის აუცილებელი ზოგადობა. ამ მომენტის გათვალისწინება, ჩემი აზრით, ერთობ მნიშვნელოვანია სპექტაკლის თავისებურების გარკვევისას.

სწორედ ამგვარმა ჩანაფიქრმა განსაზღვრა სპექტაკლის ის ფორმა, შესრულების ის მანერა, რასაც ჩვენ ვხედავთ და რაც ბევრს ეუცხოება.

ესაღია, თუ შედეგელობაში არ მივიღებთ იმას, რაც უკვე ითქვა და სპექტაკლს განვსჯით გარდასახვის თეატრის, ხასიათების განვითარების, ფსიქოლოგიური მოტივების ლოგიკის მიხედვით, მაშინ რ. სტურუას სპექტაკლის და რ. ჩხიკვაძის როლის არათუ გაკრიტიკება, არანედ საერთოდ უარყოფა შეიძლება. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ეს სპექტაკლი შეგნებულად, შეიძლება ითქვას, დემონსტრაციულად არ იყენებს ამგვარი თეატრის პრინციპებს და ამ შემთხვევაში სრულიად აშკარად უარყოფს მის ესთეტიკას. მაშ რა კრიტიკიუმით უნდა განვიხილოთ სპექტაკლი? იმ

სცენა სპექტაკლიდან „ყვარყვარე“.





კანონების მიხედვით (როგორც ა. პუშკინი იტყობდა) — რითაც იგია შექმნილი. სპექტაკლი პოლიტიკური პლაკატის ჟანრშია გადაწყვეტილი და, ამის შესაბამისად, მისი ფორმა მკვეთრია, პარადოქსული, ჰიპერბოლური, აგებული კონტრასტებზე. ბუნებრივია, ასეთ სპექტაკლში შესრულების სხვა სტილია საჭირო და მსახიობები, პირველ რიგში კი რ. ჩხიკვაძე, „წარმოადგენენ“, „თამაშობენ“ თავიანთ გმირებს, გვიჩვენებენ მათ. ამ დროს აშკარაა მათი დამოკიდებულება სახისა თუ ნიღაბისადმი. აქ ყველაფერი ეყრდნობა გარეგნულ აქტიორულ ტექნიკას, ფსიქოლოგიური განცდებისაგან, ხასიათის თანმიმდევრული განვითარებისაგან აბსოლუტურად თავისუფალს.

ყვარყვარეს სახე (და არა ხასიათი) წარმოდგენილია ერთბაშად, მოლიანად, იგი თავიდანვე განსაზღვრულია, არსებითად ჩამოყალიბებულიც არის ერთგვარი „არქეტიპი“, რომელიც ავირგვინებს მსგავსი ტიპების მთელ წყებას და, უკვე განზოგადებაში აყვანილი, თვით ხდება ახალი საწყისი ამგვარი ნიღბის განვითარებისა. იგი არის გამოშხატეული ზოგადი შინაარსის და არა

ინდივიდუალური ხასიათის და ამ შინაარსში ფარგლებში ხდება მისი ცვლილება, შევსება, სრულქმნა. ამის გამო იგი არ არის კონკრეტული ადამიანური თვისებების მატარებელი, ვინაიდან საერთოდ ყოველგვარი ნიღაბი თავისთავად გამორიცხავს ფსიქოლოგიურ კონკრეტულობას. ეს ვრცელდება არა მარტო მთავარ გმირზე, არამედ საერთოდ სპექტაკლის სცენურ გარემოზეც.

ყოფითი, რეალური საგნები, როგორც ითქვამს, მხოლოდ კონტრასტისთვისაა გამოყენებული, რომ უფრო ნათელი გახდეს „თამაშის“ ელემენტი. ამავე პრინციპზეა აგებული რ. ჩხიკვაძის მთელი შესრულება და მისი მეტყველების მანერაც. მაგ., როცა კაკუტა და ქუჩარა ამბობენ, მკვდარი გაგძარცვეთო, რ. ჩხიკვაძე-ყვარყვარე ხელდაწვდილი, ტრაგიკული პათოსით წამოიძახებს: „წაწყვდებით, თქვე უბედურებო!“ და იქვე ჩვეულებრივი ტონით, როგორც „ძველი“ ყვარყვარე იტყობდა, ამბობს: „მანახეთ ერთი?!“ (ე. ი. მოპარული ტანსაცმელიო, ნ. გ.). კიდევ უფრო გაზრდილია ამგვარი კონტრასტი, როცა ყვარყვარე ადის ეკლესიის კედელზე მიდგმულ ამბიონზე თუ ტრიბუნაზე (მაყურებელს შეუძლია ორივე იფიქროს)



და იქიდან ისმის მისი ხმა, რადიოთი გაათქვე-
ცებული. ეს სიტყვაც ორმავე პლანშია წარმოდგე-
ნილი. აქ ორატორის პოლიტიკური ტემპერამენ-
ტი, მკვეთრი ფესტიკულიცა, მგზნებარება (რო-
გორც ეს შეშენების პოლიტიკურ ტრიბუნს) ერთი
პლასტია, რომელსაც ბუნებრივად ეფენება მეორე
პლასტი — მშვიდი, ამაღლებული, თანაბარი
(როგორც ეს ამბიონზე შემდგარ მოძღვარს შეე-
ფერება). ყვარყვარ ლაპარაკს იწყებს მშვიდად,
თითქოს ერს მოძღვრავდეს: „მრავლის ქარიშხ-
ლის და მუხის დამტყნელ საუკუნეთა გადამტანო,
ბოლო ჟამს ბედით შეესწარიო მძლავრის და სას-
ტიკის მტრისაგან ჭირსა შემოწერილს... ხოლო
შემდეგ ექსტაზში შესული გაჰყვირის, თითქმის
ისტერიამდე მისული: „და დღეს ყვარყვარემ,
ხნით ჭაბუკმა, მოხუცის სიბრძნით, უშრეტეი დღა-
წლით ბოროტება უკუაქცია, განწმინდა მომხდურ
მტრისაგან მთელი კავკასიონი, დაამხო მათი
ძლიერება, დაატყვევა და წარმოვიდინათ დასა-
თრგუნად ბნელნი მტარვანი, ვის ბილწ თავებ-
ზე გადაიქცა მწარე დაცინვად ოქროს გვირგვი-
ნი“. აქ მისი გაცხარებული ტონი წყდება და ბო-
ლო ფრაზას წარმოთქვამს, როგორც ლოცვას:



სცენები სპექტაკლიდან „ყვარყვარე“.

„უგალობთ ჩვენსა ყვარყვარეს, ვით უგალობდნენ
ძველად დავიის, გოლიათს, მძლავრ-მძლავრს“,
ყალბი პათეტიკა გამოყენებულია როგორც გმი-
რის წარმოდგენის მსატრული ხერხი. ამბიონი-
დან კიბეებზე ჩამოდის ყვარყვარე და მას ასლავს
ჭეშმარიტად პათეტიკური, ამაღლებული მუსიკა
— ბეთჰოვენის „გმირული სიმფონიიდან“. ჰქვს
ყვარყვარესაგან გაყალბებული და, ამდენად, შინა-
განად დაცლილი, ხელოვნურად გაბრუნდი ფორმა
უპირისპირდება უღრმესი შინაარსით საკაცობ-
რიო იდეალების გამომახველ შუიკალურ თე-
მას. ძირს ჩამოსული ყვარყვარე ხელში იღებს
გრძელ ჯოხს, სკიპტრასავით დაიჭერს და ავანსცე-
ნისკენ მოეშობება, რათა გრანდიოზული ფორსი-
ბოლომდე მიიყვანოს.

რეჟისორი მშინად არღვევს ე. წ. „სცენურ
დროს“, რადგან სურს უფრო მკვეთრად, შთამბე-
ჭდავად გამოხატოს გმირის თავდადასავლის არ-
სებითი მომენტი. ეს დრო „გაწულილი“, მრავ-
ალმნიშვნელოვანი, პირობითია, ისევე როგორც
მთელი სპექტაკლი. საერთოდ, დრო ყოველთვის
პირობითია ხელოვნებაში და განსაკუთრებით
სცენაზე. მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს პირობითობა
საგანგებოდაა აქცენტირებული. მხედველობაში
მაქვს ყვარყვარეს „ჩამოხრჩობა“, როცა იგი
თოკზე დიდხანს ჰკიდია და ამ დროს
მიდის სცენა გამოძიებულს, მწერალსა და ადი-
უტანტს შორის, ხოლო შემდეგ უკვე „ჩამოხრჩო-
ბილი“ ყვარყვარე დილოგს მართავს გამოძიე-
ბელთან და საწყალობლად შესჩივის: „რატომ მა-
ხრჩობთ მართალ კაცს, რატომ?!“ „მკვდრის“ ეს
ვაცოცხლება, საიდანაც იწყება შემდეგ მისი
ასპარეზზე გამოსვლა და აღწევება, მთელი ეს
„ულოგიკო“ სცენა პართიული რემინისცენიაა
ქრისტეს აღდგომისა, ნამდვილად წამებულისა და
მისტრიფიკურად წამებულის შეპირისპირება.

ასევეა „გაწულილი“, დროში ფიქსირებული
თვით გმირის მოქმედება ამ სცენის წინ. ყვარყვა-
რე ერთბაშად კი არ ადის სახრჩობელზე, არა-
ნედ ძალიან ნელა — როგორც შეხლებულ კად-
რებშია ხლმე. განაჩენის მოსმენის შემდეგ იგი
სწრაფად დაიხვეს უკან, ასევე სწრაფად წამოი-
ყვირებს: „...ხელმწიფის ერთგულ კაცს მაგაა
მუეზნებით?!“... ყოველივე ამას მსახიობი აკეთებს
მკვეთრი რიტმის ხაზგასამით, თვალისდახამამე-
ბაში და გამოძიებულს წამოხაზილზე: „ჩამოხრ-
ჩეთო!“ ასევე სწრაფად შემოტრიალდება სახრჩო-
ბელისკენ და პლასტიკურად ზუსტად გამოზომი-
ლი მოძრაობით, თითქოს უპაერო სივრცეში მია-
ბიჯებს — იწყებს კიბეებზე ასვლას, გაბმული,
ასევე „გაწულილი“ მუსიკალური ფონის თანხლე-
ბით. სცენაზე მყოფნიც ამავე შენლებულ რიტმ-
ში — რომელიც საცაა უნდა გაწყდეს, აჰყვებიან
ყვარყვარეს მოძრაობას, რათა უფრო რელიეფუ-
რი გახდეს მომენტის მნიშვნელობა. მთლიანად
ეს სცენა ამართლებს ყვარყვარეს სიტყვებს მეორე

მოქმედებაში: „ქვეყანამ იცის ჩემი ვაჟაცაობა. -- რამდენჯერ სახსრებულას გადავუვრი. რამდენჯერ რევოლუციამ სწორედ ყელზე მომხსნა თოკი“.

სწორედ რევოლუციის, დიდი იდეალების სახელით ლაპარაკობს ეს კაცი ამ სექტაკლში, რათა თავისი არარაობა დაეარსოს, სწორედ ამიტომ მიმართავს ხოლმე იგი ბრძანებულების სტრიქონებს, სადაც ქვეყნის წინაშე ადამიანის მოვალეობაზე ლაპარაკი. სწორედ ამიტომაც იმოსება იგი ხედავდასხვანაირად. სხვათა შორის, საინტერესო მისი კოსტიუმის „დრამატურგია“: ჯარისკაცის უბრალო ფორმას ცვლის ქრისტეს კვართისმგვარი წამოსასხამი. შემდეგ „შემთხვევით“ იცვამს კაკუტასა და ქურჩას მიერ გაძარცვული თურქი ჯარისკაცის ტანსაცმელი (რომელიც ძიუღოს მოჭიდავის ფორმას ჰგავს. როცა ეს ფორმა აცვია რ. ჩხიკვაძეს, მისი მოქმედება, ჟესტი შეესაბამება ტამბაზე შემოშველა მოჭიდავის რიტუალის მოქმედებას. შემდეგ ეს „შემთხვევითი“ კოსტიუმი გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს და კონკრეტულადაც გადადის ზოგადში). პირველი მოქმედების დასასრულს გრძელი ქართული ჩოხა აცვია, რადგან სურს სახლს ერთგულ გმირად მოჩვენების (გაიხსენეთ: „სანდომიან, ღამაშ მამულში შენს თავზე დიდხანს გრძელდებოდა უკუნე ღამე“), გამოიყენოს ერთგული გრძნობები. მეორე მოქმედებაში იგი სრული სამხედრო ამუნიციით გვევლინება. მომწვანო-მოყავისფრო სამხედრო ფორმით, რკინის მუზარადით, იარაღით შეჭურვილი (საინტერესო მომენტია: ამით რეჟისორი გვანინებს, რომ ყვარყვარ ყოველთვის იმას ეკედლებს, რაშიც ხედავს ძალას. ამჯერად საკმაოდ გამჭვირვალე ნართაულა-ყვარყვარ იმ ინტერენტების ბანაკშია, რომელთაც საქართველოს განთავსებულმა მთავრობამ ავით ძალისით გაუღო კარი), შემდეგ, უკვე ძალაუფლებით შემოსილი, „ინტელიგენტურადაა“ ჩაცმული, ხოლო სრული კატასტროფის წინ, როცა „მის მარხში“ რევოლუციური არმია შემოდის, ყვარყვარ „შეშვლდება“, იხდის ტანსაცმელს და სხამაღლა, ტრაგიკული, განწირული ტონით მიმართავს მსყურებელს: „მოდინ! მოდინ! შებრძოლების თავი აღდარს მაქვს“. როგორც ვხედავთ, ამ გზით მინიშნებულია მოქმედების დროს გარკვეული მონაკვეთები და ამ კონკრეტულ ვითარებაშია მოქმედული ყვარყვარის გარეგნული მეტამორფოზები. თვით უკანასკნელ სცენაშიც კი, როცა ყვარყვარ „შემშვლია“ (ე. ი. როცა მისი ნიღბის არსია „გამიშვლებული“), იგი მიმართავს კიდევ ერთ ცდას, რათა ისე წავიდეს ასპარეზიდან, რომ მაინც წამებული გვირგვინი დღაიდგას: ჯერ თავს იკატუნებს, ბედს ურიდებ (ოღნავი წამდრებით, მორჩილი ტონით წარმოთქვამს რ. ჩხიკვაძე: „ვეშვიდობები ყოველივეს, უცნობ ძილში მივდივარ“), შუადა ნიღბი ჩამოიხსნას და „თავის თავს დაუბრუნდეს“, მაგრამ რა-

კი ხედავს, რომ გზა ყოველმხრივ მოჭრილი აქვს, ხედავს თუ რა ძალით შემოუტია მას რევოლუციით გამოფხიზლებულმა სახლმა, უკანასკნელად, როგორ იფითქვს: „მე რევოლუციასზე ლიგინი დამიგია და ახლა დასჯა მეჩვენა?“ და შემდეგ ისევ ნელა, როგორც პირველ მოქმედებაში, ადის სახსრებულა-ჯვარზე, მიიპარება მალა და უცებ, გამოფხიზლებული, აიჭრება ზეგით და ამ ძელს გაეკრება, პირშექცევით (აქაც აშკარაა, თუ რას ნიშნავს ეს სცენური მეტაფორა), ხელმეგამშილი... პათეტიკური სიკვდილი სურს. მაგრამ ტრაგიკული ფარსი დამოთარდა და პათეტიკისთვის, როგორც არ უნდა იყოს იგი, ჭეშმარიტი თუ მოჩვენებითი, ადგილი აღარ რჩება -- ხალხი „ჩამოიღებს“ ყვარყვარს ჯვრიდან და ჩაუშვებს ისტორიის სანაგვე ყუთში. ასე გამოკვეთილდაა ნაჩვენები რეჟისორის და თეატრის დამოკიდებულება ყოველგვარი ავანტიურისმილადში, „ყვარყვარისმილადში“, ნაჩვენებია მისი მავნე არსი, ხელახალი აღორძინების საშინობა იმ შემთხვევაში, თუ ხალხი ოდნავ მაინც შეასუსტებს სიფხიზლოს და ძირშივე არ გამოუცხადებს დაუნდობელ ბრძოლას მსგავს მოვლენებს. საერთოდ თეატრის მოქალაქეობრივი, პოლიტიკური ტენდენცია საკმაოდ სიმკვეთრითაა წარმოდგენილი, დავგმობია, ძირსაა დამხოზილი არა მარტო „ყვარყვარისში“, არამედ ის სიტუაცია, რომელიც ხელსაყრელ ასპარეზს ქმნის ამგვარი სიციალური მოვლენის წარმოქმნისათვის. მხატვრული სახისა და გარემოს ამგვარი ვაზაზრება თავისთავად ასოციაციის შესაძლებლობას შეიცავს და ეს ასოციაცია კონკრეტულ გამოსატყულებას პულობს სექტაკლში ჩასმულ ერთ სცენაში, რომელიც აღებულია ბ. ბრეტის „არტურო უის კარიერიდან“. ამ სცენას და საერთოდ ყვარყვარს სახეს რ. ჩხიკვაძე ბრწყინვალე ოსტატობით წარმოვლიდგენს. სადაც მისი პლასტიკა, იმპროვიზაციის ნიჭი, მახვილი დეტალების ფიგურირეკი -- წარშუღულ მთაბეჭდილობას სტოებს. ...ყვარყვარს სახიდან ნიღბი ჩამოვარდა, დაირღვა ის პანოტიკური საწყაროც, სადაც იგი აღმოაცენა ისტორიის გარღვევამ მსვლელობამ, რევოლუციის პროგრესმა წალეკა ის სინიძეურე, რომელიც ყოველნაირად ცდილობდა გარეგნული ბრწყინვალეობით წარმომდგარიყო და მარადიული ყოფილიყო...

„გათავდა, ყვარყვარე, შენი ჩალონი“.



კანტის

ესთეტიკური კონცეფციის

ინტერპრეტაციისათვის

ზურაბ კაკაბაძე

„ჩვენ, გერმანელი სოციალისტები, ვამყობთ იმით, რომ შექმედებები ვართ არა მარტო სენსიბილური, ფორმისა და ოქუნის, არამედ კანტის, ფიქტის და ჰეგელის.“

ფურდობ ვეკლბი.

პანტის ესთეტიკური კონცეფცია ესთეტიკური ფენომენის მკვერად განსხვავებულ დახასიათებებს შეიცავს. მათი გაერთიანება მოუჭრებელი ჩანს. იქნება შთაბეჭდილება, რომ ამ კონცეფციისათვის ერთიანი და თანმიმდევრული სახის მინიჭება მისგან მნიშვნელოვანი მომენტების მოცილების ტექნიკულ ოპერაციას მოიხიბვს, რის შედეგადაც იგი ცალმხრივი და ერთობ გაღარბებული სახით გამოიყურება.

ამასთან, შესაბამისი კანტის ესთეტიკური თვალსაზრისის იმგვარი ინტერპრეტაცია, რომ (მნიშვნელოვანი მომენტების შენარჩუნების მიუხედავად) ეს თვალსაზრისი ერთიანი, თანმიმდევრული და ჭეშმარიტებასთან უფრო მიახლოებული სახით წარმოვიდგავს; ეს არის ინტერპრეტაცია, რომლის მიხედვით კანტის ფილოსოფია ესთეტიკის ასპექტშიც მარქსიზმის თეორიულ წაროდ გველიანება.

კანტი თავდაპირველად იძლევა ესთეტიკური ფენომენის, როგორც „მშენიერი“ დახასიათებას; ესაა გრძობადი ჭრეტაში მოცემული, გრძობადად თვალსაჩინო და ასე მოწონების ღირსი საგანი. ამასთან, კანტი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ მშენიერი არის „დაუინტერესებელ“ ჭრეტაში მოცემული, „დაუინტერესებელი“ ჭრეტაში; მშენიერი არის ის, რაც მოგწონს „ინტერესის გარეშე“. ხოლო საგანი, მოცემული დაუინტერესებელ ჭრეტაში, არის შინაარსისაგან თავისუფალი ფორმა. ამრიგად, კანტის მიხედვით, მშენიერი არის შინაარსისაგან თავისუფალი, წმინდა ფორმის სახით მოცემული და ასე მოწონების ღირსი საგანი.

მაგრამ, სახელდობრ, რას გულისხმობს კანტი „ინტერესისა“ და, შესატყვისად, „შინაარსში“, რომელთაგანაც, მისი აზრით, თავისუფალია ესთეტიკური ჭრეტა და, მათთანადაც, საგანიც, როგორც მშენიერი?

ჩვენი სხეულის, ან მისი ცალკეული ნაწილის სხვადასხვაგვარი მდგომარეობას ჩვენ უშუალოდ განვიცდით, შევიგრძნობთ ხოლმე სხვადასხვაგვარად (დადებითად ან უარყოფითად). ესაა ე. წ. გრძობადი სიამოვნება-უსიამოვნება; ფიზიკური ნივთები, რომლებიც ჩვენს სხეულზე ზემოქმედებენ, მას იმგვარ მდგომარეობაში მოაქცევენ ხოლმე, რომელიც ჩვენს მიერ ან სიამოვნოდ განიცდება და შევიგრძნობთ, ან — უსიამოვნოდ. ამგვარად, ფიზიკურ ნივთებს გააჩნიათ ჩვენთვის გრძობადი სიამოვნება-უსიამოვნების მომნიჭებელი თვისებები, რაც მათს გარკვეულ მნიშვნელობას და შინაარსს შეადგენს.

ჩვენ გვაქვს ჩვენი სხეულის სასიამოვნოდ შესაგრძობ მდგომარეობაში მოქცევის ინტერესი („ჰედონისტური“ ინტერესი) და ხშირად სწორედ ამგვარად დაინტერესებული თვალით ვხედავთ და ვაფასებთ ხოლმე საგნებს; ე. ი. სიამოვნება-უსიამოვნების მომნიჭებელი თვისებების მხრივ ვაფასებთ საგნებს; ასეთ შემთხვევაში საგანი მოცემულია არა „დაუინტერესებელ“, არამედ სწორედ დაინტერესებულ, სახელდობრ, გრძობადი სიამოვნების მიღების ინტერესით დაინტერესებულ ჭრეტაში; და მას ვიწონებთ არა „ინტერესის გარეშე“, არამედ სწორედ გრძობადი სიამოვნების მიღების ინტერესის გამო. შესაბამისად, საგანი დანახული და მოწონებულია სწორედ მისი შინაარსის, სახელდობრ, გრძობადი სიამოვნების მომნიჭებელი თვისების მიხედვით.

მაგრამ ასეთ შემთხვევაში საკმე არა გვაქვს ესთეტიკურ ხედვასა და მოწონებასთან და, შესატყვისად, საგანთან, როგორც ესთეტიკურ ფენომენთან, მშენიერიან. ესთეტიკური ხედვა და მოწონება მოასწავებს ამგვარი ინტერესისაგან განთავისუფლებას, რაც, თავის მხრივ, საგანს გაათავისუფლებს შესაბამისი შინაარსისაგან — გრძობადი სიამოვნების მომნიჭებელი თვისებისაგან.

ავიღოთ მარტივი მაგალითი: საშინელი სიციხეა, რაც მაწუხებს და უსიამოვნო განცდას აღმიძრავს. ჩემს წინაშე დგას წყლით სავსე დოქი. იგი გრილია და შეხებისას სასიამოვნოდ მიგრძობს ხელსეულს. ამიტომაც იმსახურებს იგი ჩემთან დადებით შეფასებას. მე მოწონებ დოქი გაგრძობის ინტერესის დაკმაყოფილებას და მისი შესატყვისი შინაარსის (გამარტობელი თვისების) გამო. მაგრამ, ცხადია, ეს არ არის ესთეტიკური მოწონება და, შესატყვისად, ამ მოწონების საგანი არ არის მოცემული, როგორც მშენიერი, არამედ, როგორც — „სასიამოვნო“. ესთეტიკური მოწონებისათვის საჭიროა განთავისუფლდეთ გაგრძობის ინტერესისაგან და ისე შეეხდეთ დოქს, რის შედეგადაც იგი წარმოვიდგება შესატყვისი შინაარსისაგან (გამარტობელი თვისებისაგან) თავისუფალი სახით.

მაგრამ გრძობადი სიამოვნებისადმი ინტერესი, ცხადია, არ არის ერთადერთი ინტერესი, რომელიც ჩვენ გვახმობრავებს; ჩვენ დაინტერესებული ვართ აგრეთვე აკუმის კეთებით, რომელიც საბოლოო ანგარიშში ჩვენი სიცოცხლისა და ცხოვრების შენარჩუნება-განმტკიცებას უზაზურება. ამ ინტერესთან მიმართებაშიც საგნები წარმოვიდგებიან გარკვეული მნიშვნელობის მქონედ, როგორც საკმეში ხელისშემწყობი, ან დახამარტობელი საშუალებანი. ხშირად სწორედ ამგვარად დაინტერესებული თვალთ, შესატყვისი მნიშვნელობისა და შინაარსის მხრივ, ვხედავთ და ვაფასებთ საგანს. მაგრამ, ცხადია, ეს არ არის ესთეტიკური მოწონება და მისი საგანი მი-

ცემულია არა როგორც მშვენიერი, არამედ როგორც „სასარგებლო“. იმისათვის, რომ განხორციელდეს ესთეტიკური შფუტება, საჭიროა განათავისუფლდეთ ადინიშული, ე. წ. „უტილიტარიანული“ ინტერესისაგან და ის შევხედეთ სავანს.

იმეუ მარტივი მაგალითის ფარგლებში რომ დავჩრეთ: დოქი აკმაყოფილებს ჩემს ინტერესს წყლის მიმარაგებისადმი, რაც საბოლოო ანგარიშით ჩემი სიცოცხლისა და ცხოვრების შენარუნებასა და განმტკიცებაზე ზრუნვის ასპექტში შეადგენს. ეს ვხედავ დოქს ამგვარად და ინტერესებული თავალით და მომწონს იგი სწორედ ამ ინტერესის დამყოფილების გამო. მაგრამ, ცხადია, ეს არ არის ესთეტიკური ხედვა და მოწონება. დოქი ასეთ შემთხვევაში მოცემულია არა როგორც მშვენიერი, არამედ როგორც „სასარგებლო ნივთი“.

ჩვენ სხვაგვარი ინტერესიც გავაჩნია: ყოველი ადამიანი, როგორც პიროვნება, განიხილებოდეს სა როგორც საშუალება, არამედ როგორც თვითმიზანი, რომ ყოველი ადამიანის მიმართ ხორციელდებოდეს უპირობო, უანგარო ანგარიშგაწევისა და ზრუნვა-დანმარების დამოკიდებულება. ხშირად ამ ინტერესის მიხედვით ვაფასებთ ჩვენსა და სხვის მოქმედებას და მის წარმართვულ ნებას; მოგწონს ხოლმე ვისმეს მოქმედება და შესატყვისი ნება სწორედ ამ ინტერესის დამყოფილების გამო. მაგრამ ასეთ შემთხვევაში ვერ ვიტყვი, რომ მოცემული მოქმედება და ნება „მშვენიერია“, არამედ ვიტყვი — იგი „კეთილია“. ეს არ არის ესთეტიკური მოწონება და შესაბამისად, ამ მოწონების საგანი — ესთეტიკური ფენომენი. ეს ვითკური მოწონება, ხოლო მისი საგანი — ვითკური ვითარება. საგანი მაშინ არის მშვენიერი, როცა განათავისუფლდებით აგრეთვე ვითკური ინტერესისაგან და ისე შევხედეთ მას.

კვლავ მარტივი მაგალითი ავიღოთ: ვიღაც ადიდებულ მდინარეს გადაეშვა, დასახრჩობად განწირულ კაცს მიემეველა და გადაარჩინა. თვალს ვადევნებ ამ მოქმედებას და იგი კმაყოფილებს მეგრის, მოწონებს, როგორც ადამიანის მიერ ადამიანზე უანგარო ზრუნვის აქტი; მაგრამ, ცხადია, ასეთ შემთხვევაში მოცემული მოქმედებისა და მისი მშვენიერებელი სუბიექტის შესაფასებლად შესაფერისი სიტყვა იქნება „კეთილი“ და არა „მშვენიერი“, „ლამაზი“.

ესთეტიკური პონიციის, ესთეტიკური ხედვისა და მოწონების მისაღებად აზნად განათავისუფლდეთ კიდევ ერთი თავისებური ხასიათის ინტერესისაგან. ესაა თეორიული ინტერესი. კანტის მიხედვით, თეორიული ინტერესი უნდა იმის, თუ როგორ, რისი წყალობით არსებობს საგანი, თუ არ იწყვეტ და აპირობებს მის არსებობას (მოგვინის ხასიბ). ცხადია, გამოთქმა „მშვენიერი“ სრულიადაც არ პასუხობს ამ კითხვას. როცა ვამბობთ, მაგალითად, რომ ეს დოქი მშვენიერია, ამით არაფერს ვამბობთ იმის თაობაზე, თუ რამ გამოიწვიდა განაპირობება დოქის არსებობა.

კანტის მიხედვით, ესთეტიკური მოწონება, ანუ საგნის, როგორც მშვენიერის მოწონება, არის მოწონება ყველა ამ დასახელებული ინტერესის გარეშე. ხოლო ამ ინტერესებთან მიმართებისაგან საგნის განათავისუფლება მოასწავებს მის განათავისუფლებას შესატყვისი შინაარსისაგან — იმისაგან, რომ იგი არის ასეთი და ასეთი გრძობადი სიამოვნების მონიჭებელი, ან რაღაც საქმის კეთების ასეთი და ასეთი საშუალება, სიკეთის ასეთი და ასეთი განხორციელება, ანდა

ამა და ამ მიზეზით გამოწვეული და გაპირობებული თავის არსებობაში.

მაგრამ, სახელობრ, რა მოგწონს საგანში, როცა მას ვათავისუფლებთ ადინიშული შინაარსისაგან? ვგრძნობ საგანი, როგორც ხილული ფორმა, როგორც სახეებისა და ფერების, თუ ბუნებისა და ტონების ასეთი და ასეთი შეხამება, კომბინაცია. მაგალითად, დოქისაგან ვგრძნობ მისი მოსაზრება, „მოყვანილობა“ და შეფერვალობა; ხოლო თუკი ვხედავ ადამიანის მოქმედებას ესება — ეს მოქმედება — როგორც ასეთი და ასეთი „მოყვანილობა“ მქონე ხილული მოძრაობა. ამ აზრით, მშვენიერია საგანი როგორც „წმინდა ფორმა“ და ესთეტიკური მოწონება ეკუთვნის საგანს როგორც ფორმას შინაარსის გარეშე.

თუკი დავაკვირდებით, მივხედვით, რომ ყველა ზემოდასახელებულ ინტერესს ერთი საერთო ნიშანი ახასიათებს — ესაა ინტერესი რეალური არსებობისადმი; გრძობადი სიამოვნებისადმი ინტერესი მოასწავებს ინტერესს ჩემი სხეულის გარკვეული მდგომარეობის რეალურად დამყარებისადმი; ხოლო რამდენადაც ჩემი სხეულის მდგომარეობის რეალურად დამყარებას საგნის რეალური ზემოქმედება და, მამსადაც, მისი რეალური არსებობა სჭირდება, გრძობადი სიამოვნებინადმი ინტერესი საგნის რეალური არსებობისადმი ინტერესს გულისხმობს. ასევე, საქმის კეთების ინტერესი რაიმეს რეალურად განხორციელების ინტერესია. საბოლოო ანგარიშით ესაა ჩემი სიცოცხლისა და ცხოვრების რეალურად შენარუნებისა და განმტკიცებისადმი ინტერესი; ხოლო რამდენადაც რაიმეს რეალურად განხორციელებას, საბოლოო ანგარიშით, ჩემი სიცოცხლისა და ცხოვრების რეალურად შენარუნებასა და განმტკიცების შესატყვისი საშუალებათა რეალური გამოყენება და, მამსადაც, მათი რეალური არსებობა სჭირდება, ეს ინტერესიც საგნის რეალური არსებობისადმი ინტერესს გულისხმობს. ვითკური ინტერესიც რეალობისკენაა მიმართული, რამდენადაც ვითკური კანონი გარკვეული ვითარების სწორედ რეალურ განხორციელებას მოითხოვს; მაგალითად, იგი მოითხოვს რეალურ და არა წარმოსახულ დანმარებას რეალურად და არა წარმოსახული ადამიანებისადმი და ა. შ. დაბოლოს, თეორიული ინტერესიც რეალური არსებობისადმიამა მიპყრობილი. იგი, როგორც ვთქვით, არის ინტერესი იმისადმი, თუ როგორ და რით, რა მიზეზითაა გამოწვეული და გაპირობებული საგნის არსებობა.

დასახელებული ინტერესებთან ამოწურება რეალური არსებობისადმი ინტერესი; მათგან განათავისუფლება მოასწავებს რეალური არსებობის ინტერესებისაგან განათავისუფლებას; ამიტომაც ამ ინტერესების გარეშე საგანს ვხედავთ მის, რომ ამ ვამჩნევთ მის არსებობას. ესთეტიკური მოწონება ეკუთვნის საგანს, როგორც ფორმას, ან ფორმის მქონე საგნის არსებობის გარეშე ეს არის მოწონება საგნის ფორმისა იმის მოწონების გარეშე, რომ ამ ფორმის მქონე საგანი რეალურად არსებობს. მართლაც, მე რომ მოწონებ დოქი როგორც წმინდა ფორმა, როგორც ასეთი და ასეთი მოყვანილობა, ამ მოწონებაში არაფერი შეიცვლება იმით, თუკი ხელით შეხების მცდელობისას აღმოჩნდება, რომ ეს მხოლოდ დეკორატიული დოქი ყოფილა და არა რეალური.

ამრიგად, ესთეტიკურ ხედვაში საგანი მოცემულია დერგალურად, „განამდვილებული“ ხასიბით, რეალური არსებობის, რეალურ არსებობაში მისი მონაწილეობისა და რო-

ლის გარეშე; ხოლო ეს მოასწავებს ამ მხრივ მისთვის დანახასიათებელი მნიშვნელობა-შინაარსის გარეშე მოცემულობას. ამდენად, ესთეტკურ ხედვაში მოცემული სავანი არის რეალური არსებობის მხრივ დამახასიათებელი შინაარსისაგან თავისუფალი ხილული (თვალთ დანახული თუ ყურით მოსმენილი) ფორმა. მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს, რომ ესთეტკურ ხედვაში მოცემული სავანი არის ყოველგვარი აზრით შინაარსისაგან თავისუფალი ფორმა? ხომ შეიძლება, რომ ესთეტკური ფორმა იყოს ისეთი ხილული ფორმა, ანუ საზნებისა და ფერების თუ ბეგრებისა და ტონების ისეთი კომბინაცია, რომელიც რაიმეს ავლენს, ამქედანვე, გამოსახავს? ხომ შეიძლება, რომ ესთეტკური ფორმა იყოს თავისებური გამოსახულება?

ჩვენ ვცინობთ გრძნობადად თვალსაჩინო ფორმას, რომელიც, აღნიშნული აზრით, მოცემულია ხოლმე ვერაუტეო შინაარსის გარეშე, მაგრამ შინაარსის მქონეა რაღაც სხვა აზრით; სახელდობრ, ესაა ენობრივი გამოსახულება. მას სხვა მიწინააღმდეგობა და შინაარსი არ გააჩნია, თუ არა ის, რასაც გამოსახავს; მაგრამ მისი შინაარსი სწორედ გამოსახული ვიზუალურებაა.

ვთქვათ, ჩემს წინაშე ძვეს თავისებური ფორმის, თავისებური მოყვანილობის მარმარილოს ჩემი; თუკი მე არ შევაჩერე, მოქმედებიდან არ ამოვიტოვო ღვიძი ინტერესები და მიხვები იმისადმი, რომ, ვთქვათ, ხელი ვავიგრძობ სასიამოვნოდ, ან სააბაზანო ოთახი ავიშენო, ან მეგობარს ვუშველო ვასაჭირში. თუ მე ამგვარი ინტერესებისა და მიხვების მიხედვით ვუყურებ, ვხედავ და ვაფასებ მარმარილოს ლოდს, მაშინ იგი წარმოიადგება შესატყვისა მნიშვნელობა-შინაარსის მიხედვით; თუ მომწონს, ან არ მომწონს და შინაარსის გარეშე: მომწონს, როგორც ხელის სასიამოვნოდ გამავრცელებელი თავისებობის მქონე, ან როგორც სააბაზანო ოთახში კედლის აფეთების კარგი საშუალება, მასალა და ა. შ. და ა. შ., ხოლო თუკი ლოდს დანახვისას მოქმედებიდან ამოვრთავ სხენეები ინტერესებსა და მიხვნებს, იგი წარმოადგება შესატყვისი მნიშვნელობა-შინაარსისაგან თავისუფალი და, ამ აზრით, წმინდა ფორმის სახით.

მაგრამ ნიშნავს თუ რა ეს, რომ მოცემული ფორმა აუცილებლად თავისუფალია ყოველნაირი შინაარსისაგან? ხომ შეიძლება იგი (ეს ფორმა) გამოსახავდეს, მიიყენებდეს, მიმუდგებდეს, ვთქვათ, ადამიანის სახეს, აქედან მისი ცოფერების დამახასიათებელ თავისებურებებს, მის ყოფიერებას, როგორც ვაგვევლი ინტერესებისა და მიხვნების, ვთქვათ, გრძნობადი სიამოვნებისადმი, ან მოხერხებული დაბინავებისადმი, ანდა წვობრივი ინტერესებისა და მიხვნების მიმართულებით მიმართავს? და ხომ შეიძლება მარმარილოს ლოდს, უკუთვ, მისი ეს ფორმა მოგვწონდეს სწორედ როგორც აფვიარი გამოსახულება, როგორც ადამიანის ყოფიერების არსებითი თავისებურებების, სტრუქტურების გამოსახულება, გამომჟღავნება, „გამოცხადება“, „გამომეტყველება“ და „მეტყველება“? მაგრამ როცა მარმარილოს ლოდი მოგვწონს, როგორც გამოსახულება, როგორც ადამიანის ყოფიერების არსების გამომჟღავნება, არ შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენნი მოწონების საგანი არის ფორმა შინაარსისაგან თავისუფალი ყოველნაირი აზრით; გამოსახულება ხომ ის ხილული ფორმაა, რომლის შინაარსსაც შეადგენს გამოსახული ვიზუალურება. ამიტომაც, როცა მოგვწონს ხილული ფორმა, როგორც გამოსახულება, ჩვენ მოგვწონს იგი არა შინაარსის გარეშე, არამედ სწორედ იმდენად, რამდენადაც შინაარსს გამოსახავს.

სწორედ იმდენად, რამდენადაც შინაარსს გამოსახავს.

იქნებ მშვენიერი არის არა ცარიელი ფორმა, არამედ სწორედ ფორმა-გამოსახულება, იქნებ მშვენიერი ადამიანის ყოფიერების არსების გამომსახველია და ასე მოწონების ღირსი ხილული ფორმა? როგორია ამავე კანტის აზრი?

კანტი განასხვავებს მშვენიერის ორგვარ სახეს — „თავისუფალი“ მშვენიერსა და „გაპირობებულ“ მშვენიერს. „თავისუფალი“ მშვენიერს არის ყოველგვარი აზრით შინაარსისაგან თავისუფალი, აგრეთვე ყოველგვარ გამომსახველობას მოკლებული და ასე მოწონების ღირსი ხილული ფორმა; ესაა, უბრალოდ, სახუნებისა და ფერების თავისებური შესაბამა-კომბინაცია იმის გარეშე, რომ ჩაიხე ჩანდეს, მტკავედობდეს და „ცხადებოდეს“ მასში. ხოლო „გაპირობებულ“ მშვენიერი არის რაიმე გამომსახველი, საბოლოო ანგარიშით, ადამიანის არსების გამომსახველი და ასე მოწონების ღირსი ხილული ფორმა.

კანტის მიხედვით, „თავისუფალი“ მშვენიერის მაგალითებია „ნახატები a la greque, ორნამენტი ფოთლებისათვისა, გამოჭრილი სურათების ჩაწრებები, შპალერები და სხვა“, აგრეთვე „ყოველგვარი მუსიკა ტექსტის გარეშე“, ხოლო „გაპირობებულ“ მშვენიერის მაგალითებია — ადამიანის, ცხენის, შერბის და სხვა ფორმა, გარეგნული აგებულება, რამდენადაც ეს ფორმა გამოსახავს ადამიანის, ცხენის, შერბის და სხვ. შინაგან მიზანს, ანუ იმას, რაც უნდა იყოს იმისთვის არსების მიხედვით; საბოლოო ანგარიშით, „გაპირობებული“ მშვენიერი არის დადამიანის არსების, როგორც წინობრივი იდეურობის შესატყვისი, გამომსახველი და ამის გამო მოწონების ღირსი გრძნობადად ხილული ფორმა.

ამასთან კანტი აღნიშნავს, რომ „თავისუფალი მშვენიერი“, როგორც ყოველგვარ გამომსახველობას მოკლებული და ასე მოწონების ღირსი ფორმა, არის „წმინდა მშვენიერი“; რაიმეს გამომსახველობა და ამ გამომსახველობის შემწინეა არაღვეს ესთეტკური მოწონებისა და, შესატყვისად, მშვენიერის „სიწმინდის“. „წმინდა“ მშვენიერება „აგანი მამინ, როცა მასში შემწინეული არაა რაიმეს გამომსახველობა და ასეა მოწონებული, ხოლო „გაპირობებული“ მშვენიერი, როგორც ადამიანის არსების გამომსახველი და ამის გამო მოწონების ღირსი ფორმა, მშვენიერია „არაწმინდა“ სახით.

აქ ჩვენ უნდა ვთქვათ ესთეტკური მოწონებისა და, შესაბამისად, მშვენიერის იმგვარად განსხვავებულ დახასიათებლობას, რომ უხერხული ჩანს მათი ვაერთიანება ერთ ცნებაში; მოწონება ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე და მოწონება რაიმეს, სახელდობრ, ადამიანის არსების გამომსახველობის გამო, არაა ერთი და იგივე ტიპისა და თვისობრიობის მოწონება, თუნდაც სხვადასხვა დონეზე, არამედ თვისობრივად სრულიად სხვადასხვა მოწონებაა. ამიტომაც ვაგებებარ და ვაუპირობებელი ჩანს მათი ვაერთიანება „ესთეტკური მოწონების“ ერთ ცნებაში. ასეთი ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე მოწონების ღირსი და გამომსახველობის გამო მოწონების ღირსი საგნები სრულიად სხვადასხვა ტიპისა და თვისობრიობის საგნებია. ამიტომაც ვაგებებარ და ვაუპირობებელი ჩანს მათი ვაერთიანება „მშვენიერის“ საერთო ცნებაში. გამომსახველობის გამო მოწონება გამომსახველობის გარეშე მოწონების უბრალოდ „სიწმინდის“ და რაღაც კი არაა, არამედ მოწონების

თვისობრივად სხვა ტიპს წარმოადგენს; ასევე გამომსახველობის გამო მოწონების ღირსი საგანი გამომსახველობის გარეშე მოწონების ღირსი საგნის უბრალოდ „სიწინდის“ შელახვას კი არ მოასწავებს, არამედ ეს სრულიად სხვა ტიპის საგანია.

„თავისუფალი“ მშენიერება და „გაპირობებულ“ მშენიერება ერთად კანტიც ესთეტიკური ფენომენის სახით განიხილავს აგრეთვე ამაღლებულსაც. კანტის მიხედვით, ესთეტიკური მოწონება ვრცელდება ამაღლებულზედაც.

რას წარმოადგენს ამაღლებული?

კანტი დახასიათებს ასეთნაირად აღწერს ამაღლებულის ფენომენს: ამაღლებულის შემთხვევაში საქმე გვაქვს უსაზღვრო-უსასრულოდ დიდ საგანთან, რომლის წარმოსახვა ერთ მთლიან სურათად ჩვენთვის შეუძლებელი ჩანს და რომელიც ამიტომ ჩვენი „ფიზიკური თვალის“, გრძობადი წარმოსახვის უნარის განსაზღვრულობა-სასრულობის მოწონების და განვაცდებინებს; ანდა საქმე გვაქვს უსაზღვრო-უსასრულო ძალის მქონე საგანთან, რომელიც უპირობოდ აღქმავს წინააღმდეგობის გაწევის ჩვენს ფიზიკურ ძალას და უნარს და ამ მხრივ ჩვენს განსაზღვრულობა-სასრულობის მოწონების და განვაცდებინებს. მოკლედ, ამაღლებულის შემთხვევაში საქმე გვაქვს საგანთან, რომელიც ჩვენი გრძობადი-ფიზიკური არსებობის განსაზღვრულობა-სასრულობას დაგვანახებს. ხოლო რამდენადაც ჩვენ გრძობად-ფიზიკურს გარდა გონების ზეგრძობადი უნარიც ვაგვიჩანია, რომლის მეშვეობითაც გადავლახავთ ჩვენი სასრულო არსებობის საზღვრებს და უსასრულობას ვეზიარებით, ამდენად ჩვენი გრძობად-ფიზიკური განსაზღვრულობის განცდა ჩვენი აღძრავს ზეგრძობადი უნარის განცდას; ანუ აღძრავს ჩვენს მიერ სასრულო არსებობის გადალახვის, სასრულო არსებობაზე ამაღლებას და უსასრულობისადმი ზიარების განცდას. ამაღლება მნიშვნავს ჩვენს გრძობად-ფიზიკურ, სასრულო არსებობაზე ამაღლებას გონების მოღვაწეობის გზით — საბოლოო ანგარიშით, ესაა უსასრულოდ მნიშვნელოდ ზნეობრივი იდეებისა და მიზნების მიხედვით მოქმედება-მოღვაწეობა.

ამაღლებული, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, არის ჩვენს მიერ უსაზღვრო-უსასრულოდ დიდი, ანდა უსაზღვრო-უსასრულო ძალის მქონე საგნის სიდიდისა და დახასიათების იდეები, ადამიანური, ყოფიერების არსება, როგორც უსასრულოდ მნიშვნელოდ ზნეობრივი იდეებისა და მიზნების მიხედვით მოქმედება-მოღვაწეობისა და ასე უსასრულობისადმი ზიარების უნარი.

მწიფე არა იმისი შემწევა, რომ ამაღლებულის ესთეტიკური ფენომენის ეს დახასიათება კარგად ეხამება „გაპირობებულ“ მშენიერების დახასიათებას. როგორც ერთი, ისე მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს გრძობადად ხილულ საგანთან, რომელიც ამდენად იმსახურებს მოწონებას, რამდენადაც ადამიანის ყოფიერების არსებას — ზნეობრივ იდეურობას ავლენს. მაგრამ ეს არ თქმის, „თავისუფალი“ მშენიერებზე, იგი არის ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე მოწონების ღირსი გრძობადად ხილული ფორმა.

„თავისუფალი“ მშენიერების მსგავსად, „გაპირობებულ“ მშენიერებას და აგრეთვე ამაღლებულის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ჩვენს რეალურ ინტერესებსა და მიზნებთან მიმართებისა და შესატყვისი მნიშვნელობა-შინაარსის გარეშე მოყვამულ საგანთან. ამ აზრით, „გაპირობებულ“ მშენიერები და ამაღლებული, „თავისუფალი“ მშენიერების მსგავსად, არის

საგანი, როგორც ფორმა. ოღონდ, ამჯერად ეს ფორმა, გამომსახველობის ყოველგვარი აზრით შინაარსის მოკლებული ფორმა, მდებარეობს ადამიანის ყოფიერების არსების გამომსახველი და, ამ აზრით, შინაარსის მქონე ფორმა.

მასასადამე, კანტის მიხედვით, ესთეტიკური ფენომენია ისიც, რაც მოგვწონს ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე და ისიც, რაც მოგვწონს სწორედ რაიმეს, საბოლოო ანგარიშით, ადამიანის ყოფიერების არსების გამომსახველობის გამო. მოკლეული დახასიათებები, როგორც ვთქვით, გამორიცხავენ გამომსახველობას; ამიტომაც კანტის ესთეტიკური კონცეფციის თანმიმდევრობა, მისი ერთიანი და გასაკებრი სახით წარმოადგინება ერთ-ერთი მათგანის დათმობას მოითხოვს.

ამ მხრივ შესაძლებელი ჩანს კანტის ესთეტიკური კონცეფციის ინტერპრეტაციის სამი სხვადასხვაგვარი ვარიანტი.

ერთ-ერთი შესაძლო ინტერპრეტაცია დაახლოებით ასეთნაირად გამოიყურება: გრძობადად თვალსაჩინო ფორმის მხრივ რაიმე არათვალსაჩინო ვითარების, კერძოდ, ადამიანის არსებობის, როგორც ზნეობრივი იდეურობის, გამომსახველობა მიიღწევა მხოლოდ ისე, თუკი ეს ფორმა რეალურ-ემპირიული ადამიანისა და მასთან დაკავშირებული, მის ცხოვრებაში მონაწილე საგნების გარეგნობის მსგავსია; სხვაგვარად, გამომსახველობა მხოლოდ სიუჟეტის მეშვეობათაა შესაძლებელი მაგრამ აშკარაა, რომ ჩვენ მოგვწონს ხოლმე ფორმები ყოველგვარი სიუჟეტის გარეშე, როგორცაა, მაგალითად, ორნამენტული ნახატები, უტექსტო მუსიკალური ფორმები და სხვ.

ასეთი მოწონება მიგვიჩინავს ესთეტიკურ მოწონებად და ასეთი ფორმები — ესთეტიკურ ფენომენებად. ამის მიხედვით შეუფერებელი და გაუმართლებელი ჩანს, რომ გამომსახველობის გამო მოწონებული ფორმა აგრეთვე ესთეტიკურ ფენომენად მივიჩნიოთ. ესთეტიკურია ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე მოწონების ღირსი ფორმა; ხოლო თუკი ასეთი ფორმა იმავე დროს რაიმეს გამოსახავს, ამისი შემწევა აფერხებს ესთეტიკურ მოწონებას, ფორმის განცდას ესთეტიკურ ფენომენად.

რაიმეს გამომსახველი ფორმა ესთეტიკურია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იმსახურებს მოწონებას არა ამ გამომსახველობის გამო, არამედ სწორედ ამის გარეშე, ანუ რამდენადაც მოგვწონს ისე, რომ ამასთან არც ვაჩვენებთ და ფორმის ვითარებას, არამედ ვაჩვენებთ მხოლოდ საზნებებს და ფორმების ამ თავისებურ კომბინაციას და შეხამებას. რადფაქტის „სიქსტის მადონა“, მაგალითად, ესთეტიკური ფენომენია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც დახასიათული და მოწონებული, უბრალოდ როგორც საზნებისა და ფერების ეს თავისებური შეხამება და კომბინაცია (მასში გამოსახული ვითარების გარეშე). ხოლო რამდენადაც მსგავს შემთხვევებში ძნელია ავიცილოთ ფორმის გამომსახველობისა და გამოსახული ვითარების შემწევა, საქმე გვაქვს ხოლმე შეფერხებულ ესთეტიკურ მოწონებასა და, შესატყვისად, ნაკლოვან ესთეტიკურ ფენომენთან.

ესა კანტის ესთეტიკური თვალსაზრისის ფორმალისტურ-ინტერპრეტაცია.

მეორე შესაძლო ინტერპრეტაციის მიხედვით კანტის თვალსაზრისის ასეთ ნახეს იღებს: საკვებით უდევია, რომ ჩვენ მოგვწონს ხოლმე გრძობადად თვალსაჩინო ფორმა მის მხრივ რაიმეს, საბოლოო ანგარიშით, ადამიანის არსების გამო მოქმედება-გამომსახველობის გამო; უდევია ისიც, რომ ეს

არა არც ჰედონისტური და არც უტილიტარისტული ინტერესის მიხედვით მოწონება; ეს არც ეთიკური მოწონებაა, ვინაიდან ეთიკური მოწონება ნებითონება იდგას და მიზნის რეალურად გამახორციელებელ აქტს ეხება და არა, უბრალოდ, მის გამოხსაველ თვალსაზრის ფორმას. ამიტომაც ფორმის მოწონება გამომსახველობის გამო ესთეტიკური მოწონებაა, ხოლო შესატყვისი ფორმა — ესთეტიკური ფენომენი. ამის მიხედვით უფუფრეებელი და გაუმართლებელი ჩანს, რომ ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე მოწონებელი ფორმა აგრეთვე სრულფასოვან ესთეტიკურ ფენომენად მივიჩნით. რამდენადაც ძალაში რჩება დებულება, რომ გამომსახველობა მხოლოდ სიუჟეტის მეშვეობით მიიღწევა, მიუხედავად ინტერპრეტაციის მიხედვით, ესთეტიკიდან განიხილება უსიუჟეტო ფორმები. თუკი, ვთქვათ, ორნამენტები, ანდა უტექსტო მუსიკალური ფორმები მაინც გადაურჩებიან ამ განდევნას, ეს მხოლოდ იმის წყალობით, რომ მათში ბუნდოვანი სახით პოეზიები სიუჟეტში; ხოლო რამდენადაც სიუჟეტის ბუნდოვანება გამომსახველობის ბუნდოვანებასა და სისუსტეს მოსაწყვეებს, გამომსახველობის სიცხადე კი ესთეტიკური მოწონების ხარისხს განსაზღვრავს, „მუსიკა ტექსტის გარეშე“ დაბალი რანგის, ნაკლოვან ესთეტიკურ ფენომენად ცხადდება.

ესა კანტის ესთეტიკური კონცეფციის ინტერპრეტაცია, რომელსაც ვიწროდ შინაარსული, ანუ სხვაგვარად, სიუჟეტურ-შინაარსული ინტერპრეტაცია შეიძლება ეწოდოს.

მიუხედავად ინტერპრეტაციები უზრუნველყოფენ კანტის ესთეტიკური თვალსაზრისის ერთიანი და თანამიმდევრული სახით წარმოდგენას, მაგრამ იმის ხარჯზე, რომ პრინციპულად აცალმხრივებენ, აღარბიებენ მას და აშორებენ ჭეშმარიტებას.

ფორმალისტური თვალსაზრისის გასამტყუნებლად, სხვა რომ არავინ ვთქვამ, იმაზე მითითებაც იკმარებს, რომ იგი ეპიკურე აყენებს მხატვრული ლიტერატურის, თეატრალური ხელოვნებისა და აგრეთვე სახეობი ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშების სასუსებით უშეკველ ესთეტიკურ ღირებულებას. ხოლო ვიწროდ შინაარსული ესთეტიკის ცალმხრივობისა და სიყალბის საკმარისი მაჩვენებელი ისაა, რომ იგი უგულვებელყოფს „მუსიკის ტექსტის გარეშე“ სრულფასოვან ესთეტიკურ ღირებულებას. თითოეულ ამ თვალსაზრისს აღვმატებთ კანტის ინტიკუი, რომლის მიხედვითაც ჰედონისტური, უტილიტარისტული და ეთიკური ინტერესის გარეშე მოწონებული სიუჟეტური და უსიუჟეტო ფორმები ერთგვაროვანი ფენომენება და ერთ ცნებაში, სახელდობრ, ესთეტიკური ფენომენის ცნებაში გაერთიანებას მოითხოვენ. თუკი, ზოგჯერ მხრები, ისიც ცხადია, რომ აღნიშნული გამაცალმხრიველი და გამადარბიებელი ინტერპრეტაციები საფუძველს თავად უწინის ესთეტიკურ ნააზრევში პოეზიებს.

კანტმა კანტისრეს ყოვლისა შეამჩნია და მხედველობაში მიიღო რეალურად მოქმედ ჰედონისტურ, უტილიტარისტულად და ეთიკურ ინტერესებთან მიმართებისა და შესატყვისი შინაარსების გარეშე ფორმის მოწონების უტყუარი ფაქტი; ამავედარდ მოწონებელი ფორმები გააერთიანა ესთეტიკური სახეობის ცნებაში. ამასთან მან შეამჩნია აგრეთვე აღნიშნული ინტერესებისა და შინაარსების გარეშე, მაგრამ გამომსახველობის გამო ფორმის მოწონების უტყუარი ფაქტიც — ოღონდ სიკამარისად ვერ გააცნობიერა და ვერ გაითვალისწინა, რომ გა-

მომსახველობა სიუჟეტის გარეშეც, ანუ რეალურ-ემპირიულ სახეობის გარეგნობის მსგავსი ფორმების გარეშეც მხოლოდ გამომსახველობის გამო მოწონებას იმართებს და სიუჟეტის გარეშეც გამომსახველობის გარეშე მოწონებას იმართებს და სიუჟეტის გარეშეც მოწონებულ ფორმას (ვთქვათ, „მუსიკა ტექსტის გარეშე“) გამომსახველობის გარეშეც მოწონებულ ფორმას გაუთიანებდა. ხოლო რამდენადაც „ინტერესის გარეშე“ მოწონებულ ფორმებს შორის კანტის ყურადღება უწინარეს ყოვლისა უსიუჟეტო ფორმებში მიიპყრეს, მან უპირატესი ესთეტიკური ფენომენის სახით სიუჟეტისა და (რაც იგივე ჩანდა მისთვის) გამომსახველობის გარეშე მოწონების ღირსი ფორმა, ანუ „თავისუფალი მშვენიერი“ დაასახლა. ამგვარად იქნა მიღებული ესთეტიკური ფენომენის საპირისპირო დასასათუბნად — ესთეტიკური უპირატეს ყოვლისა ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე მოწონების ღირსი ფორმა, მაგრამ ესთეტიკურია აგრეთვე გამომსახველობის გამო მოწონებული ფორმაც. ხოლო ამგვარი საპირისპირო დასასათუბანი საფუძველს აძლევენ კანტის ესთეტიკური კონცეფციის შემოდასახლებულ ინტერპრეტაციებს, რომელთა მიხედვითაც იგი, ეს კონცეფცია, ცალმხრივი, აღარბი და ყალბი სახით გამოიყურება.

ამასთან, კანტის ნააზრევი შეიცავს გარკვეულ მომენტებს, რომელთა გათვალისწინება და გამოყენება სხვაგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა — ინტერპრეტაციისა, რომლის მიხედვითაც კანტის ესთეტიკა თავს აღწევს აღნიშნულ ცალმხრივობებს და ჭეშმარიტებასთან უფრო მიახლოებული ჩანს.

კანტის მიერ ესთეტიკური ფენომენისათვის საპირისპირო, ურთიერთგამომრიცხველი დიასთაიებების მიცემა და აქედან მისი ესთეტიკის ცალმხრივი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა განსაზღვრულია შეტყულებით, რომ გრძნობად თვალსაზრის ფორმის მხრივ არათავსაზრისი ვითარების გამომსახველობა შეიძლება მიღწეულ იქნას მხოლოდ სიუჟეტის მეშვეობით; ხოლო თუკი მივიღებთ აღნიშნული შეტყულების საპირისპირო დებულებას, რომ გამომსახველობა არასიუჟეტური ფორმის მხრივაც მიიღწევა, მაშინ ესთეტიკური ფენომენის ურთიერთგამომრიცხვად დასასათუბებლად გვჩნდება მხოლოდ ერთ-ერთი მათგანი, სახელდობრ: ესთეტიკური ფენომენი არის გამომსახველობის გამო მოწონების ღირსი თვალსაზრისი ფორმა.

კანტის მიხედვით „თავისუფალი მშვენიერი“ (ვთქვათ, „მუსიკა ტექსტის გარეშე“) არის ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე მოწონების ღირსი ფორმა; ესა უბრალოდ საზებისა და ფერების, თუ ბეგრებისა და ტონების ასეთი და ასეთი შესებება-კომბინაციაა. მაგრამ, ცხადია, საზებისა და ფერების, თუ ბეგრებისა და ტონების არა ყოველგვარი შესებება-კომბინაცია იმასაზრებს მოწონებას და სიუჟეტის მშვენიერს. ამიტომაც ბუნებრივად დგება საკითხი — საზებისა და ფერების, ბეგრებისა და ტონების, სახელდობრ, როგორი კომბინაციაა მშვენიერი ფორმა? კანტის მიხედვით, ესა ადამიანის შემეცნებითი უნარებისადმი შესატყვისი და, ამ აზრით, „მოხარშეული“ ფორმაა. კანტის ამ მოსაზრების თანამიმდევრული გააზრების შედეგად აღმოჩნდება, რომ „თავისუფალი მშვენიერი“ თუქცე არასიუჟეტური ფორმაა, მაგრამ სრულიადაც არ არის გამომსახველობას მოკლებული. იგი ადამიანის ყოფიერების არსებითი სტრუქტურის გამომსახველი ფორმაა.



სახელდობრ, რაში გამოისახება შეშენებითი უნარები-სადმი ფორმის შესატყვისობა და „მიზანშეუწონილობა“?

ადამიანის შეშენებითი უნარებია, ერთი მხრე, წარმოსახვა და, მეორე მხრე, აზროვნება; წარმოსახვის უნარი, თვალსაჩინო ელემენტების სიმრავლესა და მრავალსახეობის სახით, მასალას გასაერთიანებლად აწვდის აზროვნების უნარს; აზროვნება კი აბორცულებს ამ გაერთიანებას. ორივეს „მიზანშეუწონი“ გაერთიანებული სინთაველ, მრავალსახეობა. ამიტომაც მათდამი შესატყვისი და, ამ აზრით, მიზანშეუწონილი ფორმა არის, რაც გაერთიანებული მრავალსახეობის, ანუ მრავალსახეობის ერთიანობის შთაბეჭდილებას ახდენს. „თავისუფალი მშენებელი“ სწორედ ამგვარი ფორმაა. ესაა ხაზებისა და ფერების, ბეჭერებისა და ტონების კომბინაცია, რომელიც მრავალსახეობის ერთიანობის შთაბეჭდილებას ახდენს. რას მოასწავებს ამ შემთხვევაში მრავალსახეობის ერთიანობა?

უდავოა, რომ ერთიანობა აქ მეტს ნიშნავს, ვინემ ელემენტთა უბრალო დალაგებას სივრცესა და დროში. ხაზებისა და ფერების, ბეჭერებისა და ტონების კომბინაცია მრავალსახეობის ერთიანობის შთაბეჭდილებას ახდენს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც აქ ხაზებისა და ფერების, ბეჭერებისა და ტონების კავშირი და ურთიერთობა რაღაც სხვაგვარი ხასიათისაა, სახელდობრ, პრინციპულად მეტი ძალისა, ვინემ უბრალოდ სივრცესა და დროში დალაგება.

ეს „მეტი ძალის“ კავშირ-ურთიერთობა შეიძლება იყოს, ვთქვათ, ბუნებრივი მიზეზ-შედეგობრიობა, კუთხულობა; მაგრამ, ცხადია, რომ მშენებელი ფორმა წრავალსახეობის იმგვარი ერთიანობის შთაბეჭდილებას ახდენს, რომელიც აგრეთვე პრინციპულად მეტი ძალის კავშირ-ურთიერთობაა, ვინემ სწორედ ბუნებრივი მიზეზ-შედეგობრივ, კავსალურ კავშირშია; ხოლო ეს „მეტი ძალის“ კავშირი და ურთიერთობა სხვა არაფერია, თუ არა მიზნის მიხედვით, მიზნის ნიადაგზე კავშირი და ურთიერთობა. ესაა თანხმობა თუ უთანხმოება, პარმონია თუ ბრძოლა, დახმარება თუ დაბრკოლება და სხვა და სხვა.

მშენებელი ფორმა, როგორც მრავალსახეობის ერთიანობა, სწორედ ამგვარი კავშირ-ურთიერთობის შთაბეჭდილებას ახდენს; სხვაგვარად, მშენებელია ხილული ფორმა, რომელიც მიზნის მიხედვით ყოფიერების შთაბეჭდილებას ახდენს. ღოლო მიზნის მიხედვით ყოფიერება არის სწორედ სპეციფიკურად ადამიანური ყოფიერება. გამოდის, რომ „თავისუფალი მშენებელი“, როგორც მრავალსახეობის ერთიანობა, ყოველგვარ გამომსახველობას მოკლებული ფორმა კი არ არის, არამედ სწორედ ადამიანის ყოფიერების არსებითი სტრუქტურის გამომსახველი; ესაა ხილული ფორმა, რომელიც ავლენს, ამჟღავნებს, გამოსახავს და დგანასხვებს მიზნის მიხედვით ყოფიერებას სხვადასხვა ასპექტით (თანხმობას თუ უთანხმოებას, პარმონიას თუ ბრძოლას, ურთიერთდახმარებასა თუ ურთიერთდაბრკოლებას და სხვ. და სხვ.).

კანტის ის გარემოება აცდენდა, რომ „თავისუფალი მშენებლის“ აღქმის (ვთქვათ, „მუსიკის ტექსტის გარეშე“ მოსმენისას) ჩვენ არ ვაგნობიერებთ და მხედველობაში არ ვივლებთ რაიმე კონკრეტულ მიზანსა და ამ მიზნის მიხედვით ყოფიერებას. მას ავიწყდებოდა, რომ კონკრეტული მიზნის ცნობიერება სრულიადაც არ არის საკალდებულო იმისათვის, რომ ჩვენს მიერ აღქმული ვითარება მიზნის მიხედვით

ყოფიერების, მიზნის მიხედვით მოქმედების შთაბეჭდილებას ახდენდეს; ხომ აშკარაა, რომ ჩვენ შიშიად აღვიკვამთხმობაშიც, მუ, მაგალითად, ბრძოლის სიტუაციას იმის გარეშე, რომ ვივლებთ, თუ სახელდობრ, რა მიზეზი იბრძვიან და სხვ.

მასადამე, ფორმა, რომელიც მრავალსახეობის ერთიანობის შთაბეჭდილებას ახდენს, უდრის ფორმას, რომელიც მიზნის მიხედვით ყოფიერებას, ანუ სხვაგვარად ადამიანის ყოფიერების არსებითი სტრუქტურის ავლენს და გამოსახავს. ამიტომაც კანტის მტკიცება, რომ „თავისუფალი მშენებელი“ არის ფორმა, რომელიც ადამიანის შეშენებითი უნარებს შესატყვისება და, მასადამე, მრავალსახეობის ერთიანობაში გამომსახველად, უდრის მტკიცებას, რომ „თავისუფალი მშენებელი“ ადამიანის ყოფიერების არსებითი სტრუქტურის გამომსახველი ფორმაა. ხოლო ამით ესთეტიკური ფენომენის ურთიერთპარისპირი, ურთიერთამორიცხავი კონსტრუქციული და-ხასითებთაგან ძალას კარგავს და უარიყოფა ერთ-ერთი, სახელდობრ, ის, რომ ესთეტიკური ფენომენი „თავისუფალი მშენებლის“ დონეზე არის ყოველგვარი გამომსახველობის გარეშე მოწონების ღირსი ფორმა; ხოლო ესთეტიკური ფენომენის ზოგად დახასიათების სახით გვეჩვენება: გამომსახველობის გამო, სახელდობრ, ადამიანის ყოფიერების არსებითი სტრუქტურის გამომსახველობის გამო მოწონების ღირსი ფორმა. ხოლო „თავისუფალს“ და „არათავისუფალს“ მშენებლის შორის კანტის მიერ მითითებული განსხვავება გარდაკმეზება განსხვავებად სიუჟეტის გარეშე და სიუჟეტის მეშვეობით გამომსახველად ფორმების შორის.

ხილულ ფორმებს სიუჟეტად ჩამოყალიბების გარეშეც რომ ადამიანის ყოფიერების სტრუქტურების გამომსახველობის უნარი გააჩნიათ, ამას სასველით არაოპაროვნად, პირდაპირ აღნიშნავს კანტი „მსჯელობის უნარის კრიტიკის“ ერთ-ერთ პარაგრაფში; იგი აქ ლაპარაკობს იმის თაობაზე, რომ ფერებისა და ბეჭერების თავისებური თანაფარდობანი უშუალოდ, სიუჟეტური მნიშვნელობის გარეშე გამოსახვენს ხილვად, ვთქვათ, „უმანკობას“, „მორიდებულობას“, „გულწრფელობას“, „ალურსიანობას“, „გამმედაობას“, „სიხარულს“ და ა. შ. ე. ი. ადამიანის ყოფიერებას სხვადასხვა ასპექტში.

კანტის ამ მოსაზრებებისა და, რაც მთავარია, მისი იმ ძირითადი დებულების გათვალისწინებისა და ბოლომდე გაზარების შედეგად, რომ „თავისუფალი მშენებელი“ ადამიანის შეშენებითი უნარების შესატყვისი და, ამ აზრით, „მიზანშეუწონილი“ ფორმაა, ისახება კანტის ესთეტიკური კონცეფციის ინტერპრეტაცია, რომლის მიხედვითაც ეს კონცეფცია უფრო სრული, თანმიმდევრული და ჭეშმარიტებასთან მიახლოებული სახით წარმოვიკვლით;

შევაშებელი სახით კანტის ესთეტიკის ეს ინტერპრეტაცია ასეინიარად გამოიყურება:

ესთეტიკური ფენომენის თავდაპირველი დახასიათება ისაა, რომ იგი გარწმნად ჭკრტეში მოცემული და ასე მოწონების ღირსი სახიანია. შემდგომი დახასიათების მიხედვით ხდება ესთეტიკური მოწონებისა და, შესაბამისად, ესთეტიკური საგნის გამოკვრა სხვა ხასიათის მოწონებათა და შესატყვის სახეადათან.

ესთეტიკური მოწონება არის მოწონება „ინტერესის გარეშე“ და, შესატყვისად, ესთეტიკურია „ინტერესის გარეშე“ მოწონების ღირსი საგანი. „ინტერესის“ ქვეშ იგულისხმება



ქედონისტური, უტილიტარისტული და ეთიკური ინტერესები; ანუ სხვაგვარად — რაიმეს რეალურად განხორციელები-სადმი, ვიქვით, საკუთარი სხეულის სასიამოვნო მდგომარეობაში მოქცევის, ან საკუთარი სიცოცხლე-ცხოვრების რეალურად განტარების, ანდა სხვაზე უნაგრო ზრუნვის, ანუ მორალური კანონის მიხედვით მოქმედების რეალურად განხორციელებისადმი მიმართული ინტერესები. ეს ინტერესები კი ადამიანის ყოფიერების ძირითად ასპექტებს შეადგენენ.

ამგვარად, ესთეტიკური პოზიცია მოაზრავს ადამიანის ყოფიერების რეალურად განხორციელების პროცესისაგან თავშეკავებას; ესთეტიკური ხედავს მორწმუნა ანგარა პოზიციას — მი ხედავს და მორწმუნება და ესთეტიკური ფენომენი ანგვარი ხედვისა და მორწმუნების საგანია. როგორც ასეთი, იგი მოცემული ადამიანის ყოფიერების რეალურად განხორციელების პროცესში მისი მონაწილეობის მხრივ დამახასიათებელ მნიშვნელბა-შინაარსისაგან, საბოლოო ანგარიშში, რეალურად არსებობის მომენტისაგან თავისუფალი სახით; ამ აზრით, ესთეტიკური ფენომენი არის საგანი — მოცემული როგორც წმინდა ფორმა, საგანი მოცემული დერეალისტული, „განაწმენდილებული“ სახით.

ამის შემდეგ დგება საკითხი, თუ, სახელდობრ, რაგვარი სიბუდე ფორმა იმსახურებს ესთეტიკურ მოწონებასა და „მშვენიერს“ სახელს. ესაა ადამიანის ყოფიერების არსებით სტრუქტურისა და ასპექტების გამოსახველი ფორმა, ფორმა-გამოსახულება, ფორმა, როგორც ადამიანის არსების „გამომეტყველება“ და „მეტყველება“.

ესთეტიკურ პოზიციამო მოქმედებიდანა ამორთული ინტერესები, რომლებშიც ადამიანური ყოფიერება გამოხატება. სხვაგვარად, მოქმედებიდანა ამორთული და შეჩერებულია ჩვენი ყოფიერების რეალური პროცესი; მაგრამ ამ პოზიციამო ჩვენი წინაშე ფორმა, როგორც სწორედ ადამიანური ინტერესების, ჩვენი ყოფიერების გამოსახულება, „გამომეტყველება“ და „მეტყველება“; ჩვენ ვხედავთ, ვისმენთ ადამიანურ ინტერესებსა და ყოფიერებას. ესთეტიკურ პოზიციამო დღეს და შეჩერებულია ჩვენი ნება არსებობისადმი; მაგრამ ამასთან, ამ შეჩერების წყალობით, ვხედავთ და ვისმენთ სწორედ ამ ნებას არსებობისადმი თავისი არსებითი ასპექტების მიხედვით.

ესთეტიკური პოზიციისა და ესთეტიკური ფენომენის აღნიშნული თავისებურება, სხვათა შორის, შემჩნეული და სახსრამსული აქვს არტურ შოპენჰაუერს; მაგრამ მის პეკიანისტურ ფილოსოფიამო ჩართული სახით ეს თავისებურება სრულიად ვაღბ მნიშვნელობას იქნის. შოპენჰაუერის მიხედვით, ესთეტიკური საგანი იმსახურებს მოწონებას იმდენად, რამდენადც არსებობისადმი ნებისაგან ვაგნათავისუფლებას, რაც, რა თქმა უნდა, სწორი არ არის. არსებობისადმი ნების შეჩერება, მოქმედებიდან ამორთვა იმის პირობაა, რომ უშუალოდ და ვინაობით და განვეჭრიტოთ იგი, არსებობისადმი ნება, თავისი არსებითი ასპექტების მიხედვით; და ამ ხედვისა და ჭერეტიტის აზრის ის კი არ არის, რომ საბოლოოდ შეაჩეროს ჩვენი არსებობისადმი ნება, არამედ ის, რომ განწმინდოს იგი და ასე განწმინდული სახით დაუბრუნოს მოქმედებას.

მას, კანტის ესთეტიკური კონცეფციის მოცემული ინტერპრეტაციის მიხედვით, ესთეტიკური ფენომენი განიხარტება როგორც ადამიანის ყოფიერების არსებითი სტრუქტურების გამოსახულება. ამასთან დაკავშირებით საჭირო ხდება ასეთ-

ტიკური ფენომენის გამიჯვნა თეორიულ-მეცნიერებითი ენისაგან. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, ის იქმნის, რომ მიწოდებული ენა, როგორც თავისებური გამოსახულება, არის პირობითად მიითითებულ ნიშანთა სისტემა მაშინ, როდესაც ესთეტიკური ფორმა თავად გამოსახული ვითარების „გამომეტყველება“ და „მეტყველება“; მაგალითად, მუსიკალური ფორმა პირობითად კი არ მიითითებს ადამიანის ყოფიერების რაიმე ასპექტზე, არამედ ამგვარად თავად ადამიანის ყოფიერება „მეტყველებს“ მოცემულ ასპექტზე. ამიტომაც ამზომბად ბუთოქვენი თავისი მეხუთე სიმფონიის დასაწყისზე: „So klopft das Schicksal an die Pforte“. „აგრე უპაქუნეს კარებზე ყისმათა“.

ამასთან თეორიული ენა ესთეტიკური ფორმა-გამოსახულებისაგან განსხვავდება აგრეთვე გამოსახული ვითარების მხრივაც — იგი ფიზიკის სფეროში გამოსახავს ბუნებას ადამიანის გარეშე. ადამიანის ყოფიერებასთან მიმართების გარეშე, მაშინ, როდესაც ესთეტიკური ფორმა ყოველთვის ადამიანის ყოფიერებისა და ბუნების, როგორც ადამიანის ყოფიერების მოქმედება და კომპონენტი, გამოსახულება. მაგრამ თეორიული ენა მაშინაც განსხვავდება, გამოსახული ვითარების მხრივ, ესთეტიკური გამოსახულებისაგან, როცა იგი, ამ უკანასკნელის მსგავსად, ადამიანის ყოფიერებას ეხება; ყოველ შემთხვევაში ასე ჩანს კანტის ფილოსოფიის მიხედვით. კანტისთვის თეორიული შემეცნება განიხილავს ადამიანის ყოფიერებას, როგორც ბუნების მოვლენების მსგავსად, მოსწავლ-შედეგობრივ რიგს; ხოლო ადამიანის ყოფიერება, როგორც თავისუფლება და თვითმოქმედება, საბოლოო ანგარიშით, როგორც ზნეობრივი მიზნების მიხედვით მოვლენობა, რაც ადამიანის ღმრასებას შეადგენს, თეორიის გარეთ რჩება. ესთეტიკური ფორმა-გამოსახულება კი სწორედ ამ მხრივ ეხება ადამიანის ყოფიერებას — როგორც ზნეობრივი ღირებულებით ორიენტირებულ თვითმოქმედებას.

ესთეტიკური გამოსახულების განსხვავება, თეორიული ენისაგან გამოსახული ვითარების მხრივ, შედარებით იოლი საქმეა, სანამ „თეორიამ“ ვგულისხმობთ იმგვარ შემეცნებით აზროვნებას, რომელიც მიზეზ-შედეგობრიობის კატეგორიით აპირირებს და ამასთან თავისუფლების, თვითმოქმედებისა და მიზნის ცნებებს უგულებელყოფს. მაგრამ საქმე რთულდება, როცა საკითხი ესთეტიკური ცნობიერებისა და ადამიანის ფილოსოფიის განსხვავებას ეხება. ადამიანის ფილოსოფია არ სჯერდება ადამიანის ყოფიერების განიხილვას მიზეზ-შედეგობრივი რიგის სახით და განიხილავს მას, როგორც ღირებულებებითა და შესატყვისი მიზნებით ორიენტირებულ თვითმოქმედებას. ესთეტიკური გამოსახულება სწორედ ამ მხრივ გამოსახავს ადამიანის ყოფიერებას. რაღაშია მათ შორის არსებითი განსხვავება? ამ რთულ კითხვაზე საბოლოო პასუხის გაცემისაგან ათვალად თავი უნდა შევიკავოთ. ხოლო რადეგაც საქმე კანტის მეფლასურების ინტერპრეტაციას ეხება, ესთეტიკური ცნობიერების თეორიულ-მეცნიერული ცნობიერებისაგან განსხვავების მისანიშნებლად შეიძლება ზემოთქმულითაც დავკავაყოფილიდეთ.

კანტის ესთეტიკური კონცეფციის ინტერპრეტაციამო თუთოდ არაბრძოი უნდა გაუჩინოს კანტის მიერ მიითითებულ განსხვავებას „თავისუფალ მშვენიერსა“ და „გაპირობებულ მშვენიერს“ შორის; როგორც ვნახეთ, „თავისუფალი მშვენიერის“, როგორც ადამიანის შემეცნებითი უნარებისადმი შესა-

ტყვის ფორმის, კანტისეული დახასიათების გააზრება და აგრეთვე ფერების თუ ბევრების უშუალო გამომსახველობის თაობაზე კანტის მოსაზრების გათვალისწინება, გვარწმუნებს, რომ „თავისუფალი მშენებელიც“, „გაპირობებული მშენებლის“ მსგავსად, გამომსახველი და ასე მოწონების ღირსი ფორმაა; მაგრამ ამასთან გამომსახველობის მხრე ადგილი აქვს განსხვავებას, რაც შეადგენდა სწორედ საბაბს კანტის მტიკებისათვის ორგანიზაციის მშენებლის — „თავისუფალი მშენებლისა“ და „გაპირობებული მშენებლის“ — არსებობის შესახებ. ესაა განსხვავება სიუჟეტის გარეშე და სიუჟეტის მეშვეობით გამომსახველობას შორის.

ამგვარად, მოცემული ინტერპრეტაციის მიხედვით, გამომსახველობა ესთეტიკური ფორმის ზოგად ნიშნად ესაზღვრება, ხოლო განსხვავება „თავისუფალს“ და „გაპირობებულ“ მშენებლის შორის სიუჟეტის გარეშე და სიუჟეტის მეშვეობით გამომსახველ ფორმებს შორის განსხვავების სახეს იღებს.

ხოლო ამაღლებულის კანტისეული დახასიათების მიხედვით ესთეტიკურ ფორმებს შორის სხვაგვარი განსხვავებანი დისახება; ესაა განსხვავებანი იმის მიხედვით, თუ რა ასპექტითაა ადამიანის ყოფიერების არსება გამოსახული.

ესთეტიკური ფორმა, როგორც მრავალსახეობის ერთიანობა, ყველთვის არის ადამიანის გამიზნული ყოფიერების გამომსახველი ფორმა. მაგრამ ადამიანის ყოფიერება სხვადასხვა სახისაა იმისდა მიხედვით, რომ სხვადასხვა სახისათვის ადამიანის მამოძრავებელი მიზეზები; ადამიანს ამოძრავებენ ხოლმე მის საშუალო ინდივიდუალურ სამსრულო არსებობასთან დაკავშირებული და, ამაღნად, სასრულო მნიშვნელობის მიზეზები, მაგრამ მას ამოძრავებენ ხოლმე აგრეთვე უსასრულო მნიშვნელო მიზეზები — საბოლოო ანგარიში, ზნეობრივი მიზეზები. იმისდა მიხედვით, რომ სხვადასხვაგვარია ხოლმე ამ ორგანიზაციის სახის მიზნადა ურთიერთობა, ადამიანის ყოფიერება სხვადასხვა სახით წარმოგვიდგება; ხოლო ეს, თავის მხრივ, განსაზღვრავს ესთეტიკურ ფენომენის, როგორც ადამიანის ყოფიერების გამოსახულების განსხვავებულ სახეებს.

უმარტივეს შემთხვევაში ესთეტიკური ფორმა გამოსახავს ადამიანის ყოფიერებას, როგორც უბრალოდ გამიზნულ ყოფიერებას მასში სასრულობისა და უსასრულობის ტენდენციითა ურთიერთობის აქტენტობების გარეშე. მაგრამ ესთეტიკური ფორმა შეიძლება გამოსახავდეს უსასრულოდ მნიშვნელო მიზეზების მიხედვით მოქმედების გზით უსასრულობისადმი ზიარებას და ასე სასრულობაზე ამაღლებას; ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ამაღლებულის ესთეტიკურ ფენომენთან. როცა ესთეტიკური ფორმა სასრულობის და უსასრულობის ტენდენციითა რადიკალურ კონფლიქტს და ამ კონფლიქტში უსასრულობის ტენდენციის მარცხს გამოსახავს, საქმე გვაქვს ტრაგიკულის ესთეტიკურ ფენომენთან. ხოლო კომიკურის ესთეტიკური ფენომენი სასრულობის ფარგლებში ჩაყვითილი მოქმედებისა და უსასრულო მნიშვნელობაზე მის პრეტენზიას შორის შეუსაბამობის გამოსახულებაა.

ასე შეიძლება გაავიჯოთ ამაღლებულის თაობაზე კანტის მოძღვრებით დასახული ესთეტიკური ფენომენის სახეები.

სამართმავლო კომუნისტური პარტიის ცენტრალურ სასა კომიტეტმა მიმდინარე წლის მაისში მცემეტე აღწერაში განიხილა სსრ კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს დადგენილება „სახალხოველთა სსრ სახალხო მეურნეობის შემდგომი განვითარების ღონისძიებათა შესახებ“, რომელშიც დასახულია ჩვენი რესპუბლიკის სახალხო მეურნეობის ყველა დარგის ზრდა-გახვითარების, ადამიანთა მატერიალური კეთილდღეობის ღონის შემდგომი ამაღლების მიზნით, მცენარეული და დასაბუთებელი გზები.

ამ დადგენილების პრაქტიკული განხორციელება მოითხოვს მისი უდღესი მნიშვნელობის საფუძვლად განმარტებას, რისთვისაც, როგორც მაისის პლენუმის წასაღებშია მითითებული, საჭიროა მაქსიმალურად ავანპოშვითი იდეოლოგიური ძალები, დეკარაზიზი დაფორმირებული ფორმის ყველა მუშაკი, პრესა, რადიო, ტელევიზია, ზეპირი და ბეჭდვითი პროპაგანდა, მასობრივი ინფორმაციის ყველა საშუალება, პოლიტიკური გახათლების სისტემა, რათა ყოველმა კომპარტსმა, ყოველმა მშრომელმა ნათლად იცოდეს რესპუბლიკის დაჩქარებული ეკონომიური განვითარების მიზნები და ამოცანები.

აქედან ნათლად ჩანს თუ რაოდენ დიდი და სახალხო მისია აქვს ბელოველებს, ბელოველების უკუაღრმავებას, რაც უფრო მჭიდრო კავშირს აქვს ბელივის საბჭოთა ხალხის მიერ მრავალფეროვან ეკონომიკურ-თან, მით უფრო უტუარაია მისი შემოქმედებითი მიღწევებისა და წარმატებებისა. — ვიკიხელობა XXIV ურობობის დადგენილებაში.

ყოველდღის ეს ჩვენი ლიტერატურა და ხელოვნებას მეტად საკმაოდ და დიდი საუბისმგებლობის წინაშე აუენებს — ღრბად და სობორითი ასახის ჩვენი დღეების გერბები, მათი შრომითი უშუალოდ სიდიდე. ამოცანა მარტო იმაში როდ მდგომარეობს, რომ შექმნას მხოლოდ დღევანდელი ადამიანის მატერიალური, არამედ იმაში, რომ დღევანდელი გაჯერებობოდეს მომავალი, მოჩანდეს ხეაინდელი ი დღის ადამიანი. ლიტერატურა, ხელოვნებამ, პრესამ დღის განკურთვული ყურადღება უნდა მიექციონ დღევანდელი სახელო თუ სამარწველო წარმოების სოციალურ-ეკონომიკურ პრობლემებს, ჩვენი მშრომელი საზოგადოების ცხოვრების კომუნისტური ზნეობის ნორმების დაცვა-განმტკიცების საქმეებს...

სახსარბლოა, რომ დღეს ქართული თეატრი, კინო, მუსიკა, მხატვრობა მეტ ინტერესს იჩენენ თანამედროვე ცხოვრების აქტუალური პრობლემებისადმი. სცენაზე, ეკრანზე, მუსიკაში, თეატრალურ და ქანდაკებაში ახლა უფრო ზრბად ჩნდება მშრომელი ადამიანის სახე. მაგრამ ჭრ კიდევ არაა მიღწეული სრულყოფილება. ბევრი ნაწარმი სექმატურია, ატლია ის შინაგანი ექსპრესია, მომზობლობა და დამარწმუნებელი ძალა, რასაც ჩვენი საზოგადოების მშენებლობის რიგში და გაქანება მოითხოვს. იმედია, ქართული საბჭოთა ხელოვნება ბეჭითი და სერიოზული შრომის შედეგად წარმატებით გააბრუნებს თავს ამ სასიცოცხლო ამოცანას.

ამ ისტორიული დადგენილების განხორციელებას შეეძგ ჩვენი რესპუბლიკის ეკონომიკის განვითარება ზრდასთან ერთად გაზრდება კულტურის კრებები. ახალი საზოგადოების მტიკაზე ბაზის უფრო მასობრივ ახლად შეესაბამებოდეს მისი ზედწინა. ადამიანები, რომელნიც უნდა დატენდენ იმ საკითხით, რასაც აღნი-

შესული დადგენილების წარმატებით განხორციელების შემდეგად მიიღებენ, უნდა იყვნენ წყვეტილად კულტურული და ყოველმხრივ განვითარებული, მეცნიერულ-ტექნიკური რეკლამაციის ექსპერტის პირში და შემოქმედნი. სწორედ ეს აღმნიშნული დგანან ახლა ჩვენი დღეების რეკლამაციური გარდაქმნების წინა ხაზზე.

ქართულ მუსიკას არაერთი საბჭოთა და უცხოელი მკვლევარის ყურადღება მიუქცევია, მას არაერთ საკონცერტო თუ საოპერო დარბაზში მოუხიზლავს ათასობით მსმენელი. იგი ახლაც მოგაზურებს ქალაქიდან ქალაქში, ქვეყნიდან ქვეყანაში, კონტინენტიდან კონტინენტზე. მაგრამ პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ მუსიკის პროპაგანდის საქმე ჩვენში ჯერ კიდევ არა დგას სათანადო სიმაღლეზე.

ქართული მუსიკალური ხელოვნების განვითარება, მისი დღევანდელი დონე დღის წესრიგში თავისთავად იუნებს ქართული ეროვნული მუსიკისათვის საყოფარესო სახალისი განხილვის აუცილებლობას. ეს საკითხი უდავოდ იმსახურებს ყურადღებას, რადგან მისი დადებითად გადაჭრა ბევრად ააშაფლებს ჩვენი ეროვნული მუსიკალური კადრების აღზრდა-გამოვლენას, კოორდინაციას გაუყუთება საერთოდ რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებას...

ქართული საბჭოთა ხელოვნება დღეს გარემოშილია პარტიისა და მთავრობის ყოველდღიური ზრუნვისა, რაც მისი შემდგომი წინსვლის გარანტიაა. ახლა ამოცანა ისაა, რომ მან ფუნა აუღოს ჩვენი ქვეყნის ეპოქალური სვლის მძლავრ ნაბიჯებს, რათა მის ყოველ სიტყვაში აღიბეჭდოს „სამშობლოს გასაკვირვებელი წინსვლის“ ყოველი წელი, დღე და საათი ისე, როგორც ამას დიდი გალაკტიონი მოგვეწოდებდა: „დრო, დრო აღინიშნე, მოაწერე ლექსს ეს წელიწადი, დღე და საათი!“

მეტრე ხუთწლიდის მეოთხე, განმსაზღვრელი წელი, სკკა ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს დადგენილება „საქართველოს სსრ სახალხო მეურნეობის შემდგომი განვითარების ღონისძიებათა შესახებ“ და საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მეცამეტე პლენუმის გადაწყვეტილება ქართულ საბჭოთა ხელოვნებას, მის ყოველ მუშაკს ახალ დიდ ვალდებულებას უსმასხვს. და იგი მოვლევთა ძალბობის მაქსიმალური დასაბრუნებელი ეს ამოცანები, რასაც მის წინაშე დრო, საზოგადოება და კომუნისტური პარტია აუენებს.

რად.

მუსიკის სასახლე

მურმან ურუშაძე

მიიღეს მუსიკალური განათლება. საჭიროა სისტემატური, გეგმაზომიერი და მიზანდასახული მუშაობა.

ფიქტობით, რომ ამ დიდი და აქტუალური პრობლემის გადაჭრაში დაგვეხმარება ჩვენს დედაქალაქში მუსიკალური ცენტრის შექმნა, რომელიც ჯერ მხოლოდ ჩვენი ოცნების, სურვილისა და ფანტაზიის შედეგია, მაგრამ იმედია — ხვალ, ზეგ ან თუნდაც რამდენიმე წლის შემდეგ, ოცნება რეალობად იქცევა და კარგ ნაყოფსაც გამოიღებს.

ამგვარად: ქართული მუსიკალური კულტურის საუკეთესო ეროვნული ტრადიციების, აგრეთვე საბჭოთა კავშირის მოძმე რესპუბლიკებისა და მსოფლიოს სახლბოთა უძველესი თუ თანამედროვე ხალხური და პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების თვალსაჩინო ნიმუშების პოპულარიზაციის, მუსიკის დარგში რესპუბლიკის მოზარდ თაობასთან და ახალგაზრდობასთან აღმზრდელიზობით და სავანმანათლებლო მუშაობის გაძლიერების, მისახლეობის მუსიკალური და ესთეტიკური გემოვნების შემდგომი ამაღლების, მოკავშირე რესპუბლიკების, მოძმე სოციალისტური და მსოფლიოს სხვა ქვეყნების მუსიკოსებთან ქართველი მუსიკოსების მეგობრული და შემოქმედებითი კავშირუთრითობის გაღრმავების, მუსიკის მოყვარულთა სულიერი მოთხოვნილებების უფრო სრული დაკმაყოფილება და კულტურული დასკვნება-გართობის კომპლექსური სამეცნიერო მუსიკალური ცენტრის ორგანიზაციის მიზნით, კარგი იქნებოდა, ჩვენს მშობლიურ ქალაქში შექმნილიყო კულტურის ახალი კერა — მუსიკის სასახლე.

მუსიკის სასახლეში, ჩვენი წარმოდგენით, გერთიანდებოდნენ მუსიკასთან დაკავშირებული დაწესებულებანი. აქვე განლაგდებოდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირისა და საქართველოს მუსიკალურ-კორეორაფიული საზოგადოების გამგეობანი, საქართველოს მუსიკალური ფონდი, რადგან ამ

ჩვენს ქვეყანაში დიდი და ნაყოფიერი მუშაობაა გამოვლილი ახალგაზრდობის მუსიკალურ-ესთეტიკური აღზრდისთვის. ამის დამადასტურებელია მუსიკალური განათლების ფართო ქსელი, რომელშიც ანათასობით მოზარდია ჩაბმული. ამ მიმართულებით დიდ პროპაგანდისტულ მუშაობას ეწევიან საკონცერტო ორგანიზაციები, რადიო, ტელევიზია, პრესა... მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩვენი ახალგაზრდობაც დიდ ნაწილს ჯერ კიდევ ვერ გამოუმუშავებია სწორი ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, ხშირ შემთხვევაში ძალიან სკოლავს ხოლმე მისი მუსიკალური გემოვნება და ინტერესები. ეს სასიყფოთი ხარვეზი არ შეიძლება სერიოზულად არ აწუხებდეს ქართველ საზოგადოებას. ცოცხა განხილვით სჯობს: ჯერ კიდევ ძალიან ცოტას ვაკეთებთ მუსიკალური განათლების მტკიცე საფუძვლის მომზადებისათვის, ნაკლებად ვხმარებით იმ ახალგაზრდობას, რომლებმაც ბავშვობაში ვერ



ორგანიზაციებისა და მუსიკის სასახლის საქმიანობა მომავალში ორგანულად დაუკავშირდებოდა ერთმანეთს.

მუსიკის სასახლის თანამედროვე, ქართული ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ტრადიციებით აგებულ არქიტექტურულ კომპლექსში უზთავრეს ადგილს დაიკავებს მუსიკის მუზეუმი.

მსოფლიოში მუსიკის მრავალი მუზეუმი, მაგრამ საქართველოში ასეთი მუზეუმი, სამწესაოდ, არა გვაქვს. თბილისში არის მხოლოდ ორი მემორიალური მუზეუმი — ზაქარია ფალიაშვილისა და ნიკო ქუთსიაშვილის სახლ-მუზეუმები, ერთიც — ზ. ფალიაშვილისა — ქუთაისში. ეს არის და ეს.

ჩემი წარმოდგენით, მუსიკის მუზეუმის საერთო ექსპოზიციამ უნდა გააერთიანოს რამდენიმე თემატიკური გამოფენა, ხოლო თითოეული მათგანი გაიშალოს, მაგალითად, ქვემოთ მოყვანილი სავარაუდო თემატიკის შესაბამისად:

1. შესაბამისი ნაწილი

მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები მუსიკის, მისი არსისა და მნიშვნელობის შესახებ; ვ. ი. ლენინი და მუსიკა; მუსიკის ერთობლივ და ინტერნაციონალური არსი; რევოლუციონერი პროცესები; მუსიკა და დიდი ოქტობრის სოციალისტური რევოლუცია; გამოჩენილ პიროვნებათა გამოხატვაში მუსიკის შესახებ; მუსიკა, როგორც საზოგადოებრივი იდეოლოგიის ერთ-ერთი ფორმა; მუსიკალური ხელოვნება, როგორც სისტემა; მუსიკალური რეალიზმი; მუსიკის სოციოლოგიური პრობლემები; მუსიკის ესთეტიკური არსი; მუსიკის ადგილი და როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში; მუსიკალური შემოქმედებითი პროცესი; მუსიკალულობა და სხვა.

აღნიშნული და ქვემოთყვანილი თემების შესწავლა-დამუშავება ხანგრძლივ და სისტემატურ შრომას მოითხოვს და საჭიროებს არა მარტო თეორიულ ახსნას, არამედ თვალსაჩინო ექსპონატებისა და მასალების მოძიებას, შერჩევას, კლასიფიკაციასა და სხვა. ეს, რასაკვირვებლია, მეტად შრომატევადი და პასუხსაგები საქმეა და მას, რა თქმა უნდა, თავს ვერ გაართმევს მხოლოდ ერთი კოლექტივი — მუსიკის მუზეუმში მცენიერი თანამშრომლები. ამ საქმეში სათანადო წვლილი, შეძლებისდაგვარად, ყველამ უნდა შეიტანოს, რისთვისაც ჩემი აზრით, პირველ რიგში, უნდა შეიქმნას დარგობრივი კომისიები. ისინი სათანადო სამინისტროებთან, უწყებებთან, შემოქმედებით კავშირებთან, საზოგადოებებთან, უმაღლეს სასწავლებლებთან, სხვა კულტურულ დაწესებულებებთან ერთად ერთობლივად განიხილავენ და დამატებენ მუსიკის მუზეუმის ექსპოზიციის საერთო გეგმას. ამის შემდეგ, უმაღლესმა სასწავლებელმა სამეცნიერო-კვლევითსა და სასწავლო მუშაობაში უნდა გაითვალისწინონ დამტკიცებული თემების დამუშავება და დასრულებული ნაშრომები და მოძიებული მასალები გადასცენ საქართველოს არს კულტურის სამინისტროს ან მუსიკის მუზეუმს.

ასეთი გზით ერთდროულად რამდენიმე დიდ საქმეს გავაკეთებდით: მუსიკის მუზეუმს, დროის დაუკარგავად, მუსიკის სასახლის აგებამდე, შევქმნიდით სავამოფენო მასალებსა და ექსპონატებს და მაქსიმალურად დასაქმებდით მუსიკის იმ სპეციალისტებს, რომლებიც ამჟამად აქტიურად არ მონაწილეობენ რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში და სხვა.

რა არის მუსიკა? როგორ უნდა ვუსმენდეთ მუსიკას; მუსიკა თითოეული თქვენთაგანის ოჯახში; მუსიკა სკოლაში. ამ თემის გაშლის დროს, კარგი იქნებოდა ცალკე დარბაზებში გამოფენილიყო ნორჩი მუსიკოსისა და ხელმარჯვეთა მხატვრული ნაშეუქრები. აქ სათანადო ადგილი დაეთმობოდა ჩვენს რესპუბლიკაში მცხოვრები ნორჩი კომპოზიტორების, დირიჟორებისა და მუსიკოს-მემსრულებლების მოღვაწეობის ამსახველ მასალებს. აქვე გამოიფინებოდა ბავშვების მიერ მუსიკის თემაზე შესრულებული ნახატები, ნაძეწვები, სკულპტურული ფიგურები, საკრავები, მათი ასლები და სხვა მხატვრული ნაწარმოებები, აგრეთვე ნორჩი ავტორების ფოტოსურათები, მოკლე ცნობები მათი ვინაობის შესახებ და სხვა. გამოფენაზე გამოტანილი იქნება მხოლოდ ის ნაშეუქრები, რომლებიც სკოლებში გამართულ კონკერტებს გაიმარჯვებენ. მუსიკის სასახლის დირექტორს, როგორც წესია, გამარჯვებულებს საპატიო ვითარებაში გადასცემს სასახლის დიპლომებსა და სამკურნელ ნიშნებს. ასეთი ტრადიციის დამკვიდრება დიდ სტიმულს მოსცემდა ჩვენს ბავშვებს მათ შემდგომ დაინტერესებაში.

მუსიკა და შრომითი საქმიანობა; მუსიკა და სიყვარული; მუსიკა და ფსიქოლოგია; მუსიკა და მედიცინა; მუსიკა და კოსმონავტიკა და სხვა.

3. ხმები ბუნებაში

ასეთი სახის გამოფენის ჩართვა საერთო ექსპოზიციანო იმით არის განპირობებული, რომ ბავშვებს საშუალება მიეცეთ გაეცნონ ბუნებაში არსებული ხმების მრავალფეროვნებას. აქ გამოფენილი იქნება ორნითოფანის წარმომადგენლების — ფრინველების მოძრავი მოდელები, ფოტოლები, სურათები, სლაიდები და სხვა. დამთავლიერებლები მოისმენენ თითოეული ფრინველის ხმას, აგრეთვე ბუნების მოვლენებისათვის დამახასიათებელ ხმებს.

ბავშვები (და დიდებიც) გაეცნობიან ფრინველებისა და ბუნებაში არსებული სხვა ხმებისათვის მიმხვავებულ მუსიკალურ ნაწარმოებებს, მათ ავტორებს და სხვა მონაცემებს.

4. მუსიკალური და არამუსიკალური ბგერები

ექსპოზიციანო გამოიფინება მეცნიერული ცნობები და დოკუმენტები ადამიანის შრომისნაყოფიერებზე ხმაურის უარყოფითი მოქმედების, აგრეთვე ხმაურსაწინააღმდეგო ბრძოლის თანამედროვე საშუალებათა და ღონისძიებათა შესახებ; მასალები ბგერისა და მისი აკუსტიკური ბუნების შესახებ; მასალები იმ მუსიკალური ნაწარმოებების შესახებ, რომლებშიც გამოყენებულია არამუსიკალური ბგერები, ხმაურის სხვადასხვა ეფექტი და სხვა;

5. მსოფლიოს ხალხთა მუსიკალური კულტურის ისტორია

ამ გამოფენის მიზანი იქნება მოგვაწოდოს ძირითადი და აუცილებელი ცნობები და მასალები მუსიკალური ხელოვნების თანმიმდევრული განვითარების შესახებ, გავაცნოს მუსიკის

ისტორია ე. წ. პირველყოფილი მუსიკიდან დღემდე, გვიჩვენებს მსოფლიოს ქვეყნების ეროვნული მუსიკალური კულტურა და ტრადიციების ისტორიული განვითარების სურათი.

ექსპონიციის გაიშლება შედეგები სავარაუდო თემების შესაბამისად:

ხელოვნების წარმოშობის სინერგული ზუგება; უკლასო და კლასობრივი პერიოდის მუსიკა; ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა მუსიკა; კლასიკური პერიოდის მუსიკა (საბერძნეთი, რომი, ელიზიზმი); ადრინდელი ქრისტიანობის პერიოდის მუსიკა; ისლამი და მუსიკა; შუა საუკუნეების მუსიკა (ტრუბადურები, ტრუვერები, მინუსენგერები); აღორძინების ეპოქის მუსიკა; XVII-XVIII საუკუნეების მუსიკა; მუსიკალური რომანტიზმი; იმპრესიონიზმი და ექსპრესიონიზმი; თანამედროვე მუსიკალური მიმდინარეობები და სხვა.

ექსპონიციის გამოიყენება მსოფლიოს თითოეული ქვეყნის ხალხთა უძველესი და თანამედროვე მუსიკალური საკრავები, მათი ასლები ან რეპროდუქციები. დამთავლიერებლები მოისმენენ მაგნიტოფირზე ჩაწერილ ნებისმიერი მუსიკალური საკრავის ხმოვანებას, გაეცნობიან ამ საკრავთა წარმოშობის ისტორიას, დამზადების ტექნიკას და სხვა მასალებს.

მუზეუმის სტუმრები გაეცნობიან მასალებს მსოფლიოს გამოჩენილი კომპოზიტორების, დირიჟორების, ლობტარების, მუსიკოს შემსრულებლების, მუსიკათმცოდნეებისა და მუსიკალური კოლექტივების შესახებ, დაათვალიერებენ მსოფლიოს ცნობილი თეატრებისა თუ საკონცერტო დარბაზების მაკეტებს, ფოტოსურათებს, მსოფლიოს ხალხთა მუსიკალური კულტურის საკითხებზე გამოცემულ ლიტერატურას, პარტიტურებს, ნოტებს და სხვა მასალებს. დამთავლიერებლებს საშუალება მიეცემათ მოისმინონ მაგნიტოფირზე ჩაწერილი სხვადასხვა ქვეყნის სახელმწიფო ჩიზნები და გაეცნონ მათი შექმნის ისტორიას.

ექსპონიციის გამოიყენებული იქნება ქართული, მოძველ რესპუბლიკებისა თუ მსოფლიოს გამოჩენილი ქართველებისა და მოქანდაკეების მიერ მუსიკით შთაგონებული მხატვრული ნაწარმოებების ორიგინალები ან ასლები, გრაფიკული ნამუშევრები, რეპროდუქციები, ფერადი და შავ-თეთრი ფოტოსურათები, სლაიდები, დოკუმენტები და სხვა. აქვე შეიძლება გამოიყენებოდეს იყოს საბჭოთა კავშირისა და მსოფლიოს სხვა ქვეყნებში მუსიკის თემაზე გამოშვებული საფოსტო მარკები, ასანიის ეტიკეტები და სხვა მხატვრული ნიმუშები.

6. საბჭოთა კავშირის ხალხთა მუსიკალური კულტურის ისტორია

გამოყენების დასაწყისში ექსპონირებული დოკუმენტები, სტატიკური მონაცემები, დიარამები და სხვა მასალები დამთავლიერებლებს გააცნობენ საბჭოთა კავშირის მუსიკალური განათლების სისტემას, ქველს, მუსიკალური კულტურის განვითარების საკითხებზე სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოსა და სხვა დირექტიული ორგანოების დადგენილებებს, გადაწყვეტილებებს.

გამოყენებას საპატიო ადგილი დაეთმობა საბჭოთა კავშირის ხალხთა ეროვნული მუსიკალური კულტურის ისტორიას და ტრადიციების ამსახველ ძირითად მასალებს: უნივერსიტეტში, რომ გამოყენების ღრმამინარსიან და მაღალმხატვრულ დონეზე მოწყობაში მუსიკის მუზეუმს ქმედით დახმარებას გაუწევინ თითოეული მომე რესპუბლიკის ზემდგომი ორ-

განობები, მუსიკათმცოდნეები, საშუალო დაწესებულებები და სხვა ორგანიზაციები.

საერთო ექსპონიციის ძირითად ნაწილში, რა თქმა უნდა, ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიის ამსახველი მასალები გამოიყენება.

დამთავლიერებლები გაეცნობიან საქართველოს ტრიტიტორიაზე არქეოლოგიური გათხრების დროს ნაპოვნ უძველეს მუსიკალურ საკრავებს, მათ შორის, ვიტკვათ, ძველის სალამურს, რომელიც აღმოჩენილი იყო ძვ. წ. XV-XIII საუკუნეების სამარხში და სხვა. ექსპონიციის გამოიყენება საქართველოს ყველა კუთხის უძველესი და თანამედროვე ხალხური მუსიკალური საკრავები, ნაჩვენები იქნება თითოეული მათგანის საუკუნეების მანძილზე სახეშეცვლილი ნიმუშების ორიგინალები ან ასლები. დამთავლიერებლები გაეცნობიან თითოეული საკრავის დანიშნულებას, დამზადების ტექნიკასა თუ სხვა მონაცემს, მოისმენენ ნებისმიერი საკრავით შესრულებულ ეროვნულ მუსიკალურ ნაწარმოებს და ა. შ. გააზიფნანზე ერთ-ერთი თვალსაზრის ადგილი დაეთმობა ქართული ხელოვნობის დღერული ძეგლებისა და კედლის მხატვრების იმ ხურობების, უძველესი ხელნაწერებისა და მინიატურების, აგრეთვე, ქართული ხელოვნების იმ ნიმუშების ორიგინალები ან ასლები, რომლებზეც განისახლება მუსიკალური საკრავები, მუსიკასთან დაკავშირებული ხანრობრივი სცენები და სხვა; დამთავლიერებლებს, ალბათ, განსაკუთრებით დაინტერესებთ ქართული ხანრობის ნიმუშების წარმოშობის ისტორია და ა. შ.

ქვემოთ დავასახელებთ მხოლოდ იმ თემებს, რომლებსაც ექსპონიციის მოწყობისა და გავლის დროს, ჩვენი ვარაუდით, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს: მუსიკა ქართული მითოლოგიაში; ქართული მუსიკალური ფოლკლორი; ქართული ხალხური მუსიკალური ჟანრები და დღესსაუკუნეში, რუსთაველის ხანის ქართული მუსიკა, მუსიკალური ცენტრები ძველ საქართველოში და მის ფარგლებს გარეთ, ქართული პროფესიული მუსიკის ჩასახვა, XVII-XVIII საუკუნეების ქართული მუსიკა, XIX-XX საუკუნეების ქალაქური მუსიკა, ქართული მუსიკალური კლასიციზმი და ახალი პროფესიული სკოლის ჩასახვა; დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის როლი ახალი ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების საქმეში; თანამედროვე ქართული მუსიკა; ქართველი კომპოზიტორები, დირიჟორები, ლობტარები, მუსიკოს შემსრულებლები, მუსიკისმცოდნეები, ხალხური მოქმედები, საზღვარგარეთ მცხოვრები ქართველი მუსიკოსები; ქართველი მუსიკოსები დიდ სამამულო ომში; ქართული ოპერები, ბალეტები და ოპერეტები; მუსიკა ქართულ თეატრში; ქართული მუსიკა კინოში; ქართველი კომპოზიტორების, დირიჟორების, მუსიკოს შემსრულებლების, მუსიკისმცოდნეებისა და მუსიკალური კოლექტივების მეგობრული და შემოქმედებითი კავშირითობათა მომე რესპუბლიკების, სოციალისტური ქვეყნებისა და მსოფლიოს სხვა ქვეყნების კომპოზიტორებთან, დირიჟორებთან, მუსიკოს შემსრულებლებთან, მუსიკათმცოდნეებთან და მუსიკალურ კოლექტივებთან; რესპუბლიკის ხალხური სიმღერისა და ცეცვის ანსამბლები, ქორეოგრაფიული ჯგუფები, მიმდრალთა გუნდები, სიმფონიური ორკესტრები, კაპელები, საუტრად ორკესტრები და ჯგუფები, თვითმოქმედი თუ სხვა მუსიკალური კოლექტივები; ქართული მხატვრული ლიტერატურისა და პოეზიის ნიმუშების მიხედვით შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოებები; ქართული მუსიკალური



კულტურის განვითარების საკითხებისადმი მიძღვნილი ყრილობები, პლენუმები, სესიები, კონფერენციები და სხვა; ქართული მუსიკის დღეები, ოლიმპიადები, ფესტივალები, დეკადები და სხვა; საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის, საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების, საქართველოს მუსიკალური ფანდის, რესპუბლიკის კულტურის სახლების მუსიკალური განყოფილების, რესპუბლიკის საზღვრის შემოქმედების სახლების, საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს ესთეტიკური აღზრდის სამეცნიერო რესპუბლიკური მეოდლოგი კაბინეტის, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის მუსიკალური და დაცემების რედაქციების, ავტორთა უფლებების დაცვის საკავშირო სამმართველოს საქართველოს განყოფილებასა და სხვა საშუსიკო დაწესებულებების საქმიანობა; საკონცერტო მოღვაწეობა; ქართველი მუსიკოსები — ლენინური და სსრ კავშირის სახელწიფო პრემიის ლაურეატები, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები; საქართველოს, მოძმე რესპუბლიკების, საკავშირო და მსოფლიო მუსიკალური კონკერტების ლაურეატები, შ. რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატები, ზ. ფალაიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატები; ლენინური კომპარტიის პრემიის ლაურეატები და სხვა; რესპუბლიკის მუსიკალური განათლების სახელმა და ქსელმა; საქართველოს საშუსიკო სკოლების, სასწავლებლებისა და კონსერვატორიის თეორიითა და მოძმე რესპუბლიკებისა და სოციალისტური ქვეყნების მუსიკოსო სკოლებთან, საშუსიკო სასწავლებლებთან და კონსერვატორიებთან; რესპუბლიკის დამსახურებული პედაგოგები და სხვა.

გამოიყენა რეპუბლიკის მუსიკალური მრეწველობა. აქ ექსპონირებული იქნება საქართველოში დამზადებული თანამედროვე მუსიკალური ინსტრუმენტები, ტექნიკა და აპარატურა, ნაწილები იქნება რესპუბლიკის მუსიკალური მრეწველობის განვითარების პერსპექტივები და სხვა.

7. მუსიკალური სათამაშოების ბაზოცენა

ექსპონიციამ გამოიყენა საქართველოში, მოძმე რესპუბლიკებსა და საზღვარგარეთ დამზადებული ძველი და თანამედროვე მუსიკალური სათამაშოები.

კარგი იქნება, ამ გამოფენის გვერდით სპეციალური იზოლირებული დარბაზების გამოყოფა, სადაც გამოცდილი მეთოდისტების დახმარებით ბავშვებისათვის სისტემატურად მოეწყობა სხვადასხვა მუსიკალური თამაშობა-გართობანი და სხვა საგანმანათლებლო ღონისძიებანი.

8. თემატური ბაზოცენები

მუსიკის მუზეუმში უნდა გამოიყოს სათანადო დარბაზები, სადაც სისტემატურად, მუსიკალური კალენდრის შესაბამისად, მოეწყობა თემატური და სხვა სხვა მხატვრული გამოფენები.

აქვე, საქართველოს მხატვართა კავშირი პერიოდულად მოაწოდოს რესპუბლიკის მხატვრებისა და მოქანდაკეების მიერ მუსიკის თემაზე შესრულებული მხატვრული ნამუშევრების გამოფენებს.

მუსიკის სასახლის საქმიანობა, ალბათ, ძნელი წარმოსადგენი იქნებოდა საშუსიკო ბიბლიოთეკის გარეშე. საშუსიკო-როდ, ასეთი ბიბლიოთეკა რესპუბლიკას არ გააჩნია.

მუსიკის სასახლის ბიბლიოთეკა დროთა განმავლობაში გახდება არა მარტო თბილისის, არამედ მთელი რესპუბლიკის ერთ-ერთი ცენტრალური, თანამედროვე საბიბლიოთეკო ტემპიანი აღჭურვილი სამეცნიერო დაწესებულება.

ბიბლიოთეკის მუშაობის სწორად წარმართვა არსებითად დამოკიდებულია ბიბლიოთეკის ფონდების გეგმანი და მეცნიერულ დაკომპლექტებაზე. ქალაქში გაბნეული ბიბლიოთეკების სამუსიკო ფონდების გაერთიანებას, ჩვენი აზრით, დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა ექნებოდა.

ბიბლიოთეკასთან უნდა იმოქმედოს საცნობარო-ბიბლიოგრაფიულმა და საინფორმაციო-საკონსულტაციო განყოფილებამ. ამ განყოფილების თანამშრომლები დაინტერესებულ პირებს მიაწვდიან საჭირო მასალებსა და ცნობებს საქართველოში, მოძმე რესპუბლიკებსა და საზღვარგარეთის ქვეყნების მუსიკალურ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებისა და სხვა სახლების შესახებ, ამომწურავ და მეცნიერულად დასაბუთებულ კონსულტაციებს გაუწევენ იმათაც, ვინც ამჟამად საზღვარგარეთის ქვეყნების ახალი მუსიკალური მიმართულებების ბრმა გავლენის ქვეშ ექცევიან, ღრმად ვერ სწავლებიან საქმის არსს და მხოლოდ ბაძავენ ჩვენი საზოგადოებისათვის, საბჭოთა ადამიანებისათვის უცხო და მიუღებელ ფორმებს.

უჭე არ არის, ეს განყოფილება დაიდარ შეუწყობს ხელს მუსიკალური მეცნიერული აზრის, ქართული მუსიკათმცოდნეობის შემდგომ განვითარებას, ჩვეს ახალგაზრდებს დაებმარება ტექნიკური მუსიკის გაგებასა და დაწვლებაში.

მუსიკის სასახლის საქმიანობაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უნდა დაეთმოს ფონოთეკას. მისი ძირითადი ამოცანა, რა თქმა უნდა, გრამფირფიტების, მუსიკალური ნაწარმოებების მაგნიტოფონზე მალაზარისთვის ჩანაწერებისა და აუდიოვიზუალური მასალების ფონდის შექმნა და დაცვა იქნება. გრამფირფიტები და მაგნიტოფონები უნდა გამოიყენებოთ როგორც მუსიკალური კულტურის პროპაგანდისათვის, ისე მუსიკის სპეციალისტების, პროფესიონალი მუსიკოსების, სკოლაშდელი ასაკის ბავშვების, მოსწავლეების, სტუდენტების, მუსიკის ყველა მოყვარულის მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად. ფონოთეკის მალაკვალიფიკური თანამშრომლები ყოველწლიურად დაეხმარებიან იმათ, ვინც ეუფლება მუსიკალურ ხელოვნებას, სწავლობს მუსიკის თეორიას და ისტორიას, ვისაც აინტერესებს მუსიკოს შემსრულებელთა შემოქმედების განცნობა, ვინც ეწყება თვითგანვითარებას.

ფონდის დაკომპლექტება სერიოზულ და დაბალ მუშაობას მოითხოვს. ფონოთეკის თანამშრომლებს კავშირი უქნებათ აგრეთვე მუსიკის მოყვარულებთან, სპეციალისტებთან და კოლექტიონერებთან, რომლებიც ფასდაუდებელ დახმარებას გაუწევენ მუსიკის სასახლის ფონოთეკის ფონდების შეგება-გამდიდების საქმეს. იმიჯია, ისინი არ აღმოუჩენენ დროსა და ენერჯიას, გამოიჩენენ დიდ ენთუზიაზმს და ყოველმხრივ შეუწყობენ ხელს ამ პატიოტულ საქმეს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გრამფირფიტების შექმნა მხოლოდ მალაზარის საშუალებით (როგორც ეს ამჟამად ხდებდა) საკმარისი არ იქნება ფონდების სრული დაკომპლექტებისათვის. მუსიკის სასახლის მომავალმა ხელშეწყობილებამ, რესპუბლიკის ზემდგომი ორგანოების დახმარებით, უნდა მიაღწიოს იმას, რომ უშუალოდ ფირმა „მელიდიამ“, მოძმე რესპუბლიკებისა თუ სოციალისტური ქვეყნების იმ ფირმებმა და ორგანიზაციებმა, რომლებიც გრამფირფიტებს უშევენ, მუსი-

კის სახსლის ფონოთეკას, ფასდადების წესით, სისტემატურად გამოვსავანონ ხოლმე თითოეული დასახლებების რამდენიმე ცალი განამორფოტა ან სხვა მასალა.

მუსიკის სახსლის ფონოთეკის ფონდის დაკომპლექტებისათვის სხვა გზასაც უნდა მივიმართოთ. საქმე ის არის, რომ სხვადასხვა დაწესებულებასთან განყოფილებების ან სექტორების სახით ამჟამად მოქმედებენ შესაბამისი ფონოთეკები, რომლებიც მეტწილად დაკომპლექტებული ფონდებისა და მუშაობის არადაამკაყოფილებელი პირობების გამო ფაქტურად ვერ უზრუნველყოფენ მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენის მსურველთა გაზრდილ მოთხოვნილებებს. საწუხაროდ, მუსიკის მოყვარულებსა და სხვა დაინტერესებულ პირთ, საჭირო მუსიკალური ნაწარმოების ჩანაწერის აღმოსაჩენად, ხშირად ქალაქში მიმოფანტული ყველა ფონოთეკის შემოიზებნა უხდებათ. ამასთან დაკავშირებით მიზანშეწონილი იქნებოდა ქალაქში არსებულ ფონოთეკებში დაცული მასალები გაკვეთილიანებად მუსიკის სახსლის ფონოთეკაში. ამით ქალაქს ექნებოდა ერთიანი და მძლავრი ფონოთეკა, რომელსაც მაღალკვალიფიციური და ოპერატიული მომსახურების მეტი შესაძლებლობა მიეცემოდა.

ფონოთეკის სტუმრების ოპერატიული და მაღალკვალიფიციური მომსახურებისათვის მაქსიმალურად უნდა იქნას გამოყენებული თანამედროვე ტექნიკური შესაძლებლობანი; არქიტექტურებმა დაბორცვების დროს რამდენიმე ათეული ინდივიდუალური მოსამსენი მცირე ზომის ოთახის, აკუსტიკურად გამართული და კეთილმოწყობილი დარბაზებისა და სხვა სათავსოების გარდა, წინასწარ უნდა გაითვალისწინონ ტექნიკური საშუალებების სწრაფი განვითარება. თავისთავად ცხადია, მუსიკის სახსლის მშენებლობა კარგა ხანს გასტანს და მისი დამთავრების დროსათვის პრაქტიკაში, ალბათ, მრავალი ახალი აპარატურა თუ დანადგარი დაინერგება (ვიდეორამაფორმებები, ინდივიდუალური ვიდეოსატელევიზიო მოწყობილობა და სხვა).

მუსიკის სახსლის ფონოთეკასთან უნდა ჩამოყალიბდეს ფოლკლორის მუდმივმოქმედი კაბინეტი, რომელიც შემდგომში ალბათ გადაიქცევა რესპუბლიკის ერთ-ერთ მძლავრ სამეცნიერო ცენტრად. იგი, როგორც მაკოორდინირებელი დაწესებულება, ჩვენი აზრით, უფრო მეტად დარბაზებს ამ დარგში მომუშავეებს, გაზრდის მათს პასუხისმგებლობას, მკვეთრად გააუმჯობესებს მუშაობის ხარისხსა და ა. შ., რაც, თავის მხრივ, ხელს შეუწყობს მიზნობრივი მასალების სწრაფ მშენებრივ შესრულებას, დამუშავებასა და გამოსაცემად მიმზადებას, რაზედაც ამჟამად ძალიან დიდი მოთხოვნილებაა.

მუსიკის სახსლის საქმიანობა საწესიკო არქივის არსებობასაც გულისხმობს. მან თავი უნდა მოუყაროს და საგულდაგულად დაიცავს რესპუბლიკის მუსიკალური კულტურის განვითარების ისტორიული მემკვიდრეობა — დოკუმენტები, ხელნაწილები, წერილები და სხვა საარქივო მასალა.

სამუსიკო არქივი, მომავალში რესპუბლიკის ცენტრალურ სახელმწიფო სამუსიკო არქივად უნდა იქცეს. არქივმა თავი უნდა მოუყაროს და დაინტერესებულ პირთათვის ხელმისაწვდომი გახადოს ქართულ მუსიკალურ კულტურასთან დაკავშირებული ის დოკუმენტები და სხვა საარქივო მასალა, რომლებიც საკართველოს, მომემ რესპუბლიკებისა და უცხო ქვეყნების არქივებშია გაბნეული. იმედა, ამ საპატიო საქმეში სამუსიკო არქივს განსაკუთრებულ ქმედით დახმარებას გაუ-

წვეენ და მუშაობის მიღიარ გამოცდილებას გაუზიარებენ საქართველოს საარქივო დაწესებულებები.

მუსიკის სახსალში ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უნდა დაიკავოს ლექტორთა ემბა, რომელიც დიდ აღმოსრდლობისა და საგანმანათლებლო მუშაობის გაშლის, თემატური ლექციონისტებების მშენებელი მუსიკალურ მასალას, ბუნებრივია, სათანადო ჩანაწერების საშუალებით გაუზიარებს, რისთვისაც გამოიწვევლი იქნება თანამედროვე ხმის გადამცემი აპარატურა და სხვა ტექნიკა, მაგრამ შეიძლება გვესარგებლოს, აგრეთვე, ცალკეული მუსიკოს შემსრულებლობა და მუსიკალური კოლექტივების მომსახურებაც. ჩვენი აზრით, კარგი იქნებოდა მუსიკის სახსლის ლექტორთუთან ჩამოყალიბებულიყო საკუთარი სიმფონიური და კამერული ორკესტრები და გუნდი, სიმედიანი კვარტეტი, საესტრადო ორკესტრი, ხალხურ საკრავთა ორკესტრი და სხვა მუსიკალური კოლექტივები, რომლებიც საკუთარი საკონცერტო პროგრამებითაც წარსდგებოდნენ მსმენელთა წინაშე.

ლექტორთუის განკარგულებაში, ჩვენი წარმოდგენით, უნდა იყოს ორი დარბაზი, ერთი — 900-1000-ადგილიანი, ხოლო მეორე — 400-500-ადგილიანი, რომლებიც აღჭურვილი იქნებოდნენ, უახლესი საცხენო ტექნიკათა და კინოდანადგარებით. დიდ დარბაზში უნდა დაიდგას შესაბამისი ზომის ორგანი. მუსიკის სახსლის კომპლექტში ყოველდღიური სალექციო მუშაობისათვის უნდა გამოიყოს აგრეთვე 100-150-ადგილიანი ცალკე დარბაზი.

ლექტორთუში, სათანადო კინორეპერტუარის შესაბამისად, მუსიკის მოყვარულებს სისტემატურად უქვენებს მუსიკის საკითხებისდმი დაკავშირებულ სამეცნიერო, სამეცნიერო-პოპულარულ, მსატრულ, დოკუმენტური და მულტიპლიკაციურ ფილმებსაც.

მუსიკალური ხელოვნების პროპაგანდის მიზნით მუსიკის სახსლის ლექტორთუთან მიზანშეწონილია შექმნას სააგიციური ჯგუფი, რომელიც სისტემატურად გავა რესპუბლიკის სოფლებსა თუ დასახლებულ პუნქტებში და გამართავს კონცერტებს, ლექცია-მოსხენებებს მუსიკალური მასალის ჩვენებით.

კარგი იქნება, თუ ლექტორთუის ბაზაზე ნაყოფიერ საგანმანათლებლო მუშაობას გამოიწვიოს კულტურისა და სხვა დარგის სახალხო უნივერსიტეტები, საზოგადოება „ცოდნა“ და სხვა.

ლექტორთუის განკარგულებაში იქნება, აგრეთვე, საშუალო მოდანი დია ცის ქვეშ.

ზაფხულის თვეებში მუსიკის მოყვარულები მუსიკის სახსლის მუდრო და მუსიკალური შადრევანით (ქალაქ ერევანში უკვე მოქმედებს ასეთი შადრევანი) გაფორმებულ პარკში მოისმენენ სიმფონიური და კამერული ორკესტრების, მომდგნობლი ანსამბლებისა თუ მუსიკოს შემსრულებელთა სოლო კონცერტებს. წყად უნდა შემოვიღოთ მუსიკის სახსლის პარკის სცენაზე მხოლოდ კლასიკური მუსიკისა ნაწარმოებების შესრულება.

როგორც ცნობილია, ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებსა თუ მოვლილის სხვა ქვეყნებში ყოველ შაბათ-კვირა დღეებში ქალაქის ქუჩებსა და პარკებში მწყობრი ნაბიჯით ჩაივლიან ხოლმე სასულე ორკესტრები და მშენებლ-მყურებლებს ხიზლავენ მუსიკალური ნაწარმოებების მაღალი შესრულებით თუ საპარადო ჩაცმულობით, ხოლო დირიჟირებით — ვირტუოზულა



არტიკტოზით. კარგი იქნებოდა, რომ ასეთი ტრადიცია ჩვენი მუსიკის სახალხო პარკშიც დავგვერევა. ეს ხომ მეტ სიხალისეს შემატებდა მის მუშაობას.

მუსიკის სახალხო იმოქმედებს მუსიკალური საღონი, რომელიც მომსახურება ჩვენს მოზარდ თაობას, ახალგაზრდას, ინტელექტუალს, ყველას, ვისაც უყავს მუსიკა.

საღონის განკარგულებაში იქნება დიდი დარბაზი სხვა-დასხვა სახის მასობრივ მუსიკალურ ღონისძიებათა მოწყობით და 10-15 კაცითვის გათავისუფლებული რამდენიმე თაბლი, სადაც მუსიკის სპეციალისტები ან მოყვარულები მოისმენენ ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოების ფონოჩანაწერს მუსიკის სახალხის ფონოთეკის ფონდიდან.

მუსიკის სახალხო იმოქმედებს მუსიკის მოყვარულთა კლუბი, რომლის შესვერებმა დიდი მუშაობა უნდა გასწავლოს არა მარტო ქალაქის, არამედ მთელი რესპუბლიკის მასშტაბით.

კლუბის გამგეობამ უნდა შეიმუშაოს საკუთარი წესდება, სადაც განსაზღვრული იქნება მუშაობის ამოცანები, მიზნები და სტრუქტურა.

მუსიკის მოყვარულთა კლუბის წევრები უფლებდები იქნებიან თავიანთ სამუშაო ორგანიზაცია-დაწესებულებებში სისტემატურად ჩაატარონ არა მარტო გასართობი, არამედ დიდი აღმზრდელობითი და საგანმანათლებლო დანიშნულების ღონისძიებანი.

როგორც ცნობილია, ჩვენში ბევრი დასახელების ქურნალი გამოდის, მაგრამ, სამწუხაროდ, არც ერთი მათგანი მთლიანად ვერღვება რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრების საქითხების კუთხით. ყველა ყველაჯერს, რაც ჩვენს გარემო ხდება, რაც აღუღვებს და აფიქრებს ქართული მუსიკალური კულტურის წარსულით, აწმყოთი და მომავლით დაინტერესებულ ადამიანებს.

იქნებ ამ პასუსხაგები ამოცანის შესრულებას საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირთან ერთად სათავეში ჩასდგომოდა მუსიკის სახალხო. თუ ასე მოხდა, მაშინ აქ უნდა შეიქმნას სარედაქციო ჯგუფი, რომელიც ყოველთვიურად, ბეჭდვის მძლავრ ბაზაზე, გამოსცემდა ილუსტრირებულ სამუსიკო ქურნალს, თუნდაც ისეთს, როგორიც უკვე რამდენიმე წელია გამოდის, მაგალითად, ქალაქ კიევიში.

სასურველი იქნებოდა მუსიკის სახალხის ერთიან კომპლექსში თავისი მუშაობა გაეშალათ შემდეგ დაწესებულებათა ორგანიზაციებსაც:

მუსიკალური კავშირები (100-150-ადგილიანი). იგი იმუშავებს მხოლოდ მუსიკის თანხლებით. აქ თითოეული დღის პროგრამა დადებით ერთ კონკრეტულ მუსიკალურ თემატიკას. მაგალითად, ერთ დღეს შესრულდება მხოლოდ საორგანო მუსიკა, მეორე დღეს აქვრდება სიმფონიური, მესამე დღეს—მსუბუქი და ასე შემდეგ. დარწმუნებული ვართ, რომ ასეთი წესი ამ დაწესებულებაში განუწყვეტელი მიზინდავს მუსიკის სხვადასხვა ჟანრისა და მიმართულების თავყენისმცემლებს.

ეს დაწესებულება მუსიკის თავყენისმცემელთა საყვარელ დასახელებულ ადგილად მხოლოდ იმ შემთხვევაში გადაიქცევა, თუ კავშირს თანამშრომლები შეძლებენ მომსვლელებს შეუქმნან მყუდრო გარემო, აგრძობინონ სითბო და დაცვან დიდი მუსიკის ავტორიტეტი, მუსიკის ღრმა ცოდნითა და დახვეწილი გემოვნებით შეადგინონ თითოეული დღის პროგრამა. მუსიკოსთა კავშირგაფორმებული უნდა იყოს მყუდრო და

თბილი ტონებით (ფერადი საფიტები, სანთლები). მისი სიმძლავრე ხელი არ უნდა შეუშალოს მენიხსეთა ნორმატურ საუბარს დარბაზში. აქ არამც და არამც არ უნდა განმეორდეს ის მავნე პრაქტიკა, რომელსაც ვხვდებით ქალაქის რესტორნებში, სადაც ორკესტრანტების მიერ შესრულებული მუსიკალური ნაწარმოებები დინამიკიდან ისე ჭკეს, რომ მხოლოდ ყვირილით თუ გააკვირნებ სათქმელს თანამსმენურებს.

მაქსიმალური ყურადღება მუსიკის სახალხის თითოეულ სტრუქტურა ყველაფერი — მისი ინტერესებისა და მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად! ასეთი დევიზით იმუშავებს მუსიკის სახალხის მუსიკალური მომსახურების ბიურო, სადაც ყველა მოქალაქეს საშუალება მიეცემა:

მუსიკოსთა და შეიძინოს: ნებისმიერი სისწრაფეზე ჩაწერილი ყოველი მუსიკალური ნაწარმოების მაგნიტოფირი; მიკროფონლები; მუსიკის სახალხის სამუსიკო ბიბლიოთეკას და არქივში დატყობი ნებისმიერი ნოტის, გაზეთის, საარქივო დოკუმენტისა და სხვა ნაბეჭდი მასალის როტოპრინტიზი დაბეჭდული პირი; ხელის სანოტო საბეჭდ მანქანაზე დაბეჭდვის ხელნაწერი ნოტები, პარტიტურები და სხვა; მაგნიტოფირისა თუ გრამფირფიტაზე ჩაწერის საკუთარი ხმა, სიმღერა, ან დაკვრა ნებისმიერ მუსიკალურ ინსტრუმენტზე და სხვა; სანოტო ფურცლებზე ინდივიდუალური დაკვეთის წესით ჩაწერის საკუთარი მუსიკალური ნაწარმოები. მომსახურების ბიუროს ამ სექტორში უმთავრესად დახმარებას გაუწევს მუსიკის იმ მოყვარულებს, რომლებიც ქმნიან მუსიკალურ ნაწარმოებებს, მაგრამ სპეციალური განათლების უქონლობისა თუ სხვა მიზეზების გამო, არ იციან მუსიკის ჩაწერა; სექტორის კვალიფიკაციის თანამშრომლები თითოთქმედ მუსიკალურ ჯგუფებსა და მუსიკის ყველა მოყვარულს, საჭიროების შემთხვევაში, გაუორკესტრენ ნებისმიერ მუსიკალურ ნაწარმოებს, გაუკეთებენ სათანადო არანჟირებას და სხვა;

მუსიკალური მომსახურების ბიუროში იმოქმედებს ხალხური საკრავების, თანამედროვე მუსიკალური ინსტრუმენტების, მაგნიტოფონების, ფირსაკრავებისა და სხვა მუსიკალური ტექნიკის შემკეთებელი სახელოსნო, რომელიც მომსახურება როგორც კერძო პირებს, ისე ქალაქში არსებულ ყველა სამუსიკო სკოლას, სასწავლებელს, კონსერვატორიასა და სხვა დაწესებულებას ან ორგანიზაციას;

აღნიშნულ ბიუროსთან იმოქმედებს ფოტოსტრუქტორატორიაც. მნიშვნელოვანი ფართობი უნდა დაეთმოს მუსიკალურ მალაზია-საღონსაც, არც მომხმარებელი შეიძენს ყველაფერს, რაც მუსიკასთან დაკავშირებული. აქ გაყიდვება ის ქართული ხალხური საკრავებიც, რომლებსაც დაამზადებენ შინ მომუშავე ოსტატები. ასეთი ვითარება, თავის შრივ, დიდად შეუწყობს ხელს იმ საქმის აღორძინებას, რომელიც ამჟამად თითქმის მივიწყებას კლდობა.

შემოაღნიშნულად გამომდინარე, მკითხველი ალბათ ხვდება, თუ რა განადიოზული მუშაობა განაღდება ჩვენი ოცნების დაწესებულებაში. მთელი რიგი „ადგილობრივი“ მნიშვნელობის ღონისძიებებით ერთად, აქ სისტემატურად გვიჩვენებენ თავის ხელოვნებას საქართველოს და საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქიდან თუ საზღვარგარეთის ქვეყნებიდან ჩამოსული ცნობილი მუსიკალური კოლექტივები, მუსიკოს შემსრულებლები. ბევრი სტუმარი ყველგან აგრეთვე საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის, საქართველოს მუსიკა-



ლურ და ქორეოგრაფიულ საზოგადოებას, ან მუსიკის სასახლის კომპლექსში განლაგებულ სხვა დაწესებულებას. ასეთ ვითარებაშიც ბუნებრივია, მუსიკის სასახლესთან უნდა აიგოს 100-150 კაციისთვის გათვლილი წინააღმდეგობრივი უნი-
 მუსიკის სასახლის კომპლექსში გათვლილი წინააღმდეგობრივი უნი-
 და იყოს სპორტმოედანიც, რომელიც უდევდ და გარკვეულ წელიწადში შეტანს ქართული, მომეც კავსებულობისა და ცუ-
 ხოლად მუაიკოსების მეგობრული კავშირის განმტკიცებაში.
 უნდა ითქვას შემდეგი: თუ პერსპექტივაში გაითვალ-
 ლის წინააღმდეგობრივი ავტომატური რიგების მოსალოდნელ
 ზრდას, მუსიკის სასახლესთან უნდა მოეწყოს ისეთი მოედანი,
 სადაც ერთდროულად ასევე არანაკლებ 100-150 მანქანის გა-
 ჩერება იქნება შესაძლებელი.

მუსიკის სასახლის შექმნის საკითხის განხილვისას აღ-
 ბათ, ბუნებრივად დაიბადება კითხვა: სად, როგორ და რა
 სახსრებით უნდა აიგოს იგი? ამასთან დაკავშირებით გამოე-
 თქვათ რამდენიმე მოსაზრებას:

1. მუსიკის სასახლის არქიტექტურული კომპლექსი შეიძ-
 ლობოდა აგებულიყო ვაჟა-ფშაველას პროსპექტზე, ტაქსებისა
 და ტროლეუბუსების ავტოპარკების ტერიტორიაზე.
 ჩვენი აზრით, ქალაქის ზრდასთან და მეტროპოლიტენის
 ხაზის მშენებლობასთან დაკავშირებით, ამ ადგილას ტაქსე-
 ბისა და ტროლეუბუსების ავტოპარკების დატოვება აღარ უნ-
 და იყოს გამართლებული. ავტოპარკები შეიძლება გადა-
 გვეტანა ქალაქგარეთ, ვაჟა-ფშაველას პროსპექტის ბოლოს,
 ჯერ კიდევ აუთვისებულ ტერიტორიაზე.
2. მიზანშეწონილი იქნებოდა, რომ მუსიკის სასახლის კომ-
 პლექსის საუკეთესო ესკიზური პროექტის შესაქმნელად სა-
 ქართველოს სხრ კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს
 არქიტექტორთა კავშირის გამოცხადდებინათ ღია კონკურსი
 და მოეწოდებინათ წარმოდგენილი პროექტების განხილვა.
3. მუსიკის სასახლის დაპროექტების, მშენებლობის, მონ-
 ტაჟის, კეთილმოწყობისა და სხვა საორგანიზაციო საკითხებ-

ბის მოგვარებისა და სათანადო კონტროლისათვის უნდა შეიქმნა
 კმნას მთავრობის კომისია და დაფორმირეი ქვეკომისიები.

4. იმ შემთხვევაში, თუ დადებითად გადაწყდა მუსიკის
 სასახლის შექმნის საკითხი, იმათივე უნდა დაკომპლექტ-
 ვდეს მუსიკის სასახლის მცენერი თანამშრომელთა შტატი და
 გამოიყოს დროებითი შენობა.

5. მუსიკის სასახლის კომპლექსის დაფინანსებაში, ჩვენი
 აზრით, რესპუბლიკის მთავრობის გარდა, წილობრივი მონა-
 წილობით უნდა მიიღოს ყველა იმ სამინისტრომ, უწყებამ, ორ-
 განიზაციაში და დაწესებულებამ და საზოგადოებამ, რომლებსაც
 უშუალოდ ეკისრებათ ზრუნვა ქართული მუსიკალური კულ-
 ტურის განვითარებაზე.

აქვე უნდა ითქვას, რომ რაც არ უნდა დაჯდეს მუსიკის
 სასახლის კომპლექსის დაპროექტება, მშენებლობა, მონტა-
 ჟი, კეთილმოწყობა და მცენერი მუშაკთა შტატის შენახვა,
 კულტურის ამ ახალი ტიპის დაწესებულების ინტენსიური და
 სასარგებლო საქმიანობა ნაყოფს მალე გამოიღებს იდეოლო-
 გიის (ეს კი მთავარია) და ფინანსური მოგების თვალსაზ-
 რისათვის.

ამგვარად, ჩვენ წინაშე დაახლოებით მომავალი მსმენელის
 აღზრდის დიდი და რთული ამოცანები. აქ საჭიროა გულის-
 ხმიერი, მრავალმხრივი მიდგომა. ჩვენი ხელოვნება ადამიანს
 უნდა ანიჭებდეს სიხარულს, ემზარებოდეს უკეთ შეიყნოს სა-
 კუთარი თავი, რათა მან თავისი შრომით საქმიანობით მე-
 ტრ სარგებლობა მოუტანოს ქვეყანას. ეჭვი არ არის, რომ ჩვე-
 ნი რესპუბლიკის ხელმძღვანელები, მუსიკის მესვეურები, სპე-
 ციალისტები, ინტელიგენცია, მუსიკათმცოდნეები, კულტურის
 სხვა დარგების წარმომადგენლები და მუსიკის მოყვარულები
 ერთხელგანად დაუტყვენ მხარს მუსიკის სასახლის შექმნის
 იდეას, მომავალში კი ყურადღების და ზრუნვის ამ მოაკლდე-
 ზენ კულტურის ამ ახალ კერას, აქტიურ მონაწილეობას მიი-
 ლებენ მის ყოველდღიურ საქმიანობაში.

მუსიკალური ცენტრის შექმნის იდეა, ერთი
 შეხედვით, ფანტაზიას აგავს. მაგრამ თუ სერი-
 იზულად გაეცნობი მურმან ურუშაძის სტატისა,
 რწმუნდები, რომ მისი განხორციელება შესა-
 ძლებელია. ავტორის ჩანაფიქრით თუ ვინებელ-
 ძღვანელებით, მუსიკის სასახლე უნდა გასცდეს
 ჩვენი რესპუბლიკის ინტერესებისა და კულტუ-
 რული ამოცანების ფარგლებს. იგი შეიძლება გა-
 ხდეს მსოფლიო მუსიკალური (და არა მარტო
 მუსიკალური) საზოგადოებრიობის ყურადღების
 ობიექტი, მუსიკალური ხელოვნების მეცნიერულ-
 ესთეტიკური შემეცნების ცენტრი. ამგვარი კომპ-
 ლექსის მშენებლობა დიდხანს დასრულებს მოით-
 ხვებს, მაგრამ ღირს ჩაუფიქრდეთ იმასაც, თუ
 რას ვუტოვებთ ჩვენ, თანამედროვენი, მომავალ

თაობებს, იაფი მასალთ ნაგები ჩვეულებრივი
 საცხოვრებელი სახლებისა და საზოგადოებრივი
 დაწესებულებების გარდა. მუსიკის სასახლის ჩვე-
 ულებრივი საშუალებებით და მასალთ შენების
 აზრი არა აქვს. რაც შეეხება ამ კომპლექსის დე-
 ტალებს, განყოფილებებსა და მათ ფუნქციებს,
 ისინი სიყვარულოთა და საქმის ცოდნით გაუაზ-
 რებია ავტორს. თუმცა, ჩემი აზრით, მათი საბო-
 ლოო დახვეწისათვის ალბათ ბევრი რამ უნდა გა-
 კეთდეს. ეს საკითხი უფრო ღრმად მიდგომასა და
 შესწავლას მოითხოვს, თუ დადგება კონკრეტული
 მოქმედების დრო. მწამს, რომ ასეთი დრო დად-
 გება!

ანდრო პალანდინიძე.

ქართული ხალხის ეროვნულ კულტურას მრ-
 ვალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. მდიდარი ტრა-
 დიციები გააჩნია ქართულ მუსიკალურ ხელოვნე-
 ბას და კიდევ უფრო უკეთესი მომავალი—თანა-

მედროვე ქართულ საბჭოთა მუსიკას. ყოველივე
 ამას მეცნიერული შესწავლა, დაცვა, მოვლა-პა-
 ტრონობა და სათუთი გაფრთხილება სჭირდება.
 ჩვენი ღრმა რწმენით, ამ დიდ ეროვნულ საქ-

მეს, ხელს შეუწყობს კულტურის ახალი კერა — მუსიკის სასახლე.

გულწრფელად მივსალმები მურმან ურუშაძის წინადადებას ქალაქ თბილისში მუსიკის სასახლის შექმნის შესახებ და ვიმედოვნებ, რომ მომავალში მუსიკის დარგში გვექნება ისეთი საგანმანათლებლო და სამეცნიერო დაწესებულება,

რომელიც გადაწყვეტს როსს შესარსებებს არა მარტო ჩვენი მოზარდი თაობებისა და საზოგადოების ფართო ფენების ესთეტიკური აღზრდის, არამედ საერთოდ, ქართული მუსიკალური კულტურის შემდგომი ამაღლებისა და განვითარების საქმეში.

შალვა აპირანაშვილი.

● ხელოვნებისა და მეცნიერების მძლავრი ცენტრების შექმნა მეოცე საუკუნის ტენდენციაა. იგი გამოხატავს სინთეზური ხელოვნებისადმი ბუნებრივი ლტოლვის შედეგს, დაგროვილი გამოცდილების განზოგადების აუცილებლობას.

ამს. მურმან ურუშაძის მიერ შედგენილი პრო-

ექტი გამოირჩევა მართლაც დიდი გაქანებით. ამ პროექტის განხორციელება ადვილი არ იქნება, მაგრამ კარგი ორგანიზაციის პირობებში დიდ შედეგებს მოიტანს.

ოთარ თაყაიშვილი.

● არა მგონია, რომ ვინმე გულგრილად შეხედეს მურმან ურუშაძის აზრს, თბილისში მუსიკალური კულტურის ცენტრის — მუსიკის სასახლის — შექმნის შესახებ. თბილისს ხომ მდიდარი ტრადიციები აქვს მუსიკის დარგში — ეს არის პროფესიული მუსიკალური თეატრიც, სა-მუსიკო სასწავლებლებიც, სხვადასხვა საგუნდო და ინსტრუმენტული ანსამბლიც, მაგრამ ასეთი ცენტრი მაინც დიდ სარგებლობას მოიტანდა, არაჩვეულებრივად გააფართოვებდა მუსიკალური

მოღვაწეობის ასპარეზს, გამოაცოცხლებდა რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებას.

● მე ვიცი, რომ ამ პროექტის სრულად განხორციელება ძნელია, დიდ დროსა და ფრიალ სერიოზულ მოწინააღმდეგის მოითხოვს, მაგრამ აქ ხომ შეუძლებელი არაფერია: თუ დღეს ეს მხოლოდ ოცნებია, იმედი ვიქონიოთ, რომ ხვალ იგი სინამდვილედ იქცევა.

პაპაბაზა ზარიძე.

● მურმან ურუშაძის მიერ წარმოდგენილ პროექტში შესანიშნავადაა დასაბუთებული იმ ღონისძიებათა გატარების აუცილებლობა, რომელთა გარეშე ძნელი წარმოსადგინა ჩვენი ხალხის ესთეტიკური აღზრდის საქმის მყარ ნიადაგზე დაფუძნება.

● მართალია, პროექტით გათვალისწინებული ობიექტების მშენებლობა დიდ დროსა და სახსრებს მოითხოვს, მაგრამ ოდესმე ხომ უნდა დავიწყეთ.

თინათინ ბაჩიაძე.

● ვიქნება გულახდილი; ბატონ მურმანის წყრილმა, სადაც მოცემულია დეტალური მოსაზრებანი, მტკიცებანი და გარკვეული წინასწარი ვეგმაც, ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა.

შევეწვლად საჭიროა საქართველოს დედაქალაქ თბილისში შეიქმნას ფართო მასშტაბის ცენტრალური მუსიკალური დაწესებულება, რომელიც გაანათლებს საზოგადოებას, გააღვიძებს და გაამდიდრებს ხალხის მუსიკალურ გემოვნებას და, რაც მთავარია, ხსენებული მუსიკალური ცენტრი ხელს შეუწყობს მოსახლეობის და პირველ რიგში ჩვენი ნიჭიერი ახალგაზრდობის ზნეობრივ განმტკიცებას და მორალურ სიფაქიზეს.

ბატონ მურმანის ვეგმა ფართო მასშტაბით

● არის წარმოდგენილი. მისი განხორციელება მოითხოვს დიდ ორგანიზაციულ მუშაობას და, ცხადია, დიდ შემოქმედებით დაზუსტებასა და სახსრების ჯეროვანი წყაროების გამოძახებას. მე მხოლოდ შემშიძლი მივესალმო ამ საქმეს, რომლის მიზანია ქართველი ერის მუსიკალური ნიჭის გამრავლება.

● ბატონ მურმანს ჩემი დიდი და დიდი მადლობა და კეთილი სურვილები. ჩემი ცხოვრება ლიმიტირებულია და თუ ჩემთვის მოხდა სასწაული და ამას შევეწმარო, მადლობის მეტი რა შეთქმის.

ავალიძე ჯარაღიშვილი.

● მუსიკის სასახლის შექმნის იდეას მყარი საფუძველი აქვს და ჩვენი ახალგაზრდობისა და მომავალი თაობების მრავალმხრივი ესთეტიკური აღზრდის, ქართული სამჭოთა მუსიკალური კულტურის წინსვლის, მისი განვითარებისა და

● აღმავლობის კონკრეტულ გზებსა და საშუალებებს გვისახავს.

● ამს. მურმან ურუშაძის წინადადებას არა მგონია ვინმე არ მიესალმოს და მხარი არ დაუჭიროს. ამ საჭირო და სასარგებლო ჩანაფიქრის წარმატებით განხორციელება მომავალში დამო-



კიდებულა იმაზე, თუ როგორი სიყვარულითა და მონღობით იზრდებენ ჩვენი არქიტექტორები, მშენებლები, მეცნიერებია და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები.

მუსიკის სასახლის — ამ ეროვნული კულტურის თვალსაჩინო ცენტრის მშენებლობისა და

კეთილმოწყობის საქმეში დარწმუნებულად ვაჩივრებთ თავს გამოიჩინენ და მნიშვნელოვან წვლილს შეიტანონ ტანენ აგრეთვე ჩვენი უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებლები და სტუდენტობა.

ღაჯიო ჩიპიოზილი.

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის მურმან ურუშაძის მიერ წამოჭრილი საკითხი ფრიად მნიშვნელოვანია და იგი ყოველმხრივ, კომპლექსურ შესწავლას მოითხოვს.

მუსიკალური ცენტრის შექმნის იდეა ეფუძნება ჰარმონიული, კომუნიზმის მშენებელი ადამიანის სულიერი ფორმირების უკეთესობილეს საკმეს. ამ დიდი მიზნის მიღწევა შესაძლებელია მხოლოდ მთელი ჩვენი საზოგადოებრიობის აქტიური მონაწილეობის შედეგად.

ამკამად არსებობს ყველა საფუძველი იმისათვის, რომ პირველი ნაბიჯები გადაიდგას ამ მიმართულებით.

● დიდი სიამოვნებით წავიკითხე ბურმან ურუშაძის მიერ შედგენილი პროექტი მუსიკის სასახლის. იგი ღრმად არის გააზრებული და ახალ პერსპექტივებს სახასხ ხელოვნების ერთ-ერთი უდიდესი დარგის პოპულარიზაციის საქმეში. პროექტის რეალიზაცია, უგეგმავია, ხელს შეუწყობს არა მარტო ქართული და მსოფლიო მუსიკალური კულტურის მიღწევით დანერგვას ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში, არამედ ააღორძინებს დღეისათვის დაკარგულ ტრადიციებს, გააცოცხლებს ამ ხელოვნების ისეთ ფორმებს, რომლებიც ამკამად მხოლოდ სპეციალისტების ცოდნის სფეროს კუთვნილებდა. ამიტომაც მუსიკის სასახლის დარსებას შეუძლია ხელი შეუწყოს ყველა დროისა და ყველა ხალხის საუკეთესო ტრადიციების რესტავრაციას და უშუალოდ დააკავშიროს იგი ფართო აუდიტორიას, რომელიც ამასთან კულტურული ერთობის საუკეთესო კერასაც შეიძენს

მურმან ურუშაძის სტატია — მუსიკალური ცენტრის შექმნის შესახებ ქალაქ თბილისში, — მთელი მისი შინაარსით, სიზუსტით, ყოველი დეტალის გათვალისწინებით, აზომილ-აწონილობით, ზუსტად და მკაფიო მოსაზრებებით, გრანდიოზული პროექტია.

მუსიკალური ცენტრის შექმნა საქართველოში ავტორის წადილია — ალბათ იმიტომ, რომ დასაყრდენი აქ დიდი, — ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებას საამისოდ დიდი მონაცემები აქვს.

● თვით დრომ მოიტანა იდეა — შექმნილიყო მძლავრი ბაზა, რომელიც ხელს შეუწყობდა და თვალს აუხედა მუსიკის მოყვარულებს დადგომოდნენ პროფესიონალიზმის გზას.

შესაძლებელია, მ. ურუშაძის სტატიის გაკნობის შემდეგ, ზოგი დაექვედეს ამ გრანდიოზული ამოცანის შესრულების რეალობაში და შედმეტად მასმეტაბურად კი ექვენოს იგი, მაგრამ, ჯერ ერთი, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ შემდგომ და შემდგომ ეს პროექტი უფრო დაიხვეწება და მიიღებს კონკრეტულ (რეალურ) სახეს და, მეორედ, მხოლოდ ამგვარი, ფართოდ გაშლილი პროგრამა, მოგვეცემს საშუალებას, შევქმნათ მასებზე (მე ხაზს ვუსვამ ამას) ზემოქმედების მძლავრი ინსტრუმენტი.

ნოღარ ზუარაზანიძე.

● ზემდებია იმის თქმა, რომ ასეთი სასახლე დიდად დაგვემზარება ჩვენი ახალგაზრდობის ესთეტიკურ აღზრდაში და ბევრი მათე მძღრეილებსიგან იხსნის მას.

მუსიკალური სასახლის პროექტი შეტანილია ისეთი პრაქტიკული ღონისძიებანი, რომლებიც დაკავშირებულია მუსიკალური კულტურის პროპაგანდის უტილიტარულ გამოყენებასთან. პროექტი სწორედ ამ მხრივაც იმსახურებს საგანგებო ყურადღებას. იგი შეიცავს ფრიად საგულისმხი და აქტუალურ წინადადებებს და თუ ისინი განხორციელდა (ხოლო ამ მიზნის მიღწევის გზაზე, იმედი გვაქვს, დაბრკოლებები პროექტს არ შეხვდება) — მუსიკის სასახლე თანდათან გადაიქცევა დედაქალაქის მცხოვრებლებისა და ყველა აქ ჩამოსულთა თავმყერის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კულტურულ ცენტრად.

საბაი ზაფაძელი.

ქართული ხალხური მუსიკა ამის შესანიშნავი საწინდარია, — მარტო ის რად ღირს, რომ ეს დიდი განძი ამ მომავალ დიდ სასახლეში შესაფერადვილს დაიკავებს.

ექვი არ არის, რომ აქ მოცემული პროექტი ზემდგომი ორგანოების დახმარებით განხორციელდება ისე, როგორც ამკამად უკვე განხორციელებულია განვლილი ეპოქების ბევრი სანუკვარი ოცნება და ნატვრა.

ბაბო მვალნიძე.

● მუსიკის ესთეტიკური აღზრდობითი როლის და მნიშვნელობის შესახებ ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში იწერებოდა ფილოსოფიური ტრაქტატები და მას უდიდესი ყურადღება ექცეოდა.



ამ ტრადიციას ათეული საუკუნეების მანძილზე აგრძელებდა სხვადასხვა ხალხი. ამ იდეის განხორციელებას ჩვენს რესპუბლიკაში რეალური ბაზა სჭირდება. დაუმუშავებელია, რომ დღემდე საქართველოში არ არსებობს ცენტრალიზებული მუსიკალური ბიბლიოთეკა, არქივი, ფონოტეკა, ქართული მუსიკალური კულტურის ამსახველი მუზეუმი. ამ ცენტრის დაარსება მართო მუსიკის-

მოყვარულობით არ განისაზღვრება. მუსიკა უდიდესი მათრავანისებელი ძალაა, რომელიც ახალსებს და სტიმულს აძლევს ადამიანთა კოლექტივის შემოქმედებისთვის. მ. ურუშაძის პროექტი ფანტაზიის სფეროს კი არ განეკუთვნება, არამედ, ჩემი აზრით, თანადროული, აუცილებელია და პერსპექტიული საქმეა.

ზაქა ზახარია.

თბილისში აიგოს მუსიკის სასახლე — ასეთია მურმან ურუშაძის იდეა, უფრო სწორად, ოცნება, მე ვიტყვი — კარგი და რეალური ოცნება, ვინაიდან ჩვენს ხალხს, მის კულტურას, მის მუსიკას ეს ნამდვილად სჭირდება. განა რა იქნება იმაზე უკეთესი, რომ, როგორც პაკიციმული მურმანი გვთავაზობს, ერთად, ერთ ლამაზ გარემოში თავი მოვეყაროთ ყოველივე იმას, რაც ადამიანის ხულის ყველაზე მდიდარ საზრდოს — მუსიკას ეხება. ერთად, ერთ შენობაში, რომელიც ესოდენ გონივრულად არის ჩაიჭირებული,

შესაძლებელი იქნეს მუსიკის წარსულის, ამწყოსა და მომავლის, კლასიკურისა თუ მსუბუქის, ხალხურისა და პროფესიონალის მრავალფეროვანი და მრავალსაუკუნოვანი ნაირსახეობის ხილვა და მოსმენა.

ვფიქრობ, ეს ნამდვილად საჭირო და დიდი საქმეა. არავინ არ უნდა შეუშინდეს იმას, რომ ყოველივე ეს დღეს ფანტაზიას წააგავს. ხვალ ეს ფანტაზია რეალობად იქცევა. ჩვენ კი ხვალინდელ დღეზე სწორედ დღეს უნდა ვიფიქროთ.

ნათილა ზახაია.

● ყურადღებით გავეყნა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის აშხ. მურმან ურუშაძის აზრს ქ. თბილისში მუსიკალური ცენტრის შექმნის შესახებ.

ვფიქრობ, რომ აღნიშნული ცენტრის შექმნა დიდად შეუწყობს ხელს ახალგაზრდობის ესთეტიკურ აღზრდას, ერთ კომპლექსში მოუყრის თავი მუსიკის დარგში არსებულ ყველა მასალას.

ასეთი ერთიანი კომპლექსის შექმნა სასარგებ-

ბლი იქნება არა მართო მთოვედებითი ინტელიგენციისათვის, არამედ თითოეული ახალგაზრდისთვის. იგი კიდევ უფრო ამაღლებს მოსწავლე და სტუდენტი, მუშა და კოლმეურნი ახალგაზრდობის ზოგადსაგანმანათლებლო დონეს.

საქ. ალკა ცა მვირანი —
ზალმირანი ზაჰარია.

მე, როგორც კონსერვატორიის რექტორს, განსაკუთრებით მახარებს ჩვენს დედაქალაქში მუსიკალური კულტურის ახალი მძლავრი ცენტრის — მუსიკის სასახლის შექმნის იდეის დაბადება. მის განხორციელებას, მჯერა, დიდი სარგებლობის მოტანა შეუძლია საზოგადოებისთვის, განსაკუთრებით კი, ჩვენი მოსწავლე ახალგაზრდობის და სტუდენტობისთვის. მურმან ურუშაძის მიერ წამოჭრილი საკითხები ყოველმხრივ მხარდაჭერის ღირსია, რადგან იგი, საერთოდ, ქართული მუსიკალური კულტურის მნიშვნელოვან განვითარება-აღმავლობასაც გულისხმობს.

იმედი მაქვს, რომ მუსიკის სასახლე მომავალ-

ში გადაიქცევა ისეთ ცენტრალურ სამეცნიერო და კულტურულ დაწესებულებად, რომელიც მუსიკის დარგში რესპუბლიკის მთელ ძალებს დარაზმავს და გააერთიანებს, ხელს შეუწყობს მსოფლიო მასშტაბით ქართული მუსიკალური ხელოვნების ავტორიტეტის ამაღლებასა და განმტკიცებას.

მუსიკის სასახლე დიდი ეროვნული მნიშვნელობის დაწესებულებად გვესახება და ამიტომ თითოეული ჩვენგანის ვალია ყველაფერი ვიღონოთ ამ შესანიშნავი იდეის რეალურ სინამდვილედ გადაქცევისთვის.

სულხან ცინცაია.

● ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის მურმან ურუშაძის მიერ აღძრული საკითხები, უწინარეს ყოვლისა, ეხება ქართული ეროვნული მუსიკალური კულტურისა და მუსიკალური აზროვნების დონის შემდგომ ამაღლებას, მოზარდ ათობათა და ახალგაზრდობის მრავალმხრივ ესთეტიკურ აღზრდას, პროფესიონალი მუსიკოსების, მუსიკის მოყვარულთა და თითოეული მოქალაქის სულიერ მოთხოვნილებათა მაქსიმალურ დაკმაყოფილებას, ქართული მუსიკალური კულტურის

მსოფლიო ასპარეზზე გატანასა და რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრების კარდინალურ გადახალისებას.

ქალაქ თბილისში მუსიკის სასახლის, ამ ახალი ტიპის კულტურული და სამეცნიერო დაწესებულების კომპლექსის შექმნის იდეა — ეს გრანდიოზული ამოცანა, დიდი და კეთილშობილური მიზანია, მაგრამ ვფიქრობ, ფართო საზოგადოებისთვის უფრო სასარგებლო იქნება, რომ მუსიკასთან ერთად ამ სასახლეში გაერთიანებუ-

ლი იყოს სახვითი და თეატრალური ხელოვნებაც, რომ საზოგადოების ყველა წევრს საშუალება მიეცეს ამ დიდებულ სასახლეში მოისმინოს მუსიკა, დათავლიეროს სახვითი ხელოვნების საინტერესო გამოფენები, ნახოს საინტერესო სპექტაკლები და თვითონაც მიიღოს მონაწილეობა შემოქმედე-

ბით პროცესში. ჩემი აზრით, დადგა დრო, რომ ჩვენი საზოგადოების ყველა წევრი ყოველმხრივ განათლებული და ესთეტიკურად ჩამოყალიბებული პიროვნება იყოს.

აზგი თოთიაშაძე.

● ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის მურმან ურუშაძის წინადადება, რომ ქ. თბილისში შეიქმნას რესპუბლიკური მნიშვნელობის კულტურის ახალი კერა — მუსიკის სასახლე, ძალზე საინტერესოა და იგი სერიოზული ფიქრისა და მსჯელობის საგანი უნდა გახდეს.

ავტორს ფართოდ აქვს წარმოდგენილი და დასაბუთებული მუსიკის სასახლის არსი და სამოქმედო პროგრამა, მისი მნიშვნელობა ქართული მუსიკალური კულტურის შემდგომი ამაღლებისა და განვითარების საქმეში.

მუსიკის სასახლის კომპლექსი თავისთავად ისეთ თვალსაჩინო ხელოვნობურ ნაგებობად წარმოიგედება, რომელიც თანამედროვე ქართული არქიტექტურული აზროვნებისა და მიღწევების ერთგვარ სინთეზად უნდა იქცეს.

მუსიკის სასახლის კომპლექსის დაპროექტება და მშენებლობა, მართალია, მომავლის საქმეა, მაგრამ აქედანვე უნდა ითქვას, რომ ამ საქ-

მეს ჩვენმა არქიტექტორებმა ხელი უნდა მოვიკიდონ განსაკუთრებული სიყვარულითა და საქმის ცოდნით, გამაოგნებელი ყოველივე საუკეთესო, რაც თანამედროვე არქიტექტურის მოუპოვებია, რადგან საქმე ეხება ჩვენი ახალგაზრდობის აღზრდას, ქართული კულტურის შემდგომ ამაღლებას.

ჩვენ კარგად ვგვისმის, რომ მუსიკის სასახლის მშენებლობა არცთუ იოლი საქმეა და დაკავშირებულია დიდ მატერიალურ ხარჯებთან და დროსთან, მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ დღეიდანვე არ უნდა შევედგეთ ამ დიდ და უაღრესად საჭირო საქმეს. მხოლოდ ასე შეიძლება მივაღწიოთ შესანიშნავი ჩანაფიქრის რეალურ შედეგს.

ვეფიქრობ, მურმან ურუშაძის წინადადებებს ჩვენი საზოგადოება დიდი გულსყურით და ენთუზიაზმით გამოეხმაურება. იგი იმსახურებს განუყოფრადლებას.

ივანე ჩხანაიალი.

● ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის მურმან ურუშაძის მიერ წარმოდგენილი ე. წ. მუსიკის სახლის შინაარსობრივ-სტრუქტურული პროექტი დიდი ყურადღებისა და, უდავოდ, მოწონების ღირსია. ასეთი მუსიკალური ცენტრის დაარსება გააერთიანებს მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში მოქმედად აღამიანებს, საგრძნობლად შეუწყობს ხელს მათი იდეურ-მხატვრული და პროფესიული ღირის ამაღლებას და, რაც მთავარია, გაცილებთ უფრო ეფექტურად, ვიდრე ეს ხდება დღეს, მოემსახურება მუსიკის მოყვარულთა შორის მსოფლიოს, საბჭოთა, კერ-

ძოდ, ქართული მუსიკის მიზანდასახული, აქტიური პროპაგანდის საქმეს.

მ. ურუშაძის პროექტი ტყვადია — იგი მოიცავს მშრომელთა ფართო მასების მუსიკასთან დაახლოების ყველა ძირითად პირობას.

რა თქმა უნდა, მუსიკის სასახლის აფენების საკითხი მომავლის საქმეა, მაგრამ ყველა ჩვენთაგანი, ვინც იზიარებს ამ იდეას და ღრმად სწამს მისი ხორცშესხმის აუცილებლობა, დღესვე უნდა შეუდგეს მუშაობას თავისი პროფესიისა და საქმიანობის სფეროს ფარგლებში.

ოთარ აზრიალი.

● ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის მურმან ურუშაძის პროექტი თბილისში მუსიკის სასახლის აგების შესახებ სერიოზულ ყურადღებას იმსახურებს. მუსიკალური კულტურის ამ გრანდიოზული პროექტის განხორციელება დიდ დროსა და ენერჯიას მოითხოვს. მაგრამ ყოველივე ეს გამართლებული იქნება იმ მაღალი მიზნების რეალიზაციით, რაც შეესაბამება საბჭოთა კავშირში წარმოებულ ფართო მასშტაბის კომუნისტურ მშენებლობას.

პროექტი ითვისაწინებს კულტურულ ღონისძიებათა მრავალრიცხოვან კომპლექსურ დარგებს, რომლებიც დაკავშირებულია მუსიკის ხე-

ლოვნებასთან. მ. ურუშაძეს არ გამოჩრჩნია არც ერთი, მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი სფერო.

მ. ურუშაძის ეს დროული ინიციატივა უდავოდ საქმიანი და რეალურად პერსპექტიულია. მის მიერ წარმოდგენილი პროექტის დეტალური განხილვა, დამუშავება და დამტკიცება ზემდგომი ორგანოების საქმეა. რაც შეეხება ქართული საბჭოთა კულტურის მოღვაწეებს, დარწმუნებული ვარ, რომ ყოველი მათგანი თავის ცოდნას, დროსა და ენერჯიას ამ დაზოგავს ამ ქვეშაირტიად საშვილიშვილო წამოწყების ღირსეულად განხორციელებისთვის.

აკაკი ხუაია.

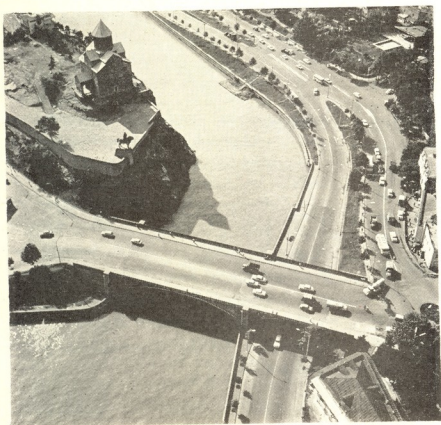
ალექსი ბალაბუევი

ფიტქმშრნანლისტ ოთარ თურქიას სახელი კარგადაა ცნობილი ფართო საზოგადოებისათვის: მისი საინტერესო რეპორტაჟები, ნარკვევები, ჟანრული სცენები თუ პეისაჟები მრავალი წელია ქვეყნდება ჩვენს პრესაში. მაგრამ ავტორს არა მხოლოდ რეპორტაჟული ფოტოგადაღება იზიდავს, იგი ფსიქოლოგიური დახასიათების ოსტატადაც გვევლინება პორტრეტის ჟანრში. მის მიერ შექმნილია მეცნიერებისა და კულტურის მოღვაწეთა, წარმოების, სოფლის მეურნეობას მოწინავეთა, სპორტსმენთა პორტრეტების მთელი გალერეა. დახვეწილია მათი შესრულების ტექნიკა. ფოტოხელოვანი ღრმა ალღოთი იყუ-

ნებს შექწერის გასაცარ შესაძლებლობებს. დაქიზი დაკვირვებულობა იგრძნობა ადამიანთა ხასიათების გახსნისას.

ოთარ თურქიასთვის ამოუწურავი შთაგონებაა მშობლიური საქართველო, მისი ხალხი და ბუნება, მისი ყოველდღიურობა. მაგრამ, ცხადია, თურქიას ინტერესების სფერო მხოლოდ ამით როდია შემოსაზღვრული. ფოტოჟურნალისტი ბევრს მოგზაურობს რესპუბლიკის გარეთაც და ბევრი ახალი, საინტერესო, გამომსახველი კადრით ამდიდრებს თავის ფოტოთეკას.

ოთარ თურქიას არ იზიდავს სენსაციები. იგი ყოველდღიურ ყოფაში აგნებს ცოცხალ, ცხოვრე-



ბიხულ ეპიზოდებს, სცენებს. ამასთან, არასოდეს ცდილობს მაყურებელს თავს მოახვიოს გამოსახულის საკუთარი კონცეფცია. პირიქით, თითქოს ფოტოკადრის თანავებტორად აქცევს მას, შესაძლებლობას აძლევს თვითონაც ჩაერთოს ავტორისეულ განცდასა და გააზრებაში.

ფოტოხელოვანი რესპუბლიკური, საკავშირო, თუ საზღვარგარეთის გამოფენებისა და კონკურსების მუდმივი მონაწილეა. მის მიერ მოპოვებული ჯილდოების აღნუსხვა შორს წაგვიყვანდა. ყველაზე უკეთ კი თურქიას ხელოვნებაზე თვით მისი ნაწარმოებები მეტყველებენ.

შემთხვევითი როდია ოთარ თურქიას გზა ფოტოგრაფიისაკენ. იგი პროფესიონალი ფოტოგრაფის შვილია და ბავშვობიდანვე ესმარებოდა მამას მუშაობაში. მაგრამ მისი გატაცება და სწრაფვა უფრო სხვაგვარი იყო: უყვარდა მოგზაურობა, ახლის გაცნობა. შესაძლოა ამანაც განაპირობა, რომ გეოლოგის პროფესია აირჩია და პოლიტექნიკური ინსტიტუტი დაამთავრა. 1945 წლიდან 1971 წლამდე ინჟინრად მუშაობდა ნავთობის საკავშირო გეოლოგიურ-საძიებო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის თბილისის ფილიალში.

ფოტოკამერა ოთარ თურქიას განუყრელი თანამგზავრია ყველგან და ყოველთვის. 1952 წელს ჟურნალ „დროშაში“ პირველად ქვეყნდება თურქიას ნამუშევარი და აქედან მოკვლევული იგი სულ უფრო ამაღლებს თავის ოსტატობას, ფო-



ჭარბი.

შეტებთან.
ქართლის დედა.
სვეტიცხოველი.
სერგო ზაქარაძე.



ტომოყვარულიდან ფოტოჟურნალისტ-პროფესიონალად ყალიბდება.

1965 წელს ჟურნალი „სოცეტკოე ფოტო“ თურქიაზე წერდა: „მასში პროფესიონალ-გეოლოგისა და პროფესიონალ-ჟურნალისტის რწვითი შერწყმაა. ძნელია თქმა, რომელი უფრო დიდ ადგილს იკავებს ოთარ თურქიას ცხოვრებაში.“

გეოლოგის წარტყავი პროფესია ღიმ განსაკუთრებით ამდიდრებს ფოტოჟურნალისტის პალიტრას და ფოტოგრაფიული შთაგონების უმრეტ წყაროდ გვევლინება.

უღვეი ენბრებისა და იშვიათი ფიზიკური წრთობის ადამიანი — ოთარ ქურქია მუდამ მზად არის სამოგზაუროდ“.

წელთა სელასთან ერთად მწიფდება და იხვეწება ფოტოხელოვანის ოსტატობა. ახლანას მას ორმოცდაათი წელი შეუსრულდა. აქედან ოც წელზე მეტი მან ჟურნალისტიკას მიუძღვნა. 1959 წლიდან იგი საქართველოს ჟურნალისტიკა კავშირის ფოტოსექციის ბიუროს წევრია, 1963 წლიდან — თავმჯდომარის მოადგილე, 1967 წლიდან კი — ფოტოსექციის თავმჯდომარე. ოთარ თურქია ფართო საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწევა: აწყობს ფოტოგამოფენებს, სემინარებს, ღისპუტებს, ასწავლის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ფაკულტეტზე, ფოტოგრაფიის კურსს კიოთხულობის გამოყენებითი ხელოვნების კათედრაზე თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში.

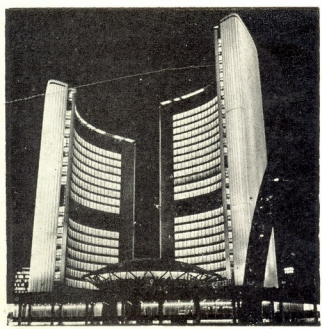
1971 წლიდან ოთარ თურქია საქინფორმის ფოტონიფორმაციის მთავარი რედაქტორია აქ თავს იყრის მთელი რესპუბლიკის სარეპორტაჟო ნასალები. სამუშაო ღიღია, ყველაფერი უნდა მოესწროს. საჭიროა რეპორტორითა დროული

გაგზავნა ადგილებზე, დავალების დამუშავება, ნეგატივების მიღება, შერჩევა, კადრირება...

ახალგაზრდობასთანაც ბევრია საუბრო. თითოეული ცალკე მიდგომას განსხვავებულ დამოკიდებულებას საჭიროებს. და მინც, ოსტატი ხელიდან რიდი უშვებს ფოტოკამერას. საქინფორმის ფოტოტორნიკის ფოტოთეკაში ხშირად წააწყდებით თურქიას ნამუშევრებს. ბევრი საინტერესო და საგულისხმო შექმნა მან ბოლო წლებში. მია შორის — თუნდაც ისტორიულ არქიტექტურულ ძეგლთა შესანიშნავი სერია, ან თბილისური ხედვები, რომელთაგან ზოგიერთს ჟურნალის ამ ნომერში ვაქვეყნებთ.

მრავალფეროვანი და მრავალსახოვანია საქართველოს მთიანეთის პეიზაჟები: გადაღების მტყველი წერტილების ძიებაში ფოტოხელოვანი ხშირად მაღალ მწვერვალებზე აღის და იქიდან აღბეჭდავს შორეულ სივრცეებს, ფართოდ გადაშლილ პანიორამას.

როდესაც თურქიას მიერ ვერტმფრენიდან გადაღებულ კადრებს ათვლიერებთ, საპაეო მოგზაურობის წარმტაცი სურათები წარმოგესახებათ. აი, თქვენ თბილისის თავზე ხართ, გადასცქერით ქალაქის უძველეს უბნებს... უთუოდ მაღალი ოსტატობა და კადრის უტყუარი გრძობაა საჭირო, რომ წამების განმავლობაში მიაკვლიო საუკეთესო სახვით გადაწყვეტას, იმგვარ გადაწყვეტას, როცა კომპოზიციის ყველა ელემენტს პარბონიულად ერწყმის ერთმანეთს, როცა კადრში არ არის არაფერი ზედმეტი. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ფოტოგრაფს ძალზე რთულ პირობებში უნდება მუშაობა (ვერტმფრენის მოძრაობა, მიტორის ხმაური, ღია სარკმლიდან შემოჭრილი ქარი), ნათელი გახდება, როგორ დახელოვნებას



იოსხვის წამების განმავლობაში ყველა სახვითი და ფოტოტექნიკური ამოცანის გადაწყვეტა.

მეტეხის კადრი — ეს არის მინუმენტური და ამავე დროს ლაკონური ფოტოტილო. იგი მკაფიოა შუქ-ჩრდილის გადაწყვეტის მხრივ და ლაქების რიტმით, ხაზების ტალღოვანი, დინამიკური მოძრაობით. ეს არის ტექნიკური და დიფერენციური კადრი და ამიტომაც გამართლებულია მისი მოზრდილი ფორმატით დაბეჭდვა ერთ-ერთი რესპუბლიკური ფოტოგამოფენის სარეკლამო პლაკატი-აფიშისათვის.

სრულიად სხვა, სიმბოლური, მე ვიტყვოდი, ერთგვარი გობელენური გადაწყვეტა შეარჩია ავტორმა ქალაქის მუხუთე ფასადის აღსაბეჭდად. ქალაქის ერთ-ერთი ძველი უბანა — სალააკი. სახურავთა ხალიჩა, ეზოებში მცენარეთა სიმწვანე, ქუჩაბანდების მიხვეულ-მიხვეული ხაზები და ეკლესიების გუმბათები, შუადღის სიცხეში მთვლემარე სამხრეთული ქალაქი, რომელსაც თავს ადგას ქართულის დედის დიდებული ფიგურა... შერჩეული მოტივი მხატვრული ძალითაა გადატანილი ფოტოსზე.

საინტერესო და მკაცრია გადაწყვეტის მხრივ ახალი რაიონების კადრები: საბურთალოს მასივები, ვაკე, უნივერსიტეტის ახალი შენობა, სპორტის სასახლე და სხვა.

ზემოდან დავსკერით უძველეს არქიტექტურულ ძეგლს — ჯვრის ტაძარს, ახლებურად და უჩვეულოდ ისახება ჩვენს თვალწინ უკვე ნაცნობი ფორმები დიდებული ანსამბლისა, ესოდენ ორგანულად რომ არის ჩაწერილი გარემო-ლანდშაფტში. კადრის დიაგონალურად აგება მოძრაობის, დინამიკის შთაბეჭდილებას ქმნის. ფოტოკადრის მარცხენა კვედა კუთხიდან მზერა მიკ-



პარიზი, ლევრი.

ტორინტო. ქალაქის მუნიციპალიტეტის შენობა. პარიზის ქუჩაში. ბრმა მუსიკოსი.



ყველა მათა ნაპირებს, ჩერდება ტაძარზე და შემდეგ გაადის კავკასიონის შორეულ, ნისლში ჩაძირულ ქედებზე...

მორე კადრი ჯგრის მისადგომებს წარმოსახას, ცხადად გამოიკვეთება სვეტიცხოვლის კომპლექსის არქიტექტურული იერი, ტაძრის მწყობრი სხეული. ქვის გალავნის დაკვირვებით რომები მხატვრულადაა ჩაწერილი კაღრში. გვერდითი განათება მკაფიოდ ძერწავს ნაგებობის მოცულობებს.

ბეგრი შეძლება ითქვას ამ სერის ფოტოკადრებზე. თითოეული მათგანი დასრულებული კომპოზიციას. მაგრამ მკაცრი და მომთხოვნი, არა მარტო სხეულის ნამუშევართა მიმართ, არამედ, პირველ ყოვლისა, საკუთარი შემოქმედებისადმი, თითო თურქია თვლის, რომ სრულყოფილებამდე კიდევ არის გზა გასავლელი.

მრავალ გამომსახველ კადრს შეიცავს სახლგარეგარე მოგზაურობისას შემქმნილი ფოტომასალა. აი, პარიზი — დიდი, ხმაურიანი ქალაქი, სივრცოვ, ფუსფუსი... დაბნეულად აქცეებს თვალს პარიზული მოქალაქე, მანქანების მორევში რომ მოყოლილა და ქუჩიდან ქუჩაზე გადასვლას ამაოდ ლაშობს...

აი, მორე ფოტო: პარიზი, ლუვრი, ფრანგული აღორძინების ხანის შესანიშნავი ძეგლის ამსახველი ეს კადრი საინტერესოადა გადაწყვეტილი. გრძელფოტოხიანი ოპტიკის მეშვეობით ასახული სივრცე ხელოვნურადაა გამარტივებული და შემკიდრობული კომპოზიციას, ერთი შეხედვით, რთული გეგმეებით, მაგრამ ამავე დროს იგი უკიდურესად ლაკონიური და თითქმის გრაფიკულია. ქუჩის ლამპიონები მწყობრად ჩამწყობებულან ხელოვნების ამ დიდი ტაძრის სიასრულზე. ირგვლივ ყველაზე იდეალური სიმშვედე სუფევს, და მხოლოდ პარიზელების ჩრდილებით მოციალვ სილუეტები მიდი-მოდიან ჩვენს თვალწინ...

კიდევ ერთი პარიზული კადრი: ბრმა მუსიკოსი ქვის გედელთან, მიწაზე ზის. ცნობისმოყვარე ბრმა გულერილად მისწერება მას. გარეგნულ ფეგმტს მოკლებული ეს სცენა შინაგანად ემოციური და დამაფიქრებელია.

უჩვეულოდ ფართოა ფოტოხელოვნების შემოქმედებით შესაძლებლობანი. გამოცდილი ოსტატის ხელში ფოტოკამერის ობაქტივი იმგვარად-ღე სუბიექტურია, როგორც მისი წარმომადგენლის თვალ-ფოტოსურათი არა მარტო იმაზე გვიამბობს, თუ რაგვარ გარემოში ტრიალებდა ავტორი, არამედ და უპირატესად იმაზე, თუ რა აინტერესებდა მას.

თითო თურქია გატაცებით გვიზიარებს თავის გეგმებს, გვესაბურება მომავალ გადაღებებსა და საპაერო მოგზაურობებზე... ისდა დაგვრჩენია, ეუსურეთი მას ახალი აღმადურენანი, ახალი შემოქმედებითი წარმატებები.

მიმარტის და მაყურებლის პრობლემა მუდმივი, რთული და თავისებურია. მრავალარსებანია კავშირები თეატრსა და მაყურებელს შორის. მრავალნაირია მათი დარღვევა-აღდგენის მიზეზები გვიანდა ვილაპარაკოთ არა იმაზე, ვინც არ მიდის თეატრში, ან იშვიათად მიდის. ამკერად ჩვენ გვიანტრესებს ის მაყურებელი, რომელიც დადის თეატრში, რადგან უკვანს და აინტერესებს სცენის ხელოვნება.

რას ელის მაყურებელი, როდესაც ბილეთს დრამატული თეატრის წარმოდგენაზე იღებს? რასაკვირველია, რაღაცას ისეთს, რისი მიღებაც მხოლოდ დრამატულ თეატრში შეიძლება.

დრამატულ თეატრში მაყურებელი მოდის იმისთვის, რომ გაიგოს, რას ფიქრობენ ცხოვრების ამა თუ იმ საკითხის გარშემო სცენის ოსტატები. ამას იგი შეიტყობს წარმოდგენის მეშვეობით. წარმოდგენა კი არის ამა თუ იმ დრამატურების პერსონაჟთა ცხოვრება, რომელსაც სცენის ოსტატები ცოცხლად გაითამაშებენ მაყურებლის წინაშე ერთი საღამოს განმავლობაში აქ ყოველი პერსონაჟი ცალკეული მსახიობის ქმნილებას, მისი ნაწარმოები. ყველა ერთად კი, სცენურ სიცოცხლეთა მრავალნაირი კავშირით, ქმნიან სპექტაკლს. სპექტაკლის პროცესში იგვეთება აზრი, რომლის სათქმელადაც შექმნა თეატრმა თავისი ნაწარმოები. ამ ცოცხალი პროცესების — გმირთა ხასიათების, მათი ურთიერთობების, მიზანთა და სურვილთა ურთიერთშეჯახებისა მსახიობისა და მოდის მაყურებელი თეატრში. სხვაგან ამას ვერ ვიხილავთ.

სცენის ხელოვნება შორის უპირველესაა მსახიობორამდენი სხვა ხელოვნაც არ უნდა იღვწის მის უკან, თეატრში მოსული მაყურებელი პირისპირ მსახიობს ხედვას, მასთან ამყარებს კონტაქტს. ყველა სხვა შემომქმედის ნაფიქრ-ნააზრები მსახიობის საშუალებით აღწევს მაყურებელამდე. ამ მხრივ თეატრი და მაყურებელი დიდი ხანია შეთანხმდნენ ამის შესახებ არავინ დაობს, თუნდაც იმიტომ, რომ უზრწყინვალესი პიესა, რეჟისორული გამომგონებლობა, დეკორატიული და მუსიკალური გაფორმება თავისთავად არავის ამმყოფობს, თუ სცენური სამყარო ცოცხალ ადამიანთა მხატვრული სახეებით — მსახიობთა თხზულებებით ააა დასახლებული. პირიქით კი არაერთგზის მომხდარა — რამდენჯერ წავსულვართ ცუდად დადგმულ, ცუდად გაფორმებულ წარმოდგენაზე მხოლოდ იმისათვის, რომ ეს თუ ის აქტიორული ნაწარმოები გვენახა. განა ასე არ დავიდიოდით თავის დროზე ვერკოს მარგარიტა გოტესს, ხორავას ოტელის. შავველიძის ხაჩიანტის, ზაქარიაძის ჯიბილოს და მრავალ სხვათა სახილველად?!

სცენის უმთავრესი ხელოვანი მუდამ მსახიობი იყო, რადგან მისი ხელოვნება ანიჭებს თეატრს ხელოვნების ცალკე დარგად არსებობის უღლებას: ყველა დანარჩენი — ლიტერატურა, მხატვრობა, მუსიკა — თეატრისთვის არსებობს. ოღონდ დღეს, თანამედროვე თეატრში, როგორც ახლა ამბობენ — რეჟისორის თეატრში (ანუ მხატვრულად მოლიანი სპექტაკლები ის თეატრში), მაყურებელი მოდის არა ერთი რომელიმე მსახიობის, არამედ შემსრულებელთა მთელი კოლექტივის სახილველად, იმის სახილველად, თუ

დისკუსია*

თეატრი და მათარეაპალი

რისთვის პოლი

მაყურებელი

თეატრი

ნათელა ურუშაძე

როგორ გააცოცხლა მსახიობთა ჯგუფმა დრამატურგის მიერ დაწერილი გმირთა ცხოვრება სცენაზე. თანამედროვე მაყურებელი თეატრში მოდის არა ცალკეულ პერსონაჟთა, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, — პერსონაჟთა სისტემის სახილველად, სხვა სიტყვებით — იმ თავისებურ და მრავალფეროვანი კავშირების სახილველად, რომლებიც ცალკეულ სცენურ სახეებს სპექტაკლის მთლიან მხატვრულ ორგანიზმში აქცევენ.

ეს ცალკეული სახე მუდამ ერთი ადამიანის სახეა, უფრო

ზუსტად, სახე ერთი ადამიანის სცენური სივრცეხლისა, რომელიც სპექტაკლის მიმდინარეობაში, მასასადავს, გარკვეულ დროში გამოიკვეთება მაყურებლის თვალწინ. ეს დრო შეიძლება ერთი წუთი იყოს, შეიძლება — მთელი საღამო, მაგრამ მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები მანძიკ დროში იშლება, მასასადავს, თანდათან ყალიბდება. ასე იყო მუდამ ეს სცენის ხელოვნების კანონია, მისი ნიშანთვისებაა. ამიტომაც ადამიანის მხატვრული სახის შექმნა მუდამ უმთავრესად იყო აღიარებული მსახიობის ხელოვნებაში, განურჩევლად იმისა, თუ როგორ იცვლებოდა ხასიათის რაობის გავება დროთა მანძილზე, ხასიათის, ანუ გარეგნული და შინაგანი თვისებების იმ განუმეორებელი შენაერთისა, რომელიც ერთ ადამიანს მეორისაგან განასხვავებს.

ხასიათი, პიროვნების ინდივიდუალური ბუნება განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით კონფლიქტურ ვითარებაში ვლინდება. კონფლიქტები დრამატურგსა აქვს შეთხზული აკი ცნობილია, რომ კონფლიქტების გარეშე არ არსებობს არც დრამატურგია, არც თეატრი. სწორედ იმიტომ, რომ კონფლიქტი—მოქმედ პართა ურთიერთგამორიცხვული სურვილები, მაქსიმალურად ავლენენ მათ პიროვნებებს, რადგან მაქსიმალურად აქტიურს ხდიან მათ სურვილებს აქტიური სურვილით შეპყრობილი ადამიანი იწყებს მისი განხორციელებისათვის ბრძოლას, წინააღმდეგობათა გადალახვას და რადგან ყოველი ადამიანი ამას საკუთარი შინაბუნების შესატყვისად აწარმოებს,—მის საქციელში ბუნებრივად ვლინდება მისი ხასიათი.

ყველაფერი ზემოთქმული მხატვრულად ხარისხოვან დრამატურგიაშია ჩაქსოვილი. პერსონაჟის მხატვრული სახე ლიტერატურულად მწერლის შექმნილია. მსახიობი უნდა ჩასწვდეს ლიტერატურული გმირის არსს, მის შინაგან ზრახვებს, ამოხსნას ის-ინი თავისებურად, დაადგინოს პერსონაჟის აზრებისა და სურვილების თანამიმდევრობა, ობიექტური და სუბიექტური კავშირები გარემოსთან, მოვლენებთან, ადამიანებთან; შემდეგ ეს ყოველივე სცენური სივრცეხლის ცოცხალ პრეტენსში გამოავლინოს—საქციელების გარკვეულ თანმიმდევრობაში, უთუოდ იმის გათვალისწინებით, თუ რა თვისებებისაა მწერლის მხატვრული სამყარო, პიესის ლიტერატურული ქსოვილი. ეს არაა თავაზიანობა იმ ხელოვანის მიმართ, რომლის ნაწარმოებსა საფუძველზეც აგებს სცენის ხელოვანი თავის ნაწარმოებს,—ეს სათვარტო ხელოვნების კანონია, მისი ნიშან-თვისებაა.

სათვარტო ხელოვნება კოლექტიური ხელოვნებაა. სცენის ხელოვანთა კოლექტიური ქმნილება დრამატურგის ხელოვნებას იღებს საფუძვლად. ასე იყო ანტიკურ თეატრში, ასეა დღესაც სცენის ხელოვანი დრამატურგიული ნაწარმოების წვდომა—ამოხსნის გზით შემეცნების სინამდვილეს, ოღონდ თავის სათქმელს ამბობს არა ლიტერატურული, არამედ სცენური ენით. ნამდვილად მაყურებელმა, რომელიც დაინტერესებულია თეატრით, იცის ეს. ამიტომ ის თეატრში მოდის არა საერთოდ ამა თუ იმ ვიქტავთ, რუსთაველის ან მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობთა სახილველად, არამედ იმის სახილველად თუ როგორ გააცოცხლეს კონკრეტული თეატ-

* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №18 2-6.

რის ხელოვნებმა სოფოკლეს, ფლეტჩერის, ანუის, ლორკას, კ. გუცოვის, ა. ოსტროვსკის, პ. კაკაბაძის, ზ. ანტონოვის, ნ. დლმაძის და სხვა დრამატურგთა ნაწარმოებები რას გვეუბნებიან იმის ხალხისადმი მნიშვნელოვანსა და საინტერესოს ამ ნაწარმოებასაშუალებით.

შესაძლოა, თეატრმა მხოლოდ ნაწილობრივ მოახერხოს მწერლის მხატვრული სამყაროს ამოხსნა და მისი შესატყვისი სცენური ქსოვილის შექმნა. ასეთ შემთხვევაში ტექნიკური მაყურებელიც გარკვეული ზომით მიიღებს სულიერ საზრდოს და ესთეტიკურ სიაოვნებას. მაგრამ როდესაც თეატრი, დამდგმელი კოლექტივი საზუსაშით თავისუფლად, წოჯკერ კი ხელაღებით უგულებელყოფს ავტორისეულ ლიტერატურულ პირველწყაროს, — მაყურებელი იბნევა იმიტომ, რომ დარღვეულია სათეატრო ხელოვნების ფუნქციური კანონი — დრამატურგიან სცენის ხელოვნება თანამემოქმედებელი ს კანონი ასეთ შემთხვევაში სცენის ხელოვნები დრამატურგს თანამემოქმედად არ მიიჩნევენ, არ ისახავენ მიზნად პიესის ვადროს-ამოსხნას. პიესა მათთვის საკუთარი მანერისათვის გამოსაყენებელი ნედლი მასალაა და ახლოვანი მწერლის მხატვრული ქმნილება ასე მიხდა ეს „ხანუმაში“, ასე მიხდა „ყვარყვარებში“ (რუსთაველის თეატრის ეს ორივე დადგმა რ. სტურუასი გაუთვინა).

ლიტერატურული მასალა-ხადმი „ხანუმაში“ განმასხვრციელებელი კოლექტივის დამოკიდებულების დასადგენად საკმარისია შედარით თეატრის ეგზემპლარი აქვ. ცავარლის პიესას, უმადველ კი დღევანდელი სპექტაკლის სიტყვიერი მასალა — თეატრის ეგზემპლარს. თქვენს წინაშე იქნება სამი, ერთნაირივანადაც განსხვავებული სიტყვიერი ქსოვილი, ბოლო ორისთვის უკადრურება თავისუფალი ტექსტულური იმპროვიზაციისაკენ აშკარა ტენდენციით გამოჩნდები. ყოველგვარი ზღუდემემოცილობდა ასეთმა თავისუფლებამ მსახიობები მიიყვანა დაუფრავ უსამსობამდე, რომელიც საშუარად, თეთონ ადარ ერთობლივად. სამაგიეროდ, ერთობლივ და შურადაცყოფს ნამდვილ მაყურებელს. რომელიც თეატრში აქვ. ცავარლის „ხანუმაში“ სახილველად მოვიდა. იმის სახილველად, თუ როგორ ამოსხნა გმირთა სახეები ამ თეატრის შესანიშნავმა მსახიობებმა და როგორ შექმნეს ამის შედეგად სცენური სახეები, და არა იმის გასაცნობად, თუ როგორ თხზავენ ეს მსახიობები სცენაზე ახალ როლებს, ვისაც როგორ მოესურვება. მოვიდა და დაიბანა. იცინა, იმზიარულა, იქნებ ისამოვნა კიდევ (ნიჭიერი მსახიობის ხილვა მუდამ სასაბოძოა), მაგრამ შემდეგ უთუოდ დაფიქრა — რაშია საქმე? ეს ხომ სულ სხვა ნაწარმოებია? აქვ. ცავარელს ეს არ დაუწერია რას ნიშნავს ამგვარი რამე? იქნებ თეატრის დიდ შემოქმედებით თავისუფლებას? მით უფრო, რომ „ხანუმაში“ შემდეგ მან იხილა პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“ (მხოლოდ „ყვარყვარე“ წოდებული დადგმა რ. სტურუასი) და რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“ (რუსთაველის თეატრი, დადგმა გ. ქავთარაძისა და რ. სტურუასი), რომელთაც ლიტერატურული პირველწყაროსადმი არსებითად იგივე დამოკიდებულება გამოამჟღავნეს. ეს უკვე აღარ შეიძლება შემთხვევითი იყოს. შემდეგ ამ მაყურებელს წაიფიქრა „ყვარყვარის“ შესახებ გ. მარგველაშვილის, თ. ბიბიქოვის და ჯ. დვინჯილიას რეცენზიები (თეატრის მიყვარული მაყურებელი რეცენზიებსაც კითხულობს). როგორც ამ სახეობით ხასიათის რეცენზიებიდან შეიტყო, დიდებული ყოფილა პ. კაკაბაძის

პიესის ჩარჩოების ისე გაფართოება, რომ მან დამატებით ყვარყვარის პიესაში მოხლოდა მათგან მასტაბით გაუყვარდა. მაყურებელს — მან ხომ იცის, რომ მწერლის ნაწარმოები იმ დედაზე აღმოცენებული, რომელიც ამ მწერლის ადლებდა. იცის, რომ მწერალმა საკუთარი აზრის საბუთებლად შექმნა ნაწარმოები და ყველაფერი, ყველა მოქმედი პიესის სიციხეზე, ყველა ნივთები და ამბავი, ყველა დეტალი, მთელი სიტყვიერი ქსოვილი მას დაუენა სამსახურად. ვინ არ იცის, რომ ნაწარმოებში ყველაფერი დედააზრით აღმოცენდება. იმიტომაც გწოდება მას არა უბრალოდ აზრი, არამედ აზრი — დედა აზრით აღმოცენდა ნაწარმოებმა. მასმანვე, თუ პიესის დედააზრი რადიკალურად შეიცვალა, თუნდაც უბრუნდეს სხვა აზრით, — ნაწარმოები დაინგრევა, საძირკველი გაშოვდება.

რუსთაველის თეატრს უმთავრეს მიზნად პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ სიღრმეთა წვდომს და ავტორისეული სამყაროს სცენური ამოხსნა რომ არ დაუსახავს, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ მან სათათური შეუცვალა პიესას. ლიტერატურისათან დაახლოებულმა ყველა დედაამბნა კარგად იცის, რა ნიშნავლობისაა ავტორისათვის თუ რას უწოდებს იგი თავის ქმნილებას მით უფრო ცნობილია ეს ლიტერატურის კრიტიკოსისათვის (სამივე რეცენზიის ავტორი ლიტერატურის კრიტიკოსია), რომელსაც მრავალი ფაქტი შეუძლია გაისინოს იმის შესახებ, თუ როგორ ექმნება ავტორი საკუთარი ნაწარმოების სახელს, რადგან იგი შემთხვევითი არ შეიძლება იყოს, იგი ნაწარმოების ანათან უნდა იყოს დაკავშირებული. პ. კაკაბაძემ თავის ქმნილებას „ყვარყვარე თუთაბერში“ უწოდა. ქართველი კაცია მისი ყვარყვარე, ქართულ მიწაზე აღმოცენებული, გაიფრულ შესატყვისი აქვს. თუ მკითხველი ან მაყურებელი ამ ქართველ კაცში სხვა მის მსგავს არაქართველსაც დაიხსნავს, ეს უკვე ნიში საქმეა.

თეატრმა გავრი მოაშორა ყვარყვარეს, რადგან „ყვარყვარეში“ მხოლოდ მასტაბით ანატრესება და შესატყვისად ამისა, კიდევ გაიტანა ყველაფერი საქართველოს ფარგლებს გარეთ. ამის საბუთია სპექტაკლის დეკორატიული და მუსიკალური გაფორმება, კოსტუმები, გრინები და ასე შემდეგ. ყვარყვარის მიქმედების არე, მართლაც უსასრულოდ გაფართოვდა, მაგრამ ამ გაფართოების გამო მოქმედ პირებს გამოეცალათ ნიადაგი, რომელზედაც მათი აღმოცენება ორგანულია ყვარყვარე, კაკაბაძე, ქუთარაძე, ლირსა, ტიცი და სხვანი ქართველები არიან ქართველებად შექმნა ისინი პ. კაკაბაძემ მათ მხოლოდ საკუთარ მიწაზე შექმნილ იარსებონ ბუნებრივად. ამას ადასტურებს პიესის ტექსტულური ქსოვილი, ის სიტყვები, რომლებიც ავტორმა განუკუთვნა თავის პერსონაჟებს სათქმელად: „ხოდა, აბა, საიმპერატორ მოვეუქვით ერთმანეთს დრანკა“, „ის შენი გულანაზე, როგორც გატყობ, ხრონიწმინანი, სცვირი იმას წეროსავით ექნება“, „ნუ ფლიქინებო“, „ეს რა მდღეაღებო ტუტეე ფიხი“, „უნა იმდენი ათონარეკო, სული კინაღამ გამძვარა“, „თავსე ხელს დამისობენ ეს არა, კიდევ ჩამოპასრობენ“. დავილუბე კაცო, ჩემს საფლაპებ პატრონი ვერც კი მონახავს და ცოდვით გიბარებთ. მამა-ჩემს, წყვირებს, ასე უთხარბო: იმისთანა ვაკაც შეილა ნაცარქაბია რომ შეუქვე-თქვა, ცოლი არ ათხოვდა და კეტეტი გავადე საშოვარში, ეს მოეწია-თქვა... ასე გადაეცით, სახრობელსე რომ გაკაცდათ, იქიდან შემოვივალა, ძალი ჩაკაცდა მაგ სულში-თქვა“, „თქვენ ის უნდა ნახოთ



აწი, ხალხი რომ ხელისგულზე დამიჯენს ხეთოსაკითი“, „რომ ვიბრუნებ პირს, ყვარყვარ ჩემს ბუნდლასაც ვერ ნახავს“ და სხვა ამგვარი ნული ორი აზრი შეიძლება არსებობდეს იმაზე, რომ ეს სიტყვები შეიძლება ეკუთვნოდეს არა ნებისმიერ ყვარყვარს, კაკუტას, გულთამაზს და სხვათა, არამედ მხოლოდ ქართველებს, იმერლებს და რომ ამგვარი ტექსტუალური ქსოვილისათვის არც წმ. სებასტიანე, არც დოსტოევსკი, არც ბახი ფონად ან თანხლებად არ გამოდგება? განა განსაკვირვებელი არაა, რომ პ. კაკაბაძის ნაწარმოების ერთი ნიდაგიდან მიწვევტა აგრერივად სწორედ ქართული ლიტერატურის მცოდნეებმა მიიწონეს?

ჯერჯერობით პ. კაკაბაძის სიტყვიერი მასალა უცვლელია. მაგრამ ვინ იცის, იქნებ დროთა მანძილზე ავტორის ტექსტისადმი თავისუფალმა დამოკიდებულებამ. უკვე მსახიობთა მხრივ აქვს იჩინოს თავი — „ხანუმას“ სადღესიოდ მძღავერად აქვს გადმული ფეხვი რამდენიმე წლის განმავლობაში ამ ტენდენციის დამკვიდრებამ („ხანუმას“ კი ხშირად თამაშობენ, რადგან დარბაზს მუდამ სასება) არ შეიძლება მანვე შედეგი მხოლოდ ერთი სპექტაკლის ჩარჩოში მოამწყვდოს. თუნდაც იმიტომ, რომ „ხანუმაში“ მონაწილე მსახიობები სხვა სპექტაკლებშიც თამაშობენ.

ვიმეორებ, დრამატურგიული ნაწარმოების წვდომამოსხნის მიზანი და ამის გამო ავტორისული ტექსტი-სადმი სათანად დამოკიდებულების მოთხოვნა სულაც არაა მხოლოდ ეთიკური მომენტია, თუცა ესეც გაკრთობს სხვა ხელოვანის მიერ შექმნილი მხატვრული ნაწარმოების მიმართ. გენიოსი რისტიკი ვერ დაარღვევს კომპოზიტორის ნაწარმოებს, ამავე კომპოზიტორის სხვა ნაწარმოებიდან მონაცემებს ვერ კადმოიტანს, თუნდაც იმიტომ, რომ ეს იქნება კომპოზიტორ ჩაიკოვსკის ან შოსტაკოვიჩის შემოქმედებში პიანისტო რისტიკის ჩარევა, დარღვევა საკუთარი — საშუალებები (და არა საკომპოზიცო!) ხელოვნების უმთავრესი კანონისა. მისი საქმე კომპოზიტორის ნაწარმოების აღერება ყველა ვითარებაში ინდივიდუალური იქნება, მისეული, სხვა პიანისტის მიერ ამავე ნაწარმოების შესრულებლისაგან განსხვავებული. ასეა ეს დრამატულ თეატრშიც.

როგორც ყოველთვის, ერთ დარღვევას მეორე მოჰყვება თან. მართლაც, საკმარისია უარყვით ავტორისეულის წვდომა-ამოსხნის პრინციპი, რომ პერსონაჟთა შორის კავშირები ირღვევა. პიესაზე მუშაობა კი იმას ნიშნავს თეატრში, რომ სცენის ხელოვანებმა მოქმედ პირთა მიერ თქმული სიტყვის მიღმა მიმალული ფარული სურვილები აღმოაჩინონ. სცენის ხელოვანი ეძებს იმას, რაც ამოქმედდეს პერსონაჟს, ეძებს სიტყვის დაბადების მექანიზმს ერთი მსახიობის მოხდენილი თქმით, როლი ორი ფერისაგან შედგება — თეთრისა და შავისაგან. შავი — დრამატურების სიტყვებია თეთრი ქაღალდეზე დაბეჭდილი, თეთრი ამ სიტყვებს შორის უსიტყვო მანძილი, რომელიც წინ უძღვის თქმულ სიტყვას და განაპირობებს მას. ტუმბარტიკი სცენური სიტყვი მანში იქნება, როდესაც მისი იმისი თეთრი თამაშობს — აქნის თავისას და არა მხოლოდ წარმოიტვამს მწერლის დაწერილს ხმამაღლა. მაყურებელი „თეთრის“ სახილველად მოდის თეატრში, რადგან „შავს“ (დრამატურების დაწერილს) შინაც წაივითხავს.

თუ სასცენო ხელოვნების ამ განმასწავრებელ კანონს გავიხსენებთ, მაშინ აღარ შეიძლება ვიდავით იმაზე, რომ მისი განსაზღვრა ამ ხელოვნების ღალატია, მაშასადამე, მაყურებლისათვის ტუმბარტიკად თეატრალური საკვირის ნაცვლად, სუროგატის მიწოდება ამიტომაც „ხანუმას“ მონაწილეთა მიერ უმთავრესი ყურადღების გადატანა საღალატო მასალაზე, სიტყვაზე (აქ მსახიობები ერთმანეთს ეგვიბრებიან ახალ-ახალი ტექსტების ჩამატებში) და არა იმაზე, რაც ამ სიტყვას ბადებს. — უბრალო შევდომა და ნაკლი კი არა, სცენის ხელოვნების კიდევ ერთი ფუნქციული კანონი დარღვევაა. სანიშნულდ გავიხსენოთ ეპიზოდი, სადაც თავადი ვანი ფანტაზიული (ერ. მანჯალაძე) და სონად გადაცემული ხანუმა (ს. ყანჩელი) ერთმანეთს შესვდნენ. აქვე ცვაკაროლმა ამ შეხვედრას აშკარა კონფლიქტური ვითარება შეუქმნა — ხანუმას ბრძოლა მიწინააღმდეგისთან ყველაზე მწვავედ აქ მიმდინარეობს ბრძოლის ხერხი, რომელსაც მიმართა ცვაკარის გვირმა, უკიდურესად საირაციოა ასეც ეს სპექტაკლი? სცენური ხერხებით იქნება შთაბეჭდილება, რომ ხანუმას მიერ ნიჭიერად მოგონილი უც თანხებური „სპექტაკლი“ ყოველ წუთს შეიძლება ჩაიშალოს. მაშასადამე, დაიღუპოს ხანუმა რეპუტაციაც და ახალგაზრდა წყვილის პენიტირებაც? ერ. მანჯალაძემ აქტიორული ინტეგრაციით იგრძნო კონფლიქტის აუცილებლობა ამიტომაც ჩამატა საკუთარი სიტყვები «какой знакомый голос», მაგრამ ხანუმამ არ შეაფასა ის სიტყვები და ამგვარი ეჭვის საშიშროება. არც თავადს შეუფასებია საკუთარი ეჭვი და სიტყვებში წამიერ გამოლენილი. ასევე წამიერ ჩაქრა იგი, მისთან ერთად — კონფლიქტიც, მაშასადამე, ქვეყანა პროცესი, ქმედება. საყურებელი აღრართიანია. მაყურებელიც იმას კი არ უყურებს, თუ რა ხდება სცენაზე (აქ არაფერი არ ხდება). — მაყურებელი ის გენს რას ეუბნებიან ერთმანეთს პერსონაჟები გაქრა სცენის ხელოვნება, დარბა მისა სუროგატი. მაყურებელი ან სულ არ ღებულობს საიმოვნებას, ან საიმოვნებს იაფფასიანი ოხუნჯობით. უმრავლესობა ტყუდება მხიარულებით, რომელსაც ადვილად აღიქვამს, ადვილად „იჩილებს“, ეჩვევა ამ საიღვესს (როგორც ჩველი ბავშვი საწოვარას). და ასეთი სულიერი საზრდობ მიღება, რომელიც მისგან აზროვნების დაბაძულობას მოითხოვს, ესრება.

თუ სცენაზე მიმდინარე ამბავი საშიხარულად და მსუბუქი არაა, მაშინ ამგვარივე ბუნების სცენური მოვლენა უკვე მძიმე შთაბეჭდილებას სტოვებს და სურათები მოტყუებავს ნაკლებ ხერხდება. იბსენის „სტოკმანის“ წარუშატყობლობის ერთი მიზეზი, ჩვენი ფიქრით, ამაშია. დაიღუპული დრამატურგიული ნაწარმოების სადღესიოდაც უაღრესად აქტუალური აზრი რუსთაველის თეატრის სცენაზე თეატრის ერთი არ იყო თქმული. ეს არ იყო სხვადასხვა ცხარეობივლ პოზიციავი მდგარი განსხვავებული ხასიათის ადამიანების სურვილებისა და მიზნების ცოცხალი ბრძოლა. მსახიობები მხოლოდ წარმოიტვამდნენ ავტორის მიერ მათთვის განკუთვნილი სიტყვებს (აქ თავისას არ უნდა ტყუდნენ), მაგრამ ისინი არ ებრძოდნენ ერთმანეთს სხვადასხვა ხერხითა და ენებამდე ასული შინაგანი დაინტერესებით, სამკვდრო-სასიცოცხლოდ ამის საბუთია თუნდაც შეკრების ეკსპოდიც, სადაც სტოკმანი მარტო უნდა შეეხას ე. წ. გაერიაინებულ უმრავლესობას. ამ ეპიზოდში დრამატურგს ხალხმრავლობა აქვს გათვალისწინებული. ეს აუცილებელია ერთის მრავალთან



შერკნებხისთვის რეჟისორმა რ. სტურუამ ამ ეპიზოდში ცოცხალი მისის გამოყენების ნაცვლად მანერქები დადგა სცენაზე. ერთი შეხედვით, ამგვარი ხერხი თავის მიულოდნელობით და ამ მისის აშკარა დახასიათების თვალსაზრისით, ეფექტურიც კი იყო, მაგრამ თავისი ბუნებით ის არაა თეატრალური, სცენური. იმიტომ, რომ ცოცხალი სტუდენტის წინააღმდეგ გაერთიანებულად მებრძოლი ადამიანების ნაცვლად მანგველების დაყენება სტუდენტისთვის მორინადღობის გამოცვლას ნიშნავს. ეს კი თავისთავად ხსნის კონფლიქტს, ორთაბრძოლას ანუ ქმედებას, მასსადავ, სასცენო ხელოვნების უმთავრეს ნიშანდობივს. ამიტომაც მაცურებელი უსმენს სტუდენტს (ე. გეგუკორი), ეთანხმება მის მოწინავე აზრებს, მაგრამ სცენაზე მომდინარე ამავი არ ალაღვებს მას. ის ხომ აზრებს მისასამენად არ მოსულა თეატრში (იხსენის პიეტას შინაწი წაიკითხებას), — ის მოვიდა იმის სახილველად, თუ როგორ მიმდინარეობს ბრძოლა, ბრძოლა სასტიკი ერთ მართალსა და მრავალ მტყუან ადამიანს შორის ამ უმრავლესობის საკეთილდღეოდ. ბრძოლა კი არ არის, არც ექმნება არის სურფატკი. მაცურებელი ისევ მოტყუებულია — მან არ მიიღო მის, რისთვისაც მოვიდა თეატრში.

რადგან პიეტის გმირთა ცხოვრება ურთიერთდამოკიდებული და ურთიერთგანპირობებულია, მსახიობიც უთუოდ სხვა გმირებთან კავშირებს ეძებს. ამიტომ, როდესაც ეპოზით — მაცურებელი თეატრში პიეტის პერსონაჟთა ცხოვრების სახილველად მოდისო — ეს იმის ნიშნავს, რომ მაცურებელი მოდის არა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი, ცალკეული პერსონაჟების, არამედ პერსონაჟთა ურთიერთობების სახილველად ამ ურთიერთობათა თანდრობიანობის გამოყოფინება ქმნის სწორედ პიეტის ლიტერატურულ სახეთა სისტემის შესაბავის სცენურ სახეთა სისტემას. დაიხ, სწორედ სისტემას და არა ცალკეულ სახეებს რადგან სცენის ხელოვნება, ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, კლექტური შემოქმედებაა. ამიტომ გმირთა შორის კავშირების აუცილებლობა მისი ნიშანდობლივი, ფუნქციული თვისებაა.

სპექტაკლის გმირთა სახეებს მსახიობთა ჯგუფთა ქმნის. საკუთარი ხასიათებისა და სასიცოცხლო ხაზების გამოკვეთით, ყველა ერთად ავლენს მის პიეტასში ამაკითხულ სპექტაკლის დღადაზრს. შესატყვისი კავშირების დადგენა-გამოვლინების გარეშე ეს შეუძლებელია. ამიტომაც სათეატრო ხელოვნებაში ესოდენ მნიშვნელოვანი და ფასეული პრობლემა პარტნიორისა — ანუ ერთი პერსონაჟის ჭეშმარიტი ყურადღებისა მთორ პერსონაჟის აზრების, სიტყვებისა და საქციელებისადმი თეატრში ხომ, უპირველეს ყოვლისა, პერსონაჟები ერთმანეთზე შემოქმედებენ, შემდეგ კი — მაცურებელზე. პირდაპირი კონტაქტი მსახიობსა და მაცურებელს შორის არაა დრამატული თეატრისათვის ნიშანდობლივი კონტაქტი. თუ ვეთანხმებით იმას, რომ სათეატრო ნაწარმოების საფუძველი პიეტასა, პიეტა დალოდებისაგან შედგება, დალოდვი კი ორთა კავშირია — მაშინ პერსონაჟთა შორის კავშირების აუცილებლობა სცენაზე შესხენებასაც არ უნდა საჭიროებდეს, რით უფრო დღეს, თანამედროვე თეატრში, რომელსაც მეთესურის თეატრს უწოდებენ, რეჟისურის და არა რეჟისორის. აქ უდღესი განსხვავებაა რეჟისურის თეატრის სპექტაკლი სიმფონიური ორკესტრის მსგავსია. ასეთ სპექტაკლში ყველა მოქმედი პირი თავი

სებურადაა დაკავშირებული მეორესთან, საკუთარი ფუნქციისა და საკუთარი გზით ემსახურება ნაწარმოების დღადაზრს. ოლოდ არა პირდაპირ, არამედ სხვა მოქმედ პირებთან თაკისებური დაკავშირებით. ჭეშმარიტად თანამედროვე თეატრში უდიდესი მიღწევა მსახიობთა კლექტების ერთობლივი შემოქმედებაა. თუ შეიძლება ასე თქვას, იდეალში ესაა სოლისტები თუ ორკესტრი. ასეთ ორკესტრში ყოველი სოლისტი მთორ სოლისტთან კავშირისაგან მისიწრაფის, რათა ნაწარმოების დღადაზრი ყველა ერთთა გამოავლინოს, მასამაღმებ, განსაკუთრებულ სიძლიერითაც, და არა იმისკენ, რომ ნებისმიერი აშუალებებით სხვები დაჩრდილოს და მაცურებლის წინაშე კიდევ ერთხელ გამოამწეუროს საკუთარი ნიჭიერება ნაწარმოების იდეის საზიანოდ.

ამგვარი შემოქმედებითი ეკოიზში, ჩვეულებრივ, ნიჭიერი ხელოვანის თვისებაა. შეიძლება სპექტაკლში ერთი იყოს ასეთი, შეიძლება რამდენიმეც. ნიჭიერებასთან მხედვლად მანაც მულამ სასიაზოფია. მაგრამ იმ დროს, როდესაც დღევანდელ დრამატულ თეატრში ასეთი მსახიობისაგან ვღებულობთ სიამოვნებას, ისიც უნდა გავსაზოფდეს რომ, ჩვენში სიამოვნების მიუხედავად, არც ეს მსახიობი, არც ეს სპექტაკლი თანადროულ სათეატრო ნაწარმოებად არ შეიძლება გამოავცხადოთ. იმიტომ, რომ ასეთი სპექტაკლის მსატრული სახეები შინაგან კავშირში არ არიან ეთმანეთთან. იხინი შესაძლოა ძალან ნიჭიერად, მაგრამ თავისთავად არსებობენ. მათ შორის კავშირები მოჩვენებითია. მართლაც მსახიობები ერთად დგანან სცენაზე, უყურებენ კიდევ ერთმანეთს, მიმართვენ სიტყვიერად, მაგრამ შინაგანად დაკავშირებულნი არ არიან, რადგან ერთმანეთთან დინტერესებულნი არ არიან და არც განაპირობებენ ერთმანეთის ქმევს.

თუ სპექტაკლი ასეთ აუცილებელ შინაგან კავშირებზე არაა აგებული, მასში მონაწილე მსახიობიც მოლოდ საკუთარ თავზე, საკუთარ წარმატებაზე ფიქრობს და, რადგან შინაგანი კავშირები არაა მუხედული, როგორც შემუღია, ისე მიაქნებს საკუთარ ნავს. ეს უსასრულო ინდივიდუალური თავისუფლება, ბოლოს და ბოლოს, მისი შემოქმედებითი მარტობით მოაგრება, რაც არამუნებრივია თეატრის კლექტური შემოქმედებისთვის. ზედმეტია ლაპარაკი სპექტაკლის მსატრულ მოლიანობაზე, როგორი დეკორაცია და მუსიკაც არ უნდა იყოს. მასსადავ, ზედმეტია ლაპარაკი სპექტაკლის თანადროულობაზეც, როგორც არ უნდა მოგვაკონებდეს ეს სპექტაკლი ჩვენი დროის სხვადასხვა ქვეყნის თეატრში ნანახ წარმოდგენებს.

სამწესაროდ, ჩვენში ვაზნირდა სპექტაკლები, რომელთა საერთო სადადელი კულტურა მალალია — მშენიერი დეკორატული და მუსიკალური გაფორმება, კარგად შეკერილი სამოსელი, მასში — დალოდობანი მსახიობები, — ქმედება კი არ არის, ამის გამო არც ჭეშმარიტად თეატრალური სანახაობა. მსახიობები ლოკიერდა, მეტნაკლები ემოციურობით კითხულობენ დრამატურვის ტექსტს. ეს არის და ეს. რასაკვირველია, ყველა ამგვარი სპექტაკლის დაბადება ერთი მიზეზით ვერ ახსნი. ზოგჯერ რეჟისორსა და მსახიობს, ძალიან არა რომ უნდოდეს, არ შეუძლია დრამატურგიაში დღამად ჩანარული კავშირების ამოხსნა და სახიერად გამოვლინება სცენური საშუალებებით. მათ არა აქვთ სათანადო ნიჭი და თეატრში მათი ყოფნა შეეცდობა. ასეთი შეცდომა ზოგჯერ



მიუღ სიცოცხლეს გრძელდება. ზოგჯერ სცენის ნიჭიერ ხელოვანს უბრალოდ არ გამოუღის როლი ან სპექტაკლი. შეიძლება მიღწევა ნაწილობრივ იყოს. არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც იგრძნობა, რომ რეჟისორის ტენდენცია მართებულია, მაგრამ სპექტაკლის მონაწილე მსახიობთა უმრავლესობა ვერ ახერხებს საკუთარი საშუალებებით ამ ტენდენციის განხორციელებას და ა. შ. სანიმუშოდ მხოლოდ რ. სტურუას სპექტაკლები იმიტომ გავიხსენეთ, რომ ჩვენის ფიქრით, ეს რეჟისორი ქართული თეატრის დიდად საიმედო ძალაა. იმიტომ, რომ მას შეუძლია შექმნას ჭეშმარიტად თეატრალური, ჭეშმარიტად თანადროული მხატვრული ნაწარმოები. ასეთი იყო „სეილემის პროცესი“, „ვახშობის წინ“, „სამანიშვილის დედინაცავლი“ (თ. ჩხეიძესთან ერთად). ბოლო წლებში კი რ. სტურუას შემოქმედებაში შეიმჩნევა სახელოვნო პრინციპების რადიკალური შეცვლა. მართლაც, „სეილემის პროცესი“, „ვახშობის წინ“ და „სამანიშვილის დედინაცავლი“ — ერთი თეატრია, „ხანუმა“ და „ყვარყვარე“ — სრულიად სხვა. და ვინაიდან „ხანუმას“ და „ყვარყვარეს“ პრინციპი, ჩვენი აზრით, სასცენო ხელოვნების ფუძისეული კანონებიდან გადახრაა (ერთ შემთხვევაში გასართობი ესტრადის, მეორე შემთხვევაში პოლიტიკური პლაკატი-საკენ) — სახიფათოდ მიგვაჩნია იგი. თქმა არ უნდა, „ხანუმას“ და „ყვარყვარეს“ გზა ექვემდებარება, მაყურებლის მომზიდველი, მაგრამ ამ მაყურებლისთვის არა ჭეშმარიტად თეატრალური სულიერი საზრდოს მიმცემი, არამედ სუროგატის. ასეთი გზით მოპოვებული წარმატება ადვილია, შეიძლება გაგიტაცოს (აკი მოხდა კიდევ!) და სათეატრო ხელოვნების ფუძისეული პრინციპებიდან მრავალჯერსა და გადახვევამ ისეთ ჩიხში შეგიყვანოს, საიდანაც გამოსვლა ადვილი არ არის.

სცენის ხელოვნების კანონთა მუდმივი დაცვა იოლი როდია არც ყველა სპექტაკლის მხატვრული დონე შეიძლება იყოს ერთნაირი. საქმე ეხება ტენდენციას, სათეატრო ხელოვნებისათვის აუცილებელი მიზნისაკენ შეგნებულ ლტოლვას. ამ მხრივ, ჩვენი ფიქრით, გარდა რ. სტურუას ზემოაღნიშნული სპექტაკლებისა, გამოირჩევა ანუის „ანტიგონე“ (დადგმა მ. თუმანიშვილისა), ლორკას „მერნარდა ალბას სახლი“ (დადგმა თ. ჩხეიძისა), მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში განხორციელებული გუდრიჩისა და პაკეტაჟ „ანა ფრანკის დღიური“ და დ. კლდიაშვილის „ქამუშაის გაჭირება“ (დადგმა შ. გაწურულიასი), მამლინის „შენ ეი, გამაზრობა“ (დადგმა თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტ-დიპლომანტის ნ. კვასხვიძისა) და თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო-სარეჟისორო ექსპერიმენტული ჯგუფის მესამე კურსის სპექტაკლები (პროფ. მ. თუმანიშვილის კლასი): დ. კლდიაშვილის „მსხვერპლი“ (დადგმა სტუდენტ ც. ნაკაშიძისა) და ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ (დადგმა სტუდენტ ქ. დოლიძისა).

თეატრი უნდა იყოს მრავალნაირი. ხელოვნება თავისთავად გულისხმობს ინდივიდუალურსა და განუყოფრებელს, მაგრამ წარმოდგენის ყოველი სახეობა უნდა იყოს სახეობათეატრისა. მასასადამე, უთუოდ უნდა მოიცავდეს იმ თვისებებს, რომლებიც ამ ხელოვნებისთვისაა ძირეული და არსებითი, თვისებებს, რომლებიც თეატრს ხელოვნების გარკვეულ დარგად აქცევენ. საძირკველი, ფუძე და ფესვი საჭიროა. უსაძირკველი შენობა მალე ინგრევა, უფესვო ხე — არ ხარობს.

სუროგატით გამასაინძლებია შეიძლება. სუროგატის ნამდ-

ვილ პროდუქტად გასაღება შეიძლება დროებით. შეიძლება ამგვარი საკვებით ცვევით მაყურებელი, მაგრამ უნდა აფიქსირდეთ, რომ ამგვარი მასაინძლობით კარგ მაყურებელს ჭეშმარიტი თეატრალური საკვებისადმიც უთუოდ დავეუარვებთ გემოს მამასადამე, დავარგავთ თეატრის მეგობარ, მის მცოდნესა და გამებ მაყურებელს. ნუ დაგვიწყვობთ, რომ ყოველი სპექტაკლი იცავს არა მარტო გარკვეულ აზრს, გარკვეულ პოზიციას, ან ტენდენციას, არამედ საერთოდ სცენის ხელოვნებას, მის არსს, იმას, რისი მიწოდებაც აღმანიშნისათვის ხელოვნების ამ დარგს შეუძლია, მხოლოდ ამ დარგს, რისთვისაც მოდის მაყურებელი თეატრში.





ბ. ლოლობიძე. გაზაფხული.

ბ. სანაკოვი, გ. კოტაივი.

ახალ ზღურბლთან.



სამხრეთ-ოსეთის
მხატვართა
შემოქმედებები



ბ. გაბიაშვილი.
თეიმურაზის ანსამბლი.

სიმონ ჩიქოვანის სულიერი ცხოვრება მხოლოდ ლიტერატურით არ იყო შემოზღუდული. იგი ხელოვნების ყოველ დარგს ღრმად, სისხლნორცველად იცნობდა და, რაც მთავარია, მათი ყოველდღიური სიცოცხლით სულდგმულობდა. სიმონ ჩიქოვანს ლიტერატურული პროცესების ბოლომდე წვდომა და შეცნობა შეუძლებლად მიაჩნდა, თუ გათვალისწინებული არ იქნებოდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მიღწევები.

ამ დარგთაგან უმეტესად მაინც მხატვრობისა და თეატრისადმი იჩენდა ყურადღებას, თუმცა მათ ხელოვნების სხვა სფეროებთან შედარებით რაიმე განსაკუთრებულ უპირატესობას არ ანიჭებდა.

რასაც დღეს „საბჭოთა ხელოვნება“ პუბლიკაციის სახით სთავაზობს თავის მკითხვე-

ლებს, ახლახან აღმოჩნდა სიმონ ჩიქოვანის არქივში. ეს განლაით პოეტის სიტყვები, წარმოთქმული თეატრალურ საღამოებზე. ამ გამოსვლებში ნათლად ჩანს, თუ როგორ აღევენება თვალს იგი თეატრალურ სამყაროს, როგორ ანალიზებდა თეატრისა და მსახიობთა ცხოვრებას, რას მოითხოვდა მათგან. ამ გამოსვლებიდან ვრწმუნდებით, რომ სიმონ ჩიქოვანი ჩვეულებრივი მაყურებელი არ ყოფილა. იგი ვეკვლინება, როგორც თეატრის დიდი მეგობარი, რომელიც ყოველი სპექტაკლის გამარჯვებასა და მარცხს საკუთარ გამარჯვებად და მარცხად მიიჩნევდა.

ასეთი დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი სამაგალითოა და ამიტომ ამ სიტყვებს დღესაც არ დაუკარგავთ თავიანთი თავდაპირველი მნიშვნელობა.

პუბლიკაცია

ს ი მ ო ნ

ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი ს

გ ა მ ო უ ქ ე ვ ე ნ ა ბ ე ლ ი

ს ი ტ ვ ე ვ ა ი

„ცხვრის წყარო“*

რომრც მოგეხსენებათ, ხელოვნების ნუშკათა სახლის გამგეობის მიერ მოწყობილი დღევანდელი საღამო ქართული საბჭოთა თეატრალური კულტურის საფუძვლის ჩაყარას ეხება და პირველი საბჭოთა სპექტაკლის „ცხვრის წყაროს“ დადგმის დღიდან ოცდაათი წლის შესრულების თარიღის აღსანიშნავად იმართება.

ეს სპექტაკლი დღესაც ცოცხლობს ქართულ სცენაზე და „ცხვრის წყაროს“ პირველი წარმოდგენა ნათლად არის აღბეჭდილი ჩვენს ხსოვნაში. ამიტომ დღეს, ამ სპექტაკლის უშუალო მონაწილენი და მაყურებლები ვიგონებთ იმ დღეებს, როცა ქართულ თეატრს და საერთოდ ქართულ საბჭოთა არტისტიკულ კულტურას საფუძველი ეყრებოდა. დღევანდელი საღამოს მონაწილენიც ცოცხალი მოქმედი პირები არიან ახალი საბჭოთა თეატრალური ცხოვრებისა და ამავე დროს მისი მატთანის დამწერნიც. სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“ ჯერ კიდევ ცოცხალია და ის თუ დღეს კვლევის ავანი ვახდა, ეს კიდევ იმას არ ნიშნავს, რომ იგი მხოლოდ წარსულის საკუთრებას შუადგენს და მხოლოდ ისტორიის ფურცელია.

სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“ ქართულ სცენაზე ოცდა-

* სიტყვა წარმოთქმულია პირველი ქართული საბჭოთა სპექტაკლის 30 წლისთავისადმი მიძღვნილ საღამოზე, ხელოვნების ნუშკათა სახლში, 1952 წლის 1 დეკემბერს.



ათი წლის წინათ, მაშინდელი ახალგაზრდა არტისტული ძალების მეშვეობით, განსახიერა ყველასათვის სიყვარული და მადლიერების გრძობით მისაგონარმა, გაძლიერებული სულიერი მფლავარების მქონე ხელოვანმა კოტე მარჯანიშვილმა. საბჭოთა მასურებელმა ეს ნაწარმოები პირველ საბჭოთა სპექტაკლად გამოაცხადა, ხოლო ქართული თეატრის განახლების ცნება კოტე მარჯანიშვილის სახელს დაუწყვილდა და იგი „ცხვრის წყაროსთან“ ერთად ჩვენი პირველი შთაბეჭდილებების განუყოფელი თანამგზავნი ხდება.

მე რამდენიმე წუთით შევაჩერებ თქვენს ყურადღებას და პირველი საბჭოთა სპექტაკლის „ცხვრის წყაროს“ რაობაზე რამდენიმე სოვად და საყოველთაოდ ცნობილი ნიშანდობილი თვისებებს მოგახსენებთ. მხოლოდ საბჭოთა სინამდვილემ, ლენინის პარტიის ზრუნვამ გადაარჩინა ქართული თეატრი დაღუპვას და გადაგვარებას. ძველი თაობის დიდი ტალანტის მქონე მსახიობების შემოქმედება ფართო ასპარეზი გადაუშალა საბჭოთა სინამდვილემ და ახალგაზრდობას ახალი გზების გაკვლევა დაიკარგა. სწორედ ამ დროს დაიბადა მოთხოვნა მსახიობთა საზოგადოებრიობაში, რომ თეატრში ნამდვილი პროფესიონალური შემოქმედებითი ცხოვრება დაწყებულიყო და სპექტაკლს, როგორც არტისტული ხელოვნების ნაყოფს, ჰქონოდა სრულყოფილი, მაღალი შთავაზინებით მინიჭებული ორგანიზებულობის სახე; სპექტაკლი უფრო ხალხური ყოფილიყო და ამ ხალხურობის მათრავნიხეულ ხელოვანს მეტი მონაწილეობა მიეღო ხალხის სულიერ ფორმირებაში. ამგვარად, სპექტაკლი და მისი მთავარი მამორაგებელი ძალა, მსახიობი, არ უნდა ყოფილიყო მხოლოდ და მხოლოდ პიესის ტექსტის ილუსტრირი, სპექტაკლი არ უნდა ყოფილიყო პიესის პირდაპირი ილუსტრაცია, არამედ სპექტაკლი უნდა გამხდარიყო დამოუკიდებელი ცხოვრების მატარებელი ნაწარმოები, მაღალი შემოქმედების, ემოციონალურად სრულყოფილი სამყარო. ამგვარად გაიზარდა რეჟისორის როლი სპექტაკლის სულიერი სამყაროში. გართულდა და მრავალფეროვანი გახდა მსახიობის შემოქმედებითი მუშაობის ასპარეზი. ამ იდეურ-მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტა პირველად რეალიზებული იქნა სპექტაკლში „ცხვრის წყარო“.

ყოველ დიდ შემოქმედს თავისი შემოქმედების გზის დასაწყისში შეუქმნია ერთი ან ორი ნაწარმოები, რომელიც ავტორის მთელი შემოქმედების გასაღებია და ყველაზე დამახასიათებელი. შეიძლება ეს ნაწარმოები ყველაზე უკეთესი არ იყოს, რაც შეუქმნია ხელოვანს, მაგრამ ამ ნაწარმოებში ავტორის შემოქმედების ყველა თვისება გამოძველებულად და მისი შემოქმედებისათვის იგი ეტაპურ მოვლენად ქცეულა. ასეთი იყო ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში „ცხვრის წყარო“, როგორც რეჟისორისათვის, ისე სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებისათვის. ე. ი. ამ სპექტაკლში კოტე მარჯანიშვილმა და მსახიობებმა გამოამჟღავნეს დიდი არტისტული შესაძლებლობა, გვაჩვენეს ახალი იდეური მიზანდასახულება და შესძლეს ახალი არტისტული ცხოვრების დაწყება. ამ სპექტაკლის მონაწილე მსახიობებისათვის ეს იყო ახალი შემოქმედებითი ცხოვრების დაწყება და სრულყოფილობის დანახვა არა მარტო ცალკეული როლის კარგად შესრულებაში, არამედ მთ-

ლი სპექტაკლის გამარჯვებაში და არტისტული ანსამბლის კულტურის შექმნაში ამგვარად, თავის დროს სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“ იყო იდეურად და მხატვრულად ძალზე მონიჭება სპექტაკლი თავისი მთლიანობით და სრულყოფით. ჩვენი თეატრის ისტორიაში იგი საბჭოთა კლასიკის წარმოდგენს.

როგორც ვთქვი, ამ სპექტაკლის ერთ-ერთი ნიშანდობილი თვისება მის იყო, რომ სპექტაკლი მიყავდა მხატვრულად მათრავნიხეულ ხელს და სპექტაკლი პიესის ილუსტრაცია კი არ იყო მხოლოდ, არამედ იგი ახალ, დამოუკიდებელ მხატვრულ ცხოვრებას ატარებდა. სპექტაკლს დიდი ემოციონალური შემოქმედების უნარი გააჩნდა. სპექტაკლს დაეუფო რეჟისორის მარჯანიშვიელი ხელი და ეს ხელი არ იყო დაფარული. მასურებელმა, მსახიობების გვერდით, ნათლად დანახვა სცვენა სპექტაკლის მონაწილე რეჟისორი. მისი ხელოვნება აშკარა გახდა მასურებლისათვის. ამან გამოიწვია მსახიობის კიდევ უფრო გააქტიურება, არა მარტო მთავარი როლების, არამედ მეორეხარისხოვანი როლების ცუდად შესრულებაც შეუძლებელი გახდა. როგორც ორკესტრში შეუძლებელია რომელიმე ინსტრუმენტი მცდრად უკრავდეს, ისე ცალკეული მსახიობის ცუდად თამაში საშიში შეიქმნა სპექტაკლის მთლიანობისათვის. მაგრამ ანსამბლის განცდა ამ კარ მიქმალა ცალკეული მსახიობის ხელოვნება და ინდივიდუალობა, არამედ უფრო გამომსახველი და მკაფიო გახდა.

ამან გამოიწვია სენიორ მეტყველებაში ე. წ. დეკლამატორ-პათოტიური თუ ქარგონილი მეტყველების წარდგენა და მის ნაცულად სადა, ინდივიდუალური მეტყველების დამკვიდრება სცენაზე. წარმოითქმის რეალიზმი გახდა სენიორ მეტყველების საფუძველი. ეს რეალიზმი მეტყველებაში სასუფულად დაელო ახალ თეატრული კულტურის და დრამატული დეკლამაცია შესცვალა დრამატისირებულმა ხალხურმა მეტყველებამ. სიმძაფრე სიტყვიერი მასალისა არა დახლამაციური თვისებით გამოიშვადნა, არამედ წმინდა ხალხური მეტყველებით და შინაარსის მოქმედებაში გამოვლენილი.

„ცხვრის წყაროში“ კოტე მარჯანიშვილმა სპექტაკლის შინაარსის მგავილი გამომქვანებისათვის შეიძინა ე. წ. ფერწერითი ელემენტი, მაგრამ ეს ფერწერითი თვისება არ უნდა გაევიოთ მარტო, როგორც დეკორაციებისა და კოსტიუმებისათვის განკუთვნილი რამ. არა, ფერწერითი შთაბეჭდილება და სურათგანხილვა რეჟისორმა მთელი სპექტაკლის დინებაში გამოამჟღავნა და მსახიობი არა მარტო სიტყვიერი მასალის გარემოცვაში ჩააყენა, არამედ მის გარეგნობას ფერწერით სამყაროში შემახიობის არტისტული ტალანტის გამოძველებამ დააყენა, მასობრივ სცენაში თუ მსახიობების თამაშის სხვა ცალკეულ ეპიზოდებში, ყველგან ფერწერა სპექტაკლის ორგანიზალ ნაწილად აქცია და აქტიორის შემოქმედებითი ამოცანა გაურთულა. კოტე მარჯანიშვილი, როგორც მისი ბრწყინვალე მოწაფე უშანგი ჩხვიძე ამბობს თავის წერილში, შესანიშნავ მოქანდაკესავე თერწვავდა სახეებს სცენაზე და შესანიშნავ ფერწერით გარემოცვაში აყენებდა მათ.

თქვენ გახსოვთ ალბათ „ცხვრის წყაროს“ წარმოდგენაში ჩვენი მსახიობები როგორ გაცოცხლდნენ, როგორი მრავალმხრივობა გამოამჟღავნეს სცენაზე, რა ხალხური ენით



მეტყველებდნენ დიდ საზოგადოებრივ ვებგვერდებზე და ქმნიდნენ მაღალ დრამატულ სცენებს ფერების ქრიალულში, როგორც ამადლდენ ოსტატთა მაღალი ტალანტის მქონე მსახიობები: თამარ ჭავჭავაძე, აკაკი ვასაძე, შალვა ღამბაშიძე, გიორგი დავითაშვილი და სხვები. ხალხური დრამატურიზებული მეტყველებით, ფერების სიმძაფრით შექმნილმა გარემომამ სპექტაკლში შექმნა განსაკუთრებული კოლორიტი. კოტე მარჯანიშვილმა კოლორიტს განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია. უნდა ვიფიქროთ, რომ კოლორიტი, როგორც ეროვნული ხალხური ფორმის თვისება, აუცილებელ საჭიროებად მიიჩნება „ცხვრის წყაროს“ დამდგმელს. ხალხური მეტყველება, ფერწერითი იერი, კოლორიტი „ცხვრის წყაროში“ შეტანილ იქნა იმიტომ, რომ რეჟისორისათვის სპექტაკლი იყო სანახაობა, დიდი ემოციონალური ზემოქმედებისათვის გამიზნული და ამიტომ სპექტაკლს ერთგვარი დღესასწაულის, ზეიმის იერი უნდა ჰქონოდა რეჟისორის აზრით. „ცხვრის წყარო“ რეჟისორის ჩანაფიქრის საუკეთესო გამართლებაა. იგი რეკლუციონური მღელვარების და მერმე ხალხური დღესასწაულის, ზეიმის იერის მატარებელი სპექტაკლია. სანახაობა-დღესასწაულის იერი, როგორც ხალხურობის თვისება, გაიგო რეჟისორმა და მთელმა კოლექტივმა. ხალხურობის თვისება სპექტაკლ „ცხვრის წყაროში“ იმთავითვე გამოჩვენდა. მაღალი ხალხურობა გამოძვლანებულია სპექტაკლში, როგორც მის მხატვრულ მხარეში, ისე გარდაქმნილი პიესის შინაგან იდეურ სამყაროში.

„ცხვრის წყაროს“ რეალიზმი ხალხურ სანახაობიდან მდებარეობს საფუძვლებზე და, უნდა ითქვას, რომ იგი მარჯანიშვილის მიერ დამკვიდრებულია საბჭოთა თეატრში. ამიტომ მასურებელი სპექტაკლში ნაჩვენებია ხალხური დღესასწაულის მონაწილე გახდა, იგი დაუახლოვდა სპექტაკლს და ამ ხალხურობამ სპექტაკლი ძალზე მასიური გახადა.

დღეს ჩვენ ვივინებთ ამ სპექტაკლს და თითქმის ვუბრუნდებით ერთი თვალის გადავლებით „ცხვრის წყაროს“ პირველ წარმოდგენას, რომელიც ჩვენი საბჭოთა თეატრალური კულტურის ერთ-ერთ სათავედ წარმოგვაღვება. ძველი ქართული თეატრის კორიფების კლასიკურმა მემკვიდრეობამ და მარჯანიშვილის პირველმა სპექტაკლმა შეუქმნეს საფუძველი ახალ საბჭოთა თეატრს. ოცდაათი წლის წინათ დადგმული სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“ გვაგონებს ჩვენ ერთი სუნიტით ფართოდ მუშაობს თუ შექმნილ სიღრმეს. ამ სიმღერის მომზადებელი ხმა დღესაც წვდება ჩვენს გულს და ამდღიერების გრძნობით ავსებს მას.

ჩვენ ვივინებთ ჩვენი განვლილი მუშაობის აღმნიშვნელ საუკეთესო ფურცლებს, რათა წარსულის გაკვეთილები გამოვიყენოთ და შევქმნათ კიდევ უფრო მაღალი და ჩვენი დროის ღირსეული ნაწარმოებები. „ცხვრის წყარო“ პირველი გამარჯვება იყო ახალგაზრდა საბჭოთა თეატრის, ამ გამარჯვების მნიშვნელობა ჩვენ უნდა ავითვისოთ. დიდი შემოქმედებითი მუშაობით კიდევ უფრო დრამა უნდა ჩავწვდეთ დღევანდელობის სიღრმეს და ამით ავამაღლოთ პირველი გამარჯვების მნიშვნელობა.

კოტე მარჯანიშვილი*

1910 წელს გავიდა კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების დღიდან. როდესაც ამხანაგებმა შემატყობინეს, რომ 17 აპრილს სრულდება ეს თარიღი, მე განვიფიქრებელი დავარჩი. ოცი წელი სიცოცხლის გზაზე, ისიც შემოქმედის ცხოვრებაში, დროის მოკლე მანძილი არ არის, მე კი აგერ მეგონა, რომ ყოველივე ეს მინერ ხნის წინათ მოხდა, შესანიშნავი ხელოვანი და ახალგაზრდობის მეგობარი კოტე მარჯანიშვილი რამდენიმე წლის წინათ გამოგვეთხოვა და ჩვენი განუზოტრციელ-ბელი ზრახვების ნაწილი თან წაიღო. მისი გარდაცვალების დღიდან მე თეატრს რამდენადაც დავმორდი და კოტე მარჯანიშვილთან სიახლოვე გუშინდელი დღის ამბავითვე მეჩვენებოდა. არც ის მიფიქრია, რომ კოტესთან შეხვედრები მოგონებების საგნად გამეხბადა, რადგან მისი სულიერი მღელვარება თეატრის მიმდინარე ცხოვრების ნაწილად მიმაჩნია და იგი საბჭოთა ხელოვნების დღევანდელ სინამდვილედან არასოდეს არ დამიშორებია. მაგონდება სადგურის ქუჩაზე მოზღვაებული

ხალხი როგორ ხვდებოდა მოსკოვიდან ჩამოსვენებულ კოტე მარჯანიშვილის ფერფლს და შეუდგე როგორ მოსცურავდა ამ ზღვა ხალხის ზემოთ მისი დიდი, თითქმის ჩრდილდაფენილი სურათი. ახალი დაღამებული იყო და სადგურიდან მოზრუნებული ხალხის მიერ აწეულ სურათიდან, ელექტრონის შუქზე, იყურებოდა კოტეს ფართო, გონიერებით სავსე, ხანდახანი თვალები. არ მეგონა, რომ კოტეს შთავიწინებულ თვალებს ამნაირი ბედის მორჩილი გამოშტეტვებდა ექნებოდა. ეს ის დრო იყო, როდესაც ჩვენი თანამ საბჭოთა ხალხში გადადიოდა. ასეთ ეამს ძალიან მწარეა და სავალალო უფროსი მეგობრის და მასწავლებლის დაკარგვა. ჩვენც ცხარე ცრემლებით ვეხოვებოდით ახალგაზრდობის უახლოეს მეგობარს, ჩვენი მოწიფულობის თანამგზავრს და ჩვენი მხატვრული გემოვნების ერთ-ერთი უყუმიდებელი. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ კოტე მარჯანიშვილის განშორების დღე ახლო წარსულში მეჩვენება. ხელოვანი, რომელიც ახალგაზრდობაში შეიყვარე, სიკვდილის შემდეგაც შენი სულიერი ცხოვრების სიხარულიდ უხდებ, მისი დავაწე და ცხოვრება ჩვენი მთავარი ალბეჰილი, როგორც საკუთარი ხასიათის თვისება, ხოლო რაც ახალგაზრდობის ეამს სხოვანში ალბეჰილია, იგი შენთან ერთად იზრდება და ვითარდება, შენთან ერთად გაივლის

* როგორც ჩანს, ეს სიტყვა დაწერილი იყო კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების 20 წლისთვის. აღსანიშნავია საღამოზე წარმოსათქმულდ. ავადმყოფობის გამო სიმონ ჩიქოვანი ამ საღამოს არ დასწრებია.



სიტაბუკეს, მოწოდებობას და შენთან ერთად გადადის ხან-დაზმულობის ხანაში.

დღეს, განწირვებიდან ოცი წლის შემდეგ, ვიგონებთ ქართული საბჭოთა თეატრის შესანიშნავ სტატუს კოტე მარჯანიშვილის და ამ მოგონებათა მეშვეობით ვუბრუნდებით ჩვენს სასტატუკეს, საბჭოთა თეატრის გასაფხულს, ახალგაზრდობის განხორციელებულ თუ განუხორციელებელ ოცნებებს, კოტე-სთან გატარებულ დღეებს მოაწმინდის განთავისები, აფეთქებული აბრეღის რტოებით დაჰყვებულ ქუთაისში, შიშით მოთქერილ გელათის გზაზე და აშკარაში ზღვით მოვერცხლილ სანაპიროებზე. ჩემთვის უფრო საკვირველი ის არის, რომ ის შვიდი თუ ექვსი წლის მანძილზე, რომელიც კოტესთან ისახ-ლოვდით, გამოეკარებოდა, დღევანდელი დღის სიმორბით უფრო ხანგრძლივი და მდიდარი მეჩვენება, ვიდრე ეს სინამდვილეში იყო. ექვსი-შვიდი წლის განმავლობაში კოტეს შემოქმედებით მუშაობიდან და კერძო შეხვედრიდან მიღებული შთაბეჭდილებები უფრო მეტია და ვრცელი, ვიდრე მასთან განვლილი დროის მონაკვეთი.

კოტე მარჯანიშვილი დიდი ინტენსიური ცხოვრების მატარებელი ადამიანი იყო და თითქმის ახალ და ახალ შობებუ-ლილებების მოსახდენად დაბრუნდა თავის საყვარელ სამშობლოში. კოტე მარჯანიშვილი ყოველთვის ახალგაზრდებთან ტრიალებდა, მათი გემოვნების აღზრდაზე და ახალი ტალან-ტების დაწინაურებაზე ფიქრობდა. წლები არ უკარგავდა მას ახალგაზრდულ ძალას და ყოველთვის მომავალი თაობისკენ მიისწრაფოდა. ახალგაზრდებთან კოტე მარჯანიშვილს გაც-ნობა არ ჰქონდებოდა. ახალგაზრდათა წრეში იგი თავისუფ-ლად გრძობდა თავს, ამაყული სახათის მქონე ადამიანი იყო და მასთან საერთო ენის მონახვა ყოველი თაობის კაცს ერთ-ნაირად შეუძლია. ჩვენი გაცნობაც თითქმის არ მომხდარა. გა-მეგონა, რომ კოტეს ჩვენი საყვარელი მგობის ვერცაო ან-ჯაფარიძის მიერ წაითხოვლი ერთი ჩემი ლექსი მივცინბა და მისწორებოდა. ეთქვა: ეს ლექსი მთელი სპექტაკლიაო. მე ეს მიხაროდა და ერთგვარ სიამაყეს მეგრად, რადგან კოტე მარჯანიშვილს, „ცხვირის წყაროს“, „გაანაზაურებულ მდაბოს“, „გვირის“, „შვის დაბნელების“ და სხვა მრავალი შესანიშნავი სპექტაკლის ავტორს, შორიდან ვიცნობდი და მისი შემოქმე-დებითი პოტენციული ვიყავი, მაგრამ ახალგაზრდული ჩემი სასაიათი მოთხოვნა მაინც კრიტიკულად განწყობილი ვყოფი-ლიყავი მისდამი და გადამეტებული აღტაცება არ გამომეშ-ულანებოდა.

ოცდაათი წლის შემოდგომის სადამო იყო. ღამის თერ-მეტე საათი იქნებოდა. რუსთაველის სახელობის კაფეში წყალს ვესამდი. ამ დროს კაფეში კოტე მარჯანიშვილი შე-მოვიდა, თავისი თყვანისცემელების თუ მსახიობების თან-ხლებით. კი არ შემოვიდა კაფეში, არამედ, როგორც ჩინა-დანმა, შემოაწათა. არ მაგონდება ვინ ახლდა კოტეს, არა მარ-ტო იმიტომ, რომ მას შემდეგ დიდმა დრომ განვლო, არა, შეხვედრის მეორე დღესაც რომ გვეთხოვათ კოტეს თანამგზა-ვრების ვინაობა, ალბათ მეორე დღესაც ვერ დაგვასახლებ-დით, რადგანაც ჩემთვის ამ შემთხვევაში მთავარი იყო კო-ტეს გამოჩენა. თვითონ ანათებდა და სხვებს მეგობრულ ჩრდილში აყენებდა. ანსამლის გრძნობა, რომელსაც კოტე მარჯანიშვილი შესანიშნავი სტატუსით ატარებდა სპექ-ტაკლში, ცხოვრებაში მის წრეში არ მეორდებოდა. თავის წრეში ის ყოველთვის მთავარი გმირი იყო. მე ადვილად ტიქა

ხელში შემრჩა, რადგან კოტემ თვალი შემასწრო და ჩემ-მაღლა წამოიძახა: „არ გამოიგონია, რომ პოეტები ღამე წყალს სვამდნენ“. ეს სიტყვები ისეთი არტისტული უმუხლოდ იყო წარმოთქმული, რომ ამ დაძახებამ მისალმნის მაგიერ-ნადა გასწია და თითქო ერთი ხელის მოსმით ჩამომწორა სიმორცხვე და ჩვენ შორის არსებული წლები განსხვავებით აღმართლი ჯვბირი, უნებელი მომინაური და თითქო წინადლი დაწყებული ამ შეწყვეტილი საუბარი განავსოლეთ და განავსოლეთ. დღეს არ დროს საუბრის შინაარსის მოყო-ლა, იგი უმთავრესად პოეზიას შეეხებოდა და კოტე მაქე-ზებდა დაშეშვრა პიესა, სადაც სიტყვა არა მარტო აზრის გამოთქმისთვის იქნებოდა მხოლოდ, არამედ სიტყვები მასლის მუკიკალობას გამოეთქვა პიესის შინაარსი. მაგრამ ამ საუ-ბარში არა მარტო სიტყვების შინაარსი იყო საინტერესო, არამედ ის, თუ როგორ შედგანდებოდა კოტე მარჯანიშვილის სუბიმიტი ექსპრესია. ხშირი თმა თითქო გრძელი თითებით ჰქონდა ავარცხნილი და საუბარში საოცარი ინტონი იგრძ-ნობოდა. ჩემს მიერ აღბეჭდილ შეხვედრაში არაფერი არ არ-ის განსაკუთრებული. პირიქით, იგი კოტე მარჯანიშვილის თვის ჩვეულებრივი შემთხვევა იყო. კოტე ასე იოლად უახ-ლოვდებოდა თვითულ პიროვნებს და ასევე იოლად შორ-დებოდა, თუ გაცნობილი პიროვნების სასიათს ვერ შეეგუ-ებოდა.

ჩემი შეხვედრის ჟამს კოტე მარჯანიშვილს უკვე განვ-ლილი ჰქონდა რუსული კლასიკური თეატრის კულტური, მოდერნიზმის გაეგნა, სამოქალაქო ომის ქარიშხალი და უკვე რეჟისორისაგან იზრებოდა, თავის პირველ შთაბეჭდი-ლებას უბრუნდებოდა. რუსთაველის სახელობის თეატრში მან აღზარდა მრავალი შესანიშნავი სცენიური ხელოვნების ოს-ტაკლი და შექმნა მრავალი შესანიშნავი რეალისტური სპექ-ტაკლი. მართალია, მაშინ კოტე თეატრში არ მუშაობდა, მაგრამ იგი შემოქმედებით ზენიტიმ იმყოფებოდა, გული ისევ საყვარელი თეატრისკენ უწყდა და კაპუტ მიმინოსა-ვით ფრთების გასაშლელად ტოკავდა. საბჭოთა საზოგადოე-ბა, ახალგაზრდობა მოითხოვდა კოტეს თეატრში დაბრუნე-ბას, და 1928 წელს ქუთაისში დაარსდა ახალი თეატრი კო-ტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით. როგორც მოვესტე-ნებოდა, კოტე მარჯანიშვილმა ბრწყინავლ არტისტული ძა-ლების საშუალებით ქუთაისში დადგა მრავალი ბრწყინავ-ლე სპექტაკლი და ქართული საბჭოთა თეატრის მატაინში ასალი ფურტლები ჩასწერა. თითქმის ყოველ პერიოდში ჩვენ, ახალგაზრდა მწერლები, მივეშურებოდით ქუთაისში და ახალი თეატრის ზეიმის მონაწილენი ვხდებოდით. ჩვენ მოვიგზარდა ქუთაისში, რადგან იქ გვხვდებოდნენ მეგობ-რები და მიიღო ქუთაისი, იქ გვხვდებოდა ჩვენი საყვარელი კოტე მარჯანიშვილი. კოტე იყო არა მარტო შესანიშნავი სპექტაკლის დამდგმელი, არამედ ის იყო მიიღო ქუთაისის ნაცვლად გამოსული მთავარი მასპინძელი და ჩვენი შემო-ქმედებითი მეგობრობის სულის ჩამდგმელი და წყნამლო-ლი. კოტე ტრიალებდა, როგორც დიასახლისი და შეყავდა თავისი ახალგაზრდა მეგობრები რეპეტიციამე და ჩვენთან ერთად იგი ხდებოდა გამხადებული წარმოდგენის მასურე-ბელი. თვალგებარწმინდული და ბავშვური სიხარულით ხვდებოდა ჩვენს აღტაცებას და ჩვენს შეფასებას. ქუთაისში ამ წლებში დადგა გუცკოვის „ურთელ აკოსტა“, ბენარდ შოუს „ჟანა დარკი“, ბოლივარბე კაკაბაძის „კვარყვარე თუ-

თაბერი“, ა. ტოლერის „პოპოლა, ჩვენ ვიცოცხლებთ“, კარლო კალაის „როგორ“, შელის „ბეატრიჩე ჩენჩი“, შ. დალიანის „კაკალ გულში“ და სხვ. თუ ყველა არა, უმარჯესისა ამ სპექტაკლებისა წარმომადგენელ, როგორც რეჟისორის ნამუშევარი, ქართული საბჭოთა თეატრის კლასიკას.

კოტე მარჯანიშვილმა მისხო რა ე. წ. დეკლამაციურობა დრამატულ თეატრში, შემოიტანა სადა, ხალხური მეტყველება და სპექტაკლი ფერები და მუსიკალი გამოიღო... მაგრამ, რაც მთავარია, ქართველ მსახიობებს მან ასწავლა ე. წ. პლასტიკური აზროვნება და გრძნობის მრავალფეროვანად გამოხატვა... დრამატულმა ნაწარმოებებმა ნამდვილი მხატვრული ამხსნელი და განმარტებელი ადამიანი შეიძინა და მდგომლის სახით. და, რაც მთავარია, კოტე მარჯანიშვილმა ანამშლის გრძნობა შეიტანა თეატრში. სამხატვრო თეატრის შემქმნელი, დიდი ხელოვანი კ. სტანილაკვი ამბობდა, რომ პეტრორი შეიძლება დღეს კამლეტი და ხელოვანი სტატისტი იყოს, მაგრამ სტატისტიობის დროს იგი ასევე პასუხისმგებლობით უნდა ასრულებდეს დაკვირვებულ მოვლეთაგან. ასეთივე დამოკიდებულება ჰქონდა კოტე მარჯანიშვილს თვითველი სპექტაკლისადმი და მისი მუშაობის დროს მეორეხარისხოვანი როლების ცუდად შესრულება დაუშვებელი შეეძინა. ამის შესანიშნავი დასაბუთებაა მის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლები „ურელ აკოსტა“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „მზის დაბნელება საქართველოში“ და სხვა მრავალი.

მასხლი, „ურელი აკოსტა“ წარმოდგენის შემდეგ, ჩვენ ერთად ვვარშმობდით. მე წარმოდგენამ აღტკაცაპში მომიყვანა, მაგრამ მაშინ არ მომეწონა თვით გუცკოვის პიესა. მომეჩვენა, რომ პიესაში ბევრია მსჯელობა, ე. წ. დრამატურიუბული ინტელექტუალიზმი. ჩემი აზრი კოტეს გაუხიარული სურათი ისეა გაკეთებული და ჩვენ სპექტაკლში დაძალუღია ის, რასაც მე მსჯელობას ეძახიო მართლაც, თუ დაუგვირგნინებო ამ სპექტაკლს, ჩვენ დავიანათ, რომ იგი, როგორც მთლიანი მუსიკალური ფრაზა, მოვლენილია მაყურებლის წინაშე და ისე შეკრული რეჟისორის სურათი, სინათლის შეხამებით და მუსიკალური გადასვლებით, სინათლის შეხამებით, რომ ყოველგვარი მსჯელობითი იერი დაკარგულია. და სპექტაკლი ელერს, როგორც მთლიანი სიმფონია.

კოტე მარჯანიშვილი დიდხანს მუშაობდა რუსეთში, ამის გამო ხმა იყო გაგრძელებული, რომ იგი ქართულ ენას ვერ ფლობდა და ქართულ ენობრივ მეტყველებას არ განიცდიდა. მართლაც, ქართული ენის ლექსიკონი მასალა მას გადავიწყებელი ჰქონდა და მისი ქართული ენა ლექსიკურად და რბობი იყო, მაგრამ იგი ორგანიზალად განიცდიდა ქართული მეტყველების ბუნებას. როგორც ვთქვი, მან თეატრიდან განდევნა დეკლამაციური მეტყველება და სადა, ბუნებრივი ხალხური მეტყველება დააწყვიტა თეატრში. „ცხერის წყარო“-დან დაწყებული მსახიობის მეტყველება ხალხური გახადა და მდამიო კილო მეტყველებისა მან მაღალი ხელოვნების ხარისხში აიყვანა. კოტე არ იყო მოწყვეტილი ქართულ მიწას. იგი უმარჯესად გრძნობდა პოლიტიკურ კაკაბაძის, „ყვარყვარე თუთაბერი“ ხალხური მეტყველებით დაწერილ დიალოგებს და შალვა დადიანის „კაკალ გულში“ გამოყენებულ ხალხურ ინტონაციებს. ამგვარად, კოტე არ იყო

მოწყვეტილი ქართული ენის ბუნებას და ხასიათს. იგი მუდმივად ქართველი, სამხრეთის მზით გამთბარი ტალღებისა იყო დაჯილდოებული და უტყუარი მუსიკალური სმენა ჰქონდა.

კოტე მარჯანიშვილმა თავისი მხატვრული განზრახვების, თავისი ჩანაფიქრების თეორიული დასაბუთება და გადმოცემა არ იცნა, მაგრამ ვინც ნახავდა კოტეს მიერ ჩატარებულ რეპეტიციას, იგი ნათლად დაინახავდა ხელოვნების ჩანაფიქრს და მისი მხატვრული აზრის თეორიული საფუძვლების გარეგნა ადვილად შესძებდა. კოტე მარჯანიშვილს საოცარი მხატვრული ინტუიცია ჰქონდა და ეს საშუალებას აძლევდა პიესის სიტყვიერი მასალა პლასტიკურ სახეობით აქმეტყველებინა. ხშირად გვინახავს, რომ გენერალურ რეპეტიციასზე მის მიერ გამოსაძებულ წარმოდგენას როგორც უმარჯესი მაყურებელი განიცდიდა. თავის მიერ შექმნილ კომედიურ მიზანსწეობებზე თუ სხვა ეპიზოდებზე იყინებოდა, მხიარული, ჩვენს თანაგრძნობას ეძებდა. ჩვენ ხშირად გავგვიკრებივით, რადგან ჩვენ არ გვეცინებოდა და გვიკრებოდა რა იყო სასაცილო, მაგრამ უფრო საკვირველი ის იყო, რომ რეპეტიციასზე კოტეს მიერ სიცილით აღნიშნულ სცენას ფართო მაყურებელი ასეთივე და უფრო მეტი ხარისხით ხვდებოდა. კოტე წინასწარ გრძნობდა იმ რეპეტიციას, რასაც მის მიერ შექმნილი სცენა გამოიწვევდა ფართო მაყურებელში. და მაყურებელიც კოტეს დარად ითვისებდა მის შემოქმედებას. ეს მოვლენა ნათლად გვიხატებოდა იმას, რომ კოტეს მხატვრული ალღო ხალხური იყო თავის სასუქელებში.

კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმული კომედიები საბჭოთა მაყურებლის განცდიერებას იწვევდა. ავტორის მიერ შექმნილი სიტყვიერი მასალის იუმორი თუ სიმოკირე გემოზარება კოტეს პლასტიკურ აზროვნებაში საოცარ განმოსაურებას ჰპოვებდა. მისი რეჟისორული გამომგონებლობა გათყვებული ხდებოდა და მისი იუმორი პლასტიკურ ენაზე დათყვებული პიესის შინაარსს ამდირებდა. კომედიში მას ჰქონდა ფორმის სიმსუბუქის განცდა და იუმორის დიდი გრძნობა. საოცარი გონება-მახელობით შექმნილი გიზანსცენები და მკაფიოდ დამუშავებული სახეები, ხშირად გროტესკამდე მიყვანილი, მაყურებელს თითქო ხელში აწვდიდა ავტორის მხატვრულ განზრახვას. სპექტაკლში გამოვლენილი კოტე მარჯანიშვილის იუმორი ძალზე ხალხური ხასიათის იყო და ხშირად ფოლკლორულ იერს ატარებდა. იური სულ სხვადასხვა ხასიათის პიესა ბერნარდ შოუს „ჟანა დარკი“ და შალვა დადიანის „კაკალ გულში“ განასახიერა კოტე მარჯანიშვილმა ქუთაისის თეატრში. პირველ სპექტაკლში პიესის შესაფერისად კოტემ მაღალი გემოვნებით განასახიერა ბერნარდ შოუს კომედიური განზრახვა და ტიპაჰე და სცენები ძლიერ მკაფიოდ გამოძიერა. სამწუხაროდ, შორეული დრამატული მასალის გამო, მაყურებელმა არ მიიღო იგი და კამერული ხასიათის სპექტაკლად ჩასთავა. წარმოდგენა ძალზე გონებამახიურლად იყო განსახიერებული და, რეჟისორის ჩანაფიქრით, სპექტაკლის სახეები ფოლკლორული სახეობით ტიპაჰეის დარად იყო გამოძიერული. მრავალი სცენა მაღალი ოსტატობით იყო შექმნილი და მთელი წარმოდგენა დიდი გემოვნებით იყო დადგმული და ფაქტში იუმორით ხასიათდებოდა, ხოლო „კაკალ გულში“ შექმნილი ხალხური სიმღერები და მათ ინტონაციასე აწყობილი მეტყველება, სცენები, ცალკეული სახეების გოგოლისე-

ბური განჭვრეტა და გონება-მასხვიური მიზანსცენები სპექტაკლს ძალზე ხალხურ იერს აძლევდა და ავტორის მხატვრულ განზრახვას პარტრისათვის მისაწვდომად ხდიდა. როგორც ზემოთ ვთქვი, კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლები სიცოცხლის, გასაფხულის ზეიშს ამკვიდრებდა და პარტურში სადღესასწაულო განწყობილებას ქმნიდა. მისი ხალხურობა სპექტაკლში მკაფიოდ მდლანდებოდა და მისი მხატვრული ფანტაზია ხშირად ფოლკლორულ აზროვნებაში ჰპოვებდა საფუძვლს.

რდესაც კოტე მარჯანიშვილმა სცენაზე „არსენას ლექსი“ განასახიერა და ფოლკლორული კუმბა სპექტაკლად აქცია, მისი მეგობრების ერთ ნაწილში შემაყოფილებაც გამოიწვია. არ მოსწონდათ ამხანაგებს ამ ხალხური ლექსის ამგვარი თეატრალური განსახიერება. მათი მოთხოვნით სპექტაკლი უფრო ჰეროიკული სულის მატარებელი უნდა ყოფილიყო. კოტემ ერთხელ საუბარში ამ სპექტაკლის ტექსტის გამო განაცხადა: ეს არ არის ჰეროიკა, ეს არის ხალხური ზღაპარი და მისი განსცენიურების გეგმაც ამ საფუძველზე აღმოცენდაო. მართლაც, „არსენას ლექსის“ ე. წ. ლებოკური სახეები კოტემ თეატრალურ ენაზე გადაიტანა და ხალხური ფოლკლორის მიერ შექმნილი პოემა შესანიშნავ ხალხურ სანახაობად აქცია. ეს თეატრალური სანახაობა, და არა წარმოდგენა, იყო ფოლკლორული ნაწარმოების თაისებური ახსნა და ხალხური ქართული თეატრის საფუძვლებისკენ მიბრუნება. იგი შორეულად ემბარერბოდა „პრინცესა ტურანდოტს“. როგორც ვთქვი, კოტე მარჯანიშვილს არ უყვარდა ჩანაფიქრია განმეორება და იგი, როგორც შემოქმედი, ბუნებას ჰკავდა, რომელიც ყოველდღიურად ახალი და ახალი სახეებით გვიმასპინძლდება. მას ჰქონდა სული და მის მხატვრულ ფანტაზიას დიდი გავლენა ახასიათებდა, მაგრამ თავისი გაქანების დასაოკებლად სადავეები ხელში ეჭირა. როგორც ყოველ გამოცდილ ხელოვანს, მას ე. წ. ზომიერების გრძობა არ ღადატობდა და მის ნამუშევარს ყოველთვის ტყუობოდა არა მარ-

ტო მაღალი ტემპერამენტი, არამედ დახვეწილი გემოვნობაც. კოტეს ჰქონდა მხატვრული ზომიერების გრძობა, რომელსაც უილიამ შექსპირი თავდაჭერას ეძახდა სცენიურ ხელოვნებაში და რომელიც სიმწიფეს ანიჭებს მაღალი გაქანების შემცველ მხატვრულ ნაწარმოებს. სრულყოფილობა ხელოვნების ნაწარმოებისა ყოველთვის ვლინდება სიმშვიდის და აწვეული ტემპერამენტის წონასწორობის დაცვაში. კოტე მარჯანიშვილი მუდამ შემოქმედებით სულიერ ატმოსფეროში ცხოვრობდა. იგი არასდროს არ გამოთიშავდა თავის თავს ამ ატმოსფერიდან და მის ირვვლივ მუდამ შეკრებითი თყვანისცემლები კოტეს მხატვრული ასოციაციები იყვნენ შთაგონებულნი. ადამიანის ასეთი თვისება საღებავის დარად იყო გაბნეული და კოლორიტის მაგიერობას სწევდა კოტეს პიროვნებაში. იგი შემოქმედებითი ატმოსფეროს გარეშე არ წარმოიდგინებოდა იგი არ გამოთიშავდა თავის თავს არასდროს შემოქმედებითი ცხოვრობისაგან და კეთილშობილი არტისტიზმი მისი თანდაყოლილი თვისება იყო. იგი კერძო ცხოვრებაში გავდა ჯიროთიდან ახლად გამოსულ ცენზოსანს, რომელსაც ჯიროთის შემდეგ სულიერი მღელვარება ვერ დაუტოვებია და სასასარეზოდ ისევ მიბრუნებას აპირებს. მიუხედავად ამისა, იგი მოფუსფუსე და მოუსვენარი არ იყო. იგი ხალხური ბუნების ადამიანი იყო და მეგობრებს ადვილად იძინდა. ჩვენნი საზოგადოების ყოველ წრეში თავს თავისივლად გრძნობდა. საერთოდ, კოტეს ლალი ხასიათი ჰქონდა და სულიერ სიმძუნწეს იგი ვერ ეგუებოდა. თითქო მისთვის უცნობი ადამიანი არ არსებობდა. თეატრში, რესტორანში, მატარებლის კუბოში, სავადადემოფონი თუ ბაღში იგი შედიოდა, როგორც საკუთარ სამუშაო თთახში. მთელი ქვეყანა მომზინაურებულე ჰყავდა და ცხოვრების შეგრძნობის უნარი საოცრად ჰქონდა გამაჩვილებული. თითქო ყველგან ელოდნენ მას და ყველგან იგი სასურველი სტუმარი თუ მასპინძელი იყო...

უშანგი ჩხეიძე*

ამ რამდენიმე დღის წინათ, ხანგრძლივია ავადმყოფობის შემდეგ, მაგრამ მაინც მოულოდნელად და უდროოდ, სამუდამოდ გამოგვეთხოვა საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტი და ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, მისი მშენება და გამართლება, უშანგი ჩხეიძე. თავისი არსებობის მანძილზე ქართულ საბჭოთა დრამატულ თეატრს უშანგი ჩხეიძესე უფრო მაღალი და საამაყო სახელი არ განმორბია, ხოლო ჩვენს თათბას უშანგი ჩხეიძესე უფრო საყვარელი და მიმზიდველი მსახიობი არ დაუკარავს.

სიყვარული და სიხარული, ქართველი ხალხის ხსოვნაში აღიბეჭდა და, როგორც ბუნების განუმეორებელმა სიმღერამ, მაცურების სულში განუმეორებელი შთაბეჭდილება დასატოვა. უშანგი ჩხეიძე დიდი შემოქმედი იყო. დიდი შთაგონების მქონე ადამიანები კი განთავარების ჩვეულებრივ კანონებს არ ემორჩილებიან. თითოეული მათგანი თავისთავად ვითარდება. მათი დინება სხვადასხვაგვარია და შემოქმედებით სიმწიფეშიც ისინი სხვადასხვა ასაკში შედინან.

უშანგი ჩხეიძე, როგორც შემოქმედი, ადრე მომწიფდა და თავისი დაუტყვევების სიცოცხლის გასაფხულზე სთქვა ხელოვნებაში თავისი დაუტყვევობი, მძაფრი არტისტიული ხიტყვა. ახალგაზრდობის ასაკშივე დიდი სულეური სიმდიდრის გამოქმედებება შესძლო. თავისი მომზიბლავი ტლანტით გაოცება გამოიწვია და საყოველთაო სიყვარული და-

* უშანგი ჩხეიძის ხსოვნის საღამოზე წარმოთქმული სიტყვა, რუსთაველის თეატრის შკიერ დარბაზში, 1953 წ. 20 დეკემბერს.



ინსპურა. სცენაზე მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია თითქმის ათი წლის მანძილით განისაზღვრება, მაგრამ ამ ათი წლის განმავლობაში უმანგი ჩხეიძე ინტენსიური სულიერი მღვდლურებით და შეუათიო შთაბრძნაველი შრომით შემოქმედების გზა დიდი ელვარებით გაიარა და ჩვენს სსოფანში დარჩა, როგორც ტრფიალების, მეგობრობის და კეთილშობილების განსახიერება. უმანგი ჩხეიძემ შესძლო ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში შეჭიდებოდა კლასიკოსების, სიტყვის დიდი ოსტატების სულიერ ზრახვებს და თავისი არტისტიული სული გამარჯვებული გამოიყვანა ასპარეზობიდან. ოცდაექვსი წლის ასაკში, დიდი ხელოვანის კოტე მარკაშვილის ხელმძღვანელობით, მან შესძლო თუ უფლება მიიპოვა წარმოეთქვა ყოფნა-არყოფნის მინოლოგი, კლასიკური მხატვრული აზროვნების მემკვიბით ახალი სულიერი სამყარო გაეხსნა. იგი ასე ადვილად შეუთვისდა კლასიკოსების სულიერი მღვდლურებას, რადგან თითონ იგი დრამატოზირებულ სულის მქონე შემოქმედი იყო და მისი სულიერი ცხოვრება კლასიკური მხატვრული აზროვნებისათვის ახალგაზრდობაშივე შემუშავებული აღმოჩნდა. სამეტკალიშ მან პათეტიკობით და დეკლამაციური მანერა უარყო და ტრაგედია მადრი ლირიკული ექსპრესიით წაიყვანა. ყოველი სახის განსახიერებას საფუძვლად გააზრებული გულწრფელობა დაუდო და მაყურებელსა და სცენიურ სახეს შორის საკვირველი ინტიმი დაამყარა.

უმანგი ჩხეიძის მიერ განსახიერებულ სახეებში, უპირველეს ყოვლისა, თვით შემსრულებელი მსახიობის სულიერი სიფიქსე გამოსტევიდა. მისთვის როლის შესრულება პიეტის ავტორთან სულიერი კონტაქტის პოვნას და საკუთარ ზრახვებთან შეთანხმებას ნიშნავდა. აბიტო მის მიერ შესრულებულ როლებში არა მარტო ახალი სახე იყო გამოთქმული, არამედ განსახიერებულ სახეში ნათლად ჩანდა მსახიობი, როგორც პიროვნება, რომელიც როლს ღირსულად იმორჩილებდა და მას საკუთარი ზრახვების გამომსახველად წარმოადგენდნენ. იგი იყო დიდი ჰუმანიტიკი მსახიობი და მისი დრამატოზირებული, მუსიკალური სული ადამიანის კეთილშობილებას ემსახურებოდა. სახეებს იგი საოცარი ბუნებრივობით ძერწავდა. ბუნებრივობა თითქმის მისი აკვნიდან გამოყოფილი თვისება იყო. იგი სცენაზე ცხოვრობდა, როგორც საკუთარ ოჯახში და ამიტომ ტრაგიკული და კომიკური სახეებისათვის საჭირო საღებავები თითქო ყოველდღიურ ყოფაში ჰქონდა შერჩეული, ამიტომ ასე საოცარი მოულოდნელობით, მაგრამ დიდი დამაჯერებელი შექმლო მას ტრაგიკულის და კომიკურის გაცოცხლება სცენიურ სამყაროში. უმანგი ჩხეიძემ თავისი საზღვარდაუღებელი ტალანტით თითქმის მოიშინაურა მხატვრული სიტყვის დიდი ოსტატები და ისეთი შობამედობა შექმნა, თითქმის მათთან სულიერი ნათესაობა სიყრმედაწვე თანდაყოლილი ჰქონდა.

უმანგი ჩხეიძე იყო ქართული თეატრის ჰამლეტი და ურეილ აკოსტა, ჩენჩი და იაყო, გოდუნე და ბეგლარი, არისტო და დარისტანი, ყვარყვარე თუთაბერი და კვექვიძე. მისი დიდი არტისტიული ბუნება დრამატული და კომიკური სახეს თანაბარი მხატვრული სიზუსტით იმორჩილებდა და ფორმას კლასიკური სისადავით აყალიბებდა. იგი, როგორც ანტიური მილანი, რასაც ხელს შეუხებდა ყველაფერს ოქროდ აქცევდა. ამიტომ უმანგი ჩხეიძის შემოქმედების გან-

კლილ გზაზე დამარცხება და ჩაჯარნა არ განუცდია. უმანგი ჩხეიძეს ჰქონდა დიდი არტისტიული ტაქტი და ფაქტობრივად გემოვნება. იგი თავისი მაღალი ტალანტით მაყურებელს აჯერებდა, რომ მისი მხატვრული სიზუსტე კლასიკურია და ამოუწურავი. უმანგი ჩხეიძის მიერ შექმნილი შემოქმედებითი სახე იყო უსტეი და დიდი ოსტატობის ნაყოფი, მაგრამ მისი ოსტატობა იმდენად იყო გამომბარი შთაბრძნავით, რომ მისი გასაღების პოვნა მეორე ხელოვანს არ შეეძლო, ეს იყო მისი ტალანტის საიდუმლოება.

უმანგი ჩხეიძე იყო ნამდიდრი საბჭოთა ხელოვანი, რადგან თვითუღ არტისტიულ სახეს იგი აქტუალურ იერს აძლევდა, სიმძაფრეს უმატებდა და ყოველ სახეს საბჭოთა მაყურებელს უახლოვებდა. წრფელი, გულის სიღრმეში ჩამწვდომი ხმით, მომხიბლავი ტანის ტარებით, სინათლით და ნაპერწკლებით სასუე თვადებით და ხელის მოხარობასთან შესაბამეული ნაბიჯებით თითქო სცენის ჩარჩოებს შორედებოდა იგი და მაყურებელთან ერთად უსარსულობაში გადადიოდა.

უმანგი ჩხეიძის არტისტიულ პიროვნებაში ჰარმონიულად შერწყმული იყო დიდი სულიერი ექსპრესია, უშუალოება და მომხიბლავი თავისებური გარეგნობა, მისი სული მუდამ ამღვრებულ იყო. იგი ბუნების მიერ მონიჭებულ ბედნიერებას ჰკავდა. უმანგი ჩხეიძე თავისი სამაშური ხმით, როგორც მათის წვიმა, ახალისებდა მაყურებელს. ყოველი მისი გამოსვლა სცენაზე იყო არტისტიული შემოქმედების დღესასწაული და ადამიანის სულის მწვენების დამტკიცება. მისი ხმა იყო გაზაფხულის ძახილი და უშუალოება.

საქართველოს ბუღელი, აკაკი წერეთელი ამბობდა, რაც არ იწვიო, არ ანათებო. დიას, უმანგი ჩხეიძე თეატრში შესვლის დღიდან შთაბრძნავის ცეცხლი იწვებდა და ამიტომ ვადა, როგორც შემოქმედი, კლიერ შორს ანათებდა. უმანგი ჩხეიძემ დაამტკიცა, რომ შემოქმედება ის გი არ არის, რომ ენით და არ იწვოდ, შემოქმედება ის არის, რომ იწვოდ და ამის შედეგად ანათებდ. უმანგი ჩხეიძე იყო სიამაფე არა მარტო ქართული საბჭოთა თეატრისა და მისი მეგობრების, იგი იყო მრავალსაუკუნოვანი ქართული არტისტიული ხელოვნების გამართლება და სიამაფე. იგი იყო ქართველი ხალხის მაღალი ტალანტის ერთ-ერთი გამართლება და მისი ერთ-ერთი ბრწყინვალე გამოვლენა.

უმანგი ჩხეიძე იყო ქართული პოეტური სიტყვის ნამდვილი მეგობარი, ქართული პოეზიის მიყვარული და თავისებური მოამაფე. მისი სულიერი ცხოვრების თანამგზავრები იყვნენ ნიკოლოზ ბარათაშვილის, აკაკი წერეთლის და ვაჟა-ფშაველას ლექსები და ქართული ხალხური პოეზიის შედეგები. იგი ფაქტო გემოვნებით არჩევდა საბჭოთა პოეტების ლირიკულ ლექსებს. დიდი ოსტატობით და არტისტიული მემოდიურობით კითხულობდა საბჭოთა პოეზიის ნიმუშებს და მათ ახალ სიცოცხლეს უშეკიდებდა. უმანგი ჩხეიძე გი არ ყვებოდა ლექსის შინაარსს, იგი ლექსის კითხვისას ზედმეტ დრამატოზიასაც არ ახდენდა. ოსტატი პოეტურ სიტყვას მუსიკალიობას უნარჩუნებდა და პოეტურ აზრს და ლექსის მელოდიას ზომიერად ათანხმებდა. იგი იყო პოეტური სიტყვის ფაქტო მეგობარი და შთაბრძნავი მკითხველი. უმანგი თვითონაც ხშირად აწერდა სახუშარო, სატრფიალო და სალადობო ლექსებს და თავის პოეტურ შემოქმედებაზე ხშირად ხუმრობდა. უმანგი იყო და უნარყო

მეგობრობა და სამაჟური საუბარი. უშანგის სელის გულზე აღბეჭდილი სითბო გულის სიღრმედან მოდიოდა და ამიტომაც ეს სითბო არასოდეს არ განუღლებდა მისი მეგობრების გულში.

უშანგი ჩხეიძე ოცდაათობისმეტი წლის იყო, როდესაც დაასრულა თეატრის ინტენსიური მუშაობა და თავისი სიცოცხლის გაზაფხულზე წავიდა თავისი საყვარელი სამჭოთა თეატრიდან. ოცი წლის განმავლობაში იგი სარეჟისურ იყო მიჯაჭვული და სიკვდილის შიში ფრინველივით გულზე დასტრობოდა. იგი იშვიათად დგებოდა და უკანასკნელ წლებში თითქმის არ გამოდიოდა სახლში. მუდამ ლამაზი, ახოვანი და შთაგონებული ახლად მოჭრილი ჰადარდით განტოტოლი იწვა და მეგობრებთან საუბარში მალე იღლებოდა. არწივისებური მზერის მქონე ვაკაცი ყელზე მოწოლილ ტყვიელზე უწიოდა და საოცარ ავდიარში მოჰყვებდნოდა და ქარიშხალში დასტყვივს გაედა. ოდესღაც მტაცე და გაუტყტელი ხასიათის მქონე, ღონიერი და მოხუხარი პიროვნება თვითონ იწვა სახლში, სანატორიუმებში, წიწყიან თევზში ან ზღვის სანაპიროზე. სცენაზე თამაშს გაურბოდა, კიბეზე ასვლის უნინოდა და აღმართის დაძლევის ვრიდებოდა.

მაგრამ ლონინში მოლოდინე თავისი სანუკვარი ფიქრებით მაინც მშობლიურ თეატრს დასტრობდა. ხან მძაფრი დრამატული ნაწარმოებით, ხან კოტე მარჯანიშვილზე შესანიშნავი მოგონებებით, ხან ახალგაზრდებთან საუბრებით, ხან რადიოში მონოლოგებით და ლექსების შესანიშნავი კითხვით ქართულ თეატრალურ კულტურის განვითარებაში აქტიურ მონაწილეობას აღებულობდა და საბჭოთა თეატრის წინსვლაზე ოცნებობდა. იგი მუდამ ცხოვრობდა თეატრის ცხოვრებით და მისი არსსტრუქტურული სული შთაგონების წიაღადან არასდროს არ გამოითიშებოდა. ავადმყოფობის პირველ წლებში სიხუმიდან იგი ერთ წერილში მწერდა: „კონიციბა გამოვეყვდი, სცენისათვის ავადმყოფობამ ბევრი რა შემეძინა, ასე მონია მხოლოდ ახლა, ამ ავადმყოფობის შემდეგ შევძებნე ნამდვილად ტრაგედია განსახიფროთ“. იგი მუდამ თავის სულის მოწოდების სიმალულზე იფიქრებდა და ახალი სახეების შემქმნისათვის მღელვარებდა. როგორც წყნობით და ელვებით სავსე ღრუბელი, მისი ბულიც შთაბეჭდილებებით იყო გატენიებული და უშანგის თითქმის უნინოდა, რომ ეს გული ელვით არ დამწვარიყო და გამდოფრქველ წვიმას მისი შთაგონების ბუდე არ დაეცალა.

ჩვენ, მისი პატივისცემლები და მეგობრები, წლების განმავლობაში შევეჩვიეთ უშანგის ავადმყოფობას. მაგრამ ყოველი ჩვენგანის გულში მაინც ღვიოდა იმედის ნაპერწკალი, რომ იგი განიკურნებოდა, ადგებოდა და სცენაზე ახალ ქარიშხალს დასტრობდა, ხან-რინევივით გადმოღებოდა და ომახიანი ხმით ისევე გადმოგვასხებდა. ამიტომ ოცდაცამეტ წელს მე ასეთი ლექსი მივწერე უშანგის:

„სად არის შევლა, სად ეძებ წამალს,
მე შენ გეძახი, ძმო ურდოს.
ბავშვი შეაქვანა ქორეულ მამას
და ტაშის ფრთებზე ჩაეშოულოს.
სადა ხარ, სადა, გეძახით იმებს,
ძმები გელაინ, ადექ, ხმა გაუც
და ტრაგედიის სულის სიმძიმე
შენი წრფელი ხმით შეარხებს პაერს,

ადექ, შენს ელვას მოყვება მენი,
ადექ, და შესპარს ისევ შევბი,
იქნებ შენი ზალადა ვეფხვის
და გაუღრღება მდინარეები“...

ჩვენ ველოდით უშანგის სცენაზე ხელმოივრედ გამოჩენას. საყვარულმა ძმამ და მეგობარმა იმედი ჩავვიტრო, მეორედ არ მოვიდა თეატრში და მოლოდინი გავეწვილა, ახლა კი სამუდამოდ გამოგვეთხოვა და ისტორიას მივეუბნა. მაგრამ ქართული ხალხის სულიერ ცხოვრებაში მან დანაკვივრდა სამარადისო სახელი და მისი საყვარელი ხალხის ნება-სურვილით უცვლადგვამი დავივი.

უშანგი ჩხეიძე იყო ჩემი ახალგაზრდობის უახლოესი მეგობარი და საყვარელი ძმა. მე უშანგი ჩხეიძესთან მაერთებდა ოცდაწვიდე წლის მეგობრობა და ძმური საყვარელი. როდესაც პირველად მე ვნახე სცენაზე, იგი, ჩემი მეგობრის, შესანიშნავი დეკორაციის ირაველი გამრეკელი მიერ აგებულ კიბეზე ეშვებოდა, რეჟისორის მიერ დაწესებული სინათლე იმ კიბეს უსრულებლობის იერს აძლევდა. მე თითქმის სადღაც შორს ვიჯექი და მეჩვენებოდა, რომ უშანგი კიბის სადღურზე კი არ ჩამოდიოდა, არამედ სადღაც მაღლა და მაღლა მიემართებოდა და მისი მგლოდიური ხმა ისე ახლო იყო ჩემ გულთან, რომ ამ ხმისათვის ხელის მოკიდება შეიძლებოდა. ისეთი შთაბეჭდილება მქონდა, რომ უნდა ამერბინა დიდი აღმართი და ხელი ჩამომერთმია მისთვის, მაგრამ იგი მალე როლიდან გამოვიდა, კულისები დადგოდა და ჩვენ რუსთაველის სახელობის კავშირ ერთად შევედით სავაზნოდ. ორი წლის შემდეგ ცხოვრებამ უფრო დაგვაახლოვა. მე მისი მაღალი ტალანტის არსებობა განახლისებდა შემოქმედებით გზაზე და მახლოვებდა შემოქმედების ახალ სამყაროსთან. მე მაგონებდა ჩვენს შორს ერთ-ერთ გათენებულ დამეგობ: თბილისში, ქუთაისში, ბათუმში და ბორჯომში. საუბრები პოეზიაზე და თეატრზე, პოეტური შთაბეჭდილებები და სულში დასადგურებული განთითადები. მე მაამაყებდა მისი ადამიანური და სცენიური კეთილშობილება, მეგობრული სითბო, უშუალოდა და ყოველდღიური რომანტიკა. შემდეგ იგი ავად გახდა და წლების განმავლობაში გაურბოდა მეგობრებთან ხანგრძლივ შეხვედრებს და მნახველებთან საუბარში მალე იღლებოდა. მეც ვერიდებოდი და იშვიათად ვნახულობდი, მაგრამ იგი, როგორც ჩემი დეიძი და ახლომედი, ცხოვრობდა ჩემს სულში და ყოველთვის იმედად მეგულებოდა. მე მაამაყებდა, სულიერად მამხუცებდა, რომ იგი არსებობდა და ჩემი სულიერი ზრდის ერთ-ერთი მონაწილე იყო.

წარსული, რომელიც მე მართებდა უშანგი ჩხეიძესთან, არ არის მართკ რამდენიმე ადამიანის საკუთრება, იგი ჩვენი სამჭოთა ხელოვნების გაზაფხულის მოგონებაა და მისი ისტორიის პირველი ფურცლებია. ჩემს სხოვნაში, როგორც საყვარელ წიგნში, აღბეჭდილია უშანგისთან გატარებული დღეები და ეს დღეები მომავალი შთაგონების საწინდარია.

წლების განმავლობაში მე უშანგის ავადმყოფობის თითქმის შორიდან შევეყრებდი. წლები იწურებოდა და განსვლილი დრო თითქმის სიწიკად და მანძილად გადაიქცა და ისეთი შთაბეჭდილება მრჩებოდა, თითქმის ჩვენ სხვადასხვა ქალაქში ცხოვრობდით. ხშირად ბარათის ან ლექსის მიწერა მინდოდა და უხერხულად მეჩვენებოდა. იშვიათად მი-



რეკავდა თვითონ, მაგრამ თავის ექიმებს ჩემზე ხშირად ესა-
უბრებოდა. თურმე ჩემს შემოქმედებით მუშაობას მუდამ
თვალს ადევნებდა. ყოველ გასაჭირის თუ სიხარულის დროს
მოულოდნელად დარეკავდა და ახალ იმედებს მიწერდა.

ორი წლის წინაი, სრულიდ მოულოდნელად, რადიოს
სასუალებით თავისი ძმური გრძნობა შემატყობინა. რადიო-
ში თავისი ფაქიზი და გამჭვირვალე ხმით წაიკითხა ნაწყვე-
ტები ჩემი პოემიდან „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“. უკან-
გი ჩხებიძე ეს პოემა ხალხს და ავტორს ახალი განათებით გაა-
გინა. დაახლოებით ოცი წუთი გრძელდებოდა ეს გადაცემა.
შესრულებული მაღალი ოსტატობით და პოეტურ სიტყვაში

შეუდარებელი ჩაწვდომით და ამღერებით. მისი ხმა დახე-
წილი იყო, როგორც აბრეშუმის ძაფი და მისი სული უფრო
ლენთილი იყო, როგორც მასის საწვინარი ღრუბელი. თი-
თქო შორიდან შეძახოდა მისი კეთილშობილ შთაგონებთ:
მოწყრაილე ხმა და რადიოდან გამოსული ხმებით ოთახი
ივსებოდა. მაგონდებოდა განვილი ადრე გაზაფხულის
დღეები, იგი სამშობლოს სიყვარულზე, მეგობრობაზე და
ადამიანის სულიერ მღელვარებაზე ჩემივე სიტყვებით მესა-
უბრებოდა. ეს იყო მისი უკანასკნელი შემოქმედებითი ნა-
მუშევარი და მისი მომხიბლავი ხმის უკანასკნელი ამღე-
რება.

პერიკო ანჯაფარიძე*

ქართული თეატრის მშვენიერების, საბჭოთა კავშირის სა-
ხალხო არტისტის, ვერიკო ანჯაფარიძის ცხოვრებისა და შე-
მოქმედებისადმი მიძღვნილი დღევანდელი საიუბილეო სა-
ღამო მთელი ქართული თეატრალური კულტურის დღესას-
წაულია. იგი ქართველი მაცურებლის მადლიერების გრძნო-
ბის და სიყვარულის გამომსახველი საღამოა. ვერიკო ან-
ჯაფარიძე მთელი საბჭოთა კავშირის სახელმწიფოებრივი მსა-
ხიობა და მისი ტალანტის ბრწყინვალეობა სახალხო აღი-
არებელია. იგი ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი ფუ-
ძემწეებელია და მისი დავაწმობისიო სახელი თითქო შემო-
ქმედებითი აღმაფრენის და არტისტული სინატყვის სინო-
ნიმია. ვერიკო ანჯაფარიძეს, როგორც შესანიშნავ ხელოვანს,
სიცოცხლის სამოცი წელი და შემოქმედებითი წიგნი ორმო-
ცი წელი ისე გაუვლია, რომ საკუთარი ტალანტის სიკლ-
წულე შემოუნახავს და შთაგონების გაზაფხული დღემდ მო-
უტანია. ჩვენს იუბილარს ადრე შეუგინა ხელოვნების შინა-
განი არსი და მნიშვნელობა, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება
არის სიცოცხლის, გაზაფხულის დამკვიდრება და ახალგაზრ-
დული ცხოვრების მომხიბლავობის შენარჩუნება. იგიც, შეი-
არადლებული არტისტული ხასიათის ამგვარი თვისებით, შე-
მოიჭრა ჩვენს ცნობიერებაში და თავისი ახალგაზრდული ალ-
მაფრენა წლების მანძილზე უტკბობლად შეინახა და ყველა
თაობისათვის მომხიბვლელი და მიზიდველი გახდა.

თითქმის ორმოცი წელია იგი თავისი მამფრი და გამ-
ჭვირვალე სულიერი ცხოვრებით ემსახურება ქართველი
ხალხის ზნეობრივ სიფაქიზეს და თავისი ხელოვნების მეშ-
ვეობით თითქმის ყოველდღიურად ხალხის სულიერ საღა-
როში თავისი დიდმნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს. ვერიკო
ანჯაფარიძე იმიტომ არის ნამდვილი და ჭეშმარიტი ხე-
ლოვანი, რომ მან ქართულ თეატრში შექმნა თავისი დამო-
უკიდებელი პოეტური სამყარო და მისი თავისებური ოსტ-
ატის მარჯვენა მკაფიოდ ატყვია თვითველ მის მიერ გან-

სახიერებულ სცენიურ სახეს. მისი თავისებურება დიდი ხე-
ლოვანის თავისებურებაა და ამიტომ იგი როგორც შემოქმე-
დი განუმეორებელია და თვითმყობადი. ქართულ თეატრში
ვერიკო ანჯაფარიძემ საკუთარი სტილი და საკუთარი სუ-
ლიერი ცხოვრება დაამკვიდრა და მაცურებლის სიყვარული
სცენაზე გამოსვლის პირველ წლებშივე დამისახურა. ადრე
მიიპყრო მაცურებლის გულისყური და ქართული მოფრე-
ბითი დაბოლოების მქონე სახელი „ვერიკო“ სახალხო სახე-
ლად აქცია და იგი ხელოვნების ხარისხში აიყვანა. მისი მო-
ფრებითი სახელი ვერიკო თითქო ალერსის და კეთილშო-
ბილი შინაურობის მაუწყებელი შეიქმნა და მისმა ტალან-
ტმაც ალერსიანობა და კეთილშობილი შინაურობის იერი
შემოიტანა ქართულ სცენაზე. მისილობა საოცარი ინტეტი
და არტისტული შინაურობა დამაყარა მაცურებელთან და
რთული, დიდი ოსტატობით დახვეწილი სულიერი ზრახვევი
ადვილად დაიდაცა თეატრის მოყვარულ საზოგადოებას. ვე-
რიკო ანჯაფარიძის ტალანტი ხალხიანია, მიმწიდველი და
მომხიბლავი, ალერსიანობა და სიყვარული მისი თანდაყო-
ლილი თვისებაა და ქართული ხალხური არტისტიკის გან-
მართლებია. ვერიკო ანჯაფარიძემ შესძლო თავისი ტალან-
ტის თვისებები საერთოდ ქართველი ხალხის არტისტულ
თვისებად ექცია და ქართველი და უცხოური დრამატურების
მიერ შექმნილი ტექსტები საკუთარი ლირიკული ინტონა-
ციით წაიკითხა. ვერიკო ანჯაფარიძემ განწვილდა სამყაროში
საზგასმული ქალურობა და ქალური ეშხიანობა შეიტანა. ეს
საზგასმული ქალურობა და ეშხიანობა ხელოვანმა საკუთარ
არტისტულ თვისებად მოგაჩვენა და სპექტაკლში ლირი-
კული სიხარული და საზეიმო განწყობილება შექმნა. თით-
ქო მან საზგასმული ქალურობით და ეშხიანობით გაანათა
სცენა და მაცურებლის ყურადღება ამ თვისებაზე შეაჩერა. ეს
სიხარული და ლირიკული ქარიშხალი თავისებურ საზეიმო
განწყობილებას დაუკავშირა და მისი მონაწილეობით დად-
გმულ სპექტაკლებმაც ახალი განათება მიიღო: შესანიშნავი
სცენის ოსტატის, კოტე მარჯანიშვილისათვის სპექტაკლი
დღესასწაული იყო, ზეიმის შემცველი არტისტიკული სამყა-
რო. ვერიკო ანჯაფარიძე მისთვის სასურველი და საყვარე-

* ვერიკო ანჯაფარიძის 60 წლის აღსანიშნავ საიუბილეო საღამო-
ზე წაითხული მოხსენება (ოპერის თეატრი, 1957 წლის 7 მაისი).



ლი მსახიობი გახდა. მე რამდენჯერ მინახავს, თუ რა აღტაცებული შესცქეროდა კოტე მარჯანიშვილი რეპეტიციას ვერიკო ანჯაფარიძის ასალ როლზე მუშაობას. სახელიდან ოსტატის სახესზე ეტყობოდა გამოყოფილება და აღტაცება, როლი ბრწყინვალედ მიყავდა მასხიობის რეპეტიციასზე და სპექტაკლის გამარჯვება უკვე მოპოვებულად ეჩვენებოდა შორსმჭვრეტელ რეჟისორს. როდესაც ვერიკო ანჯაფარიძე კოტე მარჯანიშვილის ჯადოქრულ ხელში მოექცა, არც კოტე მარჯანიშვილი და არც ვერიკო ანჯაფარიძე არ იყო თავისუფალი მიღწერისტულ მიმდინარეობათა გაკლენისაგან. ცნობილია, რომ თვით მოსკოვის მსახატვრო თეატრისაგანგელო იმპრესიონიზმის გზა და, გასაგებია, მისმა შორეულმა გავლენამ საქართველომდეც მოაღწია. ვერიკო ანჯაფარიძის იმდროინდელი გარეგნული სტილის გამოშვადებას თითქოა წინ უსწრებდა რუსულ მსატვრობაში ცნობილი არტისტული «Мир искусства»-ს მიერ შექმნილი დეკორატიული სურათები და ღალთ გუდიაშვილის მიერ დახვეწილი და ღირიკული ნახაზებები შექმნილი ნაიმარები.

ამ ხანებში იგი პოესა „ინტერესთა თამაში“ ასრულებდა წამყვან როლს, თუ შექსპირის მიერ თანაილურად მოძერული ოფელიას ასრულებდა, უფრო ტექსტიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას თამაშობდა და თვითველ როლს ხაზგასმული ქალურობით და ემხიანობით ამყვენდა. მაშინ ვერიკო ანჯაფარიძის სცენაზე სინაზე, სიმორცხვე, მელოდიური შუიქობა და მთლიანი სპექტაკლის სამყაროში ბეჭდის თვალითვე ელვარება. ხსენებულ როლის მონაკვეთზე იგი ტექსტიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას საუწყველზე როლის მხოლოდ რამდენიმე თვისებას აღნიშნავდა და თავისი მომხიბლავი სმით და პლასტიკური რხევით იმორაილებდა მაყურებელს. ამ ხანებში ბევრჯერ გამოვიყენა შინაგანა, რომ მისი სახეები ნაწილობრივ სტილიზაცია და რეალიზმის გზას შორდებოდა. მაგრამ თუ ეს ნაწილობრივ მართალია, უფრო მნიშვნელოვანი სინაზრელი ის არის, რომ ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ შექმნილი ადრინდელი სახეები აბეჭდილია მაღალი შთაგონებით და მომხიბლავი ტალანტის ბრწყინვალეობით.

როგორც ცნობილია, ვერიკო ანჯაფარიძე ახალგაზრდობაში მოსკოვის მიერ თეატრის ცნობილ მოღვაწეებთან იყო დაახლოვებული, მაგრამ იგი უფრო სტანისლავსკის, მიეიზორის და კოტე მარჯანიშვილის სულიერ ატმოსფეროში არის გაწაფული და მისი რეალიზმიც ასეთ თეატრალურ ატმოსფეროში შემუშავდა. იგი ორგანიზებულ, კომპოზიციურად შერეული და დამოუკიდებელი სიცოცხლის მატარებელი სპექტაკლის მთავარი გმირია. მისთვის ხელოვნება სულის ორგანიზაცია და მისი შინაგანი და გარეგანი საწყარო კომპოზიციურ მოლიანობაში მოქცეული.

ვერიკო ანჯაფარიძე კლასიკური დრამატურგების მიერ შექმნილ ქალთა სახეებში უმოთარგნადა არა ქალის ბედის იმონაწილე მსატვრობა და მისი ბედის უკუდმარობის მომლოდინო, არამედ იგი სცენაზე ქალის ხასიათის თვისებათა გამომცემი ხელოვნება და მსატვრული სახის თიხივე განზომილებაში განვითარების მოსურნაა. მისი შემოქმედების ამოცანაა ქალური თვისებების არტისტული გაკლენება და მის მიერ შექმნილი სახეებიც უმოთარგნადა ნაპირებადალახული ტრფიალების წიაღში იბადებიან. მაგრამ ვერიკო ანჯაფარიძემ ნაპირებადალახული გრძნობებიც, როგორც

ვითქო, მელოდიური გასადა და არტისტულ მეტყველებაში მათ განუყოფილებელი მომხიბლობა და უწყვიდრა, რამდენად ვერიკო ანჯაფარიძე შემოქმედებით სიმწიფეში შედიოდა და რამდენადც იგი უახლოვებოდა შესანიშნავ ქართულ რეჟისორს კოტე მარჯანიშვილს, იმდენად მისი მსატვრული აზროვნება სრულყოფილი და მრავალფეროვანი ხდებოდა, მისი იდეური სამყარო მწიფდებოდა და იგი დიდად ჰუმანისტური იდეებით დღით დღე იმსჭვალებოდა; რამდენადც მიღრმეებოდა მისი სულიერი სამყარო, იმდენად იგი იზრდებოდა როგორც ოსტატი და სცენიური სამყაროს მელოდია. სპექტაკლებში „ანტონიოსი და კლეოპატრა“, „მარგარიტა გოტიე“ და „ურიდე აკოსტა“ სულის მიუწყვიდომელი სიმები შვარხია და, როგორც ვთქვი, ქალის, ხანსადებით შეკავებული და ხან კი ნაპირებადალახული გრძნობები რელიეფურად გამოკვეთა და ხელშესახება გახდა. ისე ამაღლა მათი სულიერი სიციხეებზე და ისე მომზინაურა მათი ხასიათის თვისებები, რომ თავისი შემოქმედებით ნაწილად ბედნიერება მოგვანიჭა. ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ შექმნილი სახეები თუ სახათები არა მარტო ჩვენი აღტაცების საგანია, არამედ, ჩვენი ფიქრით და აზრით, განსაჭვრეტი მოვლენაა. მის მიერ შექმნილი სახეები დამაფიქრებელი და გრძნობის თვალთ ასაწინი სამყაროა.

როგორც მოგვხსენებთ, თეატრალური ხელოვნება ანარეკლი ხელოვნება და სცენიური სახე არ არის მარტო მსახიობის კუთვნილება. დრამატურგის მიერ სიტყვიერი ხელოვნებით შექმნილი სახე თაღვე ტყვიადა და მსახიობის მრავალი გასაღები გააჩნია მისი მოხერხებულობა განისხიდა და ასახისათვის; სიტყვიერი მასალით შექმნილი სახის დაკონკრეტება და მისი ახალი კუთხის ჩვენება თეატრალური ხელოვნების ამოცანაა. სცენიური სახეც რამდენიმე ხელოვნების არდვის შერწყმის შედეგია, რამდენიმე მსატვრული ფორმის ჭიდილის თუ შეთანხმების მაუწყებელია. თუ მსახიობი ავტორის მიერ მოწოდებულ მსატვრულ სახეებს უშუალოდ ემორჩილება, ასეთი მსახიობი უფრო ილუსტრატორია და არა მფარეი ნოვატორი. მწერლის მიერ შექმნილი სახის სიყვარული მითითვს მსახიობისაგან ტექსტის თვისებურ ახსნას და ავტორის შთაგონებასთან თავისებურ ჭიდილს. დრამატულ ნაწარმოებში მკაფიოდ ჩამოსხმულ სახეს უთვალავი სცენიური გასაღები გააჩნია და არტისტული სახე რამდენიმე შემოქმედის ჭიდილის შედეგია. ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ შექმნილი სპექტაკლი ასეთ ჭიდილშია დაბადებული. მას მიუკვს საკუთარი გასაღები და მის მიერ შექმნილი სახეები დიდი შემოქმედებით წვის და ჭიდილის ნაყოფია. მისი იდეით, მისი მარგარიტა გოტიე, მისი კლეოპატრა და მარია სტიუარტი ახალი სახეების დამკვიდრება ქართულ სცენაზე და სცენიდან თქმული სიცოცხლის ახალი საკალბელოა. ხსენებულ თითოველ სახეს ვერიკო ანჯაფარიძისთვის ბეჭდი აზის და ჩვენს მესხეთშიაში არცერთი ადრე ჩარჩენილი სახის განმეორებას არ წარმოადგენს. ვერიკო ანჯაფარიძის დამოკიდებულება სამყაროსადმი, მისი განსახიერებელი როლების მიხედვით, ჰუმანისტურია, დამაფიქრებელი და ხშირად მებრძოლი და აქტიური. სპექტაკლებში: „ურიდე აკოსტა“, „მარგარიტა გოტიე“, „კლეოპატრა“, „სასტუმოსი დაახალისი“, „ხეები უწყვილად კვებიან“, „მარამი სტიუარტი“ და „სიყვარული გარეგარაჭე“ იგი წმინდა თვისებური რეალიზმის გზას დაადგა,



მთავარი სახეები დიდი ოსტატობით გამოკვეთა და ეს სახე-ები ბრწყინვალე სცენიურ სახეებად აქცია. იგი, როგორც ჯალღარი შეგირდად დიდ, რთულ პოეტურ სამყაროში და შემთხვევით დასახლებული სახეები არა მარტო ქართული სიტყვებით აუმეტებლებია, იმათთვის ქართველი ხალხის სულიერი თვისებებიც მიუმატებია და მათი გაეროვნულგება მოუხდინა. ამიტომ არის ვერვიო ანჯაფარიძე არა მარტო ფეტი, დარჯვანი, ნუნუ, მუვეინარი და ქრისტინე, არამედ ფერიო ანჯაფარიძე გახდა ქართული ხელოვნების ოფელია, დეუმონა, სალომე, კლიოპატრა, მარგარიტა გოტიე, მარს სტიკაროტი, ბანუ და ეუენხა მას შემუღაო თავისი არტიკული ძალით მაყურებელი წაყვანისა და მოპირდაპირის შეტაკოს, როგორც ამას იგი ივითის როლის შესრულების დროს ბრწყინვალედ და მოულოდნელად ასებრხეს. ვერიო ანჯაფარიძის შემუღაო დასეტყვილი ყვავილიანი ოფელიას ხსელი მინდარის გაყვოლის და სულის უნაწეხი რხევა ნათლად წარმოგვიდგინოს, მოხუცი ეუენხას მშობლიური სიხარული და ხსიათის სიმტკიცე დავგიხატოს, ახალი მხატვრული სინამდვილე გამოქმედრს და იგი ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში უშუალოდ შეიყვანოს.

ვერიო ანჯაფარიძემ ქართულ თეატრში, სცენიურ ხელოვნებაში ფორმის დიდი გრძნობა შემოიტანა. მისთვის ფორმა ივეუე წინასრისა, ე. ი. თვითვეუე მდიდარ სულიერ განცდას მოყვება თავისებური ფორმის შეგრძნობა და მისი აუცილებლობის განცდა. იგი, როგორც ძველი ქართველი მერქუთობით, თვისი პოეტურ სამყაროში მოშველება ცარიელად იტყობს არ სტყვებს და მისი მარჯვენით ყველაფერი გამოკვეთილია და კომპოზიციაში ჩასმულია. მას ყოველთვის ახსიათებს გააზრებული ფორმა და იგი სცენაზე დროსა და სივრცეში ცარიელი ადგოს დერ გუვება და ხშირად ცდილობს სცენიური ფორმა ისე დაწვევოს, რომ ვირტუოზულობადე მიიყვანოს იგი. ვერიო ანჯაფარიძის უყვანო ივეუეირივით დამუშავებული გარეგნული ფორმა და კომპოზიცირად შვერული სცენიური სურათი. ფორმის გრძნობა არის თვითვეული დიდი ხელოვანის თვისება და ვერიო ანჯაფარიძე მკაფიო, სადა და ოსტატის ხელით გამოკვეთილი ფორმის შეყვარებულის ხელოვანია. მის მიერ შესრულებული თვითვეული როლის მიხანცენები მუსკალურ ნაწარმოებებით ასხმულია და თვითვეული მათგანი დამოუკიდებელი სცენიური უსიტყვო ფრზაა. დახვეწილი ნახაზემი და მელიოდირი სიტყვიერი მეტყველება პარონიულად შერწყმულია სცენიურ სახეში. პასტელე ამბობდა, მსახიობმა საამური ზომიერება უნდა იქონიოს. ვერიო ანჯაფარიძის ტალანსათვის დამახასიათებელია ეს საამური ზომიერება და ფორმის სინატყვე.

ვერიო ანჯაფარიძემ არა მარტო გარეგნული ფორმა გამოიმუშავა სცენიურ ხელოვნებაში, არამედ თავისი სულის სტილით თითქო ხელშეხასხები და ყველაათვის თვალბილულად გახადა. მისი კეთილშობილი ქალური სიკვლევადრამატული სულიერი ტანჯვა თუ დაფიქრებული აზრის ელვარება ყოველთვის ჩასმულია მკაფიოდ გამკვეთილ სცენიურ ნახატში და სპექტაკლის საერთო კომპოზიციის ჩარჩოს ემორჩილება. ნაპირებადალბადე გრძნობებისათვისაც ვერიო ანჯაფარიძეს შესატყვისი ფორმა მოუძებნია და სულის ქარიშხალი განსაზღვრული კანონზომიერების ფარგალში მოუქცევია, მაგრამ ამით დაძაბული სულის თვისება

კი არ შენელებულა, არამედ ამით ისინი უფრო ხელშეხასხები და მაყურებლისათვის ახლობელი გამხდარან. მხატვრული ხასის მინანვი დინამიკა, სხნებული თვისების მოხუებით, კივე უფრო გამოძლიერებულა და კივე მეტი გაცანება მისცემია მსახიობის შთავონებას. ასე შემუშავდა მისი არტიკული ნახატის სრულყოფილება და ამ ნახატში აღბეჭდილი სულიერი ცხოვრების საოცარი ტევალობა. იგი თითქო ივეუელია, თუ ძველი ქართველი მერქუთობე რასაც მისი მარჯვენა შუხებია, ყველაფერი ოქროდ ქვეულა და ამ ოქროს ოქრომქედლის მდალი ხელოვნება დასტყობია. ვერიო ანჯაფარიძის მიერ შექმნილი სცენიური ნახატე ყოველთვის უსტახია და დიდი სულიერი ექსპრესიის მატარებელი. მისი გამოსახვის საშუალებები თითქმის ამოუწურავია და იგი უთვალავია და, როგორც ბუნება, მრავალსახოვანია და მრავალფეროვანი. ვერიო ანჯაფარიძემ ქართულ სცენაზე დიდი პლასტიკური აზროვნება დაამკვიდრა და ამღერებულ სიტყვიერ მასალას პლასტიკური მეტყველება დაუმატა. მისი ხელების მოძრაობა, ხსეულის დაყვება და სცენაზე ტანის ტარება ისეთი პლასტიკურია და გამოკვეთილი, რომ იგი მსახიობის მიერ შექმნილი ხასის მარტო გარეგანი ფორმა კი არ არის, არამედ მისი სულის ძახილია და მისი სულის რხევა. მისი პლასტიკური მეტყველება ისე მიმზიდველია და მომხიბლავი, როგორც მისი ნარნარი ენობრივი მეტყველება. მისი ტანი ისეთივე მეტყველია, როგორც ძველი ქართველი ცხატება: ხელით ამღერებული ჩუქურბობა და როგორც ოსტული ქართული ჯოხიის ახმინახებული, მოღვედილი სტრიქონი.

ვერიო ანჯაფარიძემ თითქო სიტყვიერ მასალაც გარეგნული რხევა ასწავლა და მას განსაკუთრებული არტიკული განზარა მისცა. მსახიობმა სიტყვა თითქო ბუნების წილიდან ამოიყვანა, მისი წვრალი და ფერი შეიძინო და სიტყვიერ მასალაც განსაკუთრებული პლასტიკური იერი შემატა. იგი სცენაზე ისეთი ენით ამეტყველდა, თითქო პირველი სიტყვა მის მიერ იქნა თქმული ბუნებაში და მისი წინამორბედი მხოლოდ თვითონ ბუნება იყო. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქო მსახიობმა ათთვისა ბულბულეების სტემა, შამუების ჭახტავი, იადონის გალობა და გუვულების დღუენი, თითქო სიღრმიდან ესმოდა მთის ნაკადულის ჩხრალი, წყაროს ბუტბუტი და მათის წვიმის წვრალი, დაბურული ტყის შრიალი და მათში მოვარდნილი ქარიშხლის ხმები, შორეთში გაფრენილი წერობის ყვირილი და დახრილ რტობზე წვიმის წვეთების წვარუი. ვერიო ანჯაფარიძემ თითქო მოახინა ბუნების ამ ხმების აღქმა და იგი სცენიურ სამყაროს შეუთანხმა და მსახიობის ხელოვნებას შეუგება. ზემოთ ჩამოთვლილი ბუნების ხმები თითქო არტიკულ სიტყვიერ მეტყველებაში შეიტანა და ბუნების წილი აგრეფილი ხმებით თეატრი გაამდიდრა. ვერიო ანჯაფარიძემ, როგორც სიტყვის მინარისი, ისე მისი ფერი აღქვადობა, აიყვანა სცენაზე და ახალი ინტონაციებით ააქვდერა ქართული სცენა.

ვერიო ანჯაფარიძემ შემოქმედებითი მოღვაწეობის უკანასკნელ დროის მინაკვეთე უფრო ლაბიდარული მეტყველების გზა აირჩია და მელიოდირობას რიტნიული მრავალგვარობა და ინტონაციური მრავალფეროვნება დაუპირისპირა.

როგორც ვთქვით, თეატრი კრებადი ხელოვნებაა და სპე-

ქტაკლი არა მარტო მელოდიის შემცველი სამყაროა, არამედ იგი ფერების კრამულით აღჭურვილი სანახაობაც არის, სპექტაკლი მუსიკალური სახეც არის და ფერწერითი სურათიც. სპექტაკლში მარტო სულის მელოდია კი არ არის გამოძღვანებული, სპექტაკლში სულის ფერწერითი სურათიც არის ნაწვენები, მაგრამ არც ერთი ამ თვისების ცალკე ათვისება არ შეიძლება. ვერიკო ანჯაფარიძემ შესანიშნავად გაიგო სპექტაკლის სხენული თავისებურება და თავის არტისტულ ხელოვნებაში ორგანიულად შეაკავშირა როგორც სულის მელოდურობა, ისე სულის ფერწერითი სურათოვნება და სკულპტურული აღნაგობა. მასხიობმა მაყურებელს მკაფიოდ დაანახა და ყურით მოასმინა თავისი არტისტული გულისანდები. დიდი დახვეწილი გემოვნებით აღამაღლა თავისი ხელოვნება და გემოვნება, როგორც ტალანტის თანდაყოლილი თვისება, შემოქმედებით მუშაობაში წინ წაიძღვარა. ამ ორმოცი წლის მანძილზე ვერიკო ანჯაფარიძის საამო, ალტრისანი ტრანტიჩი ხიბლავდა ქართულ პოეზიას და იგიც წრფელი სიყვარულით არის გამსჭვალული ქართული პოეტური სიტყვისადმი. ქართულმა პოეტებმაც განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს ვერიკო ანჯაფარიძეს და მრავალი ლექსი მიუძღვნეს საყვარელ ხელოვანს. ვერიკო ანჯაფარიძის ლექსები მიმდევნის იოსებ გრიშაშვილისა, ვალერიან გაფრინდაშვილმა, ლადი ასათიანმა, შალვა აფხაიძემ და მრავალმა სხვამ, ერთი სიტყვით, პოეტების სიყვარული ვერიკო ანჯაფარიძისადმი არ არის შემთხვევითი და მოულოდნელი. უპირველეს ყოვლისა, ვერიკო ანჯაფარიძემ ჯამთა ვითარებაში ბრწყინვალედ წაიკითხა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნიდან“ ნესტანის წერილი, ბესიკის „ტანო-ტატანო“, საიათნოვას და გრიგოლ ორბელიანის მუსამაზები, იოსებ გრიშაშვილის „შეთანბარის ტრიოლეტები“, ტიციან ტაბიძის „ცხენი ანგელოსი“, გიორგი ლეონიძის და გრიგოლ აბაშიძის პუემათა ნაწყვეტები და ამ სტრიქონების ავტორის რამდენიმე ლექსი. ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ თვითუკული ტექსტის წაკითხვა თითოროლის შესრულებას უდრის, რადგან მსახიობის მიერ წარმოდგენილი ლექსები განსაკუთრებული შერჩევის და გემოვნების ნაყოფია. იგი საკერთოდ დეკლამატორი არ არის. იგი მხოლოდ იმ ლექსებს კითხულობს, რომელიც მის მსახიობურ ბუნებას ეკუთვნის. თუ იგი ტიციან ტაბიძის „ცხენი ანგელოსი“ კითხულობდა შეუფარავი დრამატუზით, გრიგოლ ორბელიანის „ზედ წამწამზე მიზიხარ“ იგი კითხულობს ხალხურის სტილიზირებული იერით და იოსებ გრიშაშვილის „შეთანბარის ტრიოლეტებს“ ლაღად, თავისუფალი სუნთქვით და თავისებური თმლისური კოლორიტის დაცვით, ხოლო ბესიკის, საიათნოვას და ამ სტრიქონების ავტორის „ცირას“ იგი ლირიკული ამღერებით ასრულებდა და თავისებურ სიტყვიერ სიმფონიას ქმნიდა. მაგრამ ქართველმა პოეტებმა იგი შეიყვარეს არა იმიტომ, რომ იგი ქართული პოეზიის შესანიშნავი მკითხველი და ქართული მხატვრული სიტყვის შეყვარებული ხელოვანია, არამედ იმიტომ, რომ ვერიკო ანჯაფარიძემ პოეტურობა, პოეზია შეიტანა ქართულ თეატრში და იგი სპექტაკლის წამყვან თვისებად აქცია. პოეტური სულით მან ასწია სპექტაკლის სამყარო და პოეტურ სიტყვას დამოუკიდებელი სიცოცხლე დაუმიკვირა თეატრში.

პოეტურობაც ვერიკო ანჯაფარიძის თითქო თანდაყოლილი თვისებაა და მისი აღმადრენა ზიარებულია პოეზიის მა-

ღალ სამყაროს. თვითუკლ დრამატულ სახეში მან კული პოეზიის თვისებები იპოვა და აგრე წამალა სასტუდულო ლირიკული დრამატულ ნაწარმოებსა და სალირიკო პოეზიას შორის. ვერიკო ანჯაფარიძე დიდი დიაპაზონის მსახიობია და არა მარტო თეატრალურ ხელოვნებაში. მის მიერ შექმნილი სახეები კინოხელოვნებაში ცალკე მოხსენების და გამოცხლების საგანია. მისი მრავალფეროვანი შემოქმედება სიცოცხლის სავალბოებდა და ბუნების მიერ მიწიჭებული მარადიული გასაფხულია.

ერთი ფრანგი მწერალი ამბობდა: დიდი ხელოვანი ის კი არ არის, ვინც ერთი და ორი კარგი ნაწარმოები შექმნა, დიდი ხელოვანი ის არის, ვინც მრავალი კარგი ნაწარმოები შექმნა და ხელოვნების სამსახურში მძიმე უღლის გაწევა ათეული წლების განმავლობაში შეუძლიაო. ვერიკო ანჯაფარიძეც ასეთი ხელოვანია, რომელსაც არა ერთი და ორი შესანიშნავი სახე გამოუძერწავს, მრავალი კლასიკური აზროვნების ოსტატს შეუქმნდება და სამშობლო ქვეყნისათვის დაუვიწყარი სახეები შეუქმნია. იგი ორმოც წელზე მეტია ეწევა შემოქმედების მძიმე უღელს და მის გარეგნულად სუბტი, მაგრამ შინაგანად საოცარ ძალის მქონე მხრებს დაღლა არ უგრძობნია და ჯამთა სვლაში ძალა კიდევ უფრო შემატეხია. ამ რამდენიმე წინათ ვერიკო ანჯაფარიძემ პიესაში „სხები ზეზეულად კვდებიან“ მოხუცი ქალის — ეუხენას როლი შეასრულა და ამ სპექტაკლის შემეფობით დაამტკიცა, რომ მისი ელვარება კიდევ უფრო ძლიერია და მისი ტალანტი უფრო მომჯადოებელი. იგი ახლს შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში მეორედ შესულა და განვლილი წლების სიმძიმე მის შთაბრძნებს არ მიჰკარებია. თავისი სიცოცხლის სამივი წლისთავსაც ვერიკო ანჯაფარიძე ახალგაზრდული სულიერი ზრახვებით ხვდება და იმედს იძლევა, რომ ხვალ კიდევ ახალი ბრწყინვალე გამარჯვებით გაგვახალისებს და გულს ახალი იმედები მოუფინება.

მასალა დასაბეჭდელ მოამზადა: 601ა ჩიქოვასკაძე.



ნათელა ალადაშვილი

ქარსმელი ხალხის მიერ საუკუნეების მანძილზე შექმნილი მატერიალური კულტურის მრავალრიცხოვანი ძეგლები საქართველოში ხელოვნების დარგების ფართო განვითარებაზე მეტყველებს. ამის ნათელი დამადასტურებელია ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში აგებული შუა საუკუნეების დიდებული ქრისტიანული ტაძრები.

შუა საუკუნეების საქართველოსთვის დამახასიათებელია რელიეფური ქანდაკების განვითარება, რომელიც გავრცელდა მონუმენტური არქიტექტურის დეკორსა და მცირე ფორმის ნაწარმოებებში, როგორცაა ქვის კანკელები და სტელები. ამრიგად, ფიგურული ქანდაკება არქიტექტურასთან იყო დაკავშირებული და მისი დეკორატიული გაფორმების შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა.

საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი არქეოლოგიური მონაპოვრები გვიჩვენებენ, რომ წინაქრისტიანულ ხანაში ქართველ ტომებში მაღალ დონეზე იდგა ლითონის მხატვრული დამუშავება, რომელიც, დეკორატიული გაფორმებისა და მდიდრულ ორნამენტაციასთან ერთად, ფიგურულ გამოსახულებებსაც შეიცავდა. ძირითადად ეს მცირე პლასტიკის ნიმუშებია: ადამიანთა და ცხოველთა ფიგურები, სიუჟეტური რელიეფები; შემკული ლითონის საგნები. გვხვდება ქვის მცირე პლასტიკის ნაწარმოებებიც. ადგილობრივმა ტრადიციამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შუა საუკუნეების ქართულ ქანდაკების ჩამოყალიბებაში.

საქართველო იმ ქვეყანათა რიცხვს ეკუთვნის, სადაც ქრისტიანული მოძღვრება ადრე გავრცელდა; IV საუკუნის I ნახევარში ქართლში ქრისტიანობა სახელმწიფოს ოფიციალურ რელიგიად იქნა აღიარებული. ახალი რელიგიის განმტკიცებისა და პოპულარიზაციის აუცილებლობამ სასწრაფო ხელოვნების წინაშე ქრისტიანული იდეო-

ლოგიის შესატყვისი მხატვრული სახეებისა და რელიგიური სიუჟეტების ასახვის ამოცანა წამოაყენა.

ბუნებრივია, რომ ახალი სიუჟეტები და თემები შეთვისებული იყო ადრექრისტიანული (პირველ რიგში, წინა აზიის ქვეყნების — სირია, პალესტინა, ბიზანტია) ხელოვნების საერთო საგანძურთან. ქართველებს აღმოსავლეთის არაქრისტიანულ ქვეყნებთანაც, სახელდობრ, სასანურ სპარსეთთან კქონდათ კონტაქტები. ადრეფეოდალური ხანის ქართულ ქანდაკებაში შეიმჩნევა ანტიკური ხელოვნების ტრადიციების გამოძახილი, რომელიც გარკვეულ როლს თამაშობდა შინაქრისტიანული საქართველოს ცხოვრებაში.

ყველა ამ ფაქტორმა, ადგილობრივი ხელოვნების მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებთან ერთად, განსაზღვრა ქართული ქანდაკების ხასიათი. ქართული ხელოვნების, კერძოდ, ქართული ქანდაკების განვითარება აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნების ევოლუციის საერთო მსვლელობაში იყო ჩართული, მაგრამ ქართველები გარდა ამ თვისებულ მოტივებსა და თემებს ადგილობრივი ტრადიციისა და მხატვრული გემოვნების მისეღვით ამუშავებდნენ. ამასთანავე, ქართველი ოსტატები ახალ კომპოზიციებსა და მხატვრულ სახეებს ქმნიდნენ, რითაც მნიშვნელოვანი წვლილი შექმნიდათ ძველქრისტიანული ეპოქის ხელოვნებაში.

რელიეფური ფიგურული დეკორის ადრინდელი მაგალითთა ბოლნისის სიონის ბაზილიკა (478-493 წლები), სადაც დეკორატიული მოტივები, ვერის გამოსახულება და ცხოველთა ფიგურები ამკობენ ბურჯებისა და პილასტრების კაპიტელებს და ხაზს უსვამენ ინტერიერის მნიშვნელოვან არქიტექტურულ ელემენტებს. ცხოველთა გამოსახულებებს, რომელთაც უზრავდენ



ბოლნისის სიონი, V საუკუნე, საკურთხე-
ვლის აბსიდის სვეტისთავი.

შემთხვევაში სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭე-
ბოდა, განსაკუთრებით შესამჩნევი ადგილი აქვს
დათმობილი. მაგალითად, ქრისტიანული აზროვ-
ნების მიხედვით, ფარშევანი მკვდრებით აღდ-
გომის, ე. ი. სულის უკვდავების განსახიერებაა,
ირემი მორწმუნე ადამიანის სიმბოლოა. მაგრამ
მათ გვერდით ბოლნისში მოცემული ისეთი გა-
მოსახულებანიც, რომლებიც ძველ წარმართულ,
ხალხურ წარმოდგენებს უკავშირდება. საკურთხე-
ვლის აბსიდის სვეტისთავზე გამოკვეთილია ცხო-
ველთა მიერ ერთმანეთის დევნის სცენა. მსგავს

მოტივებს გვხვდებით საქართველოს წინაქრისტი-
ანულ, წარმართულ ხელოვნებაში და ბოლნისის
მოქანდაკესაც ისინი ადგილობრივი წყაროები-
დან უნდა აეთვისებინა. ლომების პერალდიკურ
პოზაში გამოსახვა ჩვეულებრივია აღმოსავლე-
თის, კერძოდ, სასანური სპარსეთის ხელოვნე-
ბისათვის.

წარმართული ხანის ტიპური მოტივია ხარის
თავის გამოსახულება (კაპიტელი ბაპტისტერი-
უმში). ხარის კულტი უძველესი დროიდან იყო
გავრცელებული ქართველ ტომებში, ამდენად,
საფიქრებელია, რომ ამ მოტივს ადგილობრივი
ფესვები აქვს. ბოლნისში ხარის რქებს შორის
ჯვარია მოთავსებული, რითაც ეს სახე ქრისტიან-
ული რელიგიური აზროვნების სფეროს უკავში-
რდება. ამრიგად, საქართველოში, ისევე როგორც
სხვა ქვეყნებში, ადგილი ჰქონდა წარმართული
წარმოდგენების ასიმილაციისა და გადამუშავე-
ბის პროცესს.

ეჩანი, VI საუკუნე, ლტისმშობლის გან-
დილება დასავლეთ შესასვლელის ტიმ-
პანზე (დეტალი)

ბოლნისში გავრცელებული მოტივების გამო-
ყენება მათ შემოქმედებით გადამუშავებასთანაა
დაკავშირებული. ოსტატი დამოუკიდებლად
წყვეტს ზოგიერთ კომპოზიციას (მაგ., კაპიტელი
ცხოველთა დევნის სცენით). კომპოზიციაში თა-
ვისუფლადაა განლაგებული ცხოველთა ფიგურე-
ბი და ორნამენტული, მცენარეული მოტივები.
ცხოველისა თუ ფრინველის დამახასიათებელი
ნიშნები, მისი მორაობა ცოცხლად და თავისუ-
ფლადაა გადმოცემული.

ცხოველთა ფიგურები ზუსტადაა გამოსახული
და ხშირად გვხვდება ამ პერიოდის ძეგლებზე
(აკართა, აკვანება, თეთრი წყარო, წოფა
და ა. შ.).

ადრეფეოდალურ ხანაში, როგორც ჩანს, გან-
საკუთრებით პოპულარული ყოფილა ამაღლების



კომპოზიცია „ჯერის ამალღება“ (თბილისის ან-ჩისხატის ბაზილიკა — ფრაგმენტი, თური წყარო წალკაზე) გამოსცემს ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ჩამოყალიბებულ კომპოზიციურ ტიპს, სადაც მედალიონი მასში ჩაწერილი ჯერით ორ მფრინავ ანგელოს უჭირავს. ქვემო ბოლნისის სამეფოსიან ბაზილიკაში (VI ს.) მთავარი შესასვლელის არქიტრაფზე გამოსახულია „ქრისტეს ამალღების“ სცენა — ტახტზე მჯდომ ქრისტეს ორი ანგელოზი მიაფრენს.

მთავარი კომპოზიციური სქემა ამავე შენობის მეორე შესასვლელის არქიტრაფზე და ეძანის VI საუკუნის ეკლესიის დასავლეთის შესასვლელის ტიმპანზე, ოღონდ ცენტრში ტახტზე მჯდომი ღვთისმშობელია გამოსახული და კომპოზიციაში „ღვთისმშობლის განდიდებას“ გადმოსცემს. დასახელებული ქართული რელიეფური კომპოზიციების ანალოგურია აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებები.

ქვემო ბოლნისის, თური წყაროს, ეძანის რელიეფების სიახლოვე ჩანს მათი შესრულების ხასიათში. გამოსახულება ფონის მიმართ მცირედაა ამალღებული და სიმბოლურივითაა გადაწყვეტილი. მჭიდროდ განლაგებულ, სწორ ან მომრგვალებულ ხაზთა რიგების რიტმული მონაცვლეობა ზედაპირის დეკორატიული, გრაფიკული სახეებით დანაწევრების შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ რელიეფებში ჯერ კიდევ არ არის გამოუმუშავებული მონუმენტური სკულპტურის სპეციფიკური ნიშნები.

V-VI საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში ფასადების მხატვრული გაფორმების პრობლემა ისინი იყო ისახებოდა. რელიეფური კომპოზიციები ამ ხანის ძეგლებზე ხშირად ნაგებობის შიგნითაა მოთავსებული. მაგრამ უკვე VI საუკუნის დასასრულისთვის არქიტექტურული გარეგანი მასების, ფასადების მხატვრული გადაწყვეტილების ამოცანა სახსებით ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს. ფიგურული რელიეფებიც მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ეკლესიის ფასადებზე.

ფეოდალიზმის გამარჯვებამ საქართველოში (VI ს.) ხელი შეუწყო ქვეყნის ეკონომიურ აღმავლობასა და პოლიტიკურ განმტკიცებას. ინტენსიურად ვითარდება კულტურა და ხელოვნება. VI-VII საუკუნეებში უმაღლეს საფეხურს მიაღწია ხუროთმოძღვრებამ, კერძოდ, ქართული საკულტო არქიტექტურის წამყვანი თემის — ჯვარ-გუმბათოვანი ტიპის განვითარებაში.

მცხეთის ჯვარი (VI საუკუნის 90-იანი წლები), ქართული ხუროთმოძღვრების გენიალური ქმნილება, ევოლუციის აღნიშნული ეტაპის მწვერვალია. შინაგანი სივრცისა და გარეგანი მასების გადაწყვეტის მკაფიო არქიტექტონიკა, კარმონიული, პროპორციული აგება შენობას მხატვრულად დასრულებულ სახეს ანიჭებს.

მცხეთის ჯვრის ფასადებზე მოთავსებული დი-



რელიეფი ოპიზიდან, ამოტ კერაბალატის გამოსახულებით (IX საუკუნე).

დი ზომის რელიეფები მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენენ. ქანდაკება შენობის ორგანულ ნაწილს შეადგენს და ხაზს უსვამს ფასადების არქიტექტურულ დანაწევრებას. ხუროთმოძღვრება ტაძრის დეკორატიული გაფორმებისას გაითვალისწინა მისი მდებარეობა, ამიტომაც ფიგურული რელიეფები მოათავსა აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებზე, ე. ი. მხოლოდ იმ ფასადებზე, რომელთა დათვალიერებაც ახლოდან მთლიანად შეიძლება.

აღმოსავლეთის ფასადზე სამი რელიეფია, რომლებზეც გამოსახული არიან ისტორიული პირები, ქტიტორები, მცხეთის ჯვრის მშენებლები. ისინი სიმეტრიულად არიან განლაგებულნი. სარკმელთა ზემოთ, საკურთხეველის აპსიდის ცენტრალური შვერილის წახნაგებზე, ცენტრალურ რელიეფზე წარმოდგენილია ქრისტეს წინაშე მუხლმოყრილი ქართლის სახელმწიფოს მმართველი ერისმთავარი სტეფანოზი. გვერდით რელიეფებზეც ამავე ფეოდალური გვარის წარმომადგენლები არიან გამოსახული, მარცხნივ — მეტრე, ხოლო მარჯვნივ — აღნერსე (თავისი შვილი) მუხლმოყრილ პოზაში, ხოლო მათ ზემოთ კი მფრინავი მთავარანგელოზებია.

ჩარჩოთი შემოფარგლულ თითოეულ რელიეფში კომპოზიციურად დასრულებული, გაწონასწორებული ფიგურები და ასომთავრულთი შესრულებული წარწერებია მოთავსებული. წარწერები კომპოზიციური მხატვრული ელემენტების როლს ასრულებენ. ამასთანავე, სამივე რელიეფი ერთმანეთთანაა დაკავშირებული და იქმნება მთლიანი სამწიფოვანი კომპოზიცია, რომელშიც ცენტრალური რელიეფია აქცენტირებული.

სამხრეთის ფასადის რელიეფი, რომელზედაც

გამოსახულია სტეფანე დიაკონის წინაშე მუხლ-
მოყრილი ქობულ-სტეფანოზი, მოთავსებულია
აბსიდის შვერილის შუა წახანაზე. ზემოთ, ამავე
ცენტრალურ ღერძზე, გუმბათის ყელზე მოთა-
ვებული იყო კიდევე ერთი რელიეფი, რითაც ექს-
ტერიერის ვერტიკალური დანაწევრება იყო ხაზ-
გასმული. ფიქრობენ, რომ ეს ტაძრის არქიტექ-
ტორის ფიგურა (ახლა რელიეფი გადაადგი-
ლებულია). ფასაღების ნიშნებიც ისტორიულა:
პირებია გამოკვეთილი (ამჟამად ძლიერ დაზა-
ნებულია), ხოლო ეკლესიის ორივე შესასვლელი
წმინდა რელიგიური შინაარსის კომპოზიციებით
არის გამოყოფილი: გვერდითი შესასვლელის არ-
ქიტრაზე — „ქრისტეს ამაღლება“, შიდავარი
შესასვლელის ტიმპანზე — „ჯვარის ამაღლება“,
ე. ი. ეს სცენები დავაჟმირებულია ტაძრის ში-
დავარ რელიეფისათან — ჯვართან, რომელიც ტაძ-
რის შიგნით იყო აღმართული.

მცხეთის ჯვრის ქტიტორული რელიეფების უმუ-
ხლო ანალოგიები არ ჩანს ადრექრისტიანულ ხე-
ლოვნებაში. ეს რელიეფები ქართველი ოსტატის
დამოუკიდებელი შემოქმედების ნაყოფია. შემო-
ქმედებითი მიდგომა იგრძნობა „ჯვრის ამაღლე-
ბის“ რელიეფშიც, თუმცა მას საფუძვლად უდევს
ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ფართოდ გავრ-
ცელებული იკონოგრაფიული რედაქცია. ქართ-
ველმა მოქანდაკემ ცნობილი კომპოზიცია შემ-
ოქმედებითად გადაამუშავა, რაშიც დიდი მხატ-
ვრული ოსტატობა და დეკორატიულობის განვი-
თარებული გრძნობა გამოამჟღავნა. ანგელოზთა
ფიგურებს იგი ათავსებს დავანაურულად ტიმ-
პანის მომრგვალებული მოხაზულობის შესატყვი-
სად. ძირს დაშვებული ფრთებიც ხაზს უსვამს ამ
მიმართულებას. იგრძნობა ანგელოზთა ფიგურ-
ბის მწყობრი, თავისუფალი ფრენა, სამოსის ნა-
კეცების ხაზთა დინება დეკორატიულ რიტმს ექ-
ვმდებარება, მაგრამ ამახთანავე გამოყოფს სხე-
ულის ცალკეულ ნაწილებს. მსჯავსი მიდგომა
ჩანს ქრისტეს, მოავარანგელოზთა და სხვა ფი-
გურებშიც, რომელთა დაყენება და მოძრაობა თა-
ვისუფლადაა გადმოცემული. ფიგურებს ძირითა-
დად სწორი პროპორციები აქვთ, სხეულისა და
სახის დამუშავება ფორმათა პლასტიკური მიდე-
ლირების შთაბეჭდილებას ქნის.

ეს მომენტი, რომელიც გამოჰყოფს მცხეთის
ჯვრის რელიეფებს ზემოგანხილული სიბრტყეო-
ბრივი რელიეფებისაგან, ანტიკურ-ელნიისტური
ხელოვნების სკულპტურული ტრადიციების გა-
დამუშავების შედეგი იყო. მაგრამ იგი არ ეწყა-
რებოდა ადამიანის ფიგურის რეალურ ფორმებ-
ში გადმოცემას. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა
ქტიტორთა გამოსახულებებში, სადაც სხეულის
პროპორციული აკრება რამდენიმე დარღვეულია.

ისტორიულ პირთა კოსტიუმების გადმოსცემის
ძველ საქართველოში გავრცელებულ ჩაცმულო-
ბას. ეს არის გრძელი, მხრებზე წამოსხმული ზე-

და სამოსი თავისუფლად ჩამოშვებული სახელო-
ებით, მდიდრულად შეწყველი ნაქარგობით.

ქართლის ერისმთავართა პორტრეტების გამო-
სახვა უძველესი დროიდან წმინდა სალოცავად
მიჩნეული ტაძრის კედლებზე ახალი ფეოდალუ-
რი სახელმწიფოს გამარჯვებაზე შეწყველებდა.
რელიეფებზე ფეოდალები წარმოდგენილი არიან
ქრისტესა და მოთავარანგელოზების გვერდით, რი-
თაც ხაზგასმულია მათი ხელისუფლების ღვთაე-
ბრივი წარმომავლობის იდეა.

მცხეთის ჯვრის რელიეფების მაღალი მხატ-
ვრული დონე ქართველი მოქანდაკის შემოქმედ-
ებას VI-VII საუკუნეების, ე. ი. ადრექრისტიანუ-
რი ეპოქის აყვავების ხანის მსოფლიო ხელოვნე-
ბის მოვლენათა რიგში აყენებს.

მცხეთის ჯვრის ტაძრის არქიტექტორისა და
მოქანდაკის შემოქმედება ქართული ხელოვნების
დიდი მხატვრულ მიღწევებს გამოხატავს. ამ ძეგ-
ლის შემოქმედების ძალა იმდენად ძლიერი იყო,
რომ არქიტექტორები ბაძაყდნენ მის ხუროთმოძ-
ღვრულ ფორმებსა და დეკორატიულ გაფორმე-
ბას, ხოლო ცალკეული რელიეფები ნიშნულად
ეკ გამოიყენეს ქართველმა მოქანდაკეებმა. სა-
ხელოდობრ, საფარის მონასტრის მიძინების ეკ-
ლესიის კედლის წყობაში ჩადგმულია სამრგობის
სათაურის ფილა „ჯვრის ამაღლების“ გამოსახუ-
ლებით, სადაც გამოვრებულია მცხეთის ჯვრის
ტიმპანის კომპოზიცია, თუმცა რელიეფის შეს-
რულების მხატვრული დონე არ დგას ისეთ სიმა-
ღლეზე.

მცხეთის ჯვრის ტაძრის ფასადებზე ფიგურუ-
ლი რელიეფები გამოიყოფა როგორც დეკორის
დამოუკიდებელი ელემენტი. განსხვავებული პრინ-
ციპი უდევს საფუძვლად მარტივლის ტაძრის ფი-
გურულ დეკორს (VII ს.). სიუჟეტური კომპო-
ზიცია აქ დეკორატიული ფრიზის შემადგენელ
ნაწილს წარმოადგენს და, ამდენად, თავისთავად
მნიშვნელობა არა აქვს. ორი ასეთი ფრიზი გას-
დევს აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადებზე აბ-
სიდის სამწახანავე შევრითებს. თითოეული ფრი-
ზი პროფილირებული ჩარჩოთა შემოსაზღვრუ-
ლი და გაერთიანებულია დეკორატიული, მცენარ-
ეული ორნამენტის საშუალებით, რომლის ხვე-
ულები, ფოთლები და მტევნები გარს უკრავს
ფიგურებსა და კომპოზიციებს და მათ ერთმანეთ-
თან აკავშირებენ. მაღლა განლაგებული მცირე
ზომის ფიგურები აღიქმება როგორც ფასადის გა-
ფორმების დეკორატიული მოტივის — დეკორა-
ტიული ფრიზის შემადგენელი ელემენტი.

დასავლეთის ფრიზში გაერთიანებული სცენე-
ბის შინაარსი გარკვეული მნიშვნელობით იყო
გააზრებული და ქრისტიანობის ტრიუმფის იდე-
ას გადმოსცემდა. აქ გამოსახული მხედრები
(ერთ-ერთი მათგანი უშუბთ ადამიანს ქმირავს,
ხოლო დანარჩენი ორი — გველეშაპს) გონსტა-
ნული ლეგენდის წმინდა მეომრებია. მათ მიერ

მტრის დამარცხება განასახიერებს კვიცილის გამარჯვებას ბოროტ ძალაზე, უფრო კონკრეტულად — ქრისტიანობის გამარჯვებას წარმართულ რელიგიაზე.

მარტივის ქანდაკებაში ფიგურა ზოგად ფორმებშია გადმოცემული, მაგრამ სხეულის ძირითადი ნაწილები — ტორსი, თავი, ხელები მონგრეალებულია. ძირითადი მოცულობა ძუნწადაა დამუშავებული ხაზებით, რომლებიც გრაფიკულად წარმოსახვენ თმებს, ფაფარს, ტანსაცმლის ნაწილებს.

წრომის ტაძარზე, რომელიც ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ბრწყინვალე ნიმუშია, ძუნწად გამოყენებული დეკორატიული-ორნამენტული მოტივები ფასადების აქცენტებას უწყობს ხელს. მხოლოდ აღმოსავლეთის ფასადზე, ორი ნიშის სიღრმეში, მთავისებულ წვილ-წვილ სვეტს, აკადემიკოს გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ქანდაკება აგვირგვინდება. ამრიგად, ნავებობის დეკორის ფუნქციას ძირითადად ასრულებს ჩუქურთმა, რომელიც ლაკონური აქცენტების სახით ხაზს უსვამს არქიტექტონიკურ ფორმებს. დეკორატიული გაფორმების ეს პრინციპი აღინიშნება ქრონოლოგიურად წრომის მომდევნო ხანის ძეგლებზე. მხოლოდ შემდეგ, VIII საუკუნეში, ფიგურული რელიეფები კვლავ იკავებენ ადგილს ეკლესიის კედლებზე.

ძველი ქრისტიანული საკულტო ძეგლების საინტერესო ჯგუფს წარმოადგენენ ქვის სტელები, ე. წ. ქაჯრები, რომელთაც სალოცავად აღმართავდნენ ღია ცის ქვეშ, ხშირად ეკლესიის გვერდით. ზოგჯერ სტელა ფეოდალურ სამფლობელოს აღნიშნავდა. სტელებმა დღემდე უმეტესად ფრაგმენტების სახით მოაღწია. ამიტომაც განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ეძანის (VI საუკუნე) ეკლესიის აღმოსავლეთის ფასადზე ამოკვეთილი სტელის გამოსახულება. სტელა კუბური ფორმის ან საფეხურებიან კვარცხლბეკზე აღმართული ოთხწახნაგა სვეტია, რომლის ზედა ნაწილი არქიტექტურული ელემენტებით იყო გაფორმებული და მას ჯვარი აგვირგვინებდა. ძველ წარწერებში ეს ძეგლები ჯვრად იწოდება და მათში ჯვრის აღმართვაზეა ლაპარაკი. ზოგან სვეტის სიმაღლე რამდენიმე მეტრს აღწევს (ბურდაძორის სტელა), ზოგან კი შედარებით მცირე ზომისაა (1-2 მეტრი).

სვეტისა და კვარცხლბეკის ზედაპირზე გამოკვეთილია წარწერები, ჩუქურთმა, ჯვრები და სიუჟეტური გამოსახულებანი — ქრისტე, ღვთისმშობელი, წმინდანები, სცენები ძველი და ახალი აღთქმიდან და ა. შ. ხშირად გამოსატავდნენ ისტორიულ პირებს — ქტიტორებს. სტელები V-დან X საუკუნემდე ვრცელდება. ადრეფეოდალურ ხანას მიეკუთვნება ბოლნისის, სიონისა და დმანისის ტერიტორიაზე ამოჩენილი ფრაგმენტები.

მცხეთის ჯვარი (VI საუკუნის დასაწყისი),
სამხრეთის ფასადი.



ბურღაძორის, ხანდისის, დავით-გარეჯის სტუმრები.

დავით-გარეჯის სვეტის წინა მხარეზე ასახულია ლეგენდა წმ. ესტატეს შესახებ, რომელსაც ნადირობის დროს ირმის რქებს შორის ქრისტე გამოცხადდა, რის შემდეგაც მან ქრისტიანობა ირწმუნა. ცხენი და ირემი მოძრაობაშია გადმოცემული. ეს განსაკუთრებით იკრძაბა ირმის ფიგურაში, რომელიც რბილი, მოქნილი კონტურითაა შემოსაზღვრული. წრიული ორნამენტული ზოლი ირმის სხეულზე კავკასიის ტერიტორიაზე არქეოლოგიური გათხრებისას მოპოვებულ წინაქრისტიანული ხანის ბრინჯაოს გამოსახულებათა მოტივს უკავშირდება.

მრავლადა ცალკე აღმოჩენილი ჯვრები, რომლებიც თავდაპირველად სვეტებზე იყო დადგმული. უმეტესობა შემკულია მცენარეული და გეომეტრიული მოტივებით და, ამრიგად, წმინდა დეკორატიული ხასიათისაა, მაგრამ ცალკეულ შემთხვევაში ჯვარზე სიუჟეტურ გამოსახულებასაც ათავსებდნენ, რასაც ადასტურებს „ჯვრის ამალღების“ გამოსახულებიანი ჯვარი ქაჩაგანიდან (VII ს.). ჯვრის მკლავების გადაკეთების ადგილას, ცენტრში, გამოსახულია ჯვარი მედალიონში, ხოლო ანგელოზთა ფიგურები თხიხვე მკლავზეა განლაგებული. ამგვარად, ჯვრის პორტიონტალური ნაწილი, სადაც მედალიონის ორივე მხარეს სიმეტრიულადაა მოთავსებული ორი ანგელოზი, გადმოსცემს აღნიშნული სცენის გავრცელებულ კომპოზიციურ ტიპს, ხოლო ვერტიკალურ მკლავებზე ოსტატად დამატებით გამოხატა კიდევ თითო-თითო ანგელოზი, რომელთა ფიგურებზეც სხვადასხვა მხარესაა მიმართული. ამ შემთხვევაში, ფიგურათა ნაკრები და მათი განწყობა ჯვრის ფორმიტაა ნაკარხანხები და მასთან ისტაქტურად შეთანხმებული. ცნობილი იკონოგრაფიული რედაქციის საფუძველზე შექმნილია თავისებური, ორიგინალური კომპოზიცია.

გვგვდება სხვადასხვა აღნიშნულების რელიეფები. ქვის ფილის ფრაგმენტი ზედაწინის ბაზილიკიდან (VII ს.) მონასტრის დამარსებლის — იოანე ზედაწინელის საფლავს ამკობდა. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში წარმოდგენილი არიან სასულიერო ტანსაცმელში გამოწყობილი ბერები, ზოგიერთი მათგანი ზედაწინის მონასტრის ისტორიდან ცნობილი მრავალე უნდა იყოს. ბერების რიგში პირველი, ყველაზე მაღალ პოსტამენტზე გამოყოფილი პირი VI საუკუნის მიღვაწე იოანე ზედაწინელი უნდა იყოს, იგი მეთაურობდა „ათამეტ ასურელ მამათა“ სახელწოდებით ცნობილ ქართველ მისიონერთა ჯგუფს, რომელთაც საფუძველი ჩაუყარეს საქართველოში სამონასტრო მოძრაობას.

თანეთში ქალეთის ეკლესიის გათხრისას აღმოჩენილი იქნა რელიეფებით შემკული ქვის ყუთი, რომელიც სანაოლავს წარმოადგენდა. იგი

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების უნიკალური ძეგლია. ყუთის ვიწრო მხარეზე გამოკვეთილი რელიეფი „ქრისტეს ნათლისღების“ სცენას გადმოსცემს და მის ფუნქციურ დანიშნულებაზე მიგვითითებს.

საქართველოში სიუჟეტური რელიეფებით აღორმბდნენ კანკელს, ე. ო. საკურთხელების ზღუდეს. კანკელის რელიეფების ადრინდელი მავალითაა ორი ფილის ფრაგმენტი წებელდიან (VII ს.).

ადრეფოდალური ხანის ქართულ ქანდაკებაში სხვადასხვა მხატვრული გადაწყვეტა იკრძობა. მაგალითად, მცხეთის ჯვრის, მარტვილის ტაძრისა და ატენის სიონის რელიეფები ელინისტურ-გვიანნტიკური ხელოვნების ქანდაკების ტრადიციებს უკავშირდება. მათთვის დამახასიათებელი ფიგურის რეალურ ფორმებთან მიახლოებული გადმოცემა, ფორმათა მოცულობითი გამოყოფა, პლასტიკური მოდულირება ამ ტრადიციების თავისებური გადამწავების შედეგია. ეს მომენტი განსაკუთრებით მცხეთის ჯვრის ტაძრის ქანდაკებაში აისახა. მის მომდევნო რელიეფებში, VII საუკუნის მანძილზე შეიმჩნევა სკულპტურული გამოსახვის ტრადიციებიდან ჩამოშორების პროცესი (ქაჩაგანის ჯვარი, ზედაწინის ფილა, ჟალეთის ხანაოლაგი).

მრავალრიცხოვანია რელიეფების ჯგუფი, რომლისთვისაც გამოსახულების სიზრტეობრივ-გრაფიკული გადაწყვეტაა დამახასიათებელი და გამოსახვის ძირითად საშუალებას წარმოადგენს დეკორატიულად გააზრებული ნახატი (ქვემო ბოლნისის, ექანის, თეთრი წყაროს რელიეფები, სტელეების მავალითები და სხვ.).

სწორედ სიზრტეობრივ-ხაზობრივი ტენდენცია განსაზღვრავს მომდევნო პერიოდის—VIII-X საუკუნეების ქანდაკების ხასიათს. გამოსახულება პლასტიკური ხელოვნების ხერხებით კი არ არის გადმოცემული, არამედ წარმოადგენს ქვაში ამოჭრილ ნახატს, რომელიც საესებით გამოირჩეხავს მოცულობას და სიღრმეს (უსანთის სტელის, გველდესის კანკელის გამოსახულებანი). მისთვის დამახასიათებელია სიუჟეტის გამარტივებული გადმოცემა, როდესაც აღნიშნულია ფიგურის სქემატური, პრიმიტიული მონახულება, ხოლო ზედაპირი ორნამენტული ნახატითაა გაცოცხლებული, პირობითადაა გადმოცემული ადამიანის პოზა და დაყენება. მოქანდაკეს არ აინტერესებს საკუთრივ ფიგურის, მისი ფორმების გამოსახვა, ფიგურა იეროგლიფის მსგავსი პირობითი ნიშანია და გარკვეულ შინაარსს გადმოსცემს.

აღნიშნული ეტაპის დამახასიათებელი მავალითა რელიეფი აშტ ქურაპალატის გამოსახულებით, რომელიც თავდაპირველად ოპიზის მონასტრის მთავარი ეკლესიის ფსაღზე იყო მოთავსებული (შესრულებულია 826 წლამდე). კო-

მპოზიცია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში გავრცელებულ შინაარსს გადმოსცემს: ქტიტორი, ამ შემთხვევაში აშტ კურაპალატი, ცკლხიის წოდებულ მთარბეს ქრისტეს, რომელიც აკურთხებს მას. რელიეფში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ფიგურათა დამპროპორციას, თავის, ხელების გადაღებას, როგორც გამოსახულების გამოხატულების საზღვარსა და საშუალებას. საერთოდ, ქართულ ქანდაკებას, მისი განვითარების განსაზღვრულ ეტაპზე, ახასიათებდა შინაარსი გარკვეული მომენტების აქცენტირება, სხეულის ცალკეული ნაწილების ექსპრესიული ხაზგასმის საშუალებით. თბის რელიეფში განსაკუთრებით არის გადიდებული ქრისტეს მარჯვენა, რომელიც გვერდით არეზე გადადის და ეხება ეკლესიის მოდელს. ამ ხერხით ხაზგასმულია კურთხევის ჟესტის მნიშვნელობა და, ამასთანავე, ყურადღება მიმართულია აშტზე, როგორც ეკლესიის მშენებელზე.

VIII-IX საუკუნეები გარდამავალი ეტაპია ქართული ხელოვნების განვითარებაში. ამ ხნის ქანდაკებაში თითქოს უკუგაბრუნებული ადრეფეოდალური ხანის რელიეფებისათვის დამახასიათებელი კომპოზიციის პარამნიულობა, ფორმათა სიმდიდრე, მრავალფეროვნება, ნახატის სიწმინდე და მოქნილობა. მაგრამ ქანდაკების შემდგომი ევოლუციის თვალსაზრისით, ეს პროცესი პროგრესული იყო, რადგანაც ჩამოყალიბებული, ტრადიციული ფორმებისაგან ჩამოშორებამ გაწმინდა ნიდაგი ახლის ძიებისათვის, შექმნა საფუძველი სკულპტურულ-პლასტიკური მიდგომის დამოუკიდებელი, ორგანული განვითარებისათვის და X-XI საუკუნეებში ქართულმა ქანდაკებამ მხატვრულ სიმწიფეს მიაღწია.

ვითარდება ქანდაკების სხვადასხვა დარგი: ქვის ქანდაკება, ხეზე კვეთა, ჭედურობა ლითონზე. შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების განვითარების საერთო მიმართულება და მისი ძირითადი ეტაპები განსაზღვრული იყო აკადემიკოს ვიორგი ჩუბინაშვილის მიერ, უპირველეს ყოვლისა, ჭედური ხელოვნების ძეგლების შესწავლის საფუძველზე.

ქართული ქანდაკების განვითარების გზების შესწავლას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგანაც სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული იყო არასწორი მოსაზრება საქართველოში მისი განვითარების შესახებ. ქართული ქანდაკების გეგმაზომიერი მცენიერული შესწავლის შედეგს წარმოადგენდა მისი თვითმყოფადობის დამტკიცება და განვითარების ორგანული ხასიათის გამოვლენა, რამაც კიდევ უფრო ნათელყო შუა საუკუნეების საქართველოს წვლილი მსოფლიო ხელოვნების საგანძურში.

X-XI საუკუნეების მანიძლე ქანდაკების ყველა დარგში, მათ შორის ქვის ქანდაკებაშიც, იწყება ადამიანის ფიგურის პლასტიკურ ფორმებ-



მცხეთის ჭვარი, VI საუკუნე, სამხრეთის შესასვლელის ტიშანი, ჭვრის ამღებზე.

ჯედაზნის ფილა, VII საუკუნე.





ქობოლი. X საუკუნის II ნახევარი,
დასავლეთის კარნიზი,
მშენებლობის ამსახველი სცენები.

ში გამოსახვა. ფიგურის სბრტყობრივი გადმოცემა, რაც დამასასიათებელი იყო წინა პერიოდისათვის, თანდათანობით ადგილს უთმობს მის მოცულობით გამოყოფას.

ამ პროცესში გარკვეული როლი ენიჭება სიღრმის ხაზგასმას რელიეფებში, როგორც სკულპტურულობის აუცილებელ მომენტს. ფეთხანის ქტიტორთა გამოსახულებიან რელიეფში ფონი დამუშავებულია ნახატით, რომელიც თითქოს ფიგურების უკან მითავსებულ ფარდას წარმოადგენს. ამრიგად, აქ ფონის სიბრტყე არ საღზერავს გამოსახულებას, არ აფერხებს სიღრმეში მოძრაობას და მისი დამუშავების ხასიათის სივრცობრიობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

სოხუმის მიდამოებში აღმოჩენილ ფილის ფრამენტზე ფიგურები ნიშისმაგვარ ჩაღრმავებაშია მითავსებული, რის გამოც ფონის სიბრტყე მკაფიოდ არ შეიგრძნობა. ოსტატის მიერ ხელები და ფეხების რაკურსში გამოსახვა სიბრტყობრიობის გაძალაფერავს მითითებს.

მაგრამ სკულპტურული მიდგომის გამოუმუშავების პროცესში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა რელიეფის ზედპირის სიბრტყის მთლიანობის დარღვევას. გამოსახულების ნაპირები ძლიერ მრგვალებდა და ფონს უპირისპირდება მოცულობითი მასის სახით. ეს სკულპტურულობის დაწყებითი, ე. წ. „არქაული“ საფეხურია, როდესაც ფიგურის გადმოცემა მთლიან, დაუნაწყებულ მოცულობათა გამოყოფით განისაღზერება.

ამგვარი მიდგომა უკვე X საუკუნის პირველ ნახევარში მჯღანდება. მაგალითად ტბეთის ტაძარში აშოტ კუხის გამოსახულების მასიური, მონუმენტური ფიგურა, რომლის საერთო ბლოკიდან სხუელის ცალკეული ფორმები არ არის გამოყოფილი, იმდნად ძლიერა მომრგვალებული,

რომ კედელთან მიდგმული სვეტის შთაბეჭდილებას ქნის.

ქანდაკების განვითარების აღნიშნული საფეხური სავსებით ჩამოყალიბდა X საუკუნის მეორე ნახევარში, ამას ადასტურებს წყაროსთვის, ვალეს ეკლესიების რელიეფები და სხვა. ამ რელიეფებში ცალკეული ფიგურა ფონიდან მკაფიოდ გამოყოფილ ძლიერ მომრგვალებულ მოცულობით ბლოკს წარმოადგენს. მისთვის სქემატური, გეომეტრიული აბრისი, მძიმე პროპორციები, პოზის სტატუკურობა დამასასიათებელი.

რელიეფების შინაარსი, ისევე როგორც აღნიშნულ ხანაში, ქრისტიანული იდეოლოგიის გადმოცემას ემსახურება. მაგრამ, წმინდა ქრისტიანული სიუჟეტების კედრით, დიდი ადგილი ეთმობა ეკლესიების გვერდებზე ისტორიულ პირთა გამოსახვას. ისევე, როგორც ადრეფეოდალურ ეპოქაში, გამოსატყავნენ ფეოდალთა წოდების წარმომადგენლებს, ქტიტორებს — ვისი ინიციატივითა და სასრებითაც იყო აგებული ეკლესია; ისინი წარმოდგენილი არიან ქრისტეს და წმინდანთა წინაშე, ხშირად ეკლესიის მოდელით ხელში. კომპოზიციის შინაარსი გადმოსცემს საერთო პირის ღვაწლს ეკლესიის მშენებლობაში და მის ლოცვას მფარველობის, შეწვევისა და შეწყალების შესახებ, რაც ხაზგასმულია გამოსახულებათა თანხმებ წარწერებშიაც.

ისტორიულ პირთა გამოსახულებისადმი განსაკუთრებული ინტერესის მაჩვენებელია მათი ფიგურების დამოუკიდებელი გამოყოფა. გარკვეული თავისუფლება აღნიშნება რელიეფების განლაგებაშიაც. მაგალითად, კუმურდოში საერთო პირთა რელიეფები მალაღ, გუმბათქვეშა ტრომპებშია ატანილი, ხოლო ლლისყანაში ეკლესიის მშენებლის სუმბატ მეფის ფიგურა გუმბათის ყელზეა გამოქანდაკებული. ამრიგად, საერთო პერსონაჟთა, ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი

ამორტ კუხის გამოსახულება ტბეთიდან,
X საუკუნე.



საკულტო ნაგებობის უმაღლეს, ციურ ზონაში იკავებენ ადგილს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ საერო ელემენტი მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, განსაკუთრებით განვითარებული ფეოდალიზმის პერიოდში.

თემატიკის მხრივ საინტერესოა მშენებლობის პროცესის ამსახველი რელიეფების ციკლი მთიულეთში, ქორლოს ეკლესიაზე (X საუკუნის მეორე ნახევარი). დასავლეთის კარნიზზე გამოქანდაკებულ სცენებში, რომლებიც ერთმანეთს ფრიზის სახით მიყვებიან, წარმოდგენილია ქვის გადატანა, შემაკავშირებელი ხსნარის მოზადება მშენებლობისათვის, ქვის დამუშავება და სხვა. ფიგურები რამდენიმე ტლანქად არის გამოხატული. მიუხედავად გამოსახულების პირობითობისა, კონკრეტული მოქმედება მეტყველად და შესტადაა ფიქსირებული. ქვის გათლისა და გადატანის სცენებში იგრძნობა ფიზიკური დაძაბულობა, მაშაკაცები ტვირთის სიმძიმისაგან მობრძან თითქოს. აღნიშნული მომენტები მოწმობს, რომ შრომის პროცესის ამსახველ სცენებში, სადაც ოსტატი ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული ნიმუშით შეზღუდული არ იყო, გარკვეული გამოსატლლება პოვა ცხოვრების მოვლენებზე რეალურმა დაკვირვებამ.

ქორლოს რელიეფებში, ეკლესიის ფასაღზე, ფეოდალების — ექტივორების გვერდით დაბალი სოციალური წოდების წარმომადგენლები იკავებენ ადგილს. მოქანდაკე რელიგიური სიუჟეტებით არ შემიფარგლა და სრულიად რეალური, კონკრეტული ამბავი გამოსატა. სწორედ ამასია ქორლოს სკულპტურის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რადგანაც იგი სცილდება რელიგიური აზროვნების ფარგლებს და შუა საუკუნეთა დოგმატურ, პირობით ხელოვნებაში საერო, „რეალისტური“ ტენდენციის არსებობაზე მიუთითებს.

შრომის პროცესის, მათ შორის მშენებლობის

სცენები, საერთოდ ცნობილია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, მაგრამ ქორლოს რელიეფების მთლიანი ციკლი, სადაც შრომის პროცესის ეპიზოდების თანმიმდევრული ასახვა თავისთავად დამოუკიდებელ ამოცანას წარმოადგენს, უნიკალურია X საუკუნისათვის.

X საუკუნის მანძილზე ძლიერ გაიზარდა ფიგურული ქანდაკების როლი ხეროთომოდერული ძეგლის გაფორმებაში. იგრძნობა ფიგურული რელიეფების, როგორც ნაგებობის ფასადების საერთო დეკორატიული სისტემის ორგანული ნაწილის, გააზრების ტენდენცია. მათა განაწილებით ფასადებზე იქმნება მთლიანი, მხატვრულად დასრულებული ანსამბლი.

ამ პრობლემის გადაწყვეტაში დიდი მიღწევების მარჯვენეგელია საქართველოს სამხრეთ რაიონის, ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურული ძეგლები — ხაზულისა და ოშკის გრანდიოზული ტაძრები.

ოშკის ტაძრის (X საუკუნის II ნახევარი) ქანდაკებაში გადადგმულია მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გამოსახულების პლასტიკურ ფორმებში გადმოცემის თვალსაზრისით ამაზე ნაღობად მეტყველებს სამხრეთის ფასადზე მოთავსებული ისტორიული პირები.

აქ წარმოდგენილი არიან ოშკის ტაძრის აღმშენებლები: ბაგრატ ერისთავ-ერისთავი, დავით მაგისტროსი და კურაპალატი.

შეყობრი, მოხდენილი ფიგურები, რომელთა სიმაღლე ადამიანის ნატურალურ ზომას უახლოვდება, პროპორციულადაა აგებული. სკულპტურულობის განვითარებული გრძნობა გამოსატლდება პოულობის რელიეფის შიგნით, სივრცობრივი პლანების მონაცვლეობაში, ტანსაცმლის ქსოვილის ქვეშ გამოიყოფა ხელების ფორმა და მომრგვალება. მოქანდაკე თავისუფლად გამოსახავს ოდნავ მობრუნებულ ფიგურას და ამგვარი



მარტივი, VII საუკუნე, დასავლეთის ფსადის ფრიზი (დეტალი).

დაყენებისას აღწევს სხეულის ნაწილების ურთიერთდაკავშირების სწორ გადმოცემას. ამგვარად, ოშკის რელიეფებში გადასახულია განვითარების წინა ეტაპისათვის დამახასიათებელი გამოსახულების პირობითობა და სტატუკურობა, გვერდითი ფიგურების მსუბუქი მოძრაობა ცენტრისაკენ კომპოზიციის მხატვრულ მთლიანობას ანიჭებს.

XI საუკუნის ქართული კულტურის მაღალი დონე ისტორიული განვითარების საერთო პროცესით იყო განპირობებული. ამ დროს საქართველოში შეიქმნა ერთიანი ცენტრალიზირებული მონარქია, რამაც დადებითი როლი ითამაშა სახელმწიფოს როგორც ეკონომიურად, ისე საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში და მისი პოლიტიკური ძლიერების ზრდაში.

ამ პერიოდში ვითარდება კულტურისა და ხელოვნების მრავალფეროვანი დარგები. XI საუკუნის პირველ ნახევარში მხატვრულად დასრულებული გამოსატყობა ჰპოვეს X საუკუნის არქიტექტურაში გამოყენებულმა ტენდენციებმა. პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება ფასადების დეკორატიული გაფორმების პრობლემას. ფასადების დეკორი X საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებთან შედარებით მდიდარია. გაფორმების მნიშვნელოვანი ელემენტია დეკორატიული ორთაღი. ძლიერ გაიზარდა ქვაზე კეთილი ორნამენტის როლი. სარკმელები მოჩარჩოებულია ფართო ორნამენტული საპირფარეოთა და სათაურებით, ჩუქურთმა ამოკის ეკლესიაში შესასვლელგზს, კარნიშებს, გუმბათის ყელს. ფართოდ გავრცელდა ჩუქურთმით დაფორული დეკორატიული მოტივები, როგორცაა ჯვრები, დისკოები და ა. შ. თავის ხელება ჩუქურთმის შესრულების ვირტუოზობა, მაღალი მხატვრული და ტექნიკური სატაობა, აგრეთვე, გეომეტრიული და მცენარეული მოტივების სირთულე და მრავალფეროვნება, რამაც თავს იჩინს ქართველ შემოქმედთა უმრავლეს ფანტაზია და გამომოწინებლობის შენარი.

XI საუკუნის არქიტექტურის დეკორატიული გაფორმება წარმოადგენს მხატვრულად დასრულებულ მთლიან სისტემას, რომლის ორგანულ

ნაწილსაც შეადგენს ფიგურული ქანდაკება. მაგრამ, ამასთანავე, ფიგურული რელიეფები განსაკუთრებითაა გამოყოფილი, როგორც მძლავრი მხატვრული და შინაარსობრივი აქცენტები. ასეთი მხატვრული მიდგომის მკაფიო მაგალითს წარმოადგენს ნიკორწმინდის ტაძარი, რომლის ფასადების გაფორმებამ თითქმის სრულად დაუზიანებლად, თავდაპირველი სახით მოაღწია ჩვენ დრომდე.

ნიკორწმინდის ტაძარზე სიუჟეტური კომპოზიცია მოთავსებულია ფსადის უქაღლეს წერტილზე — ცენტრალურ დეკორატიულ თაღს ზეგით, ფრონტონში. იგი რელიეფურად გამოიყოფა კედლის სირტაკეზე და ფსადის დეკორატიული ორნამენტული გაფორმების დამამთავრებელ აქცენტად აღიქმება (აღმოსავლეთის, დასავლეთისა და სამხრეთის ფსადები). მეორე აქცენტს ქმნის შესასვლელის თავზე, ტიმპანის ქვაზე გამოქანდაკებული კომპოზიცია, რომელიც ორნამენტული ზოლებით მდიდრულად გაფორმებული პორტალის ძირითად შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს (სამხრეთის, დასავლეთისა და ჩრდილოეთის ფსადები). ფასადების გაფორმება ესაზღვრება ერთმანეთს, ხოლო მილიანად ექსტერიერის დეკორი დაკვირვებულა გუმბათის ყელის უხეშ ორნამენტული მორთულობით, რომელიც ჩართულია ფიგურული გამოსახულებებში.

ამრიგად, ფასადებზე ფიგურული რელიეფების განლაგებით, მათი საერთო გადაწყვეტა და ორნამენტულ დეკორთან დაკავშირებით მიღწეულია გაფორმების მხატვრული მთლიანობა.

სიუჟეტური რელიეფები შინაარსითაც უკავშირდებიან ერთმანეთს. ყველა სცენა ძირითად ან ზოგადი იდეის გადმოცემას ემსახურება. ეს ქრისტეს დიდების იდეა, დაკავშირებული მის მეორედ მოსვლასთან. რელიეფების მთავარი გამოსახულება ქრისტეს — მაცხოვრის ფიგურაა. დასავლეთ ფსადის ფრონტონზე გამოსახული ქრისტე ტახტზე ზის, ზემოთ აწეული მარჯვენა ხელი კურთხევას გამოხატავს.

ქრისტეს გამოსახულება ამავე ფსადის ტიმპანშიც მეორდება. კომპოზიციური ფეხზე მდგომ

მი ქრისტეს ორივე მხარეს ცხენზე ამხედრებული წმინდანები — გიორგი და თევდორე გამოსახული. გიორგი შუბით ურჯული მეფე დიოკლეტიანეს გმირავს, ხოლო თევდორე — გველუმას; წმინდა მემომართა მხატვრული სახეები ბოროტ ძალაზე გამარჯვების ზოგად შინაარსს გადმოსცემს.

აღმოსავლეთის ფასადზე მოცემულია „ფერის-ცვალება“, მაგრამ იგი განზოგადებული შინაარსით არის გადმოცემული.

სამხრეთ ფასადის ფრონტონში გამოსახული ქრისტეს „მეორედ მოსვლის“ სცენა „ქრისტეს ამაღლების“ კომპოზიციური ტიპის მსგავსადაა გადაწყვეტილი. ორივე დასახელებული სცენის შინაარსი იდენტურია და ქრისტეს ღიღბის იდეას ასახავს, რაც მის მეორედ მოსვლასთანაა დაკავშირებული.

იგივე შინაარსს გადმოსცემს „ჯერის ამაღლების“ სცენა (სამხრეთ პორტალის ტიპანზე), რომელიც ქრისტეს ამაღლების სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოადგენს, მხოლოდ ქრისტეს ფიგურა ჯერის სიმბოლური ნიშნითაა შეცვლილი. ნიკორწმინდაში, სადაც ჯერის მკვლავებს შორის თავისუფლადაა განლაგებული ოთხი ანგელოზი, შექმნილია კომპოზიციის თავისებური სახე, რომელიც საქართველოს გარეთ არ გვხვდება და, როგორც ჩანს, ადგილობრივ იყო შექმნილი (იგივე სცენა გამოსახულია კაცხის ტაძარში). ამ რელიეფების ისეთი დამახასიათებელი ნიშნები, როგორიცაა ფიგურათა დისპროპორცია, გამომხატველობისათვის შესატყვისი ექსპრესიული ხაზგასმა, ზედაპირის ორნამენტული ნახატით დამუშავება განვითარების წინა ეტაპებს უკავშირდება. სკულპტურული გადაწყვეტა ჯერ კიდევ განსაზღვრულია ფიგურის საერთო, მცირედ დანაწევრებული ბლოკის გამოყოფით.

შესასვლელთა ტიპანების კომპოზიციები შესანიშნავი ოსტატების მიერაა შესრულებული. მათში შეიმჩნევა პოზათა მრავალფეროვნება და თავისუფლება, მოძრაობის ცოცხალი და ბუნებრივი გადმოცემა. ტანსაცმლის ნაკვეთების მიმართულება ხაზს უსვამს ფიგურათა მოძრაობას. ამ რელიეფებში სცენის საერთო პარონიული, კომპოზიციური აგებით, ფიგურის მოხაზულობის დანაწევრებითა და დახვეწილობით, შინაგანი ნახატის ხაზების რბილი დინებით, დეკორატიულობის შთაბეჭდილება იქმნება.

ოშკისა და ნიკორწმინდის მაგალითზე თვალნათლივ ჩანს ფასადების მონუმენტურ-დეკორატიული ქანდაკების ჩამოყალიბება. მისი შემდგომი განვითარების დამადასტურებელია XI საუკუნის პირველი ნახევრის არქიტექტურული ძეგლები — კაცხი, სვეტიცხოველი მცხეთაში, სამთავისი.

მცხეთის სვეტიცხოვლის საპატრიარქო საყდარი, განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული

საფარის კანკელის ფილა, XI საუკუნე.



ფეთხანის რელიეფი, X საუკუნე.



საფარის კანკელის ფილა, XI საუკუნე.

ხუროთმოძღვრების ბრწყინვალე ძეგლი (ფასადების შემამკობელი ფიგურული ქანდაკებითაც იპყრობს განსაკუთრებულ ყურადღებას) XI საუკუნის პირველ მესამედში, 1010-1029 წლებში, აშენა არქიტექტორმა არსუკისძემ საქართველოს სამეფოს შუაგულში. სასუვერების მანიძლე დამპყრობლებს არაერთგვის დაზღვევით სახელგანთქმული ტაძარი, მაგრამ მას ყოველთვის აღადგენენ ხოლმე. შეკეთების შედეგად დეკორატიული გაფორმების ზოგიერთმა ნაწილმა შეცვლილი სახით მოაღწია ჩვენამდე. მიუხედავად ამისა, შენარჩუნებულია ფასადების მხატვრული მთლიანობა.

დასავლეთის ფასადზე XI საუკუნის დეკორმა მთლიანად მოაღწია დღემდე და ფიგურულ კომპოზიციასაც აქ თავდაპირველი ადგილი უჭირავს. ისევე როგორც ნიკორწმინდამ, ფიგურული რელიეფი ფასადის ფრონტონშია მოთავსებული და მიხერხებულად ავსებს განიხისა და დეკორატიულ თაღს შორის თავისუფალ არეს. დიდი ზომის ფიგურებისაგან აგებული მონუმენტური კომპოზიცია, რომელიც რელიეფურად გამოიყოფა კედლის ზედაპირზე, ფასადის დეკორატიული მორთულობის კულმინაციურ წერტილს წარმოადგენს. გამოსახულია ტახტზე დგომი ქრისტე-მაცხოვარი და მის გვერდით — ორი ანგელოზი.

სვეტიცხოვლის დასავლეთ ფასადის რელიეფში მონუმენტურობა განვითარებულ სკულპტურულობას ერწყმის. ეს პლასტიკურად აღქმული, განსოგადებული ფორმების მონუმენტურობაა. რელიეფის გადაწყვეტაში სიღრმისა და სივრცობრიობის შთაბეჭდილება იქმნება. საყდარზე მჯდომარე ქრისტე რაკურსშია გამოსახული; ფიგურასა და საყდარს შორის მისი ფეხების გარშემო ღრმა ჩრდილები იქმნება, რის გამოც ფონის სიბრტყე მკაფიოდ არ გამოიყოფა, არ საზღვრავს რელიეფის სიღრმეში განვითარებას. სხეულის ზოგიერთი ნაწილი, მხრები, ფეხის ტერფები თითქმის ამოგარდნილია ფონიდან და, ამრიგად, რელიეფიც მრგვალ სკულპტურას უახლოვდება. პლასტიკურადაა დამუშავებული ცალკეული ფორმები (ქრისტეს მარჯვენა), სახის ანკეუბები, აგრეთვე ტანსაცმლის ნიჭები. ქრისტეს მშვიდი, მკაცრი ფიგურა მონუმენტური სიდიადის შთაბეჭდილებას ახდენს.

XI საუკუნეს ეკუთვნის აღმოსავლეთის ფასადის ქვედა ნაწილში სარკმლის კუპრებში მოთავსებული მფრინავ ანგელოზთა მსგავსი ფიგურები, არწივისა და ლომის დიდი ზომის ფიგურები, ჩრდილოეთის ფასადზე გამოქანდაკებული მარჯვენა ხელის გამოსახულება გონითი. ეს კი სიმბოლოა ტაძრის აღმშენებლის, ხუროთმოძღვრისა, რომლის სახელიც იქნა მოხსენებული: „ხელი მონისა არსუკისძისაი, შეუნდევთ“.

სამთავისის ტაძრის (1030 წ.) აღმოსავლეთის ფასადზე, განაპირა დეკორატიული თა-

ღის შიგნით, ფასკუნჯის დიდი ზომის რელიეფური ფიგურაა გამოქანდაკებული. თავდაპირველად ამ რელიეფის შესატყვისად ფასკუნჯის გამოსახულება მეორე მხარესაც იყო მოთავსებული. ამრიგად, სიმეტრიულად განლაგებული სკულპტურული ფიგურები ორივე მხრიდან საზღვრავდნენ ფასადს, რაც ხაზს უსვამდა დეკორატიული გაფორმების საერთო წონასწორობასა და მხატვრულ მთლიანობას.

ფასკუნჯის გამოსახულება სკულპტურულად არის შესრულებული. მისი სხეული მსხვილი, ამობურცული მასებითაა აგებული. ამ რელიეფში იავევ, როგორც სვეტიცხოვლის დასავლეთ ფასადის რელიეფში, მხოლოდ ერთი ნაბიჯია გადასადგმელი მრგვალი ქანდაკების გამოყოფამდე. ფანტასტიკური ცხოველის სახეიმი პოხა, შეერთებული ფრონთა პლასტიკურ მოდელირებასთან, რელიეფს მონუმენტურ-სკულპტურულ გამოხატულობას ანიჭებს. ფიგურის კონტურის მომრგვალებული ხაზების დაპირისპირებითა და ურთიერთშეხამებით მიღწეულია დეკორატიულობა და რელიეფი. ელასტიკური და მოქნილი ნახტი გაბეჭდილად მოხაზავს ცხოველის მძლავრ ფორმებს და მის გარეგნულად მშვიდ პოხას შინაგან დინამიკასა და ენერჯიას ანიჭებს.

შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ცხოველთა გამოსახულება, მათ შორის ლომისა და ფასკუნჯის ფიგურები, ტაძრების კედლებზე ზოგჯერ წმინდა ადგილის ფიზიკური და მამაკი დარაკის სიმბოლოდ იყო წარმოდგენილი. ანალოგიური მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდათ მათ საქართველოშიც. ვეჭვობთ, ისეთი გამოსახულებანი, როგორც აღა ფასკუნჯის სიმეტრიული წყვილი სამთავისის აღმოსავლეთის ფასადზე, ანდა ორმების დიდი ზომის ფიგურები გაცხასა და სვეტიცხოველში, წმინდა ადგილის ბოროტი ძალებისაგან დამცველთა მნიშვნელობით უნდა ყოფილიყო გააზრებული.

X-XI საუკუნეთა ქართული ქანდაკების განვითარებაზე მეტყველებს კანკელთა რელიეფები. საქართველოში გავრცელებული კანკელის ტიპი წარმოადგენს დაბალ ზღუდეს, რაიმელიც ზედა ნაწილში ანტაბლემენტით დაგვიგვირვინებული არკატურითაა გახსნილი, ხოლო ქვედა ნაწილში, სვეტებს შორის ქვის ფილებია მოთავსებული, ანდა სვეტები დაბალ ბალუსტრადზე დგას. შუაში, საკუროხველში გასასვლელი ე. წ. აღსაველის კარებია. ფიგურული რელიეფებისათვის ფილების ზედაპირი იყო განკუთვნილი. X საუკუნის დასასრულისათვის ფილების მხატვრულმა გაფორმებამ ჩამოყალიბებული სახე მიიღო. სიუჟეტური რელიეფი ჩვეულებრივ გამოქანდაკებულია ფილის შუა ნაწილზე და მას როდული პროფილის მდიდრულად მოჩქურთმებული ჩარჩო ფარგლავს.

კანკელი ინტერიერის ორგანულ ნაწილს შეად-

გენს, ამასთანავე, იგი ტაძრის ძირითად და უწმინდეს ადგილთან — საკურთხეველთანაა დაკავშირებული და სავსებით ბუნებრივია, რომ მის შემოკობას განსაკუთრებული ყურადღება ენიჭებოდა. კანკელი დაბლა დგას და, ამდენად, ახლოდან უშუალო აღქმაზეა განაგარემებული. სწორედ ეს გარემოება განსაზღვრავდა როგორც ჩუქურთმის, ისე ფიგურული გამოსახულების ტრის განსაკუთრებით გულმოდინე, შეიძლება ითქვას, იველიურულ ხასიათს.

X-XI საუკუნეების კანკელთა რელიეფებზე ნათლად იგრძნობა გამოსახვის პლასტიკურ საშუალებათა თანდათანობითი განვითარების პროცესი. გამოხატავდნენ ქტიტორებისა და წმინდანთა ფიგურებს, საღვთო წერილისა და წმინდანთა ცხოვრების სცენებს.

ატენისა და ხოვლეს ეკლესიების კანკელის ფილტვზე ჩანს ფიგურის გადასვლა ზოგადი მოცულობითობიდან ცალკეული ნაწილებისა და ფორმების პლასტიკურ დამუშავებაზე. გამოსახულებათა პოზები და ტანსაცმლის ნახატი მსუბუქად არის დიფერენცირებული, რის შედეგადაც ხოვლეს რელიეფების წმინდანთა ერთგვაროვანი რიგი დინამიკურობასა და სიცოცხლევე. იძენს ლამაზ, რბილ ნაოჭებად განლაგებული დრაპირება ხაზს უსვამს ფიგურათა თავისუფალ დაყენებას.

XI საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლების — საფარის, ურთხვის, შიო-მღვიმის კანკელთა რელიეფები, რომლებზედაც რთული სიუჟეტური კომპოზიციებია გამოკვეთილი, ქანდაკების მაღალმხატვრული ნაწარმოებებია. მათში სკულპტურულობის განვითარებული საფეხურია მიღწეული.

საფარის კანკელის სიუჟეტური რელიეფებისა და ჩუქურთმის შესრულების სინატიფე და მაღალი არტისტიკური მოქანდაკის ბრწყინვალე ნიჭზე მეტყველებს. გაგრცელებული ქრისტიანული სცენების გადმოცემაში იგი სიუჟეტის ემოციურ გააზრებას აღწევს. საერთო განწყობილების შექმნაში დიდ როლს ასრულებს ელასტიკური, დენადი კონტური, რომელიც რბილად მოხაზავს ფიგურის რთულ, დანაწევრებულ აბრისს. ნაოჭების აღმნიშვნელი ხაზების რიტმული ნახატი მსუბუქად აფრიალებული ან მძიმედ ძირს ჩამოშვებული ქსოვილის შფერძნებას გადმოსცემს. წყობრივი პროპორციები, ნატიფი ფორმები ფიგურებს განსაკუთრებულ დახვეწილობას ანიჭებს. სახის ნაკვეთი ფაქიზდაა მოდელირებული რბილი, ზოგჯერ ოდნავ შესამჩნევი გადასვლებით.

საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მაშინ, როდესაც ფასადების ქანდაკებები განუზოგადებელი ფორმებით გადმოიცემოდა, კანკელთა რელიეფებში, რომლებიც ახლოდან აღქმისთვის იყო განკუთვნილი, მოქანდაკე ყურადღებას ცალკეული ფორმის, დეტალის პლასტიკურ დამუშავებაზე ამახვილებდა.



სამთავისი, 1030 წელი. ფასკენის გამოსახულება აღმოსავლეთის ფასადზე

ნიკორწმინდა, XI საუკუნე. დასავლეთ შესასვლელის ტიშანის რელიეფი (დეტალი წმ. გიორგი).



შიომღვიმის კანკელის ოსტატი გამოსახულებ-
ზის ფორმებისა და სახის ნაკეთების დეტალურ
მოდელირებას იძლევა. ტანსაცმლის ნაოჭების
ნახტატი დეკორატიულ ფუნქციას ასრულებს, მაგ-
რამ ნაოჭები, შტრახების საშუალებით, რელიეფგუ-
რადა გამოყვანილი და მათი განლაგება სხეუ-
ლის მომრგვალებათა გამოყოფას ემსახურება.

ცალკეული კომპოზიცია მხატვრულად დასრუ-
ლებულია, ფიგურებისა და დეტალების გან-
ლაგებით მთლიანი გამოსახულების დეკორატიუ-
ლობა მიღწეული. ზოგიერთ კომპოზიციაში, ფი-
გურების გვერდით დიდი ადგილი ეთმობა გარე-
შის აღნიშვნას, იქნება ეს რთული არქიტექტუ-
რული ფონი, თუ შიომღვიმელის ცხოვრების
ამსახველი სცენის პეიზაჟი.

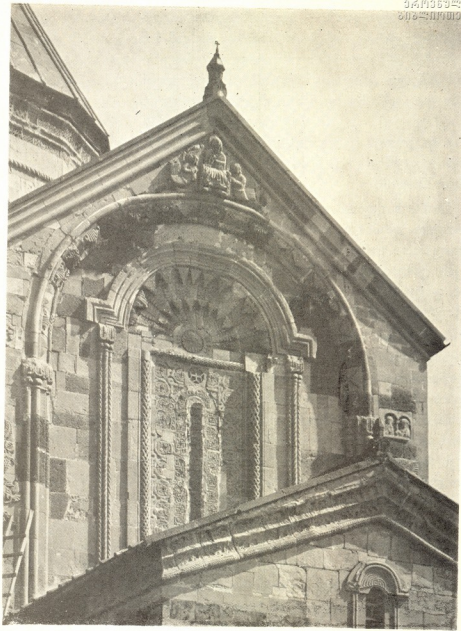
საგულისხმო ფაქტია, რომ მოქანდაკე არ
შემოიფარვლა ქრისტიანულ ხელოვნებაში საყო-
ველოდ გაგრეცლებული ტრადიციული სიუ-
ჟეტებით და კანკელის ერთ-ერთ ფილაზე გამო-
ხატა ქართველი მოღვაწის შიოს ცხოვრების სცე-
ნა, რომელმაც VI საუკუნეში მცხეთის მახლობ-
ლად განაწარტოებულ და მკაცრ სეობაში დააარსა
მონასტერი, რომელსაც შიომღვიმის მონასტერი
წოდდა.

რელიეფზე შიო წარმოდგენილია გამოქვაბულ-
ში, მისკენ მიემართება ფეოდალი ევაგრე, რო-
მელიც შიომ ქრისტიანობისაკენ მოაკცია. პეიზა-
ჟური ფონი პირობითია, თუმცა იგრძნობა ოს-
ტატის მისწრაფება ასახოს გარეგნული, კონკრე-
ტული გარემო. გორაკი, ტალღისებურად დამუ-
შავებული ზედაპირით, შიომღვიმის მიდამოების
უდაბურ, მთაგორიან რელიეფს აღნიშნავს, მასზე
აღმართული ეკლესია XI საუკუნეში რეალურად
არსებული ნაგებობაა. ამ დროს გარკვეულად
იჩენს თავს ინტერესი გარე სამყაროს ასახვის-
ადმი.

მოქანდაკეს ამ შემთხვევაში არავითარი ჩა-
მოყალიბებული ნიმუში არ ჰქონდა. იგი დამოუ-
კიდებლად ქმნიდა კომპოზიციას, როგორც ჩანს,
შიო მღვიმელის ცხოვრების ლიტერატურული
ტექსტის საფუძველზე.

ამრიგად, X-XI საუკუნეებში საქართველო-
ში ადგილი ჰქონდა ქანდაკების დამოუკიდებელი,
აღმაგალი განვითარების პროცესს, რომლის უმა-
ღლესი საფეხურია XI საუკუნის რელიეფები.

შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, რომელ-
მაც V საუკუნიდან დაწვებული ევოლუციის რთუ-
ლი და ხანგრძლივი გზა განვლო, თვითმყოფადი,
დამოუკიდებელი მხატვრული მოუღენია. იგი
მსოფლიო ხელოვნების განვითარების საინტერე-
სო ფურცელს შლის.



სვეტიცხოველი (1014-1029 წლები), და-
სავლეთის ფასადი.



არაფერი აქვს საერთო. აი, ესენი სწამალედნენ და სწამალავენ თეატრში კულისების ცხოვრებას, მის ატმოსფეროს.

ექვსი წელიწადი ქართველი აქტიორების უმრავლესობამ ამ პირობებიც კუჭქსა და ჭაბოში იყო ჩაფლული (ამაზე დაწერილი სავარსებო ვედილით თავი აფარული). მხოლოდ 1920 წელს მოუყარეს ყველას თავი „ქართულ დრამაში“ და წარუდგინეს გინებდაბნეულ ჭრულ მაყურებელს, რომელიც შემოხვევიდან შემთხვევამდე დადიოდა თეატრში... დრო და ვითარება კი შეიცვალა, მაგრამ ქართულ თეატრში ამას არავითარი გარდატეხა არ მოუხდენია. მოსაწყენი, ერთფეროვანი იყო მისი ძელოვანება, გაყინული, რეპერტუარი უპერსპექტივო. ვერც ძველ წარმოდგენებს ვიმოთხებთ იმ დღიწუნე, როცა თავისუფლებისმოყვარე მაყურებელს საბრძოლო სიმღერებით ხელში აყვანილი გამოჰკავდა ქუჩაში ჩვენი სცენის კორფები. სცენის ვარსკვლავები თითქოს არ გვაკლდა, მაგრამ გზნება ჩაიფერფლა. თანამოაზრეები აღარ იყვნენ, არც მეთაურები, გაქრა საბრძოლო სულისკვეთება. გამეფდა დაბნეულობა. ყველაფერი მოიშალა. ცხოვრებაც გაჩნდიდა — ფულის ვურსი საცირად დავაც. ასე აღარ შეიძლებოდა გაგრძელებულიყო... უსათუოდ რაღაც უნდა მომხდარიყო!

თეატრის ხელმძღვანელობამ სანდრო ახმეტელს დაავალა ახალ დეკორაციებში აღედგინა სპექტაკლი — „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. პირდაპირ უნდა ითქვას, ამ სპექტაკლმა ვერაფერი შესძინა დამწყები რეჟისორის სახელს, თუმცა ამდენი შობა არც მას დაუხარჯავს მის აღსადგენად.

ამით შეწყდა დროებით ქართულ თეატრში ამ საინტერესო ახალგაზრდა რეჟისორის მოღვაწეობა.

VIII. ჯარისკაცის ფარაჯაში

1921 წელი. 12 იანვარს სამხედრო კომისარიატის უწყება ჩამბარებს და ასპინძის მეცხრე ბატალიონში გამაწყვეს.

ბატალიონის ადგილსამყოფელი ბათუმში იყო და ჯარისკაცის ლიტერით მთვრე დღესვე სადგურში გავედი გასამგზავრებულად. მატარებლების მოძრაობის ცხრილი საკმაოდ არეული იყო და მგზავრები მოსაცდელ დარბაზებში რომ ამ ეტეოდნენ, ბაქანზე და მისადგომ ქუჩებში ღია ცის ქვეშ ვყარნენ. სხვა დროს ამდენი ხალხი ხმაურით ყურთასმენას წაიღებდა; ახლა კი თითქოს ყველა დამუნჯებულიყო, ხმას არავც იღებდა. დუმილი სუფევდა გარშემო. ამ შემაზრუნდ დუმილს ძუძუთა ბავშვების დნავილი უფრო ძაბავდა. თანაც, თბილისური იანვრის ბურუსიანი დღე გულს აწვრილებდა, ნავთილის მხრიდან ხანდახან ქვემეხების გუგუნე ყურდ შემოგვესმოდა. გატრუნული ქალაკი დანაშავესკით თავჩაქნდრული გაყურებულიყო და გარტყანიებულივით ელოდა სასულერს. გუნება ამემღვრა, გული მიმეწურა და უნებურად შეღპირის „ამპლექტიდან“ აქტიორის მონოლოგი ჩემთვის ჩურჩულით წარმოთქვი:

„მაგრამ ვით ხზირად, წვიმა-ადრის და ქუხლის წინ
ცისა და მიწას მუდღერობა მოყვარება,
ჩადგება ქარი და დრუბელინი დაწმარდებანი,
და ვით უდარად საზარელი ვეპა-ქუხილი
გააბობს ხოლმე დედამიწას, ისე პირისი...“

ამ ფიქრებიდან უეცარმა ყვირილმა გამომიყვანა, აქლ-

მითი დატვირთული ჯარისკაცი დალუქული ვაგონის მარჯვენა სარკის არ ანებებდა რეინჯის მილიციას, — მოავარსადლობის შტაბის დოკუმენტები არის.

როგორც იქნა, ღამის სამ საათზე ბათუმის მატარებლის წინა ვაგონის ტამბურამდე მივაღწეე. გათენიანას ზედა საწოლზეც მოვიყენე. დღის მთელს ვთვალე ჩავედი ბათუმში და პირდაპირ ყაზარმაში გამოეცხადდი, საშობის ფორტის ძირას. ჩემს სიხარულს სასულერი არ ჰქონდა, როცა ყაზარმაში ქუთაისელი თანაკლავები ამხანაგები ენახე: კონა პატარაძე, შალვა ტურაბელიძე, კოწოპ დოლონაძე და სხვები. პირველ ყოვლისა, გამაცნეს ჩვენი ბატალიონის კაპიტანმაში პარმენლორია და ჩვენი ასულის ლიტენანტი ჩიხლაძე, რომელიც კარგი ოფიცერი გამოდგა, ხანძარიანი ინტელიგენტი. არაფერი სალდაფონური არ იყო მასში. სამსახურში — მეაკერი, სამსახურის გარეთ — უებრო მეგობარი. პირველ მეტყვიამფრქვევად ამიყვანა თავის ასეულში.

— ამაზე უკეთეს ადგილს ჩემს ასეულში თუ იპოვნით, პატრივემული აქტიორი, სიამოვნებით გადაგიყვანათ, — თავაზიანად მითხრა.

— მაგალითი, ბატონო ლიტენანტო, რას ბრძანებთ! — ვუპასუხე და ჯარისკაცულად გამოვეჩვიე.

— რა გწნა, ჩემო ძმაო, სამსახური სამსახურია და მეგობრობა—მეგობრობა. მაგრამ ხუმრობა იქით იყოს. შენ დიდი სასარგებლო საქმის გაწევა შეგინდია ჩვენს ასეულში, როგორც მსახიობის და ისტორიკოსის. აი, გაეცნობი ჩვენი ასეულის ჯარისკაცებს და დარწმუნდები, რომ შენი შეფიქრების გარდა, მიუღი მავათი განათლება წერა-კითხვის ცოდნით შემოიფარგლებს. ასეული ასაკითაც ძალიან ჭეღვია. თქვენთან ახალგაზრდის ყოფნა აუცილებლად უნდა დატყოს ჩვენი ასეულის ცხოვრებას, მის სულიერ შემართებას, მის განწყობას. შეიძლება წარმოდგენაც დაავლავთ ჯარისკაცების მონაწილეობით, თუნდაც „სამშობლო“.

...ასე დაიწყო ჩემი ყაზარმული ცხოვრება. დილის ექვსზე — ვარჯიში, ჩაი სახარინთა და გაფიცებული მჭადი, რომელსაც გაუცრლო ფეცილისგან ფურჩიმი აცხობდნენ. შემდგ — მეცადინეობა იარაღზე, მწყობრი. პირველ საათზე — სადღი: ლობიო და ისევ გაუცრლო ფეცილისგან გამომცვარი მჭადი, საღამომ — ისევ ჩაი სახარინთი. ერთ კვირაში ისე გავხდი, საღამომ — ისევ ჩაი სახარინთი. ერო კვირაში, კუკური პატარაძე ვერ მიცნა.

— რა მოგსვლია, აკაკი! ყურებში სინათლე გავდის! — მითხრა და, აცოცხლა ღმერთმა, თავის ნათესავთან დამატყავა სადილად. გზად მივიყვანა:

— თბილისიდან ოც იანვარს წამოვედი, ქუთაისში გამოგვარე მოშობებს და იმ დღესვე ბათუმისაკენ გამოვეწვიე. ჩემს დედას, ლოწას, მინდა დაეუკავებოდ სოხუმში, მაგრამ არც ერთი გემი სოხუმისკენ არ იძვრის აქედან. ისევ ქუთაისში მომიხდება დაბრუნება ალბათ. თეატრში რა განწყობილებაა? მიშა, ვეჩე, უშანგი საით არიან?

— ყველა თბილისში დატვირე.
ყოველდღე მატულობდნენ ბათუმში ლტოლვილები.
ყაზარმაში კი ყოველ ცისმარე დღე ვემცადინებოდით, ვმორიგებოდით, ხოლო საღამოს შვედ საათზე, სიის ამოკითხვის შედეგ, ტოლქმი ვავდილობ. პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, მიხვილ გელოვანს სამოვეცხადებოდი. იმჟამად მასთან სტურად იყვნენ ოპერეტის ცნობილი არტისტი, ჩე-

ნი თანამემამულე დათა მგალობლიშვილი (დავიდოვი) და მისი მუდლვე ნოევიკოვა. ქუჩაში სომხეთის ცნობილ არტისტ არნებ არნებინსკს მივგვარი თვალი, ცნობილ ბანს—ცესეიჩის, ვროსსის. თებერვლის პირველ რიცხვებში აქ ჩვენი თეატრის მსახიობებიც გამოჩნდნენ: სანდრო ყალაბეგიშვილი, ლიზა ლოლოვრიძე, ნატალია ჯავახიშვილი...

ათ მარტს ბათუმში ალექსანდრე ფუქსუნვა ვნახე. მან სალიკვიდაციო გასამრჯელო და ერთი თვის ხელფასი გადმომცა ას ორმოცდაათათას მანეთამდე. — ვინმე ჩვენები ხომ არ არის ბათუმშიო, — მკითხა. ჩამოვთვალე, ვინც ვიცოდი.

— ბატონო ალიოშო, ჩვენი თეატრის ახალგაზრდობა სად არის, თუ იცით?

— უშანგი, მიხეილ ლორთქიფანიძე და ვეჩე ჯიქია, მგონი, თბილისში უნდა იყვნენ.

სად იყო, სად არა, ტყავის პალატებში სამხედრო ყაიდაზე გამოწყობილი შპრო ბერიშვილი და სანდრო ახმეტელი წამოვადგინე თავს.

— როგორ ხარ, აკაკი?

— როგორ ვიქნები, რეკავსეტიანი ტყვიამფრქვევი „მაქსიმე“ მაქვს, ერთი ინგლისური ხორციის კონსერვი, ორი გირანკა გაურტოლი ფეილისაგან გამომცხვარი მჭადი და, ავერ, ახლა ბიჭონმა ალიოშამ ას ორმოცდაათათასი მენშვიკური ბონები გადმომცა. გაბატოვით თითო ბოთლ კახურზე და თითო პორცია ხარჩოზე, მეტად, მგონია, ვერ გავიქნევი ხელს მგათ იმედად.

— ეგ ფული შენთვის შეინახე, ჩემო აკაკი, დღეს მამებზეც აბაშიძემ დაგვაბატია სადილად და, თუ წამოხვალ, ორი კონტრაბანკა კიდევ გვაქვს.

— მე ფულე უნდა დავერიგო ხალხს და აკაკი წაიყვანეთ, კი სიმღერის იტყვის და კარგად ვაგატარებინებთ დროს, — თქვა ალექსანდრე ფუქსუნვამ და გამოვეშვიდიობა. ყაზარმაში გვიან დავერუნდი და გამიკვირდა, ბიჭები ფეხზე რომ დამხდნენ. ნაბრძანები გვაქვს დილის ხუთ საათზე სამეზბლო და კახაბერის ფორტებისაკენ დავიძირა საჭურველითა და სურსათით დატვირთულიო, — გადმომცეს ბიჭებმა.

მართლაც, უთენია არტილერისტების ჯგუფი ყველაზე ადრე დაიძრა კახაბერისაკენ. მეორე ასეული, რომელშიც ჩემი ტყვიამფრქვევით ვირიცხებოდი, ზუსტად 5 საათსა და 30 წუთზე გვიდა ყაზარმიდან. კაციშვილმა არ იცოდა, რას მოასწავებდა ჩვენი ნაწილების მოძრაობა ფორტებისაკენ. ჩაფიქრებული მიაბიჯებდა ასეული. დილის ათის ნახევარი იქნებოდა, კახაბერის ვიწროებში ცრეთ წოდებულ „ქანდარმის ბუღასა“ რომ გაუქსწორდიო, გავაჩერეს.

— ცხენებთან ტყვიამფრქვევი გადმოიღე და ევერ, გადმოშვერილი კლდის ძირას, მიაგორე, — მიბრძანა ზემდეგმა.

— არის, გადმობურული კლდის ძირას მიაგაფორე, — და წუთში ცხენიდან ჩამოვიღე ტყვიამფრქვევი.

ცხენი იქვე, ფერდობზე, გამოწამოვრებულ ბალახს წაეტანა და სარბად დაუწყო გლეჯა. ჩვენი ასეული დახსლოებით კილომეტრ-ნახევარზე მაინც გაიჭიმა. რომ მივიხედ-მოვიხედეთ, მწვანე კონცხიდან მოყოლებული სარგის ნაპირამდე მთელი ბათუმი ჩანდა: აზიზოეს ზოდანზე რამდენიმე ლურჯად შეღებილი საკლასო ვაგონი, სადაც მენშვიკური მთავრობის რეზიდენცია იმყოფებოდა... დიდი და პატარა გემები პორტში, კატარღები წამდაწუმ დასრიალებენ გემებს შო-

რის; ჯავშანმატარებელი, რომელიც ყოველ ნახევარ საათში ხან მწვანე კონცხსკენ წარისინდებოდა, ხანც იქიდან გადმომის საპარკო სადგურთან მიდებოდა. უცებ ზურგს უკან ჯარისაკაბების ხორხოცი მომესმა. მივიხედე და რა დანინახე! ფორტის ქონგურზე აჭარულად ყაბალახგარული, წაბლის-ფერულაშვიანი ასკერი გადმომდარაიყო და ხელებით ჩვენებს რაღაცა ანიშებდა.

— კაცო, უღვაშავ! სადაური ხარ? აჭარულს გეხვარ და მუჯარად რას ვგელაპარაკები! — გავძახე მე.

— აბატოლე რასისად ვორ, ჯავახელი ვარ.

— ისევე კი დავემართოს! ბერეი ხართ ჯავახელები?

— შენ ეშმაკი კაცი ჩანხარ...

— რაზედ მატყობ ეშმაკობას?

— ჩანთაში რომ წიგნების ბოლო გიჩანს, ვერ ვეძაღ?

— კი თვლი რეკონია, ძამი!

— ძმაი არა და, ბიძაშვილივით გამომიგაზუნე თამბაქო, ლირას მოეცე!

— შენი ლირა შენთვის შეინახე, ჩამოიღე და უფსავლ მოვაწვევინებ.

— თუ მოცენა გინდა, აქაც ამოგაგდე!

გავახვიე პატარა ქვასათი ერთად ორი ცალი პაპირისი და ვგსროლე. ჩემი დამანათი ზედ თავზე გადაეკოლა ასკერს. წამით გაქრა, მერე ისევ გამოჩნდა და კბილებში უკვე მოკიდებული პაპირისი ჰქონდა გაჩხერილი. მამინევე ასკერების მთელი ჯგუფი გადმოვიკადა ქონგურებს და ჩემს მიერ დასარეურებულ ასკერს დაუწვეს დაცინვა. ამ დროს, სამწუხაროდ, ზემდეგმა გვიბრძანა მწკრივი ჩადგომა. შორიასლო გენერალ მახინაშვილს მოვავარი თვალი, ჯოხით ხელში მოაბიჯებდა. უკან ოფიცრები მიყვებოდნენ და ერთი მათგანი, ექსელბანტეანი, ალბათ მოსი აღუტანტა, ჩემი ნაცნობი გრიგოლ ლორთქიფანიძე გამოდგა. „თავისუფლად, ბიჭებო, თავისუფლად!“ — ვეითობა მახინაშვილსა და ზეშით გასწია. გამოვეკლდე გრიგოლ ლორთქიფანიძესა და შევეხვეწე, ორი სიტყვი მაინც ეთქვა, რა ხედებოდა გარემოში.

— აკაკი, ნამეტანი სამიზნე ფიტკულივით ნუ გამოეჭიმები ასკერებს, კილ მსროლელები არიან, არ დაგაცილებენ. სხვა, რაც მოხდება, მაღე გაიგებ, — მხოლოდ ეს მითხრა.

ამასობაში სადილის დროც დადგა.

ჩემმა „მეორე ნომერმა“, ზემოურმა იმერელმა ქარტაშაძემ, რატომღაც ჩემმა დიდმა პატივისმცემელმა, სადილად დამაპატარა.

— იმისთანა ავაშუმუნე ინგლისური ხორციის კონსერვი, იმისთანა მოვრუჯე მჭადი ცეცხლზე, რომ...

— ყორად, ქარტაშ. ცეცხლზე გაცხელებული კონსერვი კარგი იქნება და გარუჯული მჭადიც, თორემ, ცივად მაგ მჭადის ჭამას, შვიორი დავარჩე, ის მიჩრქენია, — ვუპასუხე თუ არა; ზემდეგი დაფეთებული დაგავდა თავს და გვიბრძანა: მწყობრში სუყველო! თვითონ წინ გაგიძღვა საბარკო სადგურისაკენ. საბარკოს გრძელ ფარდულში შესაზღვრეთა ორი ასეული ოთხ რიგად იყო ჩამწყრივებული. ჩვენი მეორე ასეულიც ოთხ რიგად ჩამწყრივდა შესაზღვრეთა გვერდით. ბატალიონის პირველი ასეულიდანც ბიჭები ამოვიდნენ გვერდით, თითქმის მიწიდან ამოძვინდნენ, ჩვენი ოფიცრობა აქ გაჩნდა და უფროსმა ლიტენანტმა მაჭკავარიანმა გვიბრძანა: სმენა! ოფიცრების თანხლებით კვლავ გენერალი მახინაშვილი მოვკაბოლოვდა, მოგვესალმა, გასცა განკარგულება, თავისუფ-



ლადო. სამარისებური სიჩუმი ჩამოვარდა... განუყრელი, სიბრ-
კლებიანი ბზის ჯობით მიმედ დააბიჯებს ტანმორჩილი ჯა-
ღარა გენერალი, თავისი უზარალოებით დავით კლიდაშვილს
უფრო მოზაიკონებს, ვიდრე ჩვენს სხვა ასოვან გენერლებს.
რადღე შინაგანი ნებისყოფა გამოსტყვოდა ამ უზარალო ჯაღა-
როსნიდან. წყნარად დაიწყო:

— დაღეს, დილის ათ საათზე, საქართველოს ბოლშევიკე-
ური პარტიის თხოვნით და ჩემდამი რწმუნებულ საქართვე-
ლოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მოქმედი არმიის სა-
ხელთო, ულტრამარტული წარუდგინეს ოსმალეთის ჯარის სარდ-
ლობას, რომ ხვალ, ათი საათისათვის, მათ მიერ უკანასკნელ-
ად დატოვებული ბათუმის ფოსტა-ტელეგრაფი, კაზახების
სამხედრო სიმაგრეები დატოვონ და გავიდნენ მთლიანად ბა-
თუმის ოლქიდან. წინააღმდეგ შემთხვევაში, შედეგებზე პა-
სუხს აგებს ოსმალეთის ჯარის სარდლობა ამ თვითინებური მო-
ქმედებისათვის. იმედი მაქვს, მხარს დამიჭერთ, მამულის-
შვიდნი! თქვენი ვაჟკაცობა ისე არასდროს სჭირდებოდა ჩვენს
ქვეყანას, როგორც ახლა!

— დღეა შეერთის ცოლად იმას, ვინც ამ საქმეში უკან
დაიხიოს, — საოცარი მნიშვნელობა დაიბუხუნა ქარქაშაძემ. ამ ბი-
ჭის ხმა ყველა აგვიყოლოა და ერთხმად დავაგრიალეთ:
გაშაა!!!

— გამაღობთ, შვილებო! ფხიზლად!
ჯარისკაცებმა პაპიროსი მოფიქვთ, მე კონა პატაროძეს
დავტყავ, როგორც დიდი ხნის უნახავ ძმას.

— რა დაუნდობელია ეს თითარი, ბიჭო, არ გვიშოვა
დრო? — შემომჩვილა კონამ.

დაიძახეს, მოეწყვეთო და ჩვენც მოვეწყვეთ, მერე გვი-
ბრძანეს, დაბლა დაგვეხია თანხმადგეობით და პორტიდან
ორასი, ორასორმოცდაათი მეტრის დაშორებით კახაბერის სი-
მაგრეებს შემოვერტყით არტალოერის ყაზარმებთან მისასკ-
ნელეი გზა ასკერებს უკვე გადაჭრილი ჰქონდათ. ამის გამო
უშუალოდ დარჩენილ ბიჭებს, როგორც ბრძოლის შემდეგ
გამორიგავ, თვითონ მოუსაზრებიათ, ირგვლივ თავ დავცა მო-
ცწყობა.

— რა ხმა გქონია, ქარქაშაძე, შე შეჩვენებულო, სად
ინახავდი აქამდე? წამოიდი, ძმაო, თვატრში და შენ თუ ნიჭი
აღმოგაჩინდა, მაგ ხნით ფურორს მოახდენ ნამდვილად.

მოსალამოვდა...
— აკაკი ბატონო!
— თავად ბატონო!
— იმ ჟანდარმის ჯიხურში არ ჯობია ახლა ცეცხლი რო
დავანთო? მერე ვახსამი ვჭამოთ, წამოვწყვეთ, ცხენის თო-
ქალთო ბალოშებად ამოვიდოთ და წავიძინოთ, პა?

— ჯიხურში მოკალათების აზრი მარტო შენ მოგივიდა
თავში, ქარქაშაძე? სხვას ნეტავი არ მოსვლია ფიქრად?..

— მარტო შე და შენ ვიქნებით იმ ბუღაკში, ა, თუ გინ-
და, დამენძლიოვი!
— რა იცი, რომ მარტო ჩვენ ვიქნებით?
— ვიცო, ალბათ, რო გუხუნიბი.
— მერე, ამას ქვია ჩვენს ძმაცაცობა?!

— მესამე ოცეულმა, სათავარიგობისკან რომ შედგე-
ბა, გადაწყვიტა, ამაღამ იარაღით წავიდეს ქალაქში სამო-
ვრად.

— არ გამაგეო? დაიცვი!

— შენ ძმობას ვვიცავ! — მითხრა ეს თუ არა, ამოიყარა
და აქლომინებული ზემდეგი, სიხნულეები ვერ დამინახა და
ხმაშალდა შეძახის. „პირველი ნომერი ვასაძე, სირბილით,
ჩემთან!“ აჟა ვარ, ბატონო ზემდეგო! „შენი ტყვიამფრტვე-
ვი და მეორე-მესამე ნომრით მომყვით დაბლა ტყვი-
ამფრტვევი ხელით წამოიღეთ“. ვინ მაცალა ტყვიამფრტვევე
ხელის ხლება, მიიღვა ზურგზე ქარქაშაძემ, კასეტებით მე და
მესამე ნომერი დავატვირეთ. ასობდე მეტრის მომინებით
პატარა ბორცვთან შევეჩვენა. იქ დავავადმევიხა ტყვი-
ამფრტვევი და გვიბრძანა, არც ზევიდან წამომსვლელი და არც
ქვევიდან მომსვლელი არ გაატაროთ. ქვევიდან თუ უფრო-
სები მოვლენ, მათ ყველამ პაროლი იცან. ვინც ამ დავებორ-
ჩილოს ესროლეთო. და წავიდა დაბლა. არ გაუსულა ოცი წუთი,
კვლავ აქლომინებული მოყარდა ზემდეგი და ახლა უკვე ახმა-
ნაგურად მუხუბდა, უფროსები გინარბენო სასწრაფოდ. მეც
სასწრაფოდ გამომვსადი ერთ პატარა ოლა-სახლში და, ვი-
დრე ოდის მეორე სართულზე ავიდიდი, დავინახე, პალა-
ტში, ეკრასთან, უზარმაზარი ქვის კეცის სახურავზე ნაკვერ-
ჩხლები ვარსკვლავებივით ციმციმებდნენ.

— მიდი ერთი, თუ კაცი ხარ, შენებურად გემრიელი ბუ-
რი გვაჭამე, — დამკრა ბეჭზე ხელი ლეიტენანტმა ჩიხლაძემ.
და სწორედ ამ დროს ატყდა სროლა. ისეთი ნხმევი ჰქონდა,
ზღვის სანაპიროსთან უნდა ყფილიყო; ნამდევლად ქალაქში
ძარცვა-გლეჯა დაიწყო... გული მომეწურა. ჩემი ტყვიამფრტვე-
ვისკენ მოვიხივებე წასვლა, მაგრამ ჩიხლაძემ შეჩანერა, —
შენ დარიდი ნუ გაქვს, იქ ზემდეგია, ის მოუღვინა ჩვენს „მა-
გიდარიობებს“; მერე დასძინა: — ციხიდან ყველა ბოლშევი-
კი გამოუშვიათ, მაგრამ მათ ვერაფერი მოუხერხეს მძარცვე-
ლებს. გლობა რვა-ცხრა საათზე შემოვა ბათუმში თავისი
წითელი ცხენოსანი რაზმით. ერთი ჭოლოვიერი კაცია თერ-
მე. შალვა ელავა თან ახლავსო. აქ კი სერფო ქავთარაძე და-
ხედდება ჩვენი ჯართო.

იმ დამით ვერა და ვერ მოვიღხინეთ. უგუნებოდ იყვნენ
ოფიცრები.

ლამის პირველი საათი იქნებოდა, პოსტზე რომ დავა-
რუნდი. ქარქაშაძემ მომიყვა, რომ სათადარიგო ოცეულს მა-
ინც მოუხერხებია ქალაქში გაპარვა საყაჩაღდ, მწარედ ჩა-
ხეივანი. აი, შენი ჯარიკი! აი, შენი მამულშიშვილორი შეგნე-
ბაც! ამ მწარე ფიქრებში წამოვეყქი. მინდოდა ცოტა მაინც
დამეძინა ქალაქიდან კანტიკუნტად ისმოდა სროლის ხმა.
მხოლოდ ალიონზე მიხუნდა ყველაფერი.

ფორტებზე სიცოცხლის ნიშანწყალი თითქოს ჩამკვდ-
რიყო.

გათენდა კიდეც.

ქალაქიდან ცხენოსნური მარში მოვეგნა. ალბათ გლობა
შემვიდათ თავისი წითელი კავალერიით უცებ ქართული ჰიმ-
ნი აგუგუნდა ფორტში...

უნებურად ავჭრიალდი და „ჟანდარმის ჯიხურისკენ“ გავ-
წიე. შევედი. იქ ათიოდე ჯარისკაცი მოეყარა თავი. მათ შო-
რის ერთი ჭალარა ჯარისკაცი ერია, წმინდა გიორგის ჯვრებით
მერე დადამხუენებელი; სახელდახელოდ შეუდგნენ სუფრის გა-
წყობას კონსერვებითა და მჭადით. ის-ის იყო, თითო ლუგმა
ჩაივლით პირში, რომ ფორტიდან სეტყვასავით წამოვიდა
ტყვია. ადგილზე გაქნავივით. ყველას ფერი ეცვალა. მხოლოდ
ჭალარას არ შესვლია ნირი, სწორედ მან დავიხიბა:

— სანამ ბათია, ვისაც გასვლა უნდა, ახლა გავიდეს! — არც ერთმა არ დაეჯერებო. პირიქით, სროლა რომ მიწელდა, სწორედ მაშინ წამოვიყვარით და კარზე ვეკით.

— გაჩერდი! არ გახვიდე! — ისევ დასტკეპა ჭალარამ, მაგრამ ორმა ჯარისკაცმა მოასწრო კარის გაღება და ის იყო, გარეთ უნდა გავარდნილიყვნენ, რომ ორთავე ზღურბლსუკვე დაეპარცხა.

მე გაოცებული ვიდექი, სხვებმა კი სასწრაფოდ მიხურეს კარი, საცოდავები სისხანზე გამოაჩოჩეს და კუთხეში მიაწვინეს ტყვიებით განგებორღეობი.

კვლავ ბათი და, — მომეყვითო, დაიძახა ჭალარამ. ახლა კი ყველამ ვივადრეთ ცხვრებივით უკან გაყოლა.

გორაკზე ფორთხვა-ფორთხვით ავედრეი. ვუბადე, ზემდგომ ჩემი ტყვიამფრქვევი გადაჭრილი ხის ძირას მიმოვბრუნე. როგორც ეს მივადრევი ტყვიამფრქვევთან და ჩაუვარეკი. მიხანა დავეწყე ძენა. ვხედავ, ფორტის ქონვერუსზე სისტემატურად სამი ცეცხლის ენა იწვერება ჩემსკენ. სამიხნეზე „დავაჯინე“ და რამდენჯერმე გაუშვი ჯერი. ისევ ვაივხედ და, ქონვერუსზე ჩაქრა სამივე ცეცხლის ენა.

ჩვენებმა მარცხენა ფრთიდანაც დასცეს სიმაგრეში ჩამსხლარ ასევე. ზარბაზნის ქუჩილივ მოსმა. ჭურვემმა ფორტის თავზე დიპყეს ცვერა და სკდომა. ზარბაზნების ხმაჟვერი გაამხნევა და „ვაშას“ ძახილით სიმაგრეს შეუტრეს. მაგრამ თურქებმა მოიფერეს ეს შეტევა. მცირე ხნით ორივე მხარე ჩაწყნარდა.

ლეიტენანტმა ჩიხლაძემ ახლა ქვევითვე დამაჯორებინა ტყვიამფრქვევი, ნასნავეში გამატანინა მიფარებულ ადგილას და მოიხრა:

— დაისომე! სანამ ზვეიდან ამ მხარეს იერიშზე არ წამოვლდე, ხმა არ გაიღო. ასკერები ვერც წარმოიგნენ, რომ ტყვიამფრქვევით აქედამ, ამ გავლილი ადგილიდან ჩაუესაფრდებიო. ცოტაც და, ნახავ მაგათ სივრა.

ლეიტენანტი ჩიხლაძე გამშორდა, ქვევით წვიდა, მე კი ჩემი ტყვიამფრქვევით, მთორე (ქარქაშაჟი) და მესამე (გვარი აღარ მასსოვს) ნომერთან ერთად თითქმის სულ მოწყვეტილები დავრჩით ჩვენებისგან. თავადვეის ინსტინქტი თანდათან მიეპყრობს, ცოტა არ იყოს, მეშინია. არა, ეს შიში არ იყო. რაღაც სხვა, გაურკვეველი გრძნობა, რომელიც არ მინებებდა სხვა რამზე ფიქრს, გარდა თავის გადარჩენაზე. თავის გადარჩენა კი იმით შემძებლო, რომ მტერი გამანადგურებინა. ესე იგი, ეს არ იყო იმდენად შიში, რამდენადაც გამწარება, ნერვიული, უაზრო აღტყინება. უნდა დავასწრო და მივკლა, თორემ ის მომკლავ, — ეს არის და ეს, მხოლოდ ამასლა ვფიქრობ... რატომღაც ყოველ წამს დროშებზე ჩემს „შაქსივას“. რა დროა, ნეტავ! თუ დაიწყება, ვერსულე დაიწყოს! საათი არც მე, არც ქარქაშაჟს და არც მესამე მთემის არ აღმოჩნდა. ნერვიულად მეღიმება — რა მინდა საათი! რაში მჭირდება, რა დროა? სრულიად არ მაწუხებს უსათობა და რატომღაც მაინც მინდა გავიგო, რა დროა. ინტერნაციონალი უკვე სამჯერ დაუტრეს და ქალაქიც ჩაწყნარდა. ჩაწყნარდა მოწინააღმდეგეც.

გრძნობებს უფრო ამძახლებს ეს ხანგრძლივი დუმილი. შვემ ღრუბლებიდან გამოჰყო თავი და ზურგი შეგვიბო. ჩვენ თუ ზურგზე გვატყუნებს შვე, მოწინააღმდეგეებს ხომ თვალებში ანათებს?! მზეც გვეხმარება! — თავს ვიმიმედ.

უკვე ქვემოდან მესმის:

— ვასაც, ყურადღება! — მეძახის ლეიტენანტი ჩიხლაძე

— არის ყურადღება!

— მუხმად ტყვიამფრქვევი, შეამოწმე სამიხნე კორა!

მოიღან!

უკვე მეც შევინიშნე, რომ მოიღან და თითქმის ყველა ბრძანებას მეგანგებულად ვასრულებ. ასკერები კი კალიბრებით მოხტან ფორტთან. ხან გაჩერდებიან, დაწვიბენ, ხან ისევ შორიან. თანდათან გვიახლოვდებიან. წინ, პირველთადად ხელში, ოფიცერი მოუძღვება და წამი-წამ ხელს იქნება, შორის და ასკერებს ბოუერლებმა ჩემსკენ. ტანში სიცივე გატვირთა, პირი გამიშრა, ქარქაშაჟი გვერდით მიიწეს და ტყვიამფრქვევის საფაზე ქონტს ამოწმებს. კიდევ ორი გადმობენა და ოფიცერი სამიხნეზე „დავაჯინე“. ვუთვალავთვე, კიდევ როდის წამოიწვევა გადმოსარბენად. ნუთუ ვერ მხედავს? უკვე სულ ახლოს არის, მაგრამ ლეიტენანტს ჯერ რომ არ უბრძანებია, ვისროლო. თითქმის ჩემი ფიქრი შორითვე იგრძნო ლეიტენანტმა და დამიძახა: — ვასაც, ხომ არ დადგებიანო? ოფიცერმაც დიდხანს აღარ მალოდინა და ამ, წამოვიარდნენ თუ არა ასკერები, მეც ორთავე ცერი „გაშეტს“ დავაჭირე. ოფიცერი და რამდენიმე ასკერი მოეცლოლივით დენარცხა. სხვა ასკერები კი დამფრთხალინი ჩაწყნენ და ხსულვებს ამოფრქვენი. ჩანდა, ვერ შევინიშნეს აქამდე და არ ელოდნენ ცეცხლს. უცებ, თვითონაც არ ვიცე საიდან, რამდენიმე ჩვენი ჯარისკაცი მოვარდა ჩვენს ტყვიამფრქვევთან, საიმედო თავშესაფარად თუ იგულვებს ეს ადგილი. მაგრამ ამან უკვე ამკარად გასცა ჩვენი ტყვიამფრქვევის ადგილამაყიფული.

ერთი წამიც და, აფეთქების საშინელმა ხმამ გამაყრუა, დამამბრმა კიდევ. ინსტინქტურად ჩავავლე ხელი სახელურს და ახლა უკვე სრულიად უაზროდ დავაჭირე ცერები „გაშეტს“. თვალს ვერ ვახე. მაგრამ ჩემი ტყვიამფრქვევის კაპანი ცხადად ჩამესმის. მხოლოდ ესლა მამენიბის, რომ ჯერ ამ მომეგვდარება. მერე ეს კაპანი შეწყდა. მაგრამ, უცებ, ჩვენიური „ვაშას“ ძახლი მესმის, თავს არ ვწვე. მარჯვნივ მხარზე ეს რაღაც მაწვება მიმიმედ. სრულიად გაგებრული. მხოლოდ მაშინ გამოეფხიზლდი, როდესაც ვილაცამ მხარზე ხელი დამკრა და ფრთხილად მკითხა: — ცოცხალი ხარ, ბიჭო? ფრთხილად აწვიე თავი. ზემოიდან ლეიტენანტი ჩიხლაძე წამომდგომია. სახე გაუნათდა და დამძახა:

— ყოჩაღ, კაქო აბა, ადექი! დაჭრილი ხომ არ ხარ?!

— არა, მზონი, არ უნდა ვიყო. — ძალა დავაგებე ჩემს თავს და ძლივს ვაგვიბოლო თვალუბი. წამწამები თითქმის ერთმანეთს მიწებებოდნენ.

მხარზე დავიხედე, რა მაწვება-მეთუი. ქარქაშაჟი ყოფილი, ჩემი როსროხა ქარქაშაჟი. თ, რა საშინელმაბა ყუმბარის ნამსხტრის თავის ქალა გაუტყნის სისთვის და სახე საკუთარი ტვირთი და სისხლით ბქეს მოთხტრილი. მარცხენა ხელით სავანზე ლენტჩი ჩაუბღუჯავს. ჩემდაუნებურად რაღაც ამოვიხსობრტინე, გიკითხე წამოვადრე, დავწვიე ტყვიამფრქვევს, ავიტაკე, ბეჭუე შევივდე და წინ გავკანდი, ფორტისკენ. აღმართში რამდენიმე ნაბიჯის შემდეგ ფეხი დამიკურდა და დავეცი... მერე როგორ აღმოჩნდი ფორტის ქონვერუსზე. ამ მახლეს. მხოლოდ მაშინ გამოვერკვიე, როდესაც ყუმბარით ფეხებმოწყვეტილმა ასკერმა ჩემს წინ ჩვენი ჯარისკაცი მოკლა და ადრე ნანახმა ჭალარა ჯარისკაცმა კი იმ ასკერს კონდაბით თავი გაუხტეთა. მხოლოდ მაშინ გამახსენდა, რომ ტყვიამფრქვევში ვაწვნივ აღარ იყო. რა უნდა მქნა ცარიელი „მა-



ქსიმათი“... ისევ ძირს დავეშვი კასეტების წამოსაღებად. გზაზე ლიტენანტი ჩინლაძე შემომხვდა, თურმე ცხუნურ კასეტები დაწვეო და მეოთხე ნომრისთვის ებრძანებია მე ვენახე და კასეტები გადმოვიკა.

— ყოჩაღი ყოფილხარ, კაკო! უკანასკნელი ასკერი შენი ტყვიამფრეველიან ათ-თხუთმეტ ნაბიჯზე წაიქცა და, სროლის ხმაე შეწყვიდა! — ისევ შემაქო ჩინლაძემ.

— მართალი ვითხრათ, იმ ოფიცრის დაცემის შემდეგ, არაფერი არც დამინახავს და არც გამიგონია.

— რომ დაგენახა, ეგებ, უარესიყო ყოფილიყო, — ჩაიცინა ლიტენანტმა, — შენმა ტყვიამფრეველმა ისე გაამხნევა ჩვენი ასეული, რომ როგორც ერთი კაცი, ისე წავიდნენ შეტევაზე. ჩვენი ასეულიდან ბევრნი არ დაღუპულან. მესაზღვრე ასეულს შესვება დიდი ზარალი, — ლიტენანტი ისე გულგრილად ვეგვიდა ასეულს დაღუპვას, ადამიანთა სიკვდილს, თითქოს შინაური ფრინველების დახოცვას ყვებო. ამან გუნება ამომღვრა და ჩვენს შორის თითქოს ყინული კედელი აღიმართა. აქამდე სიმპათიური ლიტენანტი, უსაზღვრეს კაცად მომეჩვენა. ახლა უკვე ყოველ მის ნათქვამ სიტყვაზე უაზრად ვაკანტურებდი თავს.

...შუალაშთი, კოცონის შუქზე, ჯარისკაცები დახოცილებივან ართმეულ ნადავლს ამოწმებდნენ. ამ სანახაობამ კინაღამ გული ამიწარა, კინაღამ სიყვარული დავიწყვე. ძლივს შევიკავე თავი, წამოვადექი, შორიასლო თოქალთო გავაფინე მიწაზე და წამოფევი.

ლიტენანტი ჩინლაძე და სხვა ოფიცრები აღარსად ჩანდნენ.

ძილი არ მგაკრებოდა. ცოტა ხნის შემდეგ ზემდევი მომიჯდა გვერდითა და მუხუნება:

— ვასაძე, ნასწავლი კაცი ხარ შენ და ამისხენი ერთი, რა გქენით ჩვენ დღეს?

— ხომ არ შეიშინებ, ბიჭო? — გოცეებისგან თვალები დავაწყობე. — როგორ თუ რა ვქენით? ბათუმი გადავურჩინეთ სამშობლოს! აი, რა გქენით.

— მერე, ამისთვის მადლობას, ნეტავი, ვინ გვეუბნება?

— ვინც თავი დასდო ბრძოლის ველზე, ხვალინდელი დღე გეტყვის მადლობას. პირადად მე წმინდა მოვალობას ვიხიბ დედასამშობლოს წინაშე!

— ჩვენი ოფიცრები? ისინი როგორ იბრძოდნენ?

— როგორც შეუწყენის ნამდვილი მამულიშვილებს, ნამდვილ მეომრებს, თავის მიწა-წყალს უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე რომ იცავენ!

— ჰოდა, თუ სასახელო საქმე გააკეთეს, რა მიაზრებინებდათ იმისაღებში, მათ მიერვე დამარცხებულ თურქ ჯარისკაცებთან ერთად?

— არ ვაღაძრო, ზემდეგო!

— გინდა ვაღაძრო და გინდა გაცოფდი, ასე კია და!

— თავი დამანებე, თუ ძმა ხარ. ისედაც გული მემღვრევა. შენც გაპარვა გინდა? მოიქევი ისე, როგორც სინდისმა გიკარნახოს! — ვუთხარი და ზემდეგს ზურგი შევაკეცი.

უსიამოვნო ფიქრებს მინდა თავი დავაღწყო. დავიღალე მინდა, წავიღვლიმი. მაგრამ როგორ? თვალს ვერ ვხეუჭე, ქუთუთოები მეწეის. წამწამებს თითქოს ცეცხლი ვკვიდება. ყოველ საათში წყაროზე ჩავრბივარ, ცივი წყლით თვალებს ვირებცხე, წუთით ვმშვიდდები, მერე კი უფრო მეწეის. თი-

ქოს გახურებული ნემსები მაქვს თვალეში გარჭობილი. არა ნივთიერება იყო ხელყუმბარებში, ასე რომ მაჯასწორებს!

დღისთვის ტკივილი ცოტა ჩაქცრა, თანაც, ერთი სული მაქვს, მიველო ვინმეს ეს ტყვიამფრეველი და დაღუპული ბიჭების მშობლებთან ჩაყენის საქმე ამხანაგებს დავაჭარებინო. კონა პატარიმედ და პარმენ ლორიამ მოიმძენეს. ორთავე, როგორც საიქოდან მოზარუნებულს, ისე მომესალმნენ, გადამხეზუნენ: „..ბავშვამც კი იცის, ვინ არის კაკო!“ — ხუმრობს კონა.

— მართლაც სასწალო რაღაც გაგიკეთებია, ძმაო, ასპინძის სახელწოდების პირველი კაცი ხარ! ხელოვანის სახელს შემომის საბუღონა გაასწავრო...

— ტყვიამფრეველმა გააკეთა ეს ყველაფერი. აბა, მარტო მე რომ ვყოფილიყავი, ისე დავგვდებოდი, ადვილ ჩვენ წინ ყომბარისაგან თავყვალეჯილი გვამი იდებოდა.

— შალიკო ტურაბელიძის გვამის წასაღებად ამოვედიო. გავჩვენე ერთი ის საცოდავი, შენ გცოდნია, სად არის!

— წამოდიო. მავასაც გავჩვენებ და ჩვენს ქარქაშაქსაც. სახელდასხლოდ შექმნილ კუბოებში ჩავდეო მოკულთა გვაგამეო თავისი მისამართებით. ორმოცი კუბო აზიციეს მოედანზე.

— ააკვი, თავშეკავებული ვაქცაცი ხარ და, შენ იცი, აწი როგორ მოუვლი თავს. ტურაბელიძის კუბოს მე ვაგვევი ქუთაისში. პატარა წერილი მიწერე მშობლებს.

მე ორად ორი ფრზა მეწერე ჩვენებს: „მე კარგად ვარ! ჩემზე არ იღარდელი. გოცონი ყველას! ააკვი!“

დანარჩენი ზებირად დავაბარე. გადავკოცნე, დავემშვიდობე და იმსზე დავიწყე ფეირი, თუ ვისთვის უნდა ჩამებარებინა ჩემი ტყვიამფრეველი.

— ერთ საათში ამოვლენ წიფელარმიელები და ხელწერილით ჩააბარებ ამ ტყვიამფრეველს. ეს ხელწერილი კი შენს დემბოლიზების საბუთია, — მითხრა პარმენ ლორიამ და საბუთი გადმომცა, — მეც მიუღო პაკაუში უნდა ჩავაბარო! აბა, კარგად იყავი.

აველი თუ არა ჩემს განლაგებაში, წინ წარსომიდაგა მორჩილი ტანის ცხვირაპრებილი წითური ჯარისკაცი, თავზე კომუნარკი ეხურა, ბამბის გაცერცილი ქურთუკი ეცვა, აჭრბაიჯანული ჭრელი წინდები და ქალამნები ჯარისკაცს ცოტა უცნაურ შესახედაობას აძლევდა. წელზე რუსული ხმალი ერტყა, მხარზე კი — ღვედით გადაკიდებული კარაბინი.

— ვინ არის ამ ტყვიამფრეველს, პირველი ნომერი ვასაძე!

— პატივცემულო, ნება მომივინო, წარმოგიდგეთ ასპინძის მეცხრე ბატალიონის ჯარისკაცი ვასაძე, „მასქიმესი“ სისტემის ტყვიამფრეველი, რვა საცხე კასეტით, ექვსი დანსელილი ლენტით, ორი ცხენით, ორი კეხით და თოქალთითი!

— ოო, თქვენ ალბათ რუსულის მასწავლებელი ხართ, ისე თავისუფლად ლაპარაკობთ ჩვენს ენაზე, ინებეთ თქვენი საბუთი...

ჯარს კი გამოვეხოხვე, მაგრამ ჯარისკაცის „გინანსტიორაკა“ და მავარა დიდხანს ვერ მოვიმორე. მთელი ცხრა თვე ვატარებდი ბათუმში.

(გაგრძელდება იქნება)



ქრონიკა

● 6 იანვარს საქართველოს იურიდიული ინსტიტუტის კანონმდებლობის განყოფილებაში გაფართოებული პლენუმი, რომელშიც განიხილა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მიერ 1978 წელს გამოშვებული პროდუქცია.

პლენუმი განსაზღვრა კინმატოგრაფისტთა კავშირის პირველმა მდივანმა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, კინორეჟისორმა ს. დოლიძემ. მოხსენებაში, 1978 წლის ქართული კინოფილმების წარმოება ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატმა, კრტიკოსმა გ. გვერდუჩაიშვილმა.

მოხსენების ირგვლივ გაართულ კამათში მონაწი-

ლეობა მიიღეს ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატებმა, კინომცოდნეებმა — კ. წერეთელმა, ო. თაბუკაშვილმა და გ. დოლიძემ, კინორეჟისორებმა ე. გაბრილიძემ და კ. გოგოძემ, რეჟისორებმა მ. მანაგაძემ და ო. იოსელიანმა, ა. ს. პრუსინის სახელობის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის დოცენტმა გ. ქულიაშვილმა, მწიგნობარმა გ. ბარბაქაძემ და კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სასცენარო-სარედაქციო კოლეგიის მთავარმა რედაქტორმა გ. ვალაშვილმა.

● ჩატარდა საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის გაფართოებული პლენუმი, რომელშიც ფართო სწავლას განიარაღა ქართული საბჭოთა კანდაკების განვითარების გზებზე.

პლენუმმა არა მარტო მხატვრებისა და ხელოვნებათმცოდნეების, არამედ ფართო საზოგადოებრიობის ყურადღება მიიპყრო.

პლენუმში შესავალი სიტყვით განსაზღვრა საქართველოს მხატვართა კავშირის პირველმა მდივანმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ნ. კანბერიძემ, მოხსენებით გახვიდა მხატვართა კავშირის მდივანი გ. იჩიაური.

ქართული კანდაკების განვითარების საკითხებზე სიტყვებით გამოვიდნენ სსრ კავშირის სახალხო მხატვარი ვ. თოფურიძე, რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი გ. თალაყაძე,

საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი, შ. რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატი ე. ავაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ლ. შანიძე, მხატვარი ლ. თაველიძე, საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ი. ოჩიაური, რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი მ. შერაზია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ო. ფორალოშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, მოქალაქე ლ. მუხიძე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე პროფესორი ი. ურუშაძე.

საქართველოს მხატვართა კავშირის პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდა საქართველოს კომპარტის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ნ. ჩერქეიშვილი.

● თბილისში (არსენს ქუჩა № 28) გაიხსნა მხატვარ ვალერი ჩოჩის სახელმწიფო მუზეუმი. სამ თოხანო ექსპონირებულია ორმოცდაათამდე ფერწერული და ასორომოდამდე გრაფიკული ნამუშევარი, რომლებიც მხატვარს უცანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე შექმნა.

სახელმწიფოების გახსნაზე შეკრიბნენ მხატვრები, ხელოვნებისმცოდნეები, მწერლები...

სიტყვები წარმოიტანეს: შ. ამირანაშვილმა, ვ. ბერიძემ, ე. ახვლიდიანმა, უ.

● სსპარტაქელს კომპოზიტორთა კავშირის ფორმალური კომისიის ინიციატივით ამას წინააღმდეგის რაიონში გაიმართა სიმღერის დღესასწაული, რომელსაც დაესწრნენ ცნობილი კომპოზიტორები — სსრ კავშირის სახალხო არტისტები — ა. ბალანჩივაძე და ა. მუკავარიანი, კომპოზიტორები: რ. ლალიძე, ბ. აკვინაძე, შ. მილორავა, გ. ცხაძე, ხ. ნასიძე, გ. ახარაშვილი, ც. უანჩილი, ფ. დლიტი, სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს მუსიკალური

● ამ ციკა ხნის წინ თბილისში საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, თბილისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის კულტურის განყოფილებისა და თბილისის ევ. მიქელაძის სახელობის მეცხრე მუსიკალური სკოლის ინიციატივით მოეწყო მუსიკალური სკოლების საკავშირო კონფერენცია, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს თბილისის, მოსკოვის, ღერინგრადის, კიევის, ტალინის, დენიზის, ვილნიუსის, ზაქოს, ბერტინის წარმომადგენლებმა.

კონფერენციის მიზანი იყო პედაგოგიური გამოცდილების ურთიერთგაზიარება. მუსიკალური კატერ-



გაფორიძემ, რ. ამირანაშვილმა, ვ. ბერიძემ და სხვებმა.

კოლეგიის მთავარი რედაქტორი სავა, ფურხან, ასოლოვნიკა მუშკიას, რედაქციის თანამშრომლები.

შეკრიბილი სიტყვით მიმართა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პირველმა მდივანმა გივი ორჩინაიძემ.

დღესასწაულში მონაწილეობდნენ ვეთა ვაკაშვილი, ანსამბლი „გორდელი“, პლენაოვის სახელობის კულტურის სახლის ვეთა და გორის მუსიკალური სასწავლებლის გოგონათა ვაკაშვილი ანსამბლები.

ბის აღზრდასა და დაოსტატებზე ისაუბრა მეცხრე მუსიკალური სკოლის დირექტორმა ი. ხარაბაძემ.

მოსკოვის, ღერინგრადის, კიევის, ტალინის მუსიკალური სკოლების წარმომადგენლები შეუბნენ ინსტრუმენტული მუსიკისა და თეორიის სწავლების გამოცდილებასა და მომავალ გეგმებს.

შემდეგ კონფერენციის მონაწილეებმა მოისინჯეს ევ. მიქელაძის სახელობის მეცხრე სასუბიო სკოლის პედაგოგთა კამერული ორკესტრის კონცერტი (დირიჟორი ი. გაფარიძე), მოეხსენეს მასწავლებლების პ. დვითაშვილის, ნ. ფარქაძისა და სხვათა მონაწილეობა.

● **ბზლზბნ** თბილისის ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზში გამართა საქართველოს სსრ და უკრაინის სსრ სახალხო არტისტის ლამარა ქუნიასა და საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტის ლევან ასათიანის კონცერტი. აღსანიშნავია, რომ ორივე მომღერალი თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ცნობილი ბედგოვის, პროფესორ გიორგი გოგინაძის

ხელმძღვანელობით აღიზარდა.
კონცერტის პირველი განყოფილება დაეთმო ახალგაზრდა მომღერალ ლევან ასათიანს.
მან შესარულა ბახის, ჰაიდნის, ბენდელის, შუბერტისა და გრიგის ნაწარმოები, აგრეთვე შურმანის არია ზ. ფალიაშვილის ოპერის „აბესალომ და ეთერი“, არია ო. თაქთაქიშვილის ოპერიდან „ცოცხალი ეტრა“, რ. ლა-

ლიძის და სხვა ქართველი აუტოციოელი კომპოზიტორების ვოკალური ნაწარმოებები.
ლ. ქუნიანი რთული და სინდრის პროგრამა წარმოადგინა: ვიოლიტა არია ვერდის ოპერიდან „ტრაჯედია“, პაუს კავტრინა მეთერბერის „აუგურნიტიბიანი“, მოცარტის „ალოლია“, სტანსა რეჩიტატივი და არია ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“, ლ. ქუნიანის მიერ შეს-

რულელები იყო აგრეთვე ფრანგი კომპოზიტორის გოდარის „ნანა“ ოპერიდან „გოლინა“, ვერდის სერენადა ოპერიდან „რეი ბლანო“, რავლის „მასანერა“, სენ-სანსის „ბუბულეო და ვარდი“.
კონცერტის წარმატებას ხელი შეუწყო რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის რახოლ გულტერის მშვენიერმა აკომპანემენტმა.
ნ. ელიაშვილი.



● **ბაშმომცემლობა** „მერანის“ საგამოყენო დარბაზში.

ბაშში გამართა საქართველოს სახალხო რეპერტული მსატრის თეატრის ჯუბანიშვილის გრაფიკული ნაშრომების გამოფენა.
გამოფენის გახსნაზე სიტყვებით გამოვიდნენ და მსატრის შემოქმედებაზე ილაპარაკეს გამომცემლობა „მერანის“ დირექტორმა, პოეტმა კარლო კალაძემ, საქართველოს მსატრის აკადემიის პირველმა მდივანმა ნ. ჭანტრიძემ, სამუთა კავშირის სახალხო მსატრისა უ. ჭავჭავაძემ და სხვებმა.

● **ბაშმომცემლობა** ქორეოგრაფიული ანსამბლების პირველი საქალკო დათვალიერება, რომელიც სახელმწიფო დიდ საკონცერტო დარბაზში გამართა, მოაწყო საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს ესთეტიკური აღზრდის სამეცნიერო-მეთოდურმა კაბინეტმა.
დათვალიერების მიზანი იყო მოცეკვება ბავშვთა ანსამბლების მომზადება მსატრული თვითმომქმედების მერვე რესპუბლიკური ოლიმპიადისთვის.

რომელიც გაიხდა გამართება. დათვალიერებაში მონაწილეობა მიიღეს ქალაქ თბილისის საშუალო ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების კოლექტივებმა; აგრეთვე ზ. ძნელიძის სახელობის პირენროა და მოსწავლეთა რესპუბლიკური სახალხო და საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს მსატრული აღზრდის სახლის ანსამბლებმა. ქართული ცეკვის გარდა შესრულდა ოპერის იყო აგრეთვე სსრ კავშირის სახალხო ცეკვები.

● **მე მისის** ლატვის სსრ ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში დაიდგა ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მინდია“. სპექტაკლის რეჟისორი ი. აბლინი, დირიჟორი — ე. ლინდბერგი, მსატრები ვ. ვარდაუნიისი. როლებს ასრულებდნენ ახალგაზრდა ბალეტური მომღერლები — ლენინგრადის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიპლომანტები: მინდია — ი. რიიკურისი, შოია — დ. რიიკურე, ჩაიხაბა — ვლ. ოკუნი. სპექტაკლში მონაწილეობდა რიგის ქარხანა „ვეფ“-ისა და სამედიცინო ინსტიტუტის სახალხო გუნდები ცნობილი ქორეოგრაფის ლატვისა და საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ი. დუმინის ხელმძღვანელობით.

● **მარჯანიშვილის** სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრმა მკურებებში მორტი პრემიერად უჩვენა ამერეკელი მწერლის ვინა დელმარის ორმოქმედებია დრამა „იქნებ ბავშვები ფრინველებს ჰგავან“ (თარგმნა პ. წერეთელმა).
სპექტაკლის დადგმა-

● **ბზბს** წინათ საინჟინერო, კინოგეოლოგ ქართულ სასოფლო კულტურის ნახალხო, კონცერტი გამართა საკავშირო მუსიკალური და ქორეოგრაფიული კოლექტივების დათვალიერების დაურებატმა, საქართველოს ხალხური მიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებულმა ანსამბლმა (მსატრული ხელმძღვანელი ანზორ კავსაძე).

ლი რეჟისორია სსრკ სახალხო არტისტი ვ. ანჯავარიძე, მსატრები — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე დათაქაშვილი, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეს დ. კიშინშვილს.
სპექტაკლში მონაწილეობენ სსრ კავშირის სახალხო არტისტები: ვ. ანჯავარიძე, ვ. გოძიშვილი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები: ტ. სავარდო-

ძე, ი. ტრიპოლკო, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: დ. კივიანე, ე. უიფშიძე, მ. მახვილაძე, ვ. ქაუთელი, ვლ. ცხვარიშვილი, ნ. ჩხეიძე, გ. გელვაიანი, ზ. ლავრიაძე, აფხაზთის სსრ დამსახურებული არტისტი შ. გაბელია, მსახიობები: ზ. იოსელიანი, ლ. კახანაძე, მ. ტატიშვილი, ვ. კიტაიშვილი, ც. ჭანდელი, თ. ლალიძე, ვ. ფირცხალიშვილი, ა. ტყაბლაძე, ა. ალავეციძე.



● **გრიგორაძის** სახელობის სახელმწიფო რუსულმა დრამატულმა თეატრმა მორიგ პრემიერად წარმოადგინა ა. ვამპილოვის სამშოქმედებანი კომედია „გამოხოვება ივინისში“.

სექტაელი დადგა თეატრის მთავარ რეჟისორმა ა. ტუსტინოვამ, რეჟისორი საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ი. შეტრუი, მხატვრულად გააფორმა ე. კორტავამ. სექტაელის როლები შესრულეს: საქართველოს სსრ სახალხო და რუსეთის სსრ დამსახურებული არტისტმა ე. ბაიკუსკიმ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტებმა: მ. პასეცკიმ და თ. ბელიუსკვამ, მსახიობებმა ი. კოჩნეცკიმ, ვ. ხორტჩენკომ, ლ. არტემოვამ, ა. გრინმა,



ე. კუხალიაშვილი, ლ. კრელოვამ, ა. ვაჟაბიამ, ვ. ვოინოვამ, ნ. ქუთათელიძემ და სხვებმა.

● **მილიცინის** მუშაკთა ხიფათით აღსავსე ცხოვრებაზე მოგვიხიბროს ცენტრალური ტელევიზიის „იქარანის“ შემოქმედებითი გაერთიანების ხუფსერიანი ახალი მხატვრული ფილმი „ნინდისი“, რომელიც გადაიღო ი. ქავთარაძემ (მაურებელი იცნობს მის მიერ ადრე შემწილ მხატვრულ ფილმებს „დათიებული კოცონი“ და „უყა-

იმი თამაში“, რომლებიც გადაღებულია კინოსტუდია „ქართულ ფილმი“ 1962 და 1967 წლებში), სცენარის ავტორები არიან — მწერალი ვ. აღმატყეი და ი. ქავთარაძე, დამდგეილი ოპერატორი — ი. სიბრტაძე.

ფილმის ტელეტრენიერა შედგება მიწინააღმდეგე სექტემბერში.

● **საბჭოეთში** ფილმის მიზნის მცირე დარბაზში შედგა მოსკოვის პ. ი. ჩაიკოვსკის სახელობის კონსერვატორიის ასპირანტის ვილმონჩილტ ბიხეილ ხოსტარაის კონცერტი, კონცერტმისტრი — ვიჩრინია კალმაკარანი.

შესრულებული იქნა ბე-

თხოვნის ვარიაციები მოცარტის ოპერის „ჯალოსნური დღეების“ თინაზე და დღეობის სონატა რეზინორი, უაღრესად სახიამოვნო შთაბეჭდილება მოახდინა დე ფაოლას „ნანას“ და „ხოსტას“ შესრულებამ.

პ. ლორბა.

● **ამ დღეებში** ონის სახალხო თეატრმა მკურებელს ლენვა გუცკოვის „ურთელ აკოსტა“, დადგმა და მხატვრული გაფორმება ეუფოვის საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს გ. ჯაფარიძეს, რომელიც ამავე

დროს ასრულებდა ურთელ აკოსტას როლს. თეატრმა სექტაელში მონაწილეობის მისაღებად მოიწვია საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი მედეა ჯაფარიძე, რომელმაც ივანეთის როლი განასახიერა.

● **გნიმბრთა** საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მეშუე პლენუმში, რომელიც მიმდინჯა ქართული საბჭოთა თეატრის სადღეობო პრობლემებს, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის XIII პლენუმის მიერ დასახულ ამოცანათა წარმატებით შესრულების პერსპექტივებს. პლენუმი შესავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილემ, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ბ. კობახიძემ.

მიხსენებით გამოვიდნენ თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე დ. ალექსიძე და საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე ნ. გურაბანიძე.

კამაში მონაწილეობდნენ: საქართველოს თეატ-

რალური საზოგადოების აღსაზრტის განყოფილების თავმჯდომარე გ. კალანდია, საზოგადოების აქტორის განყოფილების თავმჯდომარე, დრამატურგი ა. ჩხაიძე, თეატრალური საზოგადოების ქუთაისის განყოფილების თავმჯდომარე დ. კუიშვილი, სამხრეთ-საბჭოეთის დრამატული თეატრის რეჟისორი გ. კარაოვი, კრიტიკოსი ბ. ჟდენტი, ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დირექტორი შ. ხინიკაძე, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი დ. ანთაძე, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე და სხვები.

პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდა საქართველოს კომპარტის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ნ. ჩერქეზიშვილი.



● **ამს წინაშე** მარჯანში ვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა მკურებელს უჩვენა ჯ. მონიავის ოროქმედებანი პიესა „აუღსებელი საწყული“, რომლის დადგმაც განახორციელა გ. თოდაძემ, მხატვრულად გააფორმა თ. სუბაიაშვილმა, მუსიკალური გაფორმება ეუფონის დ. გურაგენიძეს.

სექტაელში მონაწილეობენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: გ. გოციბელი, ი. ოსაძე, გ. ციციქიშვილი, გ. ხურცილავა, ა. ვახაშვილის ასრ დამსახურებული არტისტი შ. გაბელია, მსახიობები: ბ. გოციანავა, ლ. კახანიძე, ა. მესხალიშვილი, ჯ. მონიავა, ვ. ფრცხვალაშვილი, გ. კუიშვილი, ნ. ხარხელი, ც. ჯანდიერი.

● **კიბჭი** ერთ თვის გაგრძელდა ოდესის მუსიკალური კომპოზის თეატრის გასტროლები. ამ ცნობილ კოლექტივს შეიძღვრა შემოქმედებით ურთიერთობა აქვს ქართველ კომპოზიტორებთან. მის სცე-

ნაზე დიდია ხანა იდგმება გ. ცაბაძის „ჩემი შემოილი ძმა“, ახლან თეატრმა განახორციელა მუსიკალური კომედია „ნანაშა“ ა. ცვაკარის პიესის მიხედვით. მუსიკის ავტორია კომპოზიტორი გ. ყანჩელი.

● **თბილისი** ა. ხორავას სახელობის მხსიობის სახლის საგამოფენო დარბაზში ერთი თვის მანძილზე იყო ექსპონირებული თეატრისა და კინოს მხატვრის მიხეილ ჩიქოვანის თეატრალური ესკიზების გამოფენა. სხვადასხვა დროს შესრულებული ეს ნამუშევრები ნათლად წარმოგვიდგინდნენ მხატვრის შემოქმედებით თავისებურებებს.



მ. ჩიქოვანს მრავალი სექტაკლი აქვს გაფორმებული მოსკოვის მუსიკალურ თეატრებში.

გამოფენის დახურვისას სინტერესო საუბარი გაიმართა მიხეილ ჩიქოვანის მხატვრული მემკვიდრეობის ირგვლივ. სკა-ბაასში მონაწილეობა მიიღეს ხელოვნებაშრომდებმა; თეატრალური ხელოვნებისა და მათურბელთა წარმომადგენლებმა.

● **ბსლზბნ** მეტეხის ციხეში ახალგაზრდულმა ექსპერიმენტულმა თეატრსტუდომ მათურბელს უჩვენა ს. მრგვლიშვილის სატრული კომედია „მოლი ვნახოთ ვინახა“...

წარმოდგენა დადგეს რეჟისორებმა: კ. გურგენიძემ, ნ. ჩენჭავაძემ, გ. სიხარულიძემ და ვ. ჩიგოგიძემ.

როლები შეასრულეს თ. ბიკიშვილმა, ზ. თურქიაშვილმა, თ. დათუაშვილმა, ლ. დორეულმა, დ. ჩოგავაძემ, ა. კობალაძემ და სხვებმა.

● **ბსლზბნ** მოეწყო თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის საანგარშო გამოსაშვები წარმოდგენაკონცერტი (სამხატვრო ხელმძღვანელი სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი ვ. კუბუციანი, დირიჟორი თ. ჯავახიძე, მხატვარი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. ასკურავა).

პირველ განყოფილებაში შესრულდა პ. ჩაიკოვსკის „შრელუნჩიკის“ მეორე აქტი, დ. თორაძის „გორდა“ — ლალმე, პადლმე ადანის ბალეტიდან „ეოზე-

ლი“, მოცარტის მენუტი, უძველესი ფრანგული ხალხური ცეკვა, კ. ვებერის „საცეკაოდ მიწვევა“ და ვარიატები მიწულის ბალეტიდან „დონ კიხოტი“. მეორე განყოფილება

დაეთმო მიწულის „ბაიადრისას“. კურსდამთავრებულმა შეასრულეს ჩრდილების ცეკვა და პადეტრა. აგრეთვე მიწულის „დონ-კიხოტის“ მესამე აქტი.



● **გრამფირმები** ბ. ნ. საკევიორი ფირმა „მელოდია“ აგრძელებს ქართულ კომპოზიტორთა და მუსიკოს-შემსრულებელთა ფიდეტების გამოშვებას. გამოვიდა კომპოზიტორ ია-

ახლასან გამოვიდა პიანისტ რეგინა შამლიაშვილის პირველი სტერეოფიდეტა. რ. შამლიაშვილი სწავლობდა თბილისის ვსარაქოვლის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატო-

მელიც 1969 წელს დამთავრა.

სტერეოფიდეტაზე რ. შამლიაშვილმა ჩაწერა გლინკას მუშურები (ლა ბეილი მუჟორი, ფა მუჟორი, დონ მინორი), პოპულარული ნოქტურნი „გონორება“, ვალსი — მი ბემოლ მაჟორი, „გამოსათხოვარი ვალსი“, „ანდალუსური ცეკვა“ და ვარიაციები ა. ალიბაიევის „ბუზბულის“ თემაზე; ფიდეტის მეორე გვერდზე ჩაწერილია მენდელსონის „სეროუსოლი ვარიაციები“ — რე მინორი, „სერეცო“ მი მინორი.

ფირმა „მელოდიაში“ ხელახლა გამოსცა ქართული სიმღერების ანთოლოგია „საქართველო — ხალხურ სიმღერებში“.

● **პალპ** ოსტრავის (ჩეხოსლოვაკია) ოპერტის თეატრის სცენაზე დაიდგა საქართველოს სახალხო არტისტ კომპოზიტორ გიორგი ცაბაძის მუსიკალური კომედია „ყოფილანი მთების მდელიდა“ (ცეგანი ჩატუნესკის პიესის მიხედვით).

დამდგმელად მიიწვიეს საბოთა თეატრალური მოღვაწეები — ვოლოგორაძის ოპერტის თეატრის მთავარი რეჟისორი, რუსეთის სსსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. გენინი და თეატრის მთავარი ბალეტმეისტერი, რუსეთის სსსრ დამსახურებული არტისტი კ. ტავაკვი.

ოპერტის პრემიების შემდეგ კომპოზიტორმა ცაბაძემ გულითადი მადლობა გადაუხადა თეატრის კოლექტივს.



კობ ბოზობიძის სიმღერების ახალი ჩანაწერები, მთ შორის პოპულარული სიმღერები: „ფიფქები“, „სამშობლოს“, „ხეცურის სიმღერა“, „იმ ვარდისფერ ატმებს“.

რამის პროფესორ ვ. შიუკავილიძემ, შემდეგ მან სწავლა გააგრძელა მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასპირანტურაში, რო-

ი. რუმბაზშვილი.

● სახლმშენებარბოთსა და საბჭოთა კავშირის ქალაქებში გასტროლებზე იმყოფებიან საქართველოს ფილარმონიის მხატვრული კოლექტივები და ცალკეული მსახიობები. ავსტრალიაში წარმატებით გამოდის საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელწიფო აკადემიური დამსახურებული ინსამბლი სსრ კავშირის სახალხო არტისტების ნ. რამიშვილიანა და ო. სუხიშვილის ხელმძღვანელობით.

უკრაინაში კონცერტებს მართავს საეტირადო ანსამბლი „ორტა“, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის რ. ბარკიშვილიანის ხელმძღვანელობით. უკრაინაში აგრეთვე ვოკალური ინსტრუმენტული ანსამბლი

● საპარტიველოს სახელწიფო ფილარმონიის საქონცერტო დარბაზში შედგა კომპოზიტორ ფილბე დლინტის მუხუფი სიმფონიის პრემიერა საქართველოს სახელწიფო სი-

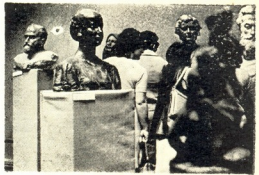
● მ. მუნის სახელობის ფოთის სახელწიფო დრამატულმა თეატრმა ა. ს. პუშკინის საიუბილეო დღეებთან დაკავშირებით წარმოადგინა „დონ-უიანი“, დადგმა და სცენური ვარიანტი ეკუთვნის თეატრის დირექტორს რ. აბულაძესა და მოვარ რეჟისორს მ. ცერაძეს. სპექტაკლში მოინაწილეობენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: გ. ებრა-

„ლილო“. ლენინგრადელებს თავის ხელოვნებას უჩვენებს „იპი“, ციკურისა და შორიხე აღმოსავლეთში კი გამოდის ანსამბლი „დილო“.

სახალწუხ საგასტროლოდაა საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები, დეკლამატორი ნ. ზედგენიძე, რსფსრის კარგის ოლქში კონცერტებს მართავს კამერული ჯგუფი, რომელშიც შეიდან ვოკალისტები და სხვა მსახიობები. ხალხური ინსტრუმენტების ორკესტრი, რესპუბლიკის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ვ. ჯავახიანი ხელმძღვანელობით, კონცერტებს ატარებს უკრაინაში, ხილო ესტონეთსა და კალინინგრადში გამოდის მომღერალი დ. ჭიბავა.

მფონიური ორკესტრის შესრულებით, რომელსაც დირიჟორობდა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ორკესტრის მოვარ დირიჟორი და მხატვრული ხელმძღვანელი ჯ. კახიძე.

ლიძე (კომანდორი), აკ. დობოჯიანიძე (ბერი); მსახიობები: ნ. ბუაღავა (დონ-უიანი), ე. ჩხეიძე (დონ-ანა), ნ. მახარაძე (ლეპორელი), ნ. ჭიჭინაძე (ლუარა), შ. ლიპარტილიანი (დონ კარლოს), ელ. ლომია (გამდელი), ან. ურიდია (ებრაელი), გ. ყურაშვილი (თამადა), ჭ. მუთაფეძე, ან. მუხენიერაძე, რ. კინქლაძე (პოლიციელები) და სხვები.



გაგვიანო ქართველი საბჭოთა მოქანდაკეების უფროსი, საშუალო და ახალგაზრდა თაობების შემოქმედება. გამოფენამ საზოგადოებრიობის დიდი ინტერესი გამოიწვია.

ასრ დამსახურებულმა მხატვარმა ე. კოტლიაროვმა, მუსიკა ეკუთვნის აფხაზეთის ასრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მ. ბერიაშვილს, ცეკვება დაგდა საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტმა დ. ჩხლადამ.

● თბილისის სახელმწიფო სურათების გალერეაში მოწიობილი ვრცელი რეტროსპექტული გამოფენა მიმდგნა ქართული ქანდაკების მიწვევების დემონსტრაციას, ექსპოზიციამ

● სოხუმის ს. კანანას სახელობის სახელწიფო დრამატიული თეატრის ქართულმა დასმა შორავ პრემიერა უჩვენა ვ. დარასელი „იკვიძე“.

პიესა დაგდა ქართული დასის მოვარმა რეჟისორმა დ. კობახიძემ, მხატვრულად გაფორმა აფხაზეთის

● თბილისის ჯ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივი საგასტროლოდ სოხუმს ეცვია.

თეატრის საგასტროლო რეპერტორშია სპექტაკლები: ჯ. ფალიაშვილის ოპერა „იპიის“, ვერდის „ტრუბადური“, ვაგნერის „ლოუნგრინი“, დონიცეტის „ღონ სასკულები“.

● დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა ცნობილი ფრანგი მომღერალი ელენი სეკლეროს კონცერტები.

ელ. ესკუდერო გამოდის ინსტრუმენტული ტრიოსთან ერთად, რომლის შემადგენლობაში არიან გიტარაზე დამკვრელი პატრის დერიე, ელექტროაკორდეონისტი მიშელ გოლო და პიანისტი ეან პაიეი .

პერგოლევის „მოახლ ქალბატონი“, ლეონკავალოს „ჩამაზები“, რამსინიოვის „ქუნწი რინდი“, მსკანის „სოფლის პატრონება“, ჩაიკოვსკის „ოლიანტა“, საბალეტო სპექტაკლებიდან კი — თორატის „გორდა“, მინკუსის „ღონ კიხობი“, ეერთოქტიანი ბალეტების საღამო“ და „ქორეოგრაფიული ფანტაზია“.

● პ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელწიფო აკადემიური თეატრი გასტროლებზე ჰიათურბილი გამოგზავრა, სადც ოთხ წარმოდგენას უჩვენებს (ნ. დუმბაძის „ნუ გვინია, დედა“, გ. ზუგუშვილის „მოსამართლე“, ჯ. მონიავას „აღუფსებელი საწყული“ და „ძველი ვოდევილები“).



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 7, 1974

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Лейла Табукашвили

НА
«ВЕСЕННЕЙ ВЫСТАВКЕ»

В дни «Недели художника» в Картишной галерее Грузии открылась традиционная «Весенняя выставка». В экспозиции — пейзажи, портреты, натюрморты, произведения декоративно-прикладного искусства. В обзорной статье автор касается отдельных жанров и рассматривает ряд произведений, особо выделяющихся, по мнению автора, своими художественными достоинствами. (стр. 2).

Гургам Гвердцители

МЫСЛИ О ГРУЗИНСКИХ
ФИЛЬМАХ 1973 ГОДА

Автор подробно анализирует произведения, созданные на киностудии «Грузия-фильм» в 1973 году и отмечает приятные сдвиги, которые имели место в творческой жизни грузинского кино. Автор дает высокую оценку кинофильмам «Чудаки» (реж. Э. Шенгелая), «Мелодии Верийского квартала» (реж. Г. Шенгелая), «Сибирский дед» (реж. Т. Калатозишвили), а также телевизионным фильмам «Старые зурначи» (реж. В. Квачадзе), «Художник» (реж. А. Рехвиашвили) и др.

Кроме того автор разбирает фильмы «Осеннее солнце» (реж. Т. Палавандишвили) и «Леван Хидашели» (реж. В. Табиашвили).

Автор высказывает ряд пожеланий и соображений по поводу дальнейшего развития грузинского киноискусства. (Стр. 10).

Антон Цулукидзе

ВЕРНОСТЬ ТРАДИЦИЯМ
И НОВАТОРСТВО

Известному грузинскому композитору, народному артисту Грузинской ССР, лауреату премии им. З. Палиашвили, профессору Шалве Михайловичу Мшвелдзе исполнилось 70 лет. В связи с этим в журнале публикуется статья музыковеда А. Цулукидзе о симфоническом творчестве композитора. Автор рассматривает творческое становление музыканта и анализирует основные его симфонические произведения. (стр. 26).



Александр Сигуа

ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ
В ДОМЕ-МУЗЕЕ
НИКО НИКОЛАДЗЕ

В мемориальном доме известного грузинского публициста и общественного деятеля Нико Николадзе хранится множество значительных исторических документов, но на сей раз автор знакомит читателей с росписями одной из стен большой комнаты. Эта фресковая живопись принадлежит известным русским художникам Сергею Судейкину и Савелию Сорину. В названном доме (ныне—ул. Галактиона Табидзе, 21) Нико Николадзе жил с 1920 года, а еще раньше здесь размещался клуб, в котором устраивал спектакли русский камерный театр, руководимый известной артисткой Э. Жихаревой. Она же была антрепренером театра. В те времена и была расписана стена в большой комнате. Изображения героев оперных спектаклей, артистов, певцев, масок и т. д.—интересные образы тогдашней театрально-декоративной живописи. (стр. 37).

КВАРКВАРЭ

Мир, который отображен в спектакле театра имени Руставели «Кваркварэ» (Режиссер — Р. Стуриа, художники — М. Мшвельдзе, У. Имерлишвили, композитор — Б. Квернадзе), полон хаоса, неразберихи, все перемешалось, как в мутной воде — так начинает свою рецензию театровед Н. Гурабиндзе.

Режиссер с самого же начала нарушает традиционную форму постановки пьесы П. Какабадзе «Кваркварэ Тутабери» и создает неожиданный эффект.

В спектакле масштабы образа Кваркварэ расширены, своеобразно гипертрофированы, обобщены. На этот путь театр и режиссер встали сознательно. Принципы построения характеров в комедии существенно отличаются от соответствующего принципа в спектакле, но, как подчеркивает автор рецензии, театр остается верен сути пьесы, ее пафосу и идейной направленности.

Рецензент говорит о замечательном исполнении роли Кваркварэ (артист Р. Чхиквадзе), дает оценку игре и других исполнителей. (стр. 40)

Зураб Какабадзе

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
КАНТА

Эстетическая концепция Канта даёт повод для противоположных, принципиально односторонних интерпретаций. Это — с одной стороны, формалистическая и, с другой стороны, узко-содержательная (или иначе «сюжетно-содержательная») интерпретации кантовой эстетики. Первая, ориентируясь на понятие «свободной красоты», определяет эстетический феномен как форму, лишённую всякой выразительности; вторая же, имея в виду понятие «связанной красоты», характеризует эстетический феномен как форму, выражающую сущность человека. Обе они одинаково признают, что выразительность может быть достигнута исключительно через сюжетно-изобразительный план. В силу этого первая игнорирует эстетическую ценность форм, обладающих сюжетным планом, вторая же отрицает эстетическую ценность бессюжетных форм, скажем, «музыки без текста».

Между тем, возможен и третий вариант интерпретации эстетики Канта.



Кант характеризует «свободную красоту» как форму, соответствующую познавательным способностям человека. Форма же, соответствующая познавательным способностям человека, есть форма, воспринимаемая как объединённое многообразие, как единство многообразия. Раскрывая смысл данной характеристики, мы обнаруживаем, что «свободная красота» есть форма, хотя и лишённая сюжетного плана, но тем не менее, выражающая существенную структуру человеческого бытия. Таким образом, выражение сущности человеческого бытия признаётся в качестве общей характеристики эстетического феномена, в силу чего преодолеваются односторонности формалистической и узко-содержательной интерпретаций.

В данном понимании эстетическая концепция Канта представляется в качестве теоретического источника марксистской эстетики. (стр. 51)

Мурман Урушадзе

ДВОРЕЦ МУЗЫКИ

Кандидат искусствоведения М. Урушадзе ставит вопрос создания в Тбилиси музыкального центра, который объединил бы вокруг себя все учреждения, связанные с музыкой; Союз композиторов, Музыкально-хореографическое общество, Музфонд, музей музыки, музыкальный архив, музыкальный салон, клуб любителей музыки и т. д.

Здесь же печатаются отклики известных деятелей культуры и литературы на письмо М. Урушадзе. Они одобряют предложенную им идею и говорят о положительной роли такого центра в деле музыкально-эстетического воспитания молодежи. (стр. 58).

Алексей Балабуев

ОТАР ТУРКИЯ

Грузинскому фотомастеру Отару Туркии исполнилось пятьдесят лет. Более двадцати из них он посвятил работе в прессе. Его интересные репортажи, очерки, жанровые сцены, пейзажи на протяжении ряда лет публиковались и публикуются в газетах и журналах нашей республики. Но не только репортажная съемка привлекает автора. Им создана целая галерея портретов деятелей науки и культуры, передовиков про-



изводства, сельского хозяйства и спорта. Великодушна техника исполнения, О. Туркия тонко использует удивительные возможности световых.

Отар Туркия ведет большую общественную и педагогическую работу. С 1967 года он — председатель фотосекции Союза журналистов Грузии, а с 1971 года — главный редактор фотинформации Грузинформа. В журнале публикуются некоторые работы мастера. (стр. 70).

Натела Урушадзе

ЧЕГО ЖДЕТ ЗРИТЕЛЬ ОТ ТЕАТРА

В текущем году, начиная со второго номера, в нашем журнале ведется дискуссия на тему «Театр и зритель». В связи с этим автор высказывает свои взгляды по поводу взаимоотношений между театром и зрителем. (стр. 74).

СИМОН ЧИКОВАНИ О ТЕАТРЕ

Духовная жизнь Симона Чиковани не ограничивалась только лишь литературой. Он глубоко и всесторонне знал все области искусства, они составляли неотъемлемую часть его повседневной жизни. Симон Чиковани считал, что невозможно до конца постигнуть литературные процессы, если не учитывать достигший других областей искусства.

Особый интерес проявлял поэт к изобразительному искусству и театру, хотя и не признавал за ними каких-либо преимуществ перед другими видами искусства.

Недавно в архиве Симона Чиковани были обнаружены неопубликованные статьи, зачитанные им на литературных вечерах («Овечий источник», 1952 г.; «Котэ Марджанишвили», 1953 г.; «Ушанги Чхендзе», 1953 г.; «Верико Анджапаридзе», 1957 г.). Из них явствует с какой

заинтересованностью следил поэт за театральной жизнью, как она развивалась, зировав деятельность творческих коллективов и отдельных артистов, чего требовал от них.

Эти статьи, подготовленные к печати Н. Чиковани, не утратили своего значения по сей день. (стр. 81).



Натела Аладашвили

СКУЛЬПТУРА ДРЕВНЕЙ ГРУЗИИ

Автор пишет, что средневековая грузинская скульптура прошла сложный путь развития и является самобытным художественным явлением. Она раскрывает интересную страницу в общей картине средневекового искусства.

Начиная с раннефеодальной эпохи (V-VII вв.), фигурные рельефы, наряду с орнаментальной резьбой, широко используются в декоре христианских храмов; в скульптуре отмечается наличие различных художественных подходов, в частности, видна связь с скульптурными традициями античного искусства.

В X веке наблюдается самостоятельный восходящий процесс развития пластических подходов, и в первой половине XI века грузинская скульптура достигает блестящего расцвета.

Акакий Васадзе

РАЗМЫШЛЕНИЯ И ВОСПОМИНАНИЯ

Автор продолжает беседу, начатую им в IV номере нашего журнала (продолжение, см. в V и VI номерах журнала «Сабчота хеловება»), и вспоминает о приходе Саидо Ахметели в театр имени Руставели.

В главе «В солдатской шинели» А. Васадзе рассказывает о своей жизни в армии в 1921 году. (стр. 107).

მატერული რედაქტორი ალექსი ბაქრაძე.
კონტროლირ-კორექტორი ვანო ბახუაძე.



საქართველოს კ კენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1974.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 28/VI11-74 წ. უფ. 01014.
შეუკ. 2612. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 ჰაბ.

საქართველოს კ კენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 93-93-59.

