



# საჭროთა სელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ყოველთვიური ქრანალი

8/1974

## შინაარსი

ვახტანგ ბერიძე — პირველი ხელოვნება და უმა საუკუნეების დასავლეთი მრგვალი მხარე (ქართული არქიტექტურის საკითხები) . . . . .	2 5
ვახტანგ ბერიძე — მანანა ახმეტელი — მილანის სამხარეო თეატრ „ლა სალას“ გასტროლიები მოსკოვში . . . . .	14 16
ტარიელ ხავთასი — თეატრალური კრიტიკოსთა საკავშირო შეკრება . . . . .	27
ნოდარ ჩაფარიძე — საოპერო სტუდიის ამოცანები . . . . .	32
ნელია თაბუკაშვილი — მრგვალ მოხარის შემადგენელი ხელოვნება . . . . .	34
გივი ბოჭუა — კომი მარჯანიშვილის დაუფლებელი კინოსცენარები (და- სასრული) . . . . .	38
ანზორ ქალაძე, თარხუტ ჩავჭიშვილი — ხალხური ხელოვნების მემკვიდრეების მუშაობა . . . . .	43
ნათელა ლაშხია — ვახტანგ ბერიძის მემკვიდრეობა . . . . .	48
ლევან ფრუიძე — კაცი კაცი, ლეო კაცი . . . . .	55
მანანა წერეთელი — თანამედროვე სასაოპერო ნაგებობათა მხატვრული სახე . . . . .	60
დუდას მარგვიცი — სახეობითი მხატვრობა ფილმში . . . . .	66
გიორგი დოლიძე — პირველი კინო მხატვრობის კვლევა . . . . .	69
გია დავითაშვილი, დემურ ელიშვილი — არქიტექტურული ფორმა-ფორმების და დინამიკის დინამიკა. თეატრი და მხატვრობა . . . . .	72
საბარბო მ. ი. ლენინის სახელობის ელმგვალმხატვრობა- ლი მხატვრის მუშა-მოსაშენებლობა . . . . .	80
ლერი პაქსაშვილი — საქართველო . . . . .	85
ლევან მილორაძე — დავით ნახუცარიშვილი . . . . .	88
გურამ შარაძე — პირველი წიგნისა და საბავშვო მხატვრობის მხატვრობა . . . . .	92
აკაკი ვახაძე — მხატვრობები და ფიქრები (გაგრძელება) . . . . .	99
პრონია . . . . .	155

## თეატრი მუსიკა მხატვრობა კინო არქიტექტურა ეპოქის მხატვრობა

მთავარი რედაქტორი —  
თამარ ბილაძე  
სარედაქციო კომისია:  
აკაკი ვახაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
გივი ბოჭუა  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ნოდარ გაბუნია,  
ვასილ კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ჯორჯ ნიხარაძე,  
ნათელა შარაძე,  
კვიციანი,  
ანტონ წულუკიძე,  
ნიკო მამუკაძე.

ნომერში დაბეჭდილია მ. შაბუაძისა და პ. შევჩენკის ფოტოები და  
ფოტორეპროდუქციები.

# ქართული ხელოვნება და

# შუა საუკუნეების დასავლეთი\*

## ვახტანგ ბერიძე

დღეს, როდესაც ქართული ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის მიუღ მანძილზე, პირველად ეწყობა მკვლევართა საერთაშორისო შეხვედრა, მიძღვნილი ამ ხელოვნებისადმი, ბუნებრივად ისმის საკითხი: რამ გამოიწვია ამგვარი (მართალია, რამდენადმე დაგვიანებული) ინტერესი საქართველოს ხელოვნებისადმი, რა ადგილი უჭირავს მას სხვა ერების ხელოვნებათა შორის, რა აქვს მას მათთან საერთო, დასასრულ, როგორია საქართველოს წვლილი მსოფლიო ხელოვნების საერთო სავანეში?

ცნობილია, რომ საქართველო ძველი კულტურის ქვეყანაა, ქვეყანა, სადაც ადამიანის მოქმედების პირველი ნაკვალევი შორეულ წარსულს მიეკუთვნება, ქვეყანა, რომლის მწერლობაც განვითარების თხუთმეტ საუკუნეზე მეტს ითვლის და რომლის მიწა-წყალზედაც გადარჩენილია ნივთიერი კულტურის უამრავი ძეგლი.

საქართველოს მდებარეობა დიდი სავაჭრო გზების ვაჭარდინზე, ვეროპისა და აზიის შეხვედრის ადგილას, ხმელთაშუა ზღვისა და წინა აღმოსავლური სამყაროს უმთავრეს კერათა შორის, მისი ისტორიული და კულტურული განვითარების მძლავრი ფაქტორი იყო. ამ მოხერხებულმა მდებარეობამ საქართველოს ბევრი უმედურება შეამოხვია — მას თითქმის გამუდმებით უხდებოდა ბრძოლა დამოუკიდებლობისათვის. მაგრამ ამავე მდებარეობის წყალობა იყო, რომ საქართველომ იმთავითვე შესძლო კულტურულ ურთიერთობათა დამყარება სხვა ერებსა და ქვეყნებთან. იგი მოქცეული იყო ხეივრ და სუფერულ ცივილიზაციათა მიჯნაზე და მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა ჯერ აქემენელთა, ხოლო შემდეგ სასანიანთა ირანთან, ისევე, როგორც ელინისტურ აღმოსავლეთსა და რომთან. ქართული სამეფო იბერია ერთი პირველთაგანი იყო იმათ შორის, ვინც ქრისტიანობა სახელმწიფო სარწმუნოებად აღიარა. ამან განასაზღვრა საქართველოს ორიენტაცია, მისი კონტაქტები ბიზანტიასა და ქრისტიანულ ქვეყნებთან; უკვე VII საუკუნეში საქართველო ისლამის პირისპირ აღმოჩნდა: ჯერ არაბთა შემოსევის მსხვერპლი გახდა,

შემდეგ, საუკუნეთა მანძილზე, იბრძოდა მათგან თავის დასაღწევად; ებრძოდა სელჯუკებს, დასასრულ, ურთიერთობა ჰქონდა გამაჰმადიანებულ ირანთან, არა მარტო როგორც მტერთან, არამედ როგორც მდიდარი კულტურული ტრადიციების ქვეყანასთან.

მაგრამ, ირანის მძლავრი სახელმწიფოსაგან განსხვავებით, საქართველომ შეძლო თავი დაეღწია გამუსლიმანებისაგან, რაც იმ დროს და იმ პირობებში ეროვნული თვითმყოფადობის გადარჩენას ნიშნავდა. ასევე, ირანისა და სირიისაგან განსხვავებით, სადაც ახალმა სარწმუნოებამ ცხოვრებისა და კულტურის ყველა სფეროში სრული გადატრიალება გამოიწვია, საქართველო კვლავინდებურად განაგრძობდა წინა საუკუნეებში შემუშავებულ ეროვნულ ტრადიციათა განვითარებას; მას არ გაუწყვეტია კავშირი ბიზანტიასა და აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ცივილიზაციებთან.

X საუკუნის მიწურულიდან ქართული კულტურისა და ხელოვნების ახალი აყვავება იწყება — იგი ემთხვევა უცხოელთაგან გათავისუფლებისათვის ბრძოლის ბოლო საფეხურს, გაერთიანებული მონარქიის შექმნისა და, XII საუკუნეში, მისი უმწვერვალესი ძლიერების ხანას. შუა საუკუნეთა საქართველოს ეს „აღზევება“ წყდება მონღოლთა შემოსევისათვის უნდა (სურათის ართულებს თვით ქართული საზოგადოების ევოლუციის თავისებურებაც — მწვევე შინაგანი წინააღმდეგობანი). ცოტა ხნის შემდეგ პოლიტიკურ კრიზისს გარდევალდა მისივეს კულტურის სიწმინდის განვითარების შეფერხებაც. და თუმცა კატასტროფის წინ ხანეში საქართველო დიდად მიუახლოვდა იმ მიზნებს, რომელთაც ხელოვნების დარგში დასავლური რენესანსი ისახავდა, მაშინ მანაც ვერ შეიტანა ის სოციალური წინამძღვრები, რომლებიც აუცილებელი იყო რენესანსული რეალისტური ხელოვნების საფეხურზე გადასასვლელად.

მასმასდამე, შუა საუკუნეთა ხელოვნების „დიდი ეპოქა“, რომელიც საქართველოში V-VI საუკუნეებიდან იწყება, ქრონოლოგიურად შეესაბამება ბიზანტიური ხელოვნების დიდ ეპოქებსა და, დასავლეთ ევროპაში, მეოთხეულს, კაროლინგურ, რომანულ პერიოდებსა და ეთუთის დასაწყისს.

ყოველივე ზემოთქმულის მიხედვით, შევიძლია დავასკვნათ, რომ მიუხედავად მისი აღმოსავლური ძირებისა, მიუ-

\* სიტყვა წარმოთქმულია ქ. ბერგაომში (იტალია) ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი I საერთაშორისო სამაიონოზეზე, 1974 წლის ივნისში.

ხედავად მისი „აღმოსავლური“ კონტაქტებისა, რომელთა მნიშვნელობა უგვივლი და ფრიად დიდი იყო, შუა საუკუნეთა ქართული ხელოვნება მაინც უნდა განვიხილოთ მის მიმართებაში დასავლურ ცივილიზაციასთან, უპირველეს ყოვლისა, ბიზანტიურ სამყაროსთან და რომანულ დასავლეთთან.

როდესაც გასული საუკუნის ოცდაათიან წლებში შეიქცა-რიელი მეცნიერი დიუბუაქ დემონაჟე (პარაველი ვეროპელი მგლვეარი, რომელმაც ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები შესწავლა) წერდა, ქართული არქიტექტურა ბიზანტიურ უნდა მნიშვნელოვნად, ის სწორედ იმას გულისხმობდა, რომ საქართველო, მიუხედავად მისი სახალხოვსა ისლამის სამყაროსთან, დასავლეთის ნაწილს შეადგენს.

მაგრამ შემდეგ, როცა ხელოვნების ისტორიის ცნებები და ტერმინები დაუსტვდა, როცა მათი დიფერენცირება მოხდა, დიუბუას დებულებამ მრავალი გაუგებრობა წარმოშვა. დიუბუა ბიზანტიურს უწოდებდა მთელ წინაგუთურ „ქრისტიანულ“ დასავლეთს. მომდევნო ხანას — XIX საუკუნისა და XX ხალაწყისის — მეცნიერებმა კი, რომელნიც ქართული ხელოვნების ფაქტებს არ იცნობდნენ, და თან ეყრდნობოდნენ „გაუგუნათა თორიას“ (რომელიც მათ უდავლილად ხელოვნების ისტორიის მოვლენათა ზერელე ახსნა), ქართული ხელოვნება გამოავლნდა ბიზანტიის ხელოვნების განსტობად: ეს განსტობა მოკლებული იყო თავის საკუთარ ისტორიას, განვითარების საკუთარ გზებსა და თავისებურებას.

აქ არ გამოყოფდები შეცდომათა და მცდარი დასკვნების მაგალითთა დასახელებას, მაგრამ „აპრიორიც“ ხომ გასაგებია უნდა ყოფილიყო, რომ იმ ხალხის ხელოვნება, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე შემოქმედებით ცხოვრებას ეწეოდა, არ შეიძლება სხვისი ხელოვნების მექანიკურ ანაჩეულს წარმოადგენდეს, ანაჩეულს, მოკლებულს საკუთარ ცხოვრებას, საკუთარ ლოგოსას.

როგორღაა ნამდვილი სურათი? რა თქმა უნდა, სრული უარობა იქნებოდა, რომ უარგვეყო ბიზანტიური კულტურის გავლენა შუა საუკუნეთა ქართულ კულტურაზე, ისევე, როგორც მახლობელი აღმოსავლეთისა და აღმოსავლეთ ევროპის ბევრი ქვეყნის კულტურაზედაც. იქადაანა მიღებული ქრისტიანული სარწმუნოების დოგმები, სარწმუნოებრივი ხელოვნების პროგრამა და იკონოგრაფია; პლასტიკურ ხელოვნებათა (გარდა არქიტექტურისა) არსებითი სტილისტიკური ნიშნებიც საერთოა ბიზანტიურ ხელოვნებასთან. ბიზანტიურ სამყაროსთან კონტაქტები არ იფარგლებოდა მხოლოდ ხელოვნებით — იქ არსებობდა ქართული მონასტრები, ქართული და ბერძენები ზნობრად მხარდახმარ იცვოდნენ მწერლობისა და მეცნიერების ასპარეზზე. ბიზანტიასივე მიიღო განათლება ბევრმა ქართველმა სწავლულმა და საეკლესიო მოღვაწემ.

მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ბიზანტიური გავლენის საკითხი არ შეიძლება გადაწყდეს ისე მარტივად და სწორ-ზახოვნად, როგორც ეს შეიძლება მიაჩნია ზოგ ხელოვნების ისტორიკოსს — იგი ბევრად უფრო რთულია.

უპირველეს ყოვლისა, ბიზანტიურ ხელოვნებასთან ნათესაობა სრულიად არ არის ერთნაირი (ერთი ხარისხისა) ხელოვნების სხვადასხვა დარგში.

ავითოდ, მაგალითად, ხუროთმოძღვრება. თუცა ახალმა სარწმუნოებამ საქართველოშიაც ისეთივე ამოცანა დაუსახა მას, როგორსაც სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში უსახავდა (ზრცელი და ტევადი სამლოცველო შენობების შექმნა),

თუმცა ეკლესიის ფუნქციური გადაწყვეტა ანალოგიური იყო და ზოგი ტიპიც საერთო (მაგ., ბაზილიკა), ამ ადაპტაციის პროცესში თვითწოდ თავისებურება არათუ არ გამქარალა, არამედ სწორედ მაშინ კიოვა თავისი სრული გამოვლინება, საქართველოსა და სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში მონათესავე გეგმებსა დიდად განსხვავებული მატერიალობის ეფედავად; საქართველოში ჩნდება ახალი ტიპები და იმავე დროს, ისახება ახალი, საკუთარი (ე. ი. განსხვავებული) მხატვრული პირობებები; თვით სტილისტიკური განვითარების საფეხურებიც სხვადასხვაა.

მიუხედავად პლიტიკური და კულტურული კონტაქტებისა ბიზანტიასთან, მიუხედავად ამ უკანასკნელის პლიტიკური ზეგავლენისა, როცა საქმე ეხება IV-VII საუკუნეებს, საკითხი უნდა დაისვას არა ცალმხრივი გავლენის, არამედ ურთიფრთგვალის შესახებ, „ქრისტიანულ“ არქიტექტურის განვითარებაში საქართველოსა (და სომხეთის) მიერ შეტანილი წვლილის შესახებ.

„აღმოსავლეთის“ წვლილის საკითხი ახალი არ არის. პრობლემა „რომი თუ აღმოსავლეთი“, როგორც ცნობილია, კარგა ხანია დაისახა, მაგრამ ამ თეორიისა ხელს უშლიდა ზოგი მეცნიერის აპრიორული თეორიები და სხვათა კონსერვატიზმი. ისიც საკითხავია, რამდენად მართებული იყო თვით საკითხის ამგვარად დასმა.

რაც შეეხება საქართველოს, მეცნიერულად დაფუძნებული პოტიციური კვლევა-ძიება დაკანონებულია განსხვავებული გიორგი ჩუბინაშვილის, მის თანამშრომელთა და მოწაფეთა საქმიანობასთან, რომელიც უკანასკნელი ათეული წლებში მანძილზე გაიშალა.

კვლევა-ძიებამ დაადგინა, რომ საქართველოში შეიქმნა საეკლესიო შენობათა ზოგი ორიგინალური ტიპი, მაგ., ე. წ. „სამგელსიანი ბაზილიკა“; სრულიად თავისებური სახე მიიღო სამხავიანი ბაზილიკის საყოფელთაოდ გავრცელებულმა ტიპამ; ძალიან ადრე შემოშავდა (ისევე, როგორც სომხეთში) ცენტრალულ-გუმბათოვანი ნაგებობათა ზოგი ტიპი, რომლებიც ფართოდ გავრცელდა მთელ ქრისტიანულ სამყაროში, მაგ. „თავისუფალი ჯვრისა“ და ტეტრაკონქის ვარიანტიც, მათ შორის ისეთი, სრულიად ორიგინალური, როგორც არის ე. წ. ჯვარის ტიპი (მცხეთის ჯვრის სახელწოდების მიხედვით). ე. ი. კუთხის თოახებიათი ტეტრაკონქი; მრგვალი გარშემოსავლის მქონე ტეტრაკონქი (ბანა, იმხანა); ძალიან ადრინდელი ნიმუში „ჩახაშვილი ჯვრისა“ (წრმში). დადგინდა, რომ საქართველოში ადრევე იყენებდნენ ქრისტიანულ ქვეყნებში ფართოდ ცნობილ კონსტრუქციებს — სფერულ გუმბათს, ჯვაროვანსა და ვარსკვლავისებრ კამარებს, ტროპიკებსა და სხვ.

არსებითია ისიც, რომ სწორედ საქართველოა, ირანთან და სომხეთთან ერთად, ის ქვეყანა, სადაც თვითადავე მუშავდებოდა კვარცხტე დასმული გუმბათის პრობლემა, რომელსაც უპირველესი მნიშვნელობა ჰქონდა ბიზანტიური არქიტექტურისთვის. ამ კონსტრუქციის შემოშავებაში დიდი როლი შეასრულა ქართულმა ხალხურმა არქიტექტურამაც.

ძალიან მნიშვნელოვანი მხარეა სტილის თავისებურებაც: V-VII საუკუნეთა ქართული ხუროთმოძღვრება კლასიკური სტილის არქიტექტურაა, რაც მას მკვეთრად განასხვავებს ბიზანტიურისაგან, სირიულისა და სხვა ელნისტური პროვინციების არქიტექტურისაგან — ამ უკანასკნელში დიდად



შესამრევია ბაროკოული ნიშნები, დამასასიათებელი რომაული ტრადიციებისათვის.

კიდევ ერთი თავისებურება გამოიყოფს ქართულ არქიტექტურას ძველი ქრისტიანულია და საკუთრივ ბიზანტიურისაგან: უკვე ამ ეპოქაში სრულიად შერწყმულად ისახება ფასადის პრობლემა, სხვადასხვაგვარად რომ ვთქვათ, შიგა სივრცე და გარეგანი მასები ურთიერთშეპირობებულია, ქართული ხუროთმოძღვრები უკვე ქმნიან მსატრეულად გააზრებულ ფასადს, შენობის გარეგნობას (რომ ეს თავისთავად საგულისხმებელი არ არის, ამის ნათელი დამსატრეუბა ძველი-ქრისტიანული ხანისა და VI ს.-ის ბიზანტიური ძეგლები, თუნდაც კონსტანტინოპლის, „წმ. სოფიის“, გრანდიოზული, მდიდრულია მორაული შიგა სივრცითა და ამორფული გარეგნობით).

ამასვე უკავშირდება ისიც, რომ უკვე VI-VII საუკუნეებში ქართული ეკლესიების ფასადებზე მნიშვნელოვან ადგილს იმკვიდრებს რელიეფური ქანდაკება. აქ გაფანტული სკულპტურები კი არ გვაქვს, არამედ საფასად დეკორის ჩამოყალიბებული სისტემა, რაც, როგორც ვიცით, სრულიად უცხოა მამრდელი ბიზანტიური და დასავლური არქიტექტურისათვის.

დიდად საინტერესოა აგრეთვე V-VII საუკუნეების სტილთა რელიეფური მორთულობა. ადრინდელი ქართული ქანდაკება თავისი თმაბლადი დაკავშირებულია ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების საერთო წყაროსთან, მაგრამ მას აქვს შესხვის წერტილები სასანიანთა ირანთანაც. სიუჟეტების ინტერპრეტაციაში ხშირად იჩენს თავს ადგილობრივი წინა-ქრისტიანული რწმენის გადმონაშთები; გარედან ნასესხები თემები უმეტესად თავისებურად არის გააზრებული. თუ თვალს მივხედვით ქართული დეკორაციული ქანდაკების შედგომის ისტორიას, ევოლუციის ფინად დამასასიათებელი სურათი წარმოგვიდგება — ჯერ გათავისუფლება ანტიკური ნეგეტივირობის „ტვირთისგან“. ანტიკური რელიეფისა და სკულპტურულობისაგან, გადასვლა „არაბული რელიეფის“ საფუძველზე; ეს უნდა მივიჩნიოთ არა ქანდაკების დაცემად, არამედ კანონზომიერ მოვლენად, რომელიც აუცილებელი იყო შემდგომი დამოუკიდებელი განვითარებისათვის, პლასტიკურობის ახალი, დამოუკიდებელი ძიებისათვის, რომელიც დასრულებულ შედეგებს XI საუკუნეში გამოიღობს.

განვითარების ამგვარი სურათი განსაკუთრებულ ინტერესს იძენს, როცა მას ვადარებთ დასავლურ მასალას.

ამგვარად, გზავდათ, რომ ქართული ძეგლების გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია შეიქმნას საკმარისად სრული და სწორი წარმოდგენა ადრექრისტიანული და უშუალოდ მისი მომდევნო ხანის ხუროთმოძღვრებისა და პლასტიკური ხელოვნების შესახებ.

ბიზანტიანთა ურთიერთობის საკითხი მწვავეად და დრამატულად ისმის უფრო გვიან, კერძოდ, IX-X საუკუნეებში, ქართული ხელოვნების ე. წ. „გარდაბნულ ხანაში“.

როგორც ცნობილია, ეს ეპოქა გარდაბნული იყო ხმელთაშუა ზღვის ქვეყნებისათვისაც, სადაც VIII-X საუკუნეებში არსებითი მნიშვნელობის პოლიტიკური, სოციალური და იდეოლოგიური მოვლენების ხანაა. არაბების მიერ შევიწროებული ბიზანტია, რომელიც, ამასთანავე, ერთიანად შესხრა ხატმებრძოლთა მიძრობამაც, კლავ აქტიურ შემოქმედებით ცხოვრებას იწყებს მაკედონეთა და კონსტანტინოპლის დინასტიების დროს. დასავლეთ ევროპაშიაც, რომელსაც ხალხისა გა-

დასახლების ახალი ტალღა დაატყდა (ნორმანები, უნგრელები), რომის წინდა იმპერიისა და კაპეტინგთა საფრანგეთის ფეოდალურ სახელმწიფოთა სტაბილურობის შემდეგ, ხუროთმოძღვრებას და სახვით ხელოვნებაში ახალი აყვავება იწყება. ხმელთაშუა ზღვის აუზში თანდათან მოქმედება დასავლურ გზები, ვითარდება საქალაქო ცხოვრება. მნიშვნელოვანი ამბები ხდება საქართველოს ჩრდილო-დასავლეთითაც: იქნება და სწრაფად მიიწვევს წინ ახალი სახელმწიფო — კიევის რუსეთი, რომელიც აგრეთვე ქრისტიანობას აღიარებს თვითიკლავ სარწმუნოებად. XI საუკუნეში, დღმა კრიზისების შემდეგ, ახალილოდ ისახება ძალთა დაჯგუფება ხმელთაშუა ზღვის აუზსა და მის მოსაზღვრე რეგიონში:

- ა) ეს არის კათოლიკური სამყარო, რომლის „დრამატიკა“ პაპების რომი წარმოადგენს; ბ) ისლამის სამყარო; გ) აღმოსავლეთ ევროპისა და მახლობელი აღმოსავლეთის მართლმადიდებელი ქვეყნები, რომელთა მიზიდულობის ცენტრი ბიზანტია იყო.

ცნობილია, რომ ყვეელი ამ სამ ჯგუფთაგანი რთული და ჭრელი იყო შემადგენლობის მხრივ, ყვეელი მათგანის ფარგლებში ბევრი მინიგანი წინააღმდეგობა არსებობდა, რომ ამ ჯგუფების ურთიერთმოქმედება და ძალთა თანაფარდობა, ცვალებადი, არასტაბილური იყო. საქართველო მესამე ჯგუფში შედიოდა. მუსლიმან-არაბთა წინააღმდეგ ბრძოლა (არაბებს ქვეყნის შუაგული ეუკრათ, მათი ამირა თილისში იჯდა) ხელს უწყობდა საქართველოს მეტ დასახლობის ერთმორწმუნე ბიზანტიასთან, მის კულტურასთან, რომლის გავლენაც თანდათან ვრცელდებოდა და მტკიცდებოდა.

მაგრამ საქართველოს ურთიერთობა ბიზანტიასთან, მის კულტურასთან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ორგანი იყო: საქართველოს ხომ აქედანაც მოვლავდა საფორტე: ერთი მხრივ, ეს იყო ბიზანტიის პოლიტიკური დემარშები და ქართულ მიწათა ხელში ჩაგდებას სურვილი; მეორე მხრივ, ბიზანტიელთა პრეტენზია სრული მონიპოლიტისა სარწმუნოების, დეიონიმეტრეკლების, მეცნიერების, შეიძლება ითქვას, საერთოდ აზროვნების, სულიერი ცხოვრების სფეროში. ეს იყო სამშორება ბიზანტიური კულტურული და იდეოლოგიური ჰეგემონიისა, რომელიც ზოგ პერიოდში ვრცელდებოდა კიდევ კონსტანტინეპოლის მიმდებარე ქვეყნებში.

მაგრამ საქართველოს არ შემოლო ქედი მოხვარა ამ საშორიობის წინაშე. ეს ხანა, რომელსაც ჩვენ ახლა განვიხილავთ, არა მარტო უცხოელთა განდევნისათვის ბრძოლის ხანა იყო, არამედ ეროვნული კონსოლიდაციის, გაერთიანებული ეროვნული სახელმწიფოსთვის ბრძოლის ხანაც; ხოლო გაერთიანება, როგორც ცნობილია, ნაკანსხევი იყო ობიექტური მიზეზებით — ქვეყნის ნორმალური ეკონომიური განვითარების საჭიროებით, ენისა და კულტურის ერთიანობით და სხვ.

უფრო მნიშვნელოვანი კი ჩვენთვის ამჟამად იმის აღნიშვნაა, რომ პოლიტიკურ ბრძოლასთან ერთად, წარმოებდა მწვავე, ფართოდ გაშლილი იდეოლოგიური ბრძოლა, შეგნებული ბრძოლა ეროვნული თვითგამორკვევისათვის, ეროვნული უფლებათა დასამკვიდრებლად, ეროვნული ღირსების გრძნობის განსამტკიცებლად. ეს ბრძოლა განსაკუთრებით მკაფიოდ იჩენს თავს სწორედ ბიზანტიურ კულტურასთან დამოკიდებულებაში: ბიზანტიელთა პრეტენზიების ქართველი საეკლესიო მოღვაწეები და სწავლუნი უპირისპირებულად დებულებას ქართული ქრისტიანობის ზერძნულთან თანას-



წორუფლებიანობის შესახებ, ბერძნული და ქართული ენებისა და კულტურათა თანაწორუფლებიანობის შესახებ (IX საუკუნეში ეს დებულება წამოყენებულია „ქართლის მძევცივს“ ქრონიკაში, სადაც მოთხრობილია, რომ ქართველებს თავიანთი განმანათლებელი ჰყავთ — წმ. ნინო, რომელმაც ქრისტიანობა უქადაგა თვით კონსტანტინე იმპერატორის დედას, ელენე დედოფალს; რომ ქართული ქრისტიანობა ბერძნულ-კონსტანტინეოლური წარმოშობისა კი არ არის, არამედ იერუსალიმურისა; იხილეთ აგრეთვე სინას მთის მონასტრის ბერის იოანე-ზოსიმეს შესახებში თხზულება „ქება ქართულსა ენისაჲ“, დაწერილი X საუკუნეში. ავტორი ამტკიცებს, რომ ქართული სხვა ბერძნულს თანასწორია და უპირატესობაც აქვს სხვა ენების წინაშე — განკითხვის დღეს ქრისტე ქართულად განსჯის ცადვითა და მართლთ, „დმერთხან ამხილის ამით ენით“; აგრეთვე ბერის სხვა ნაწარმოებები, რომლებიც სწორედ პატრიოტული გრძნობების გაღვივებას ისახავდა მიზნად).

ნიშანდობლივია, რომ იმავე ხანას მიეკუთვნება ქართველი წმინდანების „ცხოვრებათა“ წამოწევა წინა პლანზე, ე. ი. არსებითად, ქართული ჰაგიოგრაფიის ძვლადი განვიტარება. ყველაფერი ეს, რა თქმა უნდა, სრულიადვე არ უშლიდა ქართველებს, რომ დაწაფებოდნენ ბიზანტიური კულტურის მონაპოვად და ეთარგმნათ ბერძნულიდან სამეცნიერო, ფილოსოფიური და თვლადიღობითი თხზულებები, რაც, ყოველი კვლევის სიტყვით, იყო ცდა ბიზანტიური ქრისტიანული კულტურის ერთგვარი ნაციონალიზაციისა.

ზემოთქმული აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, როდესაც შუა საუკუნეების ქართული კულტურის ვითარებას განვიხილავთ: იმდროინდელი ქართველები, ისევე, როგორც ყოველი ცივილიზებული ერი, შეგვიძლება ქმნიდნენ თავის საკუთარ კულტურას, თავის საკუთარ ხელოვნებას, ხოლო რაც გარედან ჰქონდათ ნასესხები — ისიც ამ მიზანს ემორჩილებოდა, ე. ი. სესხებაც საკუთარი შეგნებული და შეტყუებული იყო.

მე ვეცდები ცალკე მოხსენებაში წარმოვიდგინოთ მაშინდელი ქართული ხუროთმოძღვრების თანაფარდობა სხვა ქვეყნების ხუროთმოძღვრებასთან. ჩვენ დავინახავთ, რომ საქართველო ხელს უწყობდა (ბიზანტიის გამოკლებით) რომანულ დასავლეთს. ქართულსა და ბიზანტიურ ხუროთმოძღვრებას შორის არსებითი განსხვავებაა განვითარების გზებისა და პროგრამის ხორცშესხმის თვალსაზრისით.

ნიშნულ ქრისტიანულ მხატვრობისა და, მით უმეტეს, ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების დარგში ბევრად მეტია ბიზანტიასთან ნათესაობა და, ზოგ შემთხვევაში, დამოკიდებულებაც. აქ საერთო იყო პრობლემებიც, სიუჟეტებიც, იკონოგრაფია და თვით სტილის ნიშნები. მაგრამ კვლევისათვის აქვე ფართო ასპარეზია: საქართველოში კედლის მხატვრობისა და მოკაშუმულ ხელნაწერთა ძალიან ბევრი ნიმუში გადარჩა და ამ ნიმუშებში დიდი მრავალგვარობაა: შეიძლება განავსებავთ კედლის მხატვრობის ცალკეული სკოლები საქართველოს პროვინციების მიხედვით, შეიძლება დავინახოთ სხვადასხვა ტრადიციის ხალხურისა და ბიზანტიასთან უფრო დაახლოების — თანაარსებობა და შეჯახებანი, აღმოვაჩინოთ მრავალი იკონოგრაფიული თავისებურება, წმინდანთა ცხოვრების დამოუკიდებლად შემუშავებული სიუჟეტური ციკლები: ასევე — სტილის ძირითადი პრინციპების ფარგლებში — განსხვავება, ზოგჯერ ფრიად თვალსაჩინოც, ხანა-

ტის ხასიათისა, კოლორიტის სპეციფიკაში და სხვ. ეს დიდდ საინტერესო მასალაა, რომელიც არაწვეულებრივად გამოიღობა რებს შუასაუკუნეების ხელოვნების განვითარების სურათს მოლანად.

იგივე შეიძლება ითქვას ფასადების ქანდაკების შესახებაც, რომელიც ისევე, როგორც ხუროთმოძღვრება, შედარებას ნიითხოვს, უპირველეს ყოვლისა, რომანულ ძეგლებთან, თუმცა ქრისთლოგიურად თითქმის საუკუნე-ნახევრით უსწრებს მათ წინ. ქართული და რომანული სკულპტურის შედარება, მათი პროგრამის, შინაარსის, თავისებური ფორმის, პირობითობათა, გამოსახველობის, ემოციურობის ხასისის, არქიტექტურასთან შეფარდების ხასიათის დაპირისპირება ბევრ რასმე საყურადღებოს აძლევს მკვლევარს. მაგრამ ასეთი შედარება ამ უნდა იყოს ფორმალისტური, არ უნდა ისახავდეს მიზნად რაღაც ყოვლისმომცველი (ნამდვილად კი ზეზევი, ანტიისტორიული) ფორმების გამოწევაებას, როგორც ამას ვხვდებით ბალტრუსმაიტისის სხვა მხრივ საინტერესო წიგნში შუა საუკუნეების ქართული და სომხური ხელოვნების შესახებ.

დასასრულ, კიდევ ერთი დარგი, რომელშიაც შუა საუკუნეების საქართველოს ერთი უპირველესი ადგილთაგანი უჭირავს მსოფლიოში (ის, ვინც ძეგლებს იცნობს, არ დამწამებს მიყრდნობას და არ მომავლის პატრიოტულ გადაჭარბებას) — ეს არის ოქრომჭედლობა, უფრო სწორად, ოქრომჭანდაკებლობა და მინანქრები. აქაც სრული უფლება გვაქვს ვილაპარაკოთ საქართველოს წვლილზე მსოფლიო ხელოვნების საგანძურში, მაგრამ საკითხის არსებითად განხილვას აქვერ შეუძლებელი. ისევე, როგორც არქიტექტურაში, ამ დარგშიაც გადარჩენილ ძეგლთა მხოლოდ უსარმაზარ რაოდენობასთან და მაღალ მხატვრულ დიერებულებასთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ — ოქრომჭანდაკებლობაში მათი — განვითარების დამოუკიდებელ გზებთან.

მე, რა თქმა უნდა, ახალი და ორიგინალური არაფერი მითქვამს. მაგრამ დღეს ხომ ჩვენ, კოლევები, პირველად გზვდებით ერთმანეთს სწორედ როგორც ქართული ხელოვნების მკვლევარი. ანტიომ, იმედი მაქვს მაპატიებთ, რომ დამებადა სურვილი თუნდაც ასეთი ზოგადი აზრები გამეზიარებინა თქვენთვის.

# მრგვალი

## მაგიდა

ამას წინათ უფრო „საბოთა ხელოვნების“ რეაქციაში მრგვალ მაგიდასთან გაიმართა აზრთა გაცვლა-გამოცვლა ქართული არქიტექტურისა და მშენებლობის საკითხებზე. საუბარში მონაწილეობდნენ როგორც არქიტექტორები, ისე ხელოვნების სხვა დარგების წარმომადგენლები: თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის პროფესორის მოვალეობის შემსრულებელი იოსებ ჯაალიშვილი, თბილქალაქპროექტის დირექტორი გურამ მირიანაშვილი, თბილქალაქპროექტის არქიტექტურული საბელონსოების ხელმძღვანელები: ლადო მესხიშვილი, შოთა უფლაშვილი, ითარ კალანდარიშვილი, დავით მორბედაძე, საქალაქმშენსახპროექტის არქიტექტორი დემურ ელოშვილი, მწერალი გურამ ფანჯიყიძე, კინორეჟისორი თინათინ აბულაძე, მოქანდაკე ელგუჯა ანაშუყელი.

საუბარს მრგვალი მაგიდის ირგვლივ წარმართავდა ჩვენი უფროსი საარქიტექტო კოლეგიის წევრი, არქიტექტორი ნოდარ მბალოზღვიშვილი.

ნოდარ მბალოზღვიშვილი. არქიტექტურის საკითხებს, ამოცანებს, პრობლემებს ჩვენში სულ რამდენიმე კაცი იკვლევს. ეს პრობლემები კი, შეიძლება ითქვას, დღეს მთელ ერს ატყუებს. რა თქმა უნდა, განსაკუთრებით საინტერესოა თვით არქიტექტორთა აზრი. მაგრამ, სამწუხაროდ, ის, ვინც ბევრს ამყენებს, თითქმის არაფერს წერს, არ გვიზიარებს თავის მოსაზრებებს ამა თუ იმ საკითხზე. ამას აქვს თავისი სუბიექტური და ობიექტური მიზეზები.

არქიტექტურა ოდითგანვე მიჩნეული იყო ყველა ხელოვნების დედად. ბერი დაიწერა და ითქვა იმაზე, რომ არქიტექტურა უდიდესი ხელოვნებაა. რა თქმა უნდა, მას სხვა ასპექტებიც გააჩნია, ისევე, როგორც მეცნიერებას, ტექნიკას, ფილოსოფიას...

გთხოვთ გაგვიზიაროთ თქვენი მოსაზრება არქიტექტურაზე, კერძოდ, თბილისის ხუროთმოძღვრულ იერზე.

იოსებ ჯაალიშვილი. არქიტექტურა გარემოს ორგანიზატორია. აქედან ცხადია, რომ ადამიანები მასთან მუდმივ კონტაქტში არიან და იგი ჩვენში დადებით ან უარყოფით ემოციებს აღძვრავს. ჩემი აზრით, თბილისი ელემენტს არ აქვთ სათანადო წარმოდგენა არქიტექტურაზე, როგორც ხელოვნებაზე, მისი საუკეთესო ნიმუშების დაქსატულობის გამო.

ლალო მისხიშვილი. არქიტექტურა, რა თქმა უნდა, უდიდესი ხელოვნებაა. თვალსაჩინოა ამ ხელოვნების ემოციური ზემოქმედება ადამიანის შეგნებაზე, მის ფსიქიკაზე. მით უფრო, რომ ამ დარგს, ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, ერთი მეტად საგულისხმო თავისებურება გააჩნია: არქიტექტორს შეცდომის უფლება არა აქვს. ფერმწერი ტილოს გადაწერს, მსახიობი თავის შეცდომას მომდევნო სპექტაკლში გამოასწორებს, ცუდ ქანდაკებას აიღებენ, როგორც ეს ხდება ხოლმე, სუსტი კინოსურათიც ადვილად ეძლევა მივიწყებას, ხოლო არქიტექტურული ნაწარმები მრავალი ათეული წლის, თუ გნებავთ, საუკუნეების მანძილზე დგას და მისი გაცლენა მუდმივია.

შოთა ყაბლაშვილი. თბილისის დღევანდელი არქიტექტურის მრავალი ნიმუში შორს დგას თავი.

## ქართული არქიტექტურის

## საკითხები

ნამედროვე ხელოვნებიდან და თანამედროვე არქიტექტურის მოთხოვნებიდანაც. არავისთვის საიდუმლო არ არის, რომ დაბალია მშენებლობის ხარისხი, მაგრამ, ამასთან ერთად, დაბალია არქიტექტორების პროფესიული დონეც. არასაკმაოდ დახვეწილია ხოლმე პროექტი. აგებობებს აკლიათ დეტალების დამუშავების კულტურა. არქიტექტურა სხვადასხვა დისციპლინების კომპლექსია. ამიტომ მისი პროფესიული დონისაგან დამოკიდებულია სამშენებლო ტექნიკა: არქიტექტორის არაკვალიფიციურობა აფერხებს სამშენებლო ტექნიკის განვითარებას, და პირაქით, სამშენებლო ინდუსტრიის დაბალი დონე, თავის მხრივ, იწვევს არქიტექტორთა დისკვალიფიკაციას.

ითარ კალანდარიშვილი. ქართული კაცია არქიტექტურას ყოველთვის უყურებდა, როგორც უდიდეს ხელოვნებას. ეს არასოდეს ყოფილა საპაიო. თუ არქიტექტურა არ იქნება ხელოვნება, იგი, უპირველეს ყოვლისა, არ იქნება არქიტექტურა... მაგრამ, ვფიქრობ, დღეს ვედავართ იმ საშიშროების წინაშე, როცა არქიტექტურა კარგავს ხელოვნების მნიშვნელობას და ამით იგი კარგავს საკუთარ ღირებულებასაც.

ლავით მირბამბაძე. არქიტექტურა ხელოვნებაა, მაგრამ მისი შემოქმედება ცხოვრებაზე გაცილებით მეტია და მნიშვნელოვანი, ვიდრე, ვთქვათ, რომელიმე ფერწერული ტილოსი, ანდა მუსიკალური ნაწარმოებისა.

ზურაბ მირინაშვილი. ჩვენს პირობებში ბევრი აღარ თვლის არქიტექტურას ხელოვნებად, განსაკუთრებით — მშენებლებს. არქიტექტურის სამშენებლო მხარეს გაცილებით ნაკლები ყურადღება ექცევა, მაშინ, როდესაც ჯერჯერობით არქიტექტურას პირველ ყოვლისა უნდა გააჩნდეს ესთეტიკური ღირებულება, ისევე, როგორც სრულყოფილი ფუნქციური, ტექნიკური და ეკონომიური ღირებულებანი.

ლემურ ელფინიძე. არქიტექტურა თავისი ინფორმაციული და უტოლიტატური მნიშვნელობით დიდ როლს თამაშობს ადამიანის ფორმირების საქმეში და იგი მხოლოდ მაშინ უპასუხებს ამ მოთხოვნას, როდესაც ჩვენ, არქიტექტორები, მიზნად დავისახავთ არა მხოლოდ ესთეტიკურად გაფორმებული სტრუქტურების შექმნას, არა-



იოსებ  
ჯაალიშვილი.

მედ ფუნქციურ ურთიერთობათა სისტემების ორგანიზებას კომპლექსში, რაც არქიტექტურის საშუალებით განხორციელდება.

ისეთი ისტორიულად ჩამოყალიბებული ქალაქისათვის, როგორც თბილისი, მწყობრი არქიტექტურულ-ფუნქციური კომპლექსების შექმნას დიდი მნიშვნელობა აქვს და ამიტომაც განსაკუთრებული მიდგომა უსაჭიროება.

ზურაბ შანჭიძემ. ყოველი ქალაქი არქიტექტურული მეშუემია. ღიახ, ქალაქი, მისი ქუჩები, ჩიხები, ცალკეული შენობები ურვეული არქიტექტურული გამოფენაა, სადაც მნახველებს შეუძლიათ გაეცნონ ერის სულსა და გულს, ნიჭსა და გონებას, შემართებასა და ტემპერამენტს, წარსულსა და აწმყოს...

პირველი, რაც უცხო ქალაქში ადამიანს აღუძრავს სიმპათიას ან ანტიპათიას, სითბოს ან გულგრილობას, ინტერესს ან უყურადღებობას — სწორედ არქიტექტურა გახლავთ, რადგან პირველი ნაცნობობა უცხო ერთან (მით უმეტეს პატარა და უცხო ვართან) სწორედ არქიტექტურით იწყება. იწყება პირველსავე წაბიძგის, რადგან თავიდანვე აღმოჩნდება ამ ცოცხალი მუხუმის მეტყველი ექსპონატების წინაშე.

მნახველს შეუძლია ყველაფერს საკუთარი თვალთ შეხედოს და ყველაფერი საკუთარი გრძნობით აღიქვას. და იქვე, იმავე წუთებიდანვე დაიბადება თქვენი დამოკიდებულება იმ ქალაქის, იმ ქვეყნის, ხალხის მიმართ, სადაც იმყოფებით.

ჩვენში ყოველწლიურად ათასობით ტურისტი ჩამოვლის უცხოეთიდან თუ თვით ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა რესპუბლიკებიდან. მათმა უმეტესობამ არაფერი იცის ქართული ლიტერატურის, მუსიკის, სახვითი ხელოვნების, თეატრალური კულტურის, მეცნიერების, ჩვენი ისტორიის შესახებ. სტუმრებს მხოლოდ ბუღეტებსა და გიდების დაუწყებრებულ ინფორმაციებს ვთავაზობთ ხოლმე. პირველი შთაბეჭდილების წყარო კი, როგორც უკვე ვთქვამ, სურთომოდღვრებაა. საეჭვოა, რომ ჩვენი არქიტექტურა (ამას დავამტკიცებთ ქანდაკება) ჩვენ სტუმრებს ნდობით განაწყობდეს, რათა ირწმუნონ ბევრი რამ, რაც ასე გვეზამყება და წმიდათაწმიდლ მიგვანია. სწორედ ამიტომაც, მათ პირველ რიგში მცხეთისაკენ მივანებთ. ისევ

ზურაბ  
მირინაშვილი.





წარსულის ძეგლებს ვიშვებებით, რადგან თანამედროვე არქიტექტურის იმედი არა გვაქვს...

თინბერს აბუსაჰმ. ჩვენს დედაქალაქში ხუროთმოძღვრულ ნაგებობათა საკმაოდ დიდი ნაწილი, სამწუხაროდ, არა ხელოვნების, არამედ ხელოსანობის (ისიც ძალზე მდარე ხარისხის) ნიშნებია, ორივე კარგი, ლამაზი შენობა, როგორც იტყვიან, ამინდს ვერ შექმნის, რარგი მაღალი მსატყურელი ღირსებისაც არ უნდა იყოს. ცალკეულ ნაგებობებს კი ესთეტიკური ზემოქმედების იმგვარი ძალა არ გააჩნია, როგორც ჭეშმარიტი შემოქმედებითი გზებითა და ღრმა მსატყურელი გააზრებით გადაწყვეტილ მთელ ანსამბლს.

მეტისმეტად დასანანია, რომ ისეთი საუცხოო რელიეფისა და საინტერესო ადგილმდებარეობის ქალაქი, როგორც თბილისია, ტიპური პროექტებით (მე აქ მხედველობაში მაქვს ტიპური პროექტის ის შებენი, რომელიც შექმნილია ზოგადად და არ ითვალისწინებს ამა თუ იმ ქალაქის, ამ შემთხვევაში თბილისის თავისებურებასა და ხასიათს) განაშენიანებამ გააერთიანოვანა და დაამახინჯა. ამგვარი ტიპური ნაგებობები უცხოა თბილისისათვის, ისინი არ შეეფერებათ მის ლანდშაფტს. ამასთან, ტიპური ნაგებობა გამოირჩევა ესთეტიკურ ფინომებს, ხოლო ესთეტიკური ფინომების გარეშე კი წარმოუდგენელია არქიტექტურა, როგორც ხელოვნება.

ელბუჯა აბუსაჰმში. არქიტექტურა მაღალი სინთეზური ხელოვნებაა. როცა ვამბობთ, რომ იგი ხელოვნების დედაა, უპირველეს ყოვლისა, ვგულისხმობთ მის უშუალო, ორგანულ კავშირს ხელოვნების სხვა დარგებთან, კერძოდ — ფერწერასა თუ ქანდაკებასთან. ყველა სტილისტური მიმართულების საწყისი არქიტექტურა იყო და იგი განსაზღვრავდა ეპოქის ძირითად ესთეტიკურ მაგისტრალურ ხაზს. რაც შეეხება საქართველოს სურთომოდღერებას, კერძოდ, თბილისის თანამედროვე არქიტექტურას, ვფიქრობ, იგი ვერ ასცდება ურბანოზებელი ეპოქის რიტმის ცდუნებას, უტილიტარიზმს, ფუნქციონალიზმს და ზედმეტად სტანდარტული გახდა. ცხადია, როგორც ყველგან და ყველგან, მცირე სახით, მაგრამ მაინც არსებობს გამოწაკლისი.

ნოდარ მგალაშვილი. საქართველოში თეორეტიკოსების მიერ ბევრი დღიწერა ეროვნული არქიტექტურის შესახებ. მაგრამ საინტერესოა პრაქტიკოს არქიტექტორთა აზრები.

იოსებ ზაანაიში. იმას, რაც საქართველოში აშენდა და შეგანებდა ჩვენ ბუნებას, მთებს, ველებს და ზნე-ჩვეულებას (რასაკვირველია, ხარისხობრივად განვითარებულ ზნე-ჩვეულებასაც ლაპარაკი), აგრეთვე, თანამედროვე სოციალურ პირობებს, — შეიძლება ვუწოდოთ ქართული საბჭოთა არქიტექტურა.



ლადო მესხიშვილი.

ლადო მესხიშვილი. მე კატეგორიულად წინააღმდეგ ვარ კუვედვერი ფოლკლორის არქიტექტურაში, წინააღმდეგ ვარ მანკიერი ე. წ. „ქართული სტილის“, რომელმაც ბოლო ხანს ფეხი მოიკიდა საქართველოში, განსაკუთრებით რესტორნებისა და ფაქცების გაფორმებაში. თუ არქიტექტორი ქართველია, თუ გრძობს ყველაფერს ქართულს, აშენებს საქართველოში და ითვალისწინებს ყველაფერს საქართველოსათვის დამახასიათებელს, (ბუნებას, კავას, მასალებს და ა. შ.) და, ამავე დროს, აბაოლუტურად თანამედროვეა, არქიტექტურაც ქართული იქნება.

შოთა ყავლაშვილი. როდესაც ვლაპარაკობთ ქართულ არქიტექტურაზე, ალბათ თანამედროვე არქიტექტურას ვგულისხმობთ, რადგანაც ძველი ქართული სურთომოდღერება ამ მხრივ საკმაოდ გამოკვეთილია და არ საჭიროებს დახასიათებას. თუ თანამედროვე არქიტექტურას შეეხებით, უნდა ვთქვათ, რომ ის, რაც ამჟამად კეთდება, უცხო პრაქტიკის წამბამებელია. ბრძანდ ვადმიუღებ კი არ შეიძლება მაგალითად, სამხრეთ ევროპის ქვეყნებისათვის საუკეთესოდ დამუშავებული ბინის გეგმარება საქართველოს პირობებისათვის რომ ავიღოთ, მას გადააკეთება დასჭირდება. ქართული არქიტექტორი ამ გეგმარებას ქვეყნობრივად გადააქვებს და თუ ნიჭიერია, გააუმჯობესებს. ამ გეგმარებას საქართველოს ვერაფრით ვერ მოარგებს თუნდაც უბრწყინვალესი ესტონელი არქიტექტორი, ისევე, როგორც საუკეთესო ქართველი არქიტექტორი ვერ შექმნის სურთომოდღერებას ბინას ესტონეთისათვის. ამაშია „ქართული“ არქიტექტურის საიდუმლოება, საიდუმლოება ყველა ეროვნული სურთომოდღერებისა.

იოსებ ზაანაიში. სანამ არსებობს ერი, იარსებებს ეროვნული ხელოვნება და, რა თქმა უნდა, არქიტექტურა, ე. ი. სანამ არსებობს ქართული, იარსებებს ქართული არქიტექტურა, პირველი რიგში ქართველისათვის — მკვიდრი, გამოსადგეი, ლამაზი, ეკონომიური, და როდესაც სურულად მიაღწევს ამ თვისებებს, ის შესაძლოა საერთაშორისოც კი გახდეს.

ლადო მესხიშვილი. როდესაც ახალბედა არქიტექტორი ვიყავი, ბევრს ვფიქრობდი „ქართული“ არქიტექტურაზე, თუმცა გუზანით მაშინაც ვხედვობდი, რომ ამაზე ფიქრი არ იყო სწორი. დიდებული ჯარის მონასტრის შემქმნელი არ ფიქრობდა ქართული არქიტექტურის შექმნაზე. ქართველი არქიტექტორისათვის სიტყვა „ქართული“ გამყდარი უნდა იყოს ძვალსა და რბილში და მაშინ მის მიერ შექმნილი არქიტექტურა ეროვნულ სახეს მიიღებს, თუკი, რაღა თქმა უნდა, ამავე დროს მაღალხარისხიანიც იქნება.

ბურაკ მირიანაშვილი. შემიძლია დავთვა ასეთი კითხვა: არსებობს თუ არა ეროვნული (ამ შემთხ-

გვაში ქართული) სიმღერა? თუ არსებობს ქართული სიმღერა, მაშინ არსებობს ქართული არქიტექტურა.

დემურ ელფინგი. მცხეთის ჯვრის ავტორს, ალბათ, არ დაუსახავს მიზნად შექმნა „ქართული არქიტექტურა“, მარამ ჯვარი თავისი ლოგიკით, გარემოსთან შერწყმით, პლასტიკით სრულად პასუხობს თავის დანიშნულებას და, ამავდროს, უადრესად ეროვნულია. საუბედუროდ, ზოგჯერ ტერმინში — „ქართული არქიტექტურა“ გულისხმობენ ისტორიულ-ფუნქციური პრინციპებზე აღმოსაყენებელი ფორმებით მორთულ თანამედროვე ნაგებობებს თუ ინტერიერებს და არა მათ სტრუქტურას, რომელიც უნდა გყრდნობოდეს სოციალისტურ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა პრინციპებს, რაც ქვეყნარბიტად ეროვნული არქიტექტურის განვითარების მთავარ პირობას წარმოადგენს.

მუხამ შაჩნაიში. ეს შეკითხვა, კაცმა რომ თქვას, უფრო სამართლიანი იქნებოდა, მე დამესვა თქვენთვის, არქიტექტორებისათვის.

დიას, თქვენ, ვის ხელშიცაა ჩვენი არქიტექტურის დღევანდელი და ხვალისდელი დღე, როგორ გესმით ტერმინი „ქართული არქიტექტურა“?

მაგრამ რაკი მე ვითხვებით, პასუხაც მოვახსენებთ. პირადად მე ქართული არქიტექტურა ასე მესმის:

როდესაც შევეცქერი ჩვენს ისტორიულ ძეგლებს, ვიცი, რომ ისინი ქართულია, რადგან ორგანულად არის შერწყმული ქართულ რელიეფთან, ქართულ ყოფასთან. ამიტომაც არის, რომ ისინი ძალზე განსხვავდებიან სომურნი, ბიზანტიური, რუსული თუ სხვა ქვეყნების საერო თუ სასულიერო ნაგებობებისაგან (ამ შემთხვევაში გვულისხმობს ქრისტიანულ სარწმუნოებას). მართალია, გვლების გადაწყვეტის იდეა ერთია, მაგრამ ძველ ხუროთმოძღვრებს ქონდათ უნარი და ფანტაზია, ფუნქციური ნაგებობისათვის მიეძებნათ ძალზე ეროვნული სახე.

ასევე განსხვავდებიან ჩვენი ოდა-სახლები ნეპალიური ერის საცხოვრებელი სახლებისაგან. განა იმერული ოდა თავისი მოლით და ქვიპრით, ნალითა და მარნით ქართული კაცის ბუნებას არ გამოხატავს?

რაღა შორს წავიდეთ, საქართველოში ცალკეულმა კუთხეებმაც კი შექმნეს განსხვავებული არქიტექტურა.

დღეს კი?

რითა განსხვავდება თბილისის საცხოვრებელი მასივები სხვა ქალაქების საცხოვრებელი მასივებისაგან?

არაფრით!

თუმცა, ბოდბეს ვიხიდი, ძალზე განსხვავდება... მშენებლობის ცუდი ხარისხით!



შოთა ყავლაშვილი.

თმინიზ აბულაქამ დღეს, როდესაც შეიქმნა ასოფლიო იყენებს ერისა და იმავე სამშენებლო მასალას, როდესაც კონსტრუქციები თითქმის ყოველგვარ ეთნონარია, ასევე მსგავსია კომფორტის მოთხოვნილებაც, მწლითა ილაპარაკო ეროვნულ არქიტექტურაზე. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც შეიძლება და აუცილებელიცაა ორიოდ სიტყვა ვთქვათ ამის თაობაზე. ჩემი აზრით, დღესაც, როგორც ყოველთვის, ეროვნული არქიტექტურის შექმნაში დიდ როლს თამაშობს ქვეყნობიერი მომენტები და იგი განპირობებულია ხუროთმოძღვრათა მიერ საკუთარი ერის კულტურის (პოეზიის, ლიტერატურის, მუსიკის, ხელოვნების) ღრმა განვლითა და ცოდნით. მაშინ ეროვნული სული ვლინდება ყველაფერში — შენობის ელფერში, პროპორციებში, ნაგებობის სიგრძესა და გარემოსთან შეთანხმების პრინციპსა და უმნიშვნელო დეტალებშიც კი; ვლინდება ყოველგვარი წინასწარი განზრახვა და თავისთავზე ძალდატანების გარეშე — ბუნებრივად, ქვეყნობიერად.

მალბაშა მამუშაშვილი. ფეიქრობ, ტერმინი „ქართული არქიტექტურა“ ჯერჯერობით რჩება მხოლოდ ტერმინად, ვინაიდან ცალკეულ ნიჭიერ შემოქმედთა ინდივიდუალობა დღემდე ვერ განზოგადდა იმ სიღრმით, რაც განსაზღვრავდა ეროვნულ, ანუ ჩვენს სინამდვილეში ქართული ხუროთმოძღვრების სტილისტურ, ესთეტიკურ მიმართულებას. ფეიქრობ, იგივე მდგომარეობაა ხელოვნების სხვა დარგებშიც. ამიტომ დღეს უფრო შესატყვისად მეჩვენება ტერმინი საკუთოველს ხუროთმოძღვრება (გველისხმობს თანამედროვე არქიტექტურას).

ნოდარ მალოზოვი. პოეზიაში გვყავს გალაკტიონი, მუსიკაში — ფლიაშვილი, ფერწერაში — დავით კაკაბაძე, ლაღო გულიაშვილი და სხვ. გვყავს თუ არა მათი შესაღარი ქართული ხუროთმოძღვრება?

მოსამ ზაალაშვილი. გალაკტიონის შესადარს ჩვენ შესანიშნავ თანამედროვე პოეტებშიც ვერ დავასახლებთ. ფლიაშვილი ქართული საოპერო მუსიკის ფუძემდებელია, მის შემდეგ გამოჩნდნენ სხვა ნიჭიერი კომპოზიტორები. ქართული საბჭოთა არქიტექტურის მესვეურებად კი არჩილ ქურდიანი და მიხეილ შვიციშვილი უნდა ვიღაიროთ. საბჭოთა ქალაქგეგმარების დამფუძნებელი საქართველოში აღდგასდრე ნიკოლაიშვილია.

განა არ შეგვიძლია გიორგი ლუგავა, ვანო ჩხენკელი, ლაღო მესხიშვილი დავასახლოთ ჩვენი გამოჩენილი მხატვრების — დავით კაკაბაძისა და ლაღო გულიაშვილის გვერდით?

ლაღო მესხიშვილი. გალაკტიონი განსაკუთრებული ფიგურაა, მსოფლიო მასშტაბის პოეტია და მასთან ვინმეს მიტოლება არამართებულია. რაც

შეგება ქართველ ხუროთმოძღვრებს, შესაძლოა, არა გვყავდეს კენძო-ტანგეს ან ლე კორნუზიუს ტლიო არქიტექტორები, მაგრამ, ვფიქრობ, საქართველოში ნიჭიერი არქიტექტორების დონე არაფრით არ ჩამოუვარდება ხელოვნების სხვა დარგის შემოქმედელ დონეს.

ერთიც აღსანიშნავია: მაგალიტისკოვანი ინსტრანციები, რომლებიც არქიტექტურული ნაგებობის დამტკიცების გზაზე გასავლელი, ფრთხვს უკვეცავს ნიჭიერ არქიტექტორებს და ვერც უნიჭობის ნაკადს აჩერებს.

რომთა ყავლაშვილი. მე, მაგალითად, მიმანჩია, რომ ჩვენ გვყავს უდიდესი პოტენციური შესაძლებლობების ქართველი არქიტექტორები. და თუ ამჟამად მათ ვერ ჩამოვთვლი, ამის მიზეზი ბევრია.

ოთარ კალანდარიშვილი. არ შეიძლება არ გვყავდეს, თუმცა არქიტექტურის დარგში ხელოვნური უფრო ძნელად მელაზნდება.

დავით მორბედი. შემიძლია დარწმუნებით ვთქვა, რომ პოტენციურად არანაკლებ ნიჭიერი არქიტექტორები გვყავს, ვიდრე არიან მოქანდაკეები — მერაბ ბერძენიშვილი, ელგუჯა ამასუელი, გიორგი ოჩიაური, მხატვარი ვლკა იგნატოვი და სხვები, მხატვრისთვისაც საკმარისია შთაგონება, და თუ ნიჭიერია, შექმნის საუკეთესო ნაწარმოებს. ათჯერ უფრო ნიჭიერი არქიტექტორი, მთლიანად დამოკიდებული ჩვენი სამშენებლო ინდუსტრიისაგან, ცხადია, ვერაფერს მისი ნიჭის დარს ვერ შექმნის.

ზურაბ მინიანაშვილი. ქართველ არქიტექტორთა შორის ბევრია ჭეშმარიტად ნიჭიერი, მაგრამ ვერ გამოვიჩინეს თავი. ჩვენი პროექტების განხილვა-დამტკიცების სისტემის პირობებში ეს თითქმის შეუძლებელია, რადგან ხდება გარკვეული ნიველირება. დიას, ხდება, რომ დაბალი ხარისხის პროექტის დონე მაღლდება, მაგრამ ხშირად ბრწყინვალე, უნიჭიერები ნაწარმოები დადის საშუალო დონემდე. ყველაფერ ეს დისკვალიფიკაციის აწყვეს.

დემურ მღვინეი. იყო დრო, როდესაც მსოფლიო მნიშვნელობის არქიტექტურულ ნაწარმოებებს ქმნიდნენ ცალკეული პიროვნებები: ალბერტი, ბრუნელესკი, გროპიუსი, კორბუზიე, რაიტ, მის ვან დე როე, ვინზუგრი, ვესნიენი... მაგრამ დღეს, ტექნიკური მიღწევების შედეგად, შეიცვალა შეხედულება არქიტექტურის სოციალურ არსზე. ვართუდლდ როგორც ქალაქის, ასევე ცალკეული ნაგებობის ფუნქციური დამუშავების პროცესები, ამიტომ თანამედროვე არქიტექტურა რთულ კოლექტიურ შემოქმედებად იქცა და ე-ე-ე ახდენს გავლენას ინდივიდუალობის გამოვლენაზე.

ზურაბ შანჩიძე. მსოფლიოში ვერ დავსახებულბ მხოცე საუკუნის დიდ პოეტს, რომლის გვერ-



ოთარ კალანდარიშვილი.

დით არ შეიძლებოდას გალაკტიონის დაყენება განა შეგვიძლია იგივე ვთქვათ რომელიმე ჩვენს არქიტექტორზე? განა რომელიმე ჩვენი თანამედროვე, საუკეთესო ნაგებობა ავიდა საერთაშორისო სტანდარტების დონეზე მაინც?

სამუშებარდ, ჩვენს ხუროთმოძღვრებს არაფერი შეუქმნიათ ისეთი, „აბსალომ და ეთერის“ მსგაბ აქტს, ლადო გუდიაშვილის „ცოცხალს“ ან დავით კაკაბაძის „იმერეთის დედას“ რომ შევადართო.

ნიკორწმინდამ გალაკტიონს დიდი ლექში დააწერია. განა დღეს თბილისში გვეგულბა რომელიმე თანამედროვე ნაგებობა, რომელიც პოეტისათვის ამგვარი შთაგონების წყაროდ იქცეოდა?

ელგუჯა ამასუელი. ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე ორი სრულიად განსხვავებული მოვლენაა ქართულ მხატვრობაში. თუ გუდიაშვილის შემოქმედება უშუალოდ აღმოცენებულია ქართულ, ძველ ფრესკულ მხატვრობაზე, რომლის პლასტიკა, ფერი, ხაზი წარმოადგენს ამ მხატვრობის თავისებურ, ორიგინალურ ტრანსფორმაციას ამ სიტყვის კარგი გაგებით, დავით კაკაბაძის ფერწერა (განსაკუთრებით იმერეთის სერია) შექმნილია ქართული მიწის, ბუნების თავისებურებასთან ფიზიკური და სულღიერი სიახლოვით და ანალიზური ხედვით. ამდენად, თუ ამ ორი შესანიშნავი მხატვრის შემოქმედების ერთგულ თავისებურებას და ინდივიდუალობას მივიჩნევთ ქართული ერთგული მხატვრობის სტილისტურ ნიშანთვისებათა განმასზღვრელად, მაშინ ბევრი საინტერესო ქართველი მხატვრის შემოქმედება ერთფერობის ცნების მიღმა დარჩება. ამიტომ ალბათ უფრო გამართლებული იქნება თუ ვიტყვით, რომ გუდიაშვილიც და კაკაბაძეც განუმეორებელი არიან არა სკოლონ, რაც შესაძლებელია განუოვადდეს, როგორც ერთგული მხატვრობის სტილისტური თავისებურება, არამედ თავიანთი თვითმყოფადობით და სტილით. არქიტექტურის ისტორიიდან ანალოგიისათვის დავასახლებდი გაუდის და კორბუზის. მიუხედავად მათი მასშტაბურობისა და თავისებურებისა, არც გაუდი ესპანეთისათვის და არც კორბუზიე საფრანგეთისათვის არ გამხდარან ერთგული არქიტექტურული სკოლის ფუძემდებლები. საქართველოს არქიტექტურაში მიმდებლბა ვინმეს განსაკუთრებით გამოყოფა, თუმცა ბევრი შესანიშნავი ხუროთმოძღვარი გვყავს.

დავით მორბედი.



ნოდარ მგლობლიშვილი. ქართველმა სტუდენტმა არქიტექტორებმა ორჯერ გააიცეს მსოფლიო. არქიტექტორთა საერთაშორისო კონგრესებზე (1967 წელს პრაღასა და 1969 წელს ბუენოს-აირესში) სტუდენტებმა ვ. ცინცაძემ და დ. ელოშვილმა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის არქიტექტურული სკოლების დათვალიერება-კონ-

კურსებზე პირველი პრემიები დაიმსახურეს და გახდნენ ათენისა და ვენის ქარიშხლების ლაურეატები. ამ გამარჯვებით მათ მოპოვეს საერთაშორისო არქიტექტორთა კავშირის სტაჟენდია (300 დოლარი თვეში) და უფლება მიეცათ ერთი წლის განმავლობაში ესწავლათ ათენსა და ვენაში. მსოფლიოში ვერც ერთი არქიტექტურული სკოლა ვერ დაიტრიალებს ამგვარი გამარჯვებით. სამკამრისია ითქვას, რომ ეს ორი პრემია პირველად საბჭოთა კავშირის წარმომადგენლებმა მიიღეს და ორივენი ქართული სკოლის დიპლომანტები იყვნენ.

სტუდენტების მიღწევები ჭეშმარიტად ფანტასტიკურია და ამას შემოხვევითობით ვერ ავსენით. ჯილდოები სხვებსაც ხვდათ: წამახალისებელი პრემია გ. მურმანიშვილს — პრალაში, ჩილინგარაშვილს — ბუენოს-აირესში. დიპლომები — გ. გელაშვილსა და პ. ძინძიბაძეს.

ქართველ არქიტექტორთა მიღწევები საერთაშორისო ასპარეზზე გაცილებით უფრო მოკრძალებულია. რით უნდა ავსინათ ეს?

იოსებ ზაალაშვილი. ქართველ სტუდენტთა მიღწევები საერთაშორისო სტუდენტურ კონკურსებზე ქართული არქიტექტურული სკოლის გამარჯვებაა და ეს მხოლოდ ახალგაზრდათა ნიჭს არ შეიძლება მიეწეროს. მათ უკან უფროსი და საშუალო თაობის შემოქმედი ექსპერტები დგანან. რაც შეეხება უფროსი თაობის შედარებით მოკრძალებულ მიღწევებს, ამას ბევრი მიზეზი გააჩნია.

არ შეიძლება მნიშვნელოვანად არ მივიჩნიოთ უფროსი და საშუალო თაობის არქიტექტორთა ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა: მთავრობის სახლი, სპორტის სასახლე, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტისა და ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზის შენობები, სასტუმროები — „ივერია“ და „აჭარა“, მშენებარე ტელერაფის შენობა, უნივერსიტეტის კომპლექსი. ეს ნაგებობანი არ ჩამოუვარდება არც ერთ მნიშვნელოვან შენობას, რომელიც 50 წლის მანძილზე მოძებ რესპუბლიკებში აიგო.

ლალა მისხიშვილი. ქართველი სტუდენტები, ცხადია, თავისი ნიჭის წყალობით იმარჯვებენ, ხოლო ჩვენს ხუროთმოძღვართ, მსოფლიოს არქიტექტორებთან შედარებით, ბევრი რამ აკლიათ, თუნდაც საერთაშორისო კონკურსებში მონაწილეობის მყარი პრაქტიკა, გავწული სამუშაოს მატერიალური ანაზღაურება... სამაგიეროდ, უხვად გვაქვს მკაცრი და ხშირად არასაკმაოდ პროფესიული მრავალნატიანი კონტროლი და, რაც მთავარია, საოცრად ჩამორჩენილი სამშენებლო ტექნიკა და მდარე მასალები. ამიტომაც შეუძლებელია საერთაშორისო გამარჯვებების მოპოვება.

შოთა ყაპალაშვილი. სტუდენტებს მეტი შესაძლებლობა აქვთ, უფრო მდიდარი პალიტრა. უფ-

როსი თაობა გაცილებით არასასარბილო მდგომარეობაშია. მათ არ გააჩნიათ ასპარეზი, არც მსოფლის საერთაშორისო კონკურსებში მონაწილეობის ტრადიცია. საქართველოში კი ყოველი პროექტის განხორციელებას ჭირდება ისეთი ფანტასტიკურად დიდი დრო (ათი-თხუთმეტი წელიწადი), რომ მშენებლობის დამთავრების თბიბექტს აღარ აქვს ისეთი რეზონანსი, როგორც ექნებოდა პროექტის მოკლე ვადაში რეალიზაციის დროს.

იოსებ ჰალანდარშიშვილი. სტუდენტების კონკურსი პროექტების კონკურსს გულისხმობს და აქ ჩანს ერის ნიჭი. ხოლო უფროსი თაობა პაექრობაში აშენებული ნაგებობებით ემბემა. აქ მათ ღალატობთ სამშენებლო ანდუტერია, რომელმაც ვერ ვერ მიაღწია საერთაშორისო სტანდარტებს.

ლავრო მიროშაძე. ვერ ერთი, სტუდენტის გამარჯვება, ეს უფროსი თაობის გამარჯვებაც არის. მეორე, არქიტექტურა ეს არ არის მხოლოდ პროექტი. ამ პროექტს განხორციელება, მასალა, ხარისხი, შესრულების მაღალი კვალიფიკაცია სჭირდება. არ გადაეჭარბებ თუ ვიტყვი, რომ ცუდი პროექტი კარგად ანდუტერია ნაგებობა უკეთესი იქნება, ვიდრე კარგი პროექტით ცუდად აშენებული.

დაბოლოს, თუ ნებას დამრთავთ, დავებრუნდები მესამე საკითხს: სტუდენტის არც ერთ დარგში ქართველ სტუდენტობას არ მიუღია იმდენი საერთაშორისო პრემიები, რამდენიც არქიტექტორებს.



დემურ ელოშვილი.

შურამ მირიანაშვილი. ეს საკითხი პირდაპირ კავშირშია წინამორბედებთან. მოქმედი არქიტექტორების შემოქმედებაში დომინანტული საშუალო დონე ითითქმის უარყოფს ნიჭიერების აფეთქების შესაძლებლობას. ამავე დროს, უნდა ითქვას — ხშირად პროექტი ძალიან კარგია, ამ პროექტით აშენებული ნაგებობა კი ძალიან ცუდი. და ეს მხოლოდ საქართველოსთვის არ არის დამახასიათებელი.

დემურ მლორძი. ქართველ სტუდენტთა წარმატებები საერთაშორისო ასპარეზზე ნათლად მეტყველებს იმაზე, რომ ქართული საბჭოთა არქიტექტურული სკოლების სწავლების დონე შესაბამისაა საერთაშორისო არქიტექტურული სკოლების სწავლების დონეს და ხშირ შემთხვევაში უსწრებს კიდევ.

ჩვენი უფრჩისი თაობის არქიტექტორთა საერთაშორისო ასპარეზზე წარუმატებლობის მიზეზი შესაძლოა იყოს ის სირთულეები, რაც კონკრეტულ პროექტებთანაა, კერძოდ, ადგილისა და რეგიონის თავისებურებათა შესწავლასთან არის დაკავშირებული...

შურამ ფანჩიძე. ეს საკითხი უფრო პროფესიონალი არქიტექტორებისთვის არის განკუთვ-

ნილი, ვიდრე შვეიცრისთვის, თუმცა ჩემს აზრს მაინც მოგახსენებთ: სტუდენტებში ფანტაზია ქარბობს. უფროსი თაობის არქიტექტორები კი ფუნქციონერები არიან. ჩანს, არქიტექტურას უყვარს ფანტაზია.

მიწინაშე აბუალკამ ჯერ ერთი, სტუდენტები შეზღუდულნი არ არიან სამსახურებრივი ვალდებულებებით და ამიტომ მათი შემოქმედება უფრო თავისუფალი და რომანტიკულია.

შეორეს — დღევანდელ ახალგაზრდობას განუსაზღვრელად მეტი ინფორმაცია აქვს იმის თაობაზე, თუ რა კეთდება საერთოდ მსოფლიო არქიტექტურაში. ასეთ ინფორმაციას კი ძველი თაობის ხუროთმოძღვრები რამდენადმე მოკლებულნი იყვნენ.

ელგუჯა ამპოშვილი. ახალგაზრდა ქართველ არქიტექტორთა მიღწევები საერთაშორისო კონკურსებში, ჩემი აზრით, განაპირობა შედეგმა ფაქტორებმა: ასეთი მასშტაბის კონკურსში მონაწილეობა არქიტექტორს უსაზღვრო შემოქმედების იმპულსს აძლევს — იგი ქმნის არა განსახორციელებელ ნაწარმოებს, არამედ საკონკურსოს გამარჯვებასაც ამ კონკურსებში ხშირად განაპირობებს პროექტის ემოციური მხარე, ორიგინალური მხატვრული ფორმა, სითამაშე, გაბედულება, სიახლე და სხვ. ალბათ არ გვიწყენენ უფროს თაობათა გამოცდილი არქიტექტორები თუ ვიტყვი, რომ, მსგავს შემთხვევაში, ისინი უფრო რეალისტები — პრაქტიკოსები არიან. საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება, პროექტის განხორციელებასთან დაკავშირებული სიმწუხვები მათ აიძულებს წავიდნენ კომპრომისებზე. აღმნიანებს უყვართ პოეზია, სიახლე, ფანტაზია, პარადოქსები. ჟიურიც აღამიანების თავიერობაა, სადაც პროექტებთან ერთად მათი გემოვნების და შეხედულებების ფარული კონკურსიც მიმდინარეობს. აქ ხშირად ექსტრავაგანტურობა, მიოდრინა ან ეროვნული კოლორეტი იმარჯვებს. კარგი, მაგრამ ბანალური პროექტი კონკურსში მარცხდება, თუნდაც შესრულებული იყოს უმაღლეს პროფესიულ დონეზე.

ნოდარ მგალღმნიშვილი. ცნობილია, რომ ჩვენმა მთავრობამ ბუნების რესურსების დაცვისა და აღდგენისთვის ბევრი ღონისძიება დასაზა. რა ძალუთ, კერძოდ, ქართველ არქიტექტორებს ამ უკეთილშობილესი ამოცანის გადაწყვეტაში?

იოსებ ზაალიშვილი. ერთმა ჩემმა მეგობარმა მიაბო: იუგოსლავიაში მოგზაურობის დროს ყურადღება მივაქციეთ ერთ შენობას, რომელიც მაგისტრალის პარალელურად იდგა. თეთრი, ქათქათა შენობა იყო. ვიკითხეთ მისი დანიშნულება და გავვცდით: თურმე ქვარტლის დასამზადებელი ქარხანა ყოფილა. ქარხნის ირგვლივ ატმისა და ნუშის ხეები ყვიაოდა.

ზესტაფონთან, კასპთან, ტყვარჩელთან ჩამდინარე ტუტყაყანი, შავი წყალი კი ზღვეს მანძილზე რომღ ადწევს. ეს საკითხი არქიტექტორებმა და ტექნოლოგებმა ერთობლივად უნდა გადაწყვიტონ და რაც შეიძლება მალე.

ლალო მისაიშვილი. ასოლუტურად არარენტაბელური თავისი გადაამუშავების ქარხანა მსოფლიოს ერთ-ერთ ულამაზე კუიექტორებში — ბიტკინთაში. ამ ქარხნის მიდამოების არ იყოს, კუსტბა და მისი უმწვენიერესი მიდამოებიც ჩვენს თავფორ ჩაბინატურებულ ადგილად იქცნენ.

როგორ უნდა ვუშველოთ?

უნდა მოვკაროთ ისე, როგორც, მაგალითად, ფინოსა: და საფრანგეთში უვლიან ტყეებსა და წყალსაცავებს.

შოთა ყაპლაშვილი. საქართველოში ბუნების გაბინტურებისა და სახეცვლის ერთ-ერთი შემსაზრუნე-ნი მაგალითია მტკვრის დანაგვიანება, მტკვარი კი თბილისის ულამაზესი ნაწილი უნდა ყოფილიყო.

რაც შეეხება არქიტექტორების როლს ბუნების რესურსების დაცვაში, ამას გულისხმობს თბილისის გენგეგმის განხორციელება. გარდა ამისა, შეურობეული წინააღმდეგობა უნდა გაუწიოთ ყოველგვარ უწყებრივ ძალადობას.

იოსებ კალანდარიშვილი. ბუნების წაბილწვის მაგალითები მართლაც ბევრია. ამავე დროს, ბუნება, მცენარეული შეიძლება ხშირად გამოადგეს ქართველ არქიტექტორებს (და მშენებლებს) მათ მიერ, შექმნილი არქიტექტურულ ნაწარმოებთა შესანიღბადად.

დავით მირიამაძე. არქიტექტორები ამ პრობლემას მარტონი ვერ გასწვდებიან. ეს ეროვნული საქმეა.

მურამ მირიამაშვილი. კასპის ცემენტის ქარხანა დაუშველად ახლოსა ქალაქთან. ან ქარხანა უნდა გადავიტანოთ, ან ქალაქი ორივე შემთხვევაში უზარმაზარი თანხებია საჭირო.

დემურ მლორშილი. ვფიქრობ, ამ პრობლემის გადასაწყვეტად არქიტექტორს მცირე შესაძლებლობები გაჩნიათ, მაგრამ ის დიდი როლი, რაც არქიტექტორს აქისრია, ვალდებულს ხდის მას და მასთან ერთად ყველა მოქალაქეს, იბრძოლოს ბუნების რესურსების შენარჩუნებისა და აღდგენისათვის.

მურამ შანგიშიძე. ბუნების დანაგვიანებისა და განადგურების მაგალითი უამრავია. მაგრამ დღეს ჩვენ არქიტექტურაზე ვსაუბრობთ. ამიტომ მას არქიტექტურასთან კავშირში მოგახსენებთ.

მივესალმები ყველა ხუროთმოძღვარს, რომელიც სახეს არ უცვლის ბუნებრივ რელიეფს, არ მოტრის ხეებს, გამოიყენებს ყველა ბუნებრივ კლდესა და ბორცვს.

ბურამ ფანჯიკიძე.



ბულღოზურით ნუ შევიტანთ კორექტივს იმ პეიზაჟებში, რომლის შექმნასაც ბუნებას საუკუნეები მოანდობა.

მისმინე პაპულამ. თუ ეს საკითხი მსოფლიოს ყოველი მოქალაქისათვის არ იქცა პირველი რიგის საკითხად, საქმეს არაფერი უშველება. დაიღუპება ბუნება და მასთან ერთად სიცოცხლეც ჩვენი პლანეტაზე. ამ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში არტიკტორებს, რა თქმა უნდა, შეუძლიათ ძალზე დიდი, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანონ. მაგრამ ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მათი როლი ამ საქმეში მკვეთრად აიწესა და ამალდება.

მღუპაქ მამუშაშვილი. იმდენად საგრძნობია მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის სწრაფად არაგონიერული გამოყენებით გამოწვეული უსამართლებანი, რომ ერთი ან ორი კონკრეტული მაგალითი ბუნების რესურსებისადმი დაუზოგავი დამოკიდებულებისა საერთო სურათს ვერ დასატყვამ. ნადგურდება ტყე, ისაბობა ფაუნა, იწურება წყლის რესურსები, იწამლება ჰაერი... დროულად შეიქმნა ბუნების დაცვის მსოფლიო ასოციაცია. მჯერა, საქართველოს ფილიალსაც მრავლად ექნება საფიქრალი და სამოქმედო. მიძნელებდა კონკრეტული გზების მოძებნა ამ პრობლემის გადასაჭრელად.

ნოზარ მგალაშვილი. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1973 წლის მე-11 ნომერში გამოქვეყნდა ჩემი წერილი „თბილისის არტიკტურის ზოგადი პრობლემა“. სხვა საკითხებთან ერთად, შეეხებოდა ერთ, ჩვენი აზრით, მძაფრსა და ძალზე რთულ პრობლემას თბილისის სანაპიროების განაწესებისასთან დაკავშირებით.

სტატიაში აღვნიშნე, რომ თავის დროზე, როდესაც ქალაქის ეს უზარმაზარი გრძივი უბანი კუთლმოეწყო (ლაპარაკია თბილისის სანაპიროების შესახებ) შეიქმნა ჩქაროსნული და სატვირთო მაგისტრალი. თითქმის პროგრესული საქმე გაკეთდა... დიხს, თითქმის...

სრული რწმენით შეიძლება ვთქვათ, რომ სანაპიროების ასეთი სახით განაწესება თითქმის გამოუსწორებელი შეცდომა იყო.

თავად განსაჯეთ. გრძელი და ვიწრო ქალაქი მტკვრის ხეობაშია განლაგებული. მდინარე, რომელიც ქალაქის მშვენიერება უნდა იყოს, მოსახლეობისაგან მოჭრილია მტკვრისა და მხარეთაშორის გისტრალით, ათასნაირი ტრანსპორტის გაუთავებელი ქარანით. გარდა მეტეხისა, ქალაქს აღარ აქვს მდინარესთან მისაღობები. მოვიგონოთ სენა პარიზში, არნო ფლორენცინი, ვლტაჟა პრალაში, ღუნაი ბუდაპეშტში, მოვიგონოთ ვენეცია, ამსტერდამი და ადვილად წარმოსადგენი იქნება, თბილისის სანაპიროების გამოყენების რა საოცარი შესაძლებლობანი დაიკარგა. აღარაფერს ვამ-



თენგიზ აბულაძე.

ბობ ლურჯ მერტზე მინარეთითა და ხიდიოტეხთან, სეიდაბადის კედელზე, განჯის კასრსა და სხვა მისთანაზე, რაც ბეტონის კალაპოტსა და იმ დროისათვის მეტად საჭირო მაგისტრალს ემსგვსება...

რამდენად რეალურია ჩვენი ოცნება მტკვრის კალაპოტისა და სანაპიროების გრძელ ტყე-პარკად გადაქცევაზე?

ირმა ზაალიშვილი. ერთ დროს ძველი ქალაქის აივნები მტკვრის გადაკვეთებზე და თბილისელთა საიმოვნებდათ მდინარის სივრცეზე ამჟამად, მხოლოდ მეტეხის კედელზე შემოგვრჩა გადამოკიდებული აივნებიანი სახლები. შემდგომში მტკვრის ორივე მხარეს გაიბნა შესანიშნავი სანაპიროები, მაგრამ მოსახლეობამ დაკარგა კონტაქტი მდინარესთან. სანაპიროები დისაკუთრატრანსპორტა.

ტრანსპორტმა უნდა იმოძრაოს მიწის ქვეშ ან მის ზემოთ, ხოლო მიწის ზედაპირი დეთმოს ადამიანებს. მაშინ აქ შესაძლებელი იქნება დასვენების ზონების შექმნა.

ლალო მისხიშვილი. ეჭვს გარეშეა, რომ მაგისტრალის გადატანა ამ პრობლემის საუკეთესო გადაწყვეტაა, მაგრამ ეს თითქმის შეუძლებელია. საჭიროა ამ გრძივი უბნის მაქსიმალური გამწვანება.

ოთო ყაზაშვილი. ეს აზრი ძალიან კარგია, რომ შევძლებდეთ მის განხორციელებას. საამისოდ დიდი მატერიალური ხარჯებია საჭირო. ჩქაროსნული მაგისტრალი გადატანილი უნდა იქნას. ამასთან დაკავშირებით ბევრი მიწისქვეშა სამუშაო იქნება ჩასატარებელი. და თუ ეს ყველაფერი განხორციელდა, ქალაქში იდეალური მწვანე ღერძი შეიქმნება.

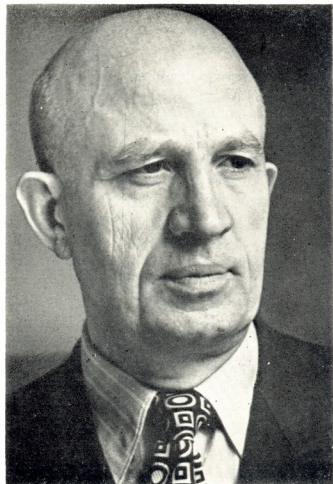
ოთო პალანდარიშვილი. რა თქმა უნდა, აზრი ჭეშმარიტია, მაგრამ, სამწუხაროდ, მეტისმეტად გვიანაა ამაზე ბჭობა. ამავე დროს, ყოველი ღონე უნდა ვიხმართ, რომ მტკვარი ჩაერთოს თბილისელთა ცხოვრებაში და უმთავრეს მხატვრულ ღერძად გადაიქცეს.

დავით მირხაშვილი. საკითხი დასმულია მეტად საინტერესოდ. იმაზე უკეთესს რას წარმოიდგენ თბილისისათვის, რომ მტკვრის ხეობა ქალაქის ცენტრში ტყე-პარკად, დასვენების ზონად გადაიქცეს. მაშინ, როდესაც სანაპიროებს ავეთხებდნენ, ალბათ სხვა გზა არ ჰქონდათ. ყოველ შემთხვევაში, ამ საკითხზე აუცილებლად უნდა ვიფიქროთ. მაგალითად, ე. წ. მადათოვის კუნძულის დაგეგმარება უკეთესად შეიძლება. მეტეხის ქვეით ვივარებას გაყვანა უკვე ამ პრობლემის ერთგვარი ან ერთ-ერთი გადაწყვეტათაგანია.

ზურაბ მირიანაშვილი. სანაპირო მაგისტრალის გაყვანა იმ დროს ერთადერთი გამოსავალი

მლუაჟა აბუსაძე.





# გაგორენილი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი

იყო. ფიქრობ, ამ საქმეს ვეღარ ვუშვლით, ყოველ შემთხვევაში, უახლოესი 20 წლის მანძილზე. ყველაფერი უნდა გაკეთდეს მომავალში, რათა ქალაქს მივცეთ მდინარესთან გასვლის საშუალება.

ღმერთ მალაქიძე. იმ შედეგობამ, რომ მტკვარი მოექცა მრ უწყვეტ კედელს შორის, თავისთავად გამოიწვია სანაპიროების მაგისტრალებად გადაქცევა, რამაც სპორტისა და დასვენების ზონებად მისი გამოყენების შესაძლებლობა ნაწილობრივ მოსპო.

ჩემი აზრით, ოცნება მტკვრის სანაპიროების ტყე-პარკად გადაქცევის შესახებ, ოცნებად არ უნდა დარჩეს, რადგან ეს აუცილებელია და რაც შეიძლება სწრაფად უნდა მოხდეს საამისო ღონისძიებების განხორციელება.

მუშამ უსწავლია. ამ შეკითხვაზე ჯობდა პასუხი იმ ორგანიზაციათა ზეღმძღვანელებს გაეცათ, ვისაც უშუალოდ ეხება ეს საქმე. ჩემის მხრივ, მივესალმები მტკვრის სანაპიროების ტყე-პარკად გადაქცევას.

თმნბიუ აბულაძე. ჩვენი ოცნება მტკვრის სანაპიროების ვრცელ ტყე-პარკად გადაქცევაზე განუხორციელებლად მიმანჩია, ვინაიდან ეს უთუოდ დიდ სარგებთან არის დაკავშირებული.

მღვჯა აბაშკაძე. ტრანსპორტის რიცხვმრავლობა ახალი გზების მშენებლობას ითხოვს, ეს კი, ტყე-პარკების გაშენების ნაცვლად, ლოგიკურად, მის შემცირებას მოასწავებს. მანქანა ყოველდღიურად ავიწროებს ქუჩებს, მოედნებს. ალბათ მალე არამეტუ ტყე-პარკების გაზრდის, არამედ არსებულის შენარჩუნების პრობლემებიც წამოიჭრება.

ნოდარ მგალობლიძე. თბილისის არქიტექტურაში რომელ პრობლემას მიიჩნევთ ყველაზე მტივიწვეულად და ღირს თუ არა ამ პრობლემის გადასაწყვეტად ფართო დისკუსიის გაშლა ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე?

იოსებ ჯაალიძე. საჭიროა მოეწყოს დისკუსია თბილისის მიმდინარე მშენებლობის შესახებ, არქიტექტურული წესრიგის დამყარების მიზნით.

ლადო მესხიძე. ქალაქის გენერალური გეგმა და მისი განხორციელება, ეს არის პრობლემების პრობლემა. მასიური მშენებლობის დონის ამაღლება, თანამედროვე საცხოვრებელი სახლის ტიპის შექმნა, — ყველა ეს პრობლემა დიდმნიშვნელოვანია და ფართო დისკუსია ამ თემებზე, გჭვს გარეშე, დიდ სარგებლობას ნიჭიანს.



გამოჩენილ მწერალს, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატს — გრიგოლ აბაშიძეს სამოცი წელი შეუსრულდა.

გრიგოლ აბაშიძის სახელი საქვეყნოდაა ცნობილი და ჭეშმარიტი შთაგონებით შექმნილ მის ნაწარმოებებს ჩვენი დიდი ქვეყნის ყველა კუთხეში შეხვდებით. მისი წიგნები ითარგმნება და გამოდის საზღვარგარეთაც.

გრიგოლ აბაშიძის შემოქმედება გამოირჩევა თანამედროვეობის ღრმა და მღელვარე განცდით, ნათელი მიზანსწრაფვით, მაღალი მხატვრობითა და სამაგალითო პროფესიონალიზმით. ძალზე ფართოა გრიგოლ აბაშიძის საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სფერო. საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე, სსრკ მწერალთა კავშირის მდივანი, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი — მთელ შემოქმედებით ენერგიას ახმარს ქართული საბჭოთა კულტურის გამდიდრებისა და განვითარების საქმეს.

ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია ულოცავს მას დაბადების 60 წლისთავს და უსურვებს ახალ მრავალსა და მრავალ წარმატებას.

მუშამ მირიანაშვილი. ყველაზე დიდ პრობლემად მივიჩნევ გენგემის რეალიზაციას, დეტალური დაგეგმარების პროექტების შექმნას. ბევრი საკითხი, რომელიც დაშვლია გენგემაში, არ სრულდება, მაგალითად, — მთელ რიგ საწარმოთა გატანა ქალაქის საზღვრებს გარეთ. დისკუსია ამ საკითხზე, რა თქმა უნდა, სასარგებლო იქნება, მაგრამ თვით პრობლემა უნდა გადაიჭრას მალე პროფესიულ დონეზე.

დემურ მღერშილი. როგორც ყველა ისტორიულად ჩამოყალიბებული ქალაქის, ასევე თბილისის ქალაქგეგმარებაში ძირითადი პრობლემა ტრანსპორტის ზუსტი, შეუფერხებელი მუშაობის მიღწევა, რაც რთულ სარეკონსტრუქციო ღონისძიებებს მოითხოვს. არანაკლებ პრობლემატურია ქალაქის მომსახურების სისტემების მოწესრიგება და, შესაბამისად, არქიტექტურულ ნაგებობათა ფუნქციების ღრმა ანალიზი.

ეს პრობლემები, ისევე როგორც არქიტექტურის ყველა პრობლემა, იმდენად აქტუალურია, რომ არა მარტო ღირს, არამედ აუცილებელია ჩვენი ქუჩის ფურცლებზე მოეწყოს ფართო დისკუსიები მათ გადასაწყვეტად.

მუშამ შანჩიძემ. თბილისის არქიტექტურაში ყველა პრობლემა მტკიცურად მიმართა. დავიწყით თავიდან.

მამბიზ აბუსაძემ. ყველაზე მტკივნეულ პრობლემად მივიჩნევ ტრანსპორტისა და გამწვანების საკითხს, ვინაიდან იგი უშუალოდაა დაკავშირებული ადამიანის სიცოცხლესა და ჯანმრთელობასთან. ამ საკითხს დისკუსიის წესით არ მოეწელება. მთავრობის დადგენილების გარეშე საქმეს არა ეშველება რა.

მლბუჯა აბუსაძემ. მსოფლიოში ცოტაა უფრო კოლორიტული, თავისებური მდებარეობის, ლანდშაფტის მქონე ქალაქი, როგორც თბილისია. სიტყვები — „შეგუნარწუნთ თბილისს თბილისური სახე“ უკვე ბანალურ გამოთქმად იქცა. იწერება წერილები, ისახება მთელ რიგი ღონისძიებანი, მაგრამ რეალურად ძალზე ცოტა რამ კეთდება. ქალაქის სახე ხომ, უპირველეს ყოვლისა, მისი არქიტექტურა და ამიტომ, როგორც მსოფლიოს ხუროთმოძღვარია, ასევე ქართველ არქიტექტორთა წინაშე ბევრი პრობლემატური საკითხი დგას. უმთავრესად კი, ვფიქრობ, ჩვენი დედაქალაქის მომავლის, მისი ფიზიკური „ჯანმრთელობის“ საკითხი უნდა გადაწყდეს. მხედველობაში მაქვს გზების, ტრანსპორტის, საცხოვრებელი ბინების, გამწვანების, წყლით მომარაგებისა და ქალაქის სიცოცხლისათვის აუცილებელი სხვა „წერილობანი“ საკითხები. ვფიქრობ, კარგი იქნება, თუ ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე გამართება დისკუსია ზემოთ აღნიშნულ მტკივნეულ საკითხებზე.

შოთა ყაზნაშვილი. თბილისისათვის ყველაზე მტკივნეულ საკითხად მიმაჩნია ქალაქის განაშენიანების და ძველი ქალაქის რეკონსტრუქციის რეგენერაციისა და ადაპტაციის დროულად დაწყების პრობლემა. მისახდია ნარიყალას კალთა, ლურჯი მონასტერი, საჩინო და მთლიანად ძველი ქალაქი. ამ პრობლემის გადასაწყვეტად აუცილებელია ფართო დისკუსიის დაწყება. ასეთი დისკუსია უდიდეს სარგებლობას მოიტანს.

ოთარ კალანდარიშვილი. თბილისი ამჟამად დიდი ქალაქია, ხოლო მისი ძირითადი ფუნქცია იყოს არა დიდი ქალაქი, არამედ — დედაქალაქი. ეს ის პრობლემაა, რომლის შესახებ უნდა ვილაპარაკოთ ხმამაღლა, რათა ყველამ კარგად გაიგოს.

ლამი მირბაძემ. პირველი რიგის პრობლემა საცხოვრებელი მასივის შექმნაა. ის, რაც აქამდე გაკეთდა და ახლა კეთდება, ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს. მოკლე ხანში, დარწმუნებული ვარ, ძალიან შევრცხვებით. ამ მასივების უხეირო მშენებლობაში ყველაა დამნაშავე, რა თქმა უნდა, არქიტექტორებიც.





# მილანის

# საოპერო თეატრ

# „ლა სკალას“

# ბასტროლები

# მოსკოვში

სამაგ წელმა განვლო მას შემდეგ, რაც მილანის სახელგანთქმული თეატრი „ლა სკალა“ პირველად ესტუმრა მოსკოვის იტალიური მუსიკის ექვსი შედევრით, მსოფლიო მასშტაბის შემსრულებლებით.<sup>1</sup>

სულ ახლახან „სკალას“ თეატრი ხელშეორედ ესტუმრა მოსკოვს, ისევ იტალიური მუსიკის ექვსი შედევრით, ოღონდ ახალი რეპერტუარით, ახალი ვარაკვლავებით.

მეხსიერებამ მთელი სიცხადით კვლავ აღადგინა წინამორბედი სექტეტალები, მომღერლები, დირიჟორები, რომელთა ხსენებაც კი უბადლო მშვენიერების ასოციაციებს ბადებს მსმენელში. მაგრამ ამ დაუვიწყარ მოგონებებში ყველაზე უფრო მკვეთრად გააცოცხლდა შთაბეჭდილება მიღებული ვერდის „რეკვიემიდან“. ნამდვილი სასწაული ხომ იმ საღამოს მოხდა.

და განა ოდესმე მიეცემა დავიწყებას ის სრულქმნილი ანსამბლი, რომელშიც ურთიერთის ავსებდნენ და ამძაფრებდნენ პრასისი, კოსოტის, გიაურფისა და ბერგონცის „ოქროს“ ხმები, „ლა სკალას“ ორკესტრისა და გუნდის ლეთაბერივი ტემბრები. ამ აღზვევული სტიქიონის სულსამადგმელი იყო პერბერტ ფონ კარაიანი, რომელმაც იმ საღამოს იდეალურ პარმიონას აზიარა მსმენელი. იმდენად ძლიერმოქმედი აღმოჩნდა მისი არტისტული „პიპინოზი“, რომ ადამიანები თანდათან ჰკარგავდნენ რეალური ყოფიერების შეგრძნების უნარს და ზებუნებრივ სინამდვილესთან ამყარებდნენ კავშირს. ამ დღის შემდეგ კარაიანის ხსენებაც კი სასწაულმოქმედი ჯადოქარის ასოციაციებს ბადებს მსმენელში.

წლების მანძილზე დასადგურებული ეს შთაბეჭდილება ეტალონად იქცა მუსიკისმოყვარულთათვის. იქნებ ბუნებრივია, რომ ამჯერად სწორედ ამ საზომით შეხედნენ ისინი ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე საქვეყნოდ აღიარებულ დირიჟორს კლაუდიუ აბადოს, რომელიც 1971 წლიდან „ლა სკალას“ თეატრის მუსიკალური ხელმძღვანელია. თავისთავადაც ბერგონცისმოქმელია ესოდენ საპატიო პოსტი. მართლაც, ბრწყინვალეა ახლაც აბადოს მთელ კარიერას. ვერდის სახელობის მილანის კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ იგი ვენის მუსიკალურ აკადემიაში სრულყოფდა საშემსრულებლო ხელოვნებას, რაც ძალზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო ფაქტია იტალიური და ავსტრო-გერმანული სადირიჟორო ტრადიციების შერწყმის თვალსაზრისით. ჭაბუკობიდან მოყოლებული აბადო დირიჟორობს მსოფლიოს საუკეთესო სიმფონიურ ორკესტრებს—ლონდონსა და პარიზში, ნიუ-იორკსა და ჩიკაგოში, ლოს-ანჯელოსსა და ფილადელფიაში, ამსტერდამსა და ბოსტონში. გარდა ამისა, მას უმუშავია ნიუ-იორკის „მეტროპოლიტენ ოპერასა“ და ლონდონის „კოვენტ-გარდენში“, დასავლეთ ბერლინის „დოიჩ-ოპერაში“, მონაკოს „სტატს ოპერაში“, რომისა და ფლორენციის საოპერო თეატრებში. ბრწყინვალედ იმარჯვებს იგი ტანგელუდში კუსევიცისა და ნიუ-იორკში მიტროპოლისის სახელობის საერთაშორისო კონკურსებზე.

მანანა ახმეტელი

<sup>1</sup> „ლა სკალას“ თეატრი 1964 წელს ჩამოვიდა პირველად მოსკოვში შემდეგი რეპერტუარით: როსინის „სევილიელი დაღლი“, დონიცეტის „ლუნია და ლამერმური“, ვერდის „ტრუბადური“, პუჩინის „ბოჰემა“ და „ტურანდოტი“. შემსრულებლებს შორის იყვნენ — დირიჟორი კ. კარაიანი, მომღერლები: ნ. გიაურფი, მ. ნილსონი, ლ. პრასი, რ. სკოტო, ს. სიმეონაუო, კ. ბერგონცი, მ. ფრეი, კ. რაიმონდი, ფ. კოსოტო და სხვები.



# LA SCALA

მხოლოდ ყოველივე ამის შემდეგ იწყებენ აბადოს „ლა სკალას“ თეატრში, რომლის სადირიტორო პულტანან სულ რაღაც ორთოდე ათეული წლის წინ იდგა გენიალური მესეტრო — არტურო ტოსკანინი. ხუმრობა როდია მისი გზის გაგრძელება... ალბათ მეტისმეტად მძიმეა ასეთი შემკვიდრეობის ტვირთი.

მიუხედავად ესოდენ ბრწყინვალე კარიერისა, საბჭოთა მსმენელი მაინც ერთგვარი ეჭვით შეხვდა აბადოს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა შეიტყო, რომ იგი საოპერო სპექტაკლებთან ერთად, ვერდის „რეკვიემსაც“ შეასრულებდა. უეცრად აღსდგა კარაიანის არტიკული ფიგურა, მით უფრო, რომ იმ ჭეშმარიტად დაუფიწყარი საღამოს შემდეგ საბჭოთა მსმენელმა კიდევ რამდენჯერმე ნახა და მოისმინა უნიკალური ტელეოკონცერტი, რომელზედაც აღმუშავდა ვერდის „რეკვიემის“ კარაიანისეული ინტერპრეტაცია. თქმა არ უნდა, წარმოუდგენლად ძნელია ამ შთაბეჭდილებებთან გააპყრობა. ეს პაექრობა კი უსათუოდ გაიმართებოდა, რადგან მსმენელი, მაყურებელი, მკითხველი ისეა განწყობილი, რომ ყოველთვის ცდილობს არა მარტო აღქვებურად, არამედ ყველაზე შეუდარებელი მოვლენების მიმსგავსებას, ანალოგიების დაძებნას, პარალელების გატარებასა და მათ დაპირისპირებას. შედარებებით გაგულისებული შემფასებლები კი, უმეტესად, უღმობლად ჰკიცხავენ ერთსა და აღფრთოვანებით განადიდებენ მეორეს. ცხადია, ამ დროს ზედმეტია ლაპარაკი მხატვრული მოვლენის ობიექტურ განჭვრეტაზე. ნუ დაივიწყებთ იმასაც, რომ რეტროსპექტული დამოკიდებულება კიდევ უფრო აძლიერებს იმ ღრმა შთაბეჭდილებას, წლების მანძილზე აღმაინის სულიერი სამყაროს კეთილდებად, მის საზრდოდ რომ იქცა. აქედან გამომდინარე, იგი ერთბაშად ვერ ჰკლავს ახალ შთაბეჭდილებას, რომლის დამკვიდრებასაც წინამორბედ განცდასთან დაკავშირებული ასოციაციები ეღობებინ.

სხვათა შორის, ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობა, ასეთი შინაგანი ანტაგონიზმი თან ახლდა „ლა სკალას“ თეატრის მიმდინარე გასტროლებს — მსმენელნი სულ ერთთავად ანალიზებდნენ სპექტაკლებსა თუ ცალკეულ შემსრულებლებს არა მარტო წინამორბედი გასტროლების, არამედ უნიკალური ჩანაწერების ფონზედაც, რაც აგრეთვე მოკლებულია საფუძველს სცენური და სტუდიური შემოქმედების ურთიერთ გამომრიცხავი სპეციფიკის გამო.

მაშ ასე — კარაიანი და აბადო! მართლაც, რომ მეტისმეტად დიდი იყო ასეთი დაპირისპირების ცდუნება.

მაგრამ აბადო მზად იყო ამ პაექრობისათვის. თანაც იმდენად მზად, რომ ძირშივე მოსპო დაპირისპირების ყოველგვარი შესაძლებლობა. მან აბსოლუტური ბუნებრიობის, სისადავისა და თავისუფლების ისეთი ატმოსფერო დაამკვიდრა, რომელშიც მხოლოდ ერთი სინამდვილე — მუსიკალური სინამდვილე ცოცხლობდა. მუსიკა იქცა იმ ერთადერთ რეალობად, რომელიც სხვა ყოველგვარი პირობითობის არსებობას გამოირიცხავდა.

ასეთი შთაბეჭდილების შექმნა მრავალმა ფაქტორმა განაპირობა, უპირველესად კი იმ ჭეშმარიტმა სინთეზმა, რომელმაც ერთ ორგანიზმად აქცია საოპერო გამომსახველობის ყველა კომპონენტი — ორკესტრი, გუნდი, სოლისტები. ისინი იმდენად ორგანულად დაუკავშირდნენ ერთმანეთს, რომ ამ



კომპონენტთა საშემსრულებლო ბუნების შინაგანი სპეციფიკურიზაცია გაუჩინარდა მუსიკალური აზროვნების საერთო კანონზომიერების ფონზე. ეს იყო ერთსულოვნების ისეთი გამოვლინება, რომელმაც მოსპო მიჯნა ინსტრუმენტულსა და ვოკალურ შემსრულებლობას შორის. გაქრა სახლებრივი ინდივიდუალური შემოქმედებისა.

სინთეზირების ეს უხილავი პროცესი სადირიჟორო პულტიდან იღება დასაწყისს. აქ გამუდმებით ინაღმოდნენ ის მსურველ შემოქმედებითი იმპულსები, რომლებსაც ელვისებური სისწრაფით ირეკლავდა და უმაღლეს ასხივება „ლა სკალას“ მთელი კოლექტივი.

ყოველი გამოსხივების დროს (რომლის ხანგრძლივობა წა-

აბადო bel canto-ს ხელოვნების ბრწყინვალე წარმომადგენელია. მას შესისხლხორცებული აქვს ამ უნიკალური შემსრულებლო სისტემის ესთეტიკა და ტექნოლოგია. იგი სრულყოფილად ფლობს მის შემოქმედებით პრინციპებსა და მსატკრული აზროვნების მეთოდებს.

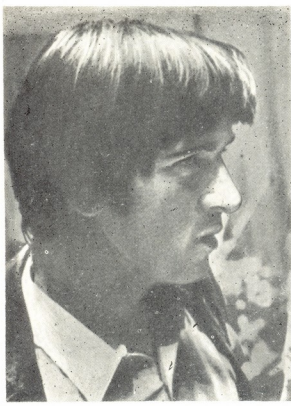
იტალიური ვოკალური ხელოვნების ამ დიდი სკოლიდან აბადო მემკვიდრეობით მიიღო ვირტუოზული ტექნიკა. ბრწყინვალე ოსტატობა, უმაღლესი პროფესიონალიზმი... აქედან იღებს სათავეს ის მაქსიმალური სიზუსტე, რომელსაც აბადო ამღავენებს ურთულესი შემოქმედებითი პროცესების ორგანიზაცია-რეგულირების დროს. ამ სკოლასთან აახლოვებს მას ხელთმეტყველების ბუნებრიობა და სიცხადე, ფიზიკური დამაბუღობისაგან სრულიად განმუხტული, მკაფიო და საზოგადო დირიჟორული ინტონირება. როდესაც თოვლურს ადვენებ აბადოს პლასტიკურ ფესტიკულაციას, გარეგნული მოძრაობისაგან სრულიად განთავისუფლებულ სხეულს, მეტყველსა და მგრძობიარე ხელებს, უნებურად ხედვადე მსაგებებს მის პარტიტურთან — bel canto-ს სტილის მომენტალ-ვირტუოზობთან, რომელთა არტიკულაცია, თვით ყველაზე რთულ ტექნიკურსა და ტესიტურულ ვითარებაშიც კი ინარჩუნებს ვოკალური მეტყველების ბუნებრივობას—მთ სახეზე არ აღიმგებება ხოლმე ძალდატანებით გამოწყვეული ამაზრუნევი გრიმასა.

მართლაც, იმდენად თავისუფლად მართავს „სკალას“ თითოეული წევრი საშემსრულებლო სატყეს, ისეთი უშუალობითა და თავისთავადობით მოსწეებს მოზღვავებული, თუმცა შინაგანად მკაცრად გაანგარიშებული, შემოქმედებითი ენერგია, რომ ყოველი წამი სპონტანურობით გატყვევებს, გუჟღავნებს პირველქმნილი მშვენიერების განცდა. იქნებ ეს ბადებს მუსიკასთან შერწყმა-სთავისობის, მის ხატებაში განსხეულების შთაბეჭდილებას, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ამ კოლექტივის შემოქმედებითი ცხოვრებისთვის.

მაქსიმალური სიზუსტე და აბსოლუტური სპონტანურობა! — ვგონებ ამ პარადოქსალურ ერთიანობაში bel canto-ს ხელოვნების ის დღეაფერივი საიდუმლოება, რომელსაც სუკუნეების მანძილზე ხვეწდა და სრულყოფდა იტალიელი კომპოზიტორებისა და ვოკალისტების უბრწყინვალესი პლეადა. ამ დიდ ეროვნულ განმს — bel canto-ს ტრადიციებს — დიდოსტატების მთელი დინასტია ისეთი თვადამებული ერთგულებით ემსახურებოდა, ისეთი პატივით აღტინებოდა ამკვიდრებდა, რომ წარმოქმნა მემკვიდრეობითობის დიალექტიკური პროცესი, რომელმაც bel canto-ს ხელოვნებას მუდმივი ცვალებადობის უნარიც გამოუმუშავა. იგი დროის დინამიკასთან, ეპოქათა იდეურ-ესთეტიკურ მოთხოვნილებებთან მკვიდრი კავშირში განიცდიდა და დღესაც განიცდის შეუჩერებელ სახეცვლილებებს.

სხვათა შორის, ამ ცვალებადობის მოწე — თანამედროვეებს არა ერთხელ აუტყვიათ განგაში bel canto-ს დაცემის, მისი საიდუმლოების დეკარვის გამო. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან პანიკური რეაქციები ყოველთვის თან ახლავს განახლების ყოველგვარ გამოვლინებას. მართლაც, მდელვაგება გამოსვლების მრავალი ლიტერატურული წყაროდან — რომინიდან მოყოლებული დღემდე!

bel canto-ს ხელოვნება კი აგრძელებს თავის ტრიუმფალურ სვლას! განა ამაზე არ მეტყველებენ თუნდაც „ლა სკალას“ ამჟამინდელი გასტროლები, ამ სახელოვან თეატრში



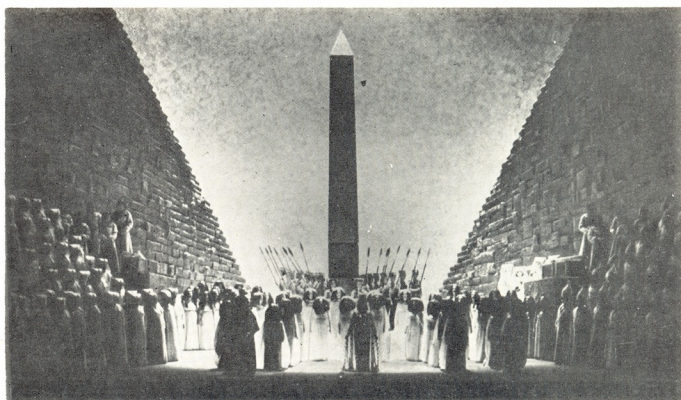
დირიჟორი კლავდია აბადო.

მებით ცოცხლობს) ამ ურთულეს ორგანიზმის რეაქციები ისეთი თანაზომიერი სისწრაფითა და ინტენსიურობით მოქმედებდნენ, იმდენად მკვიდრსა და ნათელ საზოგადოებას ბადებდნენ, რომ იქნებოდა უსუსტესი სინქრონული მექანიზმის მუშაობის შთაბეჭდილება. მაგრამ ეს მეტისმეტად პირობითი შედარებაა — მას, ძალაუნებურად, ტექნიციზმისა და ავტომატური მოქმედების სფეროში გადაყვავართ, რაც სრულიად უცხოა „ლა სკალას“ თეატრის ერთპიროვნული არტისტიზმისთვის, უცხოა აბადოს პოეტური აღმარებებისთვის. საკვირველი სწორედ ისაა, რომ ასეთი მონოლითურსა და ორგანულ შემოქმედებით პროცესს ავკვირებდნენ ცოცხალი ფსიქოფიზიკური პროცესები, ის სპეციფიკური მუსიკალური რეგულაციები და ინსტრუმენტის, საკუნეების მანძილზე რომ გამოიმუშავა და გამოიწვინა იტალიურმა საოპერო ხელოვნებამ, bel canto-დ წოდებულმა ვოკალურმა საშემსრულებლო სტილმა.

გაერთიანებული ბრწყინვალე ვოკალისტები — კაბალე, კოსტო, რინარელი, ფრენი, ტრანი, გიკურფი, დომინგო, კაპურილი, რამონდი... სხვებიც. აქ არ აღვნიშნავ თანამედროვეობის იმ უდიდეს მომღერლებს, რომლებმაც, ჩვენს დროში, დიდების გვირგვინი სწორედ bel canto-ს ხელოვნების სრულყოფილი ფლობით დაიდგეს.

შესაძლოა, bel canto-ს ხელოვნებამ ბევრი რამ არა მარტო გარდაქმნა, არამედ ჩამოიშორა, დაივიწყა, უარყო კიდევ. თუნდაც ის რაფინირებული სინატიფე და დეკორატიულობა, თავის დროზე თვით ეპოქის საერთო სტილისტიკაში რომ იღებდა სათავეს, შესაძლოა შეიცვალა bel canto-ს ფსიქოლოგია და ტემპერამენტი, გამძაფრდა მისა რიტმული და

შემსრულებლობის სხვა სფეროებშიც. ამის ბრწყინვალე დადასტურებაა უდიდესი იტალიელი დირიჟორი არტურო ტოსკანინი, რომლის სრულქმნილ არტისტულ არსებაში, როგორც ფოკუსში, ისე მოიყარეს თავი საუკუნეებში გაკაფებულმა, დახვეწილმა და გამძაფრებულმა ეროვნულმა მუსიკალურმა გენებმა. სწორედ აქ უდევს სათავე ა. ტოსკანინის მძლავრ ორიგინალობას, რომელიც მელანდებოდა არა მარტო იტალიური, არამედ გერმანული მუსიკის — ბეთჰოვენისა თუ ვაგნერის ნაწარმოებთა შესრულების დროსაც. შემთხვევითი როდია, რომ ეროვნული თვითმყოფადობით აღბეჭდილი ეს სწორუპოვარი ინტერპრეტაციები ზოგჯერ აკრთობდნენ კიდევ ტოსკა-



სენა სპეტაკილიდან „აიღა“.

დინამიკური ცხოვრება. ყოველივე ეს თვით დრომ, მისმა მსოფლმხედველობამ და მაჯისცემამ განაპირობა.

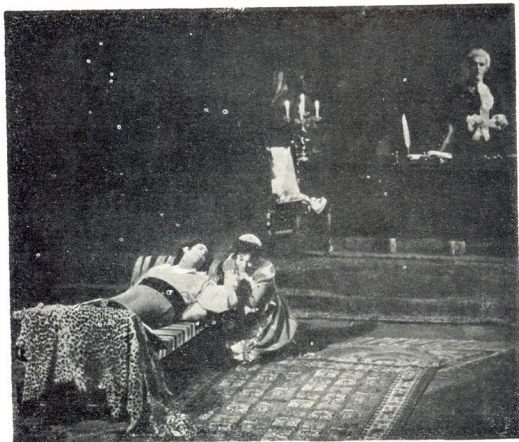
მაგრამ განვითარების პროცესში უცვლელი დარჩა თვით bel canto-ს ხელოვნების მამოძრავებელი ლერძი — მაქსიმალური სიზუსტისა და აბსოლუტური სპონტანურობის ყოვლისმომცველი პრინციპი, რომელიც დღესაც საფუძვლად უდევს „ლა სკალას“ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას, თუმცა ეს მხოლოდ პრინციპი როდია. ამგვარი სინთეზი მხოლოდ სკოლის, სისტემის, სტილის მონაპოვარი არ უნდა იყოს. დღეს ეს უკვე თვისებაა, რომელიც დროის ვეგეტრთელა სივრცეში განვნილმა მოძრაობამ გამოიმუშავა. მანვე წარმოქმნა ის ძლიერმოქმედი მუსიკალური გენები, რომლებმაც bel canto-ს თვისებებს—ვოკალური ხელოვნების ამ სპეციფიკურ ფენომენს — გზა გაუკვლიეს და დაამკვიდრეს მუსიკალური

ნინის სახელოვან კოლეგებს—გერმანული სადირიჟორო სკოლის ბრწყინვალე წარმომადგენლებს.

დღეს ა. ტოსკანინის მიერ გაკაფულ გზას კლავდიო აბადო აგრძელებს, ისიც გენეტიკურად არის დაკავშირებული ეროვნულ მუსიკალურ ნიადაგთან, bel canto-ს სტილისტურ სისტემასთან. იქნებ აქედან გამომდინარე წინიწვევნი მას ტოსკანინის პირდაპირ მემკვიდრედ. თუმცა გენიალურ მაესტროსთან ნათესაობას აბადო სხვა მხრივაც ამჟღავნებს. ესაა თუნდაც ფენომენალური მუსიკალური მესხიერება, რომელიც მრავალსართულიანი პარტიტურების ფოტოგრაფიულ ფიქსირებას ახდენს, უტყუარი სიზუსტით აღბეჭდავს ნაწარმოებთა ფაქტურას: საორკესტრო და ვოკალური ტემპრების დაშრეგებებს, მრავალწახნაგოვან მელოდირ შენაკადებს, ბგერათა მოძრაობის ნაირგვაროვან ქსოვილებს.

ამიტომაც, რომ აბაღო ესოდენ გაბედულად ამბობს უარს საღირსიორო პულტის განუყრელ თანამგზავრზე — მუსიკალურ პარტიტურზე, მის ათასფურცლოვან ტექსტზე. მაგრამ ეს, ალბათ მხოლოდ მესსიერების მონაპოვარი არაა. ესაა სამეცნიერო ხელოვნების იმ უზენაესი ფენომენის გამოვლინება, რომელიც ბადებს კომპოზიტორის ნამოღვაწარის ე. ი. სხვისი არსების, სხვისი მსოფლმეგრძნობის გათავისიანების შემოქმედებით უნარს. გათავისიანების ფაზაში შესვლა ხომ bel canto-ს ხელოვნების განსაზღვრელი პირობაცაა. აქედან გამომდინარე იგი ასევე ახასიათებს „ლა სკალას“

ტურ სიწმინდესთან ერთად, წარმოქმნის იმ განუმეორებელ მხატვრულ ინდივიდუალობას, „ლა სკალას“ თითოეულ სპექტაკლს ასე მკვეთრად რომ გამოარჩევს ერთიმეორისაგან. კომპოზიტორისეული ორიგინალობით აღბეჭდილია ყოველი წარმოდგენის არა მარტო მუსიკალური, არამედ აქტიორული ბუნება, მთელი ანტურაჟი. ამაშიც ჩანს „ლა სკალას“ მიზანი — სრულყოფილად წარმოსახოს მრავალფეროვანი სიმდიდრე ეროვნული მუსიკალური თეატრისა. ამის გარდაც, საგასტროლო რეპერტუარი, რომელშიც შეტანილი იყო დიღობატათა თანავარსკვლავედის — როსინის, ბელინის, ვერდისა



სცენა სპექტაკლიდან „ტოსკა“. ტოსკა — რაინა კაბაიენსკა, კავარადოსი — პლაჩილო დომინგო, სკარპია — მარია მანაზი.

მთელ შემოქმედებით ორგანიზმს. აღსანიშნავია ისიც, რომ კომპოზიტორთან შენივთების, მის არსებში განსხვავების პროცესს აწესრიგებს და წარმართავს მუსიკალური ტექსტისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება — არათუ მიწიწება და მოკრძალებაც, არამედ კომპოზიტორის შთანაფიქრის გაფიქტივება.

დღეს ესეც უკვე ტრადიციაცაა — უმაღლესი პროფესიონალიზმით გამომუშავებული ნორმა, რომლის დამკვიდრებაში უდიდესი წვლილი ისევ და ისევ საღირსიორო ხელოვნების კანონმდებელს არტურო ტოსკანინის მიუძღვის ამ წმიდათაწმიდა ტრადიციას „ლა სკალას“ მთელ კოლექტივთან ერთად, აგრძელებს და აწვითარებს კლაუდიო აბაღო.

დენისადმი ასეთი დამოკიდებულება, იდეალურ სტილის-

და პუჩინის ოპერები, ისე იყო შედგენილი, რომ შესაძლებლობა მოგვეცა თვალყური მიგვედგინა ეროვნული საოპერო თეატრის განვითარების იმ დინამიკური და უაღრესად ნაყოფიერი პროცესისათვის, რომელმაც მთელი გასული საუკუნე მოიცვა და დიდების გვირგვინი დაადგა იტალიურ მუსიკას. (თუმცა პუჩინიმ ჩვენს საუკუნეშიც განაგრძო მოღვაწეობა და ბრწყინვალედ დაასრულა ეროვნული საოპერო თეატრის განვითარების ვრცელი გზა).

აბაღოს დირიჟორობით „ლა სკალას“ თეატრმა სამი ოპერა წარმოადგინა — ვერდის „სიმონ ბოკანერა“, „აიდა“ და როსინის „გერია“. მისივე შესრულებით დაიდგა ვერდის დიადი „რეკვიემი“. მაგრამ ვიდრე ამ სპექტაკლებზე შეგერდებოდეთ, აღვნიშნავ აბაღოს შემოქმედების კიდევ ერთ მხა-



რეს—ბეგრწურული სტატიათა, კოლორიტულ აზროვნებას, რომლის სათავეც აგრეთვე bel canto-ს ხელოვნებიდან მომდინარეობს. იგი ვოკალურ—საორკესტრო ფერების შესხვევა-ბალანსირებით უაღრესად ინტენსიური და ფერადოვანი ტემბრული კოლორიტის დამყარდრებას აღწევს. ამ მილიანზე ქვედაღობის მკურნავა და ამახთან ნაფორიან ფონზე აბაღოს სამღვილი ფერწერებით გამოჰყავდა ხმოვანი შუქ-ჩრდილები, რომელთა განაწილებისა თუ მინაცვლების თანაზომიერ-რი რიტმი მინაგანი დინამიკით სჭვავლებდა პლასტიკურ მელოდიურ ხაზებს, პორტრეტული სახოვანებით ჩამოჭრული კანტორენება, კონტრასტულ დრამატურგიულ პლასტებს.

ბუნებრივია, რომ აბაღოს სხვადასხვაგვარად ჰქონდა ჩაფიქრებული ყოველი სექტაკლის კოლორიტული გადაწყვეტა. მაგალითად „ბოკანგერაში“ უფრო თაღბი გაბა მტკვებულდა, მასში მოღუშული ფერები, სავანებოდ ჩამუქებული საღებავები სჭარბობდნენ, „აიდაში“ მტყუნარე, შუქფეხი კოლორიტი სუფევდა, „გერია“ თვალისმომჭრელ ელვარებას ასხივებდა, მისი პალიტრიდან სულ ერთავად გამოერთოდა მინაგანი ბრწყინვალება. რა თქმა უნდა, ამ სექტაკლების კოლორიტული სახოვანება მომდინარეობდა თვით პარტიტურის ფსიქოლოგიური ასპექტებიდან, ემოციური ქვეყარაობიდან. სწორედ აქ უღვებს სათავე მუსიკალური ბეგრწერის, კოლორიტის, ფერადონების ამოცანას, რომელსაც ესოდნენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ „სკალას“ თეატრში. ეს ჩანს თუნდაც მომღერალთა კლასიფიკაციის პრინციპიდანაც. ამავე მტკვებულბენ ყოველი სექტაკლისათვის სავანებოდ შერჩეული ანსამბლები, რომლებშიც სამომღერლო ხმები არა მარტო ესატყვისებიან პარტიტურის ტემბრულ ხმებსა, არამედ ერთმანეთსაც პარმოინოულად ეხამებიან — ხასიათით, სიძლიერით, ფერადონებით.

ასეთი მაგალიტური უხვავა. ამიტომ, რომ ესოდნენ მაგალიტ კლასის მომღერლები თითო-თითო სექტაკლებში მღერაინ მხოლოდ! აღრანფერს ვამბობ მეორე ხარისხიანი რომლებს შემსრულებლებზე მამვე პრინციპით რომ მოღვაწეობენ, „სკალას“ თეატრში. ამავე მტკვებულბენ ვერის, „რეკვიემი“, რომლის შესასრულებლად გამორჩეილი იტალიელი ტენორი ლუჩანო პავაროტი და ულამაზესი სოპრანო კატია რიჩარდელი სპეციალურად ჩამოვიდნენ მოსკოვში.

პარტიტურიდან მომდინარე ფერადონება მხოლოდ მუსიკალურ ინტერპრეტაციებში როდია აღბეჭდილი. იგი მატკალიურ სახოვანებას აქვს სექტაკლების მსატკრულ გაფორმებაც. შესაძლოა იქნეს იღებს სათავეს „სკალას“ თეატრის კიდევ ერთი თავისებურება — მასში უფრო ფერი, ვიდრე დეკორაცია, წარმოაჩენს სექტაკლების ანტურაგს, გიხვებავს სენური ატოსფეროს კონკრეტულ თავისებურებებს. ფერი ანიჭებს პორტრეტულ სახოვანებას თეატრალურ კოსტუმებსაც. ამის გარდა, ყოველი სექტაკლისათვის ზუსტად ნაპოვნია ფერთა ვეება იმდენად რიტმულად განაწილებული, რომ თვით ყველაზე სტატურ ვითარებამდე ეკ იმადება მინაგანი მოძრაობის ტალღა. ერთი სიტყვით, „სკალას“ თეატრში ფერი, კოლორიტი, ფსიქოლოგიურ დინამიკულბასთან ერთად, მოქმედების დინამიკასაც ემსახურება. ასეა მაგალიტად ბელინის „ნორმაში“, რომლის მონოტონურ პალიტრაში კონცენტრირებული მძაფრი კოლორიტი მაღალ ძაბვას აღწევს. ეს განსაკუთრებით ჩანს „ბოკანგერაში“ — აღორძინების ეპოქის დიადი სულთ აღბეჭდილი ეს მონუმენტური ტალო ფრესკული მხატვრობის მეკარის და

ამაღლებულ სტაღშია გადაწყვეტილი. ამავე მიგანისწინს კარ მარტო შუქ-ჩრდილები ამორავებული დრამატული კოლორიტი, არამედ სენური პერსპექტივის გამოყენების კანონები, განათება, კომპოზიციის აგების პრინციპები. ფერმტყველების ბრწყინვალე ნიმუშია როსინის „გერია“, სადაც ყოველი დეკორატიული არშია მინარეული სუნთქავს, ზემოზს, იცინის. აქ გაისყრებნული კოლორიტის თვალდამწვევ აფეთქებით ენაცვლებიან როსინის მუსიკის მამრულადმვე ენერჯიას, მის მწკფურე კომიზში.

ამ კიდევ „აიდას“ მონუმენტულობაში, რუხ კოლორიტში გადაწყვეტილი დეკორაცია, რომლის გაზიზნული სტატაკია კონტრასტულად ფონს უქმნის და ამით უფრო ამბაფრებს ვეება პირამიდულ შორის მოქვეული დრამის მჭორავლ ემოციურ დინამიკას. აქ თვით კათაპრობილი დეკორაციიდან, რუხი ფერთი დამძიმებული ტონალობიდან შეუკალი ძლიერება და პირქუმი ტრაგიაში გამოსტყვიის.

ამ სექტაკლებისაგან, მსატკრული გაფორმების თვალსაზრისით, განსაკუთრებით დგას პუჩინის „ტოსკა“, რომლის დეკორატიული ანტურაჟი გამორჩეილმა მსატკარმა ა. ბენუამ დეკორატიური სისუსტით აღბეჭდა და დეტალურად დაამუშავა.

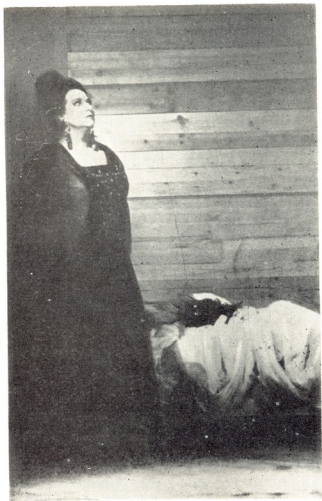
ალბათ ამიტომ, რომ ეს სექტაკალი, I და განსაკუთრებით II მოქმედება ტრადიციული, ზედმიწევნით ყოფითია. თუმცა III მოქმედებაში პოეტური ფერწერული აზროვნების ბრწყინვალე სურათთა გადაშლილი. აქ იმპრესიონისტულად შეზინდული სიფრცის ფონზე რომის გოლიათური პანორამა მინიმუმულად. იქნენ ვღებე კიდევ, მაგარამ ერთი მხრივ, დეტალზაცია, ხოლო, მეორე მხრივ, მინიმუმებით მტკვეულება ელექტროზ.ს დაღს სავანს სექტაკლის მსატკრობას. (შესაძლოა, სტილითა სხვადასხვაობა აღდგინასემოფელის მოპირის პირველ ორ მოქმედებაში) მეტისმეტმა კონკრეტიზაციამ წარმოშვა. ამის გარდა, სექტაკლის საწივე მოქმედება სრულად განსხვავებული კოლორიტითაა გადაწყვეტილი, რაც არ შეესაბამება პუჩინის პარტიტურის მართალია, მრავალტემბრობას, მაგარამ ამავე დროს საფრისდ მილიანსა და ერთად მუსიკალურ გამას.

მაგარამ დაფიქრუნდენ ისევ აბაღოს. მისი სადირიჟორი ხელწერისათვის დამახასიათებელი ფერმტყველება განსაკუთრებით გამორჩეა იმ ორი სექტაკლის ფონზე (ბელინის „ნორმა“, პუჩინის „ტოსკა“), რომლებსაც გამოცილილი მუსიკოსი ფრანკესკო მონინანი პრადელი დირიჟორობდა, თქმა არ უნდა, ვერგ მას დასდებ წუნს სტილის შერგნობასა და მაღალ სამეშრულებლო ტექნიკაში. იგი თავისი საქმის ჩინებულად მცოდნე და ძალზე საინტერესო ინტერპრეტატორია. მატილად, პრადელიმ სინატრფიფთ მოგვხიბლა ბელინის „ნორმაში“ — ფლოგანულად ჰქონდა დამუშავებული ამ ოპერის საფრისდ სათითო და გამჭვირავლ მუსიკალური ქსოვილი- სულ სხვაგვარად მოქმედება იგი პუჩინის „ტოსკაში“ — მსგელო პლანებზე აზროვნებდა და მსურველ ტემპერამენტით მსტვალავდა პუჩინისეულ მუსიკის აზათუელ დინებებს.

ნაგრამ სულ სხვა აბაღოს პალიტრა, ხმათა შერწყმა-გაწონასწორების უმაღლესი ტექნიკა, ტემბრების გაქუქება-გამაცეების უმდიდრესი სექტრი. ამ განსხვავებამ განსაკუთრებით იჩინა თავი უმძლავრეს კულმინაციებში— აბაღო ისეთიანად იპყრობდა ამ მწვერვალებს, რომ ათასფრად აელვარებულ მრავალხმიან სტრიქონში არა თუ იყარებოდა,

არამედ მთელი არსებით მეტყველებდა ყოველი ბგერა, ყოველი ფერი. პრადლისეულ კომინაციებში კი ზოგჯერ კარგადაა საორკესტრო ხმოვანება ფარავდა მომღერალთა ხმებს. შთანთქავდა ვოკალური მეტყველების უფაქიხეს ნიუანსებს. ამის გარდაც, თვით საორკესტრო ბგერწერას აკლდა ის ხავერდოვანი სირბილე და პლასტიკურობა, რომლითაც ახალი ინსტრუმენტთა კლერადობის (ლითონის ჯგუფისაც კი) ვოკალურობას აღწევდა. ასევე განსაკუთრებული იყო აბადოსეული კრემწინდობები, რომელთა გავრცელების არე ინტენსიურად მზარდი ხმოვანების უაღრესად ფართო ამპლიტუდას მოიცავდა.

„ლა სკალას“ დირიჟორებს შორის სხვაობა შემოქმედლები-



ნორმა — მონსერა კაბალე.

თი პრაცესების რიტმულ ორგანიზაციამ, ან, უფრო ზუსტად, საოპერო სპექტაკლების რიტმულ ინტერპრეტაციაში გამოჩენდა. აბადოსათვის რიტმი მხოლოდ შემოქმედებითი ცხოვრების წარმართველი, მასტიმულირებელი საწყისი როდია. იგი არც მხოლოდ ტემპერამენტის გამოვლინებაა და არც მხოლოდ დინამიზაციის სათავე. ყოველივე ეს თავისთავად იგულისხმება, როცა ესოდენ დიდი მასშტაბის ხელოვანთან გვაქვს საქმე. მოავარი ისაა, რომ მისთვის რიტმი მატარებელი კატეგორიაა — სულიერი ცხოვრების გამომხატველი იმპულსი, ფსიქოლოგიის, ემოციის მატარებელი თვისება. აქედან გამომდინარე გამოიკაყვას აბადოს მკვეთრი და სახოვანი

რიტმული ფორმულები, რომლებიც ამჟღავნებენ ხასიათებს ამბაფრებენ სიტუაციებს, ამწკავევენ კონფლიქტებს.

რიტმული ენერჯის მსატრელებმა გადააზრებამ განსაკუთრებით ირინა თავი ვერდის მონუმენტურ ფსიქოლოგიურ დრამაში „სიმონ ბოკანგრას“. სხვათა შორის, ეს სპექტაკლი სხვა-მხრივაც იყო აღსანიშნავი — მან პირისპირ შეგვხვედნა ვერდის შემოქმედების კიდევ ერთ მწვერვალთან — ნაწარმოებთან, რომელსაც მანამდე არ იცნობდა ფართო მსმენელი. ჩვენს წინაშე გადაიშალა ისტორიული კატაკლიზმების გრანდიოზული პანორამა, რომლის ფონზე ვერდემ ქუმმარტიად შექსპირული ტრაგედია გათამაშა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ფსიქოლოგიური აზროვნების კონცენტრაციის ეს იშვიათი ნიმუში განცალკევებით დგას ვერდის შემოქმედებაში. ამ პარტიტურის განსაკუთრებულობა იქმნება ეპიკური თხრობის დინჯ ფორმამი ორგანულად ჩაქსოვილი და მღელვარედ განვითარებული დრამატული პერაპტიებით. ამდენად, „სიმონ ბოკანგრას“ დინამიკური სტატის უნიკალურ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს საოპერო ხელოვნებაში. გარდა ამისა, ვერდი აქ თითქმის განგებ ამბობს უარს იმ ელვარე თეატრალობაზე, რომელსაც იგი მძაფრი კონტრასტებით, მრავალწახანგოვანი ფსიქოლოგიური კონტრასტუქტებით, მოქმედების მოულოდნელი გარდატეხებით აღწევს ისეთ შედეგებში, როგორცაა „რიგოლეტო“, „ტრუბადური“, „აიდა“, „ოტელიო“ და ა.შ. ამათგან განსხვავებით, „ბოკანგრას“ კოლიზიები ერთ სიბრტეშია მოქცეული, ერთ ემოციურ ტონალობაშია გადაწყვეტილი. სწორხაზოვანია მისი დრამატურგია, მიუხედავად იმისა, რომ ოპერის ლბრეტო გადატვირთულია ჩახლართული სიუჟეტური ლაბირინთებით. აქ მოქმედების განვითარება ჩაღრმავებულ ფსიქოლოგიურ მონოლოგებში მიმდინარეობს. შინაგანი მღელვარება გამოსჭვივის ურთიერთდაჯაჭვული რეჩიტატივების დაბაბული მოძრაობიდან.

ამ ფონზე გამოიკაყვას ვერდის რთული და წინააღმდეგობრივი სახეების მთელი გაღვრვა. ერთის მხრივ, განსაცვიფრებელია კომპოზიტორის ფსიქოლოგიური ანალიზების სიღრმე და სიმძაფრე, მაგრამ, მეორე მხრივ, სწორედ ფსიქოლოგიზაცია წარმოქმნის მონოტონურობის საფრთხეს. მოქმედების შემაკავებელ მუხრუჭებს. ალბათ მეტისმეტად ძნელია ერთგვაროვან მუსიკალურ ქსოვილში შენიღბული მრავალფეროვნების წარმოჩენა. აბადოს სასასხელოდ უნდა ითქვას, რომ მან დიდი წარმატებით გადაწყვიტა ეს ამოცანა — დაგვანახა ხასიათების ამოკითხვისა და ინდივიდუალიზაციის, ფსიქოლოგიური იმპულსების გამოიჯნისა და შეპირისპირების ბრწყინვალე მაგალითი. მაინც როგორ მიაღწია ამას? ყოველი სულიერი მოძრაობისათვის, ფსიქოლოგიური ინტენაციისთვის ზუსტად მიგნებული რიტმით, ტემპრით, კოლორით. მან ამ სპექტაკლს საფუძვლად დაუდო სერუპული ზურად დამუშავებული რიტმულ-ტემპრული სისტემა, რომელმაც არა მარტო ამოძრავა პარტიტურაში დასაადრეუბული ცხოვრება, არამედ მაქსიმალურად გამოამჟღავნა ფსიქოლოგიური მიმდუღაციების უსასრულო მსვლელობა.

ამ სპექტაკლში აბადოსთან მზარდამართ მოქმედება ვოკალისტთა შესანიშნავი ანსამბლი, რომელიც შორის განსაკუთრებით გამოყოფო ფსიქოლოგიური ნიუანსირების დიდოსტატებს — მომწუსსავი კეთილმოზილების ბარტონს, ქუმმარტი ტრაგიკოსს პიერი კაპუნილის (სიმონ ბოკანგრას),



დასველი არტისტის შუქმფენ სპორანოს, მშვენიერ მირლა ფრანსა და რა თქმა უნდა, ჩვენი დროის გამოჩენილ ბანს ნიკოლაი გიაროვს.

საბათების რიტუალ-ტემბურულმა გადაწყვეტამ კულმინაციას მიაღწია როსინის „ვერიაში“. ამ ბრწყინვალე კომედიასაც პირველად ესწრებოდა საბჭოთა მსმენელი. აღნიშნულ სპექტაკლში აბაღო ისეთი თავბრუდამხვევი დინამიკა განავითარა, რომ ღამის სურთქვა შეეგრა მთელ აუდიტორიას. ეს იყო ნაღვლილი ფეიერვეიკი, მუსიკალური არტისტიკის განხორციელება. გამაფრთხილებელი შთაბეჭდილება განსაკუთრებით მაშინ იქმნებოდა, როცა როსინის ვირტუოზულ ანასამბლებში ერთმანეთს ხვდებოდნენ უსწრაფესი, თუცა სხვადასხვა სიჩქარის მატარებელი, მელოდიური სახეები. მოქმედება ელვისებური სისწრაფით მიჰქროდა და, გზადაგზა, მემენტალურად აყალიბებდა სულმოუთქმელ სწრაფსათქმელებს, გამაგებულ გროტესკულ კონტრაპუნქტებს, საიდანაც ნაპერვკლებივით ფეთქდებდნენ კომიკური კოლორატურები, მახვილი იუმორით გამსჭვალული მოწერაღლე პასაჟები, მომხიბლავი ემპატიობისა და მიახიტი თვალთმაქციობის გამოხმატვლები ხუაარა რეჩიტატივები...

ყოველმხრივ განსაკუთრებული იყო ეს სპექტაკლი — რეჟისურითაც, რომელმაც დინამიკური, პლასტიკური მიზანსცენებით, მახვილგონივრული კომპოზიციური აზროვნებით სრულიად წაშალა საოპერო პირობითობის ზღვარი და მუსიკალური თეატრის სცენაზე გამოთავისა აქტიორული თამაშის უმაღლესი კლასი. სხვათა შორის, ოპერა „ვერიას“ რეჟისორი ჯან-პიერ პონელი ამავე სპექტაკლის მხატვარიცაა, რაც ძალზე იშვიათი შემთხვევაა თეატრალური ხელოვნების პრაქტიკაში.

მაგრამ, ამ სპექტაკლმა ყველაზე უფრო მეტად ვოკალიზაციის ვირტუოზული ტექნიკით განგვაკვივრა. ტექნიკით, რომლის ამოავალია „ბელ კახტოს“ ხელოვნებიდან მოდინარე — მაქსიმალური სისუსტისა და აბსოლუტური სპონტანურობის პრინციპი.

ეს პარადოქსული თანაფარდობა რომ არა, ამ სპექტაკლში (და არა მხოლოდ მასში) ვერ დამყარდებოდა კონტრაპუნქტული ვოკალიზაციით მიღწეული სინთეზი, ვერ წარმოიქმნებოდა ვოკალურსა და აქტიორულ დინამიკას შორის ასეთი სინქრონული კავშირი, ურთიერთს ესოდენ ლაღად ვერ შეენივებოდნენ სისწრაფე, სირთულე, სიმართლე, სიცხადე. ადვილად წარმოსადგენია საპირისპირო შედეგაც — ერთი გაუთვალისწინებელი ამოსურთქვა და ყველაფერი ყირამალა მტრიალდებოდა — უმაღლე ამიღვრებოდა ამ მძქეფარე პარმონიის თავანჯარა სათავე.

ვინ ქმნიდა ესოდენ მაღალ ხელოვნებას? „თავაწყვეტილი“ ვოკალისტები, რომელთაც ვინმესათვის უპირატესობის მიჩნევა მეტისმეტად ძნელია. ესაა „ლა სკალას“ თეატრის ამომავალი ვარსკვლავი ლუჩია ვალენტინი ტერანი (გერია), რომლის უნიკალური მეცნობის არ არსებობს საზღვრები. რა უნაპირო სიღრმე-სიმაღლე, რა უმდიდრესი კოლორიტი მის ხმაში! ტერანის სიმღერიდან ერთდროულად გამოქრთმობდა სვედიანი ლირიზმისა და მგზნებარე მხიარულების მრავალგვარი ნიუანსი. ან კიდევ ბრწყინვალე სახასიათო ბანი, კომიკური სწრაფსათქმელების ისტატი პალო მონტარსოლი, აგრერიგად რომ ემოლიავებოდა და შიგადაშიგ თვითონვე დასცინოდა თავისი უგუნური პერსონაჟის ტრაგიკომიკურ მდგომარეობებს. მათ მხარს უმშვენივლდნენ ნაღვლილი ვირტუ-

ოზები — მხურვალე ტემპერამენტით ალსაქაი ლირიკული ტენორი ლუიჯი ალვა და დაუკვიწყარი ბარიტონი ენქო რარა, რომლის ყველ ფრანკში, მოძრაობაში, გამხედვავში „სერიოზული“ პლუტი მოქმედებდა. და მოლოს, მომხიბლავი მარგარიტა გულელმოსა და ლუიზა ძანინის მიერ მკვეთრი ხასიათობრივი შტრიხებით ჩამოქნილი პორტრეტები. კომედიური სიტუაციების ამ კალიდოსკოპს ენაცვლებოდა ვაჟა თაგენი, რომლის თითოეული ფრანზა ძარღვიანი იუმორით იყო გაჯღენილი.

მახვილგონივრული კომისიის ეს კეთილი სამყარო მუსიკაში იზაღვებოდა, სიმღერა ასხივებდა ხალას იუმორის, ოსუნჯობის, ირონიის, სიცოლის გამომწვევ იმპულსებს. აქ მთე-



აღალეზა — ფიორენცა კოსტო.

ლი თავისი არსებით ცოცხლობდა როსინი — ეს მარად ახალგაზრდა, მხიარული ბრძენი!

ამრიგად, პარტიტურაში დასადგურებული ცხოვრების, მისი შეუჩერებელი წიაღსვლებისა და უსასრულო გრადაციების წარმოსახვა მუსიკალური გადაზრებით — ასეთია „ლა სკალას“ თეატრის შემოქმედებითი კრედი. ამაში ხედავენ იტალიელმა საოპერო თეატრის უცვლელ არსს, მისი ბუნების განმსაზღვრელ სპეციფიკას. ამ თვალსაზრისიდან იღებს სათავეს სპექტაკლების რეჟისორული გადაწყვეტა, რომელიც მუსიკალური პარტიტურის სიღრმეების, და არა ლიბრეტოში მოცემული სიუჟეტური ქაზის, ამოკითხვას ემსახურება.





უხერხულიცა ამ ანბანური, თუმცა ძნელად განსახორციელებული ჭეშმარიტების აღნიშვნა. მაგრამ დღეს, როცა სპექტროსკოპებმა ესოდენ მწვავედ დააყენეს საოპერო თეატრის ყოველ არ ყოფინის საკითხი, უნებურად წამოიჭრა საოპერო უფროსურის უანკითარების კი არა, არამედ მისი საფუძვლების გადანიშნავა პრობლემა. უნებურად შემთხვევით სწორედ ლიბრეტოდან მომდინარეობენ ის ყოველ სპექტროსკოპშივე გამოჩენილი, რომლებიც საოპერო თეატრის „განახლებას“, საოპერო რეჟისურის „ანტირინოზის“ დაძლევის თვით ჭანრის სპექციფიკის ნგრევით ფიქრობენ. ამის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მკვეთრი მაგალითია სცენური მოქმედების გაუპაროთლებული დინამიზაცია, რომელიც უპირისპირდება ნაწარმოების მუსიკალურ ბუნებას და ამით სპობს კიდევ მის იდეურ-ესთეტიკურ კონცეფციას.

აეთი „რეფორმატორებს“ „ლა სკალას“ თეატრმა გამანადგურებელი პასუხი გასცა სწორედ იმ ანბანური ჭეშმარიტებით, რომელიც მოითხოვს, რომ საოპერო სპექტაკლში მუსიკალურად აზროვნებდეს სცენური გამოსახველობის ყველა კომპონენტი — ნსატეობა, რეჟისურა, აქტიურული ხელოვნება. მანვე დაამტკიცა, რომ თუ ეს რთული და სპეციფიკური ამოცანა მაღალ შემოქმედებისა და პროფესიულ დანერგვა ვადაჭირებ, მაშინ თვით ყველაზე ტრადიციულად გაზრებული სპექტაკლიდანაც კი მუსიკალური თეატრის თვალწინდელი პერსპექტივები იშლება. ეს კი საოპერო ხელოვნების ურყევი განიხილის ცხოველყოფილობაზე მეტყველებს. ამიტომაც, რომ „სკალას“ თეატრში არ ჰგნობენ ტრადიციებს, არ ეძებენ საოპერო რეჟისურის თვითმნიშვნელოვან დამკვიდრებას. აქ არც სტატეორიისა და უნიფორმის და არც კომპოზიციის არიგებენ თავს, თუკი ეს ნაწარმოების მუსიკალური ბუნებიდან, შთანაფიქრიდან, დიდიან მომდინარეობს.

ამ პრინციპითაა გადაწყვეტილი „სკალას“ ყოველი სპექტაკლის სცენური ინტერპრეტაცია, რომლის ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი რეალისტური აზროვნების კანონზომიერებებს ყურდნობა და მიზნად ისახავს მუსიკალური წარმომადგენლის მიმდინარე ცხოვრების შეუღლებად წარმოხატვას. ამდენად, ბუნებრიობა, სისადავე, სიმართლავა ის ქმედითი მორგანისებელი ძალა, რომელიც „სკალას“ თეატრში იორგანულად აერთიანებს და აწონასწორებს მუსიკალურ-სცენური გამომსახველობის ყოველ კომპონენტს. სამავალითოდ ბელინის „ნორმაც“ იკმარება.

მასზე განსაკუთრებით ინიტო მუვანერებ ყურადღებას, რომ მელიოდური მშვენიერების ეტალონად ქვეყლი ეს ოპერა, მრავალპერსონაჟი დრამატული მუვანერების, ღრმად და მგრძნობიარე მუსიკალური სახეების, უმდიდრესი ემოციური პალიტრის (უნახესი ლიბრეზოდან ანაღლებულ ტრაგედიამდე) მიუხედავად არ იძლევა სცენური მოქმედების განვითარების შესაძლებლობებს. ეს გმირთა მულევარე დრამატული ცხოვრება კეთილშობილური თვდაპყრობისა და ზვიადი სიამაყის ურთიერთქმედებაში მიედინება. ამგვარი პარალელურობი — შინაგანი მხურვალეა, გარეგნული თავმჯდომარეა — ვოკალური დინამიკისა და სცენური სტატეიკის თანაფარდობაში მტავრდება. ეს წონასწორობა-წინააღმდეგობა ქმნის ოპერა „ნორმაც“ დრამატურულ სიბრთლეს.

„სკალას“ სპექტაკლიც ამ თანაფარდობის საფუძველზეა აღმოცენებული. მასში დინამიკური ვოკალიზაციითა და სავანგებოდ შენელებული სცენური მიძრაობით მიღწეული კონტრასტიკი მაღალი ძაბვით მუხტავს მთელ ატმოსფეროს.

მის ფონზე გმირთა სკულპტურული ფიგურები ასევე ხელს, მაგრამ სხვადასხვა რიტმულ პლასტიკაში მოძრაობენ. სპეცივე მიიმედ ბრუნვის მოქმედების ადგილმდებარეობის აღნიშვნელი ვებერთილა სცენური კონტრუქცია. ამ საგანგებოდ შენელებული, თუმცა კი დაძაბული, რიტმიდან ინადგება დრუმიდებს მტკიცე და შეუვალი საძაყრო, სადაც თავგანწირული სიყვარულის ანაღლებული ტრავმადი დარტყალდება. აი სწორედ ამ ტრავმების ბრწყინვალე გათამაშვებამ მოახდინა ნამდვილი სასწაული. ეს იყო შედეგა, რომელმაც შეძრა მსმენელი.

ამ სპექტაკლში მოსაკველები პირველად შეხედნენ სახელგანთქმულ ესპანელ პრიმალდანს მონსერა კაბალეს (ნორმა) — ლეოანდრიკო ხმისა და ფონომენტური ტექნიკის მომღერალს. იგი ჭეშმარიტად მოაზროტვე ვოკალისტაცია — მთელი არსებით ეწაფება მუსიკალური ხელოვნების განუსაზღვრელ სიღრმეებს. უნიკალურია კაბალეს უაღრესად სადადა დრუმებიკი სამომხილო სტილი, თუმცა ამ ბუნებრივიობის მიღმა მტკად რთული შემოქმედებითი პროცესები მიმდინარეობს: კაბალეს პოეტური არსებიდან გამოსხივებულ ყოველი ბეჭა იმავდროულად გადაეცემა მის ჯანსაღსა და ქმედით ფსიქიკას, რომელიც იდეალურ ფორმას აძლევს და ღრმა აზრით ტვირთავს თითოეულ ვოკალურ იმპულსს ხმის უმდიდრეს ემოციურ პალიტრას. აფიოფიზიკურ საწესისთა ეს მიწნეტალური ურთიერთქმედება გონიერების იურს აძლევს კაბალეს შთაგონებას, მის ყოფისმომცველ შემოქმედებას.

ბევრი ამ შეიძლება ითქვას ამ განუთორბეულ მომღერალზე, რომელიც ბელინის „ნორმაცში“ განცდილია საძაყროს უსასრულოდ მრავალფეროვანი გრადაციები მოიყვას.

სცენაზე უნახესი პარმონია მაშინ დასადგურდა, როცა კაბალეს ცუცხლოვანი ფიორენცა კოსტოს (ადალჯიხა) ამოვრდა მხარში. ეს პარმონია ამ მომდებრათა უღამახესი ტემბრების ფერადოვანა შერწყმა-შეპირისპირება წარმოშვა.

კოსტოტ, დღეს ერთ-ერთ საუკეთესო მეცოტობარნოდია მიწნელი მთელს მათფილოში. საყოფილოად აღიარებულია მისი როზინა („სველილეი დალაქი“), აზნერისი („აიდა“), კარმენი („კარმენი“), ადალჯიხა („ნორმაც“). კოსტოს მძღავრკა და ზავერდოვან ხმაში სულ ერთთავად მოსაქმეს ტემპერამენტი, ენერჯია, ენება. მაგნიტური ძალა აქვს მის ელვარე არტისტიკს, მის მხურვალე სიმღერას. იგი კაბალეს არც ვოკალიზაციის ვირტუოზული ტექნიკის ნამოვარდუბა, თუმცა კოსტოს სიმღერაში არა დაწყარბული ესოდენ კლასიკური წონასწორობა ემოციურსა და რაციონალურ საწყისებს შორის. მის ხელოვნებას უფრო გატაცება წარმართავს, სპონტანურობა ამორავებს, რაც სრულადაც არ ამცილებს ამ დიდებული ვოკალისტის ღირსებას. პირიქით, სწორედ აღზევებულ ემოციურობაშია კოსტოს შემოქმედებითი ინდივიდუალობის განუახლვრელი მომზინებულობა.

კაბალეს ლტოვბრივმა და კოსტოს მიწიერი მშვენიერებით აღვსილმა ხმებმა, მელიოდური ქსოვილის ფილოგრანული ვოკალიზაციით, ნამდვილი სასწაული მოახდინეს ბელინის უღამახეს დღეებში. მაგრამ ვანა შეიძლება ესოდენ მაღალი და სრულქმნილი ხელოვნების აღწერა?

საოპერო ხელოვნების ამ ვარსკლავებს პარტნიორობდა ჯანი რაიმონდი, მაღალი კლასის ვოკალისტი — ბერათწარმოების დიდი ოსტატი. მისი მზუნებატ ტერორის ბუნებ

რივი დენადობიდან მკვეთრად გამოიყოფა ყოველი ბგერა ისარებით რომ მიაპობს სივრცეს და სწორხაზოვანი მღერადობით ვრცელდება. იშვიათად მოისმინეთ ესოდენ სახვანასა და მავთვი ვოკალისაჲსიაჲს.

მაგრამ დაეუბრუნდეთ ისევ საოპერო რეჟისურის საკითხს, რომლის რეალისტური პრინციპები მუსიკალური პარტიტურისად იღებენ სათავეს და ამდენად რეჟისორული კომპონენტის ამოუწურავ შესაძლებლობებს ამჟღავნებენ. ეს ჩანს ამაზრტო როსინის „ვერიას“ და ბუილის „ნორმას“ მაგალითზე. ამას მოჰყვება „სიმონ ბოგანევისა“, „იდიდა“, „ტოსკას“ დიამეტრულად საპირისპირო რეჟისორული ინტერპრეტაციებიც. მართლაც, ეს სპექტაკლები მკვეთრად გამოირჩევიან ერთმანეთისაგან სტილით, დინამიკით, პლასტიკით, რიტმით. თითოეულ მათგანში სხვადასხვაგვარად აზროვნებენ გრაფიკული მიზანსაცემები, ხასიათობრივი სიმკვეთრით აღმგებლით მასობრივი სცენები, მრავალფეროვანი კომპოზიციები. სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობს სცენური სივრცის გათამაშებაც.

ბუნებრივია, რომ „სკალას“ თეატრში საგანგებოდაა დასმული და გადაწყვეტილი აქტიური ხელოვნების პრობლემა, რომელიც ისევ და ისევ მუსიკალური სახეების, ხასიათების რეალისტურ წარმოსახვას ემსახურება. ამ მხრივ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განსაკუთრებული იყო როსინის „ვერია“, თუმცა აქტიური თამაშის მაღალი კლასით ბუილის „ტოსკა“ გამოირჩევა. აქვე დეტალურად იყო დაშუშავებული მსახიობთა ქცევის ყოველი მოძრაობა. ეს სპექტაკლი აქტიური ნიუანსების მაქსიმალური გათამაშებით, უტყუარი სიწრფელითა და სიმართლით ნებისმიერი დრამატული თეატრის სცენასაც აღამყუნებდა.

მართლაც, იმდენად ღრმა და ხალისი ვანცდით იყო აღმგებლი აქტიური ხელოვნება, იმდენად წმინდა და პოეტური იყო მხრავულ სიყვარულის ეს რომანტიკული ტრაგედია, რომ ამ საყოველთაოდ ცნობილმა და ესოდენ გრამატირებულმა სიუჟეტმა ააღლვა კი არა, შეაძრწუნა მავრებელი.

ერთი შეხედვით, სპექტაკლი ტრადიციულად გამოიყურებოდა. ასეთ შთაბეჭდილებას ქმნიდა მხატვრული გაფორმება — ყოფითი დეტალებით კონკრეტობებით ატმოსფერო. (I და განსაკუთრებით II მოქმედება). იმდენად, ეს ტრადიციონალური გარემოელი იყო და საქმეში ჩახსუდივთ ცაცხათისის იმდენად ჩვეულებრივიც, რომ ზოგს ამ სპექტაკლის მხატვრობაში ეჭვიც კი შეეპარა. სინამდვილეში კი ყოფითი ფონი აუცილებელი იყო იმ რომანტიკის გასამაფრებლად, ასე ერთბაშად რომ გაათეატრებეს ხალხი ყოველდღიურობის ნაერისფერ დინებას.

მაგრამ სპექტაკლს საიალვეც გაჩანდა. ეს იყო ტრადიციული მუსიკალური ინტერპრეტაციიდან გადახვევის, პუნიის პარტიტურის გადააზრების შედეგი. ამგვარ იტალიულდება პარადეს გადაესინჯათ ის სპეციფიკური თავისებურებანი, რომლებმაც ვერსტული მიმდინარეობიდან შეაღწიეს პუნიის ოპერაში. აქედან ვაიმომდინარე, მათ დიდი ტექტიტი უწინდებს ვნებათა ნატურალისტური სიმიშველ, ტინი დაუწიეს ემოციური აფექტაციისათვის დახმასათეებელ პათოსს. ამ სახელოების შედეგად სპექტაკლში განსაკუთრებით წამოიწა მხატვრული სახეების (ტოსკა, კანარდალსი) ვოკალიზაციის ტენდენციამ, რამაც მთელი სისასით ამტკველა პუნიისეული მელიოდის ამოუწურავი ღირიზმი. ანან კი, თავის მხრივ, კიდევ უფრო გაამაფრა ოპერის დრამატული კონფლიქტი. ამ ამოცანის შედეგია ისიც, რომ სპექტაკლში მონაწილე მომღერლების რანა კაბაიანსასა და პლაჩიდო დონინგოს ხმები უფრო სკარბოზე ლირიკული ფერები, რამაც აგრერიც და დააფორა და დააეჭვა ზოგიერთი მანგელი. ამიტომეც ესოდენ ნაზი და გრაციოზული რ. კაბაიანსას ტოსკა, რომლის სიმღერა ზეციურ გალობას ჰგავს და არსად არ ამტკუნებს ხასიათს ექსპრესიულ აღვზენადობას. მას მითრიულარე ნახეგარტონებში მიჰყავს სპექტაკლი და ამით აღწევს მრავალფეროვანი ფსიქოლოგიური ნიუანსების ფილოგრანულად გამოქრწვას.

სპექტაკლში არც კავარადოსის ჰეროიკული პათოსის საგანგებოდ ხაზგასმული. მთელი ყურადღება გამახვილებულია მის რომანტიკულ ბუნებაზე, წმინდა და მხურვალ სიყვარულზე, რასაც არტისტული მღელვარებით, გატაცებით გამოსცემს ბრწყინვალე ტენორი პლაჩიდო დონინგო — თანამედროვე საოპერო ხელოვნების ამბავალი ვარსკვლავი. ვოკალისტთა ელიტისაკენ გზა ხსნილი აქვს ამ ახალგაზრდა გასანულს. უნიკალური სილამაზისაა დონინგოს სამხრეთული ტემპერამენტით დამუხტული ხმა — ფერსაცვ, მცხუნვარე, გაჟამა... იშვიათია, როცა ესოდენ მოკარბებული ის საღებავებიც, ესოდენ მოზღვაგებელი სითბო აქვთ თანაზომიერად ნაწილდება ხმის ყოველ რეგისტრში. ამ დღეაღურ პროპორციულობას სხვა თვისებებაც ქმნიან — რომ შეიძლებოდა დონინგოს სიმღერის ფოტოგრაფი გადებოდა, მაშინ მასზე, ყოველი ბგერის რხევათა სიზშირე, აღობა, რიცხვთა თანატოლ რაოდენობას აღებუდავდა. ამიტომეც მიხსნა აგრერიცად მთლიანი, ერთხანად შეუფენილი. ბუნებრივია, რომ დონინგომ ააღლვა, ადაფორებდა, მიხიზლა მსმენელი.

სკარბიას როლს ასრულებდა ბარიტონი მარიო ძანაზი. იგი საგანგებოდ ჩამუქებული ტემბრით ამხლდა ამ შავნეული პერსონაჲს ხასიათს. ზოგჯერ, ამის გამო, მისი სიმღერა კოლორიტის მხრივ თითფორვან, ოდნავ ყრუ, შთაბეჭდილებას სტოვებდა. ამის გარდაც, ძანაზი ხმის ხარისხით, ერთგვარად ჩამოუვარდება „სკალას“ თეატრის ვარსკვლავებს. მაგრამ ეს შედარება მეტისმეტად პირობითია, ცხადია, შეფასების დროს მივმართავ მხოლოდ და მხოლოდ იმ უმაღლეს საზომს, ამ დიდ სცენაზე რომ ამკვიდრებენ უკეთესთა შორის სპეოსუმი. თორემ ძანაზი, ისევე როგორც ახლც თეატრის სხვა მომღერლები (რომელთა შესახებ აქ არაფერი თქმულა) მაღალი კლასის ვოკალისტია. ამ მხრივ „სკალაში“ არ არსებობს გამოწავილი. აქ ყველა რანგის მომღერლის დღეაენასათი აქვს შეუიხებელი ვოკალური მეტყველების უმდიდრესი ლექსიკა, შესისხხორცებული აქვს ვოკალიზაციის ვირტუოზული ტექნიკა, თითოეულს ხელთ უყვარა ხმით თამაშის, გარდასახვის არტისტიკული საღელოება.

ამ სიმალიდან კი გზა ხსნილია ყოველი მიმართულებით, — ურთულესი საოპერო მკვერვალბობაკენ, ნებისმიერი სტილისათა თუ ჟანრისაკენ. ამ სიმალიდან მაღალმხატვრული განახიებებას კბოვებს თვით ყველაზე სპეციფიკური აქტიური პრობლემაც ეს ჭეშმარიტება ბატონობს „სკალას“ თეატრში, ამასვე მოჰყვება ვერდის „იდიდა“ — საოპერო სცენაზე პლასტიკური აზროვნების ეს კანატერესოდ იშვიათი გამოვლინება.

მაინც რამ შექმნა ამ სპექტაკლის განსაკუთრებული სახივანება? ისევ და ისევ მუსიკალური პარტიტურის სიღრმე-

ეპეი წვდომამ, კომპოზიტორის ხელწერის საფუძვლიანმა ამოკითხვამ.

აქ ვერდისეული მელისის პლასტიკურმა ფორმებმა სცენაზე გადმონაგველს და აქტიურულ ხელოვნებაში განაგრძეს ცხოვრება. ასე წარმოიქმნა პლასტიკური მიზანსცენების უაღრესად დინამიკური მოდელი, ასე დაიბადა სცენური გამომსახველობის მრავალსახოვანი სტილი, ამ გზით მოხდა ხასიათების მკვეთრი ინდივიდუალიზაცია. ამიტომაც, რომ ოპერის თითოეული გმირი ესოდენ თავისებური მანერით მოძრაობს, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პლასტიკური ლექსიკით მეტყველებს, განსაკუთრებულ რიტმში ცხოვრობს. თვალსაჩინოებისთვის აღენიშნავ აიდას როლის შემსრულებელს, ფილიგრანული ვოკალიზაციის ოსტატს — ჯილდა კრუც-რომოს, რომლის რბილი და ელასტიკური მოძრაობები ხილავდაობს ანიჭებდნენ ვერდისეულ კანტილენებს. მისგან განსხვავებით მირნა პეილის ზვიადი ამერისი ზამბარასავით იყო დაჭიმული, კარლო კოსტუას რადამესს თითქოს შემოზიკილი ჰქონდა სხელი, სამაგიეროდ, ჯანაიერო მასტრო-მეი აჩქარებული, იმპულსური მოძრაობებით აშმაგებდა თავის ამონასროს. (ამ ანსამბლში ჭეშმარიტად „ოქროს“ ხმით გამოირჩეოდა რამფცის როლის შემსრულებელი ახალგაზრდა ბანი ლუიჯი რინი). ერთი სიტყვით, ამ მომღერლებმა — ემოციური ნიუანსირების ოსტატებმა — მსატრულ სახეთა განვითარება ვოკალურ-სცენური პლასტიკის კოორდინირებით. მისი ინტენსიური დინამიზირებით წარმართეს.

აქედან გამომდინარე, ესოდენ მონუმენტურმა სპექტაკლმა უაღრესად ემოციური, მოძრაი და მეტყველი სახე მიიღო. ყოველივე ეს მკვეთრად გამოიქვეყნა გრანდიოზული და საგანგებოდ დამძიმებული დეკორატიული სტატიკის ფონზე. ასეთმა კონტრასტმა, მასშტაბების შეპირისპირებასთან ერთად, უკიდურესად დააბა ატმოსფერო. მის შუქზე კიდევ

უფრო გამძინვარდნენ ოპერის დრამატული კოლიზიები, მხურვალედ იფეთქეს ემოციური ნიუანსების უმასრულ კონტრაპუნქტებმაც.

მთლიანი და მონოლითური იყო ეს სპექტაკლი, რადგან ესოდენ დეტალურად დამუშავებული რეჟისორული პარტიტურა ოპერის მუსიკალური ინტერპრეტაციის სარკედ, აბადლს დირიჟორული კონცეფციის ანარქიკლად იქცა.

და ბოლოს, შეუძლებელია გვერად აუარო „სკალას“ თეატრის ბრწყინვალე ორკესტრსა და საგუნდო ხმოვანების უმდიდრეს პალიტრას — მრავალტემპოვანსა და ჰარმონიულს — სულ ერთთავად რომ იცვლიდა სახეს, სხვადასხვაფერად ელვარებდა. მართლაც, ეს დიდებული კოლექტივი, საგუნდო ხელოვნების დიდი ოსტატის რომანო განდოლფის ხელმძღვანელობით, თითოეულ სპექტაკლში ახლებურად აზროვნებდა, მეტყველებდა, მოქმედებდა... დიდ ზემოქმედებას ახდენდა.

კიდევ ბევრია სათქმელი... „სკალას“ თეატრის ყოველი სპექტაკლი, თითოეული შემსრულებელი, რომ არაფერი ვთქვათ მთლიანად თეატრზე, საფუძვლიანი შესწავლისა და დღრმა ანალიზის საგანია. ეს კი შეუძლებელია სპექტაკლების ერთი ნახვით, ერთი მოსმენით. ამდენად, აღნიშნულ წერილს მხოლოდ და მხოლოდ შთაბეჭდილებების გაზიარების მოგრძალებული პრეტენზია აქვს. შთაბეჭდილებები კი ძალზე მრავალფეროვანი, ამოუწურავია. სწორედ აქაა იმ თავისებური იმპროვიზაციულობის სათავე, პროპორციებთან ერთად აგრერიგად რომ დაარღვია აღნიშნული წერილის კომპოზიციური სიმწყობრეც. ერთი რამ ნათელია — გამომწვლდა იმ მაგენტური მიზიდულობიდან განთავისუფლება, „სკალას“ თეატრის სცენიდან ასე მოძალებულად რომ იფრქვევა, მთლიანად რომ გიპყრობს, გაღვლეებს, აღგაფრთოვანებს...

სცენა სპექტაკლიდან „გერია“.



## თეატრალური კრიტიკოსთა

## საკაპეზირო შეკრება

მასის შუა რიცხვებში, ელინოში სსრ კავშირის ჟურნალისტთა კავშირის, სრულიად რუსეთის თეატრალური სასოციალ-გადამცემის და ჟურნალ „ტეატრის“ თაოსნობით გაიმართა თეატრალურ კრიტიკოსთა საკაპეზირო შეკრება-სემინარი, რომლის თემა იყო „თანამედროვე თეატრალური ცხოვრება და პერიოდული პრესა“.

სემინარი გახსნა ჟურნალ „ტეატრის“ მთავარი რედაქტორის მოადგილემ ნ. მიროშნიჩევმა. მან დამსწრეთაგან შეკრების მიზანი და ილაპარაკა თეატრალური კრიტიკის უდიდეს მნიშვნელობაზე.

სემინარს ესწრებოდნენ როგორც მოკავშირე რესპუბლიკების, ისე ოლქებისა და ცალკეული ქალაქების ბუჭდვითი ორგანიზაციების — ჟურნალ-გაზეთების ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილებების გამგეები.

მოსწენებმა თუ კითხვა-პასუხებში ნათლად აირეკლა ის ძირითადი პრობლემები, რაც დღეს დგას თანამედროვე თეატრის და თეატრალური კრიტიკის წინაშე.

ნ. მიროშნიჩევის შემდეგ ვრცელი სიტყვით გამოვიდა სსრ კავშირის ჟურნალისტთა კავშირის გამგეობის მდივანი ვ. იაკოვლევი:

— უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებით შეიმჩნევა, რომ ჟურნალისტები ცხოველ ინტერესს იჩენენ თეატრისადმი. სწორედ ამ სასიამოვნო ფაქტს ვითვალისწინებდით, როცა სემინარის ჩატარება გადაწყვიტეთ. იგი პირველად გაიმართა გასულ წელს — ლენინგრადში, მომდევნო წლებში კი ასეთი შესვენებები მოეწყობა ჩვენი ქვეყნის სხვა დიდ თეატრალურ ქალაქებში. ამდენად, საფუძველი ჩაეყარა კარგ ტრადიციას, რომელიც მომავალში კიდევ უფრო დაიხვეწება, ყოფილისმომცველი და საინტერესო გახდება. ამის იმედს იძლევა ეს დარბაზიც, რომელიც საესევა ჩვენი დიდი სამშობლოს თითქმის ყველა რესპუბლიკის თუ ოლქის წარმომადგენლებით...

იმთავივე მინდა განეაცხადო, რომ თეატრალური პრობლემებით დაინტერესებულმა ჟურნალისტებმა თავიანთ საქმი-

ანობაში, ჩემი აზრით, უნდა გაითვალისწინონ შემდეგი ძირითადი ფაქტორები: პირველი: ახლა, მსოფლიოში მიმდინარეობს იდეოლოგიური ბრძოლა სოციალისტურ და კაპიტალისტურ ბანაკს შორის. ამ უკომპრომიზო შეჯახებისას, ბუნებრივია, ერთ-ერთი გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვნებას, და კერძოდ, თეატრს. ამიტომ ყოველ რეცენზიასა თუ რეპორტაჟში ნათლად უნდა ჩანდეს თუ რა მხატვრულ-იდეური კრიტერიუმებითაა გახსნილი სპექტაკლი, რა სულიერი საზრდოს აძლევს იგი ჩვენს მაყურებელს, როგორ აღამაზებს და აყალიბებს მის გემოვნებასა და მსოფლმხედველობას.

მეორე: დღეს მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუცია არნახული ტემპით ვითარდება და მოიცავს მთელ ჩვენს მრავალწახნაგოვან ცხოვრებას. ეს კი მოითხოვს, რომ თანამედროვეობის მაკისცემა უფრო მძაფრად და სრულყოფილებით აისახოს ხელოვნების ნაწარმოებებში, კერძოდ, სპექტაკლებში.

ჩვენში ყოველგვარი პირობები არსებობს იმისა, რომ სისტემატურად იქმნებოდეს ადამიანის შრომითი შემართების აქსახველი მაღალი რანგის ნაწარმოებები. ასეთ, გერეთ წოდებულ, სოციალურ შევევთას დღეს ითხოვს თვით ჩვენი დრო, ჩვენი საზოგადოება და ამას აუცილებლად უნდა გაეწიოს სათანადო ანგარიში. მაგრამ მიმდინარე სოციალური პროცესები რომ მხატვრულ ნაწარმოებებში აისახოს, ხოლო მისი დამახასიათებელი ნიშნები და დონე ობიექტურად გაშუქდეს პრესაში, საჭიროა ჟურნალისტი-კრიტიკოსი თავად იყოს მომზადებული მეთოდოლოგიურად, იცნობდეს ჩვენი საზოგადოების საერთო კულტურულ დონეს, რადგან ამის გარეშე წარმოუდგენელია ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის სრულფასოვანი განვითარება. მაშასადამე, თანამედროვე ჟურნალისტიკისათვის აუცილებელია მაქსიმალურ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლიანი ცოდნა.

მესამე: ყოველ რეცენზიაში უნდა ვლინდებოდეს მისი ავტორის აქტიური პოზიცია. სიმართლით უნდა ასახავდეს იმ

მომენტებს, რომლებიც ყველაზე მთავარია ნაწარმოებში. ჟურნალისტი, სწრაფად რომ გაერკვეს მოვლენებში, გამო-სუშავებული უნდა ჰქონდეს ადგილ სწორი დასკვნების გამო-სატანად. სამწუხაროდ, ამ მხრივ ჩვენში ჯერჯერობით ბევ-რი ცოცხალ, რაზედაც განსაკუთრებით უნდა გაგამახვილოთ ყურადღება.

სარ კავშირის ჟურნალისტთა კავშირი ახლა ბევრს აკეთებს იმისათვის, რათა აბაღლოს კავშირის წევრთა კვალიფიკა-ცია, განსაკუთრებით იმათი, ვინც პრესაში ხელისუფლების სა-კითხვებს აშუქებს.

ჟურნალისტთა კვალიფიკაციის ამაღლების, სპექტაკლების რეკონსტრუქციისა და კრიტიკის ცხოველყოფილების საკით-ხებზე გაამახვილა ყურადღება სრულიად რუსეთის თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილემ ა. ტკა-ჩენკოვმა:

— ჩვენნი საზოგადოება აერთიანებს კრიტიკოსთა საკმაოდ დიდ რაოდენობას, ვატარებთ თვინიარებს სხვადასხვა ქალაქ-ში, ვმართავთ დისკუსიებს თეატრის საკვანძო საკითხებზე. ამ მხრივ აღსანიშნავია ამას წინათ ტ. ორჯანიციძემ ჩატარებულ სემინარი, რომელშიც აქტიურად მონაწილეობდნენ თე-ატრალური კრიტიკოსები. ჩვენს საზოგადოებას მისზე აქვს დახასიათო ყოველი ასეთი ღონისძიება აქციის არა მარტო აზრთა გაცვლა-გამოცვლის საკრებულად, არამედ თეატრალური საზოგადოების საქმიანობის პრობლემების გადაც, საბ-ჭოთა თეატრის მიღწევა-ნაკლოვანებების სწორი შემფასებლად, რაც, თავის მხრივ, ხელს შეუწყობს თეატრალური კოლექტი-ვების შემდგომ შემოქმედებით წინსვლას.

დასამალი არ არის, რომ თეატრს ახლა ძალიან სჭირდება მეგობარი—ჟურნალისტი, ის ვინც მას ტყვეის მართად სიტყ-ყვას და არა სი, ვინც მას უძღვინს ღიბითარებებს, დაუსახუ-რებლად ასიამოვნებს და თვითდაშვიდებისაკენ მოუწოდებს. საშუახაროდ, დღეს ჩვენში ჯერ კიდევ ბევრია ისეთი თეატრ-რი, რომელიც პრესას, რეჟისორის მხოლოდ იმით აფასებს თუ რამდენი საქმიანი სიტყვა უთხრა მას და არ დაგიდევთ, თუ რამდენად შეემაბამება იგი სიზარტულს.

ცნობილია, რომ თეატრის დღევანდელ განსაზღვრავს კრიტიკის დღეს, ისე, როგორც კრიტიკის დღევანდელი — თეატრისას. ამი-ტომ სჭირია, უპირველეს ყოვლისა, შეიქმნას კარგი, ამაღ-ლებული იდეურ-მხატვრული გამართული თეატრალური სანახაობა, რომელიც წყარო და საბაზო გახდება მისივე შე-საქყვის კრიტიკული შეფასებისა.

სემინარის პირველ დღეს მოხსენებით თემაზე: „თეატრალური კრიტიკის ამოცანები კომუნისტური მემკვიდრეობის თა-ნამდებრევე ეტაპზე“ — გამოვიდა ხელისუფლებამოცდენების დოქტორი ა. სკატერნიკოვი: — სკატ XXIV ყირა-ლისის გადაწვევებში, — თქვა მან, — ხაზგასმულია ის დიდი მნიშვნელობა, რაც მხატვრულ კრიტიკას გააჩნია დღეს. ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შემდგომი გან-ვითარების აუცილებლობას ჩვენი პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა სპეციალური დადგენილება კი მიუძღვნა. ყოვე-ლივეს იმაზე მტყვეულებს, თუ როდენ დიდ ყურადღებას აქცევს კომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა მართა-ლად, ობიექტური, საქმიანი კრიტიკის გამოსა ლიტერატურისა თუ ხელოვნების ყოველ სფეროში.

ჩვენი ყოველდღიური საქმიანობა და ცხოვრება ხელოვნე-ბაში დაბეჯითებით ამტკიცებს, რომ კრიტიკა, ნაწარმოების ავ-კარგის სწორი და დროული შეფასება შემდგომი წარმატე-ბის უტყუარი საწინდარია. საზოგადოება მოუპოვებლად მოე-

ლის მართალ, ობიექტურ სიტყვას ამა თუ იმ ნაწარმოებზე. ეს, ესმარება მას სწორად გაერკვეს იმ ნიუანსებში, რაც უტრალ-მაყურებლისთვის შეუმჩნეველია და რომლის აღმოჩენა მხო-ლოდ პროფესიონალს შეუძლია.

ჩვენი საბჭოთა საზოგადოება დღეს არა მარტო მკითხველ-მაყურებელია ლიტერატურისა თუ ხელოვნების ამა თუ იმ ქმნილებისა, არამედ აქტიურადაც მონაწილეობს მის შექმნა-ში, ხდება ნაწარმოების გმირი, მაგალითის მიმცემი, მისი დადებითი თუ უარყოფითი წარმომადგენლის მხატვრული პროტოტიპი. ეს გარემოება კი ხელოვნებისაგან მიითხოვს მეტ დაკვირვებას, იმ მოვლენებში ღრმად წვდომას, რომ-ლებშიც მიაი გმირი ტრიალებს.

თეატრალურმა კრიტიკამ დროზე უნდა შეინშნოს ის სახა-ლდ, რაც კი თეატრში გაჩნდება. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ რეჟისურის პირადი მოტივიც ხშირად აცილებს ობიექტურობის სახლერებს და ზიანი მოაქვს საერთო საქ-მისათვის.

კრიტიკამ ყველაზე პირველმა უნდა შეინშნოს და გამოავ-ლინოს აგრეთვე ახალი ტალანტის გამოჩენა-დაბადება, ყო-ველი ახალი ტალანტი თეატრში ხომ ახალი შემოქმედებითი მოვლენის დასაწყისია და იმთავთვე უნდა მივაპყროთ მისკენ საზოგადოების ყურადღება, მაგრამ ამ საკითხზე დიდი ტე-ტრი, სიფრთხილ და ზომიერებაა საჭირო. ეს კი თავის მხრივ დახვეწილ გემოვნებას მოითხოვს. საშუახაროდ, ბევრ თეატრალურ რეჟისორში სწორედ გემოვნების დონაა საბჭო, უკე-მოფერ რეჟისორი კი თეატრს დახმარებას ვერ გაუწევს. რა თქმა უნდა, კრიტიკა ვერ შეძენს და გააღრმავებს, მაგრამ იგი ხომ მოწოდებულია დანახოს და ხარჩლის ნამდვილი ხელო-ვნება უკეთვენი ნაცოვლორისაგან.

აი სწორედ აქ კიდევ ერთხელ დგება ესთეტიკის საკითხი. კრიტიკოსის მაღალი მხატვრულ-ესთეტიკური დონე მხო-ლოდ დამინაა სპექტაკლის სწორი და ყოველმხრივი ანალი-ზის საწინდარი, თუ იგი (კრიტიკოსი) ღრმად ჩაწვდება დრამატურული ხეულებს, რეჟისორის ჩანაფიქრს და სპე-ტაკლის საერთო მიზანდასახულებას. მაგრამ ჩვენს ჟურნალისტებს, რომლებიც თეატრალურ სფეროში მოღვაწეობენ, ხშირად სწორედ ესთეტიკის კანონების ლაბირინთებში გარ-კვევა უჭირთ.

ხელოვნების ნიმუში ვერ შეიქმნება, თუ იგი განზე დგას ესთეტიკისაგან, რადგან ეს მოძღვრება, მოძღვრება „მშვენი-ერების ფორმათა შესახებ მხატვრულ შემოქმედებაში, ბუნე-ბასა და ცხოვრებაში“, უკომენტაროდ განსაზღვრავს მის აუცილებელ ადგილს მხატვრულ ნაწარმოებში. რა უნარია ეს უნდა განვეკუთვნებოდეს იგი, მაგრამ, მხატვრული ნაწარმოე-ბის შეფასების დროს ესთეტიკური მხარე გადაწვევითი რო-დია. ვ. ი. ლენინის ამბობდა: „არ შეიძლება ხელოვნებას მი-უხედველ მხოლოდ ესთეტიკური კრიტიკური მეთოდით“. ამანდა, თეატრალურმა კრიტიკოსმა, როცა იგი სპექტაკლს აფასებს, ღრმა ანალიზი უნდა გაუკეთოს მის მხატვრულ-იდეურ-პო-ლიტიკურ მხარეს, სწორედ შეფასების ამ კომპონენტთა გლობალურობაში იძენს ნაწარმოების ესთეტიკური კატეგო-რიები თავის ნამდვილ მნიშვნელობას და მაყურებელში მშვე-ნიერების შეგრძნების ზუსტ ასოციაციებს.

ნაწარმოების იდეურ-პოლიტიკური მხარე ყოველთვის იყო და არის იმ საზოგადოების რწმენის, ცხოვრებასა და მივლე-ნებზე საკუთარი შეხედულებების გამოხატვის საშუალება, რომელ საზოგადოებაშიც ეს თუ ის ნაწარმოები იქმნება. რა თქმა უნდა, აქაც არსებობს წინააღმდეგობები, პოლიტიკურ



აზრთა შეჯახებანი, შეუთანხმებლობა, მაგრამ ამას ადგილი აქვს მხოლოდ ანტიკონსტიტუციურ კლასებში, კერძოდ, კაპიტალისტური საზოგადოების ხელოვნებაში.

ახლა მსოფლიოში წინა პლანზე გამოდის პოლიტიკური თეატრი, რომელსაც სხვადასხვა იდეური მიმართულება გააჩნია. ამ თეატრის ერთი ნაწილი, დგას რა თავისი ქვეყნის მმართველი კლასის პოზიციასზე, ღვარძლითა და მტრული განწყობით აკრიტიკებს სცენაზე სოციალიზმის მძლავრ ბანაკს, მეორე ნაწილი კი ოპოზიციას უდგას თავისივე ქვეყნის წარმმართველ პოლიტიკურ ძალებს და ქვეყნის უმრავლესობას — უბრალო ხალხს — აზრებსა და სურვილებს ეთმობათ.

ასეთი დაპირისპირების ვითარებაში ჩვენს თეატრალურ კრიტიკოსებს მართებთ მეტი იდეური წრთობა, სისტემატური მუშაობა საკუთარ თავზე, რათა აღმად დაეუფლონ მარქსიზმ-ლენინიზმის უკვდავ მოძღვრებას.

თუ თვალს გადავავლებთ ჩვენს პერიოდულ პრესას, ბევრ სანეტერესო რეცენზიას შევხვდებით, მაგრამ არ იწყებდა წერილები ამა თუ იმ თეატრის მიმართულებაზე, მის მხატვრულ-გეოგრაფიულ დონესა და შემოქმედებით განვითარებაზე, რეაქტორზე. შემინევა აგრეთვე კრიტიკოსის ერთგვარი შიში; იგი ვერ ბედავს პირდაპირ თქვას, თუ რა არის სპექტაკლი კარგი, ან ცუდი. ასეთი „მოკრძალები“ კი, რა თქმა უნდა, წყალს ასხამს სუბიექტივიზმის წისკილზე. ამ მოვლენას უღაფთოებ უნდა გამოვცხადოთ უკომპრომისო ბრძოლა, რათა ყოველმა რეცენზიამ სწორად ასახოს მდგომარეობა, ნაიალად გამოვკვიტოს სპექტაკლის სახე და სრული სურათი შეუქმნას ჩვენს მკითხველ-მაყურებელს.

და ბოლოს, სამწუხაროდ, არაფერი არ იწყება მაყურებლის რეაქციებზე, თეატრისადმი მის დამოკიდებულებაზე. რა დასაშალია და, მაყურებლისა და თეატრის პრობლემა დღეს ერთ-ერთი მთავარსაგანია. ამდენად, ვფიქრობ, დადგა დრო, რომ ჩავატაროთ სოციალური გამოკვლევა, რომელიც ანათლ სურათს მოგვცემს იმისას, თუ რა ადგილზე მაყურებელს, რას მოითხოვს თეატრისაგან, რა მხატვრული ხერხებით შეიძლება დადგა, მაყოფილოთ მისი სულიერი მოთხოვნილება.

\* \* \*

სემინარის მეორე დღეს მოხსენებით გამოვიდა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი გ. მ. აკაოვი, რომლის თემა იყო „იდეოლოგიური ბრძოლა და კაპიტალისტური ქვეყნების თეატრი“.

ამ თემის აუცილებლობას, — თქვა მან, — იწყებს ის კონტაქტები, რომლებიც დამყარდა ჩვენსა და უცხოეთის მრავალ თეატრს შორის. ახლა ჩვენთან ბევრი უცხოური პიესა იდგმება, ასევე ხშირად იდგმება უცხოეთში საბჭოთა დრამატურგების ნაწარმოებები. ბუნებრივია, რომ ეს კონტაქტები ინტერესს წვევს. საჭიროა უფრო მეტი ვიკიდეთ იმაზე, თუ რა ხდება საზღვარგარეთის თეატრალურ ცხოვრებაში.

სემინარზე სიტყვით გამოვიდა აგრეთვე „პრავდის“ ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილების თანამშრომელი გ. კოჟუხოვი, რომელმაც ილაპარაკა იმაზე, თუ როგორ აშუქებს გახუთი „პრავდა“ თეატრალურ ცხოვრებას, რა კუთხითა და მიმდინამებით არჩევს მასალებს. გახუთი „პრავდა“ — თქვა მან, — მუდამ მხარს უჭერს თანამედროვე თემას, იმ თანამედროვე აქტუალური პრობლემების ოპერატიულ გამუქებას, რაც დღეს ჩვენი საზოგადოებისა და, რა თქმა უნდა, თეატრების წინაშე დგას.

თეატრის კრიტიკოსებს ხშირად არ გვეოფნის ერთგვარი შემოქმედებითი სითამაშე.

ჩემი აზრით, რეცენზიის ავტორმა ზუსტად უნდა ამოიყონ ის პრობლემები, რომელიც წარმოშობს და დასწული და გაანალიზოს მისი კავშირი უშუალოდ საზოგადოებრივ პრობლემებთან.

ძალიან ხშირად რეცენზიები არ ჩანს, ეგრეთ წოდებული, ლირიკული გმირი, ანუ ავტორი. შეფასება აკლია დასაბუთება და დამაჯერებლობა. ასეთი ზერელე, არაფრისთქმელი რეცენზიები ერთ თეატრს არგებს და არც მკითხველს დაუმარება, სწორად გაერკვეს სპექტაკლის ავ-კარგში.

და ბოლოს, იგი შეგრება ერთ მეტად დამაფიქრებელ საკითხზე: რედაქციებში ხშირად წერილები მოაქვთ ვიტიორატულ ადამიანებს, ისეთები, რომლებიც ზრდიან ამოვალ თაობას, მომავალ ჟურნალისტებს, კრიტიკოსებს, მაგრამ, მაიი ნაწერები გვაოცებს წერის დაბალი კულტურითა, დაბალი თან, ბევრი ვითარების რეცენზია თუ ემიზილვა ვერავითარ კრიტიკაში ვერ უძლებს. რაცა რედაქციაში მათ წერილის დაბეჭდავაზე უარს ეტყვის, ისინი თავს შეურაცხყოფილად გრძნობენ. გ. კოჟუხოვას აზრით, ეს საკითხი ფართო მსჯელობის საგანი უნდა განდეს.

\* \* \*

შეგრება-სემინარის მონაწილეთა დიდი ინტერესი გამოიწვია ჟურნალ „ტეატრის“ პუბლიცისტის განყოფილების გამგის ა. ს. გ. ბ. დ. ი. ს. მოხსენებამ თემაზე „სპექტაკლის ანალიზი საგავთო რეცენზიაში“.

— თეატრალური კრიტიკა, — თქვა მან, — ლიტერატურული მოვლავლავით ერთ-ერთი რთული ფორმაა, იგი კრიტიკოსებისაგან მოითხოვს დიდ თეორიულ მიმზადებას და ოპერატულობას, დაუზარულ, თავდადებულ შრომას, რაც რეცენზიების რეგულარულ წერაში გამოიხატება. თანამედროვე თეატრალური კრიტიკის განვითარება კრიტიკოსისაგან ოპერატულობას მოითხოვს. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ყოველი თეატრალური კოლექტივი, მითუმეტეს დიოლის პრესის აზრს თავის ნამუშეოვრზე. რ. პლიატის აქვს დიკარამა, რომელშიც იგი წლების მანძილზე სისტემატურად აღნიშნავს პრობიერების დღესა და მასზე დაბეჭდილი რეცენზიის გამოსვლის დროს, გამოდის, რომ რეცენზიასა და პრობიერას შორის საკამოდ დიდი ინტერვალია. ეს ერთი მაგალითია მრავალთაგან, რომელიც ადასტურებს, რომ თეატრალური კრიტიკოსები ძალიან გვიან რეაგირებენ ახალ სპექტაკლებზე.

რეცენზიებმა ზუსტად უნდა იცოდეს ვისზე წერს. და უნდა წეროს არა მარტო თეატრზე, არამედ მაყურებელზეც. ამ შემთხვევაში აქცენტი გადატანილი უნდა იქნას მომზადებულ, განათლებულ მაყურებელზე, ისეთზე, რომელიც თეატრსაც გაუგებს და რეცენზენტის პოზიციასაც დაინახავს. ადრე ყოველ გახუთს თუ ჟურნალს ჰკავდა თვითინი პროფესიონალი კრიტიკოსები, ასეთი ბიროგი უდავოდ დიდ საფარგელო საქმეს აკეთებდა. ახლა კი... ამის ბრალია ალბათ ისიც, რომ მაღალკვალიფიციური რეცენზიები ნაკლებად იმუქდება.

კარგი საქმე წამოიწყო საკავშირო ტელევიზიამ, როცა ცალკეულ კრიტიკოსს აძლევს ერთ რუბრიკას. აქ საქმე მარტო მრავალფეროვნებაში კი არ არის, არამედ იმაშიც, რომ მსჯელობის საგანი ხდება სხვადასხვა ჯანრის სპექტაკლი, რეჟისორული მანერა, პრობლემები, რომელიც დღეს ჩვენი თეატრების წინაშე დგას.

თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ყოველი დღე მისი



ისტორიის თითო ფურცელია. ამიტომ დიდი სიფრთხილისა და პასუხისმგებლობის გამოჩენა საჭირო ამა თუ იმ სპექტაკლის შეფასებისას, რადგან რეცენზიებითაც იქნება თეატრის ისტორია. რეცენზენტმა იმთავითვე უნდა განასაღვროს, რომ ყოველმა მისმა ფურცალმა თუ არგუმენტმა სწორი წარმოდგენა უნდა შეუქმნას თეატრის მომავალ ისტორიკოსს ამა თუ იმ შემოქმედებითი კოლექტივის საქმიანობაზე.

რეცენზიაში გარკვეული ადგილი უნდა დაეთოს დრამატურგის როლს. მაგრამ აქ საჭიროა მეტი ტაქტი და ზომიერება. თუ დრამატურგია მხოლოდ გამართობი ხელშეწყობის ხასიათს ატარებს და გამიზნულია დაბალი გემოვნების მაცურებელზე, ასეთ მწერალს უნდა გამოეყვადოს უკომპრომიზო ბროლი.

დაბოლოს, რეცენზენტის სიტყვის გამარჯვება დამოკიდებულია თვით მისევე შემოქმედებით ვაჭანებაზე, იმზე თუ რამედნადა ძალზედ ქუდრის მის სტატეგებში საკუთარი ინტონაცია. ამის მიღწევა კი წარმოუდგენელია სისტემატური ტრენაჟის გარეშე. თეატრალურ კრიტიკოსსაც ისევე სისტემატური გარეშით სჭირდება, როგორც მაგალითად, მუსიკოსს, ან ხელოვნების სხვა დარგის მოღვაწეს.

\* \* \*

ცალკე თემად იქცა მოსკოვის მიმდინარე თეატრალური სეზონი, რომლის შესახებაც დამსწრეთა თავისი შეხედულებანი გაუზიარა გაზეთ „კომსომოლსკაია პრავდას“ ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილების გამგემ კ. შჩეკრბაკოვმა. მან ხაზგასმით აღნიშნა ის სპექტაკლები, რომლებიც სეზონში მავრებელთა განსაკუთრებული მოწონება დაიმსახურეს, როგორც დრამატურგიული, რეჟისორული, ისე აქტიორულ შესრულების დონით. გამოკყო თეატრ „სოფრემენიკოს“ მ. სალტიკოვ-შჩერბინის სატრაგეო მონაწილეს, თანამედროვე იდილია“ მიხედვით სსრ კავშირის სახალხო არტისტ გ. ტოტოტანოვის მიერ შექმნილი სპექტაკლი „ბალადაიკი-ინა დე კამაჩინა“ (პიეის ავტორი ხ. მიხალკოვი). კი შეგრბაკოვმა ეს დადგმა მოსკოვის მიმდინარე თეატრალური სეზონის საუკეთესო წარმოდგენად მიიჩნია. ასევე მაღალი შეფასება მისცა მან მცირე თეატრში დადგმულ „მეფე თედორე ივანეს ძის“. მართალია, ამ სპექტაკლმა, — თქვა მან, — აზროს სხვადასხვაობა გამოიწვია, მაგრამ ფაქტია, რომ წარმოდგენამ იმთავითვე მიიქცია მაცურებელთა ყურადღება და იმდენად მოპულარული გახდა, რომ პრობლემად იქცა ამ სპექტაკლზე მოხედვარა.

მომხსენებელმა ხაზი გაუსვა იმ გარემოებასაც, რომ დღეს განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს საწარმოო თემაზე შექმნილი სპექტაკლები, მაგრამ ჯერ კიდევ არა გვაქვს იმ ხარისხის დრამატული ნაწარმოები, როგორცაა „უცხო კაცი“. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, — დასძინა კ. შჩერბაკოვმა, — რომ ახლა საკმაოდ ამაღლდა მოსკოვის დრამატული მწერლობის დონე, რაც გვაფიქრებინებს, რომ უახლოეს მომავალში დედაქალაქის თეატრების რეპერტუარს ბევრი საინტერესო პიესა შეემატება, მაგრამ ამას ვერ ვიტყვით კომედიის ვანრზე.

სემინარის მონაწილეებს საშუალება ჰქონდათ მოსკოვის თეატრების რამდენიმე სპექტაკლი მაინც ეახათ. მაგრამ სასურველი იყო, რომ მათ არჩევანის შესაძლებლობა ჰქონოდათ, რომ დასწრეობდნენ მათთვის სასურველ სპექტაკლებს. ვფიქრობ, რომ თეატრალური კრიტიკოსების სააკვიზორო სემინარზე ეს საკითხი არ უნდა ქვეუიყო პრობლემად, იმედია, მო-

მავალში (და ეს სემინარის ორგანიზატორებმაც აღნიშნეს) ამ გარემოებას სათანადო ყურადღება მიექცევა.

\* \* \*

ახალგაზრდული მოძრაობა და თეატრი დღევანდელი დასავლეთის სამყაროს ერთ-ერთი მთავარი პრობლემაა. ამ საკითხზე გამახვილდა მსმენელთა ყურადღება ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ა. ს. სილინმა, რომელმაც მრავალი დამატებურტურული ფაქტი მოიყვანა, თუ როგორ შეუპოვარ ბროლის უცხადებს დასავლეთის თეატრალური ახალგაზრდობა მილიტარისტულ და კაპიტალისტურ მმართველ წრეებს.

თეატრალური კრიტიკოსების შერება-სემინარის მონაწილეებს გაზეთ „სოფტსკაია კულტურა“ საქმიანობაზე, მის მომავალ გეგმებზე ესაუბრა გაზეთის თეატრალური ხელოვნების განყოფილების გამგე ვ. შიკოვოვი, რომელმაც თქვა: ახლა, როცა ჩვენს გაზეთს კუთხი აქვს აღებული პრობლემატური საკითხის სისტემატურ გამოქვეყნება, ასეთ შესვენარს ჩვენითვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობა აქვს, რადგან გვინდა ყოველმხრივ გავაფართოოთ „სოფტსკაია კულტურა“ ავტორთა წრე. სამწუხაროდ, გაზეთი პერიფერიებიდან ძალიან ცოტად მასალებს იღებს, და მაშინ, როცა მიზნად გვაქვს დასახული ფართოდ გავაშუქოთ ერთნული თეატრების შემოქმედება, მოკავშირე რესპუბლიკების თეატრალური კრიტიკოსების ყოველ საქმიან წყრილს თუ წინადადებას განსაკუთრებულ ყურადღებას ვაქცევთ.

საუბარში და კითხვა-პასუხებში გამოირკვა, რომ, თავის მხრივ, თურმე გაზეთი „სოფტსკაია კულტურა“ სათანადო ყურადღებას ვერ აქცევს ახალ ავტორთა მიზიდვის საქმეს, არა აქვს ცოცხალი კონტაქტები მოკავშირე რესპუბლიკების თეატრალურ კრიტიკოსებთან. გაზეთის წარმომადგენელმა ვ. შიკოვოვმა მიიღო ეს შენიშვნა და აღუთქვა სემინარს, რომ რედაქცია ვითავალისწინებს ამ ნაკლის და შეცვლდება მომავალში მეტი საქმიანი კონტაქტები დაამყაროს პერიფერიის ურნალ-გაზეთების ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილებებთან.

ვფიქრობ, რომ ყამირი გატყდა, — თქვა თავისი სიტყვის დასასრულ ვ. შიკოვმა, — ეს აუდიტორია ჩვენი იდილი მკვეყის თეატრალურ კრიტიკოსთა ის დიდი ბირთვია, რომევე სისტემატურად თანამშრომლობს პერიფერულ პრესაში და აშუქებს თეატრალურ საკითხებს. თავს ნებას მივეცემ ჩვენი რედაქციის სახელით ვთხოვთ, მოგვაწოდონ მასალები თემების რესპუბლიკის, ოლქის თუ ქალაქის თეატრების ცხოვრებაზე, იმ სიახლეებზე, იმ პრობლემატურ საკითხებზე, რაზედაც თქვენთან თეატრალურ წრეებში მსჯელობენ, რასაც ადგილობრივ პრესა განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს დღეს. ვთხოვთ ჩათვალთ თავი ჩვენი გაზეთის შტატგარეშე კორესპონდენტებად. მჯერა, რომ თქვენი თანამშრომლობა კიდევ უფრო გამარავალფეროვნებს და საინტერესოს პასდს ჩვენს გაზეთს, ჩვენს მუშაობას...

\* \* \*

სემინარის ბოლო დღისადმი ინტერესს ისიც აძლიერება, რომ დაგეგმილი იყო შესვენდრა თეატრ „სოფრემენიკოს“ დირექტორ რსდსდ დამსახურებულ არტისტ თ. ტაბაკოვთან და ჟურნალ „ტეატრისა“ რედაქციის კოლექტივთან.  
 თ. ტაბაკოვი მსმენელთა წინაშე წარსდა არა მარტო როგორც დირექტორი, არამედ როგორც მსახიობიც.



— 1956 წელს პირველად დაიწერა თეატრ „სოფრემენიკის“ აკვანი, — თქვა მან, — რომლის ერთ-ერთი ფუძემდებელთაგანიც გახლათ გამორჩენილი საპქოთა რეჟისორი ო. ფერეშოვი. განვიკლით, თითქმის ორი ათეული წლის მანძილზე თეატრმა მრავალი გამარჯვება იხეიმა, მაგრამ გვექონდა ისეთი პერიოდიც, როცა შემოქმედებითად გვეჭირდა, არ გამოდიოდა საეჭაო საპქტაკლები. თეატრმა გაუძლო ამ კრიზისს და არ შეწყვედით თუ ვიტყვი, რომ დღეს იგი კვლავაც მოწოდების სიმაღლეზე დგას. ამაში დიდი წვლილი მიუძღვის ო. ფერეშოვის მოწაფეს, ჩვენი თეატრის მთავარ რეჟისორს გ. ვოლჩეკს, მთელ კოლექტივს. „სოფრემენიკმა“, მიუხედავად არსებობის მიუღე პერიოდისა, შეძლო თავის ირგვლივ შემოეკრება დრამატურება გარკვეული წრე, რომელიც ძირითადად ჩვენი თეატრისთვის წერს; ასეთებია, მავალითად, როზოვი, სიმონოვი, აიტმატოვი და სხვები. მათმა შემოქმედებამ გარკვეული როლი ითამაშა ჩვენს არაერთ სერიოზულ გამარჯვებაში.

რაც არ უნდა ვთქვათ, გვერდს ვერ ავუვლით თეატრალური კრიტიკის როლსა და მნიშვნელობას. უდავო ჭკუნიზაიტებაა, რომ თეატრისათვის ისევე აუცილებელია მართალი, ჯანსაღი და დროული კრიტიკული სიტყვა, როგორც ადამიანისთვის — ჰეირი. კრიტიკა უნდა ეხმარებოდეს ყოველ ახალ საპქტაკლს, იწერებოდეს საინტერესოდ, იძლეოდეს საპქტაკლის ყოველ-მხრივ და დრამა ანალიზს. სამწუხაროდ, არცთუ იშვიათად ჯგუფებით ისეთ რეცენზიებს, რომლებშიც მოთხრობილია მხოლოდ საპქტაკლის შინაარსი და ჩამოთვლილია შემსრულებელთა გვარები ასეთი „რეცენზია“ არც თეატრს ეხმარება და არც მაყურებელს აკმაყოფილებს. იგი, უბრალოდ, ვალის მოხდა და სხვა არაფერი.

თქვენ ალბათ ნაწილობრივ გაეცანით „სოფრემენიკის“ ახლანდელ რეპერტუარს. ახლო მომავალში კი განზრახული გვაქვს შექსპირის, ჩეხოვის, როზოვის, ვასილევის პიესების სცენური განხორციელება. იმედია, კრიტიკა დღეში იმარ შეხედება ჩვენს ახალ ნამუშევრებს. ვეადგებით მოპოვებული წარმატებანი კიდევ უფრო განვამტკიცოთ.

პირადად მე ასეთი გეგმა მაქვს: ვაპირებ შექმნა ახალგაზრდული თეატრი, რისთვისაც კონტაქტს ვარჩევ ძირითადად ბერე კლასის მოსწავლეებისაგან, ეს იქნება თეატრალური სტუდია, რომელიც კადრებს მოუშაადებს თეატრალურ ინსტიტუტს. თუ ჩანაფიქრი პრაქტიკულად განვახორციელებთ, მომავალში ჩვენს თეატრებს ბეირი ნიჭიერი ახალგაზრდა შეემატება.

დასასრულ ო. ტაბაკოვმა ილაპარაკა „სოფრემენიკიში“ „რევიზორის“ დადგმის ისტორიაზე, ამ საპქტაკლის წარმატებაზე როგორც ჩვენში, ისე უცხოეთში. გაიხსნა რამდენიმე ეპიზოდი მინაზე, თუ როგორ მუშაობდა ხლესტაკოვის სცენური სახის შექმნაზე...

საინტერესოდ ჩაიარა ჟურნალ „ტეატრის“ თანამშრომლებთან — ი. შუმი, ნ. ყეგინი, ა. სვობოლდინი, ს. ნიკულინი, ი. ვასილენინა, ა. დემიდოვი და ვ. დუბინსკაია — შეხვედრამ. ჟურნალის მთავარი რედაქტორის მოადგილემ მირიონიჩენკომ ილაპარაკა ჟურნალის გვეგებასა თუ ამოცანებზე, ყურადღება გაამახვილა პიესების ბეჭდვის საკითხზე და აღნიშნა, რომ ჟურნალი ყოველ ნომერში სისტემატურად ბეჭდავს ორ პიესას. ბუნებრივია, — თქვა მან, — წელიწადში ოცდაათი მაღალკარისისხოვანი პიესის აღმოჩენა ძალიან ძნელია. ამიტომ ვთხოვ ყველა აქ დამსწრეს, დაგვეხმაროს ადგილებზე საინტერესო დრამატული ნაწარმოების მიგნებაში. გვესაჭი-

რობა აგრეთვე თეატრალური რომანი, მიმოხილვა, მონტაჟი ფია. ასეთი მასალების გამოქვეყნება, ფიქრობთ, კიდევ უფრო საინტერესოს გახდის ჩვენს ჟურნალს, გაავარითებს მის მკითხველთა წრეს. ამასთან, გვინდა გამოეკეთ ჟურნალის დანატება, ეგრეთ წოდებული თეატრალური ლიტერატურა. საკითხი ამის შესახებ დასმულია სათანადო ინსტანციებში და იმედო გვაქვს, რომ დადებითად გადაიჭრება.

ყოველზე ზემოთ ნათქვამი, ჩვენი გეგმები მოითხოვენ ავტორთა წრის გაფართოებას, განსაკუთრებით პერიფერიებში მოღვაწე თეატრალური კრიტიკოსებისაგან. ამიტომ ჩვენი თხოვნა იქნება ითანამშრომლოთ ჟურნალ „ტეატრში“.

ჩვენს ჟურნალს შემოქმედებითი ურთიერთობა აქვს მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ანალოგიურ ჟურნალებთან. ვახდენთ მასალების გაცლა-გამოცლას. ეს, ფიქრობთ, ძალიან საინტერესო ღონისძიებაა, რადგან მისი მიზანია ხალხთა კულტურისა და ხელმეგობის დაახლოება...

სემინარის მსვლელობამ დავგარწმუნა, — თქვა დასასრულს ნ. მირიონიჩენკომ, — რომ საქმე გვაქვს მეტად საინტერესო ღონისძიებასთან. ამოიწერა საქმიანი შეხვედრებისა და სჯა-ბაასის ერთი კვირა. და მჯერა, რომ ეს შეხვედრა საჩვენებლის მოუტანს ყველა მონაწილეს თავის შემდგომ საქმიანობაში...

შენიშნვის სახით ითქვა, რომ პერიფერიებში არცთუ იშვიათად ჩამოდიან ცენტრალური ბეჭდვითი ორგანოების წარმომადგენლები, მაგრამ ისინი რატომღაც არ ეცნობიან ადგილობრივ რედაქციებს, რაც არასწორია. ცენტრალური და ადგილობრივი ჟურნალისტების შეხვედრები საჩვენებლობას მოუტანს ორთავე მხარეს.

საკავშირო შეკრება-სემინარის მასალები ჩაიწერა და დასაბეჭდად მოამზადა ტ. ხავთაშვილი



# საოპერო სტუდიის ამოსჯანები

ნოდარ ჯაფარიძე

ძარბაზის საოპერო ძალების ეს სამჭედლო ამ ორი ათეული წლის წინ ჩამოყალიბდა. მისი დაარსება განაპირობა იმ ნაყოფიერმა შემოქმედებითმა პრაქტიკამ, რომელსაც ათეული წლების მანძილზე წერგავდნენ ქართული ხელოვნების განვითარების მიზნით. სტუდენტური საოპერო სპექტაკლების ტრადიციას საფუძველი ჩაუყარეს და განავითარეს ა. ფაღვამ, კ. მარჯანიშვილმა, ს. ახმეტელმა, ალ. წუწუნავამ, ი. ფალიაშვილმა, ე. მიქელაძემ და სხვებმა. მათ მრავალ შესანიშნავ მომღერალს გაუყუდეს გზა დიდი ხელოვნებისკენ, რითაც დაამტკიცეს საოპერო სტუდიის შექმნის აუცილებლობა.

და აი, 1952 წელს ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა საოპერო სტუდია, რომლის მხატვრულ ხელმძღვანელად დაინიშნა გრ. კილაძე, რეჟისორად — შ. აღსაბაძე; სტუდიას გადაეცა კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზი. ჩამოყალიბდა მუდმივმოქმედი სიმფონიური ორკესტრი და მომღერალთა გუნდი, აშენდა სპეციალური საამქროები. ერთი სიტყვით, სტუდენტ-მომღერლებმა მიიღეს საკუთარი თეატრი, რაც დიდ შენაძენს წარმოადგენდა. დაიწყო საოპერო სტუდიის ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება, რომელმაც დიდი სამსახური გაუწია ქართულ მუსიკალურ კულტურას. წლების მანძილზე აქ განხორციელდა მრავალი სტუდენტური საოპერო სპექტაკლი — ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“, რახმანინოვის „ალეკო“, რიმსკი-კორსაკოვის „ვერა შელოვა“, ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“, ვერდის „ტრაიანტა“, როსინის „სევილიელი დალაქი“.

დონიცეტის „სიყვარულის ნექტარი“, მოცარტის „ფიგაროს ქორწინება“, გერშვინის „პორტი და ბესი“, დ. არაიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, თ. თავაძეშვილის „ორი განაჩენი“, ა. ბუკის „არსენა“, რ. გაბრიჭაძის „ნანა“ და სხვ. სულ ახლახან კი იტალიურ ენაზე დაიდგა პუჩინის „ბოქმის“ მეამამე და მეოთხე მოქმედება. სხვადასხვა დროს საოპერო სტუდიაში მოღვაწეობდნენ ცნობილი რეჟისორები, დირიჟორები, კონცერტმეისტრები. მათი ხელმძღვანელობით იწრთობოდნენ ნიჭიერი სამომღერლო ძალები, რომლებიც დღეს ქართული საოპერო ხელოვნების მძლავრ ბირთვს ქმნიან.

საოპერო სტუდია დღესაც აგრძელებს თავის მოღვაწეობას და სასცენო ხელოვნების საიდუმლოებებს აცნობს ვოკალისტთა ახალ-ახალ თაობებს. ამჟამად ამ დიდ საქმეს ემსახურებიან ჩვენი რესპუბლიკის წამყვანი მუსიკოსები, რომლებიც მთელი საუბუნისმგებლობით ეკიდებიან ახალგაზრდა მომღერლების დაოსტატების ესოდენ მნიშვნელოვან საქმეს.

მაგრამ საოპერო სტუდიას თავისი სატკივარიც აქვს. მის მუშაობას მრავალი წინააღმდეგობა ეღობება, რომელთა აღმომგზავრა გადაუღებელ ამოცანად მიგვანჩია.

საოპერო მომზადების კათედრის ხუთწლიანი სასწავლო პროგრამა ისეა განაწილებული, რომ სტუდენტ-ვოკალისტი პირველ კურსზე გადის სცენურ ოსტატობას, სასცენო მეტყველებას და რიტმიკას. მეორე და მესამე კურსებზე საოპერო კლასში მეცადინეობს და მონაწილეობს ამა თუ იმ საოპერო ნაწევრების დადგმაში, მეოთხე და მეხუთე კურსებზე იგი ვალდებულია გამოიღვეს

სამომღერლო ხმა. ეს კი იმ ასაკში ხდება, როცა ახალგაზრდა უმაღლეს სასწავლებელში უნდა შედიოდეს. აქვე აღსანიშნავია ზოგიერთი ვოკალისტისათვის დამახასიათებელი ერთი მეტად უცნაური თვალსაზრისი. მათი აზრით, მომღერლისთვის ხმის გარდა არაფერია საჭირო, არც მუსიკალური პროფესიონალიზმი, არც საერთო განათლება და კულტურა.

რალა თქმა უნდა, ასეთი, ყოვლად პრიმიტიული დამოკიდებულება პროფესიის მიმართ ყოველთვის მარცხით მთავრდება. კარგ ხმას, მომღერლისთვის, მხოლოდ მაშინ აქვს ფასი, როცა იგი ნამდვილი პროფესიონალის, ტექნიკური მუსიკოსის საკუთრებაა. მუსიკოსობა კი მეტისმეტად ფართო მცნებაა და ნიჭიერების გარდა, სხვა მრავალ ფაქტორს მოიცავს. ყოველივე ამის გამო სტუდენტ-ვოკალისტები თავიანთი პროფესიული დონით საგრძნობლად ჩამოუვარდებიან კონსერვატორიის სხვა ფაკულტეტის ახალგაზრდა მუსიკოსებს, რაც საოპერო სტუდიაში შეცადინების დროს, განსაკუთრებით კი ორკესტრთან, გუნდთან, დირიჟორთან მუშაობის პროცესში ვლინდება ხოლმე. პრაქტიკა უმაღლეს ამჟღავნებს ხარვეზებს, რომელთა აღმოფხვრას წლები სჭირდება.

ერთი სიტყვით, საჭიროა ვოკალისტების სასწავლო კურსის გახანგრძლივება. ამავე დროს ის ახალგაზრდა მომღერლები, რომლებიც თავიანთი მონაცემებით პასუხობენ საოპერო ხელოვნების სპეციფიკას, კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ, ორი წლით მაინც უნდა დარჩნენ საოპერო სტუდიის სოლისტებად. ამ მოსაზრებას ოპირებს საოპერო თეატრის ხელმძღვანელობაც, ვინაიდან მას საშუალება ეძლევა თვალყურით დაევლოს და ერთგვარი კონტროლი გაუწიოს მომავალი კადრების მუშაობას. გარდა ამისა, სცენაზე ორწლიანი პრაქტიკა საგრძნობლად დაეხმარება მომღერალს, როგორც რეპერტუარის მომზადებაში, ისე პროფესიული ჩვევების გამომუშავებაში, გამოცდილების დაგროვებაშიც.

ამრიგად, კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე საოპერო თეატრში მოხვედრილი ძალიან ნიჭიერი ახალგაზრდაც კი ვერ ჩაებმევა საოპერო თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. თუნდაც იმიტომ, რომ მას საამისო რეპერტუარი არ გააჩნია. საოპერო თეატრს კი თავისი რეჟიმი აქვს და იმიტომაც არ შეუძლია დამწყებ მომღერალს პერსონალურად დაუნიშოს სცენური, ან საორკესტრო რეპერტიციების საჭირო რაოდენობა ან შეზღუდვა თეატრში ახალგაზრდა მსახიობის ნორმალური ზრდა და განვითარება.

სულ სხვა ვითარება საოპერო სტუდიაში. მისი მიზანი და დანიშნულება ახალგაზრდა მომღერლის აღზრდა, დაოსტატება. აქ მას იმდენი რეპერტიკია დაეინიშება, რამდენსაც წიოთხოვს

საოპერო სტუდიის სპექტაკლებში. აღნიშნული სასწავლო პროგრამა ამ ოცი წლის წინ იქნა შემუშავებული და დღესაც მოქმედებს. მაგრამ პრაქტიკამ დაამტკიცა, რომ მეცადინეობის ეს სისტემა მოძველდა და აღარ პასუხობს საოპერო ხელოვნების მზარდ მოთხოვნილებებს.

გარდა ამისა, კონსერვატორიაში შემოსული ვოკალისტების უმრავლესობას შესანიშნავი ხმები აქვს, მაგრამ არავითარი მუსიკალური განათლება არ გააჩნია. ამიტომაც ისინი პირველ კურსზე ეუფლებიან მუსიკალურ ანბანს და არა სასწავლო პროგრამით გათვალისწინებულ საკნებს. შესაბამისად ამისა, ირდევვა ხუწოლიანი მეცადინეობის ისედაც არასრულყოფილი გეგმა, რაც უარყოფითად მოქმედებს სტუდენტთა პროფესიულ მომზადებაზე.

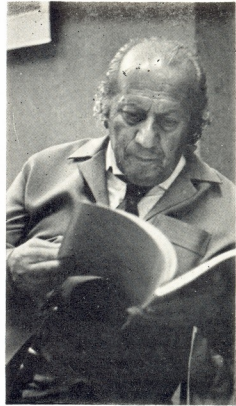
ერთი სიტყვით, საოპერო მომზადების კათედრის სასწავლო პროგრამა გადასასინჯი და შესაცვლელია. ჩვენი აზრით, ვოკალისტებისათვის მეცადინეობის ხუთწლიანი კურსი საკმარისი არაა და აი, რატომ: სხვა ნებისმიერი ფაკულტეტის სტუდენტები — პიანისტები, ინსტრუმენტალისტები, თეორეტიკოსები, ისტორიკოსები — კონსერვატორიაში შემოდიან საშუალო მუსიკალური განათლებით, ე. ი. 10-წლიანი მეცადინეობის შემდეგ. კონსერვატორიაში ისინი კი არ იწყებენ, არამედ აგრძელებენ და ასრულებენ სწავლების მიუღ ციკლს. მათთვის უმაღლესი მუსიკალური სასწავლებელი წარმოადგენს პროფესიული ჩვევების განმტკიცებისა და გაღრმავების, დაოსტატების კურსს. რაც შეეხებათ ვოკალისტებს, ისინი მუსიკის შესწავლას მხოლოდ მაშინ იწყებენ, როდესაც აღმოჩნდებათ

ამა თუ იმ პარტიის შესწავლა. მხოლოდ ამის შემდეგ მიიღებს იგი სპექტაკლში მონაწილეობის უფლებას. ამრიგად, ახალგაზრდა მომღერალი კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ გაივლის იმ აუცილებელ პრაქტიკას, რომელსაც ობიექტური მიხედვების გამო, ვერ მიიღებს თეატრში. ამისათვის კი საჭიროა, საოპერო სტუდიის მიეცეს სოლისტ-მომღერალთა სპეციალური შტატი — 15 ერთეულის რაოდენობით, რაც საფუძვლით საკმარისი იქნება, როგორც საოპერო სტუდიის მუშაობის ზორმალონაცის, ისე ვოკალისტთა პროფესიული დონისა და სცენური კულტურის ამაღლებისთვის.

სხვათა შორის, ასეთი პრაქტიკა უკვე კარგა ხანია დაინერგა მოსკოვის, ლენინგრადისა და კიევის საოპერო სტუდიებში. ამას გარდა, ამავე სტუდიებში მოღვაწეობენ არა მარტო საოპერო მომზადების კათედრის პედაგოგები, არამედ ის ღირსიორები და რეჟისორები, რომლებიც სტუდენტებთან მუსიკალური ტექსტის შესწავლავს კი არ მუშაობენ (ეს საოპერო მომზადების კლასის ფუნქციებში შედის), არამედ სპექტაკლებს დგამენ და მომავალ მსახიობებს უნეთარებენ სასცენო ხელოვნების კულტურას.

კარგადაა ცნობილი, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ობიექტურსა და კეთილმოსურნე კრიტიკას ხელოვნების სფეროში. კრიტიკა უნდა არსებობდეს არა კრიტიკისათვის, არამედ საქმისთვის, ახალგაზრდობის ზრდის ხელის შეწყობისთვის. მართალია, საოპერო მომზადების კათედრაზე ყოველ სპექტაკლს განაიხილვენ, სპეციალისტები მსჯელობენ თითოეული მონაწილის შესახებ, მაგრამ ეს არ არის საკმარისი საჭიროა, რომ ჩვენი პრესა თვალყურს ადევნებდეს საოპერო სტუდიის ცხოვრებას, დროულად ეხმარებოდეს სპექტაკლებს, ანალიზებდეს მის ავტარებს. პირველ რიგში ეს ეხება „ახალგაზრდა კომუნისტისა“ და „მოლოდიოვ გრუზიის“ რედაქციებს. ისინი ზოგ შემთხვევაში საკმაოდ გილს უთმობენ დაბალი ხარისხის საუბრადო კოლექტივების რეკლამირებას. განა უმჯობესი არ იქნება, მხარში ამოუდგინენ საოპერო სტუდიას და დახმარება გაუწიონ ქართული საოპერო ხელოვნების მომავალ თაობებს?

კიდევ ერთი სურვილი — თბილისის კონსერვატორიამ, თეატრალურმა ინსტიტუტმა და სამხატვრო აკადემიამ უნდა დაამყარონ ნამდვილი შემოქმედებითი კონტაქტი. მათი მიზანი სიმსაერთოა — ისინი ზრდიან ქართული ხელოვნების მუშაკებს საჭიროა, რომ ჩვენი ახალგაზრდობა იცნობდეს ერთმანეთის შემოქმედებას, თვალყურს ადევნებდეს სტუდენტურ გამოფენებს, კონცერტებს, სპექტაკლებს... გაყოფილდეს ერთმანეთის ნამოღვაწეარზე... ყოველივე ეს გააფართოებს მათ თვალთახედვას და ინტერესების სფეროს.



სომხეთის სახალხო მხატვარი  
ერვანდ ქოჩარის.

### ლილა თაბუკაშვილი

სასმღმწმმმმმმლი შემოქმედის, სომხეთის სსრ სახალხო მხატვრის ერვანდ ქოჩარის გზა ხელოვნებისაკენ თბილისში გაიკარა. აქ დაიბადა იგი და აქ გაიარა მხატვრობაში პირველდაწყებითი წვრთნის სკოლა ელიშე თათევოსიანის ხელმძღვანელობით. 1918 წლამდე, სანამ ცხრამეტწლის ჭაბუკი სწავლის გასაგრძელებლად მოსკოვს გაემგზავრებოდა, მისი შთაბეჭდილებები მისწრაფებანი, შემოქმედებითი ინტერესები თბილისთან იყო დაკავშირებული. ჭეშმარიტად, როგორც თვით ქოჩარი ამბობს, — მხატვრის ბიოგრაფია ის კი არ არის, თუ როდის დაიბადა, სად და როდის ისწავლა, არამედ ის, თუ როგორ შეიცნობდა იგი ცხოვრებას, რამ შეიყვანა ხელოვნების სამყაროში, რა აღლევებდა, რისკენ ისწრაფვოდა და როგორ გამოხატა ეს თავის შემოქმედებაში. და სრულიად ბუნებრივია, თუკი მის

# ერკანდ ქორიარის შთაგონებული სელოვნება



ერ. ქორიარი.

ომი.

კოვისა და ბაქოს შემდეგ, სადაც მიმდინარე წლის მარტსა და აპრილში მისი ნამუშევრების ვრცელი პერსონალური გამოფენა გაიმართა (და უდიდესი წარმატებითაც სარგებლობდა), შემოქმედისათვის ყველაზე მელეგარე მაინც თბილისელებთან შეხვედრა იყო.

ბავშვობის და ჭაბუკობის დროინდელი შთაბეჭდილებები წარუზოცვლია სოლემე ადამიანში. მით უმეტეს, ღრმად აღიბეჭდება აგი ფაქიზი შერტმების აღამიანში, შემოქმედში. ერვანდ ქორიარმა თუმცა ამჯერაჲ სულ სხვა თბილისი იხილა, მაგრამ მის წარმოსახვას ახლაც შემორჩენია იმ-ჟამინდელი თბილისის „ფრაგმენტები“, ქალაქის მაშინდელი კოლორიტის განმსაზღვრელი ის ცალკეული „დეტალები“, რომლებსაც ესოდენი შთამბეჭდავი ძალა გააჩნდათ მისთვის და რო-

მელთა გაქრობამ სადაც სინანულის გრძობაც კი დაბადა ხელოვანში.

თბილისის სურათების გალერეაში ექსპონირებული გამოფენა ამ მრავალმხრივი შემოქმედის როგორც ადრინდელ, ისე უახლეს ნაწარმოებებს შეიცავდა. ფერმწერი, გრაფიკოსი, მოქანდაკე ერვანდ ქორიარი აქ წარმოგიდგება დიდ და ღრმა შემოქმედებით ამოცანებთან შეჭიდებულ, ფართო დიაპაზონის ხელოვანად, რომელიც მარად ეძებს, გაბედულად ცდის ახალ ხერხებსა და საშუალებებს აზრის გადმოსაცემად.

საგულისხმია, რომ ძიებების ინტენსივობით ქორიარის მხოლოდ ადრინდელი პერიოდის შემოქმედება როდი გამოირჩევა. მხატვრული-სახეითი ექსპერიმენტები თან ახლავს მის ხელოვნებას დღესაც. მით უმეტეს გასაგებია ეს მხატვრის ჩამოყალიბების გზაზე: 1921 წლიდან, თხუთმეტი

წლის მანძილზე, ერვანდ ქოჩარის საზღვარგარეთ ცხოვრობს — იტალიაში, უფრო ხანგრძლივად კი — პარიზში, სადაც იგი მუშაობს ევროპული ხელოვნების ისეთი გამოჩენილი წარმომადგენლების გვერდით, როგორიცაა პიკასო, მატისი, ბრაკი, შაგალი და სხვ. ამ დროის ხელოვანთათვის მღელვარე პირობებების მიღმა, ცხადია, ვერც ქოჩარი დარჩებოდა და ამან ასახვა პპოვა მის ქმნილებებშიაც, მაგრამ ახალგაზრდა ფერმწერი ხელოვნების პუმანისტური შინაარსის ერთგულია, იგი ინარჩუნებს საკუთარ კრედოს, საკუთარ ხელწერას. ისიც ვასაგებია, რომ მხატვრის ამ პერიოდის ნაწარმოებებში ორი დინება იგრძნობა. ერთ-ერთი მათგანი წმინდა აკადემიური სკოლიდან მომდინარეობს. რეალისტური სიღრმითაა შთაბეჭდილი ოციანი წლების ფანქრით შესრულებული პორტრეტები (ალხანაიანის, თვანეს თუმანიანის, ელიშე ჩარენცის, ქალის პორტრეტი და სხვ.). ფერწერაში უფრო სხვაგვარი ამოცანების შემცველი, მაგრამ საინტერესო პლასტიკური ინტერპრეტაციის ნიმუშებია „იტალიელი პოეტი“, „ოგონს ვაშლი“ (1923), „ნატურმოტი“, „ოჯახი—თაობა“ (1924-25).

1936 წელს ერვანდ ქოჩარი სამშობლოში ბრუნდება. ამ პერიოდის ერთ-ერთი პირველი ნამუშევარია ილუსტრაციები „დავით სასუნცისა-

თვის“. ეს საიუბილეო გამოცემა მომზადდა ევროპის ათასი წლისთავის აღსანიშნავად და მასზე მხატვარი 1938-39 წლებში მუშაობდა. შემოქმედმა ორიგინალური გზა შეარჩია ნაწარმოების შინაარსისა და სულისკვეთების, მისი ეპიური ხასიათის გადმოსაცემად. ილუსტრაციების გრაფიკული ენა სომხეთის უძველესი ქვის რელიეფების იმიტაციიდან გამომდინარეობს. ამიტომაც, ნახატები იკითხება როგორც ძველი მატინის ფრაგმენტები და ლეგენდის ხალხურ წარმომავლობაზე მიანიშნებს. ქოჩარს საეროდ იტაცებს მძლავრი ფემარტების ხასიათობა, ძლიერი გრძობებით ალახვს სახეები, იქნება ეს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა პერსონაჟები თუ რეალური პიროვნებანი. „დავით სასუნცის“ გუაშით შეკრულებული ილუსტრაციები შთაბეჭდილია ხაზების მკაცრი პოეზიით, თითქოს ქვისგან გამოკვეთილი სკულპტურული პლასტიკით.

სკულპტურული პლასტიკა არაჩაკლებს ასახიათებს ქოჩარის ფერწერულ ნამუშევრებსა და ნახატებს. მტკიცედ და გაბედულად ნაქერწი სვესე, მკაფიო ფორმებით გამოირჩევა მისი ფერწერული ტილოები. ფორმის ამ ღრმა მხატვრულმა გრძობამ უთუოდ განაპირობა ქოჩარის შემოქმედებითი გზის განშტოება კანდაკებისაკენ. მრავალრიცხოვანი ნაწარმოებები ამ დარგში მხატვ-





რის ფერწერულ და გრაფიკულ ნამუშევრებს არ ჩამოუვარდება. ორმოციანი წლებიდან დაწყებული („პუშკინი“, 1937) მხატვარი ქმნის რიგ მეტად საინტერესო, რეალისტურად შეტყვევლ ნაწარმოებებს. „ბესარიონ ბელინსკი“, „ანანია შირაკაცი“, „კოლმეურნის პორტრეტი“, „კომიტაისის პორტრეტი“ და სხვა ქოჩარის მძლავრ სკულპტურულ ტალანტზე მეტყველებს.

ქანდაკებაში ქოჩარის შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს დავით სასუნცის მონუმენტი ერევანში (1959). ამ ნაწარმოებმა სამართლიანად მოიპოვა საკავშირო და საერთაშორისო აღიარება, იგი იქცა სომხეთის დედაქალაქის ერთგვარ ემბლემად, რომლის გარეშე დღეს ამ ქალაქს ძნელად წარმოიდგენ. დავით სასუნცის — ეპიური გმირის სახე მონუმენტში ხორცშესხმულია მძლავრი პლასტიკური ექსპრესიით. ნათელი მოცულობები და ხაზები, დეკორატიული განზოგადების ლაკონიზმი ამ ცხენოსან ფიგურას საერთო არქიტექტურული გარემოს, საერთო ანსამბლის ორგანულ ნაწილად აქცევს. მონუმენტის დიდებული სილუეტი, საერთო კომპოზიცია ხედვის ყველა წერტილიდან გამომსახველია და ირგვლივ დიდ სივრცეებში სრულიად არ იკარგება.

ქოჩარი-მოქანდაკე ამჟამად ამთავრებს მუშა-

ბას მეორე მონუმენტზე — ლეგენდარული გმირის, ვარდან მამიკონიანის ცხენოსან ფიგურაზე.

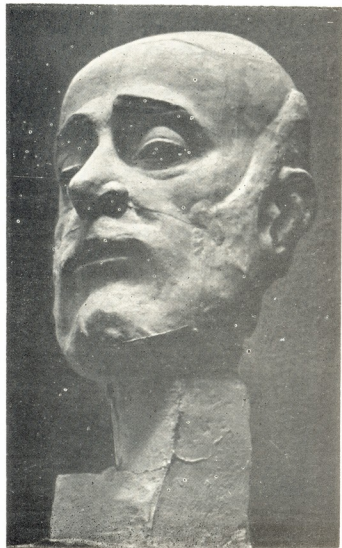
ფერწერაში მხატვრის ბოლო პერიოდის საყურადღებო, კავიტალური ნამუშევარია „ომი“ (1962). ისევე, როგორც ქოჩარის ბევრი სხვა ნაწარმოები, ეს დიდი ტილო ალფეოროის ხერხითაა გადაწყვეტილი და მხატვრის ძიებათა ერთგვარ დაგვირგვინებას წარმოადგენს. რთულ, კომპაქტურ კომპოზიციაში გამოყენებულია პირბითი გამომსახველი საშუალებანი. სახვითი პლასტიკა სურათში აყვანილია უმაღლეს ხარისხში, შემოქმედის მხატვრული ენა გამოირჩევა იშვიათი ხაზობრივი და ფერადოვანი სინატივით. მილიანობაში კი სურათი შინაგანი დინამიკის ცხოველ შთაბეჭდილებას ქმნის: ადამიანების, ცხენების ექსპრესიული გამოსახულებანი, აფეთქებული, აღმოდებული ნაგებობების სილუეტები — ყოველივე ეს ომის შემზარავ სახეს წარმოგვისახავს.

ერვანდ ქოჩარის ნაწარმოებთა გამოფენა თბილისში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა ჩვენი რესპუბლიკის მხატვრულ ცხოვრებაში. ქართველ საზოგადოებრიობას შესაძლებლობა მიეცა ახლოს გაეცნობოდა ამ შესანიშნავი ხელოვანის შემოქმედებას, რომლის უახლესი ნიმუშებიც კი ავტორის ჭაბუკურ ცეცხლოვანებაზე და სიახლეებისაკენ დაუმრეტელ სწრაფვაზე მეტყველებენ.



ე. ქოჩარი.  
ვაიშვილის პორტრეტი.

ქალის პორტრეტი.  
ილუსტრაცია ეპოსისათვის „დავით სასუნცი“  
კომპოზიტი.



# ქოტე პარკანიშვილის

## ლაულებელი კინოსტენაკები\*

გივი ზოჯვა

„მინი ოვალები“

დასაშვარბელი კინოსტენაკი „მისი თვლები“, რომელიც კ. მარჯანიშვილის ნუხაში („ჩემი ლიტერატურული შრომები“) ოცდამეორე ნომრითაა აღნიშნული, მხოლოდ მისი სხენიეს მკვლევარებმა ყოველგვარი ანალიზისა და შეფასების გარეშე. მაგალითად, გ. ბუნჩიკაშვილი მიუთითებს: „მისი თვლები“, რუსული, მარჯანიშვილის ხელით დაწერილი 22 გვერდი, კინოსტენაკის ნაწილი ორი ქალიშვილის შესახებ, რომლებმაც გამოიკონეს ახალი სისტემის თვითმფრინავი“ („ქოტე მარჯანიშვილი 1872-1947, საიუბილეო კრებული“, 1948 წ.). პროფესორი ე. გუგუშვილი აღნიშნავს, რომ კინოდრამა „მისი თვლები“ მელოდრამის ჯანრშია დაწერილი“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1972 წ., № 38). დოცენტი გ. ხარატიშვილი კი წერს: კ. მარჯანიშვილს „1927 წელს დაუწერია სცენარი კინოდრამისათვის „მისი თვლები“, რომელსაც ბოლო ნაწილი აკლია, მაგრამ რაც დარჩენილია, სიუჟეტზე სრულყოფილ წარმოდგენას ვეძღვებ“ (გურ., „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972 წ., № 9). შემდეგ წერილის ავტორი გადმოგვცემს ამ კინოსტენაკის მოკლე შინაარსს.

იქნებ მეტ ყურადღებას არც იმსახურებდეს „მისი თვლები“, მაგრამ, ჩემი აზრით, საჭიროა ამ ნაწარმოების განხილვა-შეფასებაც, რადგან მასთან დაკავშირებულია მეტნაკლებად საინტერესო საკითხები.

„მისი თვლები“ სამწარწილიანი კინოდრამაა (ასე უწოდებს თვით ავტორი) და დაკლავია საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის არქივში (ფონდ: I, საქმე 18, ბ — 11502).

I ნაწილი. სტუდენტ ქალიშვილები, დები — ტასია და სიმე პოპოვი — პროფესორ გოლუბევის აუდიტორიაში სცდიან თავიანთ გამოგონებას — თვითმფრინავის ახალ მოდელს, რომელსაც ძრავის გამოართვის შემდეგაც შეუძლია ას-

ურში გაჩერება ნებისმიერი დროის მანძილზე. პროფესორის აზრით, ამ გენიალური გამოგონების ტექნიკაში ნაპოვნებმა თირფხვინად შეცვლის მოელ ავიაციას...

ინსტიტუტის ეუთოი სტუდენტ სერგეი სვეტლოვი (დედა-წმი გვარი გარკვევით არ იცნობს — გ.ბ.) ახლავს უწვევნის საკუთარი ლექსების ახალგამოცემულ კრებულს და მათ უკითხავს რამდენიმე ლექსს. ამ დროს ინსტიტუტის ეუთოი ზარ-ზეიმით გამოდიან ტასია, სიმე და მათი სეგონებრივი. ერთმანეთს უერთდებიან დებისა და სერგეის ჯგუფები. სამივე გმირს გვარგვინებით ამკობენ.

დებს ერთდროულად შეუყვარდებით ახალგაზრდა პოეტის სერგეისაც უყვარს ისინი, მაგრამ ვერ გაურკვევია — რომელი უფრო. გამოუვალ მდომარეობაში მყოფი სერგეი მათ წერილით გამოუმშვიდობება და სხვაგან გამგზავრებას დააპირებს. დები შემოთვლიან. მათ არ უნდა ერთმანეთის წყენინება. სიმე გარბის სერგეის შეპაჩერებლად. ტასია კი ოქროს ძეწკვის საფასურად რეჟოლვერს შეიძენს.

სერგეის ბინა. სიმე სთხოვს ყმაწვილს, რომ გაიზიაროს ტასიას სიყვარული, მაგრამ ახალგაზრდები გრძობობს ვერ იხორჩილებენ და ერთმანეთს კონიან. შემოდის ტასია. იგი მკერდზე დაიხლის ტყვიას და იატაკზე ეცემა. სიმე მხუთე სართლის ფანჯრიდან ხტება. სერგეი ჭკუაზე შეიწყევა.

I I ნაწილი. ექიმების წყალობით ტასია სულ გამოჯანრთულდა, სიმე კი სიკვდილს ვადარჩა, მაგრამ დაინვალიდა. დებს არ განუღებიათ სერგეისდმი სიყვარული — ორივეს შუიდა ელანდება მყვარებულის მავიური თვლები. სერგეი გალთება. თუმცა, სამხეცის დირექტორის დახმარებით (რომელმაც შენიშნა სერგეის უცნაური თვლები), იგი მალე ცირკში იწყებს მუშაობას, სადაც პიანტისრიებით ათვინიერებს მსეცებს.

პროფესორი გოლუბევი საავადმყოფოში მონინახლებს დებს, ურევს — ვაგარტელთ მიდღეზე მუშაობათ და წარუდგენს მეცნატს, რომელზე სიამოვნებით გაიღებს სარკუებს პოპოვიების იდვის განსახორციელებლად.

შეიქმნა ახალი თვითმფრინავის პირველი ეგზემპლარი, რომელმაც გასინჯვის შემდეგ მოწონება დაიშახურა. მეცნატმა სიყვარული გაუმეცა ტასიას. ქალიშვილი უარზეა — მას კვლავ სერგეის მომნუსხველი თვლები ელანდება...

შემდეგ ტასია თვითონ სცდის საკუთარი კონსტრუქციის თვითმფრინავს. ხეიბარი სიმე მწარედ განიცდის, რომ დის გვერდით არ შეუძლია ყოფნა...

ერთ საღამოს მეცნატა და დები ცირკში ესწრებიან წარმოდგენას, რომელშიც სერგეი მონაწილეობს. დები იყნობენ საყვარელ მამაკაცს. მოულოდნელად სერგეიც მოპკრავს თვალს და გივივით წამოვირებას. მსეცები დროს იხლოვებენ და თავს ესხმიან მომთვინიერებულს... დასმეული სერგეი მალე გამოჯანრთულდება ექიმებისა და დების გუგუნალობა-მოვლით. სიმე გაუტყდა ტასიას, რომ უსთომოდ უყვარს სერგეი...

მეცნატის ავარაკზე გაიმართა ტასიასა და სერგეის სასაყვარულო სცენა, რომელსაც სიმე შენიშნავს და საშინლად განაწყენდება. იგი მეცნატს განუცხადებს, რომ ტასიამ წარათვა სერგეიცა და დიდება.

სიყვარულისაგან გაოგნებულმა სიმამ ჩუმად დააზინა საფრენი აპარატ, რომელზეც ტასია უნდა ჩამდარაყო, მაგრამ მალე გონს მოვიდა და დროულად განაშთავა დანაშაული. დასკი მიმართა: სერიოვას გამო შემოძლი და კინალამ გაგწირო.

\* დასასრული. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1973 წ. — № 6; 7, 8, 9; 1974 წ. — № 4.



ტასიას სინდისი ქენჯნის. იგი მარტო ტოვებს სიმახსა და სერგებს.

III ნაწილი. ტასია დროებით პარიზში მიიწვევება მეცნაბათთან ერთად, მაგრამ ცოლობაზე უარს ეუბნება, რადგან ნიადამ სერგის თვალები ულანდახა. იგი წაწერილია სისოხის სერგის, რომ გახდეს სიმახს მიუღლე, ან ძიება მანცე გაუწიოს მას. სერგემ შესარულა ტასიას თხოვნა და სიმახთან გადასახლა, თუმცა ვერ დაიწვივა ტასია. ასე იტანჯება სახი შეყვარებული...

ტასია იძულებულია (დის ხათრით) მეცნაბათს მისთხოვდეს. ჯერასწერის წინ იგი საქმის სისოხს უკანასკნელად შეხვედრის დასა და სატროვო...

სინას ოთახი. სერგეი დასცქერის ტასიას სურათს, რომელსაც სიმა ხელიდან გამოვლევს. შემოდის ტასია. მას მხრებიდან ჩამოუცურდება მოსასხამი, რომლის ქვეშაც აკორწონი კაბა ადევს.

აქ წყდება სცენარი. შესაძლოა, საჭირო არ ყოფილიყო ამ კინოსცენარის შინაარსის თითქმის დაწვრილებით გადმოცემა და პირდაპირ მივეთხროთინა დღე. გ. ხარატიშვილის შემოსილვად წერილზე, მაგრამ, სამწუხაროდ, მასში გაპარულია რამდენიმე უზუსტობა. მაგალითად: როგორც ვნახეთ, პროფესორი გოლუხესკამ არ შეუქმნია სახარტი აპარატი „დების ტასია და სიმა პოპოვების შინაწილობით“. ორივე დას უყვარს არა ცხოველების ნომთიფიერებელი, არამედ ტვუდენტი და პოეტი სერგეი, რომელიც შემდეგ ვახდება მსყების მიმოთიფიერებელი. სიმა არ გადგრენილა აპარატი (ამ დროს იგი უკვე ხეობარი იყო), აპარატს ავარია არ განუცდია, სიმა არ დატვრეულა ამ აპარატის გამოცდის დროს. აგრეთვე, სცენარის მიხედვით, ტასიამ თანხმობა ვახუხსდა მეცნაბათს, მაგრამ ჯერ კიდევ არ გაყოლია ცოლად (სისინი ჯვრის წერილთვის ემსახვებინა). ტასია არ გადასახლებულა პარიზში.

ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარების თემატიკა მრავალფეროვანია. „მისი თვალებით“ ამ მხრივ არის საინტერესო. ავტორმა მოიმარჯვა ტექნიკის, კერძოდ, ავიაციის მომავალი წინსვლის პრობლემები. ეს თემა მაშინ სასვეთი დაუშოვნებელი იყო და მარჯანიშვილიც ცდილობდა ყამირის გატეხვას. მიუხედავად ამისა, სცენარი მართლაც რომ ზედმეტად მულოდრამატული გამოდგა. ტასიას, სიმახს, სერგეისა და მეცნაბათის რომანს მეტი ადგილი დაეთმო სცენარში და ბევრგან გულბურთულია. საინტენეტური ამბების მოწმენი გახდნით. თუმცა საქმენი მტად უჩვეულო მოვლენა — ძიანოზიც კი ერევა, მაგრამ მთელი რიგი ადგილები დამაჯერებლობის მოკლებულია და ზედპირულობა გააწვევტილი.

ცხადია, მომავალ ფილმში საინტერესო იქნებოდა საცდელი თეიმოფირნაეის ავების, მისი გამოცდის (განსაკუთრებით ქალიშვილების მიწაწილობით), აგრეთვე სერგის მუშაობის სცენები გალიაში მყოფ ლომთან და ცირკის სარბილზე, მაგრამ სცენარი მაინც იწვევს აშკარა უკმარისობის გრძობას.

კ. მარჯანიშვილის მხოლოდ პირველი სურათი გადაუშეშავებია და ახალი ვარიანტი შეუქმნია, დანარჩენი კი შავად დაწერილი და ძნელად წასაკითხია. ეტყობა, ავტორს აღარ მიუპყრებია მუშაობის გაგრძელება ამ კინოსცენარზე და იგი დაუთმოვებელი დარჩა. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ

სცენარი სიუვეტურად შეგრულია და ფაქტურად არცაღიჭირებდა გაგრძელებას.

რაც შეეხება ამ სცენარის დაწერის დროს, სწორი არ უნდა იყოს პატ. გ. ხარატიშვილის მოსაზრება, რომელმაც ნაწარმოები 1927 წლით დაათარიდა. ჩემი დამკვირვებით, „მისი თვლები“ კ. მარჯანიშვილის ერთ-ერთი პირველი (თუ პირველი არა) კინოსცენარია. ამაში გავარწმუნებთ ძველი რუსული ორთოგრაფიის გამოყენება და სცენარის-ტის შედარებით დაბალი ლიტერატურული ტექნიკა. ჯერ კიდევ 1925 წელს შექმნილი კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარები: „აბესალომ და ეთერი“ თუ „ა-ჩოუ და ა-ჩო“ („პატარა შეგნება“), აგრეთვე შემდგომ დაწერილი „როსტევიან და ქეთევანი“ თუ „ამოკი“ გაცილებით მაღალ დონეზეა ტექნიკის მხრივ. ამავე დროს „ამოკი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“ და „თორმეტი სკამი“ წარმოდგენილია სათვისტორო სცენარისა თუ პირდაპირ სამხინტაყო ფურცლების სახით, სადაც თითქმის ყველაფერია გათვალისწინებული დამდგმელი რეჟისორისა და ოპერატორისთვის. გარდა ამისა, მათში (ისევე, როგორც 20-იან წლებში დაწერილ პიესებში) კ. მარჯანიშვილი აღარ მიმართავს ძველ რუსულ ორთოგრაფიას, რომელსაც მხოლოდ მის ადრეულ პიესებში, („მკვდარი კუნძული“, „ჭიჭკივი მიწორში“, „ბუბერი ცაცხვის ზღაპარი“ და სხვანი) ვხვდებით. აღნიშნული გარემოებანი მაფიქრებინებენ, რომ „მისი თვლები“ კ. მარჯანიშვილის ერთ-ერთი პირველი კინოსცენარიათაგანია. ყოველ შესთხვევაში, აშკარაა, რომ იგი უფრო ადრეა დაწერილი, ვინემ „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევიან და ქეთევანი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, „ამოკი“ და სხვები.

„მოიწმინტი სპამი“

„მოიწმინტი სპამი“ კ. მარჯანიშვილის უკანასკნელი კინოსცენარია და, სამწუხაროდ, დაუთმოვებელი (უფრო სწორად, ავტორმა სცენარის მხოლოდ დააწყისი და ზოგადი შინაზნა გააკეთა).

ელაი ილფისა და ევენეი პეტროვის ეს პირველი ერთობლივი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, რომელიც 1928 წელს გამოქვეყნდა ჯერ ჟურნალში „30 დღე“ და შემდეგ — ცალკე წიგნად, მაშინვე შეიცავს ფართო მითხველბას. მაღე იგი საზაიდოდ წიგნად იქცა. მართალია, მაშინდელმა კრიტიკამ „თორმეტი სკამი“ ცივად მიიღო, მაგრამ მც. მაიაკოვსკიმ მაღალი შეფასება მისცა ამ დიდებულ ნაწარმოებს. შემდგომ წიგნი მხურვალედ დაიცვეს ა. ლუჩანარსკიმ, მ. კოლცოვმა და სხვებმა.

ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილი დღეში რამდენიმე პიესას კითხულობდა, რათა შეერჩია მისთვის საინტერესო დრამატული ნაწარმოები. ცხადია, დიდი რეჟისორი აუველ ცხოველ ინტერესს იჩენდა მსატერული ლიტერატურის სხვა დარგებისადმი, კერძოდ, პროზისადმი, რომელიც მრავალჯერ გამოუყენებია თავისი კინოსცენარების საფუძვლად.

თავისთავად მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ კ. მარჯანიშვილმა მომავალი სცენარისთვის აირჩია თანამედროვეობის თემაზე დაწერილი მწვევე სატირული ქმნილება, რომელსაც ეპოქალური მნიშვნელობა ჰქონდა მეოცე საუკუნის რუსულ და, საერთოდ, საბჭოთა ლიტერატურაში. რეჟისორი ჩასწვდა ილფისა და პეტროვის ბრწყინვალე



სატარს, ეფექტურად გამოიყენა იგი და, თავის მხრივ, სცენარში ზოგი რამ აუცილებელიც ჩაამატა კინემატოგრაფიული გამომსახველობითი ხერხების თვალსაზრისით.

„თორმეტი საკმის“ ეკრანისაციის ცდით კ მარჯანი-შვილმა ძნელი საქმე იტვირა, მაგრამ შემორჩენილი სცენარის ნაწილი იმის გარანტიას იძლევა, რომ რეჟისორი დასძლევდა რთულ ამოცანას.

ცნობილია, რომ ი. ილფსა და ე. პეტროვს კინოსცენარისტის მდიდარი გამოცდილება ჰქონდათ. ჯერ კიდევ ოციან წლებში ილფი გატაცებული იყო კინოთი. იგი წერდა რეპორტაჟებს კინოსტუდიის პავლიონებიდან, ფილმდროშა კინოზე, კინორეჟისობის. ილფსა და პეტროვის მსავარი მოთხოვნა კინოში ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს: ნიჭიერება და იმის შესაძლებლობა, რომ არ ჩამორჩევიან ეპოქას. მათი სა-სცენარო მოღვაწეობა დაიწყო „შავი ბანაკით“ (დაიწერა 1931, დაიდგა 1933 წელს). შემდგომ, ფრანგული კინო-ფირმის „სოფარის“ დაკვეთით, მათ 1933 წელს პარიზში დაწერეს „სცენარის ხმოვანი ფილმისთვის“, რთველიც არ დადგმოლა (პირველად დაიბეჭდა ჟურნალში „ისკუსტო კინო“ — 1961 წ., № 2; იმავე წელს შევიდა ილფისა და პეტროვის ხუთტომეულის მესამე ტომში). 1935 წელს დაიდგა გრიგოლ ალექსანდროვის ცნობილი ფილმი „ცირკი“, რომლის სცენარშიც დაამუშავა ილფის, პეტროვისა და ვალენტინ კატაევის მუსიკალური მიმსილვის „ცირკის გუმბათის ქვეშ“ მიხედვით. სცენარი დაიწერა 1935 წელს, მაგრამ გადაღების დროს (უფრო სწორად, ფილმი უკვე გადაღებული იყო — გ. ბ.) მოხდა განხეთქილება, ილფმა და პეტროვმა (ასევე ე. კატაევიც — გ. ბ.) უარი თქვეს სცენარის თანავტორობაზე და თავიანთი სახელები მოხსნეს ტიტრებიდან („საბჭოთა კინოს ისტორია“ თბ ტომად, მოსკოვი, „ისკუსტო“, ტ. II, გვ. 271). „ცირკის“ დადგმის დროს ილფი და პეტროვი ამერიკაში მოგზაურობდნენ; მათი ჩამოსვლისას ფილმი მზად იყო. აღმოჩნდა, რომ რეჟისორ ალექსანდროვს სცენარში ბევრი რამ უსუცვლია და გადაკეთებია ავტორთა ნებადაურთველად, რაც სცენარისტებმა არ მიიღეს. ამასთან დაკავშირებით, სარ კავშირის სახალხო არტიტი იგორ ილინსკი წერს: ი. ილფსა და ე. პეტროვის მიანდათ, რომ ალექსანდროვის ამ ფილმში უკულაფერი... უნდა ყოფილიყო უბრალოდ, თავშეკავებული და მოკრძალებული. სურათის მდიდრულმა „დადგმულთა“ დააფრთხო ჩვენი ავტორები (კრეფერი — „მოფონებები ილია ილფსა და ევეგენი პეტროვზე“, მოსკოვი, 1963 წ., გვ. 151; აგრეთვე— ჟურნალი „სოვეტსკი ეკრან“, 1962 წ., № 8 გვ. 20).

პოლიუმი ყოფინას (1935 წ.) ილფსა და პეტროვის ცნობილი ამერიკელი კინორეჟისორის ლუის მაისტრუნი-სთვის დაუწერიათ ოცდაორგვერდანი ლიბრეტო „დასავლეთის ფრონტზე უცვლელად“. პოლიუმი მოწონებული ამ ლიბრეტო მიხედვით მათ უნდა დაეწერათ კინოკ. მედი (სამუშაოდ, ცნობილი არ არის ამ ლიბრეტოს შემდგომი ბედი).

გარდა ამისა, ილფსა და პეტროვს დარჩათ გვემები და ჩანაწერები მომავალი კინოსცენარებისათვის.

ი. ილფის გარდაცვალების შემდეგ (1937) ე. პეტროვმა შექმნა რამდენიმე კინოსცენარი გიორგი მუნბლიტთან ერთად: „მუსიკალური ისტორია“, „ანტონ ივანეს ძე ჯაფროსი“,

„მოუსვენარი აღამინა“ (არ დადგმოლა). მასვე ეკუთვნის კინოსცენარი საბჭოთა მფრინავეების ცხოვრებაზე („საპასპორტ მეტლო“), რომელიც 1943 წელს დადგა კინორეჟისორმა გ. რაბაპორტმა.

აღსანიშნავია, რომ ი. ილფმა და ე. პეტროვმა 1931 წელს დაწერეს კინოსცენარი „ერთიხელ ზაფხულში“ (მათივე „ოქროს კერპის“ მიხედვით), მაგრამ ფილმიდან (დაიდგა მხოლოდ 1936 წელს) თითქმის არაფერი გამოვიდა. იგორ ილინსკი, რომელიც სხენებელ ფილმში ორ როლს ასრულებდა და თანარეჟისორიც იყო, მიუთითებს: „ეაი, რომ ფილმ-მა შემოწმებულად ჩაიარა, ჯერ მიიღო აღიარება და, შესაძლებლა, ამიტომაც გაწყდა ილფის შემდგომი შემოქმედებითი კავშირი“ ილფთან და პეტროვთან (იხ. შემოდასახელებული კრებული, გვ. 152 და ჟურნალი „სოვეტსკი ეკრან“).

როგორც „საბჭოთა კინოს ისტორიაშია“ აღნიშნული, სცენარისტებმა თავიანთი რომანიდან ... გამოიყენეს ზოგიერთი სიტუაცია, მაგრამ შემოიყენეს ასალი პერსონაჟები. იმის შიშით, რომ ისტაპ ბენდერის სახაითი სატორული უარი შესაძლოა არასწორად გავიო, მათ სცენარებმა ამოიღეს ეს შესანიშნავი სახე და მისი ფუნქციები ნაწილობრივ დააკისრეს მოთაღლით თვალთმაქცს, „პროფესორ“ სენეერბუტს (ასრულებდა ი. ილინსკი—გ. ბ.), რომელმაც ასევე მიიჩიო პანიკოსკის დამახასიათებელი ნიშები“ (ტ. II, გვ. 282).

„ჟურნალი „სოვეტსკი ეკრან“ (1962 წ., № 8) შენიშნავს: „სხვადასხვა მიზეზის გამო ფილმის დადგმა უსაშუალოდ ტიანდრეობდა თავის დროზე ანან გული ატიკანა სცენარის ავტორებსა და მთელ შემოქმედებით კოლექტივს. როცა, ბოლოს და ბოლოს, სურათი ეკრანზე გამოვიდა, მასში ბევრი რამ რამდენიმე მოქმედებულად გამოიყენებოდა და უკვე არც ისე მწვავედ ძლენდა. მიუხედავად ამისა, ამ სურათს უკვლოდ არ ჩაუვლია საბჭოთა კინოს ისტორიაში.“ რაც უწყებმა „თორმეტი საკმის“, ილფსა და პეტროვს არ უცდიათ მისი ეკრანისება (მიზეზი იქნენ „ოქროს კერპის“ ჩავარდნაც იყო).

მარჯანიშვილს რომ დასცლოდა, იგი უთუოდ დაამთავრებდა სცენარს და ფილმსაც დადგამდა — მით უმეტეს, რომ მას „ეს ნაწარმოები თურმე ძალიან უყვარდა. მრავალი წლის მანძილზე ოცნებობდა იგი ამ რომანის ეკრანისაციასზე“ (ეთერ გუგუშვილი — „კოტე მარჯანიშვილი“, სსს, თბ., 1972 წ., გვ. 450).

საფერებელია, რომ ეს მომავალი ფილმი სმოვანი იქნებოდა, ვინაიდან: 1. 1932 წელს უკვე გამოსული იყო პირველი ქართული ხმოვანი მხატვრული ფილმი „შაქირი“ (რეჟისორი ლეო ესკია); 2. ამ დროს კ. მარჯანიშვილი დაინტერესებული იყო ხმოვანი კინოთი (იხ. ქვემოთ მ. ტიარულის მოგონება), რომელიც მის საოვარ ფუნკციას ფრთხვს შესასამდა (თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თვით კინოსცენარში ტიტრები საკმაოდ ხშირად გვხვებდა. მაგალითად, სცენარის დასაწყისშივე მითითებულია 101-ე ტიტრი. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ე. მარჯანიშვილი ტიტრებს მუქვი კინოსკან განსხვავებულ ფერქცის მიანიჭებდა); 3. საერთოდ, მარჯანიშვილისეული ეს სცენარი უფრო ესადაგება ხმოვან კინოს.

მთავარი კი ის იყო, რომ ე. მარჯანიშვილი კვლავ დაუ-



ბრუნდებოდა კინემატოგრაფიას, სოლო „თორმეტი სკამი“ პირველად დაიდგებოდა საბჭოთა კავშირში.

სამწესობარდ, ილუსია და პეტროვის „თორმეტი სკამის“ გადაღება ჩვენში მხოლოდ 1971 წელს მოხერხდა (რეჟისორი ლეონიდი გაიდაი, სცენარი დაწერეს ვ. ბანსოვმა და თეთლ ზ. გაიდაიმ. ოსტაბ ბენდერის მთავარი როლი შეასრულა არჩილ გომიშვილმა).

„თორმეტი სკამისადმი“ ინტერესი გამოუჩინია უცხოელებსაც. იგი 1933 წელს ერთობლივად დადგეს კინორეჟისორებმა — პოლონელმა მიხაელ ვაშინსკიმ და ჩეხმა მარტინ ფრიშმა (ფილმი ჩეხურია), რომელშიც ოსტაბ ბენდერის როლი ითამაშა ცნობილმა პოლონელმა მსახიობმა ადოლფ დიშმა (ბაგინსკი). სხვათა შორის, მ. ფრიხს იმავე 1933 წელს დაუდგამს აგრეთვე ნ. გოგოლის „რევიზორი“ (ეტი ტეპლიცი, „კინოსელენების ისტორია, 1928-1933“, „პროგრესი“, მოსკოვი, 1971 წ., გვ. 219). „თორმეტი სკამი“ მოგვიანებით დაუდგამთ კუბელ კინემატოგრაფისტებსაც.

„თორმეტი სკამის“ მარჯანიშვილისეული კინოსცენარი, რომელიც დაცულია საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში (ფონდი I, საქმე 18, ხ — 11506, შესრულების მხრივ ორგვარადაა წარმოდგენილი შვიდ-ნახევარ გვერდზე-სცენარის პირველი ნახევარი დაყოფილია სამ სვეტად. I მათგანში რიგითი ნომერია (გარდა I ნომრისა), II და III სვეტში კი სცენარი დანაწევრებულია კადრებად და მითითებულია რეჟისორული შენიშვნები. მაგალითად:

		1. იწყება ხმაურით (ცოხვუკა). როცა დარბაზში შუკი ქრება, სიზნულე-ში გაისმის ვასროლის ხმა. სროლა გრძელდება.
2.	გამოჩნდება მეფის (არმის) ქარისკაცის სიფათი, რომელიც ვაჟეპირებულ „ვაშას“ უყვრის.	„ვაშა“ ხან ერწყმის ზარბაზნის ხმას, ხან ცალკე გაისმის შუალებდში.
3.	წაფენით — ქარისკაცის სიფათე — ზარბაზნის ტური. გასროლა.	
4.		წაფენით—სროლის დროს — სასულე ორკესტრი. „ბოჟე, ცარია ხრანა“. საეულესო ზარების გუგუნე-ში ნაწყვეტ-ნაწყვეტად ისმის „ბოჟე, ცარია ხრანა“.
4.	ზარბაზნის ტური. ვასროლა. ზარბაზნის ლულადან გამოძვრება ტიტრი:	
5.	ტიტრი 101.	მრავალმხიარ. გუნდი.
6.	წაფენით — საცეცხლური.	
7.	წაფენით — შალაიზინის უდიერი სიფათი. იგი „ბოჟე, ცარიას“ მღერის.	„ბოჟე ცარია“.

და ა. შ. (სულ 44 დანომრილი კადრი. მეთოთხე კადრი ფრეზურა). როგორც ვხედავთ, ეს არის სარეჟისორო სცენარის მხოლოდ ნახაზი.

მომდევნო კადრებში ბუზმეივით ირევიან ერთმანეთში მიტროპოლიტი, გებერლები, კამარილია, თავადაზნაურობა, პოლიციელები, მეზღოვები, გუბერნატორები, შიტრები, საცეცხლურები, ეპოლტები, კამერპერების ლაბასახი შარვლი, ჯარისკაცთა ხიმტები. აქვე გაისმის გაბმული გუგუნე, საეკლესიო ზარების ქადრუნი, ორკესტრის ხმები, „ბოჟე, ცარია“, სროლა, მრავალმხიარული და... სამახისებული სიჩქმე. ტახტზე სის ნიკოლოზ 11, მეფეს სახე არ უნდა, გვირგვინი თითქმის ზედ წვერებზე ადგასო. იგი მექანიკურ თოჯინასავით იქნეს თავს. მის უკან მიწას ერახის ბრბო. მეფის რუსეთში მოჩვენებითი კეთილდღეობა.

უსაბო მეფისა და ცრუხეიუმობის ფონზე სცენარისტი იწყებს მოქმედი გმირების შემოყვანას. იგი გვაცნობს მეფის წყალობამდებულ, გალადებულ იპოტეკ კორობაინინოვს— თავადაზნაურობის წინამძღოლს, მის მუღლეს—მარის, რომელიც დახუნძლულა ძვირფასი ბეჭდებით, საყურეებითა და ყაყაბასებით (რომანში მარი არ არის მოქმედი გმირი, მას უხლოდ ახსენებენ ხოლმე) და ვორობაინინოვის გაიკაცროვნებულ სხედრებს (საერთოდ როხროხასა და ძუსუნს) — კლავდია პეტუხოვას, რომელიც გაზეთით ახარებს სიძეს მეფის წყალობას. აქვე გვცნობთ სისხრულისგან აცეკვებულ მეუზოვს, კინალამ რომ გადარდა მოწყალე ბატონის მიერ ნაშუქარმა სამშანეთიანმა.

მიქაირან წლები კალენდრის ფურცლებზე: 1909, 10, 11, 12, 13... მოვლენა მოვლენას მისდევს: პირველი იმპერიალისტური ომი, რასპუტინის მკვლელობა, აკრესკი... მიტინგები და ბოლოს... კომფორტწარმოქმნილი იპოტეკ ვორობაინინოვი ქალაქ N-ის „შმაის“ მუშაკი. კისას გაქუცულმა ხავერდის საყვლიანო შელანდული პალტო აცვია და დაღმეული ჩანთა უჭირავს. იგი განაგებს „სიკვდილიანობის, დაბადებთა და ქორწინებთა“ მაგიდას.

სცენარის მეორე ნახევარი შეიცავს საკითხებად ან მოქმედებებად დაყოფილ და დანომრილ 38 კადრს. მაგალითად:

1. თეთი შარვალი...
  - ტიტრი: ასე იყო ხოლმე. ცხრასიანი (წლების) დასაწყისში.
  2. ხელები შარვალზე აკერებენ ოქროს სირბას.
  3. ვორობაინინოვი შარვალს იცვამს.
- ან:
7. დამფრთხალი გუბერნატორი, ვორობაინინოვი... სტუმრები, გაზეთი და ა. შ.
  8. მსხვილი პლანი — ვორობაინინოვის შემოთავაზებული სახე ახერხებს შვიი კარტუსი.
  - ტიტრი: ყველას... ყველას... ყველას.
  9. ეკირან: ნიკოლოზ მეორის მინიფეტრი, სამეფო ტახტიდან გადადგომა.
  - ტიტრი: „მოდიან“...
  10. ვორობაინინოვის კაბინეტი. იგი დაწრიალებს, ჩემოდნს ალავებს.
  - ტიტრი: სიღვდრი.
  11. ვორობაინინოვის დარბაზი. 12 სკამი და ანეა. ფრთხილდ შემოდის სიღვდრი. კარებს ცეკვას... არღვევს ერთ-ერთი სკამის გადასარკავს... სკამში დღეს განმს.
  19. აედამყოფი სიღვდრი ლოგინში წრიალებს.
  20. სიღვდრი. წვერებიანი მღვდელი... სიღვდრი ლაპარაკობს. წაფენა.
  21. სიღვდრი სკამში ინახავს ბრილიანტებს.
  22. მღვდელი სიღვდრს შეუნდობს ცოდვებს.

23. მღვდლის ხარბი სახე.
24. მღვდელ სასწრაფოდ მიდის.
25. სიღვდრი მარტო წევს. შემოდის ვორობაინძევი, აგდებს ჩანახა და სიღვდროან მიდის. მოპავეჯი სიღვდრი მოუთხრობს სკამზე დაშალულ ბრილიანტებზე.
26. იგივე წყევნა.
27. სიღვდრი კვდება.

30. ვორობაინძევი. მის წინ სკამები როკავენ. უნდა, რომ ხელი სტაყოს მათ, მაგრამ ისინი წაშვე ხელდან ეცდებიან.
31. მღვდელ თვის სახელში... ფიქრობს... მის წინ სკამები როკავენ. მღვდელი ცდილობს, განმანთ სკამს სტაყოს ხელი, მაგრამ აშაოდა.
32. ვორობაინძევი იღვავს თმა-წვერს.
33. იგი წვერს იპარსავს.

აქ მთავრდება სცენარის პირველი ნაწილი, სადაც კ. მარჯანიშვილმა შემოიყვანა კიდევ ერთი პერსონაჟი მამაო თუვდორი.

სცენარის ეს ორი ნახევარი ზოგჯერ იმეორებს კადრთა შინაარსს და ერთმანეთს აესებს. საბოლოოდ ავტორი ალბათ ორივეს გამოიყენებდა პირველი ნაწილისთვის (ამ ადგილზე მთავრდება ილუგა და პეტროვის „თორმეტი სკამი“ IV თავი): უნდა ითქვას, რომ ამ ნაწილში კ. მარჯანიშვილი კი არ იმეორებს რომანის ტექსტს, არამედ აკეთებს მისი სიუჟეტთან გამომხიანარე ჩანაწერებს.

სცენარის ბოლო გვერდზე, რომელსაც ქვესათაურად აქვს „ნაწილი II“, კ. მარჯანიშვილი მიჰყვება რომანის მეხუთე თავს—„დიდი კომბინატორი“. ამ ნაწილის ექსპოზიციასში სცენარისტი თითქმის სატყუარბიტყუი იყენებს რომანის ცალკეულ ადგილებს (შდრ. ილია ილივი და ვეგენი პეტროვი — „თორმეტი სკამი“, „ოქროს კერპი“, მოსკოვი, 1956 წ., გვ. გვ. 42-43. რუსულ ენაზე). აქ გადმოცემულია თურქიკის ქვეშევრდომის ძის, შემდგომში კი კონცესიის მთავარი მწარმოებლისა და ტექნიკური დირექტორის—ოსტაპ ბენდერის გამოხატულება სტარგორიში და მისი შეხვედრა მექოვე ტიხონთან.

სცენარის ისეთ ადგილზე წყდება, რომ დიდი კომბინატორი ჯერ არც დალაპარაკებია ტიხონს და, რასაკვირველია, არ განცნობია კონცესიის დირექტორ-დამაჩრებელს, თავადანაურთა წინამძღოლად წოდებულ იპოლიტ ვორობაინძევის.

პირველ ცნობას კ. მარჯანიშვილი ამ კინოსცენარის შესახებ გვაწვდის გახუთი „კომუნისტი“ (1933 წლის 20 აპრილი) ინფორმაციაში—„როგორ გარდაიცვალა კოტე მარჯანიშვილი“, სადაც ვითყვითობთ: „კ. მარჯანიშვილი უკანასკნელ დღეებში დიდ მუშაობას აწარმოებდა. მას ყოველდღე ორ-ორი რეჟეტია ქონდა (იგულისხმება კ. მარჯანიშვილის მუშაობა მოსკოვის თეატრებში, სადაც იგი გარდაიცვალა) სწინ ერთდროულად დგამდა ორ სპექტაკლს: მიგრ თეატრში — „დონ კარლოსს“, ხოლო ოპერეტის თეატრში—„დამურისა“ — გ. ბ.). ამას გარდა, მუშაობდა კინოსცენარებზე. ი. ილივისა და ე. პეტროვის რომანის თემაზე „12 სკამი“ (ხაზი ჩემია — გ. ბ.) ხელახალ მონტაჟს უკეთებდა „რომეო და ჯულიეტა“-ს, რომლის დადგმასაც აპირებდა თავის ხელმძღვანელობით არსებულ თეატრში.“

იმვე ხანებში (სალიტერატორი გახუთი), 1933 წ. 25 აპრილი) კინორეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი წერს კ. მარჯანიშვილის შესახებ:

„უკანასკნელი შეხვედრა 1933 წელს, აპრილი. სახინმრეწვის სასცენარო განყოფილებაში.“

მარჯანიშვილმა მოიტანა ათემა—„თორმეტი სკამი“—ილუგის და პეტროვის რეჟისურაში ხედავით.

მთხოვა—მეცნობებია ჩქმი ხმოვან კინო გადაღებათა შესახებ (ხაზი ჩემია — გ. ბ.).

კინო-გადაღებას ვერ დავსწრო. ოსტატმა სამუდამოდ დაგვტოვა.

და ნაკალ მიმანია, როგორც ხელოვნების მუშაკს, რომ არ მომეცა ბედნიერება კოტე მარჯანიშვილთან მუშაობისა. შემდგომ კინოსცენარის არსებობა და მისი მოკლე აღწერა მკითხველს გავცანი გ. ბუხნიავსილმა კ. მარჯანიშვილის საიუბილეო კრებულში (1948 წ.).

დაბოლოს, მარჯანიშვილისეული „თორმეტი სკამი“ ფართოდ და საინტერესოდ განიხილა პროფესორმა თორ გუგუშვილმა სავაჟუთო სტატიაში „მარჯანიშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1972 წ., №№ 37-38).

გამორჩილი კინორეჟისორის—მიხეილ ჭიაურელის მოგონება მრავალმხრივია საინტერესო. კერძოდ, მასში გადმოცემულია მოგონების ავტორის ღრმა პატივისცემა დიდი რეჟისორისადმი და, რაც მთავარია, კ. მარჯანიშვილის დაინტერესება ხმოვანი კინოთი. ესეც განამტკიცებს იმ აზრს, რომ კ. მარჯანიშვილისეული „თორმეტი სკამი“ გადაღების შემთხვევაში ხმოვანი იქნებოდა. რაც შეეხება მოგონების პირველ აზბუცე გადმოცემულ ცნობას, იგი უზუსტი არ უნდა იყოს. პატ. მიხეილი 1933 წლის აპრილში ვერ შეხვედროდა კ. მარჯანიშვილს სახინმრეწვის სასცენარო განყოფილებაში, რადგან კოტე ამ დროს მოსკოვში იმყოფებოდა და კერძოდ აპრილში თბილისს არ ჩამოსულა. ამრიგად, ეს შეხვედრა უფრო ადრე უნდა მომხდარიყო.

როგორც აღვნიშნე, პროფ. ე. გუგუშვილმა „ლიტერატურული გახუთის“ მკითხველს საფუძვლიანად და საინტერესოდ გავცანი კ. მარჯანიშვილის „თორმეტი სკამთან“ დაკავშირებულ ძირითადი საკითხები, მაგრამ, სამუშაოდ, წერილში გაიპარა ზოგჯერ უზუსტობა. პატივცემული პროფესორი წერს: „და, მარჯანიშვილის სცენარში ვერ მოხვედნენ განათქმუელი ოსტაპ ბენდერი... ვერც „კაცობაშია“ ელოჩა მისი დაბრუკი ლექსიკონით და სხვათა შემოსავლის ტროლოდიტურად შთანიშვის მხეკური უნარი, ვერც ღვარძლიანი მილიონერი კოტე გიკოვი (ხაზი ჩემია — გ. ბ.). ვერც რომანის სხვა ურცხვი ტიპი, სამუდამოდ რომ პოვეს ლიტერატურაში თავისი ზოგადი, სიმბოლური აზრი“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1972 წ., № 38).

ზემთი ვნახეთ, რომ ოსტაპ ბენდერი წარმოდგენილია სცენარში, კერძოდ მისი მთორე ნაწილის ფრაგმენტში და ისიც ილუგის და პეტროვისეული დახასიათების თითქმის უზუსტი გადმოცემით. მილონერი კორეიკო კი არც უნდა ყოფილიყო სცენარში, რადგან იგი „ოქროს კერპის“ გმირია და არა „თორმეტი სკამისა.“

კ. მარჯანიშვილის აღნიშნული სცენარი დათარიღებული არ არის, მაგრამ, უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი იწერებოდა 1933 წელს, რასაც გვიდასტურებს სცენარის ბოლო გვერდები, სადაც მოცემულია კ. მარჯანიშვილის სამუშაო გეგმა „დონ კარლოსს“ და „დამურაზე“ მუშაობისას მოსკოვში. აქ ჩაწერილი თარიღები თითქმის ემთხვევა კ. მარჯანიშვილის უკანასკნელ სპექტაკლებზე მუშაობის ბოლო დღეებს.

## სეროთმოქცევის

### ეუზუევი

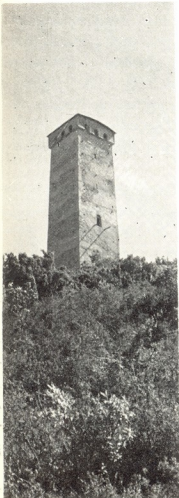
ანზორ ქალდანი, თარხუჯ ჯავახიშვილი

ამ რამდენიმე წლის წინათ თბილისში დაარსდა ქართული სალხური სეროთმოქცევისა და ყოფის პარკ-მუზეუმი, რითაც ქართველი ერის მატერიალური კულტურის შესწავლისა და განვითარების გზაზე გადადგმულ იქნა კიდევ ერთი, აუცილებელი და მნიშვნელოვანი ნაბიჯი.

მსგავსი მუზეუმები ამჟამად მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაშია აგებული (ბალტიის-პირეთი, რუმინეთი, ბულგარეთი, სკანდინავიის ქვეყნები, ავსტრალია და სხვ.). მათი რიცხვი თანდათან მატულობს. არსებობის მანძილზე მუზეუმებმა დადასტურეს თავიანთი ესთეტიკური და შემეცნებითი ღირებულება, ცხოვრებისეულობა. ამდენად, ამ ტიპის მუზეუმის შექმნა საქართველოში საესტეტიკო თანადროულად და გამართლებულად უნდა ჩაითვალოს.

საქართველოს ტერიტორიაზე მატერიალური კულტურის უამრავი ძეგლია შემონახული, რომელსაც ხანგრძლივი ისტორია გააჩნია, ეს ძეგლები თვალნათლივ ასახვენ ერის განვითარების ყოველ პერიოდს და შესაბამისად — სამშენებლო ხელოვნების დონეს, მაგრამ ხალხისა თუ ქვეყნის სეროთმოქცევა პირობითად შეიძლება ორ არათანაბარ ნაწილად დაიყოს: პირველ ნაწილს მიეკუთვნება შედარებით მცირერიცხოვანი, ისტორიული მნიშვნელობის უნიკალური ძეგლები — ტაძრები, სასულიერო მნიშვნელობის საფორტიფიკაციო ნაგებობანი, სასახლეები, რომლებიც მათი შემქმნელი ხალხის და ქვეყნის კულტურის, მისი ეროვნული თავისებურების ერთგვარ კვინტესენციას წარმოადგენენ. მეორე ნაწილი ხალხურ არქიტექტურას მოიცავს და, შედარებით, ბევრად მრავალრიცხოვანია. მას განეკუთვნება ცალკეული საცხოვრებელი სახლები, დამხმარე დანიშნულების სამეურნეო ნაგებობები და აგრეთვე საცხოვრებელი კომპლექსები. მაგრამ, თუ უნიკალური ძეგლები სამშენებლო ხერხების, მეთოდების, ეროვნული ტრადიციების და თვით ეროვნული ხასიათის მხატვრულ გადაწყვეტებისა და გააზრების წარმოადგენენ, აყვანილს მალაი ხელოვნების დონეზე, სალხური არქიტექტურა ამ მიზანდობლივი თავისებურებების პირდაპირ განსახიერებად შეიძლება ჩაითვალოს. მასში იშვიათი სიყვადით და უშუალოდ მქალაქდება სპეციფიკური დამოკიდებულება გარემოს, მასალის, ნაგებობის ფუნქციისა და ფორმის მიმართ. იგი ასახავს საზოგადოების ყოფას, სოციალური ორგანიზაციის თავისებურებებს და ამიტომაც მისი შესწავლა ისტორიანსა და ეთნოგრაფიისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა.

აღსანიშნავია, რომ ნებისმიერი ნაგებობის იდეაში იმთავითვე ძვეს ცვლილებისა და განვითარების წინაძღვარი, ვინაიდან დროთა განმავლობაში იცვლება სოციალური და კონომიური პირობები, ესთეტიკური შეხედულებები, იცვლება ფუნქციის





გაახრება და, მასთან ერთად, შენობის სახეც. მაგრამ, თუ პირველი კუგუის ძველში ამ მხრივ უფრო სტატიკური არიან ძველი რიგი მიწების გამა, ხალხურად სასტორებელი პირიქით: იგი ადვილად იცვლება მოთხოვნილებათა მიხედვით. ყალიბდება ახალი სახე, რომელიც განდევნის ძველს და თვით იქვეა საყოფიერაოდ შედგება, რაღაც ასიოდე წლის შემდეგ, შენობის ძველი ტიპი თითქმის აღარსად რჩება. ეს პროცესი განსაკუთრებით დაჩქარდა ჩვენს საუკუნეში. ამას ემატება ის გარემოებაც, რომ „არაუნიკალურობის“ გამო ამ შენობების მიმართ დამოკიდებულება სრულიად გულგრილია. ძველი ინტერვა ახლის ასაგებად და სწორედ ეს არის მიზეზი იმისა, რომ ხალხური სასტორებულ-სამეურნეო, ხუროთმოძღვრების ძველი ტიპები სულ უფრო იშვიათია.

ღია პარკ-მუზეუმი მნიშვნელოვნად განსხვავდება ჩვეულებრივი „კამერული“ მუზეუმისაგან. როგორც წესი, ჩვეულებრივ მუზეუმებში, სადაც თავმოყრილია ერის მატერიალური კულტურის ამსახველი მასალა, ექსპოზიცია ეწყობა ძირითადად ქრონოლოგიური ან თემატური პრინციპით. ეთნოგრაფიულ მუზეუმებში, ყოფს თავისი მნიშვნელობისათვის, მიმართავენ ნათურალური ზომის მიდევინებას, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ასახულია ხოლმე მხოლოდ ზოგიერთი ნაწილი. რაც მთავარია, „კამერულ“ მუზეუმში სრულიად შეუძლებელია არქიტექტურის ჩვენება, თუ არ ჩავთვლით მცირე ფრაგმენტებს ან მაკეტებს, რომელნიც, რა თქმა უნდა, მხოლოდ მიხედვით წარმოდგენას იძლევა.

აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, თუ რა დიდი მნიშვნელობა და როლი ენიჭება მუზეუმს ღია ცის ქვეშ. აქ განმტკიცდა უნდა იქნას ყველა ის ძველი, რომელიც ისტორიის, ხუროთმოძღვრების, ეთნოგრაფიისა თუ არქიტექტურისათვის ინტერესს წარმოადგენს და რომელთა მოვლა და შენარჩუნება ადვილზე, სხვადასხვა მიზეზის გამო, არ ხერხდება. მუზეუმის ტერიტორიაზე მათი აღდგენისას შესაძლებლობისდაკარგვად უნდა განმეორდეს გარემო, რომელშიც ძველი თავდაპირველად იმყოფებოდა, თოლო ვინაიდან ასეთი განმეორება უამრავ სიმძლევსთან არის დაკავშირებული (მახდახან კი საერთოდ შეუძლებელია), აქცენტი უნდა გაკეთდეს იმ კუთხის დამახასიათებელი „ატმოსფეროს“ შექმნაზე.

პარკ-მუზეუმის დაპროექტება 1966 წელს დაიწყო. შერჩეული ტერიტორია ვაკის პარკის თავზე, კუს ტბის დასავლეთით მდებარეობს. 1971 წლისათვის დამთავრდა დაგეგმარების დეტალური პროექტი.

როგორც ცნობილია, მუზეუმი განკუთვნილია ხალხური ხუროთმოძღვრების ნიმუშებისა და ყოფის ამსახველი ეთნოგრაფიული მასალის ექსპოზიციისათვის.

პროექტის ერთ-ერთი ავტორის, პროფესორ ლ. სუმბაძის სიტყვით, სასტორებელი სახლების ტიპების მრავალგვარობამ, რაც საქართველოს ტერიტორიის კლიმატურ-გეოგრაფიული მრავალფეროვნებითაა გაპირობებული, ავტორთა წინაშე დააყენა აღტყანა: შედარებით მცირე ტერიტორიაზე, მაქსიმალური მიხედვით გადმოეცათ ეს ნაირფერობა, შესაბამის ბუნებრივ გარემოცვასა და შესაფერის პირობებში. ამისათვის, უპირველეს ყოვლისა, შეედა საქართველოს ტერიტორიის კურონიმურ-გეოგრაფიული და ადმინისტრაციული დარაიონების გეგმა, რაც საფუძვლად დაედო მუზეუმის ტერიტორიის დაყოფას.

პროექტის მიხედვით, საქართველოს ტერიტორიის შესატყვისად, პარკ-მუზეუმის ტერიტორიაც დაყოფილია ათ ზონად, რომლებშიც შესაბამისი ობიექტები იქნებიან განლაგებული. ხუთი ზონა განკუთვნილია აღმოსავლეთ საქართველოს რაიონებისათვის, ხუთი — დასავლეთ საქართველოსათვის. ზონების განლაგება პარკ-მუზეუმში შესაბამემა მათ რეალურ მდებარეობას საქართველოს ტერიტორიაზე. ეს ბუნებრივად აადვილებს ექსპოზიციის აღქმას, რაც უდავოდ პროექტის დადებით მხარედ უნდა ჩაითვალოს.

პარკ-მუზეუმის მთავარი შესასვლელიდან, პროექტის მიხედვით, დამთავალიერებლები ხვდებიან ცენტრალურ მოედანზე, რომლის ორივე მხარეს განლაგდება ადმინისტრაციული და კულტურული ცენტრის თანამედროვე ნაგებობები. აქვე აიგება საბაგირო გზის ქვედა სადგური, საიდანაც მნახველები მოხვდებიან მუზეუმის ზედა მხარეს. დთვალიერების მარშრუტის მიმართულება — შემოდან ქვემოთ — ტერიტორიის ზედა და ქვედა ნიშნულთა შორის დიდი სხვაობით (155 მ) და აგრეთვე გზის საკმაოდ დიდი სიგრძით (7 კმ) არის განპირობებული.

მუზეუმის ტერიტორია თითქმის შუაზეა გაყოფილი ორი ხრამით, რომელიც ცენ-





ტრამდე ეშვება. მათ აღმოსავლეთით (კუს ტბის მხარეს) მოქცეულია დასავლეთ საქართველოს ზონა, რომლის შედარებით სწორი ადგილი (ტერიტორიის კვეთა მხარეს) დამოხილული აქვს შავი ზღვისპირეთს — სამეგრელოს, გურიასა და აფხაზეთს, ხოლო შედარებით მომაღლო ადგილები და ფერდობი, შესაბამისად, — იმერეთის, რაჭა-ლეჩხუმის, აჭარის, ზემო რაჭის, მთიანი აფხაზეთის, ზემო და ქვემო სვანეთის ზონებს.

ცენტრალური მარჯვენა მხარეს მოქცეულია აღმოსავლეთ საქართველოს ზონები: შიდა და ქვემო ქართლი, შიდა და გარე კახეთი, სამცხე, ჯავახეთი, სამხრეთ-ოსეთი. ხევი, მთიულეთი, გუდამაყარი, ფშავ-ხევსურეთი და მთათუშეთი. აქაც, შეძლებისდაგვარად, ბარისათვის დამახასიათებელი ნაგებობები შედარებით სწორ ადგილზეა განლაგებული, ხოლო მთისანი კი — დამრეც ფერდობზე.

ამავე მხარეს ეთმობა ადგილი ისტორიულ-არქეოლოგიურ ძეგლებს, რომელთაგანაც უკვე გადმოტანილია და აწყობილი VI საუკუნის სიონის ბაზილიკა და საძვლე, დალაგებულია საფლავის ქვების საინტერესო კოლექცია, განზრახულია აგრეთვე აფხაზეთიდან დოლომენის გადმოტანა (დოლომენი II ათასწლეულით თარიღდება).

როგორც პროექტის ავტორი, პროფ. ლ. სუმბაძე აღნიშნავს, მუზეუმში განსაკუთრებული ობიექტები შერჩეულია იმისდა მიხედვით, რომ რაც შეიძლება სრულად იყოს წარმოდგენილი ქართული საცხოვრებლის სამი ძირითადი ტიპი: აღმოსავლეთ საქართველოს მიწურბანინი სახლი ერდო-სარკმლით შუაში, რომლის ძირითადი სახეა გვირგვინიანი დარბაზი; დასავლეთ საქართველოში გავრცელებული, ორქაბობიანი ისლის ბურჯილიანი საჯალაბო, ანუ შუა სახლი, ჯარჯვალური ან მოწული კედლებით; მაღალმთიანეთისათვის დამახასიათებელი, ქვის ორ-სამ სართულიანი ციხე-სახლი.

პროექტის ავტორის აზრით, ამ ტიპებიდან შემდეგ განვითარდა გარდამავალი ტიპები: აღმოსავლეთ საქართველოში — ბანიან-ბუხიან-სარკმლიანი; დასავლეთ საქართველოში — საჯალაბო სახლის გაუმჯობესებული ფორმა; მაღალმთიანეთის საცხოვრებლის ორი ძირითადი სახეობა; აღმოსავლეთში — ორ-სამ საფეხურიანი კალიანი სახლი და დასავლეთში — ორსართულიანი მაჩუბიან-დარბაზიანი სახლი. საცხოვრებლის განვითარების მესამე საფეხურზე ჩნდება ახალი ტიპები: დასავლური ორ და აღმოსავლეთის — ქვითკირის ორსართულიანი აივანიანი სახლი.

პარკ-მუზეუმის ტერიტორიაზე წარმოდგენილი იქნება სამეურნეო ნაგებობებიც (წყლის წისკილი, სასიძინდები, მარნები და სხვ.).

პროექტი ითვალისწინებს საგუბარის მოწყობას, სადაც წარმოდგენილი იქნება ძველი კოლხეთის სანაოსნო საშუალებანი.

ამჟამად პროექტის მხოლოდ ნაწილია განხორციელებული. კერძოდ, აგებულია დასავლეთ საქართველოდან (კოლხეთის დაბლობიდან) გადმოტანილი რამდენიმე სახლი დამხმარე ნაგებობებით და ეკოებით, აღმოსავლეთ საქართველოს ბანიანი სახლი, ორი, გვირგვინიანი სახლი სამხრეთ საქართველოდან და სხვ. აგებულია სიონის ბაზილიკა, ტერიტორიის ზედა ნაწილში — სვანური კოშკი.

არსებული ნაგებობანი გარკვეულ შთაბეჭდილებას ქმნის პარკ-მუზეუმის გაღმარეულების დადებით და უარყოფით მხარეებზე და ეს მცირე ანალიზის გაკეთების შემადგენლობას ვეაძლევეს.

როგორც პროექტიდან ჩანს, ნაკვეთების რაოდენობამ ასს უნდა მიადწიოს. ამავე დროს, თითოეულ ნაკვეთზე, მთავარი საცხოვრებელი სახლის გარდა, ერთი ან ორი დამხმარე ნაგებობაც იქნება. უკვე ახლა, როცა შენობათა რიცხვი ოცდახუთს არ აღემატება, ტერიტორიის გზაზე მიშავალ ადამიანს პარკ-მუზეუმში სოფლის შთაბეჭდილებას უქმნის, ამასთან ისეთი სოფლისა, სადაც საცხოვრებელ-სამეურნეო ნაგებობათა კონკლომერატია წარმოდგენილი. მუზეუმის შედარებით მცირე ტერიტორიაზე სამაზის სხვადასხვა ტიპისა და დანიშნულების ნაგებობის განლაგება ძალიან დიდ სიმჭიდროვეს შექმნის და გადატვირთავს მას. აქ არ გამოგვაადგება ევროპის ზოგი ქვეყნის პარკ-მუზეუმების მაგალითი, ვინაიდან იქ (მაგალითად, რუმინეთში) შენობები სწორ რელიეფზეა განლაგებული და, რაც მთავარია, ერთმანეთისაგან იმდენად არიან ოზონურად და დამოუკიდებელი, რომ დამოუკიდებელი ერთმანეთის დამოუკიდებელი ობიექტებად აღიქმებიან არცთუ დიდ, თითქმის მოშინებულ ფერდობზე მრავალრიცხოვანი ნაგებობის განლაგება მას საქართველოს მთიანეთის სოფელს უფრო დამგანავს (სადაც, თავდაცვის გაადვილების მიზნით, საცხოვრებელი სახლები მჭიდრო-





დაა გაშენებული), ვიდრე პარკ-მუხუშუმს, და, რაც მთავარია, ზონებს შორის დივერსიის დაარსებას.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ პარკ-მუხუშუმისათვის გამოყოფილი ტერიტორიის დიდი ნაწილი საკმაოდ დამრეც ფერდობს წარმოადგენს. როგორც მისიწინა, ისე მისი რეგიონებში, წსგავის ქანობები, როგორც ცნობილია, სამოსახლოდ იშვიათად გამოიყენებოდა. სვანეთის სოფლები მეტწილად, შედარებით, ვაკე ადგილზეა გაშენებული, ასევე არაჭაში და ლეჩხუმში.

რა თქმა უნდა, ახლა ყოველგვარი პრაქტიკული ღონისძიებანი გამორიცხულია, მაგრამ მინც შეიძლება ითქვას, რომ უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა ისეთი ტერიტორიის შერჩევა, სადაც მეტი სისრულით იქნებოდა გადმოცემული საქართველოს ლანდშაფტური მრავალფეროვნება, ან მეტი საშუალება იქნებოდა მისი შექმნისას.

სწორი არ უნდა იყოს პროექტის ავტორთა თვალსაზრისი იმის თაობაზე, თითქოს საცხოვრებელი ტიპების მრავალგვარობას საქართველოს კლიმატურ-გეოგრაფიული მრავალფეროვნება განაპირობებდეს. მატერიალური კულტურის ძირითადი ელემენტების განვითარების გზებსა და სახისათვის ეკონომიური, სოციალური და პოლიტიკური ფაქტორები (უპირველეს ყოვლისა მურწნობის, ყოფის, სოციალურ-პოლიტიკური თავისებურებანი, თავდაცვის ინტერესები და სხვ.) განსაზღვრავენ. რა თქმა უნდა, ამასთან ერთად კლიმატურ-გეოგრაფიული გარემოც მოქმედებს, მაგრამ პირველ რიგში მისი დასახელება არ არის მართებული.

დაზუსტებას მოითხოვს ავტორთა თვალსაზრისი ქართული საცხოვრებელი სახლის სამი ძირითადი ტიპის შესახებ. ამ საკითხზე ყურადღებას ვამახვილებთ არა თეორიული პოლემიკის გასამართავად, არამედ იმ მარტივი, მაგრამ მნიშვნელოვანი მიზეზით, რომ იგი კრიტიკიულად, ძირითად პრინციპად იქცეს სამუხუშუმო ობიექტების შერჩევის და, ნაწილობრივ, პარკ-მუხუშუმის ტერიტორიაზე მათი განლაგებისას.

ასე, მაგალითად, ავტორებს მიანიათ, რომ მაღალმთიანეთისათვის დამახასიათებელია ქვის ორ-სამსართულიანი ციხე-სახლი და ამ ტიპიდან შემდგომი განვითარება გარდამავალი ტიპი (კერძოდ სვანეთში), ორ სართულიანი მაჩუბიან-დარბაზიანი სახლი.

სვანეთში, ისევე, როგორც საქართველოს მთიანეთსა და ჩრდილო კავკასიის მონჯანვე რეგიონებში, საცხოვრებელ ნაგებობებსა და კომპლექსებში იშვიათივე წამყვან მნიშვნელობას იძენს თავდაცვის ფუნქცია. თავდაპირველ საცხოვრებელ ერთეულს აქ ციხე-სახლი წარმოადგენდა, სადაც თავდაცვითი და საცხოვრებელ-სამურწნო სათავსები ერთ ნაგებობაში იყო მოქცეული ვერტიკალურ ჭრილში. როგორც ამ კუთხის მატერიალური კულტურის მკვლევარები აღნიშნავენ, განვითარების მომდევნო ეტაპზე იქმნება კომპიან-სახლიანი საცხოვრებელი კომპლექსი, რომელშიც თავდაცვითი და საცხოვრებელ-სამურწნო ნაგებობანი უკვე განცალკევებული, თუმცა კი ერთანეთთან ორგანულად დაკავშირებულია. საოჯახო ყოფის შემდგომი შეცვლა გალავნიან საცხოვრებელ კომპლექსს ქმნის. სოციალური ცვლილებები ასალი ტიპის ნაგებობებს წარმოქმნიან და, საბოლოოდ, მას შემდეგ, რაც თავდაცვის ინტერესები მეორე პლანზე ინაცვლებს (ეს შედარებით გვიანდელი მოვლენაა), ჩნდება ორ-სამ სართულიანი მაჩუბიან-დარბაზიანი სახლი, როგორც დამოუკიდებელი საცხოვრებელი ერთეული.

ამრიგად, როგორც ეს ლიტერატურიდანაა ცნობილი, სვანეთში საცხოვრებლის რამდენიმე ძირითადი ტიპი და ქვეტიპი არსებობდა. ასევე იყო მთიულეთშიც, სადაც მკვლევარებმა საცხოვრებლის მეფიდი ტიპი დაადგინეს, და სხვა რეგიონებშიც.

შემოთქმულით ჩვენ მხოლოდ ის გვესმის აღენიშნოთ, თუ რა განსაკუთრებული ყურადღება მართებთ პროექტის ავტორებსა და მუხუშუმის შესვეურებს ექაონატია შერჩევისა და აღდგენისას, თუკი გვიანდა (და ეს ალბათ ყოველი ჩვენთვის სურვილია), რომ მუხუშუმმა სრულყოფილად შეასრულოს თავისი დანიშნულება.

სამურწნო-ყოფით თავისებურებებთან ერთად, კარგი იქნებოდა ნაწილები ყოფილიყო სოციალური პირობებით განსაზღვრული თავისებურებანი, დამახასიათებელი ფოდალური საქართველოს მატერიალური კულტურისათვის. ინტერესს მოკლებული არ იქნებოდა თუნდაც მინიშნებით ასახული ის მომენტები, რაც რიგითი გლეხის საცხოვრებელს გამოჰყოფდა ფეოდალის საცხოვრებლისაგან ბარში ან მთაში; აგრეთვე განმასხვავებელი ნიშნები მთისა და ბარის ფეოდალთა საცხოვრებლებს შორის, აღმოსავლეთის და დასავლეთის ფეოდალთა საცხოვრებლებს შორის და სხვა.





კარგად გვესმის, რომ პარკ-მუზეუმისათვის გამოყოფილი ტერიტორია საშუალებას არ იძლევა რეალობურულ იქნას ყოველივე შემოთქმული. ამიტომ სასურველად მიგვაჩნია პროსაექტებსა და ცნობარებში მაინც მოხერხდეს მათი სრულყოფილი აღწერა

პროექტის განხორციელების პირველსავე ეტაპზე ვერ მისდიეს ავტორებმა საკუთარ თვალსაზრისს იმაზე, რომ ყოველი ნაგებობა წარმოდგენილი ყოფილიყო თავის ბუნებრივ გარემოცვაში და თითოეული მათგანისათვის შესაფერ პირობებში. პართული დარბაზის ფიჭვნარში მოქცევა (რომლის არც მოჭრაა სასურველი და, ალბათ არც გადატანა შეიძლება) ვერა ქმნის მაინცდამაინც ამ რეგიონისათვის დამახასიათებელ გარემოს.

სადავოა მუზეუმის შესასვლელში სამი, საკმაოდ დიდი მოცულობის ადმინისტრაციული და კულტურული ცენტრის შენობის განლაგება: თავისი ზომებით ისინი დაზარავენ საექსპლუატაციო შენობებს.

ჩვენი აზრით, პარკ-მუზეუმის ტერიტორიის საბაგირო გზით გადაკვეთა განსაკუთრებულ დისონანსს შეიტანს ამ გარემოში. პროექტით გათვალისწინებული სამი დიდი ზომის პილონი, რომელიც ტერიტორიის ცენტრალურ სახზე იქნება განლაგებული, სრულიად დაარღვევს იმ წყნარ, ინტიმურ გარემოს, მუზეუმში რომ უნდა შეიქმნას. მაგალითისათვის კუს ტბის საბაგირო გზის უკვე არსებული ზედა სადგურიც გამოგვადგება. მიუხედავად საკმარისი დამორებისა, მასშტაბური ეტალონის უკონოობის გამო, მისი მასიური ვერტიკალური ფორმა კონკურენციას უწევს სვანურ კოშკს. და მიუხედავად იმისა, რომ კოშკი ბევრად უფრო მაღლა დასმული, იგი უკვე აღარ წარმოადგენს დომინანტს, როგორც ეს დაპროექტებისას იყო ჩაფიქრებული.

თუ წარმოვიდგინებთ, რომ არა ერთი, არამედ სამი პილონი აღიმართება მუზეუმის ცენტრალურ ნაწილში, ცხადი გახდება, თუ რა არასასურველი როლი შეიძლება შეასრულოს (რა თქმა უნდა, ესთეტიკური თვალსაზრისით) მუზეუმის მიმართ საბაგირო გზამ. აქვე შეიძლება დავამატოთ, რომ, ვფიქრობთ, ეკონომიური თვალსაზრისითაც გამართლებული არ უნდა იყოს მისი აგება. ჩვენი აზრით, აჯობებდა მის ნაცვლად ავტოკარების გამოყენებას.

ჩვენი კრიტიკული შენიშვნები სრულიადაც არ უნდა იყოს ისე გაგებული, თითქოს მუზეუმის გადაწყვეტა საერთოდ დასაწუნია.

პარკ-მუზეუმის დაარსებისა და მშენებლობის ფაქტი თავისთავად იმდენად მნიშვნელოვანია ჩვენი კულტურისათვის, რომ ჩრდილოვანი მხარეები აქ არსებითად არაფერს ვნებს, მით უმეტეს, ჩვენი შენიშვნების დიდი ნაწილი პროექტის განსახორციელებელ ნაწილს ეხება და ამდენად, გამოუსწორებელი არ არის.

ჩვენ შევეცადეთ შეგვესწავლა და გაგვეანალიზებინა მუზეუმის პროექტი და არახორციელებული ნაწილი, როგორც ისტორიულ-ეთნოგრაფიული, ასევე არქიტექტურული პოზიციებიდან და ამის საფუძველზე მცირე დასკვნები, რჩევის სახით, შეგვეთავაზა.





მოსკოვში მოღვაწე ქართველ რევისორთა შორის, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ვახტანგ მჭედლიშვილს — ნიჭიერ რევისორსა და თეატრალურ პედაგოგს, სტანისლავსკის ერთგულ მოწაფესა და სამხატვრო თეატრის იდეების მხურვალე პროპაგანდისტს.

ვახტანგ მჭედლიშვილმა თავისი სიცოცხლის საუკეთესო წლები რუსული თეატრის აყვავებასა და განვითარებას შეაღწია... იგი სიცოცხლის ბოლო წლებში დაუკავშირდა ქართულ თეატრს, მაგრამ არ დასცალდა ბოლომდე მიეყვანა დაწვებული საქმე...

მჭედლიშვილი დაიბადა 1884 წლის 19 აგვისტოს, ბათუმში, მოწინავე ინტელიგენტის ლევან მჭედლიშვილის ოჯახში. ლევანი ფრიად განათლებული კაცი იყო, კარგად იცნობდა ქართულ ლიტერატურას და „კრახანას“ ფსევდონიმით „დროებას“ და „ივერიაში“ ხშირად ბეჭდავდა წერილებს. მას განსაკუთრებით უყვარდა თეატრი. ბათუმში საგასტროლოლ ჩასული მსახიობები ხშირად იკრიბებოდნენ მის ოჯახში. მჭედლიშვილების ოჯახის დიდი მეგობარი იყო დავით კლდიაშვილი.

ვახტანგის დეიდები ანა და ვეკნია სოლორაშვილები ბათუმის სცენისმოყვარეთა წრის წევრები იყვნენ და დისშვილი ხშირად დაჰყავდათ წარმოდგენებზე.

გიმნაზიაში სწავლისას ვახტანგი ხშირად მართავდა როგორც საოჯახო, ისე სასკოლო წარმოდგენებს და თვითონვე იყო ამ სპექტაკლების ორგანიზატორი, რევისორი, მსახიობი. გიმნაზიაში მის მიერ დადგმულ ნ. გოგოლის „რევიზორს“ დიდი წარმატება ხვდა.

ვ. მჭედლიშვილი ბევრს კითხულობდა, განსაკუთრებით თეატრალურ ლიტერატურას; იგი ცხოველ ინტერესს იჩენდა სამხატვრო თეატრისადმი, რომელიც მაშინ არსებობის ოთხი-ოდე წელს თუ ითვლიდა, მაგრამ უკვე რუსეთის თეატრალური კულტურის კერად იყო აღიარებული.

გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ ვახტანგი მოსკოვს გაემგზავრა სწავლის გასაგრძელებლად და ფილოლოგიის ფაკულტეტზე გადაწვიტა შესვლა. ამავე დროს თეატრზეც იკნებობდა. მისი გატაცება თეატრით კარგად იცნობდა დავით კლდიაშვილმა და სარეკომენდაციო წერილი გაატანა ა. ი. სუშვათაშვილთან.

მოსკოვში მე 1904 წლის 6 აგვისტოს ჩამოვედი... ჯიბეში მქონდა 15 მანეთი და წერილი ალექსანდრე ივანეს ძე იუჟინისადმი. გულში უამრავი გამოურკვეველი წინათვრებინა მქონდა, თავში კი—ათასი ვეგმა... — წერს ვახტანგ მჭედლიშვილი თავის გამოუქვეყნებულ დღიურში (რომელიც დაკლულია მისი მეუღლის ლ. ი. დემენტევა-მჭედლოვის არქივში).

„ალექსანდრე ივანეს ძემ არაჩვეულებრივი გულთბილობა და ალერსიანობა გამოიჩინა და ყოველმხრივ მიწყობდა ხელს ჩემი მოსკოური ცხოვრების დასაწყისში“... — განაგრძობს ვ. მჭედლიშვილი.

ა. სუშვათაშვილის დახმარებით ვახტანგი მალე მცირე თეატრში მოეწყო... „მე მიმიღეს მცირე თეატრში რუბრიკით: მსახიობი გამოსვლებზე, უსიტყვოდ (ყოფითი როლები)“.

მაგრამ ვახტანგ მჭედლიშვილს მაინც სამხატვრო თეატრი იტაცებდა. ეს ოცნებაც ა. სუშვათაშვილმა აუხდინა, რომელმაც ვ. ნემიროვიჩ-დანიენკოს სთხოვა დახმარებოდა ახალგაზრდა თანამემამულეს. ნემიროვიჩ-დანიენკომ ნება დარი-

# ვახტანგ მჭედლიშვილი

## ნათელა ლაშჩია

თუ ვახტანგს, რომ რეპეტიციებს დასწრებოდა. „ამ დღიდან მე გახვლი ჯერ დამსწრე, შემდეგ მოწაფე, შემდეგ მუშაგი და ბოლოს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის წევრი“.

ვახტანგ მჭედლიშვილი შევიდა სამხატვრო თეატრთან არსებულ სარეჟისორო კურსებზე, რომლის დამთავრების შემდეგ დაინიშნა რევისორის თანამშემგედ.

1907 წელს სამხატვრო თეატრის ახალგაზრდული ძალებით მან დადგა ა. ჩხხოვის „თოლის“ პირველი მოქმედება; რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად.

პარალელურად ვახტანგ მჭედლიშვილი იწყებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას. იგი მსახიობის ოსტატობას ასწავლიდა ს. ხალიტინას, ა. ადამუვისა და ნ. მასალიტინოვის დრამატული ხელოვნების სკოლებში. მალე იგი დრამატული სკოლების საბაბო პედაგოგი გახდა. მოსკოვის თეატრალურ წრეებში დიდად აფასებდნენ ვ. მჭედლიშვილის პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

მან ზემდინწინთ ათთვისა სამხატვრო თეატრის დიდი ხელოვნება და განცა კ. სტანისლავსკის „სისტემის“ დაუღალავი პროპაგანდისტი, რაც ყველაზე უფრო მის პედაგოგიურ მოღვაწეობაში აისახა.

მოსწავლეთა მიმართ ვახტანგი მკაცრი და მომთხონი იყო, მაგრამ ამავე დროს — საოცრად გულთბილი და მეგობრული, მზრუნველი, მათი ჭირ-ვარამის გამწვანებელი.

# 90



ვ. მჭედლიშვილი ახალგაზრდობაში. (1904 წ.)

მალე ვ. მჭედლიშვილი სამხატვრო თეატრის რეჟისორად გადაიყვანეს. აქ იგი დამდგმელ რეჟისორებთან ერთად თანარეჟისორად მუშაობდა ცნობილ სპექტაკლებზე: ჰ. იბსენის „ბრანდი“, ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაკან“, ლ. ანდრეევის „ანათემა“ და „ცხოვრების დრამა“, თ. დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“, მ. მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“ და სხვა, მაგრამ მჭედლიშვილის ყველაზე დიდი დამსახურება მაინც პედაგოგიურ მოღვაწეობაში გამოვლინდა.

20-იან წლებში, ახალი საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების შექმნის დროს, დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სტუდიებს (სტუდია ხომ ერთი მიზნით, ახლის ძიებით გატაცებულ ახალგაზრდა თანამოაზრეთა კრებულსა ნიშნავს). ამიტომაც გასაკვირი არ არის, რომ 20-იანი წლების დასაწყისში რუსეთში მრავალი სტუდია არსებობდა. თვითონ ვახტანგმა მოსკოვში რამდენიმე სტუდია დააარსა და მრავალი თვალსაჩინო მსახიობი თუ რეჟისორი აღუზარდა რუსულ სცენას. ამავე დროს ვ. მჭედლიშვილი სამხატვრო თეატრის მეორე სტუდიის დამაარსებელია, რომელმაც თავის დროზე დიდი როლი შეასრულა სამხატვრო თეატრის ისტორიის განვითარებაში.

1916 წელს (უსახსრობის ვაჟი) დაიხურა მასალიტიონის დრამატული ხელოვნების სკოლა. როგორც ზემოთ

აღვნიშნეთ, ამ სკოლაში ვახტანგ მჭედლიშვილი მსახიობის ოსტატობას ასწავლიდა. მის შეეცოდა გზააბნეული ახალგაზრდები, შეარჩია შედარებით უფრო ნიჭიერი რამდენიმე მოსწავლე და მათთან ერთად შეუდგა მუშაობას პიესაზე „მწვანე რგოლი“. ვახტანგმა საკუთარი სახსრებით იქირავა ბინა და დაიწყო რეპეტიციები. ყველაზე უფროსი ამ ახალგაზრდებში 20 წლისაც არ იყო. ორი მოქმედება რომ მოამზადეს, სტანისლავსკი მოიწვიეს. კონსტანტინე სერვის ძეს მოეწონა ახალგაზრდების ნამუშევარი და არა მარტო გაამხნევა ისინი, არამედ თვითონაც გატაცებით ჩაება მათ მუშაობაში.

1916 წლის 25 ნოემბერს უდიდესი წარმატებით გაიმართა ამ სპექტაკლის პრემიერა.

საქართველოს სათეატრო მუზეუმში დაცულია სამხატვრო თეატრის მეორე სტუდიის მოსწავლეთა მოგონებები ვახტანგ მჭედლიშვილზე, რომელთაც აუღელვებლად ვერ წაიკითხავთ. აი, რას წერს ალა ტარასოვა: „ვახტანგ ლევანის ძე მჭედლიშვილის სახელთან მე მაკავშირებს არა მარტო პიესა „მწვანე რგოლის“ დადგმა მხატვის მეორე სტუდიაში, არამედ ყველაზე ნათელი, ყველაზე მორთილვარე, უდიდესი იმედებით სავსე ახალგაზრდობა და მსახიობური ცხოვრების დასაწყისი. ეს ჩემი დაბადებაა, როგორც მსახიობის... რომ არ ყოფილიყო ვახტანგ ლევანის ძე, მრავალი ჩვენთაგანი



დაიკარგებოდა და შეიძლება არც არასოდეს გამხდარიყო მასხობი. ეს არ არის სიტყვები, რომლებსაც ზმირად ამბობენ ხოლმე ჩვენგან წახულ ადამიანზე არა, ეს სინამდვილეა“.

1924 წელს, ვახტანგ მჭედლიშვილის გარდაცვალების შემდეგ მთორ სტუდია შეუერთდა სამხატვრო თეატრს, რომელიც შეივსო ახალგაზრდა, ნიჭიერი ძალებით. აი, ისინი: ალა ტარასოვა, ნიკოლოზ ხმელიოვი, ნიკოლოზ ბატალოვი, მარტ პრუდინი, ანასტასია ზუგუა, მისა სუდაკოვი, ვსევოლოდ ვერბიციკი და სხვები.

მართალია, სამხატვრო თეატრის მთორ სტუდია ცალკე, დამოუკიდებელ თეატრად არ ჩამოყალიბდა, მაგრამ ეს სრულიად არ ამცირებს მის როლს რუსული თეატრის ისტორიაში — სამხატვრო თეატრის პირველი თაობის შევსება ახალი, ღირსეული ძალებით არანაკლები მნიშვნელობისაა.

უფრო გვიან სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, პროფესორმა ი. რავეციმ ასე შეაფასა სამხატვრო თეატრის მთორ სტუდიის როლი რუსული თეატრის ისტორიაში: „ამ სტუდიამ შექმნა მხატვლების შესანიშნავი მთორ თაობა, რომელიც არათუ ორგანულად შეერწყო „მოსუცებს“, არამედ ბევრ რამეში განაპირობა 20-იანი წლების სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი ენერჯის ახალი აღმადგენა“.

(ჟურნალი „ტეატრი“, № 1, 1972 წ.).

ეს კი ვახტანგ მჭედლიშვილის უდიდესი დამსახურებაა. ვ. მჭედლიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული აგრეთვე თეატრალური აღზრდის მთორ კერის — იმპროვიზაციის სტუდიის დაარსება.

სამხატვრო თეატრის ტრადიციებზე აღზრდილი და დავა-ტყაცებული მჭედლიშვილი განუსაზღვრელ პატივს სცემდა ამ თეატრის ტრადიციებს, მაგრამ მის აკადემიუზიტება და ნაპოვნნი, დატკეპნილი გზით სიარული. ის საკუთარი მიღწევებით მიიღოდა წინ და ეძებდა გზებს მომავალი, ახალი თეატრის შესაქმნელად. ძიების ამ გზამ იგი იმპროვიზაციამდე მივიყვანა.

იმპროვიზაციის სტუდია მისი დამოუკიდებელი შემოქმედებითი მუშაობის ნაყოფი იყო. შემოქმედების ამ ეტაპზე ეს ის მოვადე რუსეთის ყველაზე მნიშვნევე თეატრის — სამხატვრო თეატრის აკადემიური ცოდნით შეიარაღებული.

მრავალი წლის ძიებისა და დაბაბული მუშაობის შემდეგ ვ. მჭედლიშვილი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ საჭიროა ახალი, თანამედროვეობის სულით გაკლენთილი თეატრი. ასეთად კი მას იმპროვიზაციის თეატრი მიაჩნდა, სადაც მასხობითი მუშაობა თავისუფლებას იძლეოდა და მისი შენიჭ-მდებარე ფართო გასაქანი მიეცემოდა.

ჩვენ ხელთა გვაქვს მასალები ვ. მჭედლიშვილის იმპროვიზაციის თეატრის ამოცანაზე, სტუდენტების ჩანაწერები, მისი მოწაფის, შემდეგში მისივე სახელობის იმპროვიზაციის თეატრის — „ნიღბების თეატრი“ ხელმძღვანელის, დრამატურგ ა. ფაიკოს განმარტებები და დასავლეთ ევროპის თეატრის გამოჩენილი მკვლევარის ა. ჯივილიევიკის შთაბეჭდილებები მჭედლიშვილის იმპროვიზაციის სტუდიის სპექტაკლებზე. სწორედ ამ მასალის მიხედვით განვიხილოთ ვ. მჭედლიშვილის იმპროვიზაციის სიტემის არსსა და იმ მეთოდებს, რომლებსაც იგი იყენებდა იმპროვიზაციის სტუდიულობა მუშაობის დროს.

ვ. მჭედლიშვილი სტუდიულობა მუშაობის პროცესში

ძირითადად იყენებდა და ანეთორებდა აღორძინების სისტემის იმპროვიზაციის თეატრის — კომედია დელ არტეს პრინციპებს.

იმპროვიზაცია ფრანგული სიტყვაა და მოულოდნელ ნიშნავს. თეატრალურ ხელოვნებაში კი ეს არის სცენური შესრულება წინასწარი მოზადების გარეშე, დრამატურგიის გარეშე. იმპროვიზატორი მასხობებში მოქმედების პროცესში თითონვე ომზახებ ტექსტს.

„კომედია დელ არტეს რეალიზმი და სატირა ხალხური ფასილანაა ნასესხები, რეალიზმი კი აქ უმეტეს შემთხვევაში ნიღბებით ვლინდებოდა. ეს ნიღბები აღებული იყო ხალხური კარნავალის პოპულარული ტიპებიდან, რომლებიც წლიდან წლამდე ჩნდებოდნენ ქუჩის მასკარადებში და ასახადნენ ხალხურ იუმორს, დასცინოდნენ წარჩინებულებს და მდიდრებს“ („დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია“, ტ. 1, გვ. 215).

კომედია დელ არტეს პირველი დამახასიათებელი ნიშანი ნიღბები იყო. აქ ნიღბები ორმაგი მნიშვნელობა ჰქონდა: ერთი იყო საგნობრივი ნიღბი, რომელიც მასხობის სახეს უფარავდა და გამოხატავდა მოქმედი გმირის დამახასიათებელ თვისებას (სისუფლებს, გულუბრველობას და სხვ.), მთორ უფრო არსებითი ჰური ნიღბისა იყო ის, რომ ეს განმარტავდა გარკვეულ სოციალურ ტიპს (ტრახაბა კაპიტანს, დოქტორი, გაიძვერა მსახური და სხვ.). ამ ნიღბების სახელებიც ყველა ახალ სპექტაკლში უცვლელი რჩებოდა.

კომედია დელ არტეს შემდეგი ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დრამატული ნაწარმოების უარყოფაა. სცენარს აწილდნენ თვით მასხობებში უკვე არსებული დრამატული ან ლიტერატურული ნაწარმოების სიუჟეტის გამოყენებით, შემდეგ ის იტყებოდა მასხობათა იმპროვიზაციული სიტყვიერი მასალით. ამ სცენარების უმრავლესობა კომიკურ სიუჟეტზე იყო აგებული.

კომედია დელ არტეს მასხობების მეტი ფუნქტის მისაღებად ზმირად იყენებდნენ დიალექტს. აგრეთვე უცვლელი ჰქონდათ კოსტუმებიც.

კომედია დელ არტეს რეალისტურ-სატირული ტენდენცია უზგად იქნა ათვისებული და გამოყენებული თეატრალური ხელოვნების განვითარების შემდგომ ეტაპებზედაც, განსაკუთრებით მე-17-18 საუკუნეების გამოჩენილ დრამატურგების მოლონის, გოცის და გოლდონის შემოქმედებაში.

რუსეთის იმპროვიზაციის პიონერმა ეს. მეიერხოლდმა სცადა კომედია დელ არტეს აღდგენა და მის პრინციპებზე ახალი თეატრის შექმნა; მაგრამ ეს ცდები დამთავრა რეაქციის მკაცრი რეჟიმის წლებს და, უამრავი ხელის შემშლელი პირობების გამო, მისი მიზანი განუსორციელებული დარჩა. მეიერხოლდის სტუდია ძირითადად მასხობის გარეგან ტექნიკაზე მუშაობდა, რამეც ახალი ძველი ნიღბების კომედის ხელოვნებაში მაინც მას არ შეუტანია.

ვახტანგ მჭედლიშვილი გრძობდა, რომ იმპროვიზაციის თეატრის აღორძინებისათვის მარტო ძველი ტრადიციების აღდგენა არ კმარდა, აუცილებელი იყო იმპროვიზაციის ხელოვნების თანამედროვეობის შესატყვისად გარდაქმნა და ახალგაზრდა იმპროვიზატორთა კადრების სპეციალურად მომზადება.

ჯერ კიდევ ადრე, თეატრ „დამურაში“ ვ. მჭედლიშვილმა იმპროვიზაციის ხერხების გამოყენებით დადგა „ქალი გველი“. ეს იყო კ. გოცის ზღაპრის მიხედვით შექმნილი

საინტერესო საექტაკლი, რომელშიაც მან შესძლო შეტანა იმპროვიზაციული ინტერმედიები. საექტაკლი გამოვიდა მგელი და გაბედული, რითაც თავის დროზე მაყურებლის ყურადღება მიიპყრო.

შიდი წლის ლაბორატორიული მუშაობის შემდეგ, 1921 წლის შემოდგომაზე გაიხსნა ვ. მჭედლიშვილის იმპროვიზაციის სტუდია. ამ სტუდიაში ის შემდეგი პრინციპით მუშაობდა: მსახიობი ორგანიზატორი, მსახიობი დრამატურგი, მსახიობი შემსრულებელი. ამ სამი ფუნქციის შესრულებისას კი მსახიობი ეყრდნობოდა თავის ნიჭს, ფანტაზიას და ტექნიკას.

იმავე წლის ოქტომბერში, მჭედლიშვილის იმპროვიზაციის სკოლის სტუდიელებმა სამჯავროზე გამოიტანეს თავიანთი ნამუშევარი. ეს იყო პირველი სასკოლო „ორშაბათობა“. ჩვენ ხელთა გვაქვს ამ სტუდიის კურსანლის „ჩრდილოეთის ნილაბის“ ერთ-ერთი ნომერი, რომელშიც დაბეჭდილია ა. ჯიველეგოვის შთაბეჭდილება იმპროვიზაციის საექტაკლე სათაურით „სტუდია მუშაობის ფაშა“.<sup>1</sup> პირველსავე საექტაკლე ჯიველეგოვი გაუოცებია კომედია დელ არტეს ელემენტების სრულ უარყოფას. საექტაკლი უსცენაროდ, უნიბოდ, უდიალექტოდ მისთვის წარმოუდგენელი იყო. ყველა ეს ელემენტები კომედია დელ არტეს მსახიობებს უადვილებდა შემოქმედების პროცესს. მან წინასწარ იცოდა სიუჟეტი, იცოდა როგორი ხასიათების გმირებთან ჰქონდა საქმე, რაც მას ხელს უწყობდა ინტრიგის ქსელის გაბნევაში და სიუჟეტის შემდგომ განვითარებაში. გარდა ამისა, ნილაბი და დიალექტი მეტ საშუალებას იძლეოდა ეჟექტის მისაღწევად.

მჭედლიშვილის სტუდიასთან კი, ჯიველეგოვის აზრით ყველაფერი ეს უარყოფილი იყო, ამიტომაც... „როდესაც მე პირველ საექტაკლს ვუყურებდი, — წერს იგი, — ის სიამოვნება, რომელიც მე მივიღე, გამიფუჭა უდიდესმა წუხილმამის ბედზე. კლასიკური ტიპის იმპროვიზაციის თეატრიდან განდგომა, რომელიც დაუშვა მჭედლიშვილის სტუდიამ, ჩემის აზრით იმდენად დიდი იყო, რომ მეგონა მათ გარდუვალ სიმწელებთან მოუწვევდათ ბრძოლა“...

ცნობილი თეატრალის ეს გაცემა არ არის გასაკვირი, რადგან მან იხილა მჭედლიშვილის მიერ ნაპოვნი და დამუშავებული ახალი სახე თეატრალური სანახაობისა — იმპროვიზაცია Pura (პურა).

Pura — ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს წმინდას, ამ შემთხვევაში კი წმინდა იმპროვიზაციას. ეს იყო საექტაკლი უსცენაროდ, უნიბოდ, უდიალექტიკოდ. აქ მსახიობი თვით იყო დრამატურგი, რეჟისორი და შემსრულებელი. როგორც ვხედავთ, იმპროვიზაციის ეს სახე არაფრით არ ზღუდავდა შემსრულებელს. ის იდეალურად ანვითარებდა მსახიობის ფანტაზიას, მიხვედრილობას. ხელს უწყობდა მსახიობს, ეპოფნა სცენური მდგომარეობა და თვითონვე გადაეწყვიტა იგი.

იმპროვიზაციის შექმნის ყველა მომენტი მაყურებლის თვალწინ ხდებოდა: იყო ეს დრამატული ნაწარმოების შექმნა, მოქმედ გმირთა დაბადება, თუ მსახიობის შესრულება.

რა თქმა უნდა, ასეთი შესრულება იოლი არ იყო. მსახიობებს ეხარჯებოდათ უდიდესი ენერგია, სამაგიეროდ, ჰქონ-

დათ საქმისადმი დიდი სიყვარული და რწმენა, რაც ეხმარებოდა მათ ყოველგვარი სინდელის გასაღალხვაში.

როგორ ხდებოდა ამ სახის საექტაკლების განსახიერება პარალელურად?

ფარდის ახდს წინ ერთ-ერთ მსახიობს დაავლებდნენ საექტაკლის ხელმძღვანელობას (მსახიობი ორგანიზატორი), ის იწოდებოდა პირველ ნომრად (ანუ პეტარდად). პირველი ნომერი თავის მხრივ სცენაზე გამოიბახებდა ერთ ან რამდენიმე მსახიობს (პარტნიორებს). შემდეგ პირველ ნომერს თავისი სურვილის მიხედვით უნდა წარმოეთქვა ერთი ან



ვ. მჭედლიშვილი და ა. ჯიანისლავსკი. (1916 წ.)

ორი ფრაზა (ზოჯერ ამ ფრაზებს მაყურებელი მიაწვდიდა), რომლის მიხედვით პარტნიორი ან პარტნიორები უნდა მიმხედარიყვნენ: 1. სად არიან? 2. ვინ არიან? 3. ვისთან აქვთ საქმე? 4. რას მოითხოვენ მათგან? 5. რატომ არ შეუძლიათ შესარულონ პირველი ნომრის მოთხოვნა? ეს უკანასკნელი ელემენტი აუცილებელი იყო კონფლიქტის შესაქმნელად.

ამის შემდეგ მიმდები, ანუ მეორე ნომერი (ე. ი. პარტნიორი) პასუხობდა პირველ ნომერს. პირველ პასუხშივე

<sup>1</sup> «Северная маска» № 1, 1924 г. стр. 5-10.



მას უნდა გაეწია აქტიური წინააღმდეგობა, რომელიც აუცილებელი იყო კონფლიქტის შემდგომი განვითარებისათვის. იმის მიხედვით, თუ რა სახით წარმართებოდა შემდეგ ეს დაწვეული კონფლიქტი, იქმნებოდა სიუჟეტი (დრამატული ან კომედიური). ინსაუგებოდა კვანძი, ვითარებოდა მოქმედება, რომელსაც ჰქონდა თავისი კულმინაციური წერტილი. ამ უკანასკნელს ვ. მჭედლიშვილი და მისი სტუდენტები პირობითად „მეცხრე ტალას“ უწოდებდნენ. (ქართული იმპროვიზატორები კი „ჰუკას“).

ამგვარად, მასურების თვალწინ იქმნებოდა სპექტაკლები, რომლის ორგანიზატორი, ავტორი და შემსრულებელი თვით მსახიობები იყვნენ.

პირველი მოქმედების დასრულების შემდეგ მსახიობებს უფლება ეძლეოდათ უკვე წინასწარ მოეხაზათ შემდგომი მოქმედების გეგმა.

აი, ნაწვევები იმპროვიზაციის თეატრის მსახიობის — არუდაკოვის მოგონებიდან, სადაც იგი აღწერს მსახიობის სულიერ განცდებს იმპროვიზაციული სპექტაკლის შექმნის პროცესში. მოგონება ესება იმპროვიზაცია Pura-ს პირველ მოქმედებას.<sup>2</sup>

„მოშავო-მოშვანო ფარდა დაიხურა და მე და ჩემი პარტნიორი ახლანა ბრძოლით მოპოველნი მოვანზე დავეტყა. მუსიკა. ვთამბორით სცენის დადგენაზე, გვაწვდიან რეკვიზიტს... მამინაღურად ვიღებ იმას, რაც შეიძლება გამოვადგეს. ტენში ციებხეხულებასავით გაიცილებებს მოგონებების ნაწვევები: მოხარკული ხბოს ზორცის სუნი, ციხის ბნელი საკანი, ქალღმერთი კაპარედან, შუღლებილი ტუქებით, ბრძოლისაკენ მოწოდების შეახსილები... თავებურ მესხმის, გული თითქოს შერქანდ... ვაკაკუნებ ზოხს.<sup>3</sup> სინათლე ქრება. დგება ყველზე პასუხსაგები და მნიშვნელოვანი წუთი, ახალი ადამიანის დაბადების წუთი. თითქმის შეგრძნების სრული უკონობა... ეს მხოლოდ წუთით გრძელდება... ისევ ვაკაკუნებ. სინათლე ინთება. საოცრად ტკბილი შეგრძნება სრული თავისუფლების... სრული განდგობა საკუთარი „მე“-დან, ახალგაზრდობის, უდარდლოობისა და სისუსეუქის გასაოცარი შეგრძნება... ფიზიკური ბედნიერება.“

პირველი მოძრაობა, სიტყვები...  
აი, როგორი ვარ დღეს!!!

თვალები ხვდებიან, რაღაცა გვათრობს, ღვინოა თითქოს... შემდეგ, შემდეგ უკვე მიდის სპექტაკლი, სადაც მსახიობები ქმნიან ურთიერთამოკიდებულებას, ცხოვრობენ, იბრძვიან და აგებენ პიესას, პიესას, რომელიც არასოდეს არ მეორდება.“

დაახ, იმპროვიზაციული სპექტაკლები არ მეორდებიან, ისინი არ გვანან ერთმანეთს.

დავუბრუნდეთ ჯივიფეგოვის შთაბეჭდილებებს. რასწავნივთ სპექტაკლის ნახვის შემდეგ მისთვის უკვე ნათელი გამხდარა, რომ მჭედლიშვილი და მისი იმპროვიზატორები კი არ უარყოფდნენ კომედია დელ არტეს მეთოდებს, არამედ სახეს უცვლიდნენ მას მაგალითად, იმპროვიზაციის სტუდიამ სრულიად უარყო „ნილაბი“ პირველი მნიშვნელობით (ე. ი. საგნობრივი ნილაბი), მაგრამ დაკვირვებულნი მასურების სპექტაკლებში ყოველთვის იგრძნობდა გარკვეულ

სცენურ ტიპებს, რომლებიც მეორედბოდნენ სპექტაკლებში სპექტაკლამდე. ესენი იყვნენ თანამედროვე ცხოვრებაში აღებული უარყოფითი ან დადებითი ტიპები.

მჭედლიშვილის სტუდია სიუჟეტის მრავალფეროვნებით განსაზღვრებულ კომედია დელ არტესაგან. თუ პირველი უფრო მეტად კომედიური ხასიათის სიუჟეტს ავითარებდა, აქ უფრო დრამატული ხასიათის სიუჟეტები ვხვდებოდა, თუმცა ეს უკანასკნელი უფრო ძნელი იყო შესასრულებლად. „მჭედლიშვილის კი ენერგიულად მიჰყავდა თავისი სტუდენტები იმ გზით, რომელიც მეტ მუშაობას მოითხოვდა“ (ჯივიფეგოვი).

მჭედლიშვილის სტუდიამ უარყო უცვლელი კოსტიუმებიც და ისინი თანამედროვე და ფანტასტიკური ტანისამოსით შესცვალა. ნაწილობრივ უარყო დიალიქტიც:

აკამებს რა იმპროვიზაციის სტუდიის მიერ მოპოვებულ წარმატებას და მათ უარყოფით მასრებებს, ჯივიფეგოვი ასკვნის: „ზოგიერთი სპექტაკლის მცირე უარყოფით მხარეებს არ შეუძლია წარათება სტუდიას უდიდესი მხატვრული ღირსება. მართლაც, რომ მჭედლიშვილის სტუდია წარმოადგინა იმპროვიზაციის ერთადერთი თეატრს, რომელმაც აღადგინა ძველი ტრადიციები, — ისეთია, რომ რუსულ თეატრს შეუძლია დიდი იმედით უცქიროს მას. ის ჯერ ახალგაზრდაა, ის კიდევ გვიწინდებს საკუთარ თავს.“

ამრიგად, ვ. მჭედლიშვილმა ბრძანდა კი არ გადმოიღო კლასიციური ნიღბების თეატრის მეთოდები, არამედ მისგან აიღო მხოლოდ მათარი, საუკეთესო და განავითარა თანამედროვეობისათვის უფრო სანტიტრესო იმპროვიზაციული სპექტაკლების მართვის ახალი ხერხები.

ვ. მჭედლიშვილის გარდაცვალების შემდეგ მისი იმპროვიზაციის სტუდია „ნიღბების თეატრად“ გადაკეთდა და ვ. მჭედლიშვილის სახელს ატარებდა. ამ თეატრში მუშაობდნენ ვახტანგ მჭედლიშვილის მიერ აღზრდილი ნიჭიერი იმპროვიზატორები: კ. ბეგი, ტ. სტრუკოვა, ლ. ზლაყევა, ვ. გუგუნავა-მუსინი, ა. მელიქ-ფაშინი, ა. რუკავი, ვ. ლევიტსკი, ი. მენშოვა, დრამატურგი ა. ფიკო და სხვები.

ეს თეატრი თავის დროზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდებს შორის. ამ თეატრმა გარკვეული წვლილი შეიტანა საბჭოთა თეატრის განვითარების ისტორიაში.

1927 წელს იმპროვიზაციის თეატრი თბილისში იყო საეკსტრელად.

ვახტანგ მჭედლიშვილის იმპროვიზაციის მეთოდი უფრო თეატრალური საწავლებლებისათვისაა სანტიტრესო და უნარდასალები, რადგან იგი საოცრად ანათარებს მსახიობის ნიჭს, ფანტაზიას, ტექნიკასა და დამოუკიდებელი მუშაობის უნარს. იგი დღესაც არ არის ინტერესს მოკლებული და შეიძლება გამოვიყენოთ ექსპერიმენტულ თეატრებსა და თეატრალურ ინსტიტუტებში. განსაკუთრებით ეს ეხება იმპროვიზაცია Pura-ს.

მესამე სტუდია, რომელიც ვახტანგ მჭედლიშვილმა მისკოვში დააარსა, ქართული დრამატული სტუდია იყო. ვინაიდან ამ სტუდიის დაარსების 50 წლისთავთან დაკავშირებით უნრალ „საბჭოთა სელოუნებში“ (№ 7, 1973 წ.) დაიბეჭდა ვ. იაკაშვილის წერილი, დაგვიან მხოლოდ იმ ფაქტებს, რომლებიც აღნიშნულ წერილში არ იყო მოხსენიებული. ვ. მჭედლიშვილი ჯერ კიდევ 1909 წელს ფიქრობდა ასეთი სტუდიის შექმნაზე. როგორც იმავე წლის გაზეთი „დროება“

<sup>2</sup> «Северная маска» № 1, 1925 г., стр. 10.  
<sup>3</sup> პირველ ნიღბს — ორგანიზატორს კობი ევაკა, რომელიც სპექტაკლს მართავდა.

იკტიობინება, სამხატვრო თეატრის რეჟისორის თანაშემწე ვახტანგ მჭედლიშვილს და რეჟისორთა სკოლის მოსწავლეს ალექსანდრე წუწუნავას ოსონით მიმართავთ დრამატული საზოგადოებისათვის, რათა ხელი შეეწყო მათთვის მოსკოვში „ქართული წრის“ ჩამოყალიბებისათვის, სადაც სწავლა-განათლებას მიიღებდა ყველა ის ქართველი ახალგაზრდა, რომელიც თეატრით იყო დაინტერესებული, მაგრამ ეს სურვილი სურვილადვე დარჩა. ეკუთვა, დრამატულ საზოგადოებას ვერ გამოუჩენია სათანადო ყურადღება.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ვახტანგ მჭედლიშვილმა ისევ დააყენა (ახლა უკვე საქართველოს სახალხო კომისრთა საბჭოს წინაშე) მოსკოვში ქართული დრამატული სტუდიის დაარსების საკითხი. ამჯერად მას გულდასმით მოუსმინეს და საქართველოს სახალხო კომისრთა საბჭოს მხარდაჭერით გადაწყდა მოსკოვში ქართული სტუდიის გახსნა.

საქმის კეთილად დაგვირგვინებით გახარებული ვახტანგი ლინინგრადში მცხოვრებ დედას და ღმრს წერდა: ... „ივით თუ არა თქვენ, რომ მე ახალი პირში შემიძინა! ეს ქართული სტუდია!... მაგრამ როგორი ტანჯვით შეეკმინე ჩი ის... გაიღის ორი-სამი წელი და მას ექნება საკუთარი სპექტაკლები და ჩვენ ყველანი საქართველოში ვაგვიმზავრებთ!...“

დაიხ, ვ. მჭედლიშვილს უნდოდა, თეატრალური ცოდნით აღჭურვილი თავისი აღზრდილებით დაბრუნებოდა სამშობლოს და ახალი თეატრი დაეარსებინა.

1923 წლის აგვისტოს ბოლო რიცხვებში ვახტანგ მჭედლიშვილმა მისადმი გამოცემები ჩაატარა და მოსკოვში წასაყვანად შეარჩია შემდეგი ახალგაზრდები: ელენე ციხისთავი, ნიკოლოზ გობაშვილი, გიორგი ჟურელი, შალვა ხოსლანი, გიორგი ბახტაძე, სპა მიქელაძე, შოთა აღსაბაძე და გროგოლ სულაშვილი.

1923 წლის 8 ოქტომბერს მუშაობა დაიწყო მოსკოვის ქართულმა დრამატულმა სტუდიამ.

სტუდიას ჰქონდა თავისი დებულება. დებულების პირველი პუნქტი გვაუწყებს, რომ სტუდია ამზადებდა მსახიობებს, მომღერლებს, რეჟისორებს, მხატვრებსა და თეატრალურ პედაგოგებს.

სტუდიელებს სასცენო ხელოვნებასა და იმპროვიზაციას ვ. მჭედლიშვილი უკითხავდა, სტანისლავსკის სისტემას — ნ. დმიდოვი, დიქციასა და ხმის დაყენებას — ელ. სარიჩევა, კონედა დელ არტეს ისტორიას — ჟივილიეოვი, სასცენო პოეტიკას — ქსენია კატუხიძე...

საინტერესოა, რომ სტუდიელებს ცალკე საგნად უკითხებოდა სტანისლავსკის სისტემა, იმპროვიზაცია და კონედა დელ არტე (რომელიც მჭედლო კავშირში იყო იმპროვიზაციასთან). ვ. მჭედლიშვილი მომავალი მსახიობების აღზრდასთვის პირველ რიგში სტანისლავსკის სისტემას აძლევდა უპირატესობას, შემდეგ კი — იმპროვიზაციას, რომელიც აუცილებელი იყო მათი დაოსტატებისათვის.

მოსკოვის ქართულ სტუდიას ღიდ დასმარებას უწევდნენ ა. სუბმათაშვილი და ელ. ნემროვიჩი-დანჩენკო.

ა. სუბმათაშვილის ინიციატივით 1923 წლის 1 ოქტომბერს მოსკოვის ღიდი თეატრის შენობაში გაიმართა კონცერტი სტუდიის დასახმარებლად. მასში მონაწილეობდნენ რუსეთის გამოჩინული თეატრალური მოღვაწეები: ალ. სუბმათაშვილი და ი. აბაღოშინა (სცენა „დლატინანი“), ელ. გოგოლაძე (რუჰიას ზღაპარი „დლატინანი“), ღიდი თეატრ-

ის სოლისტები — ობზოვა და ლ. სონინოვი, ბალერინა ველსონი (ლეგური), ვ. პანენაია (ნაწილები ლერმონტოვის პოემიდან „მწირი“) და სხვები. (ამ კონცერტის პროგრამა დაცულია საქართველოს სათავარი მუზეუმში).

სტუდიას ჰქონდა თავისი ხელნაწერი ჟურნალი „ზეგაი“, რომელიც აშუქებდა მათ მუშაობას.

როგორც აღვნიშნეთ, ვ. მჭედლიშვილი ქართულ სტუდიამაც ნერვებად საკუთარ იმპროვიზაციულ მეთოდებს. მცირე დროის განმავლობაში (1923 წლის ოქტომბრიდან მომდევნო წლის მაისამდე) მან მოასწრო ოთხი ქართული ნიღბის შეწყობა: 1. ნავარქეთა — ზარბაღი, მაგრამ მოხერხებული ნიღბები — ლაპარაკობდა რაჭული დილექტორი, 2. ტრამბასა — განდილების მანიით შეპარიზობი გლეხი — იმერულ დილექტზე მოლაპარაკე, 3. ჩანგალა — სხვის ხარჯზე მცხოვრები შექნარა — ლაპარაკობდა უღიადიქტორი, 4. წუნა — შერეულ დილექტზე მოლაპარაკე, რომელსაც სხვისი არაფერი მოსწონდა. მინიშნებული იყო სხვა ნიღბებიც, მაგრამ მჭედლიშვილმა ვერ მოასწრო მათი სრულყოფა.

სწორედ ეს ოთხი ქართული ნიღბი მონაწილეობდა სამ მოქმედებან იმპროვიზაციულ ეტაუდში „არაერთ მოვაჭრეებში“.

სტუდიელების ერთგვარი შემოქმედებით ანგარიში იყო 1923 წლის 14 მაისს მოსკოვში გამართული შალვა დაღინანის მოღვაწეობის 30 წლისთავისადმი მიძღვნილი იუბილე. აქ ა. წუწუნავამ იცისრა მხატვრული, ხოლო ვ. მჭედლიშვილი საორგანიზაციო მხარის მოვარება.

საღამო გაიმართა სამხატვრო თეატრის მცირე სცენაზე. ქართული სტუდიის მოსწავლეების მონაწილეობით წარმოდგინდა იქნა შ. დაღინანის პიესები: „ეგვიპტორი“ (1 მოქმედება) და „ეგვიპტონი“ (11 მოქმედება). დაღინან და კოწიას როლებს შ. დაღინანი ასრულებდა. სტუდიელების ნამუშევარმა დადებითი შეფასება მიიღო, რითაც დღიდან ნაწილობრივ იყო ვ. მჭედლიშვილი.

5 დღის შემდეგ, 1924 წლის 19 მაისს, 39 წლის ასაკში მოულოდნელად გარდაიცვალა ვახტანგ მჭედლიშვილი.

სტუდიის ხელმძღვანელად დაინიშნა შ. დაღინანი, სერგო ხელმძღვანელობას კი ელ. ნემროვიჩი-დანჩენკო სწევდა.

1926 წლის გაზაფხულზე შესდგა სტუდიის გამოსაშვები საღამო. წარმოდგინდა იყო ვ. კიუთინის „სამეგრელოს მთავარი ლეანა“, რომელიც დადგა ელ. კოლუკომა (სამხატვრო თეატრის პირველი სტუდიის რეჟისორი და მსახიობი), მხატვარი იყო ს. ივანოვი, კომპოზიტორი — ზიჟსი.

საქტაკებს ღიდი წარმატება ხვდა წილად.

მავე სტუდიელებმა საქართველოდან ვაგნარგულემა მიიღეს, რომ დაბრუნებულიყვნენ სამშობლოში სხვადასხვა თეატრებში სამუშაოდ. ვახტანგ მჭედლიშვილის სტუდია იცხოვრა. სტუდიელებს სურდათ ცალკე თეატრის ჩამოყალიბება და ერთად მუშაობა, მაგრამ ეს ვერ მოხერხდა. ამიტომ მათ საქართველოს სხვადასხვა თეატრში დაიწყეს მოღვაწეობა.

სტუდიად ღიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის ისტორიაში. სტუდიის აღზრდილებმა ბევრი რამ მისცეს მშობლიურ თეატრს. მავალითად, სსრ კავშირის სახალხო არტისტები იხებთ თუ მანიშვილი ჟერ კანინსლავსკის საოპერო სტუდიაში იყო რეჟისორის თანაშემწე, შემდეგ კი პუშკინის სახელობის თეატრის ხელმძღვანელად. ამჟამად

იგი რევისორად მუშაობს დიდ თეატრში და პარალელურად ეწევა ჰედაგოგიურ მოღვაწეობას; ტიტე შარაშიძე დიდი თეატრის რევისორი იყო; გველკიანი ადმინისტრაციულ ხაზს გაყვა და სტანისლავსკის სახელობის თეატრის დირექტორად მუშაობდა სიყვარულამდე; შალვა სოსლანი ლიტერატურულ მოღვაწეობას ეწეოდა.

საქართველოში დაბრუნებულ ხელოვნებად მუშაობის დამსახურებული მოღვაწე — გიორგი ჟურული სხვადასხვა დროს მუშაობდა კ. მარჯანიშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის, მოზარდ მაყურებელთა, სოხუმისა და სხვა თეატრებში რევისორად; რესპუბლიკის მასალთ არტისტი შოთა ალბაძემ სხვადასხვა დროს მოღვაწეობდა თბილისის მუშათა, ოპერისა და რუსთაველის სახელობის თეატრებში. დიდი წარმატება ხვდა წილად მის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმულ შექაპირის „ოტელიო“სა და ოპერის თეატრში კი — ზ. ფეისაშვილის „ამხალსომ და ეთერის“; გრიგოლ სულიაშვილი და ვახტანგ აბაშიძე ჯერ კოტე მარჯანიშვილმა წაიყვანა თბილისის (მუშათა თეატრიდან ქუთაისის თეატრში რევისორად (1928 წ.), ხოლო თეატრის თბილისში დამკვიდრების შემდეგ იქვე განაგრძეს მუშაობა. გიორგი ჯავახიშვილი ერთ ხანს თბილისის მუშათა თეატრში მუშაობდა, ხოლო შემდეგ პროფესიონარების მუშათა თეატრი დააარსა; თამარ თვალთაშვილი და ლენე ციხისთავი მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში მოღვაწეობდნენ; სოფიო გომიაშვილი და ანტონ ჭუმბურიძე თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში მღეროდნენ; გალაქტიონ რობაქიძე და გიორგი ბაღდოიშვილი (როსტო) წლების მანძილზე მოღვაწეობდნენ რესპუბლიკის თეატრებში, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე სამა მიქელაძე ჯერ თბილისის მუშა ახალგაზრდობის თეატრის ხელმძღვანელობდა, შემდეგ კი ქუთაისის თეატრში იყო რევისორად, ამჟამად შედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში; მეღვაჭორელი ჯერ მარჯანიშვილის სახელობის, ხოლო შემდეგ ბათუმის თეატრში მოღვაწეობდა მსახიობად. ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნიკო გომიაშვილი ქუთაისის, ბათუმისა და მარჯანიშვილის თეატრებში მუშაობდა. ამასთან იგი ფოთის თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებელია.

მიმდინარე წლის მისში მისკოვში ყოფნისას ვეწვიე ვახტანგ მჭედლიშვილის ქერვის ლუბა ივანეს ასულ დემენტვა-მჭედლიშვილის (იმპროვიზაციის სტუდიის ყოფილ მოსწავლეს), რომელმაც ბევრი საინტერესო რამ მიაშმო თავის მეუღლესა და მასწავლებელზე. ძლიერ გაეხარა, რომ საქართველოში სიყვარული იმსენებენ ვახტანგ მჭედლიშვილს; განსაკუთრებით გაახარა იმან, რომ ვახტანგ მჭედლიშვილზე წიგნი დაიწერა (ავტორი ვ. ჯავახილი).

ლუბა ივანეს ასულმა საქართველოს საეთეატრო მუზეუმისთვის საჩუქრად გამომატა იმპროვიზაციის სტუდიის საინტერესო მასალები, ვ. მჭედლიშვილის დღიურების შესავალი (მისკოვში ჩასვლა და სამხატვრო თეატრში პირველი ნაბიჯები) და ნუბა დაგვროთ გოგეკეთებინა იფიკათი ფოტოსურათების რეპროდუქციები, რომელთა პირველი დიქტება „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (ვ. მჭედლიშვილი და კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. მჭედლიშვილის ახალგაზრდობის სურათი და სხვა).

სსსრში მისსა და სავარგულის მოზღუდვის საშუალებანი სხვადასხვა ხალხში სხვადასხვა და განპირობებულია სასოფლისეობის განვითარების დონით, მასალის და რელიეფის თავისებურებებით. დროთა განმავლობაში ღობე (უტილიტარულ დაინშნულგებათთან ერთად) ხელოვნების ნიშნად იქცა და სოფლების თუ ქალაქების არქიტექტურაში გარკვეული ადგილი დაიკავა. რამდენდაც ვიცი, ამ თვალსაზრისით საგანგებო კვლევა არავის უწარმოებია, მაგრამ ყოველგვარი ძიების გარეშეც ნათელია, რომ ზღუდვთა ტიპებსა და განლაგებაში, სოციალურ-ეკონომიურ ფაქტორებთან ერთად, ესთეტიკური მოთხოვნებიც ანიც გამოსტევივის. უფრო მეტიც, ამა თუ იმ ერის სახაათი და კულტურის დონე მოზღუდვის საშუალებებითაც შეიგრძობა. ასეთ თუ ისე, ღობეები, ჯერჯერობით, შეუსწავლელი იყავს. ჯერ კიდევ სულხან-საბა ორბელიანმა მოგვცა თავის „სიტყვის კონაში“ მათი კლასიფიკაცია: „ზღუდე (16. 11 ესაია) ეხე არს ყოველი სიმგრეული შემოვლებული, რაცე რაჯე იყოს გარ მონავლები ქალაქთა, დაბათა, სახლთა, წალკოტთა, სათუალებთა, გინა თუათთა პატოსანთა. გა ლ ა ვ ა ნ ი არს არა ზღუდე, არამედ კედელი მაგარი გრძილად ნაგები. ე ზ ო არს არა გარე ზღუდედ მოვლებული, არამედ წინათ კერძო, ანუ გუჭრდით მოხროლი კედელი, რათა შუა ადგილი აქუნდეს. კარლითა ვარე მისაზღუდევადაცა უმოდ სახელ ედებობის. ბ ა კ ი არს ზღუდე ხუასტავითუხს, რაჲსაჲნაც შემოვლებული იყოს ცის სიხით არს ზღუდე სიმაღლით სამი წყურთა. დ რ უ ს ი არს ზღუდე ქვისა, მაღალი, კეთილად ნაგები კოშკ კოშკოვანი. ხ ი მ ი არს ლერწმითა და დელითით მოპაკული. დ ო ბ ე არს ჯალჯითა და ძემდით მომტიცივებული. ყ ვ რ ო არს სხვილი ძელი, აღმა დასობით მოვლებული. ხ ი რ ს ა ლ ი არს სხვილის ძელით სამ თობ რივად სიგრედ შემოვლებული. მ ა რ ა ს ი არს წყურთისა ზღით ყვრით, მსავსად შემოვლებული. კ ა ნ ა ნ ი არს ძეჭი, პირდაპირ მოვლებული მდგარი ბაკივით. ძელითერ არს ძელითა და ქვით ბაკი მოვლებული (2, 9 ქება)“.

დღეს, როცა მამაპაპური ღობე-ყორნი ხელიდან გვევლება, ცხოვრების აუცილებლობა გვიკანახებს, რომ ისინი არა მარტო შევისწავლავთ, არამედ შევიზარუნებთ, თორემ ჩვენს დაბა-ქალაქებსა და სოფლებს, ერთი შეხედვით ამ უბრალო მიზეზის გამო, ჩვეული იერსავე ეკარგება. ამიტომ შევეცადე, საკუთარი საველე დღიურებთან შესაბამისი მასალა ამოგვეკრია. ვინდოვნებთ, საკითხის დასმისათვის ესეც საკმარისია. აქვე უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ მიზნით საგანგებო საველე-კვლევითი მუშაობა ამ გვიწარმოებია, მასალას დროდადრო, სხვათა შორის ვიწერდით. შედარებით სრული მონაცემები გვაქვს რაჭა-ლეწ-

# ქატი ქატიოა, ლოკა ქატიოა

ლევან ფრუიძე

ხუმიდან, ხოლო გურია-სამეგრელოს, იმერეთის და ქართლ-კახეთის მასალა ფრაგმენტულია.

ღობე. რაჭა-ლეჩხუმში ძლიერ გავრცელებულია წნული ღობე. „ღობის გავლებისათვის“ ზრუნვა, ჩვეულებრივ, გვიან შემოდგომით ან ზამთრობით იწყება, როცა ყველა საშუალო მოთავებულია. ძველ მთვარეზე, ოთხმებათისა და პარასკევს გარდა, დანარჩენ დღეებში შეიძლება წნელისა და სარის მოჭრა. საუკეთესო საწნელედ მიჩნეულია შქერი, ხოლო სასარედ — ურთხელი. შქერის ღობე ურთხელის სარგებზე ოცდახუთოცდაათი წელი სძლებს.

მეურნემ წინასწარ იცის, რამდენი მარხილი საღობავი დასჭირდება. როცა ტყიდან შემოსაკავებულ ადგილზე, საკმაო რაოდენობით მიზიდავს მასალას, სარების გამზადებას შეუდგება: კორძებს გააცლის, ტყავს გააძრობს და თავ-ბოლოს წაუმახვავს.

შეღობვის ორი წესი არსებობს: „ცალფა“ და „გირგლური“ („გვერგული“). „ცალფა ღობისათვის“ სარები შედარებით შორიშორს დაესობა. ღობეს პირველი სარიდან დაიწყებენ და როცა სასურველ სიძაღლემდე ავლენ, მერე თითო სარზე მიყოლებით ინაცვლებს. ასე გრძელდება, სანამ ღობე ეზოს მთლიანად არ შემოეცლება. ბოლოს „დაგირგლავენ“. გირგლისათვის შერჩეულია „შზვართი“, „ღონიერი“ წნელები. „გირგლისი გადაბლობა“ თითო სარზე გადანაცვლებით მიმდინარეობს, სანამ მივლ ღობეს „თავი არ დაედგებება“. ასეთი ღობე სახელდასხელოა და მხოლოდ სამი-ოთხი წელი სძლებს.

„გირგლურ ღობეს“ გაცილებით ბევრი წნელი და სარი სჭირდება. იგი საგულდაცულოდ შერჩეული მაალათ კეთდება. სარები ახლო-ახლო ესობა. თავიდან ბოლომდე ისე ღობავენ, როგორც

ცალფა ღობის გირგალს. ასეთი წნული მკვიდრი, მაგარი, და ლამაზია. შეძლებული ოჯახი ვენახსაც გირგლურ ღობეს ავლებს.

ღობე დაღობისაგან რომ დაცივან და გაამაღლონ, სარებზე რამდენიმე წყებად წალმის კონებს ჩამოაცვამენ. თუ ღობე ვენახს არტყია, ყურძნის მწიფობის ჟამს ეკლების გროვას დაუმატებენ, რასაც „შებუძგვა“—„შეეკლა“ ეწოდება.

გირგლურ ღობეს ლეჩხუმში „ჯარჯული“ ჰქვია: „თხილის ან შქერისაგან იღობება, რვა გირგალს ითვლის, სარებად მუხის გული აქვს. ჯარჯებით — ვაზის ნასხლეფს კონებით ხურავენ. იგი ოცდაათ წელიწადს ძლებს. უბრალო ღობის თავზე ერთი გირგალი-გრებილი გაკაყვება.“<sup>1</sup> ამასთან დაკავშირებით, საგულისხმოა გიულდენშტედტის ცნობა: „ქართლ-კახეთში ვენახები და ხილის ბაღები საერთოდ ერთადაა და შემოღობილია დაწნული ღობით, ან ერთმანეთზე დალაგებული ეკლებით.“<sup>2</sup>

ლასტი.<sup>3</sup> განიერი, გრძელი წნულია. შეიძლება გადატანა. იყენებენ აბრეშუმის ჭიის „ლოგინებად“, აგრეთვე ახალდათესილი მილის, ბოსტნის და მისთანათა დროებით შემოსაფარგლავად.

ყორენაშენი. ყორე ხშირად ფერდობი ადგილების შემოსაზღვრად არის გამოყენებული. აქვს ორი ფუნქცია: ნარგავების ან ნათესების დაცვა და მიწის გამაგრება. აგებენ „შმრალად“,

<sup>1</sup> შ. ალავიძე, მასალები ლეჩხუმის ეთნოგრაფიისათვის, ქუთაისი პედაგ. ინსტიტუტის შრომათა კრებული, 1949, გვ. 131-2.

<sup>2</sup> გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოში, 1, თბ., 1962, გვ. 253.

<sup>3</sup> შტრ. „ლასტის ღობე“ (ქ. სონულაშვილი, მემორიალური მასალების სანახევრი, თბ., 1959, გვ. 271.



„უკირწყალოდ“, საგარეულის გაწმენდას მოპოვებული, ან საგანგებოდ მოხდული ქვებით- ადგილის „შეყრივა“ ყველა ხელნაწერზე გულხს შედეგით, მაგრამ ან საქმის სწორუპიაროსტატებ- ბად, ძველთაგანვე, სვანები ითვლებდნენ.

ფერდობზე გაკეთებული ნაშენი მიწის ზედა- პირის იშვიათად შორდება, ამიტომ მის თავზე ღო- ბეს გააკლებენ, რგავენ საბულებებს და ეკლოვან მცენარეებს. ახლა უფრო ხშირია „შემხიერილი ყო- რები“. სოფ. ალაშანასა და აჭარაში (ცაგერია რაიონი) ყორის თავზე იციან კონებად შეკრუ- ლი გრძელი „ჭოკების“ დლაგება. სასოგადოდ, ორივე სოფელი ძლიერ ქვიანია და იქ ნაირნაირი ყორები მოიპოვება.

ქ ე ვ ი ს ღ ო ბ ე. შავი ფიქალის ქვის ბრტყლად დახეტილ, გრძელ ფილებს „იქცე- საც“ უწოდებენ. სიმაღლე დაკეპული იქცე- ბი“ მიწაშია ჩამაგრებული და „ქვის ღობეს“ ქმნის. მოზღუდვის ასეთი ხერხი, ძირითადად, მთის რაჭის სოფლებში გვხვდება, სხვაგან რაჭა- ში იშვიათია, ხოლო სვანეთში მეტად გავრცე- ლებულია.

ხ ი მ ე - ჭ ე რ ო .<sup>4</sup> მეტრნახევარი დაშორებით, ერთმანეთის პარალელურად, ჩახობილია წაბლის წყვილი ხარი. სარებს შორის წაფრდებულად ჩა- ლაგებულია „სახიმედ ნახადი“ წიფლის ან რცხი- ლის ნაპობი. ნაპობთა წიობას წაქცევისაგან იცავს საყრდენ სარებზე დამაგრებული იელის წნელის გვერდები. ზოგჯერ ხიმეს მატრო სარებითაც აკე- თებენ, რასაც „შემოხიმა“ ან „შემოსარავა“<sup>5</sup> ეწოდება.

ხიმე რაჭაში თხორის და ლხეთ-ურავ-აბარი- სათვისაა (ამბროლაურის რაიონი) დამახასია- ბელი, ხოლო ლეჩხუმში კლდედამართისა და ცხენისწყლის ხეობის სოფლებისათვის, განსაკუთ- რებით ხშირია სოფ. რცხემურში (ლენტეხის რაიონი), ძლიერ გავრცელებულია აგრეთვე იმე- რეთში.<sup>6</sup>

მ ე ს ე რ ი. ძველად იცოდნენ „ნახადი მესე- რო“, ახლა გავრცელებულია „ხერხული მესერი“. ეს უკანასკნელი უფრო გლუვი და ლამაზია, მაგ- რამ გამძლეობით ნახად ვერ შედრება: „ხერხის კბილი ხეს ჩეჩქავებს, ხისოღის ადვილად იჩერებს, მატლს იჩენს და ლება“<sup>7</sup>, ხოლო „ნახადი ქსო- ვილზეა ჩახლენილი, დადარულია, ყავარივით იმორებს წვიმის წყალს და არ იჩეყვება“.

მე-19 საუკუნის ცნობებით იმერეთსა და კახეთ- ში კარმიდამოებას და ვენახებს მესართ ხშირად აკავებდნენ.<sup>7</sup>

ლ ა მ ფ ა. ხერხული თხელი ფიცრებით იციან

<sup>4</sup> ტერმინი „ხიმე“ რაჭაში იხმარება, ხოლო „ჭყე- რო“ ხის ნაპოებისაგან გაკეთებული ღობის სახელ- წოდებაა (იხ. მ. ალაიძე, ლეჩხუმური ლექსიკონი).

<sup>5</sup> შტრ. „ვეფხისტყაოსანში“ მოხსენიებული „სარავა“ (1937 წლის გამოც.).

<sup>6</sup> E. E. Накашидзе, Виноградарство в Имерети, ССВВК, III, стр. 27.

„ესოს მოლაშფავა“. „მოლაშფული ესო“ ოჯახის კეთილდღეობის მაწუხებელია. ლამაზებს განწინა- ცერზე ატყდებენ, ქვეშ ქვითიკრის „ცოკოლს“ უკეთებენ.

ქ ე ვ ი კ ი რ ი. ზოგიერთი კომლი თავის კარ- მიდამოს ქვითიკრის მაღალი გალავნით მოზღუ- დას, მაგრამ ასეთი შემთხვევა იშვიათია. უფრო ხშირად ქვითიკრის კედელს აგებენ მეწყრისაგან დასაცავად და ესოს მოსწორების შემდეგ „მოზ- ვინული“ მიწის გასამაგრებლად, აგრეთვე „კე- მოღებული ფერდის“ ამოსაწმენებლად. ზოგჯერ სწორ ეზოშიც შეხვდებით ქვითიკრის გრძელ კე- დელს, რომელიც გარედან ზღუდის ფუნქციას ას- რულებს, ხოლო შვიგით სახლის, მარნის და სხვა ნაგებობათა კედელია.

ბ ე ლ ტ ი ს ღ ო ბ ე. რელიეფი ხელს თუ უწყობს, ნაკვივის ირგვლივ თხირღს გაჭრია. თხირღის მიუკლებით ამოღებული მიწიდან „ბელტების ზვინულს გამარბობს“ და შეეკაავენ. ეს არის ბელტის ღობე.

ს ყ დ ე (ცოცხალი ღობე). ესოს ან ყანა-ვენა- ხის ნაპირზე, მეტადრე თუ დევე ჩამოიღის, უშე- ვებენ ეკლოვან ბუჩქნარს: შამვიპურას, მაცვალს, ტყინმოს, ასკილს, კუნელს და სხვა. აქა-იქ გვხვდება ბროწეულიც და მეტად ხშირია ღორ- ტყემალა, რომელიც კუჭ-ნაწლავის სამკურნალო ნაყოფს ისხამს. სყდე„სუდე“ დელის მოქმედე- ბისაგან საიმედოდ იცავს მიწას, „სამუდამო და მიუვალაია“. მას ყოველ გაზაფხულზე სხლავენ და სასურველ ფორმას აძლევენ. ბოლო ხანებში გა- ვრცელდა ტრიფოლიატის „ცოცხალი ღობე“.

ს ა ბ ე ლ ა ვ ე ბ ი. „ცოცხალი ღობის“ ერთ- ერთი უძველესი სახეა. ვენახის ირგვლივ აშენე- ბენ იფნის, თუთის (ბეოლის), აკაციის, მუხის, რცხილის, ვერხვის, ტირიფის და სხვ. ნერგებს. ზრდიან განსვლულ სიმაღლემდე, მერე გადა- ბელავენ, ისე რომ „ამონახეთქ მორჩს“ პირუტყ- ვი არ მიუწვდეს. გადაჭრის შემდეგ ნერვი „ძი- როულს“ დაიმახვილებს „ბორჯოყოს“ გაიკე- თებს. ნერვთა შორის დარჩენილ არეს წალმის კონებით ან ეკლიანი ჯარჯებით ამოასვენებენ და კარმიდამო შეუვალთ ხდება. საბელავებზე აგრეთ- ვე მნიშვნელოვანი რაოდენობით იჭრება ხარი.

მ ა ვ თ უ ლ ო ბ ე. ხმარობენ, როგორც ჩვე- ულებრივ, ისე ცვლიან მათულს. ამ ბოლო ხანს დიდ მოწონებაშია მავთულბადებში, რომლითაც შემოზღუდული ეზოები კარგად დაცული და ნაკ- ელბად დარჩილია.

შ ე მ ო ფ უ რ ჩ ხ ე ტ. ტყიანდ მოიტანენ „გაუ- სხებავ ფარჩხებს“ — „ფურჩხებს“ წამახავებენ და მიჯრით ჩაასობენ, რომ არ წაიქცეს, შუაზე წნელს ან მავთულს გადაწავენ. „შემოფურჩხავა“ მო- ზღუდვის დროებითი საშუალებაა. ხშირად იყენე-

<sup>7</sup> P. Эристов, Виноградарство и виноделие в Кавхети, ОКОСК, IX, 1878, стр. 14.  
E. Накашидзе, там-же.



პენ ბოსტნებისა და ახალშენებისათვის, მაღალია და „ნამუშევარში“ ქთამი ვერ აღწევს.

ჭოკის ღობე. სათიბებისა და ნათესების სახელდახელო შემოკლებისათვის აკეთებენ ჭოკის ღობეს: ხის ბოძებზე ერთმანეთის პარალელურად მიამავენ ხის გარედი ჭოკებს, ორ ან სამ ცალს. ჭოკის ღობე სავარგულს მხოლოდ მსხვილფეხა პირუტყვისაგან იყავს.

შემოკავების ჩამოთვლილი ფორმებიდან რაკ-ლეჩხუმში კარმადამოს მოზღუდვის მასიური საშუალებებია ღობე, ყორე, მესერი, სყდე და საბეღავეები. თითოეული მათგანი გამოყენება და განლაგება დამოკიდებულია რელიეფზე, აგრეთვე კომლის შეძობაზე. კარგად „შეკრული“ კარ-ვიდამო ოჯახის კეთილდღობის მარეგებელია.

აქვე მოკლედ უნდა განვიხილოთ რაკ-ლეჩხუმისათვის დამახასიათებელი ძველებური ჭიშკრის ტიპები. საუკეთესოდ ითვლებოდა „ალაყაფის ჭიშკარი“, რომელსაც მილიანი ქვის ნაჩუქურთმევი და წარწერიანი სვეტები ჰქონდა (გამოსატყავდნენ მტყენებით დახუნწულ ფაშებს, ყანწებს, კულას, ხრიაკას და სხვ. წარწერებში ჩვეულებრივ იხსენიებდნენ ჭიშკრის პატრონს და ოსტატს). დახურული იყო ორფერდად, ყავრით ან კრამიტით, სახურავის „მანდალიონებს“ და თაღებს ამშვენებდა ხეში ნაკვეთი აფურული ჩუქურთმებით. ზოგჯერ ასეთ, ოღონდ ხის სვეტებიან ჭიშკრის თავზე დადგამდნენ კიხტას ნალიას, რომელიც მთავარ შესასვლელს ღაზხას მატებდა, თან ჭოო ერთი ნაკვებობით განვსრულებული იყო.

ყანა-ვენახისა და საჩიხის ჭიშკარი მოწუნლია: ორი მრგვალი ფეხი გამიერებით არის შეკრული და წნელით ამოწუნლია. ასევე კეთდება „კაროკალი“, ოღონდ ის გაცილებით დიდი ზომისაა.

ღობებზე აკეთებენ „საბიჯელას“ (გურ. „ალაგე“), ტერასებზე ასასვლელად იყენებენ ერთ მთლიან ხეში საფეხურადმოდი კიბებს.

გურიაში ღობის ოთხი ძირითადი ტიპი იყო გავრცელებული: წნული ღობე, ყორე, მესერი და ცოცხალი ღობე („სყდე“). ლამაზად დაწნული შქერის „ღობებით“ კარმადამოს აკავებდნენ. შქერის ღობე წაბლის სარებზე 20-25 წელზე მეტს სძლებდა, თხმელისა კი „სანათიხორად“ იყო გაკეთებული და მესამე-მეოთხე წელს უკვე აღარ ვარგობა. ფლოთილი ან რიყის („ჭალანგარა“) ქვით მშრალად ნაკვები ყორე ზღუდესაც ქმნიდა და ფერდობ დადიგებს დიდგარავ-გამოფიქნისაგან იცავდა. მესერი ან დაბობილი სარებისა იყო, ან მსხვილი, ზომასზე დაჭირილი მორებისაგან ყავარივით გახდილი. სამაჭრედ კარგია წაბლი (განსაკუთრებით „როკი“ ან წაბლის ხმელი, გულიანი სარი), მუხა, აკაცია, ხოლო საუკეთესოა ურთხელი. სოფ. მჭიდეთის (ჩოხატაურის რაიონი) მცხოვრებ 77 წლის ტროფიმე სოლომონის ძე ანთაძის გადმოცემით „ურთხელი საუკუნეს სძლებს. ბიძაჩემმა ნივოზი დარგო, დიუსვა ურთხელის სარი. ნივოზი გვიხარდა უშვე-

ლებელი, ი სარი კიღა ჩასობილი. რო გვეყარ და დვინასვე, გამასხნდებო საწყალი ბიძი, შიტომ არ ვაძორ, იყოს.“<sup>8</sup>

ზოგჯერ ეწობება და ხეხილის ბაღებს სყდით ზღუდადნენ. ბროწეულის ცოცხალი ღობე ხიმ სანახავად ღირდა, მტკატდე ყვავილობისა და ნაყოფის მწიფობის ვაჟს. დასანაია, რომ ახლა შემოკავების ან საშუალებების იშვიათად შესვლდებით. ყოფაში დამკვიდრებული ლითონისა და ბეტონის ზღუდებით, უგემოვნოდ ნაკები მიწილი გაღავნებით, რომლებიც ამარჯუნენ შთაბეჭდილებას ახდენენ. რამდენად გაალამაზა საქართველოს ქალაქები ბაღებსა და სვეტებზე თუჯისა და რკინაბეტონის მოხსნამ, მათ ნაცვლად ძველქართული ღობურების მოწყობამ. საკვირველია, ამ უხეშმა თუჯამ და რკინაბეტონმა სოფელში რად გაღაინაცვლა!

ზოგიერთი უარყოფითად აფასებს ყორეს და მას ცემენტის ზღუდეს ამჯობინებს. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ფერდობების დაცვის საქმეში მშრალად ნაებ ყორეს ქვითარი ან რკინაბეტონი უფრო შეეფერება, რადგან ისინი მიწისსვეშა წყლებს არ ატარებენ, ყორე კი პირიქით, ხელს უწყობს წყლის გაყოფას, თან უფრო მიმზიდველი და ორიგინალურია, რა თქმა უნდა, თუ სათანადო ოსტატობითაა ნაკები.

თითქმის ყველგან ფეხმოკიდებულია ახალი მოდის რკინის ჭიშკარი, მტრუდებით და სხვა ტრაფარეტული დასოსაბულებებით მორთული, ნაცვლად ხის თაღოვანი, ლაზური სვეტებითა და ჩუქურთმებით შემკული ხარატული კარისა.

სოფელ ჩქვლეში (წალენჯიხის რაიონი) გამოვლინდა „კარობობი“ — წნული ხელღობე, „ხარახინი“ იგივე ხიმე, მესერი და „ხიბილი“ — ყორე.

ისევე როგორც ყველგან, ყორე აქაც ორნაირია: ცალპირი და ორპირი. ცალპირი ყორე სახელდახელოა, ორპირი კი შედარებით მკვიდრად, ორწყებად ნაშენები, მართალია, ბევრი ქვა და შრომა სჭირდება, მაგრამ „საიმედო და საუკუნოა“.

ჩვენი ყურადღება მიიქცია სოფ. კურსაქში მშენიერად ნაკვებმა ყორეებმა. იქ ქვაც განსაკუთრებულია — მონაკრისფერი-მოთეთრო, თითქმის განებე გაწმენილი-გაკრიალებულია. ჩრდილოეთის მხარეზე კალამპარივით ფერმარებადი, ხავერდოვანი სახეი აქვს მოიღებული. ყორეს ალაგ-ალაგ სამარად „წაბლის რივის ბარჯეები“ აქვს ჩატანებული, ხოლო თავზე სიგრძიან სიგრძემდე რამდენიმე „ჯღარაკალა“ ადგეს. ჯღარაკალა თხმელის ან სხვა ხის ტოტებიანი, გრძელი ლატანია, გადაბედილი რტოები წვერმავილ ქიმებად აქვს დარჩენილი, ამიტომ ჯღარაკალიან ყორეს ძნელად თუ გადალახავს პირუტყვი ან

<sup>8</sup> იხ. ჩვენო, გურის ექსპედიციის დღიური, 1970, გვ. 98.

ადამიანი. ჯღარკალას ეზოშიც დაასობენ ხოლმე და გასასმობად სიმინდის ტარობებს ჩამოჰკიდებენ. სამზადი სახლის წინ პატარა ჯღარკალაა, რომელზედაც ქვაბები ჩამოცმული. ასე დაუნჯებულ ჭურჭელს სურამის ქედის ორივე მხარეზედაც ხშირად ნახავს კაცი.

ადგილ-ადგილ კურსულთა ეზოებს ბზის თვალწარმტაცი ხეივანები და ცოცხალი ღობეებიც ამწყვებენ.

ქართლ-იმერეთის საზღვარზე, სურამის ქედის მიდამოებში, ნაირნაირი ყორეები, წნული ღობეები, ძელთა ხიმეები და მესრები ჯერ კიდევ საკმაოდ გვხვდება.

მშრალად ნაგები „მოჭოჭიკებული“ ყორეები სამოსახლოთა ხელოვნურ ტერასებს ჩამოწოლიან საგან „პატიობენ“ (ნადაბური, ვერტყვილა, ვახანი და სხვ.). ხიმეები ძლიერ გროცველებულია იმერეთისაკენ. დამზადების დახვეწილი ოსტატობით და მოხდენილობით გამოირჩევიან ისინი სოფ. ხევისჯვარში.

„ხიმე“ მუხის ან წაბლის საყრდენებს შორის დამრეკად ჩაწყობილ მარგილებს ეწოდება, ხოლო თუ ღობე ცერად დამდგარი — ნაპობებისაგანაა გაკეთებული, რომელთაც წვერები მიწაში აქვთ ჩაფლული, ხოლო წელით კაბიან ბოძებზე გადებულ „ლატებზე“ მაგრდებიან, მაშინ მას „ყურული“ — „ყურდული“ (სოფ. ნადაბური, ხარაგაულის რაიონი) ეწოდება. ასეთი ღობის სახელად სოფ. უწლევში (ხაშურის რაიონი) საინტერესო ტერმინი „ლაფურის ღობე“ დაგვიმოქმედო.

ღობეებიდან აღსანიშნავია „ჭყორის ღობე“. ჭყორის საუკეთესო წნელი „შუამთაში“ იჭრებოდა. იგი ურთხელის ან მუხისგულის სარებზე გადაღობილი „ორ თაობას დაბერებდა“. ჭყორის წნელს გადაადობადნენ საგანგებოდ დარგულ იფნის ცოცხალ საყრდენებზე. ასეთი ღობეც „საუკუნო“ იყო, თან იფნის ნერგები — საბუღავები ყოველ ოთხ-ხუთ წელიწადში „ჭიღვას“ (ჭივოს) იძლეოდნენ.

იციან „ჭიღვას ღობეც“. ბოძებზე სამ-სამ წყებად დაამაგრებენ „ლატებს“, ზედ ცერად, მოჯართ ჩაწინიან წერილ ჭივოს, ან მსხვილ წნელს.

მაღალ დინეზე იდგა „ცოცხალ ღობეთა“ კულტურაც ნერგები, საბუღავები (იფნი, ტირიფი, მანელი და სხვ.), კონჯალი, ბროწეული (იმერეთში), კვრინჩხი, ფშატი (ქართლში), ტყემალი, კუნელი, ასკილი, მავალი, ქაცვი, „ძეძა-ეკალა“, „ღობიეკალა“ და სხვ. ქმნიდნენ სოფლის არა მარტო თავისებურ სილამაზეს, არამედ საიმედოდ იცავდნენ ეზო-მიდამოს და ყანა-ვენახს, თან სასარგებლო ნაყოფს იძლეოდნენ. ამრიგად, ღობე კულტურის როულ კომპლექსად გვევლინება, რომელიც გამოუმუშავებულია საუკუნეთა მანძილზე მრავალმხრივი დაკვირვების გზით და შესანიშნავადაა შეგუებული მოცემული

კუთხის ბუნებრივ სამეურნეო პირობებს. დასაბუთია, რომ ამ ორიგინალურ, მრავალფეროვანად და ყოველმხრივ სასარგებლო მოხდენის სამუშაოებებს ამჟამად ნაკლებად წყალობენ, რადგან დღეს ძალიან ცოტამ იცის მათი ნამდვილი ფასი.

ქვემო ქართლში ძლიერ გავრცელებულია „ძეძვის ღობე“. ძეძვი ეკლიანი მცენარეა და ბუჩქნარის სახით, სოფლის განაპირა მწირ ადგილებში იზრდება. ძეძვს ან კინებად შეკრულს აცვამენ მანჭზე ან გამწოლად — ერთმანეთზე მიჯართ. კარგად ნაკეთებ ძეძვის ღობესაც თავისი სილამაზე აქვს.

ხშირია ცოცხალი ღობეებიც, სახელდობრ ქაცვისა. ამა ვის არ სმენია ანდაზა: „კაცი კაცობა, ღობე ქაცვობა“. ქაცვს უწოდებენ „ჭყარტალას“ (სოფ. წალასყური), „ჭიჭინას“, (სოფ. თუთული) და „ჭყანჭყატას“ (სოფ. წავეისი). „მისი საყოფი იჭმევა და სიროფების წარმოებაში იხმარება“. ქაცვის ნერგებს სასურველ ადგილას, მწვერივად ჩარგავენ, ორ-სამ წელიწადში „დაჯადდება“, ერთმანეთზე გადაწინავენ, სასურველ ზომაზე გაკრეკენ და მოხდენილი, „უხარჯო და ულპობელი“ ღობეც მზად არის.

ბოლო დროს ცოცხალ ღობედ შემოვიდა თეთრი აკაცია და „საშველი, გრძელმასხვილ ქასებიანი“ მცენარე, რომელსაც ხალხმა „მურმანის ეკალი“ უწოდა.

კახეთის ღობეებზე მსჯელობისას, შეუძლებელია არ გავისწვროთ იქაურ კარმიდამოთა ილიასეული აღწერა: „კარგი რამ იყო თავად თათქარძის სახლ-კარი. წარმოიდგინეთ შუა კახეთის პატარა სოფელი ვარძაქის რაიონი, ადგილები ადგილი და იმ ადგილის შუაგულსა — ორსართულიანი სახლი კეთილისა. არ, ის სართლები რა ფერისა იყო: ქვემო იყო მარანი, წალმით დახურული, და იმ მარნის უკანა კედელზედ ამოყვანილი გახლდათ ერთი პატარა ოთახი მოჯარითურთ. მოჯარის ეკრა ზედ მერცხლის ბუდეკავით ერთი მცირედი ფარდული, რომელიც საქვემავებოსა ჰთამაშობდა. კარგა მანძილზედ კიდევ ფიცრულის სათორეც იდგა, იმას აქვდა ხელა, რომელსაც ზედ ჭქონდა მიდგმული ცალთვალა სასიმიდე, ერთი უხარჯუი რამ და მგლოთარე ბაღნაც იყო, ღობით გავლილი ღობესთან, ერთი ფიცრულის ხის სახალოვეს, მიჩანდა ძველი ჩალური, დროთა ბრუნვისაგან ისე გვერდზედ წამოღებული და წამოხრილი, თითქოს გრილოში წამოწოლას აპირებოთ, მაგრამ ბებერსავით ნეკრესის ქარის ტკვილებს უტერად ისე წამოხრილი და დაღრეული შეუგავებიაო. ეზო ამ ციხე-დარბაზისა, სიგრძეზედ თუ სიგანეზედ, კარგა ფართოდ იყო გახიდილი. იმას ერგვა გარშემო ძველი ტყურშულის ღობე, რომელიც ზოგიერთან გადაქცეული იყო და ესლანდელს პატრონს არც

9 იხ. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. 7, 1962.

კი მოსულია ფიქრად, რომ გაეკეთებინა. ეტყობა, რომ ქართველია...<sup>10</sup>

ღობე ერთგან თავდებოდა უშველებელის ჭიხს-კარებითა, რომლის ერთი ნახევარი, — თუენინდ ორი წელიწადია, — ისე საცოდავად დაღრეჯით გადმოჰკიდებოდა ერთს ყუნწსა, ასე გგონია — ბოძს დაუჭერია საცემადო და ის კი იწვესო, რომ როგორმე ხელიდამ დაუსკლდესო. ჭიხს-კარიდამ იწვება კალო, დიად მოზრდილი. მისი ბუმო ერთ მხრივ მთელ კალის სამხრეთის ნაპირზედ გორასავით გაწოლილი იყო, ასე რომ იმისი ბოლო ზედ საბძელთან დააწყებოდა. საბძელი იყო სასაცილო, ისე სულელურად ჩაფიქრებული და გვერდაწული მარტო ფრთა-მოტეხილი ბატი თუ მინასავსა.<sup>10</sup>

„ოთარანთ ქვრივის სოფლის განაპირას ერთი კაი მოზრდილი ფიქრული ედგა. მისი ეზო, საკმაოდ ფართო გლქსკაცისათვის, გაჩნ შემორტყმულია ტყრუშულის ღობითა. ეზო წმინდაა, ფაქიზად შენახული და დერეფნიდან მოყოლებული ჭიხს კარამდე სიგრძე-სიგანეზედ მწვანით აბინებულნი. დერეფნის წინ, ერთ ოციოდ ნაბიჯზედ, უშველებელი კაკალი სდგას, შტოებ-ძირსდაშვებული, შემორგვალებული, თითქო განგებ შემოკვეცილიაო.“

კაცს თვალს ეამებოდა, რომ ეს ეზო ენასა. სახლი, როგორც ვთქვით, ფიქრულია. მარტო ჩრდილის მხრივ კედელი მთლიანია, სხვა მხრივ კი ყველგან თითო კარი აქვს დატანებული. კედელი ყველგან დანიჭულია სათოფეებითა. სჩანს შიშინაობის დროს ყოფილა აშენებული.

ამ სახლს მარჯვნივ წალმით დახურული მარანი ედგა, ოთხეუთხივ დია და ფარღალალა. სახლის უკან კალო-საბძელია და საბძელ ქვეშ გომური. სახლის მარცხნივ პატარა ადგილია შემოღობილი და შიგ ბოსტანია<sup>11</sup>.

ტყრუშულის ღობემ, „მსხვილი წნელით ორმხრივ წნულმა“, კარგა ხანია ჭირი მოგჭამათ, თუ ძალიან მოხუცს არ ჰკითხეთ, კახეთში მის ოდეს-

დაც არსებობასაც ვერაინ დაგვიდასტურებთ, სამაგიეროდ რეინაბტონის ზღუდეები იმდენი

სტრატეგიული საფორტიფიკაციო ნაგებობანი გვეგონებათ. ამ ვებერთელა, მტკიცე, მაგრამ უშინო გალანებს დაპყრითა, ალყაში მოუქცევით მთელი სოფელი. ესითა შორის ჩინურ კელად აღმართულან და კარის მეზობლებს ერთმანეთს ტელეფონით თუ დაუკავშირდებინან. ახლა, რიცა მტრის შიში არ არის, როცა კერძომხასკურთული ტენდენციები კვდომას განიცდის, როცა თანამედროვე მოქალაქის ფსიქოლოგია წარსულის მავნე გადმონაშთებისაგან თითქმის დაწმენდილია, ანაქრონიზმად გამოიყურება შეუვალ, მრისხანე ბახტრიონებად ქცეული ეს კარ-მიდამოები. მართალია, ღობისათვის წელი ძნელი საშოვნელია, ხის მესერიც ნაკლებსაყრელია, რკინაბეტონის გააკვეთ და შორჩა, შენგ მოსვენებული ხარ და შენი შვილებიც, მაგრამ შთამომავლობით მიღებული, კარ-მიდამოს მიწყობის მაღალესთეტიკური გააჩრება რაკომ ვანაცვალეთ ამ ცალმხრივ უტილიტარიზმს? ეს უჯემი და უსახო ცემენტანს დულაბი გბოჭავს, გამძიმებს, ისეთი გრძნობა გეუფლება, თითქმის ქართულ სოფელში კი არა, სადღაც საქარხნო დასახლებაში მოხვები. ამიტომ უნდა ვუთხრათ „ზღუდეთა მამუნებლებს“ — მათი ნამოქმედარი სოფელს სილამაზესა და კოლორიტს ართმევს. სულ სხვა სურათია საინგილოსა და ცივ-გომბორის ქედზე შემორჩენილი სოფლებში. იქ ჯერ კიდევ შესვლებით ცოცხალ დაწულ ღობებს, მსუბუქ ფაქიზ ლსტებს, ძალაუნებურად მხრებში გაიშლებით და სუნთქვას ლადა იწყებთ...

როგორც ირკვევა, ეს საკითხი სრულებითაც არ არის უბრალო და ხელწამოსაყრავი. მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული და ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით შესწავლა, ისე არასდროს არ ყოფილა საჭირო, როგორც დღეს. მარტო ის რად ღირს, დადგინდეს ისტორიულ ზღუდეთა ტიპოლოგია, მთლიანად გამოვლინდეს ეთნოგრაფიულ ძეგლებად ქცეული მოზღუდვის მრავალფეროვანი, ხალხური საშუალებანი ყოველივე ამას არა მარტო შევინებთ, არამედ დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს.

<sup>10</sup> ილ. ჰავეკაიძე, „კაკია აღმანანი?“, თბზ. ტ. II, თბ., 1950, გვ. 125.

<sup>11</sup> ილ. ჰავეკაიძე, „ოთარანთ ქვრივი“, იქვე, გვ. 256.



ქ. ლობნისა დაწვებითი სკოლის რეკრეაციის განივ კედელზე შესრულებული მონატიკური პანოები.

## თანაეპეროვე სასკოლო

## ნაგებობათა

## მხატვრული სახე

მანანა წერეთელი

XX საუკუნის არქიტექტურაში დიდი როლი ითვლება ექვეა საბავშვო დაწესებულებების მშენებლობას. ეს გამოწვეულია მთელი რიგი მნიშვნელოვანი მიზეზებით.

თანამედროვე ოჯახის ცხოვრების წესში მომხდარი ცვლილებები არქიტექტურის წინაშე აყენებენ ახალ, რთულ ამოცანებს. მკვეთრად იზრდება საზოგადოებრივ წარმოებაში დაკავებულ ქალთა რიცხვი, შესაბამისად კი — მოთხოვნებიც ბავშვთა აღზრდის საზოგადოებრივი ფორმებისადმი. სულ უფრო აუცილებელი ხდება ისეთი გარემოს შექმნა, სადაც ბავშვები დროის მნიშვნელოვან ნაწილს გაატარებენ.

ასეთ ნაგებობათა რიცხვს მიეკუთვნებიან: საბავშვო ბაგა-ბაღები, სკოლები, სპორტული კომპლექსები, საბავშვო მუზეუმები, თეატრები, სათამაშო მოედნები და მრავალი სხვა. აქედან სკოლის არქიტექტურული კომპლექსი ის მატერიალური გარემოა, რომელიც უზრუნველყოფს საუკეთესო პირობებს ასალგაზრდა თაობის აღზრდისა და მათი ფიზიკური თუ სულიერი ძალების პარმონიული განვითარებისათვის.

სასკოლო ნაგებობის ყოველმხრივი, მიზნობრივი გამოყენება შეუძლებელია, თუ მისი მხატვრული და არქიტექტურული გადაწყვეტა არ პასუხობს ყველა თანამედროვე მოთხოვნას.

სასწავლო დაწესებულებების განვითარების ისტორია ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე იწყება და შენობათა მრავალ ტიპს მოიცავს.

გასულ საუკუნეებში სკოლა ხშირად ცეცხლის შემადგენელი ნაწილი იყო. ხოლო თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ სასულიერო ნაგებობა ყველა დროის ხუროთმოძღვრების მთავარ თემას წარმოადგენდა, ნათელი გახდება, რომ გარემო, სადაც სასწავლო პროცესი მიმდინარეობდა, უთუოდ საკმაოდ მაღალ მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა. სივრცის გადაწყვეტა, დეკორი, აქ თავმოყრილი ხელოვნების ნიმუშები მოსწავლე აბალგაზრდობაზე ემოციურ ზემოქმედებას ახდენდა.

ემოციური ზემოქმედების ამ მომენტმა დროთა განმავლობაში თანდათან დაკარგა მნიშვნელობა და გაქრა. მხოლოდ XX საუკუნის მეორე ნახევარმა ხელახლა დააყენა ეს საკითხი.

არსებობს სასკოლო ინტერიერის გაფორმების რამდენიმე საინტერესო შემთხვევა, მაგრამ ამან მასობრივი ხასიათი ვერ მიიღო და მხოლოდ ექსპერიმენტებად დარჩა.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირად საკითხი არქიტექტურის სპეციფიკის გაუთვალისწინებლად, დამპროექტებლისაგან სრულიად დამოუკიდებლად წყდება ხოლმე. აქედან გამომდინარე, არქიტექტურული სივრცე და მისი დეკორატიული გაფორმება არაორგანულად უკავშირდება ერთმანეთს.

განვიხილავთ რა სასწავლო ნაგებობის მხატვ.



რულ სახეს და შექმნილი გარემოს ემოციური ზემოქმედების ხარისხს მოზარდზე, აცილებელია დავახასიათოთ არქიტექტურული კომპლექსი თავისი ფუნქციონალური მოთხოვნებით. როდესაც ვლასპარკობთ სასკოლო კომპლექსის თანამედროვე გადაწყვეტაზე, უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ ამჟამად ყველაზე გავრცელებულია ბლოკური ტიპი. იგი შესაძლებლობას იძლევა კონკრეტული რელიეფის გათვალისწინებით შეიქმნას ტიპური პროექტის სხვადასხვა ვარიანტი. ეს უკანასკნელი, დეკორატიულ გაფორმებისათვის ერთად, სკოლას მინაჩივებს ინდივიდუალურ ხასიათს. იგივე დანიშნულების სხვა ნაგებობებისაგან განსხვავებული სახე ხელს შეუწყობს კალასა და მოზარდებს შორის კონტაქტის გაანტიციებას. მოზარდებს ინტერესს გაუღვივებს გარემოსადმი და გაუჩენს სურვილს თვით მიიღონ მინაწილობა მის შექმნაში.

სასკოლო ნაგებობის სხვადასხვა კომპოზიციური ვარიანტის არსებობა, ამავე დროს, ხელს შეუწყობს, რომ შენობა უკეთ ჩაეწეროს არქიტექტურულ გარემოში და მოხერხებულად განლაგდეს მისთვის განკუთვნილ ადგილზე.

ეზოს ორგანიზაციის საკითხს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება საქართველოში. ეზო გამოყენებული იქნება არამარტო სასწავლო პროცესისთვის განკუთვნილ კონკრეტულ სათავსოდ, არამედ აქ ჩატარდება კლასგარეშე ღონისძიებები — საზაფხუო დღესასწაულები, გამოფენები, სპორტული შეჯიბრებები...

ამ შემთხვევაში, ძირითადი ზემოქმედება არქიტექტურული მასების კომპოზიციის საფუძველზე ხდება, მაგრამ არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება დეკორატიული აქცენტების შეტანას. (ფერადოვანი თუ პლასტიკური კომპოზიცია). ამ ელემენტების ერთობლიობამ უნდა შექმნას გარკვეული ემოციური განწყობილება, რომელიც გამომდინარეობს სათავსოს ფუნქციონალური დანიშნულებიდან, მოთხოვნილებიდან, ფსიქოლოგიურად მოამზადოს მოზარდის გადასვლა ერთი მდგომარეობიდან მეორეში. მაგალითად, სასკოლო ოთახების საქმიანი ატმოსფეროდან სააქტო დარბაზის უფრო ამაღლებულ სახეობა სივრცეში.

როდესაც ლაპარაკი გვექნება ფერადოვან გადაწყვეტაზე, აქ იგულისხმება არა მარტო ცალკეული დეკორატიული აქცენტების შექმნა კედლის სიბრტყეზე, არამედ ნაგებობის ტონალური გადაწყვეტა ნარგავების მწვანე ფერთან ურთიერთკავშირში. ამ ორი ფერის კონტრასტულმა დაინოზიპირებამ, მასში ჩართული სკულპტურული ელემენტების აქცენტებით, შეიძლება მოგვეცეს დასრულებული მხატვრული გადაწყვეტა.

სასწავლო ნაგებობის ექსტერიერის დეკორატიული დამუშავების საინტერესო მაგალითია წაპერიმენტული პროექტირების ზონალურ სა-

მცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში არქიტექტორების გ. ჩიხლაძისა და რ. ნანობაშვილის მიერ დამუშავებული პროექტი. აქ გამოყენებულ თემატიკურ პანოებს გააჩნიათ ფუნქციონალური დანიშნულება. ისინი ასრულებენ მზის დამცველების როლს.

სასკოლო ნაგებობის არქიტექტურული კომპოზიციის მიზანია გააერთიანოს მისი შემადგენელი ელემენტები მწყობრ, მოცულობით სისტემად, რომელიც პასუხობს სასწავლო პროცესის ორგანიზაციის ხასიათს.

განვიხილოთ თანამედროვე სკოლის ფუნქციონალური სქემა, რომელსაც საფუძვლად უდევს მოსწავლეთა ასაკობრივი დიფერენციაცია. ამ თვალსაზრისით მოსწავლეები იყოფიან სამ კლასობრივ ჯგუფად. ცალკეული ჯგუფი მოითხოვს მკვეთრად შეთვისაზრებულ, განსხვავებული ხასიათის გარემოს.

განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა I ასაკობრივი ჯგუფისთვის განკუთვნილი საკლასო ოთახის ორგანიზაციის საკითხს. კლასს, რომელიც ემსახურება 35-40 ბავშვს, საშუალება უნდა ჰქონდეს თითოეული მათგანს შეუქმნას შესაფერისი პირობები. ამის განხორციელება ხდება მოძრავი ტიხრების, მსუბუქი, ადვილად გადასადგილებელი ავეჯის გამოყენებით. დაწყებით კლასებში გაკვეთილი მრავალნაირ ხასიათს ღებულობს, მისი ფორმა მოქნილია. მასში შეტანილი თამაშის ელემენტები მოითხოვს თავისუფალ სივრცეს. სასურველია, გამოიყოს ხალჩით დაფარული ადგილი, რათა ბავშვები პირდაპირ იატაკზე მოთავსდნენ. პედაგოგს უნდა ჰქონდეს შესაძლებლობა, ცალკეულ მოსწავლეს ან ჯგუფს მისცეს ინდივიდუალური საქმე და სხვა. ამ ფუნქციონალური მოთხოვნებიდან გამომდინარე, არქიტექტორის მიზანია, შექმნას უნივერსალური სივრცე, რომელიც არ შეზღუდვას აღმზრდელს. სასურველია ორი კლასის გაერთიანება, ერთი სათავსის დაყოფა სხვადასხვა ხასიათის სამუშაოს ჩასატარებლად.

უფროსი ასაკის მოსწავლეებში იზრდება დამოუკიდებლობის მოთხოვნილება. მკვეთრად აღინიშნება მათი ხასიათის ინდივიდუალური თვისებები. ამიტომაც საკლასო ოთახიც მათი მოთხოვნილების შესაბამისად უნდა დაიყოს ცალკეულ სათავსებად.

II და III ასაკობრივ ჯგუფებს, გარდა კლასებისა, ემსახურებათ კაბინეტები. კაბინეტის როგორც არქიტექტურული, ისე მხატვრული სახე მკაცრად არის განსაზღვრული თავისი ფუნქციონალური მნიშვნელობით. განსაკუთრებული ყურადღება ენიჭება მათ ტექნიკურ აღჭურვილობას. სასწავლო ნაგებობის მეორე მნიშვნელოვანი ელემენტია რეკრეაცია. ერთი რეკრეაცია ემსახურება 150-160 ბავშვს. ამიტომ ძნელდება მოწყვლეთა ასეთი დიდი რაოდენობისათვის დამაკ-

მაყოფილებელი პრობემის შექმნა. არსებობს პროექტები, სადაც ცალკეული კლასები წარმოდგენილია საკუთარი რეკრეაციით, მაგრამ ეს იწვევს ფართის ზრდას, ირრვევა გემის კომპაქტურება. უფრო სასურველია მთლიანი სივრცის ნაწილობრივი დიფერენციაცია. ეს ამოცანა შეიძლება გადაწყდეს სხვადასხვა დონეების შექმნით, განსხვავებული ხასიათის განათების საშუალებით, დეკორატიული ელემენტების გამოყენებით და სხვა.

რეკრეაციის საერთო სივრცე შეიძლება გაიყოს სამ ზონად — საერთო, ჯგუფური და ინდივიდუალური.

საფრანგეთის ქ. პანტენში აშენებულ სკოლაში რეკრეაცია მოცემულია ამფითეატრის სახით. ცალკეული საფეხურების არსებობა არღვევს ერთი სივრცის მთლიანობას და მოსწავლეებს საშუალება ეძლევათ სხვადასხვანაირად აითვისონ იგი. რეკრეაციის ასეთ გადაწყვეტას თავისი უარყოფითი მხარეც გააჩნია: საფეხურების არსებობა ქმნის ბაჟეშების დასახიჩრების საშიშროებას. დადგენილია, რომ დასახიჩრება უმეტესად კიბის საფეხურებზე ხდება.

რეკრეაციის კავშირი სასკოლო ეზოსთან, მისი სრული გახსნის შესაძლებლობა სასურველია IV ბუნებრივ-კლიმატურ ზონაში. შემოგანხილულ სკოლის ფუნქციონალურ სქემაში I ასაკობრივი ჯგუფის რეკრეაცია უშუალოდ უკავშირდება სათამაშო მოედანს. II და III ჯგუფისაკი — მათთვის განკუთვნილ ეზოს ტერიტორიას და საცდელ ნაკვეთს.

სამივე ასაკობრივი ჯგუფი ერთიანდება მრავალნი დანიშნულების სივრცესთან, რომელიც შეიძლება წარმოდგენილი იყოს, როგორც შიდა ეზო, ან დაბაზი, სადაც ჩატარდება საერთო სასკოლო ღონისძიებები. ფაქტურად, აქ თავს მოიყრიან სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფის მოსწავლეები და იგი დაარღვევს ცალკეული ჯგუფების სრულ იზოლაციას. სკოლა თავისი ხასიათით, ტრადიციით წარმოადგენს ერთ მთლიან ორგანიზმს და არ იქნება სწორი მისი სრულიად დამოუკიდებელი ელემენტების შექმნა ერთობლიობაში წარმოდგენა. ერთი ასაკობრივი ჯგუფიდან მეორეში გადასვლა არ უნდა წარმოადგენდეს ერთი გარემოდან მეორე, თვისობრივად ახალ გარემოში მომზადებულ გადასვლას, არამედ ეს პროცესი თანდათანობით, შეუმჩნეველად უნდა მოხდეს.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ქ. სერჟი-პონტუაზის (საფრანგეთი) სასწავლო კომპლექსის საკონკურსო პროექტი. შენობა წარმოადგენს მთლიან ბლოკს. მას გალერეა არ ყოფს ორ სართულად, ეს ხელს უწყობს სხვადასხვა კლასის მოსწავლეთა შორის კონტაქტის დამყარებას.

სასწავლო დაწესებულების მხატვრულ-დეკორატიული გადაწყვეტა, ისევე, როგორც პროექტირება, მისი ფუნქციონალური დანიშნულებიდან უნდა გამომდინარეობდეს.

სასწავლო სათავსოების განსხვავებული დაჯგუფებით, მათი ზომის, ფერის, განათების კონტრასტული დაპირისპირებით მიღწეული იქნება სასკოლო ინტერიერის მრავალფეროვნება.

ყველა მოზარდს უყვარს ნათელი ფერები, მაგრამ მათი დამოკიდებულება ფერისადმი ასაკთან ერთად იცვლება. უმცროსი ასაკის ბავშვები უპირატესობას ანიჭებენ თბილ ტონებს, ცივი მომუშაინ-მოიცისფრო



ფერის გარემოცვაში ისინი თავს ვერ გრძნობენ მყუდროდ.

საშუალო ასაკის მოსწავლეებს უფრო მოსწონთ ცივი ფერები, ხოლო უფროსი ასაკში კვლავ უძლიერდებათ იბილი ფერის მოთხოვნა. რაც შეეხება ფერადოვან შესამებას, უმცროსი ასაკის ბავშვები უფრო ითვისებენ კონტრასტულ ფერებს, ფართო, ინტენსიური ფერის ლაქებს, ხოლო II-III ასაკობრივი ჯგუფის მოსწავლეები უპირატესობას ანიჭებენ ერთმანეთთან ახლო მდგომი ფერების რთულ შესამებას.

სასკოლო ნაგებობის ფერადოვანი გადაწყვეტის საკითხის განხილვისას, უნდა აღინიშნოს, რომ ინტერიერის გადაწყვეტა ერთ ფერში, რაც საკმაოდ ღმირი მოვლენაა ჩვენ სკოლებში, სწორი არ არის. ზედმეტად მონოტონური ფერები მალე ბეზრდება და ღლის ბავშვს.

თუ ავიღებთ ერთი ფერის სხვადასხვა ვარიანტს, ესთეტიკური თვალსაზრისით, შეიძლება ამ შემთხვევაშიც ვერ მივიღოთ დამაკმაყოფილებელი შედეგი. ბავშვისთვის განკუთვნილ სათავსოში უნდა იგრძნობოდეს ფერთა სიუხვე. მაგრამ

ცალკეულ სათავსში სასურველია მხოლოდ ორისამი ტონის გამოყენება. ხოლო მივლ სკოლაში — ხუთი-რვა ფერის, რათა თავი დაგაღწიოთ შენობის გადატვირთვას და არც ფერადოვანი გადაწყვეტის მთლიანობა დაირღვეს.

სასკოლო სათავსები, დეკორატიული გადაწყვეტის მხრივ, შეიძლება ოთხ ჯგუფად დაიყოს.

I — კლასები, კაბინეტები, სადაც ტარდება გაკვეთილები. ამიტომ მათმა დეკორატიულმა გადაწყვეტამ ყურადღება არ უნდა გაუფანტოს მოსწავლეს, არ უნდა დაუპირისპირდეს სათავ-

ზიანების შეტანა, ვიდრე უფროსკლასეულათვის განკუთვნილ საკლასო ოთახში. ძირითადი, უცვლელად მოქმედი ფაქტორია კედლებისა და ავეჯის ფერთა შეხამების საფუძველზე შექმნილი კომპოზიცია. რაც შეეხება სხვა აქცენტებს, ისინი პერიოდულად უნდა იცვლებოდნენ სასწავლო პროცესთან მჭიდრო კონტაქტში. მასალის პერიოდული ცვლა აუცილებელია, რადგან დროთა განმავლობაში მოსწავლეები ჯრევიან მათ.

კლასში, როგორც ყურადღების ფიქსაციის ობიექტი, მნიშვნელოვანია წინა კედელი. იგი

ჭ. ლობინის დაწვევითი სკოლის რეკრეაციის განივ კედელზე შესრულებული მოხაერტი პანოები.



ს. მოსკოვის ექსპერიმენტული სკოლის რეკრეაცია.

სის პირველად ფუნქციონალურ დანიშნულებას, ხელი შეუწყოს ინფორმაციის ათვისებას, შეასრულოს საილუსტრაციო მასალის როლი.

II — რეკრეაცია. მრავალი დანიშნულების მქონე სივრცე თავისი შინაარსით მოითხოვს უფრო მკვეთრ მხატვრულ აქცენტებს. მათი ფერადოვანი გადაწყვეტა უფრო ინტენსიურია. ეს გარემოება ხელს უწყობს მოზარდს ადვილად და სწრაფად გადავიდეს ერთი მდგომარეობიდან მეორეში.

III — ვესტიბული, გარდერობი ისეთი სათავსებია, სადაც დიდხანს არ ჩერდებიან მოსწავლეები. ისინი ერთგვარი გარდამავალი სივრცის ხასიათს ატარებენ. ამიტომ მათი მხატვრული გადაწყვეტა სადა უნდა იყოს.

IV — სააქტო და სპორტული დარბაზი — მკვეთრად გამოვლენილი ფუნქციონალური მოთხოვნების სათავსებია, სადაც შესაძლებელია დეკორატიული აქცენტის არსებობა თემატიკური ბანის სახით.

I ასაკობრივი ჯგუფისთვის განკუთვნილ საკლასო ოთახში საჭიროა უფრო მკვეთრი გამდი-

შეიძლება ორნაირად გადაწყდეს. პირველ შემთხვევაში, კედელი და დაფა განიბილება როგორც ერთი მთლიანი სიბრტყე, რომლის ფერადოვანი გადაწყვეტა უპირისპირდება კლასის სხვა სიბრტყეებს. აქ დაფისა და კედლის ფერი უახლოვდება ერთმანეთს. მეორე შემთხვევაში, კედელი და დაფა უპირისპირდება ყველა საგანს. ამავე დროს ხდება წინა კედლისა და დაფის გარკვეული ფერადოვანი დაპირისპირებაც. ორივე შემთხვევაში დანარჩენი საგნების შეფერილობა ნეიტრალური უნდა იყოს. აქ ლაპარაკია იმ საგნებზე, რომლებიც მოსწავლის ხედვის არეში ხვდება. დანარჩენ სიბრტყეებზე დასაშვებია გარკვეული თავისუფლება. განსაკუთრებით ეს ეხება უკანა კედელს. არსებობს ბევრი მავალითა, სადაც იგი შეფერილია მკვეთრ ინტენსიურ ფერად (ნარინჯისფერი, წითელი, ლურჯი): ამ ხერხის გამოყენებას თავისი დასაბუთება აქვს. კედელი მოსწავლეს ხელს არ შეუშლის მუშაობის დროს, პირიქით, გამოაოცლებს კლასის მონოტონურ, მოსაწყენ გარემოს. მაგრამ აქ თავს იჩენს შორე სიძნელე: პედაგოგი, რომელიც ამ კედლის ბი-



რისპირ დგას, შეიძლება ადვილად დაიღალოს, განგრევილებს.

კედლები არ უნდა გადაიტვიტოს ექსპოზიციით. თეი მხატვრული ექსპოზიციის ხასიათი შეიძლება მრავალნაირი იყოს, იგი უნდა წარმოადგენდეს საილუსტრაციო მასალას პეკვეთილისათვის. მაგალითად: მხატვრულად შესრულებულმა ანანამა შეიძლება ბავშვის ყურადღება მიიქციოს თავისი დეკორატიულობით და ამავე დროს ხელ შეუწყოს მისი ცოდნის განმტკიცებას. აიგოდანინებული ენიჭება თემატურ სურათებსაც. არანაკლები მნიშვნელობა აქვთ წმინდა დეკორატიულ, ფერადოვან და სივრცობრივ კომპოზიციებს. ამ პერიოდში განსაკუთრებით ინტენსიურად ყალიბდება ბავშვის გემოვნება, ამიტომ, მხატვრული და შემეცნების თვალსაზრისით, დიდ მნიშვნელობა ენიჭება სანტერესო უკრადოვან შესაბამას, ფერისა და ფორმის ურთიერთმოქმედებას. ამ შემთხვევაში, ბავშვის გემოვნება ყალიბდება მის ინდივიდუალურ მონაცემებზე დაყრდნობით. ეს გარემო შექმნილი უნდა იყოს მაღალ პროფესიულ დონეზე. ბავშვს, რომელიც დროის დიდ ნაწილს ასეთ გარემოში ატარებს, სიღამაზე მოთხოვნილებად ექცევა, შეკრდება გაუფრთხილდეს და თვითონვე შექმნას იგი.

საკლასო ოთახის განხილვისას უნდა გავითვალისწინოთ კიდევ ერთი კომპონენტი, რომლის უგულებელყოფა შეუძლებელია. ეს არის სარკმლიდან გადაშლილი ხედი.

უფროსი ასაკის მოსწავლეები კაბინეტური სისტემით სწავლობენ, ამიტომ სადაც ხასიათი ძირითადად მისმა დანიშნულებამ უნდა განაზღვროს. ამ შემთხვევაში ფერადოვანი გადაწყვეტა საერთო ხასიათს შეინარჩუნებს, ზოგიერთი სათავსო, ფუნქციონალური ცხოვთვნილებიდან გამოდინარე, ნაწილობრივ ევოლუტებას განიცდის. მაგალითად, ქიმიის კაბინეტში, სადაც მნიშვნელობა აქვს მასალის ფერის ზუსტ აღქმას, სასურველია, მაგიდები და კედლები ბავაი ნაცრისფერი, აქრომატული ტონისა იყოს.

გეოგრაფიის კაბინეტში მრავალფეროვანი საილუსტრაციო მასალის შესაბამა კედლის მოყვითალო-მომწავანი ფერთან შეიქმნება არასათო-ამოფონ შედეგი მოგვეცეს. ამიტომ ფონად წარმოადგინილი კედელი, რუკებისა და სხვა ფერადი ექსპონატებისათვის, ნეიტრალური უნდა იყოს. აქ დეკორატიული აქცენტის როლს შეასრულებენ გეოგრაფიული რუკები და სქემები.

საკლასო ოთახების გამაერთიანებელი ელემენტია რეკრეაცია, რომლის დეკორატიული გაფორმებაც უფრო ცხოველბატული, ინტენსიური უნდა იყოს. ფერთა და დეკორატიული აქცენტების რეკრეაცია უნდა დაუბრისპირდეს კლასებს. საშუალო სათავსების მშვიდი, რბილი ფერადოვანი კომპოზიციები შეიცვალოს მკვეთრი, კონტრასტული, მრავალფეროვანი კომპოზიციებით.

რეკრეაციის გაფორმებისას ადრევე უნდა

იყოს გათვალისწინებული ადგილი დეკორატიული ექსპოზიციებისათვის, შეიქმნას მათთვის შესაბამისი ფერის ფონი.

კედლის დეკორმა შეიძლება სრულიად შეცვალოს სივრცის ხასიათი. ამ შესაძლებლობის მიზნობრივი გამოყენება დადებით შედეგს იძლევა. მაგალითად, ქ. რივის 39-ე საშუალო სკოლაში, კედელზე შესრულებული პანო — სხვადასხვა ინტენსივობის წრეები — არღვევს კედლის სიბრტყეს. ილუსტრული ფეგეტი ზრდის სათავსოს ფერს და მოსაწყვეტ კუბურ მოცულობას დინამიკურ ხასიათს ანიჭებს.

მოსწავლეთა აქტიური დასვენება დაჯავშინებულია მოძრაობასთან, თამაშთან. მოსწავლის ხედვის წერტილი განუწყვეტლივ იცვლება, ამიტომ კედლების ფერი, დეკორატიული აქცენტები ისე უნდა განლაგდეს, რომ მკვეთრი ფერადოვანი ლაქები მოსწავლის ხედვის არეში ხვდებოდნენ და წარმოქმნიდნენ ცოცხალ, გამომსახველ კომპოზიციებს.

არსებობს რეკრეაციის ფერადოვანი გადაწყვეტის რამდენიმე ვარიანტი.

სათავსოს გრძივი და ერთი განივი კედელი შეიძლება დაიფაროს ღია ფერის საღებავით, ხოლო დეკორატიული აქცენტი გადატანილ იქნას მეორე განივი კედლის ინტენსიურ, მკვეთრ ფერზე. შეიძლება იატაკი გაფორმდეს გეომეტრიული ფიგურებით.

სასკოლო ინტერიერის მხატვრული დაღმავებისას ფართოდ გამოიყენება კედლის მხატვრობა, მოზაიკა; თემატიკა ძალზე მრავალფეროვანია: ქვეყნის ისტორია, გეოგრაფია, ბუნება, სპორტი და სხვა.

თემის შერჩევა და შესრულების მიერა განპირობებულია იმ ასაკობრივი ჯგუფით, რომელსაც ემსახურება რეკრეაცია.

ი ასაკობრივი ჯგუფის რეკრეაციაში შეიძლება მოცემული იყოს ბავშვებისათვის კარგად ცნობილი ზღაპრული პერსონაჟები, მცენარებისა და ცხოველების გამოსახულებები. ქ. ნიუ-იორკის დაწყებით სკოლაში რეკრეაციის კედლები დაფარულია ციფრებისა და ასობის გამოსახულებით. მათი დანიშნულებაა ცხოველბატული გახადონ ინტერიერი, ხელი შეუწყონ ბავშვის მიერ მიღებული ცოდნის განმტკიცებას. სასურველია, მოცემული ელემენტებისაგან შეიქმნას უფრო თავისუფალი კომპოზიციები, რომლის მხატვრული შესრულების დონე უფრო მაღალი იქნება კედლის სიბრტყეზე მოცემული კომპოზიციის შეიძლება იყოს მოცულობითი. რეკრეაცია არ უნდა გადაიტვიტოს ექსპოზიციებით, კედელზე შესრულებული სიუჟეტებით.

რეკრეაციაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება წმინდა დეკორატიული კომპოზიციების შექმნას. მათ გააჩნიათ, როგორც მხატვრული, ისე ფუნქციონალური დანიშნულება. ბავშვი ეჩვევა



ფერის სწორ აღქმას, ფერისა და ფორმის ურთიერთდამოკიდებულებას.

რადგან ამ სათავსში მიმდინარეობს მოძრავი თამაშები, აქ უნდა იყოს სხვადასხვა ფერისა და ფორმის ელემენტები, რომლებიც გამოიყენება სკამებად, სათამაშო იარაღებად ისინი მწვიდ, ერთ ტონალობაში გადაწყვეტილ სათავსს დასრულებულ სახეს მისცემენ. ამ შემთხვევაში, დეკორატიული აქცენტები არ იქნება სტატური, ნატი ხშირი ცვლით რეკრეაცია შეინარჩუნებს სახლის შთაბეჭდილებას.

ამჟამად სკოლების მხატვრული სახის შექმნაში ფართოდ გამოიყენება ბავშვების ნახატები. აქ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება გესპოზიციის ხასიათს. ფინეთის ერთ-ერთ დაწყებით სკოლაში რეკრეაციის განივი კედელი სრულიად დაფარეს ნახატებით და ლაქი გადაუსყეს, რის შედეგად მიიღეს მაღალმხატვრულ დონეზე შესრულებული დეკორატიული აქცენტები, რომელმაც წამყვანი ადგილი დაიკავა სათავსში.

II და III ასაკობრივი ჯგუფებისათვის განკუთვნილ რეკრეაციაში შესრულებულ კომპოზიციები უფრო პირბოთია.

ქ. ლონიას დაწყებით სკოლაში სამაგალითოდ არის გამოყენებული მოხაიკა. იგი შესრულებულია რეკრეაციის განივ კედელზე. მოციქულია თემატიკური პანოები -- დედამიწის გენეოთარების პერიოდები, მცენარეთა კლასიფიკაცია (გამოყენებულია ყავისფერი, შავი და თეთრი ფერები). მოხაიკები სიბრტყობრივია. თვით პანოების მხატვრული შესრულების დონე შედარებით დაბალია.

ქ. მოსკოვის ექსპერიმენტული სკოლის რეკრეაციაში კედელი მოხატულია თემატური პანოთი.

რეკრეაციაში, სხვა სამუშაო სათავსებისაგან განსხვავებით, განათების საკითხი არ არის მკაცრად შეზღუდული. ამიტომ განათებით შეიძლება გაძლიერდეს სათავსის მხატვრული გამომსახველობა, ხოლო ეიტრატების გამოყენებით მიღწეულ იქნას საინტერესო მხატვრული ეფექტები.

ვესტიბული შენობის ის ნაწილია, სადაც პირველად ხვდება მოსწავლე. ამიტომ სასურველია, აქ უკვე იგრძნობოდეს სასწავლო ნაგებობის ინტერიერის თავისებურება, მისი მხატვრული გადაწყვეტის ინდივიდუალური ხასიათი. ამან არ უნდა გადატვირთოს სათავსი დეკორით, მხოლოდ მიაწინოს მასზე მსუბუქი დეკორატიული აქცენტით, ან კედელზე ექსპონირებული საერთო სასკოლო მნიშვნელობის რაიმე ინფორმაციით.

სააქტო დარბაზი წარმოადგენს სათავსს, სადაც ტარდება საზეიმო კრებები, კონცერტები, სასკოლო საღამოები და მრავალი სხვა ღონისძიება. ამიტომ მისი დეკორი თავმჯდებელია. მასში გამოყენებული უნდა იქნას ძირითადი მხატვრული გამომსახველობის ელემენტები.

ყოველი ღონისძიება, იქნება ეს სახალწლო ნაძვის ხე, თუ საპირველმისო დღესასწაული, მოითხოვს სააქტო დარბაზის განსხვავებულ დეკორატიულ გადაწყვეტას.

ამიტომ კედლები, სცენა, ფარდა მწვიდი, ნეიტრალური ფერებისა უნდა იყოს.

მხოლოდ სცენის წინა კედელზეა დასაშვანი თემატური, დეკორატიული პანოს არსებობა, რომელიც წამყვან ადგილს არ დაიკავებს საერთო გარემოში და სათავსში ზემდინარე ყველა პრიციპის საერთო ხასიათზე მიაწინებს.

სპორტული ბლოკის ფუნქციონალური დანიშნულება მკაცრად არის განსაზღვრული. დარბაზი უნდა იყოს ნათელი და მშვენი ფერში გადაწყვეტილი. ამ მიზნით კედლის ზედაპირი იფარება ღია, ნაკლებად ინტენსიური ფერით. ამ ფონზე შედარებით მკვეთრ ლოკალურ აქცენტებს იძლევა სპორტული იარაღების ზედაპირები.

სასაბლიო დარბაზის ფერადოვანი გადაწყვეტა არ არის შეზღუდული მკაყრი ჰიგიენური მოთხოვნებით, ამიტომ მისი მხატვრულ-დეკორატიული გადაწყვეტა შეიძლება მრავალფეროვანი იყოს.

ამრიგად, მთელი სასკოლო კომპლექსის ინდივიდუალური სახე ცალკეული სათავსების განსხვავებული კონტრასტული დაპირისპირებით იქმნება.

სახვითი მხარე, ისევე როგორც მილიანად ფილმი, ასისამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს. მასში იგრძნობა ოპერატორის და მხატვრების გააზრებული, შემოქმედებითი შეთანხმებულობა, რამაც დიდად განასაზღვრა ფილმის მხატვრულ-ესთეტიკური დონე, მისი წარმატება.

ყოველ დეკორაციაში, გადაღებულ ობიექტებსა თუ პერსონაჟთა კოსტიუმებში ძალზე ზუსტად და შინაარსის შესატყვისადაა მოძებნილი ფერები. შესანიშნავადაა განათებული და გადაწყვეტილი „ცეკვის დარბაზი“, „პავლეს სახლი“ და სხვა სცენები, რომელთა ინდივიდუალური განათების სწორმა მიგნებამ უზრუნველყო ოპერატორის წარმატება. თუ „ცეკვის დარბაზი“ განათებულია მოცალე შუქით და ნათელი აკვარელური ტონები მაყურებელს კარგ განწყობილებას უქმნის, „პავლეს სახლის“ მკაფიო შუქ-ჩრდილები აქ გათამამებული ეპიზოდების აზრობრივი მხარის შესაბამისია.

როგორც პავლიონებში, ისე ნატურაზე გადაღებული ყველა დანარჩენი ეპიზოდი მკაცრ სახვით გააზრებას მოწოდებს.

მხოლოდ დეკორაციაში „პოლიციის უბანი“, მეტისმეტად ყვითილი კედლების გამო, მსახიობთა სახეებსაც ყვითილი ფერი დაჰკრავთ. სამაგიეროდ, იმავე დეკორაციაში ოპერატორმა მოგვცა პოლიციეისტებისა და მისი ხელქვეითების მშვენიერი პორტრეტული დახასიათებანი.

ა. მღებრიშვილმა მართლაც ჩინებულად გადაიღო ფილმის ყოველი გმირის პორტრეტი, შესძლო თითოეულისათვის ხასიათის შესაფერისი განათება მოეწავა.

კარგადაა გადაღებული პავლეს სიმღერის ეპიზოდი საზიდარზე. ეს ეპიზოდი ფილმში ტექნიკურად ძალზე რთულია, მაგრამ ოპერატორმა თავი გაართვა სირთულეს კანონის ზუსტად მიგნებული მოძრაობა, მუსიკის ტემპის შესატყვისად, ოპერატორის მუსიკალურ სვერშიანზე მტყვევლებს.

ოპერატორს არ იტაცებს განათების ერთი რომელიმე მეთოდი. მიუღ ფილმში იგრძნობა, თუ როგორ გააზრებულად იყენებს იგი შუქს და როგორ უკავშირებს მას ფილმის შინაარსსა და რეჟისორის ჩანაფიქრს.

გულსატკეპია, რომ ფილმის ბევრი კადრი ფოკუსში არ მოხვდა. მართალია, ამის გამო ზოგიერთი ეპიზოდი რამდენჯერმე ხელახლა გადაიღეს, მაგრამ ხარვეზები მთლიანად მაინც არ აღმოიფხვრა, ვინაიდან გადამღები ჯგუფი აღტურვილი არ იყო სრულყოფილი ტექნიკური საშუალებებით.

სამწუხაროდ, ამ ბოლო დღის გადატურულ პირობებში იქცა კარგი ობიექტივი. ამ საკითხის მოუგვარებლობა მომავალშიც მიაყენებს ზიანს ჩვენი ფილმების სახვით მხარეს. საჭიროა სტადიამ მიიღოს გადაჭრული ზომები სათანადო კინოობიექტივების შესაძენად.

„გ შ ა მ შ ვ ი დ ბ ი ს ა , კ ა ყ ს ო“, შავ-თეთრი ფილმი (ოპერატორი გ. გერსამია, მხატვრები ვ. არაბიძე და დ. ერისთავი).

გ. გერსამიას ნამუშევრები ყოველთვის გამოირჩევიან საკუთარი ხელწერით. პირველ ყოვლისა, ეს გამოიხატება ფილმის შინაარსთან გამოსახულების ზუსტ შესაბამისობასა და ნეგატიური ფირის ტონალური შესაძლებლობების მთლიანად გამოყენებამში.

ფილმის ყოველ კადრში შეხედებით ხავერდოვან შავსა და ბრწყინვალე თეთრ ფერს. ამით ოპერატორი აღწევს ნატოფი, რეალისტური ფირის ტონალულების მიღებას.

ჯერ კიდევ გადაღების დროს, ფილმის მასალაში ვნახე ოპერატორული თვალსაზრისით შესანიშნავად გადაწყვეტი-

დღად მარგევი

კინოფილმში ერთ-ერთი გადაწყვეტილება მიმინელობა ენიჭება გამოსახულებას, რადგანაც მაყურებელი ძირითადად მისი მეშვეობით აღიქვამს ფილმის შინაარსს.

ცნობილია, რომ გამოსახულებას უნდა ჰქონდეს არა მარტო ტექნიკური და ფოტოგრაფიული, არამედ მხატვრული და სახვითი დონეებიც. კინოფილმმა გარკვეული ცნებები სახვითად აღსაქმელ გამოსახულებად უნდა აქციოს. ეგრანზე გამომსახველობის მისაღწევად იღვწის ოპერატორი, იგი ავირგავინებს სურათის შემქმნელი ჯგუფის შრომას.

ამდენად, ოპერატორის მიერ გადაღებულ ნეგატივზე ფიქსირებულია გადამღები კოლექტივის შემოქმედებითი და საწარმოო მუშაობის შედეგები.

ოპერატორის განკარგულებაშია ის რეალური ტექნიკური საშუალებები, რითაც ფილმის ავტორები თავიანთ ჩანაფიქრს ახსოვრებენ. ოპერატორის მუშაობაზე ბევრადაა დაზოგადებული მომავალი ფილმის წარმატება, მისი შინაარსისა და რეჟისორის ჩანაფიქრის ხორცშესხმა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ — ოპერატორი კინოდრამატურგიული ნაწარმოების ფილმად ქცევის პროცესში რეჟისორის თანამოაზრე და თანავტორია.

აი, ამ ძირითადი პოზიციიდან გამომდინარე შევეცდები მოკლედ გამოვთქვა ჩემი აზრი იმაზე, თუ როგორ გაართვოს თავი რთულ ამოცანას ჩვენმა მხატვრებმა და კინოოპერატორებმა გასულ წერს. ფართოგრანთან ფერად მუსიკალურ ფილმში „ვ ე რ ი ს უ ბ ნ ი ს მ ე ლ ო დ ი ე ბ ი“ (ოპერატორი ა. მღებრიშვილი, მხატვრები ვ. გურუა და ე. ლაპოუსკი) მაყურებელმა გაიცნო მიმზადებული, მაღალი ვემოციების მქონე პროფესიონალი ოპერატორი.



ლი ეპიზოდები. მაგალითად, სასლვარზე, ნისლში გადაღებული კადრები, მაგრამ, სამუშაოროდ, როგორც ეს სწირად ხდება, ფილმში ისინი არ მოხვდა.

ჩემი აზრით, საინტერესოა გადაწყვეტილი და გადაღებული შედგენი ეპიზოდები „ბინა“ (ჯაყის ბავშვობა), „სოფელი სასლვრის გადაღება“, მაგრამ ფილმი საერთოდ მოკლებულია იმ ერთიან გამომსახველობას, რომელიც ჰქონდა რეჟისორ მ. კოკოსაშვილისა და ოპერატორ გ. გერსამიას წინა ფილმს — „დიდი მწვანე ველი“.

როგორც ჩემთვის ცნობილია, რეჟისორსა და ოპერატორს, სახვითი მხარის მეტი ქმედითობის მინიჭების მიზნით, უნდადათ ფილმისთვის რამდენიმე დეკუმენტური სახითი მიეცათ, მაგრამ ეს არ მოხერხდა და ალბათ იმიტომ, რომ რეჟისორი და ოპერატორი იძულები ძლიერი არიან ზუსტი, ფერწერულად გამომსახველი კინოთამაშობის აგებაში, რომ ვერ შესძლებს შეეცალათ თავიანთი მანერა, რის გამოც სურათის სახვითი წყობის მთლიანობა საბოლოოდ ზოგ ადგილას დაირღვა.

უდავოდ საინტერესო ნამუშევარია ფერადი ფილმი „ცი მბი ირ ელი ჰაპაჰ“ (ოპერატორი დ. სხირტაძე, მხატვარი მ. შენიკოვი).

მისუხედავად იმისა, რომ ფილმს იღებდნენ მეტად არახელსაყრელ პირობებში, მისი სახვითი მხარე მაინც სრულყოფილი გამოვიდა. სურათი აღსანიშნავია როგორც სტატუტური, ისე მოძრაობაში გადაღებული კადრების ზუსტი განაწარმებითა და კომპოზიციური მთლიანობით, სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს კინოსურათის დეკორაციული გადაწყვეტა, როგორც ნატურაზე, ისე პავილიონში. კერძოდ, ისეთი კადრები, როგორცაა „კალანდარიშვილის შტაბის ეზო“, „სამქელად“, „ბაზარი“ და სხვა, დიდი დამაჯერებლობითაა გადაწყვეტილი. კარგადაა აგებული აგრეთვე დეკორაცია „რესტორანი“, სადაც ოპერატორს შესაძლებლობა მიეცა სინათლის საშუალებით შეექმნა საჭირო ატმოსფერო და გადაღოს მსხვილი პლანები. განათებისა და ფერების თვალსაზრისით ნაკლებად საინტერესო გამოვიდა დეკორაცია „გუმბონის დარბაზი“. ბატალური და მასობრივი სცენები ფილმში აგებულია დინამურად. ძალზე გამომსახველად და მიმოიღველად გამოიყურება მოგზაურობისა და ბრძოლის ეპიზოდები. ფილმში დიდი ყურადღება აქვს დათმობილი ნატურის შერჩევას, რის გამოც მისმა სახვითმა მხარემ აშკარად მოიგო.

შესანიშნავი და განათებულია გმირთა პორტრეტები, საყურადღებოა ფილმის მონტაჟური მხარე.

მიმანია, რომ ოპერატორმა და მხატვარმა სწორად გაითვალისწინა ჩანაფიქრი, იგრძნეს სურათის ერთიანი სტილი, რის მეშვეობითაც მივიღეთ ქუშმარიტა საინტერესო ფილმი, აღბეჭდილი პროფესიონალ ხელოვანთა საკუთარი ხელწერით.

კინოფილმის „მ ზ ე შ ე მ ო დ გ ო მ ი ს ა“ (ოპერატორი დ. ახვლედიანი, მხატვარი ნ. ნიკოლაძე) ოპერატორის და მხატვრის წინაშე რთული ამოცანა იდგა: არსებული სცენარის სახვითი გადაწყვეტაში ოდნავი ცვლილების შეტანა კი ფილმს გააუთხურებდა. საბედნიეროდ, ეს არ მოხდა. ოპერატორმა და მხატვარმა, რეჟისორთან და სცენარის ავტორთან ერთად, მიაგნეს სურათის სწორ გადაწყვეტას. ფილმში დიდი და მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ძველი თბილისის პეიზაჟებს. მრავალ ფილმში გვიხანავს ჩვენი დედაქალაქის ხედები, ქუჩები და სახურავები, მაგრამ ასეთი სიყვარულით, ასეთი

განწყობით გადაღებული ატმოსფერო არ შეგვიხვედრებოდა. როდესაც ფილმის დასასრულს, ელენე ახვლედიანისეული თბილისის ბრწყინვალე ფერწერული ტილოებს ვუშვებით, გვკარა, რომ ფილმი დასრული ფერწერის მსგავსი კადრების აგებაშია საგნების დრამატურული განვითარებითაა გამართლებული.

ჩემი აზრით, ოპერატორმა კარგად გადაიღო ნატურა. ასევე კარგადაა გადაღებული მეღვაჯაფორიძის ეკრანული პორტრეტი. სისადავე და უბრალოება მიღწეულია ხანგრძლივი და ბეჯითი შრომით.

ვეიკრობ, შედარებით სუსტადაა გამოყენებული სინათლე დეკორაციებისა და ნატურაზე გადაღებული კომპოზიციების განათებისას, რის გამოც სინათლესა და სცენების განწყობილებას შორის არ იგრძნობა სათანადო ორგანული კავშირი.

ფერადი ორსერიანი ფილმში „მ თ ვ ა რ ი ს ო ტ ა ე ე ბ ა“ (ოპერატორი რ. წურჭულია, მხატვარი ხ. ლებანიძე) ძალზე საინტერესო, სისხლსასვე სახვეებითა და მწვავე კონფიქტებით აღსავსე ლიტერატურული მასალა ოპერატორსა და მხატვარს საშუალებას აძლევდა შესაბამისად საინტერესო და გამომსახველი ფორმებისათვის მიეგნოთ.

ფილმის მხატვარმა, როგორც ნატურაზე, ისე პავილიონებში, დეკორაციების მეტყველ გადაწყვეტას მიაღწია. ამგვარდროს უნდა აღინიშნოს დეკორაციების კარგი, მოხერხებული აგება და გამომსახველი მოპირკეთება. განსაკუთრებით ეს ითქმის „შერეების სახლსა“ და „სასტუმროზე“, სადაც კედლების მისათვალად, პირველად ჩვენს სტუდიაში, გამოყენებული იქნა ჩიოთის ქსილოები. ფილმში არ იგრძნობა ბუტაფორია. გულმოდგინედ და დიდი მხატვრული გემოვნებით არის შერჩეული რეჟისორი და ინტერიერის მხატვარი. სურათის შექმნისას ოპერატორმა გამოამყვანა მისტიკოსის ჩინებული ფიქობა, სინათლისა და ფერის შემაბების უნარი და მაღალი გამომსახველობითი კულტურა. მაგრამ მთლიანობაში ფილმის სახვითი მხარე მაინც არაა უნაკლო.

ჩემი აზრით, კადრები და კომპოზიციები ოპერატორს დასრული ფერწერის კანონებით კი არ უნდა აეგო, არამედ უნდა მიეგნა უფრო დინამიური, კინემატოგრაფიულად მეტყველი გამომსახველი თვისება.

ფილმი შედგება მრავალი ასეული კადრისა და კომპოზიციისაგან, რომელთაც ეკრანზე უჩვენებენ საათ-ნახევრის თუ ორი საათის მანძილზე. თუ ეს ლამაზი კადრ-კომპოზიციები ფერწერულ ნაწარმოებებს დავშავებთ, რომელთა ვულდასმით დათვალერებას დიდი დრო სჭირდება, მაყურებელი ვერ აღქვამს ამ სილამაზეს და ფილმიც მთაწყნის წინადადებზე პირადად მე ფილმის ფერწერული გადაწყვეტის წინადადებზე კარა ვარ. პირიქით, მაგრამ უნდა ვიცოდეთ, რომ კინემატოგრაფს აქვს ფერწერის თავისებური კანონები, კინოფერწერის ხერხები, რასაც ანგარიშს უნდა გაეწიოს. ამ კანონებიდან მთავარია აგების უკიდურესი უბრალოება, რათა ყველასთვის გასაგები გახდეს კადრის აზრი და ატორისეული ჩანაფიქრი.

მისუხედავად ზემოაღნიშნულისა, მიმანია, რომ ფილმის სახვითი მხარე მაინც ვარკვეულ ინტერესს იწვევს. ჩემი შენიშვნები კი იმითაა ნაკარნახევი, რომ ასეთი ლიტერატურული პირველწყაროს მქონე ნაწარმოების მაღალ კინემატოგრაფიულ ყალიბში მოქცევა მხატვრისა და ოპერატორისგან მეტ დაფიქრებას და სერიოზულ მუშაობას მოითხოვდა.

„ლ ე ვ ა ნ ხ ი დ ა შ ე ლ ი ს“ შემქმნელებს (ოპერატორი



ა. ქელიძე, მხატვარი და თეატრმწიფი), ზემოაღნიშნული ფილმისგან განსხვავებით, ხელთ შედარებით სუსტი სცენარი ქონდათ. მასში, რომანთან შედარებით, ბევრი რამ ყალიბი და გაუგებარია, რამაც ფილმის საერთო გადაწყვეტაში მთელი რიგი შეცდომები გამოიწვია. როდესაც ვკრანზე დაიწყო რეალური ხედვითი სხვების რეპროდუქციები, აქცენარში არსებული ყველა შეცდომა ერთბაშად ამოტივტივდა.

ფიქრობ, რეჟისორმა სება თავი აერიდინა ამ ნაკლოვანებებისთვის და ეპოუნა ფილმის გადაწყვეტის ორიგინალური ხეხი. ჩანს, სურდა ფილმისთვის პლაკატურობა, პუბლიცისტურობა მიეჩინებინა, მაგრამ ეს ვერ მიხერხდა, ფილმის გმირები ვკრანზე თავს უსერსულად გრძნობენ. იგრძნობა, რომ აშკარად სხვითი ტანისამოსი აცვიათ.

უფროლია დეკორაციები, კარგად არ არის დაწერილი ფიქრი. მთლიანობაში მოუფერებელია ფილმის სახვითი წყობა, თუმცა ცალკეული კადრები და ეპიზოდები გადაღებულია გემოვნებითა და საქმის ცოდნით. მაგალითად, ლ. ყიფიანის კადრები და რუსთაფის ქარხნის საამქროებში გადაღებული რამდენიმე ეპიზოდი.

ფიქრობ, აქ ჭეშმარიტება მსხვერპლად შევიწროა ფილმის გადაწყვეტის წინასწარ ჩაფიქრებულ ორიგინალობას. სამწუხაროდ, ნებისთ თუ უნებლეთ, ოპერატორი და მხატვარი რეჟისორს დახმარუნენ მცდარი გზის არჩევაში.

„შე რ ე კ ი ლ ე ბ ი“ (ოპერატორი გ. ჩირაძე, მხატვრები რ. და თ. მირზაშვილები) გასული წლის საუკეთესო ფილმად მიმაჩნია.

სცენარი უკვე იმთავითვე იძლეოდა ფილმის გამომსახველობითი მხარის ზუსტად განსაზღვრის საშუალებას. ავტორების სასახლეოდ უნდა ითქვას, რომ მათ ყველაფერი გააკეთეს დიდი გემოვნებით, მონდობებითა და პროფესიული ოსტატობით.

ფილმის სახვითი მხარე იმდენად მეტყველი და მთლიანია, რომ ძნელია რაიმეს ცალკე გამოყოფა. მასში ყველაფერი მაღალ მხატვრულ დონეზეა შესრულებული. მაგალით ფერები, სინათლე, კომპოზიციური წყობა მის შემქმნელთა დახვეწილ გემოვნებაზე მეტყველებს.

პირველი ეპიზოდებიდანვე გვაოცებს რბილად, მდიდარი ფერადოვანი ნიუანსებით გადაღებულ მსახიობთა სახეები.

ფილმის მთელი გამომსახველობითი წყობა, საერთოდ ფილმი, მიმდინარეობს ერთიან სტილში, მსუბუქად, უბრალოდ და ლამაზად. დეკორაციები, კოსტიუმები, რეკვიზიტი, ავეჯი გულმოდგინედაა შესრულებული და ბოლომდე მოფერებულნი. ყოველივე ამას ჯი ავეჯიგვინებს ცაში აფრენის ფანტასტიკური ეპიზოდი და ზეიდან დაწახული გასაოცარი პეიზაჟები...

მინდა აღვნიშნო ერთი ტექნიკური ფაქტის შესახებ:

ალსანიშავია, რომ ოპერატორმა მაქსიმალურად გამოიყენა ფირის შესაძლებლობანი, რაც ტექნიკურად რთული განსახორციელებელია. მან დამატყცა, რომ ყველაფერი არ შეიძლება ფირს დავარალოთ. მთავარია, ფილმობდთ გადაღების ტექნიკას, რთა შევძლოთ ფირზე აბეჭედოთ ის, რასაც მოვისურვებთ და რაც ფილმისთვის აუცილებელია. „შერეკილები“ ახალაზრდა ოპერატორის უდავო შემოქმედებითი გამარჯვებაა.

გასულ წელს ჩვენს სტუდიაში გადაიღეს ათი სატელევიზიო ფილმი, როგორც სრულმეტრაჟიანი, ისე მოკლემეტრაჟიანი და დოკუმენტური.

მოკლედ შევხვებით ზოგიერთ მათგანს: „ბ ე ბ ე რ ი მ ე ჯ უ რ ე ნ ე ე ბ ი“ შავ-თეთრი მხატვრული ფილმი (ოპერატორები მ. ფილიპაშვილი და ლ. ნამგალაშვილი, მხატვარი გ. გიგაური). ეს ძალზე სასიამოვნო ფილმი აგებულია კარგი პროფესიული სცენარის საფუძველზე. მასში თითქმის მთელი მოქმედება მიმდინარეობს ძველი სახლის წოში, სადაც ფილმის გმირები ცხოვრობენ, ფილმის წარმოების გასაადვილებლად მთელი ესო პავლიონში აიგო და ძალზე საინტერესოდაც იხე, რომ არცკი იგრძნობა, თუ ეს ყველაფერი დეკორაციაა. ფილმში შექმნილია გმირთა დასამახსოვრებელი პორტრეტები. ერთადერთი, რაშიც ვერ დავიყვანხმებოდი, ეს არის გმირთა პორტრეტების წრიული პანორამის რამდენჯერმე გამოყოფა. მისი ერთხელ გამოყენება ეფექტურია, მაგრამ როცა საჭირო ხდება გამოჩენა, სასურველია სხვადასხვა ხერხის გამოყენება. მით უმეტეს, რომ პანორამების დროს მოქმედი გმირები ხშირად კადრს მიღმა აღმოჩნდებიან ხოლმე. ასევე სასურველი იყო შუქით უფრო ზუსტად დამოუკავშირებოთ დილისა და საღამოს კადრების დეკორაციები.

კარგადაა გადაღებული ფილმის ფინალი, ამ კადრებში განწყობილების შესატყვისად ფირის მიგნებული სცენების გაშუქება და ტანალობა, მთელ ფილმში გამოსახულება კარგედ ესადაგება მუსიკას და საერთო განწყობილებას.

„შ ვ ე ნ ი ე რ ი კ ო ს ტ ი უ მ ი“ (ოპერატორი ი. როგაჩევსკი, მხატვრები ა. კაკაბაძე, თ. მიქელაძე). ამ ფილმის სახვითი მხარე საერთო შინაარსს შეესაბამება, თუმცა უნდა ითქვას, რომ, შესრულების ტექნიკური დონის თვალსაზრისით, იგი არადამაკმაყოფილებელია. განაიება არათანაბარი, უზემი და არამონტაჟურია. დარღვეულია სატელევიზიო ფილმისთვის აუცილებელი ტექნიკური ნორმები, გამოყენებული არ არის დეკორაციები, ნატურა და ინტერიერიები.

„ს ღ ვ ა რ ი“ მოკლემეტრაჟიანი ფერადი მხატვრული ფილმი (ოპერატორი დ. მაჩაიძე, მხატვარი ჯ. მირზაშვილი), იგი გადაღებულია ლამაზად, ნათლად და სასიამოვნოდ, კარგი კონკრეტული კომპოზიციებით. ბევრი რამ მასში მახვლელონიერულადაა მიგნებული და ყოველივე ამას მოქმედი აქვს შესატყვისი სახვითი მხარე.

ალსანიშავია, რომ ფილმი გადაღებულია მცხუნვარე მცხუნე, მაგრამ, ჩანს, ოპერატორმა კარგად გაართვა თავი ამოცანას, გამოამჟღავნა ტაქტი და ზომიერების გრძნობა, რაც დამწყები ოპერატორისთვის ნამდვილად დიდი წარმატებაა.

დასასრულ, გსაყოფილებთ მინდა აღვნიშნო, რომ გასული წლის კინომოსკალმა მეტად სასიამოვნო შედეგები მოგვცა: სტუდიას შეემატა რამდენიმე პერსპექტიული კინოოპერატორი, რაც ქართული კინოსაოპერატორო ხელოვნების მომავალი სერიოზული გამარჯვების საიმედო გარანტიად უნდა მივიჩნიოთ.





მს. წიგნი საჭიროა ყოველი კინემატოგრაფის-ტისათვის. მასში მდიდარ საარქივო მასალაზე დაყრდნობით, ავტორს გაუშუქებია ის დიდი მათრანიშეხვეული როლი, რაც საქართველოს კომუნისტურ პარტიას მიუძღვის ჩვენი ეროვნული კინემატოგრაფის შექმნასა და განვითარებაში. ამ მხრივ უცილობელია ავტორისა და გამომცემლობა „ხელოვნების“ უდავოდ კეთილშობილური წამოწყება. იმედია, ავტორი გაავრძელებს მუშაობას და მკითხველი ქართული კინოს მხოვან პერიოდზეც მიიღებს საინტერესო ნაშრომს. ოღონდ საჭირო იქნება მისი გაცილებით მაღალ პროფესიულ დონეზე გამოცემა.

ახლა კი უშუალოდ იმის შესახებ, თუ რა გვაქვს მხედველობაში, როცა ასეთ დასკვნას ვაკეთებთ:

1. წინათქმის პირველსავე გვერდზე ავტორი წერს: „...ა. ლუნაჩარსკისთან საუბრისას, ჯერ კიდევ 1917 წელს, ლენინმა განმარტა საბჭოთა კინემატოგრაფიის მომავალი გზები“ (გვ. 3-4). სინამდვილეში ეს საუბარი შედგა 1922 წელს<sup>1</sup>.

11. იქვე ავტორს მოჰყავს ვ. ი. ლენინის ცნობილი სიტყვები ვლ. ბონჩ-ბრუევიჩის მოგონებიდან და წერს: „...ბელადი მიუთითებს, რომ კინოს შეუძლია გახდეს მასების განათლების ერთ-ერთი უდიდესი საშუალება, როდესაც ეს მასები დაეპატრონებიან მას და კინო კულტურის ქუჩამარტ მოღვაწეთა ხელში გადავა“ (გვ. 3). მარნათლია, ავტორი აქ ზუსტ ციტირებას კი არ ახდენს, არამედ თავისი სიტყვებით გადმოსცემს ბელადის მიერ გამოთქმულ აზრს, მაგრამ მთავარი მაინც გამოჩენია: ვ. ი. ლენინი სახვასებით მიუთითებდა არა ზოგადად „კულტურის ქუჩემარტ მოღვაწეებზე“, არამედ სოციალისტური<sup>2</sup> კულტურის მოღვაწეებზე.

111. 1905 წლის რევოლუციასზე საუბრისას ავტორი უწინაშეს, რომ თითქმის ამ პერიოდს, როცა, ავტორის სიტყვებითვე რომ ვიჭკვით, ქვეყანაში რევოლუციის ქარცეცხლი მძვინვარებდა, განუყოფებოდეს ვ. ი. ლენინის პირველი გამონათქვამი კინოს შესახებ. კერძოდ, ზემოთ მითითებული ციტატა (გვ. 13). სინამდვილეში ეს იყო 1907 წელს<sup>3</sup>.

IV. 38-ე გვერდზე მოტანილი ციტატა ვ. ი. ლენინის სტატიიდან „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“<sup>4</sup>: „მიიღონობით და ათულ მილიონობით მშრომლებს, რომელნიც ქვეყნის საუკეთესო ნაწილს, მის ძალას, მის მომავალს შეადგენენ“ ავტორმა დაუკავშირა კინოსაც, მაშინ როცა აღნიშნულ სტატიაში კინოხელოვნებაზე სიტყვაც არ არის ნათქვამი

### ქართული

## კინო სოკრატის კვალდაკვალ

ვალენტინა ცომანიანი — „ქართული კინოს სოკრატის კვალდაკვალ“ (1921-1934), გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1973, რედაქტორი ლ. კაპულარიანი.

გიორგი  
ლოლიძე

V. 143-ე გვერდზე ვკითხვობთ: „აქვენი სიტყვებზე — „...უფრო მეტად კი სოფლად“, მთელ რიგ ლენინურ დოკუმენტებში გვხვდება; კერძოდ, სახალხო განათლების კომისარიატის კინოგანყოფილების დირექტივებში, რომელიც გამოიცა (ხაზი ჩვენია — გ. დ.) 1922 წლის 17 იანვარს“. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქმის 1922 წლის 17 იანვარს გამოცემულ-გამოქვეყნებული იქნა განსაკომის კინოგანყოფილების დირექტივები. აქ მეტი სისუხტეა საჭირო: 1. განსაკომს ჰქონდა სრულიად რუსეთის ფოტო-კინოგანყოფილება, 2. 1922 წლის 17 იანვარს ვ. ი. ლენინმა გორაკან ტელეფონით უკარნახა სახკომსაშტოს საკმეთა მწარმოებელ ნ. პ. გორბუნოვს დირექტივები კინოსაქმის შესახებ. ეს დირექტივები 27 იანვარს სახელმძღვანელოდ გადაეგზავნა განათლების სახალხო კომისიის მოადგილეს ვ. ა. ლიტკენს<sup>5</sup>.

VI. ავტორი დამასხურებისამებრ მაღალ შეფა-

<sup>1</sup> «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». Сборник документов и материалов, М. 1963, стр. 159—160.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 93.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 171.

სებას აძლევს „წითელ ემზაკუნებს“ და წერს: „არც ერთ საბჭოთა ფილმს, არც მანამდე და არც მის შემდეგ რა მდენიმე წლის (ხაზი ორივეგან ჩვენია — გ. დ.) განმავლობაში, არ დაუსასურებია მაყურებლის ისეთი აღტაცება, როგორც „წითელმა ემზაკუნებმა“ გამოიწვია“ (გვ. 59). უზერხულია ასეთი კატეგორიული ტონი, სხვა თუ არაფერი, ორი წლის შემდეგ გამოვიდა ს. ეიხენშტეინის „ჯავეშოსანი „პოტიომკინი“, რომელსაც მოჰყვა ვ. პუდოვკინის „დედა“ და ა. შ.

VII. მეორე გვერდზე კი ავტორი მიუთითებს, რომ „ფილმი თავისი რომანტიკითა და რევოლუციური დამაჯერებლობით მოეწონა გ. ი. ლენინს, როდესაც ეს სურათი ვიზუალურ ნახა“ (გვ. 60). ჯერ ერთი, უნდა იყოს „ვირაჟი“. მეორეც — არსებობს არავითარი საბუთი იმის შესახებ, რომ გ. ი. ლენინმა ნახა „წითელი ემზაკუნები“. მართალია, ავტორი მიუთითებს ვ. ვოლკოვას წიგნზე, სადაც ასე წერია, მაგრამ თვით ვ. ვოლკოვასაც ვერ მოჰყვა ვერც ერთი წყარო არათუ დოკუმენტური, არამედ მეზეარული ლიტერატურადანაც კი ამ აზრის დასამტკიცებლად.

VIII. 77-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „1924 წელს ლუნაჩარსკი მთავარ სარეპერტუარო კომისიას, რომელსაც უნდა და აკრძალა (ხაზი ჩვენია — გ. დ.) „სამი სიცოცხლე“, როგორც „უიდეო“ სურათი, სწერდა...“ სინამდვილეში მთავარმა სარეპერტუარო კომისიამ 1924 წლის 9 დეკემბერს სულაც აკრძალა „სამი სიცოცხლის“ დემონსტრაცია რსდსრ რესპუბლიკის ფარგლებში. მხოლოდ ა. ვ. ლუნაჩარსკის პირადი ჩარევის შედეგად 1925 წლის 25 იანვარს მიეცა „სამ სიცოცხლეს“ რსდსრ-ში დემონსტრაციის უფლება<sup>6</sup>.

IX. „პოპულარულ ჟურნალ „კინოსა“ და ყოველკვირეულ „კინოგაზეტას“ მიემატა ყოველდღიური თეორიული (ხაზი ჩვენია — გ. დ.) ჟურნალი: „კინოჟურნალ არკი“, „სოვეტსკოე კინო“ და „კინოგაზეტას“ ილუსტრირებული დამატება — „სოვეტსკი ვერანი“ (გვ. 115). ავტორს კალმის ერთი მოსმით ისე გაუერთიანებია სხვადასხვა პერიოდული გამოცემა, რომ სპეციალისტე კი დაინებუა. 1. თავდაპირველად 1923 წლიდან გამოდიოდა „კინოგაზეტა“, იმავე წლის მე-8 ნომრიდან იგი ყოველკვირეულ „კინოგაზეტა“ რეორგანიზებულ იქნა, როგორც ყოველდღიური გაზეთი „კინო“, რომელიც 1941 წლამდე გამოდიოდა მოსკოვში. ავტორი ცდებოდა, როცა „კინოსა“ და „კინოგაზეტას“ ერთდროულ პერიოდულ გამოცემებად მიიჩნევს. 2. ამასთან „კინო“ წარმოდგენილია ჟურნალად. ამ პერიოდში სახელწოდებით „Кино“

ჟურნალი გამოდიოდა მხოლოდ უკრაინულ ენაზე (ხარკოვი). 3. „კინოჟურნალ „არკი“ და არა „კინოჟურნალ არკი“, როგორც ავტორი წერს, იყო არა ყოველდღიური, არამედ ყოველთვიური ორგანო (გამოდიოდა მხოლოდ 1925-1926 წლებში). 4. არც „სოვეტსკოე კინო“ იყო ყოველდღიური. 1925-1927 წლებში იგი გამოდიოდა როგორც ყოველკვირეული, 1927-1928 წლებში კი ყოველთვიურად და ისიც არარეგულარულად. 5. „სოვეტსკი ვერანი“ ყოველკვირეული ორგანო იყო (და არა ყოველდღიური) და „კინოგაზეტას“ დამატება არ ყოფილა. „სოვეტსკი ვერანი“ მაშინ დაიწყო გამოსვლა, როცა „კინოგაზეტა“ „კინო“ გადაკეთდა (1925 წელს). თუ კი 1926 წლიდან „კინოგაზეტა“ საერთოდ არ არსებობდა, როგორ შეიძლებოდა მას დამატება ჰქონოდა? 6. დაბოლოს, სად გაგონილა ყოველდღიური „ჟურნალი“ აკრძალის არსებობა, ისიც თეორიულია?

X. როგორ უნდა გავიგოთ ის გარემოება, რომ ავტორს მხოლოდ მაშინ გაახსენებია ქართული კინოს პიონერი, პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმის ავტორი ვასილ ამაშუკელი, როცა საუბარს მოათავებს 1910-1913 წლების ამბებზე და ერთგვარი მობოდიშებით შენიშნავს: „უფრო ადრე, 1907 წელს შემოქმედებითი მუშაობა დაიწყო ვ. ამაშუკელმა“ (გვ. 16). თუ ვ. ამაშუკელი „უფრო ადრე“ აწეოდა შემოქმედებით მუშაობას (რაც საესტეტიკო სწორია), მაშინ თავიდანვე ამით უნდა დაეწყო ავტორს. მეორეც, ვ. ამაშუკელი „უკვე ქუთაისში“ არა 1911 (გვ. 16), არამედ 1910 წელს.

XI. „ს. ესაქმე ფილმი („კავკასიის დაპყრობა“ — გ. დ.) გაიპარა და გადაიღო, როგორც შეიდანწილიანი ისტორიული ქრონიკა“ (გვ. 20). მართალია, ფილმის სცენარის ავტორიცა და გადაღების ორგანიზატორიც ს. ესაქმე იყო, მაგრამ მთელი ფილმის რეჟისორობაც რომ მხოლოდ მას მიევაწეროთ, არ შეიძლება. ფილმს ჰყავდა რეჟისორი და ჩერნი, რომლის თანარეჟისორობაც ითვლებოდა ს. ესაქმე.

XII. პირველ ქართულ მხატვრულ ფილმთან („ქრისტინე“) დაკავშირებით ნაშრომში ვაშოთქმულია აზრი, რომ თითქოს მისი შექმნის იდეა 1916 წელს ჩაისახა (გვ. 30). სინამდვილეში ეს მოხდა ცოტათი უფრო ადრე — 1915 წელს პრესაში განაშ პირველი ცნობა „ქრისტინეს“ გადაღების შესახებ<sup>7</sup>.

პირადად ჩემთვის ბევრი რამ გახდა გაუგებარი და თავსატეხი ამ წიგნის კითხვისას. მაგალი-

<sup>6</sup> В. Вишневский, Художественные фильмы дореволюционной России, М., «Госкиноиздат», 1945, стр. 32.

<sup>7</sup> ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1915, 5 ივლისი, № 27, გვ. 16. იხ. აგრეთვე გ. გოგიტიძის მონაწილე: ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1957, № 10.

<sup>8</sup> Сб. «Луначарский и кино», М., «искусство» 1965, стр. 266-270, 340.





„სქელი რქა“ — „მთელი რიგა“ (გვ. გვ. 6, 13, 19, 28, 72, 115 და სხვ.).

გვხვდება ქართული ენის ბუნებისათვის უჩვეულო გამოთქმები: „სკენარის გარეშე“ (გვ. 58, 76, 126), „ქვემოთ გვეწება საუბარი“ (გვ. 132, 153), „ფილოსის მიჰქედება აჭარაში წარმოებს“ (გვ. 157), „ცხენებისადმი სიყვარული“ (გვ. 209). შესანიშნავი ქართული სიტყვა „ამბავი“ განუღვინია „ისტორიას“ (გვ. 140) და ა. შ.

სარეცენზო წიგნი მეტად მდიდარია სპორულიებით, მაგრამ მათი ახსოვლუბრი უჩვეულებოა უსერიოდ არის შედგენილი. ავტორები, როგორც წესი, არასდ არ არის გამოყოფილი. მე-9 გვერდზე მითითებულია დიდმელოვის პირადი არქივი. რადგან ტექსტში ლაპარაკია მამა-შვილ დიდმელოვეზე, საჭირო იყო მითითება—რომელი დიდმელოვის არქივი იგულისხმება?

ამასთან ერთად სქოლიოებში არასდ არ არის მოხსენებული გამომცემლობები, რომელთაც დაბეჭდილი წიგნები დასტამეს (გვ. გვ. 4, 6, 12 და ა. შ.). ხშირად დასახელებულია წიგნი, რომელთანაც მოჰყავს ავტორის ციტატები თუ ფაქტობრივი მონაცემები, მაგრამ სქოლიოში არაა მითითებული ამ წიგნის გვერდები (იხ. გვ. გვ. 16, 19, 26, 121).

არც ის მიგვანჩნია სწორად, რომ სავაგეთო სქოლიოები ზოგჯერ ტექსტშია შეტანილი (გვ. 128, 129...); ზოგჯერ კი ქვემოთ, სქოლიოში. 111-ე გვერდის სქოლიოში კი არც მეტი, არც ნაკლები, მითითებულია, რომ პროფ. ლ. ლეგედვის წიგნი გამოცემულია 1975 წელს (!!).

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ე. ციკლიას სარეცენზო წიგნს არ აქვს დასკვნა, გაკვეთილი შემაჯავებელი შეფასება მთელი პერიოდისა (1921-1934 წლები): ეს საჭირო იყო იმისთვის, რომ ავტორმა, ჩვენს ღრმა რწმენით, მუშაობა უნდა გააგრძელოს ხმოვან პერიოდზეც და, ამდენად, გონივრული იქნებოდა წინასწარვე ჩაყვარა საფუძველში ამ ორ პერიოდს შორის ხიდის გასადგობად.

რაც შეეხება ჩვენი წერილის დასკვნას, იგი მოკლედ ასე უნდა ჩამოყალიბდეს: ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს იმაზე, რომ კინოს საკითხებზე გამოსულ ყველა გამოცემას აუცილებლად სჭირდება ე. წ. სპეცრედაქტორი, რომლის პროფესიულ ცოდნას და გამოცდილებას საიმედოდ დაეყრდნობოდა გამომცემლობა. შესაბამისად, უნდა ვითქვითოთ, რომ ჩვენს მიერ შემჩნეული შენიშვნებიც აღარ გამოითქვებოდა. აქედან გამომდინარეობს ლოგიკური აუცილებლობა გამომცემლობის მუშაკებისა და ენომოცოდნეების ნამდვილად მეგობრული და შემოქმედებითი თანამშრომლობისა, რაც უტყუარი გარანტია იქნებოდა იმისათვის, რომ ქართული თუ, სართოდ, ქართულ ენაზე გამოსული კინოლენტატურა მიზანშეწონილად დაიგვემება და მაღალხარისხივად გამოიცემა. ეს აბის ჩვენი საერთო საქმე.

არქიტექტურულ და სამრეწველო ფორმის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება აღჭურვილობის შექმნასა და სრულყოფას, ე. ი. არსებულ სტრუქტურებს დადევნებს, რაც გამოიხატება მშენებლობის უფრო სრულ ინდუსტრიულ მეთოდებში, ელექტრონულ-გამომწვევლი მანქანების გამოყენებაში, მართვისა და შრომის მეცნიერული ორგანიზაციის თანამედროვე სისტემებში და სხვ.

ამგვად მიზნულადაა: თვით სტრუქტურების შესწავლის საკითხი, ფორმა-ფუნქციონის კანონზომიერებათა გამოვლენა, ფორმისა და ფუნქციის დამოკიდებულება, კონსტრუქციის შესაბამისი მასალის და ამით საგნების ხარისხის შეფასების ახალი კრიტერიუმების გამოყენება.

მრეწველობა, ნაკეთობათა მანქანება წარმოება, რომლის დროსაც სულ უფრო ვითარდება ურთიერთობის მწარმოებელსა და მომხმარებელს შორის, საზოგადოების წინაშე დასვა საკითხი ადამიანის დამოკიდებულებისა საგნებთან და ვარმოოსთან.

არ რთული საკითხის გადასატრიალად შეიქმნა ახალი შემოქმედებითი დარგი — მხატვრული კონსტრუქტორება (დიზაინი). ტექნიკური ესთეტიკის სპეციალისტი მხატვარი-კონსტრუქტორი, ანუ დიზაინერი დღეს აქტიურ მონაწილეობას იღებს მძიმე მრეწველობის მოწყობილობათა დაგეგმვაში, საქონლის შეფუთვაში, სამრეწველო და საზოგადოებრივ ნაგებობათა შიდა მოპირკეთებასა და დამუშავებაში, სამეცნიერო აპარატურის და მართვის სისტემების მოწყობასა და საერთო ე. ი. საყოფაცხოვრებო, საზოგადოებრივი და სამრეწველო დანიშნულების ყველა საგნის კონსტრუქტორებაში.

არქიტექტურისა და დიზაინის ზოგიერთი თეორეტიკოსი თვლის, რომ დიზაინი არის ადამიანის მოღვაწეობის ძალზე ვრცელი სფერო, რომელიც იყოფა თავისთავად დარგებად: სამრეწველო, არქიტექტურული, სოციალური დიზაინი, „დიზაინი-მეცნიერება“. ასეთი შეხედულება უახლოვდება ცნობილი დიზაინერის ჩარლზ იმის აზრს, რომ დიზაინი არის ცალკეული ნაწილების ისეთი განლაგება, რომელსაც დასახული ამოცანის საუკეთესო გადაწყვეტისაკენ მივყავართ.

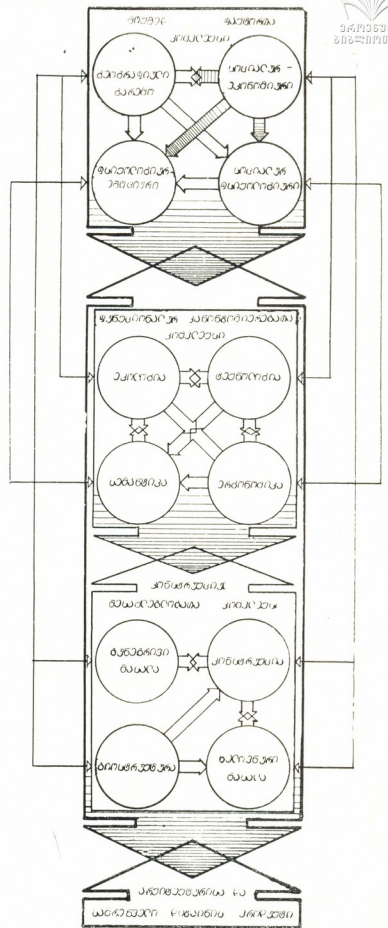
არც შეიძლება მთლიანად გავიზიაროთ ეს აზრი. დიზაინის აქვს მოღვაწეობის გარკვეული სფერო და სხვა ნებისმიერი დავგვემოსაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ესთეტიკურ მხარეს.

ინფორმაციული სისტემები, მასიური კომუნიკაციები, სოციალური გარდაქმნები, რომლებიც უკვე აღარ წაყავს ტრადიციულ არქიტექტურულ ნაკებობებს, ასევე პარაცენზისა და ურთიერთობათა მარგულირებელი სისტემები, რომლებიც, თავის ხშირ, უკავშირდებიან მართვის გლობალურ პრობლემას, დიზაინის მოღვაწეობის არასრული დიაპაზონია-დიზაინი უკვე სოციალურ სფერებშიც იჭრება („დიზაინ-

1 ფორმები, რომლებიც აქვთ მოხმარებითი ფუნქციონალი (სახლი, სტრუქტურის ნიშნულისაგან განსხვავებით).

2 სტრუქტურის სახით იგულისხმება ნაგებობა, ან სამრეწველო ნაკეთობა, რომლის შიდა და გარე გამოხატულება განკუთვნილია სოციალური დანიშნულებისათვის.

# არქიტექტურული ფორმა-წარმოქმნა და დიზაინი



გია დავითაშვილი,  
დემურ ელოშვილი.

სისტემები“ („ნონ-დიზაინი“) და არეგულირებს ადამიანთა ურთიერთობებს.

ყოფის, საგნობრივ-ნაკეთობათა კომპლექსი და მისი არ-ქიტექტურულ-სივრცობრივი ორგანიზაცია წარმოადგენს ნაგებობის ერთ მთლიან მატერიალიზებულ ფუნქციონალურ სტრუქტურას.

ჩვენი ძირითადი ამოცანაა ადამიანის ყოფაცხოვრების ოპტიმალური ორგანიზაცია, რაც გარემოს საგნობრივ-სივრცობრივ დამუშავებაში უნდა გამოიხატებოდეს. დიზაინის წარმოშობის შესახებ სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს:

დიზაინს, ისევე როგორც არქიტექტურას, ხანგრძლივი ისტორია აქვს და ათასწლეულებს ითვლის. მათი ფორმა-წარმოქმნის პროცესები კაცობრიობის წარმოშობიდან მომდი-

არქიტექტურული და სამრეწველო დიზაინის ფორმა-წარმოქმნის პროცესის სავარაუდო სქემა.

ნარობენ. მოქმედი ფაქტორების შედეგად განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე ეს პროცესები სხვადასხვა მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებდნენ. იცვლებოდნენ აგრეთვე ფორმათა შეფასების ესთეტიკური კრიტერიუმებიც.

არქიტექტურული და დიზაინერული ფორმა-წარმოქმნის

ისტორიის მანძილზე ცვლილებას განიცდიდნენ ტექნოლოგიური პროცესები, რომელთა პარალელურად ჩნდებოდნენ მათი გამოსატვის შესაბამისი საშუალებანი მასალისა და კონსტრუქციის სახით.

არქიტექტურულმა ნაგებობამ, ისევე როგორც დიზაინის პროდუქტმა, უნდა დაეკმაყოფილოს გარკვეული მოთხოვნები: ფუნქციონალურობა, ეკონომიურობა, კონსტრუქციულობა, ექსპლოატაციის ხანგრძლივობა და ესთეტიკური გამომსახველობა.

სახლავი იარაღები, ტრანსპორტის უძველესი ხალხური საშუალებანი და ხალხური საცხოვრებლის ინტერიერის შემადგენელი ელემენტები წარმოადგენდნენ ფუნქციონალურობის და კონსტრუქციულობის ნიშნებს და შეესაბამებოდნენ მაშინდელ ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს.

„თანამედროვე დიზაინი“ კი არის მხოლოდ არსებული დიზაინის რაოდენობრივი ნახტომი. იგი გამოისატება საგნების რაოდენობის მკვეთრი ზრდით, რომელთა შექმნაში მონაწილეობს მხატვარ-კონსტრუქტორი. „თანამედროვე დიზაინი“ შეიქმნა ხელოვნებისა და საინჟინრო საქმის შერწყმით. მისი ისტორიის საწყისად ითვლება 1907 წელი, როდესაც არქიტექტორმა პეტერ ბერენსმა მოღვაწეობა დაიწყო კომპანიაში AEG (Allgemeine Elektrizität Gesellschaft). წინა ხანა (რესკინი, მორსი) წარმოადგენს მხოლოდ თეორიულ მოსაზრებულ პერიოდს მომავალი პრაქტიკული დიზაინისათვის.

პეტერ ბერენსის მოღვაწეობა კომპანიაში AEG და მისი თანამშრომლობა კომპანიის ხელმძღვანელთან ვალტერ რატენუსთან იმ სისტემის ჩანასახია, რომელიც დღეს თანამედროვე სამრეწველო კომპანიებში („ოლივეტი“, „ბრაუნი“, „ინტერნეიშნლ ბიურო მეშინ“ და სხვა) არსებობს.

არქიტექტორებს ვ. გრაიპისს, ა. ლოსს, ლე კორბუზიეს, ფრენკ ლ. რაიტს, საბუთო კონსტრუქციისტებსა და

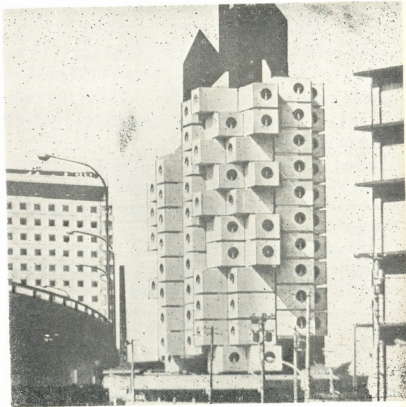
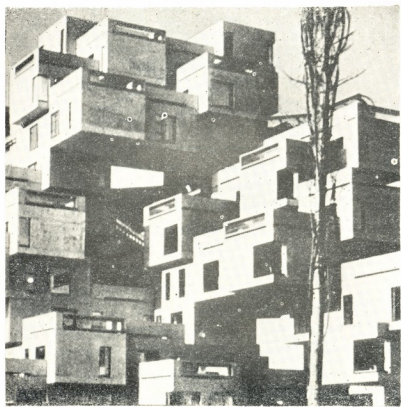
სხვებს, რომლებიც დიზაინის ფუძემდებლებიც არიან, გაოგანდებულად წარმოადგენილი საცხოვრებელი გარემოს ელემენტების ურთიერთგავიწრო, მანქანური წარმოების შესაძლებლობანი და დავეგმარებისას ცდილობდნენ კომპლექსურად გადაეწყვიტათ ნაგებობანი შესაბამისი ინტერიერით, ავევითა და მოწყობილობით. არსებობს მოსაზრება, რომ დიზაინი წარმოიშვა 1929 წელს, კაპიტალიზმის კრიზისის პერიოდში, როდესაც რაიმონ ლეუი, უოლტერ დორჯინ ტიგი, გენრი დრეიფუსი და სხვადსხვა შემოქმედებით პროფესიის ნიჭიერი წარმომადგენლები თანაშრომლობას იწყებდნენ ამერიკელ მრეწველებთან, რომელთაც უჭირდათ პროდუქციის გასაღება და შემდეგ ბრწყინვალე შედეგებს მიიღვიეს.

მართლაც, მხოლოდ 1929 წლის კრიზისის დაწყებით ამერიკული დიზაინი წარმოვიდგება, როგორც რეალური კომერციული ძალა, რომელიც შემდგომში თანდათანობით მასობრივ სახაათს იქნეს, წნდება პროფესიონალური „დიზაინის ინდუსტრია“.

მიუხედავად იმისა, რომ დიზაინის არქიტექტორებმა ჩაუყარეს საფუძველი, იგი წარმოიშვა არქიტექტურისგან დამოუკიდებლად. მაშინ მაქანური წარმოების შედეგად მიღებული ნაკეთობის მატიანობას ეძებდნენ არა კომპლექსში, არამედ ცალკეულ საგანში. ამ მიმართულებით ვითარდებოდა ევროპის დიზაინი, რომელიც გაკვეა ამერიკის დიზაინის გზას. ფაქტიურად, მკვე მდგომარეობაშია ამჟამად ჩვენი დიზაინი. ჩვენთან არქიტექტურა და დიზაინი ვითარდება ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად.

დიზაინი მხოლოდ არქიტექტურასთან სრულ ერთობლიობაში შესძლებდა თავისი შინაგანი პოტენციის განხორციელებას, ხელოვნური გარემოს ტოტალურ გარდაქმნასა და გარემოს პარმინიზაციას.

ამ ორი დარგის დამოუკიდებელი არსებობის ძირითადი მიზეზი ის არის, რომ არქიტექტურა დღემდე ვერ გახდა მ-



სობრივი სამრეწველო წარმოების პროდუქტი. ჯერ კიდევ საკმარისი საფუძველია იმისათვის, რომ განასხვავოთ ცნებები: „მრეწველობა“ და „მშენებლობა“<sup>3</sup>. თუმცა უკვე ნათლად ჩანს, რომ მშენებლობა მრეწველობის ერთ-ერთი დარგი ხდება. სამრეწველო წესით იქმნება არა მარტო სამშენებლო მასალები, ბლოკები, პანელები, არამედ მთელი ბინები, რომლებიც შემდეგ იწყობა სამშენებლო მოვალაზე, სამშენებლო მოედანს კი წარმოგვიდგება, როგორც კონსტრუქციის, რომელიც მხოლოდ სივრცობრივადაა გადატანილი მოშორებით, ფაქტიურად კი დღი საწარმოს საამქროა.

დღეს ჯერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი იმისათვის, რომ მშენებლობა ნამდვილად გახდეს მასიური მრეწველობის დარგი.

ფუნქცია და ფორმა

ფუნქცია, ნაკეთობის დანიშნულება ან ტექნოლოგიური პროცესი, რომელიც არქიტექტურულ ნაგებობაში მიმდინარეობს და შენობის ამა თუ იმ ტიპს განსაზღვრავს, ფორმა-წარმოქმნის პროცესის ძირითადი განმსაზღვრელი ნაწილია.

იყო პერიოდი, როდესაც ამან გამობატლებს კპოვა მთელ მიმდინარეობაში — „ფუნქციონალიზმში“. თანამედროვე არქიტექტურის მოწინავე წარმომადგენელმა მის ვან დერ როეფ გამთთქვა აზრი, რომ „ფუნქცია არის ხელოვნება“. ხშირად ეს სიტყვები არასწორად ესმოდათ. სინამდვილეში კი იგი

გამობატებს ხელოვნებისა და ტექნიკის მჭიდრო კავშირს და ნამედროვე არქიტექტურაში.

სამრეწველო ნაკეთობათა ფუნქციონალურობას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ვალტერ გროპიუსი, ცნობილი სკოლის „ბაუჰაუსის“ ფუნქციონალიზმი. „ბაუჰაუსის“ მოღვაწეობა მიმართული იყო იქითკენ, რომ ნაკეთობათა ხელოსნური ფორმების ნაცვლად, შექმნილიყო სამრეწველო პროდუქციის სტანდარტიზირებული ტიპები.

ამ სკოლის ხელმძღვანელები მოითხოვდნენ, რომ ნაკეთობის ფორმა მაქსიმალურად შესაბამისი ყოფილიყო მისი დანიშნულებისა. მათ განისვლებში, აგრეთვე ამერიკელთა ნამუშევრებში (კერძოდ, ლუის სალივანი) ხშირად მეორდება აზრი, რომ „ფორმას განსაზღვრავს ფუნქცია“, რაც ლოზუნგად იქცა იმ პერიოდის არქიტექტორებისა და დიზაინერთა უმრავლესობისთვის.

ამ კრედოს საფუძველზე გაზიარება არ შეიძლება. თუ სიტყვისიტყვით გავიგებთ მის აზრს, შეიძლება დავუშვათ, რომ საკმარისია საფანს მივცეთ ის ფორმა, რომელიც მის დანიშნულებას მოეთხოვება და გარეგანი სახეც ავტომატურად დააკმაყოფილებს ესთეტიკურ მოთხოვნებს.

თუ საგნის დამგვირგებელი კონსტრუქტორი უგულვებელყოფს მის დანიშნულებას, უთოვდ დადაბლდება ამ ნაკეთობის მხატვრული ღირებულება. ფორმის მხოლოდ ფუნქცია

ინლსტრუქციული არქიტექტურა, საცხოვრებელი 67. არქიტექტორი მ. საფილი და სხვ.

ინლსტრუქციული არქიტექტურა, კომუნიკაციის საცხოვრებელი სახლი ტოკიოში. არქ. კუროკავა.

მონასტერი ლატურებში, არქ. ლე კობრუხი.

ახალი ტექნოლოგიის გამოყენებული დიზაინერული ფორმა-წარმოქმნა.



როდი განსაზღვრავს. ფუნქციის მხოლოდ გარკვეული შეზღუდვებით შეაქვს, რომლის ფარგლებშიაც საგნის კონსტრუქციის სხვადასხვა ფორმის მიღება შეუძლია. ფორმა დამოკიდებულია მასალაზე, დამუშავების ტექნიკასა და, რაც მთავარია, თვით შემოქმედის ესთეტიკურ კრიტერიუმზე.

„ფორმა ფუნქციით განსაზღვრება“. იგი მიუთითებს შემოქმედს — არქიტექტორს და დიზაინერს თუ რა თანამიმდევრობით უნდა იმუშაოს პროექტზე. ნაკეთობათა ანალიზისას ვრწმუნდებით, თუ რა რთულია სინამდვილეში ასეთი მარტივი ფორმულირება.

შესაძლოა მანქანა თავისი ტექნიკურ-ეკონომიური მაჩვენებლებით არ აკმაყოფილებდეს მოთხოვნილებას და მხატვრულად შეიძლება მეტად ან ნაკლებად გამომსახველი იყოს, მაგრამ მის კონსტრუქციასა და ფორმაში ყოველთვის არის იმ ორგანიზებულობის მინიმუმი, ნაწილების შეთანხმება, მათი მიზანდასახული დანაწევრება, რომლის გარეშეც მანქანა არ წარმოადგენს მოქმედ შრომით იარაღს.

როგორც წესი, ნაგებობის შიდა მოცულობა-სივრცობრივი სტრუქტურა გამოხატულებას პოულობს მის ექსტერიერში. რთული არ არის ნაგებობის თითოეული ტიპის განსვავება, იქნება ეს სასოფალოებრივი თუ საცხოვრებელი, სამრეწველო თუ სპორტული. ყოველ ნაგებობას აქვს თავისი სახე, რომელიც განპირობებულია გარკვეული ტექნოლოგიური პრეტესით.

სამრეწველო ნაკეთობათა ყველაზე ელემენტარულ შემადგენელ ნაწილებშიც კი (ქანჩები, ბურთულსაკისარები და სხვა), შეღავანდება ფორმის დამოკიდებულება მათ ფუნქციასა და დანიშნულებაზე.

როდესაც ჩვენთვის ცნობილია ნაგებობათა ან ნაკეთობათა ფუნქციონალური დანიშნულების სფერო, ძლიერდება მათი ესთეტიკური ზემოქმედებაც.

თუ შესაძლებელი გახდება დიზაინისა და არქიტექტურის

გაგების საერთო საფუძელის დადგენა, მაშინ ის მნიშვნელოვან როლის მიღწევაც შესაძლებელია ობიექტური აღმონებებისა გზით და არა პირადი სუბიექტური ინტერპეტაციებით, უნდა პასუხობდეს ფორმა-წარმოქმნის ნებისმიერ ტიპს. დიდი ქალაქის დაგეგმარების პროცესი განსხვავდება უბრალო სკამის დაგეგმარებიდან თავისი პარამეტრებით და არა პრინციპებით.

#### ტიპტონიკაური ფორმა-წარმოქმნა

ფუნქცია, ტექნოლოგიური პროცესი მიგვითითებს, თუ რა სახის კონსტრუქციული სისტემა უნდა შეირჩეს. ფორმა-წარმოქმნის პროცესის მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მხარეა, არქიტექტურული და სამრეწველო ფორმის, მისი სტრუქტურის ჩამოყალიბება. ამ შემთხვევაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა მასალისა და კონსტრუქციის დამოკიდებულებას.

არქიტექტურული და სამრეწველო ფორმების ფიზიკური არსებობა გამომჯღანებულია ორგანიზებულ სივრცეში. სრულყოფილი ფორმის არსებობას განაპირობებს მასალისა და კონსტრუქციის ესთეტიკურად გააზრებული გამომსახველობა, რომელიც კომპოზიციური ტექტონიკის<sup>4</sup> კატეგორიითაა ცნობილი.

სამრეწველო ნაკეთობათა შექმნის ტექნოლოგიური თავისებურებანი, ე. ი. რეალური ტექნოლოგიური შესაძლებლობის გათვალისწინება, ახალი ტექნოლოგიის გამოყენება და წარ-

<sup>4</sup> ტექტონიკის განმარტება ეთანხმება ერთმანეთს, როგორც არქიტექტურაში. (А. Иконников, Г. Степанов. Основы архитектурной композиции), ასევე დიზაინში (Ю. Сомов. Композиция в технике).



მოდგენა, კონსტრუქციულობა და მასალების გამოყენება დანიშნულების მიხედვით, ნიშნავს მოიტენის ამა თუ იმ მასალისადმი სულ უფრო და უფრო სრულყოფილი კონსტრუქცია. ყოველი მასალისთვის გამოყენებული უნდა იქნას შესაბამისი კონსტრუქციული ფორმები, მათი ფიზიკური თვისებების მაქსიმალური გამოყენებით.

მაგალითად, ლითონი ხშირად გამოიყენება ხის კონსტრუქციებში (ფერები, სწორხაზოვანი კარკასი და სხვა), მხოლოდ ფოლადის გამჭიმვი, ვანტურ და განსაკუთრებით მოკლებობით მრავალწახნავა და ღეროვან სისტემებში მასალამ იმავე ბუნებით „თავისი“ კონსტრუქცია.

აქვე იყო წარსულშიც. ხისა და ქვის კონსტრუქციებს მხოლოდ მაშინ ჰქონდათ მაღალი მხატვრული ღირებულება, როდესაც მათში შედგენდებოდა ტექნიკურ-კონსტრუქციული მიზანშეწონილობის კანონი, ანუ ფორმა იყო ტექტონიკური.

ჩვენს რეალობაში, ნებისმიერი საგანი მეტ-ნაკლებად ორგანიზებულია სივრცობრივად და მისი ფორმა ასე თუ ისე გამოსატყვის საგნის აღნაგობას.

რა უღვეს საფუძვლად სივრცის სწორ ორგანიზაციას, ან რა კრიტერიუმით შეიძლება განისაზღვროს ნაგებობისა თუ საგნის მდებარეობა სივრცეში? — ძირითადად, ამ საკითხზე პასუხს გვცემს ტექტონიკა, რომელიც წარმოადგენს კონსტრუქციის მუშაობისა და მასალის ორგანიზებულობის ეიზულურ გამოხატულებას შესაბამის ფორმაში.

არქიტექტურა და დიზაინი არის სტრუქტურების წინასწარდასახული, გააზრებული და არა შემთხვევითი, სტიქიური შექმნა.

„ჩვენ დროსაც კი, — წერს დ. ემერიხი, — დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმ უბრალო ფაქტს, რომ ფასადზე გამოსახულია არაფრისმთქმელი სტრუქტურა“.

არქიტექტურის ძირითად ამოცანას ყოველთვის (ნებისმიერი მასალის გამოყენებისას) წარმოადგენდა შენობის მა-

სიურობის შემცირება, გრუნტის განთავისუფლება უსარმაზარი დაწოლისაგან.

ბერნარ ლაფაის აზრით, ამოცანის გადაწყვეტა მასალის მინიმალური გამოყენებით ერთადერთი საინტერესო პრობლემაა.

ცნობილი კონსტრუქტორი, დიზაინერი ბაკინსტერ ფულერი გამოთქვამს აზრს, რომ „შენობის რაციონალურობის ხარისხის განსაზღვრისათვის საკმარისია იგი აეწონოთ“.

დღეს ტექნიკურ-კონსტრუქციული მიზანშეწონილობის კანონისა და ტექტონიკური ფორმა-წარმოქმნის საფუძვლების ცოდნა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია. კონსტრუქციაში მასალის სტრუქტურის გამოვლენა, ფუნქციონალურ დანიშნულებასთან ერთად, ხელს შეუწყობს სრულყოფილ სამრეწველო ნაკეთობათა შექმნას, რომლებიც უსრუნველყოფენ გარემოს ჰარმონიულ ორგანიზაციას.

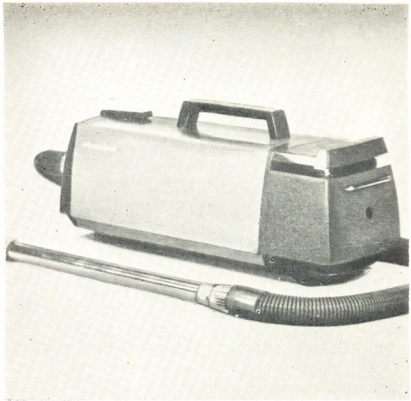
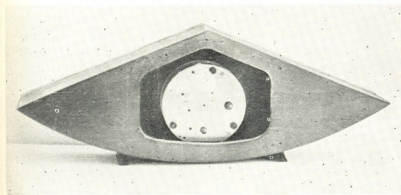
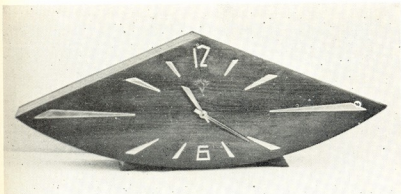
ყოველთვის გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ კაპიტალისტურისაგან განსხვავებით, სადაც დიზაინი საქონელბრუნვის ფაქტორს წარმოადგენს, სოციალისტური დიზაინის მიზანია ადამიანის მთელი გარემოს ორგანიზაცია და მოწესრიგება.

დასავლეთის დიზაინერები ხშირად მიმართავენ სტილიზაციას (სტაილინგს), არ ცდილობენ იპოვონ ორგანული

სხვადასხვა ფუნქციის მქონე ორი ერთნაირი ფორმა. აეროვაგაზალი მოსკოვში. არქ. დ. ბურდინა და სხვ.

ერთნაირი დანიშნულების შენობები ერთნაირადაა გადაწყვეტილადსახვედრებელი კომპლექსი ბიკინიანოში, არქ. პოსპოხინი და სხვ.

ფორმა შედარებით პასუხობს დანიშნულებას.





სტრუქტურა, რომელშიაც გაერთიანებულია ტექტონიკური ფორმის შექმნის კანონზომიერებანი.

ფორმა-წარმოქმნის ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორია ძალების ლოკიკური განაწილება, რომელიც დამოკიდებულია გამოსაყენებელი მასალის თვისებებსა და თავისებურებებზე. ამით კი განპირობებულია ფორმის სივრცობრივი სიხისტე.

კონსტრუქციის სივრცობრივი მუშაობა გულისხმობს ძალების თანაბარ განაწილებას სამივე განზომილებაში, რომელიც უზრუნველყოფს მასალის სრულ „ჩაბმას“ მუშაობაში.

თანამედროვე არქიტექტურაში, ე. წ. „ნეოორუტალიზმის“ მიმდევრები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ბუნებრივი მასალების: ქვის, აგურის, ხის უხეში ფაქტურის გამოყენებას ახალ ხელოვნურ მოსაპირკეთებელ მასალებთან სინთეზში.

თანამედროვე სამშენებლო მეცნიერებამ შემოიტანა ახალი ცნება, — კონსტრუქციულობის ხარისხის კოეფიციენტი. იგი გამოიხატება მასალის სიმტკიცის ფარდობით მის მოცულობით წონასთან, ე. ი. რაც უფრო მტკიცე და მსუბუქია მასალა, მით უფრო სრულყოფილია.

ძველ, ტრადიციულ ტექტონიკას, რომელიც ბუნებრივი მასალების საფუძველზე წარმოიშვა, ცვლის ახალი — ხელოვნური მასალების ტექტონიკა.

ტექტონიკური ფორმები გაჩნდა საცხოვრებლისა და შრომის იარაღის შექმნისთანავე. ყოველ ეპოქაში იქმნებოდა კონსტრუქციული ფორმის მხატვრული ათვისების ტიპური ფორმები. თავისთავად ცხადია, რომ გაცილებით ნაყოფიერ შედეგებს აღწევდნენ მაშინ, როცა ფორმა ვითარდებოდა კონსტრუქციული ლოკიკის საფუძველზე, როდესაც ხელოვნება და ტექნიკა ერთმანეთთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული.

როდესაც არსებობს მეცნიერული წარმოდგენა ფორმა-წარმოქმნის პრინციპებზე, უკვე აღარ არის საკმარისი, რომ არქიტექტურა მხოლოდ ესთეტიკის თვალსაზრისით განვიხილოთ, როგორც ეს ადრე კეთდებოდა.

დღეს აუცილებელია გავერკვეთ მექანიკურ, სტატიკურ და ბუნებრივ კავშირებში, რაც ტექტონიკური ფორმა-წარმოქმნის საფუძველს წარმოადგენს.

ტრადიციული არქიტექტურისა და ხელოსნური ფორმების სტატიკურობამ შექმნა ისეთი ესთეტიკური შეხედულება, რომელიც დაუპირისპირდა ფორმა-წარმოქმნის ახალ შესაძლებლობებს. ხშირად ახალს აფასებდნენ ძველი კრიტერიუმებით.

მისთვის, რომ თანამედროვე ფორმებისაგან ესთეტიკური სიამოვნება მივიღოთ, აუცილებელია გამოვიშვათ შესაბამისი ესთეტიკური გრძნობა, გვესმოდეს მისი პრაქტიკული უპირატესობანი.

ბიოლოგიური სტრუქტურები და ფორმების ტამპონიკა

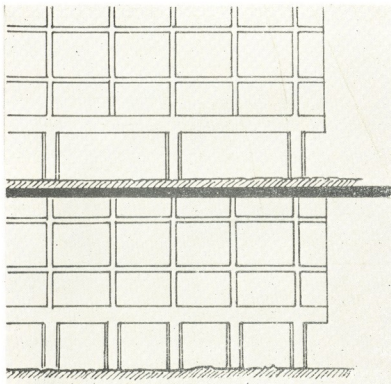
საკნობრივი სამყაროს ფორმა-წარმოქმნის პროცესის დამხმარე ელემენტია ორგანულ ბუნებაში არსებული სტრუქტურების შექმნის კანონზომიერებათა გამოვლენება და გამოყენება. ამ ახალ მიმდინარეობას „ბიონიკა“ ეწოდება.

საგნების შექმნისას ადამიანი ცდილობდა გამოემტკიცებინა მასალების ფიზიკური თვისებები, აეხსნა სხვადასხვა სამშენებლო მასალის სტრუქტურის ესთეტიკური მხარე.

მასალის დამუშავების დახელოვნებასთან ერთად, მას განუვითარდა ფუნქციონალურად და კონსტრუქციულად ახალი მიზანშეწინილი ფორმების შექმნის უნარი.

კონსტრუქციულად ყველაზე სრულყოფილ ფორმებს ქმნის ბუნება. აქ, ამა თუ იმ კონსტრუქციისთვის გათვალისწინებულია მასალის თვისება და თავისებურება.

ადვილად დასაშვებია, რომ ტექნიკურ-კონსტრუქციული



მიზანშეწონილობის იდეა და ტექტონიკური ფორმების შექმნა დაკავშირებულია ბუნებაში არსებულ ფორმებთან.

„ტექტონიკური ფორმების ანგარიში შეუძლებელია. იგი წარმოადგენს შემოქმედებითი ფორმა-წარმოქმნის შედეგს“, — აღნიშნავს კურტ ზიგელი.

კონსტრუქციის ტექტონიკური გააზრება ნიშნავს, იპოვო მისი მუშაობის მსატყურელი გამობატულება და სიმძიმის ძალის დაძლევისას ელემენტების ურთიერთმოქმედება. ასეთი შედეგის მიღწევა შეიძლება, ერთი მხრივ, კონსტრუქციის ძირითადი მზიდი ელემენტების ჩვენებით, ხოლო, მეორე მხრივ, იმით, რომ დამხმარე საშუალებებით შევქმნათ წარმოდგენა ფორმის კონსტრუქციულ არსზე.

ბუნებაში შემჩნეულ ამ ორივე პრინციპზე მივივითხოვს ალ აბმედ რააფატი: „მცენარის ფოთლის შიდა სტრუქტურა ნათლად ჩანს, ხოლო ადამიანის ხელის ჩონჩხზე მხოლოდ წარმოდგენა გვეჩვენება“.

ბიონიკური მეთოდი მდგომარეობს ბუნებაში არსებული ფორმების არა ბრმა კოპირებაში, არამედ სტრუქტურების შექმნის პრინციპების ასხნაში, შეგუების საშუალებების ძირითად ფუნქციონალურ დამოკიდებულებათა განსაზღვრაში, რეზერვირებასა და თვითრეგულირებაში, რომლებიც უზრუნველყოფენ ბიოლოგიური სისტემის ხანგრძლივ არსებობას.

ფორმის ორგანიზაცია მით უფრო რთულდება, რაც უფრო მეტი სიძნელეები გვხვდება ძირითად ფორმა-წარმოქმნელ ელემენტებს შორის სივრცობრივ კავშირებში.

ბუნებაში ამოუწურავი მარაგია რაციონალური კონსტრუქციებისა და ფორმებისა, რომელთა გამოყენება საშუალებას მოგვცემს მომავალში შევქმნათ სრულიად ახალი, ესთეტიკურად უფრო სრულყოფილი, ფუნქციონალური და ეკონომიური ფორმა.

\* \* \*

ჩვენი მიზანი იყო არქიტექტურისა და მსატყურელ კონსტრუქციის საერთო დამახასიათებელი ნიშნების საფუძველზე გვეჩვენებინა ფორმა-წარმოქმნის ერთობლივი პროცესი.

ყოველივე შემოთქმულიდან ჩანს, რომ ჯერ კიდევ არსებობს წინააღმდეგობა. საჭიროა მისი დაძლევა, რათა განხორციელდეს არქიტექტურისა და დიზაინის ძირითადი მიზანი — ტოტალური დაგეგმარების საშუალებით გარემოს პარმონიული ორგანიზაცია.

არქიტექტურული და დიზაინერული ფორმა-წარმოქმნის პროცესის ელემენტები და საფეხურები ერთმანეთს ემსაგავნება.

მეტად მნიშვნელოვანია და საყურადღებო ფუნქციის და, განსაკუთრებით, ტექტონიკის საკითხი, რომელსაც ჩვენში ჯერ კიდევ არ გვეცვა სათანადო ყურადღება.

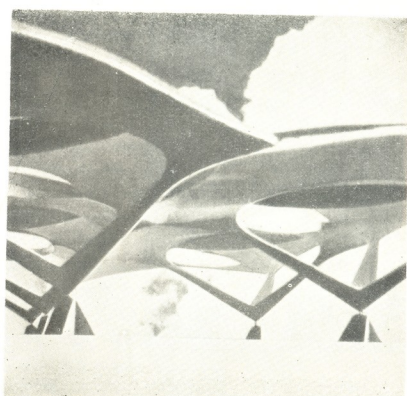
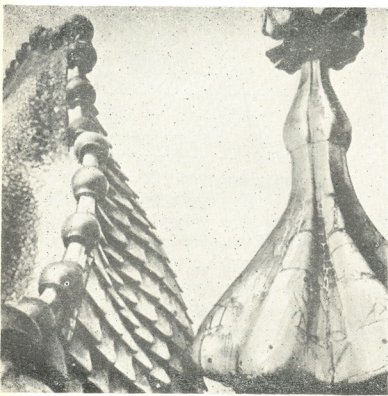
ტექტონიკური ფორმა-წარმოქმნის პროცესის ახალ ბიონიკურ მეთოდებს მეტად პერსპექტიული მომავალი აქვთ და ისინი ღრმა შესწავლას მოითხოვენ.

შენობის რანდ-კოპების ტექტონიკური და არატექტონიკური გადართობა.

პოლიეთილენისგან დამზადებული არატექტონიკური და ტექტონიკური დიზაინის პროდუქტი.

ბიოლოგიზირებული არქიტექტურა, არქ. ა. გაული.

ნეაპოლის ვაგზლის ბიონიკური სტრუქტურა, არქ. ე. კასტილიონი და სხვ.





## თეატრი

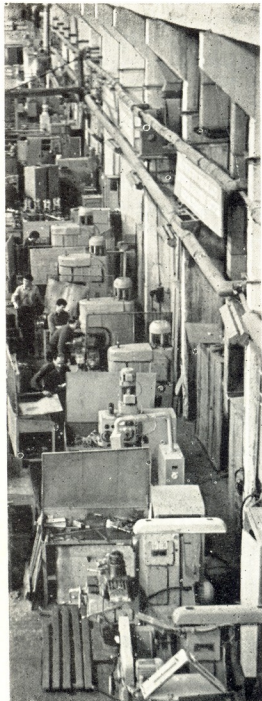
და

## გაყურებელი

დისკუსიასთან დაკავშირებით, ჩვენი ჟურნალი მკითხველებს აცნობს ვ. ი. ლენინის სახელობის თბილისის ელმავალშენებელი ქარხნის მუშა-მოსამსახურეების, პარტიული და კომკავშირული მუშაკების შეხედულებებს თეატრისა და მაყურებლის პრობლემაზე.



დემურ ლანჩიძე,  
ქარხნის პარტიული კომიტეტის  
მდივნის მოადგილე.



თბილისის ვ. ი. ლენინის სახელობის ელ-  
მავალშენებელი ქარხნის ერთ-ერთი  
სამაქრო.

დღეს მართლაც ძალზე მწვავედ დგას თეატრისა და მაყურებლის პრობლემა.

ქართულ თეატრს სხვადასხვა დროს ჰქონდა ხოლმე დიდი წარმატებებიცა და „პაუზებიც“, რომელთა განმაპირობებელი, რა თქმა უნდა, შესატყვისი გარემოება იყო.

როდესაც ვლაპარაკობთ მაყურებელზე, გვეულისხმობთ იმ თანამედროვე მაყურებელს, რომელსაც სწორად ესმის თეატრის დანიშნულება, რაც მასების კომუნისტური სულსკვეთებით აღზრდასა და მათში ესთეტიკური გემოვნების ჯალვითების გულისხმობს. დიას, ეს ასე უნდა იყოს, მაგრამ როცა თეატრი მოკლებულია ამ აღმზრდელით ფუნქციებს, იგი შესაბამისად კარგაეს თავის მაყურებელსაც. თუ მუშას ყოველდღიური შრომის შემდეგ სულიერ საზრდოდ მოველინება სპექტაკლი, იგი მეტი ხალხით წავა თეატრში და მეორე დღეს სამუშაოსაც უფრო ენერგიულად მოვიდებს ხელს. ხელოვნება, ამ შემთხვევაში, თეატრი, მუშას უნდა შთააგონებდეს გმირულ საქმეებს, სიმართლით აჩვენებდეს თანამედროვე ცხოვრების დადებით და უარყოფით მოვლენებს ამაზე ბევრს ლაპარაკობენ თეატრის სპეციალისტებიცა და მაყურებლებიც, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება — დღეს თეატრს ადრინდელი ხალხით ვეღარ ესწრება მშრომელი ადამიანი, ვინაიდან უქმად დაკარგული ყოველი წუთიც კი მისთვის დიდი დანაკლისია. მაყურებლის პრობლემასთან დაკავშირებით, გადამწყვეტი სიტყვა თვითონ თეატრს ეკუთვნის. მან ისე უნდა შეარჩიოს რეპერტუარი, რომ იგი პასუხობდეს მაყურებლის გაზრდილ მოთხოვნებს, ესმინებოდეს თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს და არა ცალკეული პიროვნების ვიწრო ინტერესებს.

მაყურებელი სხვადასხვა კატეგორიისაა. ერთი

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №14 2-7.



და იგივე სპექტაკლს სხვადასხვა მაცურებელი სხვადასხვანაირად აღიქვამს და აქვე ბუნებრივად ისმის კითხვაც, თუ ვის მოთხოვნებს უნდა უპასუხოთ თეატრმა? ცხადია, განათლებული და მაღალი მხატვრული გემოვნების მქონე მაცურებლისას, მაგრამ განა ჩვენი დღევანდელი მაცურებლის გაზრდილი მოთხოვნები ყოველთვის უკუნიხიზობს მის გაზრდილ მხატვრულ გემოვნებასაც? არ ვიცი, რამდენად სწორად (იქნებ მკაცრადაც) ვმსჯელობ, მაგრამ უნდა ვთქვა, რომ ჩვენს დღევანდელ მაცურებელს მოთხოვნები უკრო დიდი აქვს, ვიდრე გემოვნება. მას ჯერ კიდევ არ შეუძლია თავი დააღწიოს ვიწრო სუბიექტურ შეხედულებებს ხელოვნებაზე და ობიექტურად შეაფასოს ყოველი სპექტაკლი. იგი აღფრთოვანებით უძღვნის ტანს მსუბუქ, გასართობ სახანაბოსს („ხანუმა“) და ბოლომდე ვერ უძღვებს დამოუკიდებელ, სერიოზულ სპექტაკლს („უსუბი კაიტი“). ესეც, ჩემი აზრით, თეატრის ბრალია, რადგან იგი სისტემატურად აღ ეწევა ჭეშმარიტი ხელოვნების პროპაგანდას.

მაცურებელმა დარბაზი კი არ უნდა შეაგოს მხოლოდ, არამედ იგი სპექტაკლის თანამონაწილეცა და შემფასებელიც უნდა იყოს. თეატრის შემოქმედებით ნაყოფს საბოლოო შეფასებას მაცურებელი აძლევს და ამის საფუძველზე რეაგირებს იგი, როგორც სპექტაკლის მსვლელობის პროცესში, ასევე შემდეგაც, პირად და სასოფა-

ლოებრივ ცხოვრებაში. ამიტომ ითვლება თეატრული მასების აღმზრდელად, ამიტომაც უნდა იყოს იგი ყოველთვის ხალხისთვის საყვარელი ხელოვნების ტაძარი.

თეატრისაგან მაცურებლის განდგომასზე შეიძლება იმანაც იქონია გავლენა, რომ ჩვენთან ვარკვეულ პერიოდში შექმნილმა ვითარებამ რამდენადმე შეასუსტა ზრუნვა პიროვნების მრავალმხრივ განვითარებაზე. პრაქტიკისთვის გამბატონებამ მშრომელი ადამიანი რამდენადმე ჩამოაშორა ხელოვნებას, ლიტერატურას.

დღეს გაცილებით უკეთესი პირი უნდას მაცურებლის თეატრთან დამოკიდებულება. ქარხნის პარტიული კომიტეტი ყველა დონეს ხმარობს, რათა ჩვენმა მუშებმა მეტი კონტაქტი დაამყარონ თეატრთან. ჩვენ საშუალო ურთიერთობა გვაქვს რუსთაველის სახელობის თეატრთან, რომლის მსახიობები ხშირად მოდიან სტუმრად ქარხანაში. თეატრიც ხშირად გვიწვიებს პრემიერებზე, ხან კი გენერალურ რეპეტიციებზედაც. ასეთი ურთიერთობა ორმხრივ სასარგებლოა. შეიძლება ამიტომაცაა, რომ რაც დრო გადის, უფრო და უფრო ემატება თეატრს მაცურებელი. ყოველ წელში ხვევაში, ჩვენი ქარხნის უსარმაზარი კომპეტეტივადან, საშუალოდ, ყოველ სპექტაკლს ასი მაცურებელი მანაც ესწრება და ეს არის უმნიშვნელო ციფრი დღევანდელ ვითარებაში.

მობარის ხალხურობა მისმა წარმოშობამაც განაპირობა. ყოველ ერს თავისი ადამი და ხე-ჩვეულებები, დღესასწაულები და გართობის საშუალებანი გააჩნია. თეატრიც ხომ ამ ხალხური დღესასწაულების საფუძველზე წარმოიშვა! ადამიანს შრომის უნარის ჩასახვასთან ერთად ალემ-რა სურვილი თავისებურ ფორმებში გამოეხატა თავისი მისწრაფება, იდეალი და ფანტაზია. პირველად ეს ფორმები პრიმიტიული და დაუსწავი-ვი იყო. დროთა განმავლობაში იგი სრულყოფილ სახეს უახლოვდებოდა და დღეს თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურს აღწევს. ახალ ფორმებს მაცურებელი თითქოს ყოველთვის დაიჭეზებული ხვდებოდა. ასეა ახლაც, როცა საქმე გვაქვს ხოლმე შეუჩვეველ სიახლესთან. განა ყველა მაცურებელმა ერთნაირად მიიღო, მაგალითად, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ყვარყვარე“?

ფაქტია, რომ გაიზარდა მაცურებლის მოთხოვნები, მაგრამ ბევრი რამეა გასარკვევი გემოვნების თვალსაზრისითაც. ინფორმაციების სიჭარბემ აამაღლა ადამიანის ცოდნის დონე, ხოლო დრო კი ძალიან ცოტა დარჩა თავისი მხატვრული გემოვნების დასასწავლად.

ხშირად აღნიშნავენ ხოლმე: ადრე თეატრს ბევრი მაცურებელი ჰყავდა, თანაც მისი დონე უფრო მაღალი იყო; ოცინა-ოცდაათიანი წლების მაცურებელი, რომელიც თეატრს აწყდებოდა. კულტურული დონით ჩვენს სიმადლეზე ვერ ადგებოდა, მაგრამ მაშინ თეატრს წარმატოდანერ ისეთი მაღალი რანგის რეჟისორები, როგორებიც იყვნენ: კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ასბეტელი.

გარდა ამისა, არის კიდევ ობიექტური ხელისშემშლელი მიზეზები: პირადად მე, რამდენიმე თვეა, რაც ქარხანაში მოვედი სამუშაოდ და ამხნის განმავლობაში სულ ორ-სამჯერ თუ ვიყავი თეატრში. მიზეზი კი ეს არის, რომ ქალაქკარეთ (ავჭალაში) ვცხოვრობ. თეატრში რომ წავიდე, მარტო გზაში ორი საათი უნდა დაკავარო შემდეგ შევეალ თეატრში და ის განწყობა, ის დღესასწაული აღარ მხვდება, რომელსაც მისგან მიველი. ცხოვრებაში კი იმდენი საინტერესო პრობლემაა გადასაწყვეტი, იმდენ მნიშვნელოვან საკითხთან გვაქვს საქმე, რომ დროის უქმად დაკარგვას, ცხადია, ვერიდებით.



**დავით**  
**ხოსროვიანი.**  
ქარხნის  
კომპაქტის  
კომიტეტის  
მდივნის  
მოადგილე.

ამს წინათ ჟურნალ „საბჭოთა სელოვნებანი“ წყვიტოხე ინტერვიუ გამოჩენილ ქართველ მსახიობებთან. როგორც მოველოდი, ისინი სახვას-მით აღნიშნავენ, რომ ცდილობენ ყოველ სპექტაკლში ახლებურად მოველინონ მაყურებელს. მაყურებელი კი, როგორ დონეზედაც არ უნდა იდგეს იგი, ყოველთვის შეუცდომლად გრანობს მსახიობის ასეთ გულწრფელ შემოქმედებით დამოკიდებულებას როლისადმი. მე გგონია, რომ თეატრისადმი დღევანდელი მაყურებლის გულგრილობა სწორედ იმითაა გამოწვეული, რომ თეატრში არ იგრძნობა ის ერთუხიანში, გულწრფელობა და ერთსულონება, რომლის შესახებაც ყურადღება გაამახვილა ვაჩიშვილი „პრავდაში“. დაიხ, ეს მეტად მნიშვნელოვანი საკითხია, რადგან ერთი ცნობილი მხატვრის თქმისა არ იყოს, თუ სელოვანი თვითონ გულწრფელად არ განიცადის იმას, რასაც იგი ასახავს, სხვასაც ვერ განაცდევინებს ვერაფერს.

თეატრში მაყურებლის პერსპექტივა არცთუ ისე სავალალოდ მეჩვენება. მაყურებელი კარგად იღებს სპექტაკლებს: „უცხო კაცი“, „საბრალდებო დასკვნა“, „თვლი პატიოსანი“. მართალია, ამ სპექტაკლების მხატვრული დონე სხვადასხვაა, მაგრამ თეატრულად და იდეურად ისინი იმდენად ახლობენი და საჭიროები აღმოჩნდნენ ჩვენი მაყურებლისათვის, რომ ბილეთები ამ სპექტაკლებზე რამდენიმე თვით ადრე იყიდება.

ამს წინათ, რომელიმე გაზეთში წყვიტოხე მსახიობ ჯემალ მონიავას წერილი, რომელშიც



რეჟისორი  
სამუხრანბეგო  
ინჟინერ-კონსტრუქტორი.

დასმულია მაყურებლის პრობლემა. ავტორი წერს, თეატრმა მაყურებლის მოსაზიდად უნდა გააფართოოს შემოქმედებითი დიაპაზონი. მართალია, როცა სპექტაკლი ნამდვილად შთამაგონებელია, მაყურებელი დონეც განხარებებსაც ჰივერ იტანს დარბაზში, მაგრამ როცა სცენაზე არაფერი ხდება საგულისხმო, ისმის მუდმივი ჩურჩული და გადაძახებებიც კი.

ჩვენი ეროვნული დრამატურგია არ დგას ნოწოდების სიმალღზე. დღეს პიესებს კარგად დღავენ არა მარტო აკადემიური თეატრები, არამედ პერიფერიისაც, რადგან რეჟისორისა და მსახიობის პროფესიული დონე განუწოზლად ამაღლდა. მე, მაგალითად, ჭიათურის თეატრის მიერ წარმოდგენილი გ. ხუბაშვილის „ქობორება კაციოსა“, მარჯანიშვილის თეატრის დადგმაზე ნაკლებად როდი მომეწონა. ასე რომ, დღეს სულ უფრო იზღება ზღვარი დღდაქალაქისა და პერიფერიის თეატრებს შორის და ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ თეატრში მთავარია მისი საფუძველი — დრამატურგია.



ლალი სვანიძე,  
ინჟინერი.

ას აღინიშნა, რომ „თვლი პატიოსანი“ და „საბრალდებო დასკვნა“ მაყურებელთა საერთო აღიარებით სარგებლობს. ქართული თეატრის ისტორიაში ცნობილია როგორი „ანშლავებით“ მიღობდა ინტორული სპექტაკლები „დაპატივ“, „სამშობლო“ და სხვა. ჩემი აზრით, მთავარია, როგორ დაიდგმება პიესა. შეიძლება რეჟისურა, სამსახიობო ოსტატობა, მხატვრული გაფორმება, მუსიკა... ერთ მთლიანობაში შეიკავს ისე, რომ ისტორიული სიუჟეტიც უფრო მეტად თანამედროვედ აქვრდეს, ვიდრე დღევანდელ ყოფაზე დაწერილი რომელიმე უნიათო პიესა.

ერთ გარემოებასაც უნდა მივიყვეს ყურადღება. ჩვენ ხშირად ვამბობთ, განუწოზლად ამაღლდა დღევანდელი მაყურებლის კულტურული დონე, მაგრამ განა მართლა ასეა? გამოცემით ვიცი, რომ, თურმე, ადრე ანტრაქტებში გაცხარებული კამათი სწარმოებდა სპექტაკლის ირგვლივ. ასეა? მაყურებლები ახლაც ლაპარაკობენ ყველაზე და ყველაფერზე, კამათობენ რაზეც გნებავთ, ოღონდ არა სპექტაკლზე. ასეთი მაყურებლები,

რა თქმა უნდა, შემთხვევით ხვდებიან თეატრში და თუ სპექტაკლებს ესწრებიან, მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთმანეთი ნახონ და „მოდებზე“ ილაპარაკონ. ასეთ შემთხვევაში რა გვეთქმის თეატრზე. თუ გულწრფელად, გულისხმირად არ შეხედავ სპექტაკლს, განა შესძლებ მის ობიექტურად შეფასებას?

ვედილობ, რაც შეიძლება, ხშირად დავესწრო სპექტაკლებს და სათანადოდ შევაფასო ნაწახი. ხშირად ვეითვთ დროის ნაკლებობას. ყველაფერი დამოკიდებულია თავისუფალი დროის სწორ ორგანიზაციისა და დროულ ინფორმაციაზე. მაგალითად, თუ ბილეთებს ქარხანაში სწორედ იმ დღეს მოგიტანენ, რა დღესაც სპექტაკლია აღნიშნული, ცხადია, ვერაფერს მოვასწრებთ. მე თუ მკითხავთ, თეატრი ტრანსაცმლის საკიდიან კო არა, საანონსო აფიშიდან იწყება. ჩვენ უნდა გვეწოდეს შესაძლებლობა წინასწარ შევიქმნათ შესატყვისი განწყობილება ამა თუ იმ დადგამასთან შესახებდრად.

თანამედროვე მრავალფეროვანი ინფორმაციების ეპოქაში ყოველი მშრომელი ადამიანსათვის მართლაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თითოეულ წუთს, არა მარტო საწარმოო პროდუქციის დამზადების თვალსაზრისით, არამედ სულიერი საზრდოს მოპოვების მხრივაც. არაა გასაკვირი, თუ შრომით დაღლილ მუშას სუფთა პაერზე გასვირნება და გართობა უფრო ურჩევნია, ვიდრე „ფილოსოფიურობის“ პრეტენზიით შეკონსერვებული სპექტაკლით გონების აფორიაქება. არც ის მანციფერებს, თუ „ხანუშას“ და „მველ ვოდევილეს“ გაცილებით უფრო მეტი მაყურებელი აყავს, ვიდრე სხვა რომელიმე „სერიოზული“ სპექტაკლი. ისე არ უნდა გამოვიტოს, თითქმის მე წინააღმდეგი ვიყო ღრმად იდეური სპექტაკლებისა. მე ამით იმის თქმა მინდა, რომ თეატრი მინც



მამაველა ჯალალანია, ინჟინერი.

სანახაობითი ხელოვნება და ყოველი სიბრძნე, სანახაობითად საინტერესოდ და სასუფიქრად წყობილებით უნდა იყოს მოწოდებული. ვამბობთ ხოლმე, მშრომელი ადამიანი თავის სახეს უნდა ხედავდეს სცენაზე. ეს პირდაპირე შესანიშნავად ასრულებს ჩემსოვის როლს „უსხო კაციში“, მაგრამ ვიყოთ გულწრფელი და ვალიართ, რომ ის, ვისაც ყოველდღიურად უხედავთ ჩვენს ქარხანაში, სცენაზე რამდენადმე დაუგავს ინტერესს. ჩვენ რაღაც განსხვავებული სახის დანახავს ვართ მოწყურებულნი. დე, ეს გმირი უფრო ამაღლებული აყოს, ან უფრო დამაბამებელი, მაგრამ არა ახალი ჩვენთვის ნაცნობი ცხოვრებისეული ადამიანისა. თეატრში ჩვენ შთაგონებას ვეძებთ და არა სარკეს.

მარტალი, თუ თეატრი ყოველივე საუკეთესოს არ შთაგონებს თანამედროვე მაყურებელს, მაშინ იგი ვერ ასრულებს თავის მისიას და, უთუოდ, ამაშიც უნდა ვეძებოთ თეატრისაგან მაყურებლის ჩამოცილების მიზეზი. ჯერ კიდევ სტუდენტი ვიყავი, როცა რუსთაველის სახელობის თეატრში „ბართაშვილი“ ვახზე. ჩემზე იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოაბინა გიორგი გვეგვიორის მიერ განსახიერებულმა ბართაშვილმა, რომ საკუროს თემად ბართაშვილის შემოქმედება ავიღე. ვერ ვიტყვი, ამის შემდეგ კიდევ რამდენმა სპექტაკლმა იმოქმედა ჩემზე ასე ახლა კი სამსახურებრივი საქმიანობით იმდენად ვართ დაკავებული, რომ ხშირად ვერც კი ვახერხებთ სპექტაკლებზე დასწრებას. აქ, რა თქმა უნდა, მნიშვნელობა აქვს წინასწარ ინფორმაციასაც. როცა სხვებისაგან გვემის: ამა თუ იმ სპექტაკლის სანახავად არ ღირს დროის დაკარგვაო, ჩვენ გული გვიტრუნება.

არ შემიძლია დავეთანხმო მამაველა ჯალალანიას, რომელმაც თქვა, რომ რაკი „უსხო კაცი“ ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებას ასახავს, აღარაა საინტერესო. მაგონდება ცნობილი გამოთქმა: „თეატრიდან გასულ მაყურებელს უნდა სჯეროდეს, რომ მასაც შეუძლია გმირი გახდეს“. ეს მეც მეჯრა. „უსხო კაცი“ მომეწონა, რადგან ამ სპექტაკლმა რაღაც ახალი და საუკეთესო შთაბეჭობა.



აკაკი მამაღაშვილი, სააპარტო სამქროს უტროსი.

ქართულ თეატრს ვუსურვებ, უფრო მეტი პრობლემბატური საკითხები გამოეტანოს სცენაზე, აგრეთვე, უფრო ავმაღლებინოს სადადგმო და საშემსრულებლო ხარისხი. შეუძლებელია, დიდეს ჩვენი მაყურებელი უფრო დაბალ დონეზე წარმოვიდგინოთ, ვიდრე ის სამი ათეული წლის წინ იყო. თვითონ თეატრზეა დამოკიდებული, თუ რა საზრდოს მიაწვდის იგი მაყურებელს.



შაჰანი ზიბილაშვილი, საარაო სამქროს ბარტი.

ქართულმა განსაკუთრებით გვიყვარს ამაღლებული ტონი. ჩვენი ემოციები შესისხლბორცეულია რომანტიკულ პათოსთან, ამიტომ სცენიდანაც ისეთ სანახაობას მოველით ხოლმე, რომელიც სულიერად გვაამაღლებს.

მეჩვენება, რომ ჩვენმა თეატრმა საერთოდ შეანალიზა შემოქმედებითი კოლექტივის გამაერთიანებელი ეს ამაღლებული პათოსი. ხანდახან თუ გაივლებს ხოლმე და ისიც სცენის ცალკეული კომპონენტის სახით, ასე მაგალითად, თუ რეჟისორული ნამუშევარი რომანტიკული შემართებით ხასიათდება, სამაგიეროდ, მსახიობური ოსტატობის დონე ვერ უტოლდება მას, ან პირი-

ქით, და ასეთ შემთხვევაში ვისხენებთ ხოლმე კი. მარჯანიშვილისა თუ ს. ანბეტელის ერთ მთლიანობაში მოცემულ სპექტაკლებს.

როცა სპექტაკლიდან ამოვარდნილია მისი რომელიმე კომპონენტი, ირდევს პარმონიულობაც და მაყურებელს აღარ სჯერა სცენაზე წარმოსახულისა.

ჩვენთან შეიმჩნევა აგრეთვე დუბლიორების უგულებელყოფაც, რასაც არავითარი გამართლება არ შეიძლება გამოეხასოს, დუბლიორი, რატომღაც თეატრის „სათადარიგო“ ელემენტად არის მიჩნეული, მაშინ, როდესაც ისიც სპექტაკლის

ღირსეულ მონაწილედ უნდა ითვლებოდეს. საჭიროა, მეტი ნდობით ეკიდებოდეს თეატრი დუბლიორებს. მაყურებელსაც აინტერესებს ერთი როლი სხვადასხვა შენარულებლის ნახვა. უფრო მეტიც, კარგი მაყურებელი რამდენიმეჯერ ნახუ-

ლობს ერთი და იგივე სპექტაკლს იმ თვალსაზრისით, რომ ყოველ ახალ გამოსვლაში ახლებურად დანახვის მსახიობი. პირადად მე ყოველთვის მაინტერესებს ერთი და იგივე როლიმ სხვადასხვა მსახიობის ხილვა.



ნანა  
მახვაშვილი,  
კახეთ  
„ელმაკალაშვილების“  
კორესპონდენტი.

მაჭურმეშელმა გარკვეული ნაწილი ასე მსჯელობს: „მირჩევნია წავიდე კინოში და საათნახე ვარში მივიღო ცხოვრება ვიხილო, ვიდრე სცენის სამ განზომილებაში, დეორაციების მუდმივი ცვლისა და ანტრაქტების გახვიადებულ ვითარებაში ადვილა იგი“. რა თქმა უნდა, ასეთ მაყურებელს არასწორი წარმოდგენა აქვს თეატრალურ ხელოვნებაზე. იგი არ ითვალისწინებს, რომ კინოს თავისი სპეციფიკა გააჩნია და თეატრს — თავისი. თეატრში მაყურებელს უშუალოდ ცოცხალ ადამიანთან, მის ცოცხალ მეტყველებასთან და მოქმედებასთან აქვს საქმე. სცენური მეტყველება კინომეტყველებისაგან გამოირჩევა თავისი მხატვრულობით, თეატრალური ზეაწეულობით, მაგრამ ეს თეატრის ერთ-ერთი სპეციფიკური ნიშანდობიანებაა. რაც შეეხება ანტრაქტებს, როგორც უკვე აღინიშნა, თეატრი უბრალო სანახაობა ან გაართობის საშუალება რღვივს; მან უნდა ჩაგაფიქროს კიდევ. ანტრაქტი კარგ მაყურებელს სამუალებას აძლევს უკეთესად გაიაზროს სპექტაკლი.

ის, ვინც ანტრაქტების დროს მხოლოდ „მოდას დაუძებს“, ან ცდილობს თავისი მოხდენილი ჩაცმულობა მოაწონოს მაზოგადობას, თეატრის ჭეშმარიტი მაყურებელი არ არის.

თავის მხრივ, თეატრიც ღირსეულად უნდა ემზადებოდეს მაყურებელთან შესახვედრად. ერთი შეხედვით, თითქმის შეუმჩნეველია ხოლმე მაყურებლისათვის თეატრის მდგომარეობა და პირობები, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ასე, მაგალითად, მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ვიწრო შენობა და კეთილმოწყობილი პატარა სცენა საგრძნობლად ცუდად მოქმედებს არა მარტო მსახიობებზე, არამედ ნორმ მაყურებელზედაც. წლების მანძილზე ცდილობს თეატრის აღმინსტირაცია, როგორმე მიმზიდველი იყრი მისცეს თეატრის შენობის შიგნიდან მაინც, მაგრამ თანამედროვე თეატრისთვის უვარგისი შენობა, მაინც უვარგისად რჩება და ესეც აფერხებს თეატრის შემოქმედებით ზრდას.

ძალის მიყვარს თეატრი, მაგრამ კინოფილმებს უფრო ხშირად ენახულობ, ვიდრე სპექტაკლებს და ამას თავისი გასამართლებელი მიზეზებიც აქვს. უპირველესად, ეს გამოწვეულია იმით, რომ ვცხოვრობ ქალაქისაგან მოშორებით. დიდი დრო მჭირდება თეატრში მისვლისთვის და უკან დაბრუნებისთვის. ამასთანავე, მოგეხსენებათ ჩვენი ტრანსპორტის მდგომარეობაც. კინოთეატრი კი ქალაქის ყოველ კუთხეშია და როგორც არ უნდა გამოდგეს ფილმი, საათ-ნახევრის დაკარგვას უფრო აპატიებ შენს თავს, ვიდრე მთელი ორსაათ-ნახევრის ან სამი საათის, რომელიც უნდა დახარჯო ცუდ სპექტაკლზე დასასწრებად.

ნანა მარგაველიძე,  
დამსმარე მუსა.



უნდა შეაფასო სპექტაკლი, თუ იგი ბოლომდე არ ნახე.

სამწუხაროდ, დღევანდელ ჩვენს თეატრს ხშირად აკრიტიკებს ხოლმე სწორედ ის, ვისაც ბოლომდე არც ერთი სპექტაკლიც არ უნახავს. ამგვარი სენით ბევრია დაავადებული. ყველაფერს თეატრს ნუ გადავბარალებთ. ისეთ დიდ წარმობასთან დაახლოება, როგორც ჩვენი ქარხანა, უფრო სერიოზული ღონისძიებების დასასვას მოითხოვს და რაც უფრო ხშირად ჩატარდება ეს ღონისძიებები (შეხვედრები, მაყურებელთა კონფერენციები, განხილვები თუ სხვა), მით უფრო მეტი კონტაქტი დამყარდება თეატრსა და მაყურებელს შორისაც.

დღევანდელი მკურებელი, კერძოდ, მუშათა კლასი, ცხოვრების რთულ ფერხულშია ჩაბმული. იგი ცდილობს არ ჩამორჩეს არცერთ მნიშვნელოვან კულტურულ მოვლენას. დიას, მნიშვნელოვან კულტურულ მოვლენას და არა ჩვეულებრივს. აქ უკვე ბევრი რამაა დამოკიდებული ალღოზე. ცხადია, უკულტურობა ბოლომდე უნახავად მიატოვო სპექტაკლი, მაგრამ საერთოდ არ დავსწრო ამა თუ იმ სპექტაკლს, არ წაიკითხო ესა თუ ის წიგნი, რომელიც სარგებლობას არ მოგიტანს,—

ამას გამოცდილება და შინაგანი ალღო ჭირდება. ასეთი ალღო კი ბუნებრივი მადლიცაა და იგი სწორი აღზრდის შედეგადაც გამოიშვავდება ხოლმე.

შეგეძლოს ჭეშმარიტი სიყვარულით უერთგულლო თეატრს — ესეც ნიჭია; ხოლო ამ დიდი სიყვარულის აღსაძვრელად თვითონ თეატრს მოეთხოვება, რომ იგი სათანადო დონეზე იდგეს, და მკურებელიც. თავის მხრივ, ვალში არ დარჩება.



თამაზ ჯინჯარიანი.  
ეკონომისტი.

## დღესასწაულები

თეატრი და მკურებელი

# საქართველო

ლერი პაქსაშვილი

მომართული საზოგადოების მიერ ჩატარებულ ოფიციალურ განხილვებსა თუ პლენუმებზე სულ უფრო მწვავედ დგას თეატრისა და მკურებლის ურთიერთობის პრობლემა. ისიც შეინიშნება, რომ მკურებელი გულგრილი რჩება სპეციალისტების მიერ აღიარებული, მაღალმატრულ დონეზე განხორციელებული სპექტაკლების მიმართ, ხოლო საეჭუო მხატვრული ხარისხის დადგმები კი, პირიქით, მკურებლის დიდ ინტერესს იწვევენ.

ქართული თეატრის გულშემატიკივანი ცდილობენ გაარკვიონ ამ მოვლენის მიზეზი, დასაბონ კონკრეტული გზა მდგომარეობის გამოსასწორებლად. ზოგი ამ მოვლენას მკურებლის გემივნების დაკვირვებით ხსნის, ზოგი ტელევიზიისა და კინოს მზარდი კონკურენციით; ზოგს მიაჩნია, რომ ამის მიზეზი რეჟისორთა და მსახიობთა მუდმივი ანტაგონიზმია; ზოგი მიზეზს თვით თეატრის ორგანიზაციული საკითხების მოუგვარებლობაში ხედავს. მათი აზრით, დირექტორებისა და სარეჟისორო კოლექტივების ხელმძღვანელობა დამლუკველად მოქმედებს თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაზე, თეატრს მხოლოდ სამხატვრო ხელმძღვანელი უნდა ედგეს სათავეში. თუმცა აქვე გაისხის, ამ თითქმისდა ერთი შეხედვით, აწითიმის საწინააღმდეგო მოსაზრებაც, რომ დღეს საქართველოში (და ალბათ უკვე მის საზღვრებს გარეთაც) არ არსებობს ისეთი რეჟისორი, რომელსაც შეიძლება თეატრის ბედი ერთპიროვნულად მიენდოს. ამ მოსაზრებასთან ერთად წამსვე წნდება არანაკლებ რადიკალური აზრი, რომ ჩვენს თეატრში აღარ არიან ისეთი გამოკვეთილი ინდივიდუალობის მქონე აქ-

ტიორული ძალები, რომლებსაც რეალურად შესწევთ უნარი ნამდვილი შემოქმედებითი მუშაობის გასაშლელად.

ჩემი აზრით, პირველ ყოვლისა, საჭიროა მკურებლისა და თეატრის პრობლემა ერთი ძირითადი კუთხიდან იქნას განხილული. მთავარია, გავერკვეთ, თუ რატომ კარგავს ქართული თეატრი თავის სახეს, რითია გამოწვეული მისი უნიფიკაცია, ეროვნული სპეციფიკის, თვითმყოფადობის სრული დაკარგვის საშიშროება. სწორედ აქ უნდა ვვიყოთ ყველა მწვავე პრობლემის გადაწყვეტის საფუძველიც.

ეღმენტარული ჭეშმარიტებაა, რომ სხვადასხვა ერის თეატრებს კიდევაც რომ ერთიანი სოციალური საფუძველები აკავშირებდით, მათ მაინც გააჩნიათ კონკრეტულად ეროვნული, ისტორიული, ზენიზირივი და ეთნოგრაფიული თვისებების დამოუკიდებელი, სხვისგან განსხვავებული, თვითმყოფადი სამყარო.

ამ მოაზრებას, ჩემი ფიქრით, მტკიცება არ სჭირდება, მაგრამ ორიოდ მაგალითი მაინც მინდა გავიხსენო.

ჩვენი მკურებლის შესიერებაში ალბათ ჯერაც ცოცხლობს პირივის ბერძნული თეატრის მიერ თბილისში ჩატარებული გასტროლების შთაბეჭდილება. ახლაც გვხსოვს მისი განუშეორებელი, ამაღლებული სპექტაკლები, სასწაულებრივი ძალით შეკრული და ამეტყველებული ქალთა ქორი. აღაფრეხს ვამზობ ბრწყინვალე ტრაგიკოს ქალზე აპასია პაპატანასიძეზე.

გვასოვს ბრეჰტის თეატრიც — მხოლოდ გერმანელისთვის დამახასიათებელი სისუბტილი აკინძული მისი სპექტაკ-



ლები, მისი „კორონალისი“. ჯან ვილარის თეატრი — აქაც იგივე, ოღონდ ფრანგი ხალხისთვის დაბასასათეხელი სისა-ტყიეთი ნაძერწი სპექტაკლები, ვერავითარმა ენობრივმა კვირის-მა ვერ დააბრუნა დიდი თეატრალური ხელოვნების ეს უყიძი. ამ სამი, თვისობრივად განსხვავებული თეატრის დიდი წარმა-ტებების მავალითები (და ანა ბარტო ამ თეატრებისა) თეატრალთვით ადასტურებენ უფითქმულს ჭეშმარიტებას. თეატრების სწორედ ამ თვითწყობადობამ, განუშორებლო-ბამ ერთხელ კიდევ დაგვარებუნა იმაში, რომ თეატრის წარ-მატება საკუთარ ჭეყვანაში და მის სასლვრებს გართულ და-მოვიღებლად არა მარტო მაღალპროფესიული დაბის ხიტი-ერებაზე, რეჟისორთა სადადგმო ხელოვნებაზე (ეს ყველა-თვისათვის იგივე იგულისხმება დღევანდელ თეატრში), არა-ფედ, და ეს მთავარად, სა მ ე მ ს რ უ ე ღ ო ლ ს ა პ ე ე ე ე ი-კ ი ს ე რ ო ვ ე უ ლ მ ა ნ ე რ ა ზ ე. დიან, მხოლოდ ამ თეატ-რებს შეუძლიათ იფიქრონ და ოცენებონ დიდ გაპარჯებებზე, საერთო აღიარებაზე, რომელიც შეძლებს თეატრის სა-ერთო კანონების გადატანას ეროვნულ ენაზე და მასურე-ბელს მიაწვდინა ისეთი თავისებური, ორიგინალური ფორმით, რომელიც მიმბაძეველობის საბაზის არ იქნება.

თუ ამ თვალსაზრისით გადავხედავთ დღევანდელ ჩვენს თე-ატრებს, დავინახავთ, რომ სწორედ ეს მხარე გამოვკრჩა, დღეს ჩვენი სპექტაკლები სახურათლის მასივის სახლებითი დაღესგავსენ ერთიმეორეს. თითქმის მთლიანად მუსეუმის კუთვნილებად გავხადეთ ქართული თეატრის წარსული მო-ნაპოვარი. მთლიანად ამოწურულად ჩავთვალეთ ქართული თეატრის ისეთი მძლავრი ღვიძი, როგორცაა გმირულ-რო-მანტიკული მიმართულება და ახლა უკვე მის აღორძინებაზე ლაპარაკი ბევრს უხეზრებულა კიდევ.

ირობითი დიმილით შესცუვნიან იმას, ვისაც კი წამოს-ცლება სიტყვა ამ მიმართულების თეატრის დიდ შესაძლებ-ლობებზე. პრობლემა დღეს იმას, ვინც ცდილობს დაა-ცდილობს არ ჩაკლას ის, რაც ქართველი კაცის ბუნებასთან, მის ზნეობასთან, ინტელექტთან (სამწუხაროდ, ეს სიტყვა დღეს მოდურ გამოთქმად იქცა) ყველაზე უფრო ახლოს დას-ახლობია, რომ სანდრო ახმეტელს მივლი შეგნებით სწამდა, რომ ქართულ თეატრში ეს მიმართულება მთავარი და ძირითადი ხაზი იქნებოდა. იგი ამოწურავს საბადოდ მიიჩ-ნედა და ხაზს ჩვენი თეატრების შემოქმედებითი ძიების გზებზე. ღრმად საჭიროა, რომ მხოლოდ ამ მიმართებით ძი-ების შეძლო მიყვანა ქართული თეატრი ეროვნულისა და ზოგადასაკაცობრიო პრობლემების ბუნებრივ შერწყმადე-მართლაც, თუკი გულდასმით გადავხედავთ და ობიექტურად შევაფასებთ მივლ შემდგომ პერიოდს დღემდე, ხალხად და-ვინახავთ, რომ სწორედ ამ მიმართულების შემოქმედებითი ათვისების საუფრულზე შემქნილმა სპექტაკლებმა ჩაწერეს ჩვენი თეატრების ისტორიაში ყველაზე საინტერესო ფურც-ლები. სწორედ ამ მიმართულების სიღრმეებში ძიებამ, მათმა უკომპრობისი ბრძოლამ ქართულ თეატრში შემოქმედოლ მრავ-ალ მოდურ მიმართულებასთან მოუტანა არჩილ ჩხარტიმი-ვილისა და დიმიტრი ალექსიძის საუკეთესო დადგმებს დიდი და დამსახურებელი აღიარება.

მაკალითების მოყვანა, ვფიქრობ, საჭირო არ არის. ამით ბრალს რიდი ვდებ ჩვენს თეატრებს იმაში, რომ თითქმის ისინი არაფერს აკეთებენ საკუთარი ხელწერის, საკუთარი სტოლის შესაქმნელად. არც ეს მინდა გაიგოს ვინმემ ჩემი ნათქვამი, თითქმის ყველა ჩვენი თეატრი მარტო იმის ცდა-შია, რომ მიზაბების საგანი სხვაგან ძეიოს. არა, ცდები ახლის

ძიებისა, რასაკვირველია, ჩვენს წამყვან თეატრშიც არა-ც მარტომ ეს ექსპერიმენტები იმდენად იმეათია და ჭაბუკურ-სასათას ატარებს, რომ ორიოდ საინტერესო და იმედის მომ-ცემი წამოწყება სწრაფად ითქვიფება ერთფეროვნებაში და უნებლიეთ იბადება აზრი, რომ წამოწყების ავტორებს ან შემთხვევით გამოუვლეთ საიქმელი, ან არ ჭკიფხით გამე-დაბობა და უნარია, რომ ბოლომდე თანამდევრობი იყვნენ თავიანთ ძიებებში; ვინაიდან არ შეიძლება ერთ სპექტაკლში იყო აჯანყებელი, მამხილებელი პათოსით შეპყრობილი შე-მოქმედი, ხოლო მომდევნო სპექტაკლში უშორეს იმას, რა-საც ცუტად ადრე „ცუცხლითა და მამევიით“ ანადგურებდნენ.

ანას გარდა, ასეთი იმეათია „გამოდარება“ ვერ ქმნის სა-თანადო ამინდს ჩვენი თეატრალურ სამყაროში და ამიტომ ძნელია გაერკვე იმაში, თუ რამდენად მისაღებო იქნებოდა ამ ექსპერიმენტებით შემქნილი კლიმატი ქართული თეატრის-თვის, იქნებოდა თუ არა ეს მისი მაგისტრალური ხაზი.

თეატრს რომ საკუთარი სახე ჰქონდეს, საჭიროა, მას თ-ვისი დრამატურგია გააჩნდეს.

მართალია, დღევანდელი დრამატურგიის საშუალო დონე გაცილებით მაღალია, ვიდრე 30-იან წლებში იყო. ისიც უაქტია, რომ ქართველი ავტორების პესიები, სხვა რესპუბ-ლიკის დრამატურგებთან შედარებით, გაცილებით მეტი და-იდგა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა თეატრში, მაგრამ ამას ყველაფერს ობიექტურთან ერთად, სუბიექტური მიზეზებიც აქვს. და საერთოდ სტატიკთკა ამ საქმეში ნამდვილი სუ-რათს ვერასოდეს ვერ მოგვეცეს, ვინაიდან ქართული დრამა-ტურგია იყო და არის ჩვენი თეატრის აქილევსის ქუსლი.

ჩვენი ავტორების მიერ შექმნილი პესიები (რამდენიმე ბენდიერი გამონაკლისის გარდა), ვერც რიცხობრივად და ვერც ხარისხობრივად ვერ აკმაყოფილებენ თეატრის მოთ-ხვნებს. შექმნილი პესიების უმეტესობა მოკლეობა ან ეჭვით პრობლემატუკას, ან მახვილ სახანაბითობას, ან თა-ნაჩედროვე დრამატურგიულ ფორმას; სხირად კი სამივეს ერთად და, რაც ყველაზე მთავარია, მათ აკლია თვითმყობა-ლობა.

ქართულ დრამატურგთა უდიდესი ნაწილი მხოლოდ დღე-ვანდელი დღით, წერილ-წერილი პრობლემებით საზრდო-ობს. ამიტომაც პესიების უმეტესობა დღევანდელი ინტერე-სების სფეროთი იფარგლება, ხოლო სადაღვის პრობლემე-ბის ეფემერულობა აღარ აძლევს მათ საშუალებას (ან შე-იძლება, ეს მათ ძალასაც აღემატება) წერონ ფართო და დი-დი მასშტაბის ტილოები, წერონ იმ გაქანებით, რომ ერთფე-ული აიყვანონ ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების რანგში, ან, პირიქით, ზოგადსაკაცობრიო გაატარონ ჩვენს ეროვნულ პრინციპში. ქართული პოეზიისა და პროზის მაღალი პოზი-ციები მაძველებს უფლებას ასეთივე მოთხოვნა წაყვეყნო ჩვენს დრამატულ მწერლობასაც.

ერთ ინტერესში მწერალთა ჭაბუბ ამირეჯიბმა, ჩემი აზ-რით, მეტად საინტერესო მოსაზრება გამოთქვა: „ბოლო ორი ათწლეულის მხატვრულ ლიტერატურაში, კერძოდ, პრო-ზაში გამაატრდა კვრთ წოდებული ცხოველური ცხოველი გმირი, რომლის ბუნება შეიძლება განისაზღვროს ლათინური ანდა-ზით: „დადამიან ვა და ჩემთვის სათავითაი ადამიანური უცხო არ არის“.

არ ციცი, რამდენად შეუფერება გამოთქმული მოსაზრება ქართული პროზის რეალურ სურათს, მაგრამ ჩვენს დრამა-ტურგიაზე, უფრო სწორად, იმ რამდენიმე ბენდიერ გამონაკ-ლისზე, თავისუფლად შეიძლება ითქვას იგივე. დიან, ამ

ცხოვრებისეულმა გმირმა დაისადგურა როგორც ჩვენს პიესებში, ისე ინსცენირებებში. ამ ცხოვრებისეულმა გმირმა, რომლისთვისაც „არაფერი აღამიანური არ არის უცხო“ — მოჩვენებითად ადილად მისადღწევე გახადა აღამიანის სულიერი სამყაროს შესწავლის გზები. ხაკლები შრომის, ნაკლები ძიების, შემოქმედებითი ფანტაზიის ხალხები ხარჯვის გზით მიიღლინა ე. წ. ცხოვრებისეულ სიბარილეს. ამ გზამ ეთავის ლოგიკური შედეგი გამოიღო თეატრების უნიფიკაციაში, რეჟისორთა და მსახიობთა შემოქმედებით ერთფეროვნებაში.

რეჟისორს ბევრი გამოგონებლობა, ძიება, დიდი მუხა და შემოქმედებითი ფანტაზია ადარ სჭირდება იმისათვის, რომ ასეთი პიესა გადაიტანოს სცენაზე. თეატრალური ფორმების ძიებაზე ხომ ლაპარაკიც შეუძლებია. მსახიობის ხელოვნება კი, თუ მას შესწავლილი აქვს თავისი პროფესიის ელემენტარული ანბანი, აღარ საჭიროებს არავითარ შედმეტ შინაგან და გარგნულ გარდასახვას.

ასეთი პიესების დადგმებზე ნაფარჯიშვეი რეჟისორები და მსახიობები, როგორც კი ხელს მოჰკიდებენ მდიდარ ტრადიციის დადგმას, მიღებული ტრენაჟის გამო, ეს ამაღლებული ნაწარმოებებიც მიწაზე ჩამოჰყავთ, მაგრამ ჭეშმარიტი ტრადიციები მათს თავისას წოთხოფენ და ამაღლებული თეატრალობისკენ (ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით) ექვიან. აქ ისინი მეორე უკიდურესობაში ვარდებიან, სცენაზე იქმნება ე. წ. ყალბი პათოსი. ასე რომ, ყოფითი გმირების რამსაბუნებრივად ჩვენს სცენას, მართალია, ჩამოაყლია მომანებრებელი (ამ სიტყვის ცუდი მნიშვნელობით) ზოგიერთი სიყალბე, მაგრამ, საბაგიეროდ, დამკვიდრდა უღიმღამო, უმოციო, მგზნებარებას და ტემპერამენტს მოკლებული, გულღვიბი გამოცლილი გმირების ე. წ. ცხოვრებისეული სიბარილული.

შეიძლება მითხრან, რომ ჩვენ არც წარსულში გვეჩინა მანცდამანც ბრწყინვალე დრამატურგია, მაგრამ როგორღაც ხომ ირღებოდით მსახიობთა დიდებულები პლედა, რომლითაც მღერდარი იყო ჩვენი თეატრი. მართალია, ვერც წარსული დრამატურგითი დავტრამბამებით, მაგრამ ამ ნაკლს ავსებდა ეგვიპტე, შექსპირი, შილერი, სოფოკლე და ბევრი სხვა კლასიკოსი, რომელთა ქართული თარგმანის უშეტესობა ორიგინალს უტოლდებოდა და ამიტომ მათი პრობლემატიკის მარადელობა, თანაც ბრწყინვალე თარგმანი, და ნაწარმოებებს „ჩვენად“ ხდოდა. დღეს კი თეატრები გაუბრიან კლასიკას, ორ-სამ სეზონში ერთხელ თუ გაივლებენ ჩვენი თეატრები ასე შემოქმედებულ შექსპირის გვარი და ისიც, ბუნებრივია, ზემოთ თქმულის გამო, ითქმის ყოველთვის განწირული მასხავარდნად.

ერთი ასეთი შედარება მინდა მოვიყვანო: შესანიშნავი მსახიობის ოთარ მელენიუთუხუცესის გარეგნული თუ შინაგანი ფაქტურა იძლეოდა იმის გარანტიას, რომ ამ მსახიობს შექსპირისეული გმირები ეთამაშა, მაგრამ, რამდენადაც მასხოვს, მას მხოლოდ ორჯერ მიეცა ამის საშუალება. ერთხელ, ტრაგედიაში „რიჩარდ III“ ერთ მეტად უმნიშვნელო ეპიზოდში, მეორედ, კომედიაში „აურზაური არაფრის გამო“ და ეს მამშინ, როდესაც, მაგალითად, დიდმა ინგლისელმა მსახიობმა ჯონ გილდუმა თავისი კარიერის დასაწყისში „ოლდ ვიკის“ სცენაზე, სულ რაღაც ორი სეზონის განმავლობაში. შექსპირის შედგენილების როლები ითამაშა: რომეო, რიჩარდ II, ობერონი, მაკბეტი, კამლეტი, ორლანდო, ანტონიო, ჰოსტეპერი, ბენედიქტი, მალკოლიო, პრისპერი და მეფე ლირი, პარა-

ლულურად გილგუდი მონაწილეობდა მოლიერისა და მეთუბანის პიესებში. ასე, რომ...

რაც შეეხება მაყურებელს, ცხოვრებისეულმა პიესებმა და მათ მიხედვით შექმნილმა სპექტაკლებმა ისე გააუბრალოვა, ისე გააილია თეატრისა და განსაკუთრებით, მსახიობის შემოქმედების სიღრმეებში წვდომა, რომ მაყურებლისთვის დაიკარგა ის „რადაც“ უჩვეულო, მიუღწეველი, საიდუმლო და ამაღლებული, რომელსაც იგი თეატრისგან მოელოდა. მაყურებლისათვის ადარ ხდება მოულოდნელი აღმოჩენები, რომელსაც ის ახდენდა პამლეტის, ურდისის, ივლითის, ანზორის, ილიანოსის, კარლ მთორის, ფრანკის, იაგოს, ოტელის, ქადაგის, ეუხენას, თინიბეგის, ჩონთასა და სხვათა ხილვის შემდეგ.

და ი, სწორედ ამის გამო მოხდა, უთუოდ ერთი მეტად საინტერესო და დამაფიქრებელი მოვლენა. მაყურებელი მიეძალა ვოლფელებს, ფარხეს, მსუბუქ კომედიებს. ბევრი, ამ მოვლენის ასხასა მაყურებლის გემოვნების დაქვეითებაში ეძებს (ზოგჯერ ეს მართლაც ასეა), მაგრამ, შე მეფონია, მიხეზი უფრო ღრმა და იგი შემდეგში მდგომარეობს: მაყურებელს სურს თეატრში იხილოს თეატრალიბა, იგრძნოს, „რადაც უჩვეულო“, რასაც მხოლოდ თეატრი გაზიარებს. და ეს „რადაც“ ხდება სწორედ ვოლფელების დადგმისას. აქ რეჟისორი გასაქანს აძლევს ფანტაზიას, ეძებს მკვეთრ, გამომსახველ თეატრალურ ფორმებს, მსატკარი ქმნის უჩვეულო, საინტერესო სცენურ ინტერიერს, იქმნება მეტად ლამაზი მუსიკა, მსახიობები მძლავრი გროტესკული ხერხებით აღწევენ გარეგნულ მაშინაც გარდასახვას. და ვინაიდან ეს ყველაფერი თეატრმა მხოლოდ ამ ქანრში შეინარჩუნა, შედგებულ არ დააკვირდა. ყოველ ასეთ სპექტაკლს — მაყურებლით სავსე დარბაზი ჰყავს. ე. ი. ეს ფაქტი ნათლად მეტყველებს იმ ელემენტარულ ჭეშმარიტებაზე, რომ მაყურებლისთვის თეატრი არის მსატკრესო და გარდასახვის, მსატკრული განზოადების, საინტერესო სანახაობის სინთეზი, ხოლო ყველაფერ ამას თუ დამატება მძაფრ პრობლემატიკაც, მამშინ მაყურებელი უკვე ადარ იქმნება მხოლოდ მსუბუქი ფანრის მოტრეფილი.

ასე რომ, თეატრმა თავად უნდა გადაწყვიტოს საკუთარი „მე“-ს პრობლემა და მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება შესაძლებელი უფრო ღრმა გაგერკვეთ მაყურებლის პრობლემაში. დიხა, ჩვენმა თეატრმა უნდა მოძებნოს საკუთარი სახე, თორემ რუსი მატერიალისტს — დინიტრი ივანეს ძე პისარევის თქმისა არ იყოს: «Если вы станете носить чужие очки, вы испортите глаза...»



ბიორბი ლმონძის სახელობის სახელმწიფო ლიტერატურულ მუზეუმში დაცულია დავით ნახუცრიშვილის პირადი არქივი, რომელიც მისი მრავალმხრივი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ნათელ სურათს იძლევა. ის იყო დრამატურგი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი, მთარგმნელი, მსახიობი, პედაგოგი, ქართული დრამატული საზოგადოების გამგეობის წევრი.

სამწუხაროდ, ჩვენ ხელთ არა გვაქვს დავით ნახუცრიშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ფართოდ ამსახველი მასალები. მწერლის პირად არქივში ენახეთ მხოლოდ ერთი საყურადღებო დოკუმენტი — ავტორაფი „მცირეოდენი ცნობები ჩემს შესახებ“.

სემინარიის სრული კურსი დავითმა 1900 წელს დაამთავრა ქალაქ პოლტავაში.

დ. ნახუცრიშვილმა ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა დაიწყო 1892 წლიდან, როცა სოფელ ხაშმის მოწინავე ახალგაზრდობამ სცენისმოყვარეთა მუდმივი დასის შექმნა გადაწყვიტა. ახალგაზრდა ენთუზიასტების მიზანი იყო სახალხო თეატრის შემოსაყვლის დანაშოგიდან სოფელში წიგნსაცავი-სამკითხველოს დაარსება. ამ საქმის მოთავედ „ვიწროშარვლიანებმა“ (ასე ეძახდნენ მაშინ სოფელები ქალაქში მოსწავლე სოფლის ახალგაზრდობას) ახალგაზრდა დავითი აირჩიეს.

ამის შესახებ დ. ნახუცრიშვილი წერს: „თეატ-



## დავით ნახუცრიშვილი

ლევან მილორაგა

დავით ნახუცრიშვილი დაიბადა 1874 წლის 23 ივლისს, სოფელ ხაშმში (მაშინდელი თბილისის მაზრა). დაწყებითი განათლება თავის სოფელში მიიღო. 1883 წელს მამამ ქ. თბილისში ჩამოიყვანა და სათავადაზნაურო სკოლაში მიიბარა. ამ სკოლის მეორე კლასიდან იგი თბილისის სასულიერო სასწავლებელში გადავიდა, რომლის სრული კურსის დამთავრების შემდეგ სწავლა სასულიერო სემინარიაში განაგრძო. ამ სასწავლებლიდან დავითი ორჯერ გარიცხეს, პირველად — 1894 წელს, სემინარიისტთა არეულობის გამო, მეორედ — 1896 წელს, ხელნაწერი ჟურნალის „პირველი ნაბიჯის“ გამოცემისთვის. სასულიერო

რისა და სამკითხველოს დაარსების იდეამ მოელს სოფელში განხეთქილება გამოიწვია; ნაწილი ახალგაზრდობის მხარეზე იყო, თანაუგრძნობდა და ხელს უმართავდა. მეორე ნაწილი კი აუხედრდა მათ, ბრძოლა დაუწყო ჩუხად თუ ცხადად ადმინისტრაციის დახმარებით. საბოლოოდ ეს ბრძოლა ახალგაზრდობამ მოიგო<sup>2</sup>.

„ვიწროშარვლიანების“ ბრძოლას ამოდ არ ჩაუვლია და სულ მალე სოფელ ხაშმში დაარსდა საკმაოდ მდიდარი წიგნსაცავი-სამკითხველო და საქართველოში პირველი სასოფლო სახალხო თეატრი.

ხაშმში წამოწყებულმა კულტურულმა საქმი-

<sup>1</sup> სსსმ, დ. ნახუცრიშვილის ფონდი. ბ-№ 8405.

<sup>2</sup> იქვე.



ნობამ მცხოვრები სოფლების ახალგაზრდობაც მიიზიდა. მალე მათ სოფელში სახალხო თეატრისთვის შენობაც შეარჩიეს. თეატრის სათავეში იდგნენ დ. ნახუციანიშვილი და ი. იმედაშვილი.

დ. ნახუციანიშვილის ხელნაწერებში ვნახეთ ერთი მნიშვნელოვანი დოკუმენტი იმის შესახებ, თუ მეცნარეებზე საუკუნის მიწურულს, როგორ ჭირდა სახალხო თეატრისთვის მსახიობი ქალის პოვნა. აქვე ნახსენებია ორი მსახიობი ქალი — ნინო ნახუციანიშვილი (მწერლის და) და ელენე მამულაშვილი, „რომელთაც გაბედეს პირველად სცენაზე გამოსვლა“<sup>3</sup>.

სახალხო თეატრში რეგულარულად იმართებოდა წარმოდგენები. დგამდნენ ყველაფერს, რაზედაც ხელი მიუწვდებოდათ: სკანდრებს, მინიატურებს, მელოდრამებს, ერთმოქმედებიან ვოდევილებს. ბოლოს კი თეატრი ისე გაძლიერდა, რომ დ. ერისთავის „სამშობლო“ და შილერის „ყაჩაღებიც“ კი წარმოადგინეს.

ამრიგად, სოფელი ხაშში იმდროინდელი გარეკახეთის კულტურული ცხოვრების ცენტრი გახდა. დ. ნახუციანიშვილის და ი. იმედაშვილის სახალხო თეატრის დაარსებაში ესმარებოდნენ გიორგი და ივანე ნახუციანიშვილები, ალექსანდრე და ნიკო ნათიშვილები, გიორგი და ფირუზ ქოქიაშვილები, ივანე საბაშიშვილი, ელენე მამულაშვილი, ნინო ნახუციანიშვილი, ესტატე ლოლაძე, ვანი მარინდაშვილი, იაკობ გოგინიაშვილი, ნუში ლაღიძე და სხვები.

1894 წელს ქურნალ „ვეჯილიში“ გამოქვეყნდა დავითის მიერ ჩაწერილი ხალხური ზღაპარი „არაფერი“ და ხალხურივე „ივანანა“. აქედან იწყება მისი ლიტერატურული მოღვაწეობა.

პოლტავის სასულიერო სემინარიის დამთავრების შემდეგ 1900 წლიდან, დ. ნახუციანიშვილი დასახლდა თ. თბილისში და აქტიურ მონაწილეობას იღებდა „ავგალის აუდიტორიაში“ გამართულ წარმოდგენებში (იოანეშვილი ა. ყაზბეგის „არსენაში“, გ. სუნდუკიანის „პეპოსი“ და სხვა სპექტაკლებში).

დ. ნახუციანიშვილი თეატრში მუშაობას კარგად უთავსებდა სახელმწიფო სამსახურს: მუშაობდა აღმწერლის თანამდებობაზე ყოფილ სათავადო-ახაპური გიმნაზიაში, ქართული თეატრის ადმინისტრატორად (1901-04 წლებში), ბუღალტრად და ხაზინადარად ქართული საეკლესიო სინოდის კანტორაში (1906-17 წლებში.). 1923 წლიდან ქართული საოპერო თეატრის საქმეთა მმართველად, შემდეგ საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატის სახელოფნო კომიტეტის მდივნად, ხოლო 1924 წლიდან გარდაცვალებამდე კვლავ სახელმწიფო კონსერვატორიაში საქმეთა მმართველის, საბჭოსა და გამგეობის მდივნის თანამდებობებზე.

დავით ნახუციანიშვილი თითქმის ცხრა წელი იყო ქართული დრამატული საზოგადოებების გამგეობის წევრი. სწორედ აქ, ქართული დრამატული საზოგადოების გამგეობის წევრად ხანგრძლივი მუშაობა პერიოდში, გამოიღინდა დავითს, როგორც პუბლიცისტისა და საზოგადო მოღვაწის დიდი უნარი.

ერთ-ერთ წერილში ავტორი, განიხილავს რა დრამატურგიისა და ქართული თეატრის პრობლემებზე საკითხებს, წერს:

„თეატრი თუ ვერ ამოკლებს ბიწიერებათა რიცხვს, სამაგიეროდ მან დაგვანანა ეს ბიწიერებაში და გვითხრა: ან დაგვამარცხოთ ეს ბიწიერებიანი, ანდა დავემორჩილოთ მათი“. და შემდეგ იქვე მიუთითებს: „თეატრი არის საზოგადოებრივი აზრი, რომელიც ჯერ მიიღებს სინათლის სხივებს უკეთეს, ხალხის მოაზროვნე ნაწილსაგან და განშობები; უწყვეტობისა და შავხელის ცრუმორწმუნეობის ჯახდი ჰქრება და ღამე ადგილს უთმობს ყოვლადგანათლებულს დღეს... თეატრმა ნიღაბი ჩამოჰსადა მოიტყუებობას, ფარისევლობას, სიცრუეს, გამცემლობას, სიფლადებს. თეატრი წარმოადგებს ქართველი კაცის ვნებათაღელვის მრავალფეროვან სურათს...“<sup>4</sup>.

ამავე წერილში იგი თეატრში ეროვნულ დრამატურგიის ანიჭებს უპირატესობას. მიუთითებს, რომ „ბერძნულმა“ თეატრმა, უპირველეს ყოვლისა, იმით გაითქვა სახელი, რომ იგი ასახავდა თავისი ხალხის წარსულს, აწმყოსა და მყობად ცხოვრებას“.

დ. ნახუციანიშვილის პირად არქივში დაცული ავტორგაფი, რომელიც ეძღვნება ქართული თეატრის უნიჭიერეს მოღვაწეს ნატო გაბუნია-ფაგარლისს. წერილის ავტორი დამსახურებულ ქებას უძღვნის ქართული თეატრის თელასარინო მოღვაწეს, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა ქართული პროფესიული თეატრის განვითარებასა და დაეკავებინა. აღნიშნული სიტყვა ავტორის წარმოუთქმავი ქართული დრამატული საზოგადოების სახელით 1909 წელს, ნატოს საიუბილეო საღამოზე და მისთვის „მცირე ძღვენიც“ მიუროთმევია.

მეორე ხელნაწერი ეძღვნება ქართული პროფესიული თეატრის მშენებებს. მაკო (მარიამ) საფროვა-აბაშიძისას. ეს სიტყვაც საიუბილეოდაა წარმოთქმული დრამატული საზოგადოების გამგეობის სახელით 1912 წელს, მაკოს ოცდაათი წლის სასაყენო მოღვაწეობის აღსანიშნავ დღეს. წერილში ავტორი მიმოიხილავს ქართული თეატრის განვითარების გზებს და ასკვნის: „მხოლოდ

<sup>3</sup> იქვე, (ჩანაწერები), ხ—გნ 8412.

<sup>4</sup> იქვე, ჩანაწერები თეატრის შესახებ.

მესხრამეტე საუკუნის სამოცდაათიანი წლებიდან გახდა შესაძლებელი ქართული კულტურისა და კერძოდ ქართული თეატრის შეზღვევაში სერიოზული განვითარება და ამ გარდაქმნა-განახლება-თა ერთ-ერთი მთავარი მიწაწოდვე თქვენ ბრძანდებით, ქალბატონო მაკო!...<sup>5</sup>.

დ. ნახუცრიშვილის ხელნაწერი „დამწვარი თეატრის სანაცვლოდ“, როგორც ბევრი სხვა მისი სტატია, დაუთარილებელია, მაგრამ უდავოა, რომ იგი დაწერილია 1914 წელს, როცა დაიწვა ქართული თეატრის შენობა (მამინდელი სახსლის ქუჩაზე, ამჟამად რუსთაველის პროსპექტი. იმ ადგილას, სადაც შემდგომ ა. გრიგოლავის სახელობის რუსული დრამის თეატრი იყო). წერილის ავტორს თეატრის დაწვა დიდ ეროვნულ უბედურებად მიანია, მაგრამ გამთქვამს ღრმა რწმენას, რომ ამწვინება უკეთესი შენობაა. ის მხარს უჭერს ქართული საზოგადოების მტკიცებას, რომ „მომავალი ქართული თეატრი უნდა ამწვინ ხალხის მეწირობის თანხებით, სრულიად ახალს ადგილას და რომ იგი შემდგომში აღარ უნდა გეუთვნოდეს ქართველ თავადნაურთა საკრებულოს, არამედ იგი უნდა შევიდეს ქართული დრამატული საზოგადოების გამგებლობაში“<sup>6</sup>.

დრამატურგიული მოღვაწეობა დაეთმა მცირეფორმიანი პიესების წერით დაიწყო. საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურულ მუზეუმში დაცულია დავითის პიესები, რომლებიც სხვადასხვა დროსაა დაწერილი და ინდირინდელი ცხოვრების თუ ისტორიის პრობლემატურ საკითხებს ეხება.

დრამა „ბედოვლათი“ ავტოგრაფის სახითაა წარმოდგენილი. მისი მოქმედება იშლება რევოლუციამდელი ქართული სოფლის ფონზე და ეხება ქორწინების, ოჯახის სიწმინდის საკითხებს. ოთხმოქმედებიანი დრამა „ოჯახის ბურჯი“, რომელსაც აწერია: „თხზულება დავით ივერიელისა“ (დავითის ლიტერატურული ფსევდონიმი), დათარიღებულია 1903 წლის ნოემბრით. ორივე პიესა თავის დროზე წარმატებით იდგებოდა ქართული თეატრის სცენაზე.

დ. ნახუცრიშვილის ხუთმოქმედიანი ისტორიული დრამა „იანიჩარი“ მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია. პიესას, რომელიც დავითის ვაჟმა ცნობილმა დრამატურგმა გუგა ნახუცრიშვილმა მოგვარა, ძალზე საინტერესო ისტორია აქვს. „შესამე დასალებმა“ 1900 წელს გამოაცხადეს დახურული კონკურსი საუკეთესო ქართულ ორიგინალურ პიესაზე კონკურსში გაიმარჯვა „იანიჩარმა“ — მიიღო პირველი პრემია (ასი მანეთი). აღნიშნული პიესა 1901 წელს დადგა ქართული თეატრის დასმა თბილისში. ია-

ნიჩარის როლს ასრულებდა ვლადიმერ ალექსიძე მესხიშვილი.

ეს პიესა იმავე წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „ნოვოზაურში“ (№№ 4-10) და ცალკე წიგნადაც გამოიცა.

„იანიჩარი“ ისტორიული დრამაა. იგი ასახავს აღმოსავლეთ საქართველოს (კრწანლას, კახეთის) მიმე სოციალ-პოლიტიკურ მდგომარეობას მეწვიდმეტე საუკუნეში, ულა-ფაშას ბატონობის (დიდი თურქობის) დროს. პიესა დაწერილია თეთრი ლეკების, „იანიჩარი“ როგორც თემის აქტუალობით, ასევე მხატვრული ღირსებებით ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტაა იყო არა მარტოდ. ნახუცრიშვილის, არამედ, საერთოდ მაშინდელ ქართულ დრამატურგიაში. სწორედ ამ ღირსებებმა განაპირობა ქართული დასების ინტერესი ამ პიესისადმი. იგი წლების განმავლობაში არ ჩამოსულა ქართული თეატრის სცენიდან.

არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა ხუთმოქმედებიან ისტორიულ დრამას „პაატა ბატონიშვილი“ (1921 წ.), ისიც თეთრი ლეკსითაა დაწერილი. იგი ასახავს 1768 წელს ქართლ-კახეთის სახელგანთავის მფის — ერეკლე მეორის წინააღმდეგ შეთქმულების, რომელიც ერეკლეს სახელმწიფო პოლიტიკური ორიენტაციით განაწვემბულმა დიდგვაროვნებმა მოაწვეს ვასტანე მემქნის უკანონო შვილის — პაატას მეთაურობით.

1923 წელს პიესა წარმატებით დაიდგა ქუთაისის თეატრის სცენაზე. ერეკლეს როლს ასრულებდა ალექსანდრე იმედაშვილი.

მწერლის არქივში დაცულია პროზაული ნაწარმოებებიც, რომლებიდან ზოგი ფრაგმენტების სახითაა წარმოდგენილი, ზოგიც დასრულებულია. გ. ნახუცრიშვილმა საქართველოს ლიტერატურულ მუზეუმს გადასცა 1914 წელს კილაძის სტამბაში დაბეჭდილი მოთხრობების კრებული „კრებულები“. წიგნის გამომცემელია იოსებ იმედაშვილი. კრებულში შეტანილია დავით ნახუცრიშვილის მიერ 1901-1910 წლებში დაწერილი ათი საუკეთესო მოთხრობა.

მწერლის ხელნაწერთა ფონდში დაცულია ტარას შევჩენკოს „კავკასიის“ ნახუცრიშვილისეული თარგმანი.

„...ცნეზურის პირობების გამო ეს ნაწარმოები არ იბეჭდებოდა მთლიანად, არამედ — შემოკლებით. მე კი იგი ხელნაწერი სრული ტექსტადან ვთარგმნე პირდაპირ უკრანულადან. ჩემი თარგმნილი, რასაკვირველია, მდარეა ორიგინალთან შედარებით, მაგრამ მაინც ცდილობდი გადმომეცა ის შინაგანი განცდილი მოხსენი, რომელიც ამ ლექსშია ჩაქსოვილი. აგრეთვე განვიხილე ფორმაც, შემღებისამებრ, დაცულია ლექსის ზომით, თუ გართიმული სტრიქონებით“. — წერს ამ თარგმანის შესახებ დავით ნახუცრიშვილი<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> იქვე, ხ — № 8419;

<sup>6</sup> იქვე, ხ — № 8425.

<sup>7</sup> სს.მ. დ. ნახუცრიშვილის ჩანაწერები.



როდესაც დრამატულმა საზოგადოებამ და სასპერო თეატრის გამგეობამ ცნობილი კლასიკოსტეპანოვიძის ოპერების ქართულ ენაზე აქედრება ვადაწყვიტეს, დახმარებისთვის დაგითს მიმართეს. ისიც დიდი სიყვარულით შედგომია ამ რთულ საქმეს და მთელი სამი წლის დამაბული შრომის შედეგად ქართულ ენაზე უთარგმნია: „ფაუსტი“, „რიგოლეტო“ და „ჰუგენოტები“... „ფაუსტის“ ნახუცრიშვილისეული თარგმანი ქართულად ცალკე წიგნადაც გამოქვეყნებულა 1906 წელს. მასვე აქვს თარგმნილი ო. ერნსტის პიესა „პედაგოგები“ და ჰაუპტმანის „მზის ამოსვლის წინ“.

დ. ნახუცრიშვილის პირად არცერთი დაცულია საზოგადოებრივი და ლიტერატურული მნიშვნელობის ეპისტოლარული ხასიათის მასალები აქვს პირადი ხასიათის წერილებიც, რომლებიც ადასტურებენ მის ახლო მეგობრულ ურთიერთობას ცნობილ ქართველ საზოგადო მოღვაწეებთან: ია ეკალაძესთან, ზაქარია ჭიჭინაძესთან, სოფრომ მგალობლიშვილთან, ვალერიან გუნიასთან, ნიკო კურდულაშვილთან, მიხეილ ჯავახიშვილთან, შალვა დადიანთან, იოსებ გრიშაშვილთან და სხვებთან.

საყურადღებოა 1924 წლის 24 მაისს მოსკოვიდან დავითის სახელზე გამოგზავნილი შალვა დადიანის წერილი.

დ. ნახუცრიშვილის ღვაწლსა და დამსახურებაზე მეტყველებს აგრეთვე ცნობილი ქართველი მწერლის და საზოგადო მოღვაწის იოსებ იმედაშვილის წერილი, გაგზავნილი მისი ოჯახისადმი 1932 წლის 2 ივლისს, დ. ნახუცრიშვილის დაკრძალვის დღეს. მოვიყვანთ ნაწყვეტს ამ წერილიდან:

„საზარელია, როდესაც ქარიშხლისაგან უდროოდ მიწდორში გადამტყრულს მუხას ნახვად და გზას ისე აუვლი, რომ ერთსაც არ დაფიქრდები და ეს მუხა კი ერთ დროს ტოტებგამოილი, ფოთლოვანი მრავალ დაღლილ მგზავრს იფარებდა სიცხეში, ასეთი იყო დათიკო.

დათიკო — სემინარიის შეგნული წყობილების ერთი მებრძოლთაგანი.

დათიკო — ჯერ კიდევ ბნელში ჩაფლული სოფლის ამალელებისთვის მებრძოლთა პირველ რიგებში მდგომი და მესვეური.

დათიკო — სოფლის თეატრის დამაარსებელთაგანი.

დათიკო — დაჯილდოებული დრამატურგი.

დათიკო — ხალხური მოთხრობების მწერალი.

დათიკო — დრამების და ოპერების მთარგმნელი.

დათიკო — საზოგადო საქმეთა ერთი დაულაღაი მუშაკთაგანი<sup>8</sup>...



<sup>8</sup> აღნიშნულ წერილს სულ ახლახან მივაკვლიეთ მწერლის ქალაქელის, ბარბარე ნახუცრიშვილის ბიონახე. იგი დაწერილია სხვისი ხელით, ხელს აწერს ი. იმედაშვილი.



# ქართული ენისა და

## საბალოგოების

### უნებარყო მოაქაბე

#### გურამ შარაძე

და უფროსი მორავიც იყო ილიას სახელში. საზოგადოდ, ყოველივე საქმე ილიას რაც კი ფულსა და ანგარიშს შეეხებოდა, თუ გასუთის საქმით გამოწვეული, თუ სახლობის მოთხოვნილებით, ყოველივე მის ხელში იყო.<sup>2</sup> არტემ ახნაზაროვს (ჩორას) მაქსიმე შარაძის მეტისმეტე კეთილსინდისიერების საბუთად ერთი ასეთი შემთხვევა აქვს მოთხრობილი: „ამ მაქსიმე შარაძის შესახებ ასეთი მხა იყო გავრცელებული: ილიასთან ორიოდ წლის ნამსახურობის შემდეგ შარაძე ერთ მშვენიერ დღეს შესულიყო მასთან კაბინეტში და განეცხადებინა:

— თქვენთვის, თქვენის მონდობილებით, სანთვაგებსა, სურსათისა და ათასს სხვა რამეს რომ ვყიდულობდი, ფულს გადავარჩენდი ხოლმე და ოც თუმანზედ მეტი შევკრიფე. ესაა ვგრძნობ, რომ ასეთი საქციელი დიდი ცოდება და ამიტომ გიბრუნებთ ამ ფულსაო.

ამიღო თურმე და ფული მაგიდაზედ დაუწყო. ილიამ ეს ფული ჯიბეში ჩაიღო და თურხა: მალიან კარგად მოქცეულხარ, აგრე სჯობს... ამის შემდეგ, შარაძე რედაქციის მოღარედ იყო დანიშნული და ილია ისე ენდობოდა, რომ სტამბისათვის სწრაფ-მგებდავი მანქანა გამოუწერა და შარაძეს სამასის თუმანის თავებზედ დაუდგა. ეს ფული შარაძეს ნაწილ-ნაწილად უნდა გადაეხადა და გადაიხდა კიდევ.<sup>3</sup>

ილიასთვის მაქსიმე უახლოესი და საყვარელი პიროვნება, მისი ყოველდღიური ტიტანური შრო-

1 არტურ ლისტო, საქართველოს გული, ტფ. 1923, გვ. 12. შტრ. მორე გამოცემის თ. ფირალიშვილისა, თბ. 1963, გვ. 19.

2 მონა ლეთისა მაქსიმე როსტომის მე შარაძე (1859-1908 წწ.), თბ. 1909, გვ. 63-64.

3 ა. ახნაზაროვი, ილია ქავჭავაძე და მისი დრო, საიუბ. კრებ. „ილია ქავჭავაძე“, თბ. 1939, გვ. 300-301.

შპრისში, ძველ ოზურგეთთან ახლოს, არის პატარა სოფელი კახური (ადრინდელი ეწერი). ამ საუკუნის ოციან წლებამდე აქ მდგარა წმ. გიორგის ძელის ეკლესია, რომელშიაც კახეთიდან მოტანილი წმ. გიორგის ხატი ედებოდა. ამიტომაც წმ. გიორგის ეკლესიას კახუსი ეძახდნენ. აქედან ეს სახელი სოფელზედაც გავრცელებულია. (ამჟამად კახუთი, იგივე ეწეოთ, სოფელ გურიანთის ერთი კუთხეა). 1834 წელს სწორედ ამ სოფელში, როსტომ და ნინო შარაძეების ოჯახში, დაბადებულა მაქსიმე შარაძე.

შარაძეები, როგორც ირკვევა, თავდაპირველად ტაო-კლარჯეთში სახლობდნენ. აკად. ნ. მარს 1902 წელს, მოგზაურობის დროს, შავშეთ-კლარჯეთში უნახავს ამ გვარის რამდენიმე ოჯახი: «Дом Шарадзе (шараძე) один из первоначальных жителей Имхреули» (ТР, VII, стр. 45-46).

ეტყობა, ძებლებდობის (თურქობის) ხანაში, უმოკლესობა ამ გვარისა ტაო-კლარჯეთიდან აჭარაში გადმოსულა (განსაკუთრებით, ხულოს რაიონში), რამდენიმე ოჯახი გურიამაც ჩამოსულა და კახურში, აგრეთვე შედექედურსა და ჯუმათში დასახლებულია. ახლა ძებლია ამ ფაქტის ქრონოლოგიური საზღვრების დადგენა, მაგამა ერთი უდავოა, რომ იგი XIX საუკუნეს ვერ გადმოსცილებდა.

9 წლის მაქსიმე შეიყვანეს სოფლის სასწავლებელში, სადაც კლასის უფროსი შვიტრდად ითვლებოდა და კარგადაც დაამთავრა. ამ დროს დედა გარდაიცვალა. მამამ ბავშვი ოზურგეთის სამკლასიონ სასწავლებელში შეიყვანა, მაგრამ სიღარიბის გამო ვერ დაასრულებინა. მამის რჩევით, მაქსიმე მეზოიელ ვაჭარს ვაყავა სოფელ შვეკეთილში (ნატანების მახლობლად), იქიდან კი ხაშურში გაემგზავრა. მაქსიმემ კარგად შეისწავლა საღმრთო წერილის წიგნები და თურმე სხვებისაც უკითხავდა.

დაახლოებით 70-იანი წლების მიწურულში მ. შარაძე თბილისშია, მაგრამ მალე ავად გახდა და ისევ შშობილურ სოფელში დაბრუნდა. დიდხანს არც აქ გაჩერებულა, დამით სოფლიდან გაიპარა და ქუთაისის გზას დაადგა. ნათესავებს იგი დაულოლებიც ეგონათ. მაქსიმე იყო გელათში, მოწამეთში, ქუთაისში და, ბოლოს, კვლავ თბილისს ეწეოდა. ეს დაახლოებით 1880-81 წლებში უნდა მომხდარიყო.

თბილისში მაქსიმე ილია ქავჭავაძესთან დამდგარა. თანამედროვეთა ერთსულთვანი მოწმობით, მაქსიმე შარაძემ „თავისი რიგანობით, პაკიოს-ნებითა და შრომისმოყვარეობით მალე დაიმსახურა ილიას სრული ნდობა და ილიაც ანდობდა მას სხვადასხვა საქმეს.<sup>1</sup> ამ კიდევ: „დიდი ნდობა ჰქონდათ ილიას და მის სახლობს მაქსიმესი, ყველანი შეიღასა და ძმასავით უყურებდნენ. ილია რომ სხვაგან წავიდიდა, მიუღ ქონებას მაქსიმეს ნაბარებდა... ოჯახის საქმესაც უკრს უდებდა



მაქსიმე შარაია.

მის უშუალო მოწმე და მონაწილე გამხდარა, რასაც გვიდასტურებს სოფრომ მგალობლიშვილის მორჩობა: „1886 წლიდან ილია უფრო დაახლოვებით გავიცანი. 1886 წ. ზაფხულში ყოველდღს სწერდა (ივერიის) საკმაოდ ვრცელს მეთაურებს... მასწავლებლობაში დაწვეული, არც კვდებოდი და რედაქციაში რვა საათზე მიდიოდი. რედაქციის ოთახზე იყო მიკრული ილიას კაბინეტი და კარი გადიოდა. ერთ დღეს რომ შევედი ოთახში, გახეთქეს სინჯვა და დივწყვე და ავახმაურე იქაურობა. კაბინეტიდან ხმა მომცა ილიამ:

— მაქსიმე, შენა ხარ?

მე გამოველაპარაკე და შევედი კაბინეტში. ილია საკინდ-ჩახსნილი იჯდა, აქეთ-იქით ჩამწვარი სანთლები ოდნავა ბეჭტავდა. მიულ კაბინეტში, კუთხეებში, სკამებზე თუ დივანზე გადაშლილი ეწყო საქმეები ბანკისა და სხვა და სხვა წიგნები, ალბათ ციტატებისათვის.

— კაცო, განა რა დროა ეხლა? — მკითხა გოცემით.

— აგერ ცხრის ნახევარია დილისა-მეთქი, — ვუთხარი.

მხოლოდ მაშინ შესწყვიტა მუშაობა, დაუძახა თავის საყვარელ მოსამსახურეს მაქსიმე შარაიეს და უსაყვედურა: კაცო, რაზე ჩამაქალი, ვერ მეტყუოდი კმარასა?

მაქსიმე თურმე რამდენჯერმე შესულიყო, მაგრამ ისე გართული ყოფილიყო ილია საქმეში, ვერ გაუბედნა „კმარასა“ თქმას.<sup>4</sup>

სოფრომ მგალობლიშვილს ჩაწერილი აქვს მაქსიმე შარაიის ნაამბობი, თუ როგორ მუშაობდა ილია ჭაჭავაძე: „ილიას ყველა მოქმედება ცხოვე-

რებაში სწორედ დევური ჰქონდა: თუ დაიძინებდა და, შეიძლება ორი დღე-ღამე სინდობდა, თუ იგი თავის მაქსიმეს არ გაეღვიძებინა. სამუშაოდ დაჯდებოდა — დალაღვა არ იცოდა, თავზე დაათენებოდა; ფიჭრი გაიტაცებდა — რამდენიმე საათი თურმე იჯდა თავის კაბინეტში (მაქსიმეს გადამოცემით) იდაყუებზე დაბჯენილი, გაერუმუნჯებული და თუ არ თვით, სხვა ვერაინ გამორაკვევდა. ასეთია თვისება დიდებუნივანი ადამიანისა“ (იქვე, გვ. 164).

ილია ჭაჭავაძესთან „ივერიაში“ მაქსიმე შარაიის თანამშრომლობა განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. მაქსიმე შარაიე ასრულებდა გაზეთის სამურენუო ნაწილის გამცისა (ზახინდარის) და ექსპედიტორის მოვალეობას, რასაც გვიინდასტურებენ „ივერიის“ მაშინდელი თანამშრომლები: „ილია გაზეთის გამომცემლობის საქმეს აწარმოებდა სამურენუო ნაწილის გამცის დახმარებით. ამ ნაწილის გამგედ იმ ხანებში ჰყავდა სტამბის პატრონი მაქსიმე შარაიე, კაცი შეტად სინდისიერი და გამომცემლის ინტერესების მტკიცედ დამცველი“<sup>5</sup>. მ. შარაიის „ივერიაში“ მოღვაწეობის ხანას აზუსტებს ერთი წყარო: „მაქსიმე ივერიის“ ექსპედიტორად იყო დიდ ხანს, „ივერიის“ გაზეთად გადაკეთებიდან იმ დრომდე, ვიდრე გაზეთი ილია ჭაჭავაძისაგან სხვის ხელში გადავიდოდა (1886-1900 წლები)“<sup>6</sup>.

ცნობილი მესტამბე ჩქით, კერესელიძე ასე აფასებს „ივერიაში“ მის მუშაობას: „მაქსიმე შარაიე მსახურებდა ექსპედიტორად გას. „ივერიის“ რედაქციაში (ჩვენ დიდ მოხასს ილია ჭაჭავაძესთან)... და რაჩენდნენ მას ძლიერ სანდოდ და გონიერ კაცად. ამიტომ ილიად იმას ებარა გას. „ივერიის“ საქსეპედიტორი წარმოების საქმე და ისე სახელოვნად უძღვებოდა, რომ რედაქცია ხშირად მადლობის წერილებს მიიღებდა გაზეთის გამომწერელთაგან შეუფერხებლად გაზეთის მიღებისათვის“ (Q-840, გვ. 2-3). ამისთვის მ. შარაიე თურმე „ნაშუაღამეის ოთხის ნახევარზე დგებოდა, „ივერიის“ გაგზავნის, ფოსტაში ჩაბარების საქმეს შეუდგებოდა და ოთხი კაცის საქმეს აკეთებდა. სწორედ წარმოუდგენელია, საიდან ჰქონდა ესოდენი ძალა და დინეო“ — გაკვირვებით წერს მისი ერთი თანამედროვე. ამას გარდა, მაქსიმე „ივერიის“ კორექტორიც ყოფილა, რასაც გვამცნობს არტურ ლაისტი: „რამდენსამე წელს „ივერიის“ რედაქციაში მუშაობდა ერთი საუკეთესო პირიერება, ეს იყო მაქსიმე შარაიე... შემდეგ შარაიე, როგორც მახსოვს, იყო ასოთამაწყობად „ივერიის“ სტამბაში და გაზეთის კორექტორადაც“<sup>7</sup>. ან კიდევ: „მაქსიმე არა მარტო გაზეთის ექსპედიციას განაგებდა, არამედ კორექ-

4 სოფრომ მგალობლიშვილი, მოგონებანი, ლეონ ასათიანის რედ., ტფ., 1938, გვ. 132-133; შტრ., ივევ., გვ. 166. შტრ., კ. გოგიაძე, ა. ლიაოვა, თბ., 1973, გვ. 224-225.

5 გ. ლასხიშვილი, მემუარები, ტფ., 1934, გვ. 83; აგრეთვე, ა. ანხნაშროკი, დასახ. თხზ., გვ. 300.

6 მონა ლეონია მაქსიმე შარაიე, გვ. 63.

7 არტურ ლაისტი, დასახ. თხზ., გვ. 12.

ტორის თანაშემწე იყო... იმისი სახელი ყოველ მხრიდან მოისმოდა: რედაქციიდან, ილიას სახლიდან, სტამბიდან და ყველა მომავალ-წამავალს-განა.<sup>8</sup>

რაც მთავარია, „ივერია“, 1891-1900 წლებში იბეჭდებოდა მაქსიმე შარაძის სტამბაში. აი, რას გადმოგვცემს ამ სტამბის დაარსების შესახებ ექვთიმე (ესტატე) კერესელიძე: „1890 წელს მოვი-სურვეთ საბჭოდავი სტამბის შექმნა. ამაზედაც იტყოდა ხოლმე მაქსიმე: იმისთვის კი არ გინდა სტამბის შექმნა, რომ ბევრი ფული მოვიგოთ და მდიდრულად ვიცხოვროთ, არა, არამედ იმისთვის, რომ ჩვენი სტამბით ბევრ კეთილ საქმეს აღვასრულებთ. სწორედ ამავე 1890 წელს გამოეწერა თავის თვიურ ეურნალს საბჭოდავად და გამოსაცემად სომხის მღვდელს ნიკოლოზს, რომლის გვარი არ მასხოს, გერმანიის უპირველეს საბჭოდავ მანქანათა ფაბრიკიდან, რომელიც უკვე მიღებული ჰქონდა დიდი ამ მშენიერი ახალი მსწრაფლმებჭდავი მაშინა, სამი ათას მანეთად ღირებული და რადგან იმას რუსის მთავრობამ ჩუბა ამ მისცა სტამბის გახსნისა, ამის გულისათვის თავის ახლად გამოწერილ სტამბის გაყიდვა დააპირა და სწორედ ჩვენ შევხვდით და შევისყიდე და ეს სურნეული საბჭოდავი მანქანა, აგრეთვე საკაზმაჟი, საჭრელი და საპრეჟო მანქანები იმავე ფასებში, როგორც თვითონ ყოფდა მის ანგარიშის ჩვენებით და ჩვენგან იმ პირობით, რასაც ის ჩვენთან დაბეჭდვადა ჟურნალს თუ ანუ სხვას, ნახევარ ფასში, ასოები კი მისი იყო. ამავე დროს გუბერნატორისაგან სტამბის გახსნის ნებართვა მივიღეთ ამ ფირმით. მ. შარაძე და ა. მ. ხ. ს. ტ. ა. მ. ბ. ეს ჩვენი ახალი შექმნილი სტამბა გავხსენით ნიკოლოზის ქუჩაზე № 21, იმ სახლში სადაც თვით ილია ჭავჭავაძე ცხოვრობდა და თავისი გაზეთ „ივერიის“ რედაქცია იქვე მოთავსებული ჰქონდა. ხოლო ქართული, რუსული და ფრანგული ასოები ასოთამომსხმელ მა დერის აგან შევიძინეთ მეტი ნაწილი ნდიობით. ჩვენ სტამბის ამხანაგები ვიყავით თითხი კაცი: მ. შარაძე, ე. კერესელიძე, ვასილ გეგლიძე და ივანე ზაქარაშვილი. და ჩვენ ერთმანეთ შორის იყო ამხანარი პირობა დაწერილი:

ჩვენ თოხი ამხანაგები, ესა და ეს პირნი, ვსდებთ ერთმანეთს შორის ასეთ პირობას: სტამბაში ყველა ამხანაგებმა უნდა ვიემოშოთ და სტამბისაგან რაც სარგებლობა შემოვა, უნდა მოვასმაროთ საწოგად საკეთილ-მოქმედო საბჭოდავ საქმეებს: ქართული ზნეობრივი წიგნებისა და წიგნაკების ბეჭდვა, გალობის გავრცელება, ნოტებზე გადაღება და დაბეჭდვა და სხვა... ჩვენ ვიემოშაოთ უკამაგირით და ხარჯი კი საერთო თანხიდან, ისიც უბრალო და მცირე ოდენი. და თუ ჩვენ ამხანაგთაგანი ვინმე გარდაიცვლება, მისი კუთვნილი

სტამბა და შექმნილი ქონება რჩება მის დანარჩენ ამხანაგებს, ამავე დადგენილ საკეთილო მიზნის გაგრძელებისა და აღსრულებისათვის. ასე, რომ შემკვიდრობაზე და ნათესაობაზე მიყვალუბულის კუთვნილი ქონება არ გადადიოდა და ეს ჩვენი ასეთი პირობა ნათესავეებმაც იცოდნენ და ჩვენც უნდა გვეცხოვრა პატიოსნებით“ (Q-840, გვ. 22-25).

აქ მოტანილი ცნობებს ვთანხმება ნამეტდი წყაროები: „მაქსიმე შარაძემ იყიდა საბჭოთხანი დიდი საბეჭდავი ახალი მანქანი 1891 წელს. მასთან იყიდა ორას თუმანამდე ღირებული სხვა და სხვა ასო და სხვა მრავალი მოწყობილობა სტამბაში“. ამრიგად, მშენიერად გააწყო ახალი სტამბა:<sup>9</sup> „თვით სტამბა მოთავსებული იყო „ივერიის“ რედაქციის ქვედა სართულში, ახლანდელი კალინინის ქუჩაზე (№ 7), ილიას დის ელანაზედ სავინაშვილის სახლში“; „ილია მეთაურს და სხვა წერილებს დილით ადრე გზავნიდა სტამბაში, რომელიც იქვე, რედაქციათან ჰქონდა მაქსიმე შარაძეს“.

„ივერია“, რომელიც გაზეთად გადაკეთების დღიდან (1886 წ.) ე. ხელაძის, მესხიევისა და ი. მანსვეტოვის სტამბებში იბეჭდებოდა, 1891 წლის 20 მისიდან ჯერ ნაწილობრივ (№№104-108), ხოლო შემდეგ მთლიანად (№ 109-დან) უკვე მ. შარაძის სტამბიდან გამოდიოდა. ასე გაგრძელდა 1901 წლის № 103-მდე.

„ივერიაში“ მ. შარაძის მიერ გაწეულ ღვაწლზე ყველას საერთო აზრს გამოხატავდა ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, პუბლიცისტი და მთარგმნელი, „ივერიის“ ერთ-ერთი წამყვანი თანამშრომელი გრ. ყიფშიძე, როდესაც წერდა: „პირადედ ვიცნობდი განსვენებულს და ვაფასებდი მის პატიოსანს შრომასა, უანგარობასა და სათნოებას“.<sup>10</sup>

მ. შარაძის სტამბა, ეტყობა, შრიფტებით მდიდარი ყოფილა. აქ გამოდიოდა როგორც ქართული, ისე სომხური და რუსული წიგნები: „გეტე-დავით „ივერია“, სომხურ ჟურნალს, რუსულ „Сельск. хоз. журнал“-ს და რუსულ „Кавк. календарь“-ს, აგრეთვე ვალერიან გუნიას გამოცემებს „ცნობის ფურცელს“ და „საქართველოს კალენდარს“, სურათებით. ვგრეთვე რუსულ, ქართულ და სომხურ გამოცემულ წიგნებს და ყოველგვარ საქმეებს. ამავე დროს ვებეჭადვით ჩვენ გამოცემულ წიგნაკებს“ (ე. კერესელიძე, Q-840, გვ. 25).

მ. შარაძე თავის სტამბაში შეუდგა სახეობო წიგნებისა და წმინდანთა ცხოვრების ბეჭდვას: „მთელ მის ხანმოკლე ცხოვრებაში ნათარგმნნატბეჭდი წიგნები თოხმოცამდე იქნება“ (იქვე), ხოლო ღვეანოზი ნ. თალაქვაძე პირდაპირ ამბობს: „მაქსიმეს ნათარგმნ-გამოცემულ წიგნაკებს შეეხ-

<sup>8</sup> მონა დღეთისა მაქსიმე შარაძე, გვ. 64.

<sup>9</sup> იქვე, გვ. 80.

<sup>10</sup> იქვე, გვ. 3.

მ. შარაძის სტამბაში გამოცემული წიგნი.



ვდებით ჩვენი სამშობლოს ყოველ კუთხეში“ (იქვე).

მ. შარაძე თარგმნიდა რუსულიდან, ამასთან მას თანამედროვეთათვის ადვილად გასაგებ ენაზე გადმოჰქონდა ძველი ქართული სასულიერო მწერლობის ძეგლები. მ. შარაძემ მის მიერ თარგმნილ-გადმოთხრობულ ძეგლებს ხშირად უფასოდ, ან უმნიშვნელო საფასვით ბეჭედავდა და გრ. ყიფშიძის გამოთქმით, „მუქიად“ ავრცელებდა ხალხში. აი, ზოგიერთი მათგანი: „ფილოსოფიის სოკრატე“ (1895), „ცხოვრება ქართველთა განმანათლებლის წმ. ნინოსი“ (1899), „ცხოვრება ღირსისა მარიამ მეციბეტელისა“ (მეორე გამოცემა, 1896), „ცხოვრება შვიდთა ყრმათა ფეხელთა“ (მეორე გამოცემა, 1898) და სხვ. ამათ გარდა, მ. შარაძემ ექვს წიგნად გამოსცა „რჩეული სიტყვები სხვადასხვა წიგნებიდან გამოკრებილი“ (1904-1906) მ. შ.-ს ინიციალებით. აქ სიტყვას ადარ გვაგვრებულეთ მ. შარაძის სტამბიდან გამოსულ წიგნთა შესახებ (მათ შორის, ი. ჭავჭავაძის „ქვათა დაღალი“, ი. გოგებაშვილის „Русское слово“, ვლ. გუნიას „დრამები და კომედიები“), რომელთა რიცხვი რამდენიმე ასეულს აჭარბებს.

როგორც უკვე ვთქვით, მ. შარაძემ სტამბა ამხანაგობასთან ერთად დააარსა, რომელშიც შედიოდნენ ესტატე კერესელიძე, ვასილ გეძელიძე და ივანე ზაქარაშვილი. ამათგან, ი. ზაქარაშვილი 1893 წელს გამოსულა ამხანაგობიდან, მის მაგივრად მიღებულ სომეხი ბავარჯ არმაკუნცი მალე (1894 წ.) წასულა ემბოიძინში. მის სანაცვლოდ იმავე 1894 წელს შეუმხანაგებიათ სპირიდონ ლოსაბერიძე, რომელმაც თურმე აპროლოოდ მათი იმედი ვერ გაამართლა (ე. კერესელიძე, Q—840, გვ. 34), ვასილ გეძელიძე, „ძალიან დიდი მშრომელი და მშვიდობიანი კაცი“ 1899 წელს გარდაიცვალა (Q—840, გვ. 35).

1901 წელს მ. შარაძის სტამბა დაუხრავთ, ე. კერესელიძის სიტყვით, „გვაბარალბენდნენ პროკლანაციების დაბეჭდავას, თუმა დასატკიცებელი საბუთი ვერაფერი ნახეს. ერთი წელიწადი სტამბა დაუქმებული იყო. ამ დროს მ. შარაძე ძალიან მძიმე ავადმყოფობაში ჩავარდა ნამეტანი ჯავრისაგან... მეორე წელს 1902-ს ჩვენი დიდად ერთგული გინაზისი მასწავლებლის არისტოვლე ვასილის ძე ქუათაელისას სახელით და პასუხისგე-

ბით ნება გამოგვივინა სტამბის გაღებისა. ამ დროს მ. შარაძე ცოტათი გამორჩა და განვარდნით ბეჭედა ნოტებისა და სხვა“ (Q—840, გვ. 36). ამავე ხანებში მ. შარაძის სტამბა გადაუტანიათ მოსკოვის ქუჩაზე № 5 სამართლიან სახლში (Q—840, გვ. 40).

დეკანოზ ნ. თალაკვაძის სიტყვით, „მაქსიმე შარაძე განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ქართული გალობის საქმეს; მისი თათონობით შედგა თბილისში პატარა ძმობა, რომელმაც განიზრახა ქართული გალობის შესწავლა და შეძლებისდაგვარად იმისი გავრცელება. მართლაც, არ გასულა დიდი ხანი, რომ ეგრედ წოდებულ „მაქსიმეს კაბინეტში“ გაჩაღდა გალობისა და ნოტების სწავლა-სწავლება. მაქსიმემ მოკლე ხანში იმდენად შეისწავლა ქართული გალობა, რომ ის თბილისის სემინარიაში გალობის მასწავლებლად მიიწვიეს... იგი ა დ ვ ი მ ე ბ და ჩ ვ ე ნ შ ი მ შ ო ბ ლ ი უ რ ე კ ლ ე ს ი უ რ ჰ ა ნ გ ე ბ ი ს ა დ მ ი ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ს“ (მონა ღვთისა..., გვ. 82-83). გრ. ყიფშიძის თქმითაც, „მაქსიმემ დაარსა საღმრთო-წიგნთ-საკითხავი და სასულიერო გალობის შესასწავლებელი კაბინეტი“ (იქვე, გვ. 4).

ეს „მაქსიმეს კაბინეტი“, ექვთ. კერესელიძის ცნობით, მოთავსებულ იყო ღელა ბაზრის ქუჩაზე (სასულიერო სემინარიის ქვემოთ), ერთ დიდ ოთახში, რომელშიც 1882 წელს მაქსიმე შარაძის მოთავეობითა და გამეგობით გახსნილა „უფასო წიგნთ-საკითხავი მდამიო ხალხთა სასარგებლოდ და ამასთან ქართული გალობის სწავლა“ (Q—840). შეუდგენია „წესდებანი კაბინეთისა“, რომელიც 1886 წელს სტამბურად დაუბეჭდეთ კიდეც (გ. ჩარკვიანის გამოცემა). ზეპირი გალობის მასწავლებლად პირველ ხანებში მოუწევიათ „იმეჩეთიდან მისულ ველათის მგალობელი“ (მონა ღვთისა..., გვ. 58). შემდეგ კი მულქაძედაც ნაკაშიძე: „გალობას ყველაზე უფრო ნიჭიერად და ჩქარა სწავლობდა მაქსიმე შარაძე და მასვე ავალუბდა მულქაძედაც, რომ დილ-დილაობით მას დაესწავლებინა სხვიანთვის. ამ დროს (1884 წ.) მ. შარაძის წრე ათი-თოთხმეტი კაცისაგან შედგებოდა“ (Q—840).

გასული საუკუნის 80-იანი წლების დამდეგს იტალიიდან სამშობლოში დაბრუნდა და თბილი-



სის ობერაში გამოდიოდა სახელგანთქმული ქართველი მომღერალი და მუსიკის ფილიმონ ქორიძე. იგი 1883 წელს წაუტოვა ქართული სიმღერა-გალობლის ნოტებზე გადაღებას. ჯერ კიდევ 1882 წელს მან მელქისედეკ ნავაშიძესთან და ნესტორ კონტრალტოსთან ერთად ჩააწერა რამდენიმე ძველი საეკლესიო კოლა.<sup>11</sup> 1884 წელს გაბრიელ ეპისკოპოსის მიწვევით ფილიმონ ქორიძე თავისი გუნდით ქუთაისში ჩავიდა. აქ, გაბრიელ ეპისკოპოსმა ფ. ქორიძეს თავისი სუპერპითის გამოჩენილი მგალობლები დაასველრა. გურიიდან ძმები ჯაბა და ტელეონ გურიელები, ანტონ, გიორგი, დავით ღუმბაძეები, ხონიდან და მარტვილიდან დიმიტრი ჭალავანიძე, ვასილ და არისტოვლე ქუთათელაძეები, რაკა-ზარაკონიდან ასლან ერისთავი, ნიკორწმინდიდან კანდელაკები და დაბა ჩხარაიდან დავით ჩხარაელის მგალობლები, გელათიდან შოთაძეები და კანდელაკები, ჯრუჭიდან და საჩხერიდან მგალობლები წყურთელები და სხვ.<sup>12</sup>

ამ ხნის მანძილზე მაქსიმე შარაძე თბილისის სემინარიაში გალობას ასწავლიდა შვიგირდებს, მაგრამ უფრო ნაყოფიერი და თვალსაჩინო იყო მაქსიმეს გალობისადმი სამსახური საკუთარს წრეში, სადაც მგალობელთა გუნდი შეადგინა, სილო ეს გუნდი მისივე ლტობარობით გალობდა თბილისის ეკლესიებში“ (ნ. თალაქაძე, გვ. 83). სხვათა შორის, განჯიდან, 1893 წელს გამოსვენებულ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნემტეს ლიდუბის პანთონისაკენ, სხვებთან ერთად, თურმე მაქსიმე შარაძის გუნდიც მიაცილებდა გალობით.

1890 წელს ფილიმონ ქორიძე ისევ თბილისში გადმოვიდა. ამ დროისთვის მას დაკრძალა ნოტებზე გადაღებული ქართული სიმღერა-გალობლების დიდალი ნიმუში. იგი ჯერ კიდევ 1883-84 წლებში აპირებდა თავის მიერ ჩაწერილ საგალობელთა გამოცემას, მაგრამ, მ. ქორელის სიტყვით, „ამ საქმეს საგრძნობი თანხები სჭირდებოდა. თბილისში შესაფერი სტამბა, მგონი, ჯერ არ იყო“ (გვ. 64). ამიტომ ეს საქმე მაშინ ჩაინაშა. ფ. ქორიძე მაინც არ ცხრობოდა. „თბილისში დაბრუნებისას ფილიმონმა ძველი მეგობრები ინახულა და ცოტა ხნის შემდეგ სიმღერების დაბეჭდვის საკითხს მიუბრუნდა“ (მ. ქორელი, გვ. 103).

აი, სწორედ ამ დროს, ფილიმონ ქორიძეს ამ დიდ ეროვნულ საქმეში ნამდვილ მშველელად მოვლენას მაქსიმე შარაძე. მ. ქორელი ასე გადმოგვცემს ამ ამბავს: „ფილიმონმა გაიცინო ვინმე შარაძე, გახუთ „ივერიის“ ხაზინადარი და საკუთარი სტამბის პატრონი, მეტის-მეტად პატრიასანი, მორწმუნე, სიმღერა-გალობლის მოყვარული, კარგი

ქართველი, საზოგადო მოღვაწე. მან ნოტებში ს ბეჭდვა ქართულ ენაში პირველად შემოიღო. ფილიმონს ბედმა გავლიდა და, ალბათ შარაძის დახმარებით, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ ფილიმონის მიერ ჩაწერილი წიგნი სიმღერის გამოცემა იკისრა. ფილიმონი ცას ზოი, დღე და ღამე სტამბაში იყო, ტექსტს ასწორებდა, კორექტორბას ეწეოდა. დაბეჭდა მ სიმღერა, მათ შორის: „ბროლის ყელი“, „ვა დროინი, დროინი“, „ნუ მღერი, ტურვაგ“, „ინდი-მინდი ფურად შინდი“ და სხვა. თითო სიმღერა 1200 ცალად იყო დაბეჭდილი. სულ 9600 ცალი“ (მ. ქორელი, გვ. 103).

აქ მკითხველის ყურადღებას მივაქცევთ სიბაზუე, „მან (მ. შარაძემ) ნოტების ბეჭდვა ქართველებში პირველმა შემოიღო“, რასაც ერთხმად ადასტურებენ მისი თანამედროვენი: „მცირე ხნის შემდეგ სტამბის დაარსებამ. (მ. შარაძემ) რუსეთიდან დაიბარა ნოტების ასოები, 1500 მანეთად ღირებული. პირველი შემოსვლა იყო მათი საქართულოში ნოტების ასოები ს“ (მონა ველისა..., გვ. 63). „ბოლოს ნოტების ასოებიც დაიბარა მოსკოვიდან და ნოტებზედ დაწყოილი ქართული საეკლესიო გალობა დაბეჭდა, რათა სამუდამოდ არ გამჭრალიყო უნოტებოდ“ (გრ. ყიფშიძე, გვ. 4). მაქსიმეს ერთგული თანამშრომელი იქვთ. კერესელიძე მოგვითხრობს:

„1891 წელს გავგაცნო მ. ნაკაშიძემ გამოჩენილი მსახიობი ფილიმონ ქორიძე, რომელიც იმ დროს ქ. თბილისში იმყოფებოდა. ამისთვის ეიქცა ჩვენი აზნავი და მოიყვანა ჩვენ კაბინეთში ერთ საღამოს და რომ გუნება მუშაობის შემდეგ ყველა შვეგროვილი წიგნების კითხვას და გალობას ვეტანებოდით, ძალთან ესიაოფნა: მან გვიხორბა: ახლა ჩამოვედი, ჯერ ბინა არა მაქვს ნაქირავეებიო. ჩვენ უთხარით: ოღონდ ნოტები გვასწავლეთ ფულსაც მოგართმეთ, მიხორგნელი ვართ, ისე კარგად ვიცოდეთ ნოტები, რომ თქვენი დაწერილი საგალობლებით ჩვენცა ვგალობდეთ-მეთქი. იგი ამ თხოვნაზე დაგვეთანხმა და გვიხორბა: კარგი, ნოტებს გასწავლეთ და მასთან სიმღერებსაც, თუ რომ წერ მოდგენებში გამყვევითო. ჩვენ თანხმობა გამოუცხადეთ და იმ დროსვე ერთი სუფთა ოთახი წყლით მოწყობილი მივეცით საცხოვრებლად და ამასთან თვიური ჯამაგირი, თვეში ათი თუმანი დაუნიშნეთ სტამბის შემოსავლიდან. ამ რიგად დაიწყო ჩვენთან ცხოვრება და ნოტების სწავლება. შვეგროვლით არჩეული ხმები სუთმეტი კაცი და გვასწავლიდა ნოტებს. ჩვენ ხუთმეტ კაცში სამმა თავი დაანება და თორმეტი დაჯერბით. ერთ თვეში კარგათ გავვეყანიო ნოტებს და მერე თან და თან სიმღერების სწავლას შეუდგით, შემდგომად სამი თვისა წარმოდგენებში წაყვევით, კარგად და ფრიად სასიამოვნოთ ვასწავლებდით კონცერტების

<sup>11</sup> მ. ქორელი, ფილიმონ ქორიძე, თბ., 1949, გვ. 59, 30მდ.

<sup>12</sup> ე. კერესელიძე, ისტორია ქართული საეკლესიო საგალობლების ნოტებზედ გადაღებისა — Q 840; შტრ. მ. ქორელი, დასახ. თხზ., გვ. 87.



წარმოდგენებს. ერთი წლის შემდეგ ნება გამოვი-  
თხოვეთ ფილიპინისაგან ჩვენის მოუცვლელობის  
გამო მესტამბეები სამი კაცი წარმოდგენებში წას-  
ვლას ვერ ვიკლთით მეოქო და ნება დავერთო“ (Q-  
840, გვ. 26-27).

როგორც ირკვევა, მაქსიმე შარაძესთან ერთად,  
სანოტო შრიფტის შემოსვლა საქართველოში უკავ-  
შირდება ილია ჭავჭავაძისა და ალექსანდრე ხახა-  
ნაშვილის სახელებს:

„1891 წელს გვიხვეთ ფილიპინს, თუ სადმე  
არის რუსეთის ქალაქებში ნოტების შრიფტი (ასო-  
ები). ჩვენ გვინდა გამოვიყენოთ და შევიძინოთ-  
მეოქო. გვიხვრან: მოსკოვში უნდა იყოსო, იმიტომ  
ვიცი, რომ შე შეგვედრივარ იქაურ სტამბაში ნო-  
ტებით დაბეჭდულ სიმღერა-გალობის წიგნებსაო,  
იქ მივიტოვებ და გამოძებნა უნდაო. ამის შესახებ  
იფიქრა მაქსიმე შარაძემ და მივიდა ილია ჭავჭა-  
ვაძესთან საკითხავად და უხვრა: გვსურს ნოტე-  
ბის არაბი შევიძინოთ, აქ, თბილისში არ არის  
მისი შრიფტი, გვიხვრებს მოსკოვში არისო, ხომ  
არავენ გყავს იქ ნაწილობრივ კაცი რომ მივსწე-  
როთ და გვიმოგვინოს ნოტების შრიფტი. მან უხვ-  
რა: როგორ არა, მყავს იქ ერთი კარგი მეგობარი  
ქართველი კაცი, პროფესორი ალექსანდრე ხახა-  
ნაშვილი, ის მოგიხიზრებს მაგ საქმესო. თვითო-  
ნაც წერილი მისწერა და მაქსიმესაც მისამართი  
გადასცა: ამ მისამართით მისწერეთო. ჩვენ მივს-  
წერეთ და მან მიგაწერა: არის მხოლოდ ამ ნაი-  
რითო. მინუში(!) გამოგეზავნა, რომელიც იყო სულ  
ძველფურთი მოდა, თით-თით კოშხანებზე. ეს ნო-  
ტების მინუში უჩვენეთ ფილიპინს და სთქვა: ეს  
არ ივარგებსო, ეს კი არა, ახალი სისტემა უნდა,  
რომელსაც ახლა ხმარობენ სიმღერა-გალობაზეო.  
ჩვენც ასე მივსწერეთ... ერთი თვის შემ-  
დეგ ნოტების ასოები მივიღეთ, სა-  
მამათას მანეთად დირებულნი.  
ჩვენ ძალიან გაგვიხვარდა ნოტი  
ასოების მიღება 1891 წელს 10  
დეკემბერს. ეს იყო მთელ საქარ-  
თველოში პირველი შემოღება ნო-  
ტების ასოებისა“ (ე. კერესელიძე, Q-  
840, გვ. 27).

მ. ქორელის თქმით, „ფილიპინ ქორიძეს არც  
მეყენატის, არც რომელიმე დაწესებულების იმედი  
ალარ ჰქონდა და შარაძეს არ შორდებოდა: იცოდა,  
რომ შარაძე მთელი გულით თანაუგრძობდა“ (მ.  
ქორელი, გვ. 112).

მაქსიმე შარაძემ გამრიულ ეპისკოპოსის სთხოვა  
ფ. ქორიძის მიერ ჩაწერილ საგალობლები, რომ-  
ლის მიღების შემდეგ, 1892 წლიდან დაუწყია  
ნოტების წყობა ე. კერესელიძის, კ. სალუქვაძისა  
და ძმების დალაქიშვილების შემწეობით. (Q-  
840, გვ. 32).

1895 წელს მ. შარაძემ ზედირზედ გამოსცა ფ.  
ქორიძის „ქართული გალობის“ სამი წიგნი, 1899  
წელს „მიცვალებულის საგალობელი“, 1901

წელს „საგალობელი პირველ შეწირულის“  
1904 წელს „ადრდომის საგალობელი“...  
ეროვნული ბიბლიოთეკის

ამას გარდა, ფილიპინ ქორიძემ განიზრახა ქარ-  
თული საზოგადოებისათვის ნოტების პირველი სა-  
სემლმძღვანელოს მომზადება და ეს იდეა მ. შარა-  
ძეს გააცნო: „ამაზე შარაძემ აღფრთოვანებით  
უპასუხა:

— თუ ასეთ სახელმძღვანელოს მომიტანო,  
ბ-ნო ფილიპინ, ტყავს გავიძრობ და ჩემი ხარ-  
ჯით დაბეჭდოდე“ (მ. ქორელი, გვ. 104). მართ-  
ლაც, 1895 წელს მ. შარაძემ გამოსცა კიდევ ფ.  
ქორიძის შრომა სათაურით: „სახელმძღვანელო  
ნოტებისა და მისი კანონების შესწავლისათვის“,  
რომელიც ამ ტიპის პირველ სახელმძღვანელოს  
წარმოდგენდა საქართველოში.

ფ. ქორიძის მიერ ჩაწერილ საგალობლებთან  
ერთად, „კვალად ამავე დროს 1894 წ. დაბეჭ-  
დეთ ნოტებზე გადაღებული ქართულ-კახური გა-  
ლობა, რომელიც არისტოს იპოლოტოვიანოვს  
დაეწერა წირვის დროს, მამათა კარბელაშვილების  
გასწორებით და ეპისკოპოს ალექსანდრეს გამო-  
ცემით“ — წერს მ. შარაძის თანამშრომელი ე.  
კერესელიძე (Q-840, გვ. 33).

მაქსიმე შარაძე იმდენად გააწეულა ნოტების  
ნიშნებში, რომ თვითონ ჩაუწერია რამდენიმე გა-  
ლობის კილო, რასაც გვამცნობს Q-674-ის ანო-  
დები: „1898 წ. დამწერილი კილოგალობისა იყო  
მაქსიმე შარაძე და გადმოცემული მგალობელი  
კილო-გალობისა იყო სვიმონ მოღარიშვილი, ხო-  
ლო სამ ხმაზე გამწეობული და დამწერილი მე და  
მღვ. ივლიანე ნიკოლაძე. მღვ. მონაზ. ვედიძე“  
(გვ. 191).

მიუხედავად ფილიპინ ქორიძის მიერ გაწეუ-  
ლი კოლოსალური შრომისა, ბევრი კილო, მათ  
შორის გურული გალობა-სიმღერებისა, ჯერ კიდ-  
ევ ჩაუწერილი იყო. ამიტომ მ. შარაძეს და მის  
ამხანაგებს ფ. ქორიძისათვის გაუღიათ ჩაწერო-  
სათვის საქირო სახსრები, ამასთან, შეუძენიათ  
ფისგარმონია, რომლის საშუალებით მას ოზურ-  
გეთში ბევრი სიმღერა-გალობის ძველთა-ძველი  
სუფთა კილო ჩაუწერია. მ. ქორელის ცნობით ეს  
მომხდარა 1893 წელს (გვ. 105-107), ხოლო ე.  
კერესელიძისა და სხვა წყაროების (Q-665, Q-  
693, H-154) მოწმობით, 1902 წლის შემდგომ  
საწევაში ე. კერესელიძემ გვიამბობს: „მამინ (1902  
წ.) ვიხოვეთ ფილიპინ ქორიძეს ქ. ოზურგეთში  
წასვლა და დუმბაძეებისაგან ნოტებზე გალობის  
გადაღება. მან გვიხვრა: კარგი იქნება, მაგრამ  
მე იქ ფორტეპიანოს ვერ წავიღებ, თუ მიყიდით  
ფის-გარმონიას მაშინ წავალ და გადავიღებ. მხო-  
ლოდ თვეური ჯამაგირი იგივე ათი თუმანი თვე-  
ში და რამდენსაც გადავიღებ იმდენი სამ-სამი მა-  
ნეთითო. ჩვენ დავეთანხმეთ და ფის-გარმონია გა-  
მოუწერეთ, და როცა მივიღეთ, მაშინ წავიდა გე-  
რანია გამომჩენილ მგალობელ ანტონ დუმბაძეს-

თან, რომელიც იგივე დაგვეთანხმება თითო გალობის სამ-სამ მანეთად გადაცემას.

ფილიმონ ქორძის გადატეხული ჰქონდა ჩვენ-გან: პირველი, რომ მთლიანად სძლისპირების საგალობელი გადაედო უკლებლად. მეორე დაავლობა: მიუღწევადი ვალდებისადმი საგალობლები ყოველნაირი, მასთან სხვა და სხვა უცხო და ჭრელი საგალობლები მესანე დავალება, რომ დაეწერა ყოველი გვარი რვა ხმების საგალობლები. მეოთხე დავალება: რაც ქუთაისში საზოგადოების ხარჯით საგალობლები დაიწერა, თუმცა ძლიერ კარგი დაწერილია, როგორც გამშვენებული ვარდიში (!), მაგრამ უუკეთესო საჭიროება მოითხოვს, რომ ყველა იგივეს კილოს ხმითაც დაიწეროს.

მათ დაბინავებისანავე დაიწყეს მოღვაწეობა, მტკიცე და მხნე შრომა. ყოველ თვეში მოვედიოდა ხოლმე მათი ნაშრომი ნოტიები და ჩვენც უზაყენდით მათ აღთქმულ საშრომს. ანტონ დუმბაძე იხმარებდა ხოლმე (როცა თვითონ არ ეცადა) თავის შვილს დავითს და ვერძოფი სვიმონ მოლარიშვილს. ამ რიგად გალობის წერა შეუფერხებლად სწარმოებდა და ამ წესით დიდ-ძალი საგალობლები დაიწერა ზოგი სამ ხმაზე და ზოგიც ცალ ხმაზე. ცალ ხმაზე მიტომ, რომ უფრო ბევრს სწერდენ და ჩვენს სურვილიც ის იყო, რომ დაუწერავი არ დაგვრჩენოდა, მოძახილის და ბანის დაწერა შედგე დროებშიდაც შესაძლებლად მიგვაჩნდა.

კომპოზიტორი ფილიმონ ქორძე ძლიერ ხალისიანად და აღფრთოვანებით ეკიდებოდა ამ ნოტიებზე სიმღერა-გალობათა გადაღების შრომას! ერთხელ კიდევაც მოგვეწერა წერილობით ოსურგეთიდან თბილისში გადაღებულ ნოტიების გამოგზავნის დროს:

„ხშირად ვსთხოვ ხოლმე ანტონს: იმისთანა უცხო-უცხო საგალობელთა ჭრელები დამაწერიე, რომელიც სხვამ არავინ იცოდეს და დარჩეს შენდა სასახელოთ-მეთქი და ვართ გართობილი ამ შრომით. ახლა ამას მოგახსენებთ:

ხომ სხვადასხვა სამეფოებში ყოფილვართ და მომხილია და მათი ყველაფერი შემისწავლია, მაგრამ მიუღ ქვეყანაზე არც ერთ ტომს და არც ერთ სამეფოებს არა აქვს ისე მრავალი, ისე რთული, ისე გამტაკი, ისე კაცის აღმადურთოვანებელი წყობილი მუსიკა, გალობა და სიმღერა, როგორც ამ ჩვენ პატარა საქართველოს ვაკას გვაქვს! ამისთვის დღე და ღამე თავს ვაკვად მეტისმეტის შრომით რომ არ დამრჩეს ნოტიებზე გადაუღებელი და დაუწერავი სიმღერა გალობის სხვა და სხვა ხმები“.

ჩვენ ძალიან ვწიშობდით ანტონ დუმბაძის ისე ღრმა მოხუცებულობას, რომ კაცი ხელიდან არ გამოგვეცალოს და გალობა დაუწერელი არ დაგვრჩეს და არ დაიკარგოს-მეთქი. ჩვენი ასეთი სურვილი გამოგვადგა მით, რომ 1907 წელში ან-

ტონი დუმბაძე გარდაიცვალა და მის მავრებად განაგრძეს გალობის წერა მისმა შვილმა დეკადა ვითმა და სვიმონ მოლარიშვილმა ფილიმონთან ერთად, იმათაც ბევრი საგალობლები დასწერეს, მათ დაასრულეს ყოველივე რვა ხმა საგალობლები და ყოველივე სადღესასწაული საგალობლები და მთლიანად სძლის-პირთა საგალობელი, ეგრეთვე, კილოს წირვის წესები და სხვა დაამთავრეს 1910 წლამდე და ჩავიბარე თვით მე ესტატე კერესელიძემ ყოველივე მათი ნამუშევარი ნოტის საგალობლები“ (Q—840).

მ. შარაძისა და მისი ამხანაგობის საფასით ამ დროს ფილიმონ ქორძის მიერ ნოტიებზე გადაღებული საეკლესიო საგალობლების სარჩევში (Q—665) ვკითხულობთ:

1. „მერვე, მეცხრე, მეათე და მეოთხომეტე და მეოთხომეტე წიგნები არის ქალაქ ოსურგეთში დაწერილი სხვადასხვა წელში მაქსიმე გ. შარაძის, ესტატე ს. კერესელიძის და ვასილ ს. გეტლიძის ხარჯით, ხოლო ნოტიებზე დამწერი არის ბ-ნ ფილიმონ ქორძე და გალობის გადამცემი აზნ. ბ-ნ ანტონ დუმბაძე და მისი შვილი დავით და სვიმონ მოლარიშვილისაგან, რიცხვით სულ 673 საგალობელი, ზოგი სამ ხმაზე და ზოგიც ცალ ხმაზე“.

2. „მე-16 წიგნი, მე-17-ტე, მე-18-ტე, მე-19-ტე, მე-20-ტე, მე-21-თე და მე-22-რე, ეს შვიდი წიგნი არის დაწერილი ქალაქ ოსურგეთში 1906-7-8 წლებში მაქსიმე გ. შარაძის, ესტატე ს. კერესელიძის და ვასილ გეტლიძის ხარჯით. ნოტიებზე გადაღებული არის ფილიმონ ქორძე, ხოლო გალობის გადამცემელი არიან მღვდელი დავით ანტონის ძე დუმბაძე, თავადი მეღმესედე გიორგის ძე ნაკაშიძე და სვიმონ მოლარიშვილისაგან რიცხვი შვიდივე წიგნის შინაარსისა 974 საგალობელი, სულ ცალ I-ლ ხმაზე“ (შდრ. აგრეთვე, Q—693, H—154).

მაქსიმე შარაძე გარდაიცვალა 1908 წლის 26 თებერვალს. გრ. ყოფიმივე ამ სიტყვებით გამოეთხოვა ცნობილ მესტამებს, „ივერისი“ ერთულ თანამშრომელს, ქართული წიგნისა და საგალობლების უნაგარო მოამბევს: „ერის ვული ზვავა. მის ლურჯას და კამკამა წყალს გურ აამღერეთ. და აი ამ ზღვიდან ამოვდა მაქსიმე, ამოვიდა წმინდა და მოკვდა წმინდა... რაც საინოვება, უმაღლესი ზნეობა, დიდი გრძნობა სიყვარულისა ერსა პქონდა ძველად შვეიცისკელი მემკვიდრობის კანონით, თითქო მასში გამოიხატა, მას ჰქონდა შემოსილი“.

# მოგონებები და ფიქრები\*

აკაკი ვასაძე

ჯარიმან თავისუფალი მივდიოდი ბათუმში და წარმოდგენა არა მქონდა, რა უნდა მეკეთებინა. პირველ რიგში, ქართული სცენის ცნობილი მოღვაწეები ბატონი ვასო ურუშაძე და ქალბატონი მარო მდივანი ვინახულე. ორთავე ისე დანტყრესდნენ ჩემით, როგორც საკუთარი შვილის ბედით. შინ დამპატოეს, თან შალვა ელიავასაგან გამოგზავნილი ჯარიდან განთავისუფლების ქაღალდი გადმომცეს და მითხრეს: აქ, ბათუმში, დრამატული დასი იკრიბება, შენისთანა ახალგაზრდები გვჭირდება, საუკეთესო პირობებიც გექნება, ჩვენო აკაკი, და უარი არ გვითხრა.

— დიდი პატივია ჩემთვის თქვენთან სამსახური ბატონო ვასო, მაგრამ ჯარისკაცის ტანსაცმლის მეტი არაფერი გამაჩნია. მთელი ბარგი თბილისში დავტოვე სასტუმრო „ბელვიუში“<sup>4</sup>, კარგია, თუ დამხვდა რაიმე...

— შენ აქ იმუშავე და, როგორც გზა გაიხსნება, თბილისშიაც წავალთ და ქუთაისშიაც!

— კი, ბატონო! როგორც ინებებთ, — ვუპასუხე მე და ბათუმის დასში ჩავირიცხე კიდევ.

ნასადილევს მიხვილ გელოვანთან გავექეცი, სიმამრის სახლში ცხოვრობდა... ჩვეულებისამებრ, შუშაბანდის მხრიდან მივაღექი იანკელევიჩის სახლს. ზარს ჩამოვკარი ხელი და მასპინძლის მაგიერ ვილაც საშუალო ტანის, გამხდარი, თვალგამდმოკარკლული, შავომიანი, ასე ოცდახუთი წლის ნერვიული მამაკაცი შემომგებება და რუსულად უდიერად მკითხა — ვის ეძებთ?

— ბოდიში, მაგრამ მე მიშა გელოვანთან ვარ მოსული და არა თქვენთან! — მეც უხეშად ვუპასუხე და გამობრუნებას ვაპირებდი, რომ უცნობმა მამაკაცმა მიშას გასძახა:

— მიხვილ გიორგვიჩი, თქვენ გეძებენ.

— ამ წუთში, კალე, — გამოეხიანა მიხვილი და ამ სახელზე უცებ გამახსენდა, ვინც იყო ეს ახალგაზრდა, თვალგამდომი მობრიალებდა. — საჯაია ხარ, კალე, შე შეჩვენებულო?! ასე რამ გამოგცვალა, შე კაი კაცო! — მივაყვირე და ხელი მაგრად ჩამოვფარევი.

მან პირდაპირ თავის ოთახში მიმიპატიჟა. მიშაც იქ შემოვიდა, გადამხვია, მშვიდობით დაბრუნება მომილოცა და, ნახევარი საათი არ გასულა, ბათუმის რევკომის წევრებს შორის ვიჯექი, როგორც უკვე მათ მიერვე ახალ დანიშნული სახვითი ხელოვნების განყოფილების გამგე და ბათუმის სახელმწიფო დრამის მსახიობი. კალე საჯაია თურმე ბათუმში რევოლუციური კომიტეტის თავმჯდომარედ იყო დანიშნული.

განსაკუთრებული სისწარული განვიცადე, როდესაც ჩემი სიყრმის მეგობარს, სპირიდონ ფოფხაძეს მართის პოსავეტზე გადავეყარე. ადრე ის პოლიტექნიკურ სასწავლებელში

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბუთო ხელოვნება“ № 4-7, 1974 წ.



სწავლობდა, მენშევიკების დროს დაბატირებული იყო. ახლა გამოეშვათ ციხიდან და მოსამართლედ დაუნიშნავთ ბათუმში. სიცილით მისობა: ასე რომ, ახლა, ძმო, ინჟინერ-მშენებელი კაკი ბოლშევიკურ სამართალს ვემსახურები? შენ კი რა გინდა ბათუმში, თან ამ ჯარისკაცის ფორმაში?

— მეც, ჩემო ძმო, უბრალო ვინმე არ გვეგონო! სახვითი ხელოვნების განყოფილების უფროსად ვარ დანიშნული და ადგილობრივ დასმევ გადაწყვეტიტ მოღვაწეობა. ასე რომ, თავისუფალ დროს, შე „ჩულოვანო“, მოგნანა ერთი მეორე, ღიდი ძებნა არ დაგვიტრდება ამ პაწია ქალაქში.

— უსათუოდ, უსათუოდ! — მიზავალს თვალი გაავაყოლე; მესამიონა ამ სუფთა გულის, შესანიშნავი მეგობრის ნაცნობი მიხვრა-მიხვრა.

IX. ბათუმის თიბარში

ბათუმის დასმი იყენენ: ნატალია ჯავახიშვილი, სანდრო ყალაბეგიშვილი, ლიპა ლოღობერიძე, მიხეილ გელოვანი, და-ვიო აბდუშეილიშვილი, შალვა ბეჟუაშვილი, დუდე ძნელაძე, საშა გუგუშვილი, კირილე მაჭარაძე, ალექსანდრე (ალიოშა) დგებუაძე, მაღალაშვილი, საშა გარნელი, კონსტანტინე დო-ლინაძე, გრაგოლ ნუგუბიძე, ვასო რუშმაძე, (იგივე თეატრის დირექტორი), ქალბატონი მარო მდივანი და სხვები. დასმი აღმოჩნდა, აგრეთვე, ოპერეტის ცნობილი მსახიობი დათა მგალობლიშვილი.

ორი კვირა თითქმის ყველა ამსანაგის ოთახში იატაკზე გავათიე დაბე. მეორე ოთახი მიშობის, მაგრამ იქაც იატაკზე მიხდებოდა წოლა. კიდევ კარგი, ზაფხული იყო და, თან, ახალგაზრდული ჯანმრთელობა და დუდეურობაც, თორემ რა გამაძღვინებდა.

პირველ დღეებში რეპერტუარისა და მაყურებლის პრობ-ლემა არ გავწუხებდა.

დავით ერისთავის პიესის „სამშობლოს“ თამაში სამ-ჯერ მაინც მოვახერხეთ. ალ. სუმბათაშვილის „ღლა-ტიცი“ წარმოვადინეთ, აგრეთვე ზ. გეგელიანაშვილის ზღა-პარი „სინათლე“, ლეონიდ ანდრეევის „დღე;ნი ჩვენი ცხო-ვრებისა“, შალვა დადიანის „გუმბინდელი“, ვალერიან გუ-ნინას „დღუბი“, სიო ჭანტუაშვილის „ბურუსი“, ალექსან-დრე ყაზბეგის „ელეონორა“, ვალერიან შალიკაშვილის „გა-დაჭირილი მუსა“, „უნიადაგონი“, შიღურის „ყაჩაღები“, ავ-ქსენტე ცვაკარის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს...“ ამ სპექ-ტაკლების აღდგენას უფრო ხშირად მეთაურობდნენ უფროსი მსახიობები, ხანდახან კი გამოიძლიო რეჟისორის თანამშევე (მამინე ამ თანამდებობის კაცს სცენარისუქ ეძახდნენ) საშა გუგუშვილი. უსულოდ პარტიზონი თუ ეთიოდა ესა და ეს რეპეტიცა ამა და ამ ქვეტექსტში მომაწოდეთ, თორემ ახალ-გაზრდობისათვის იმეამად არავის ვეცალა, რომ რაიმე ესწავ-ლებინდა. უბრალოდ, პატივი გეჟონდა უფროსი მსახიობების უსულო პარტიზონები ვყოფილიყავით. საკუთარ დაკვირ-ვებებთ ვიკვლევდით გზას. მოკლედ, სტუდიური მუშაობის პირობების მოთხოვნა აქ სიიფედ იქნებოდა, — სპექტაკლის აღდგენას ხომ ორი-სამი რეპეტიცია მლოცე ეომობოდა. ორთ-ვენახვერანნი საგაზაფხულო სუზონი მატერიალური წარმატე-ბით დაეასრულებთ.

მისში საბჭოთა საქართველოს პროფკავშირების ყრფილეუბის დილეგატად მეც ამირჩიეს და ღიდი, ცნობისმოყვარეობით გამოეშეურე თბილისისაკენ. უპირველეს ყოვლისა, სას-ტკუირო „ბელვიუს“ მივაშურე და, როგორც ველოდი, იქ არც მისი პარტიანი და არც ჩემი ნივთები დამსწდე. ყველაზე უფ-რო ზეთისფერებით დატენილი ჩემი სახატაკეი ყუთის დაკარგვა მეწყენია, საივრად დაცართელედავდა, უსუსურად ვიკრძვია თავი, თითქმის გამოაცალეს სასუქელად ჩემს ოცნებას მხატ-ვრობაზე. იმ დიდან თითქმის დაკარგე ხატკის უნარი.

რა თქმა უნდა, თეატრში მივედი და მეგობრული მოვიკითხე: ვაჭე კიქია, მიზა ლორთქიფანიძე, უშნავი ჩხვიძე, კუკუ-რი პატარაძე, დლოდ ანთაძე, გიორგი ქურული... ზოგი თბი-ლისში აღმოჩნდა, ზოგი — სოფელში, ზოგიც — ქუთაისში...

— შენ, ყმაწვილო, არ აპირებ თეატრში დაბრუნებას? — ჩვეული რიხით მომმართა იუზა ზარდალიშვილმა.

— მაგას უფრთხილიდი! ხომ იცი, ახლა თეატრის კომი-სარია, ძველი ანგარიშების გასწორებას ცდილობს, მაგრამ ვერ იქნა და საშა იმედაშვილი უდისციპლინაში ვერ დი-პეტრია. — თუვისებურად ჩაუვისკარტა ვიწე კიქიაში.

ამის პასუხად იუზა ზარდალიშვილმა, როგორც სწევოდა, მიამიტად ჩაიროხნობა.

— ჩემო იუზა, კარგად მომაწყო ბათუმში კალე საჯაიამ და, როგორც ვატკობ, განსაკუთრებული შემოქმედებითი მუ-შაობისთვის არც თბილისში იკლავთ თავს. აფთუმზეც იგივე პიესებია, რაც ჩვენთანა.

— ასე დიდხანს არ გაგრძელდება, ჩემო აკაკი. შენისთა-ნა ახალგაზრდა აქ უფრო საჭიროა... ერთი სიტყვით, ავანსი თუ დაგვიტრდეს, არ მომერიდო. თეატრში ვცხოვრობ.

უფროსები ვეცლა მოინახულეთ, ყველანი კარგად დამხე-დნენ. მხოლოდ პეტრო ვასო აბაშიძე ცოტა უფრო გამხდა-რი მეჩვენა. ვალერიან გუნია კვლავ ლომივით გამოიყურებო-და, გაიციანი ალექსანდრე პოკროსკი, „რახისის“ თავმჯდო-მარე ხანდრო ეული; მატინი შალვა დადიანი (სათეატრო გან-ყოფილების გამგე განათლების კომისიარტში) კვლავ თა-ეისი მომხმობლეი დიმილით შემეგება. ალექსანდრე წუწუნავა. მიხეილ ქორელი და აკაკი ფადავე ენახე.

— სად დაიარაგე, ყმაწვილო, შენ? ჩვენი უბნის სამხე-დრო კომისარი ერთი ტუტევი ვინმე აღმოჩნდა, ჩვენი გაგზავ-ნილ სისისათვის ბაღ დაუხედინა, მაინცა და მაინც შენ გაი-შვა მოქმედ პარტილიონში.

— უარსი ხდება, ბატონო აკაკი! როგორ ბრძანდებით, როგორ შეეწყვეთ ახალ მთავრობას?

— ეცენი ნამდილად არიან დაინტერესებული სათეატრო და ყოფელგარის ხელოვნებით.

მეორე დღეს ყრბობაზე წავედი პროფკავშირების სახლ-ში (დღევანდელი სასტუტრო „თბილისი“).

საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა ყრბობა ვალერიან გუნიამ გახსნა. ყრბობის სასატკო პრეზიდიუმში აირჩიეს ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი და პარტიის გამოჩენილი მო-ღვაწეები, მათ შორის სასატკო პრეზიდიუმში არჩეულ იქნა ქართული სცენის პასა პას აბაშიძეც.

ალექსანდრე პოკროსკიმ თავის სიტყვაში გაგვაცნო საბ-ჭოთა საგანმრთო პროფკავშირის ძირითადი დებულებები. მა-ნედ გაგვაცნო საბჭოთა ხელისუფლების უდიდესი ღონისძიე-ვა. — კვირო თეატრების სასტუტროფი თეატრებიც გამოცხადების შესახებ. მოკლე ინფორმაცია გააკეთა მოსკოვისა და ლენინგრადის თეატრალურ ცხოვრებაზეც. ამ ინფორმაციანი

ჩვენთვის ასალი ბევრი რამ აღმოჩნდა, — მაგალითად, მანადე უტუტეხობას არაფერი გავგეგვინა ისეთ ექსპერიმენტებზე სათვარტლო ხელოვნების დარგში, როგორცაც ესეუროდდ შეიერხობისა და ვლადიმერ მაიაოვსკი მიმარადდენენ, ან ფორეგერის „სტუდია-სახელოსნო“ და „ლურჯახალითაინა“ საავტოციო ბირიადები. ილაპარაკე კოტე მარჯანიშვილის მასიურ დადგმებზე კომინტერნის სადღესასწაულო დღეებში და იმ სტუდიების შესახებაც, სოკოსავით რომ მიმრავლებუქლან მისუკოში.

აქტიური, მხატვარი, მუსიკოსი ამას იქით სახელმწიფო მზრუნველობის ქვეშ რომ იქუებოდა, ეს უბრალო საქმე არ იყო. ყრილობის შედეგე, საღამობოით წარმოდგენებს ენახულობდით. მხატვრული დონე იმაზე უფრო დაბალი მეჩვენა ოპერის თეატრშიც, ვიდრე წინათ იყო. „საავტოციო მატარებლის“ სპექტაკლებს პლენხანოვის სახელობის კლუბში აჩვენებდნენ. პიროდაირ რომ ვთქვა, პლაკატური იყო მათი წარმოდგენები. ისევე თბილისის რუსულ დრამატურ სტუდიის შეჩრჩილად მხატვრული სული. ვისარევა თავის თეატრლოორ რეპერტუარში ბრწყინავდა გორდინის პიესაში „ოკეანის გაღდა“ და დოსტოევსკის „იდიოტში“. ნახტასია ფილიპოვნას როლოში იგი ნამდვილად მალო სტატობას აღწევდა. მსახობიში უგრილოფი რაგოცინის როლოში სხვა შემსრულებლებზე ზალო იდგა, მაგრამ მისი ცქერისას უკმარისობის გრძობა მაინც არ მშობრდებოდა. საინტერესო მსახობიში ქალები იყენენ იმ ხანებში „ტარტოს“ რუსულ დასში. — ბუდევეიჩი და ვოლხოვსკაია. მამაკაცებიდან, — კამეფსკი და დასის ხელმძღვანელი ა. ა. ტუგანოვი. რაც შეეხება ქართულ თეატრს, — ჩველი სადა იზედავდელი თუ განწყობაზე იყო, ეს ჩია კაცო დედის მგზნებარებით გამოდიოდა ოტელისა და ოთღობის როლებში. იუზა ზარდალიშვილი — იაგოსა და რეონში, მას თითქოს ტოლს არ უდებდა: მაგრამ საერთოდ, მსახობთა სულისკვეთება ქართულ დრამაში ძალე მომეველები მომეჩვენა. მყოქმედებით ატმოსფეროე ლაპარაკიე უხედავტია. უმრავლესობა თვითდინებას იყო მიწოდებული. პიროდაირ უნდა ითქვას: თეატრლოურმა თბილისმა არაფრით არ მიმოხიდა.

ერთ საღამოს ვეჩე ჯიქიამ თავის უფროს მძისთან, ცნობილ ბოლშევიკთან ვლადიმერ ჯიქისთან წამეყვანა.

— თქვე ეთი კაცებო, რომ მიდგომიხათ ამ ბრწყინავლუ დავით კლდიაშვილს და როგორც გასართობ ვოდვეილებს, ისე ახორციელებთ სენებაზე, ამით ვინ ვინდათ დაკამეყოფილით? დღევანდელი მყურებელი? ეს დღევანდელი მყურებელი ამისტრაქტულად ხომ არ უნდა წარმოვიდგინოთ? არ უნდა გავიოთვალისწინოთ, რა ფენებისაგან შესდგება იგი? რა ვითარებაში იმყოფება? ახლა „დარისპანის გასაჭირი“, „ირინეს ბედნიერება“ და „უბედურება“ კი არა, შექსპირის „ჰამლეტიკი“ რომ ამდმიდა, მგონი არ შევიწუხოს თაკი დღევანდელმა მყურებელმა? რატომ? იმიტომ რომ ამჟამად ჩემს წინაშე აღამებულ კითხვებს ეს ნაწარმოებები ვერ უპასუხებენ!

— კლასიკა მამ რის კლასიკა, თუ დროის მსაუღელობას ვერ გაუძლებს? — შევეკითხე მე.

— სასეებით სწორი ხართ, დიახვ, დრო გამოცდის კლასიკოსის სიღრმეს, მის მხატვრულ ღირსებას. მაგრამ საქმეა, როგორ გაიარებთ ამა თუ იმ კლასიკურ ნაწარმოებასაც. მაგალითად, 1920 წელს სულ სხვანაირი მეჩვენა თეატრლის რეჟოლუციის დასაწყისში ცნობილი რეჟისორის მეიერხოლ-

დის მიერ დადგმული ლურმონტოვის „მასკარადი“. 1917 წელს შეჩვენებოდა, რომ თეოლოგიური სტიქორ დერმანა და წარმოდგენას თითქოს არაფიარო კავშირი არ ჰქონდა ერთმანეთთან. შემდეგში კი მივხვდი, რომ ეს სპექტაკლი წარმოადგენდა რაღაც სახეობად და ფატურად, ტრავიკულ და მრისხაზე პანაწარხოს, რომელიც უკვე სულს დაფავდა. მე უტუტერი ვარ ამომწურავი პასუხი გავეცე იმას, თუ ლერმონტოვის პიესამ რად გამოიწვია ჩემში ასეთი ასოციაციები. რა თქმა უნდა, მეიერხოლდა არ ფეფლო პიესაზე მუქამობს დაწვებისთანავე გაუთვალისწინებია ის სოციალური ძებრები, რა ექნება წლის შემდეგ მონდა რუსეთში, მაგრამ მხატვრის იტუიკია, ალბათ წიხ უსწრებს მის გონებას და წინასწარ, სასებთი ვიოლოდელე აღმოჩენებს უკარნახებთ. მე დარწმუნებული ვარ, ცხობილი კრიტიკოსი კუველი ამ წარმოდგენას ჩედემტ წელშიც სხვანაირად აღიქვამდა, ვიდრე მე. ასევე სხვა საზოგადოების და სხვა ფენის წარმომადგებლებიც.

შემდეგომ ჩვენ ვისაუბრეთ მრავალ საკითხზე, მაგრამ რებად ჩამაფიქრა ერთმა საკითხმა, კერძოდ, ხელოვნება და ხელოვანი დროის მითხობენას რომ უნდა პასუხობდეს.

ხეორე დილით იუზა ზარდალიშვილი ვინახულე და ფულს დავესაქსებე. როგორც ჩავალ ბათუმში, მამინევე გადმოგივანებია-მეთქი.

— არხენინად იყავი, ოლინდ აგერ ამ ქალადლზე ხელი მიმოწვივო, — მითხრა, ნეც არხენინად მოვაწვიე ხელი და ბათუმში გავეშვებავრე.

ბათუმში რამდენიმე წარმოდგენა ვითამაშე და ქუთაისში ავედი. მოვიხანულე მშობლები, დები, პაწია ძამიკო, ნათესავეები, მეზობლები, მამობები. წარმოდგენებში მონაწილეობა შემიძლიაგახს, მეც საამოვნებით მივიღე მონაწილეობა დიუმას პიესაში „ედმონდ კინი“ და ანასტასია ერისთავ-ხოშტარის „მოლობული გზის“ ინსცენირებაში. ამ წარმოდგენებში მსახობის ნიკო გვარამუე თაოსნობდა.

დომიტრი ნაზარეშვილის ოჯახი კვლავ იზიდავდა ქუთაისულ ნიჭიერ ახლოგზარდობას, აქ თავს იყრადნენ ფანცხავას ქალები, დავით ბადრიძე, ვანიკო აბაშიძე თავის მეუღლით — ხინო ანდრონიკაშვილით, ელო ნაზარეშვილის უმცროსი და ისია თავისი მეუღლით ვანო ყარანგოზიშვილით. საამოვნებით ვუსუქნდით მოხავალ მომოდრელებს, — ვასო ხნალაძესა და ცირილაძეს, საამოწიძეს, დავით ბადრიძეს და ვანიკო აბაშიძეს. — უკვე თბილისის კონსერვატორის სტუდენტებს. კოლია ქვარიანი კი, უკვე განთქმული კლასიკური მოჭიდავე, ძვირი სანახაიე შეიქა ქუთაისში. ის საკავშირო ჩემპიონატში იღებდა მონაწილეობას. დავით ჯავრიშვილი კვლავ სპორტე ედგა სათავეში. ახალგაზრდა დამწერელი მწერლოვან ნკავიოდ ისმინდა სახელები: სიმონ ჩიქოვანის, ნიკოლოზ ჩაჩავას, ნიკოლოზ შენგელიას, ბესარიონ ძღენტას. დიდი სახელი ჰქონდა გაგარდნილი კუკური პატარიძისა და ემანუელ აფხაიძის „ხრინწაძის გუნდს“.

საოცარია მაინც ქუთაისი! ამ ქალქმა თავისი განუყოფრებლო ფოლოკორი შექნა და თვითონაც ისეთი ადგილებით, ისეთი შემოშვარენითა დამწვენებული, რომ მისი მსგავსი დედამიწის ზურგზე არ მეგულება. მაგრამ იმ დროს ეა ქალაქი კარგი ხელოვანი ადამიანებით, კარგი ინტელიგენტობიაც იყო განთქმული. იმ დროს საქართველოს კულტურის დიდი კერას წარმოადგენდა ქუთაისი.



დედუქციას ვესტუმრე სოფელ ქვაბაში — ბებია ფოტინეს, ბაბუა სპირიდონს, მიძებს—ბესარიონს და ისონს... ბანოჯაში დედანების დიდას, ბებია დებსინესც გამოვუარე და ისევე ბათუმში გამოვცხადდი სამსახურის გასაგრძელებლად.

მაგრამ დიღანს იქ არ მომიხდა მუშაობა.

სექტემბრის პირველი რიცხვებში, შუადღე იქნებოდა, მეზღვაურის ქურთუკში გამოწყობილი ვივად ახალგაზრდა თავსუ დავაგდა სასახურში და კოსტულის, ვასანდ რომილია აქაო. — მე გასლავარ-მეთქი. მეზღვაურმა თან წაყოლა მიბრძანა და საცაფრეო კომისიის ცნობილ ერთცხენიან ეტლში ჩამისვა. ვასო ურუმუძე ბათუმის თეატრის შესასვლელთან გაფორმებულ შემომიყვებოდა... მაშინ მივხვედი, სადღე მიწვევდა მეზღვაური და გაეძახე ვასის, — ბატონო ვასო, დამავალე და შეტყობინეთ კალე საჯაისი, რომ მე საოლქო საცაფრეო კომისია მაპატიმრებს და მომხელის.

ჩავვუქი ეტლში და მარინის პოსტპეტით მივემართებოთ „გუბნეცაკსე...“. ნაცნობები იქნან და აქედან გაოცებულნი ხსანაშლა შევითხიან, არნია საქმეო. მე მირებს ვიხიეჯე და ვინინაზე ხელებით, არ ვიცი-მეთქი. მეზღვაურმა ამაზე შეინიშნა მომცა, აქეთ-იქით ხუ იყურებით და ხელებით ხუ ლაპარაკობოთ. ერთ-ერთი შესახვევი, ფეხით მოხავალ კალე საჯაისი მოვარით თელი და შევებლავლე: — იმიტომ დამტოვე ამ ბათუმში, რომ ჩეკას დავეჭირო, მიჭო!?! კალეს სიცილი აუტყდა, გამეხარდა, მეშველა-მეთქი. მართლაც, კალემ უბრძანა მეზღვაურს ეტლი გაეჩერებინა, გვედრილ მომიხიდა და მითხრა, ახლავე გაყარევე მაგ ამბავს. შეაგზავნა მეზღვაური უფროსთან და უბრძანა: — მოახსენე, პატიმარ საჯაისთან რევეკომის თავმჯდომარეც, ამხანაგი საჯაია გიცდის-თქო! არ გასლა ნახევარი წუთი, გამოვარდა უფროსი:

— ამხანაგო კალე, თქვენ რაზე შეუზებულხართ?

— როგორ თუ რაზე, ამხანაგო კოტლიარენცო! ჯერ ვრითი, ამხანაგი ვასაძე ჩემს უწყებაში მსახურობს. თუ რამე დააშავა, ჯერ მე უნდა შემატყობინოთ და მერე გასცეთ დაპატიმრების განკარგულება.

— არავითარი პატიმრობა, ამხანაგო კალე, ვასაძე დაბარებულნი მყავს, რომ ცდობიან საათში ან თვითონ გამოცხადდეს კოტე ცინცაძესთან ან ჩვენ გაგავაზნებთ, ბადარაგოთ. ასე რომ, მაპატივით, ამხანაგო კალე!

— კარგი, მე გავამგზავრებ მავს. — უთხრა კალემ, გამიყარა მკლავში ხელი და გარეთ გამოვიდით.

— წამოხედი ჩემთან, პირდაპირი მათუელი დავეკავშირდები კოტე ცინცაძეს, იქ შევიტყობთ ყველაფერს.

მე კი ხმას არ ვიღებდი, გაყვენილი ვიყავი ამ ამბით, ვერაფერს ვხედვობოდი...

თურმე იუზა ზარდალიშვილს ხელი რომ მომაწვინა ქალაქედ ფულის სესხებისას, ის ფული ავანსად მოუცია და დასმი ჩაუვრინებოვარ. მერე კი, როცა იუზა ზარდალიშვილს, როგორც თეატრის დირექტორს, დასის წევრები ვერ შეუკრებია თბილისში, შალვა დიღანის (იგი მაშინ რესპუბლიკის სათეატრო განყოფილების გამგე იყო) უთქვამს:

— მომეთქი თეატრის მაგ „ურჩი დესერტირებს“ სია, ვთხოვ კოტე ცინცაძეს დახმარებას და ვნახავ, ვინ არ ინებებს ჩამოსვლას?... „ურჩი დესერტირებს“ სიაში ჩემი ვვარეც აღმოჩნდა და... დიდი გულსტიკვილით დავემშვიდობე ბათუმს, ამხანაგებს...

ისევე თბილისი... ორივე ახლა უკვე სახელმწიფო თეატრის დასში ვირიცხები.

1921-22 წლების სესონში ღირსშესანიშნავი იყო მხოლოდ ნინო ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე?“. სპექტაკლი ჩინებულად დადგა ცნობილმა რეჟისორმა ალექსანდრე წერეთელმა. როლებს ასრულებდნენ: ფატი — ვერიკო ანჯაფარიძე, სალიხე — ცეცილია წუწუნავა, არსენა — შალვა დამბაძე, ყარაშანი — სანდრო კორჭლიანი, ბაბუა — ვასო არაბიძე, სიკო — მე. საკმაოდ კარგად იმუშავა რეჟისორმა და ზემოდასახელებულ მსახიობთან მშვენიერი ანსამბლიც შეკრა. მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს სპექტაკლიც ვერ იღვანო იმ სიმაღლესე, რომ აღტაცება გამოეწვია.

სანატრლოს იყო აგრეთვე სეზონის ბოლოს სანდრო ახმეტელის მიერ დადგმული ორი ერთმოქმედებიანი წარმოდგენა: ოსკარ უილდის „სალომეა“ და სანდრო შანიშაშვილის „როდამი“. სალომეს ვერიკო ანჯაფარიძე ასრულებდა, იოსებანას — შალვა დამბაძე, იროლის — მე, ხოლო იროდიას — ელენე დონაური, მაგრამ ვერც ამ დადგმებმა გაიკვლიეს გზა მაშინდელი მაყურებლისაკენ.

რეჟისურასა და შემოქმედ კოლექტივს შორის კონფლიქტი უფრო გამწვავდა... უსიამოვნებანი გამრავლდნენ. აზრთა სხვადასხვაობა უფრო გაღრმავდა. არავითარი გეგმა, არავითარი მზადება მოხავალი სეზონისათვის... სულ ავირითთ ახალ, ძველი და საშუალო თაობა ქართულ თეატრში. სეზონის ბოლოს უმიდოდ დავიშალეთ მსახიობები. ეს მძიმე ვითარება, რატომღაც ახალგაზრდობას უფრო ამჭიდროვებდა, ვიდრე საშუალო და ძველი თაობის დიდოსტატებს. ვერიკო ანჯაფარიძე, ალისა ქიქოძე, ანეტა ქიქოძე, თამარ ჭავჭავაძე, ელენე დონაური, გიორგი დავითაშვილი, სანდრო ახმეტელი, საშა ვეველსანი, მიხეილ ლორთქიფანიძე, ვენე ჯიჯია, გიორგი სარჩიშვილი, შალვა დამბაძე, უშანგი ჩხეიძე, დლო ანთაძე, კუკური პატარიაძე, დიმიტრი მგავია და მე საერთო ენას სცენაზე თუ პირად ცხოვრებაში უფრო ადვილად ვპოულობდით. თუმცა უფროსი თაობის ყურადღება არ გვაკლდა, შემოქმედებით უპერსპექტივობას ახალგაზრდები მწვავედ განვიცდიდით და პირადად მე, ისევე დავიწყე ფიქრი იმაზე, რომ ლენინარდის სამხატვრო აკადემიაში შევსულიყავი. მაგრამ ქართულ თეატრში სხვა ამბები დატრიალდა და ჩემს მხატვრობას საბოლოოდ დაეცა წერტილი. დაიწყო ახალი ეტაბი ქართული თეატრის ცხოვრებაში.

...საშუალო ტანის კოსტა მამაკაცი. შევერცხლილ თმებს მუქი ლურჯი ტარინის ჟოგე უფარავს, რომლის ქვეშ უცნაური ცუცხერით ანთია თვალები, ლურჯი ხაღურათი დაფარულ რეფლექტორებს რომ გაგონებს. სახეზე მომხიზველი ღიმი გადაჰკრავს. საქართველოს სსრ-ის ცენტრში ეწევა. 1922 წლის გაზაფხულზე, იენისში, კონსერვატორიის საკონცერტო დარბაზში ზემოაღწერილი დამაკაცი სათეატრო ხელოვნებაზე მოხსენებას აკეთებს.

ვინ არის?

ეს ჩვენი თანამემამულე, ლენინგრადიდან ახლანაკვეთილი, რუსეთის გამარჩენელი რეჟისორი კოტე ალექსანდრეს ძე მარჯანიშვილია. როგორც შევიტყვეთ, თბილისში რუსულ „ახალ დრამას“ უნდა უხელმძღვანელოსო.



ვინც ერთხელ სცენის მტვერი იყნოსა, ის სამუდამოდ სწულია თურმე თეატრით და მიუხედავად იმისა, რომ ბევრ წევრიანებს უკვე გადაწყვეტილი ჰქონდა სცენის მიტოვება 1922-23 წლების სათეატრო სუბონისთვის, სექტემბერში ყველამ უკლებლივ თავი მოიყარათ. დიუმიწ შალვა დადიანის პიესის „გარამისა“ რეჟისიციები. სცენი იმ სპექტაკლით გაგზავნილნი. მერე სპექტაკლი ისევ „ვინ არის დამნაშავე?“ ცარიელ დარბაზში ვითამაშეთ. „ვიღაცა წაწარედ ხუმრობს. „ქედი რომ შემოუგდო კაცს თეატრში, იმის წასაღებადაც არ შემოვა ალბათ. რაიმე უნდა ვიღორონი, თორემ...“

განათლებლის კომისიის თავმჯდომარეობით, თეატრში საზოგადო ორგანიზაციების წარმომადგენლები შეიკრიბნენ. თითქოს წინასწარ გადაწყვეტილია ჩვენი თეატრის ბედი. იგი უნდა დაიხსროს! უკანაშენილება ამ კრებაზე გამოვინთხა მხარდობებისა და რეჟისორების დაგუბებული ბოღმა. დაზოგავად გაუწორეს ერთი მეორეს ანგარიში, დაზოგავად მოთხარეს ერთი-მეორე უსუსკრული დიდია მსახიობებსა და რეჟისორებს შორის. მათი შეირიგება წარმოდგენილია. თეატრი უნდა დაიხსროს?!

ერთ-ერთ რეჟისორს წინადადება შემოაქვს: მსახიობთა ამ შემდგენლობით, როგორც ხედავთ, არაფერი შეიქმნება, ამიტომ ახალი ძალები უნდა მოვაშუადლოთ, საჭიროა სტუდია, ორი-სამი წლის შემდეგ შეიძლება თეატრი ფეხზე დადგეს! ვინ იქნება, ვინ იკისრებს ხელმძღვანელობას? ვინ გაბედავს ეს საქმე ითავოს? ყველა ვგრძნობთ: წინადადების შემომტანს თვითონაც არ სჯერა თავისი სიტყვებისა! საოცარი, უხერხული სიჩუმე ჩამოვარდა: საიქმელი თითქოს ამოიწურა, თითქოს ყველაფერი ითქვა... მსახიობები და რეჟისორები გაოგნებული იყვნენ... დასკვნა თითქოს ერთადერთია, თეატრი უნდა დაიხსროს!

— მოითმინეთ, — წამოგდა პაოლო იაშვილი, — შევეკითხოთ ბატონ კოტეს, რას გვირჩევს, იქნებ დაგვემართოს კიდევ? კოტე ჯერ სასწრაფოდ უპასუხა: — „მე რუსულ დამასთან მაქვს ხელშეკრულება, ქართული დრამის სისტემატურ ხელმძღვანელობას ვერ ვიკისრებ, არც ამის განზრახვა მქონია“. მერე წამოგდა, შეყოვნდა წამით და ფიქრიანად დასძინა: — „მაგრამ საკითხს ასე ნაჩქარევად ვუ გადაწყვეტთ. ამჟამად რუსთაველის თეატრში იუჟენს სურს თავისი გასტროლები მოაწიოს, მიეცით მას თეატრი ორი თვით. მე კი ამ დროში შედეგებით დაგვიდათ რაიმე სპექტაკლი. ენახობ, შეიძლება აღმოჩნდეს ამ მსახიობებში ძალა, რომ ქართული თეატრის პროფესიონალური ღირსება გააგრძელონ“.

მეორე მსჯელობის შემდეგ დაადგინეს: ქართული თეატრის ბედის საკითხის განხილვა გადატანილი იქნას კ. მარჯანიშვილის დადგენის შემდეგ. ახალგაზრდობა იმ დროს წამოვიდა ამ კრებიდან.

1922 წლის ოქტომბერი. პირველი რეპეტიცია არ შედგა. რეპეტიციას ყველა ვერ გამოცხადდა (იღველად მოშლილი იყო დისციპლინა). კოტე მარჯანიშვილი აკვირებულნი წავიდა სარეპეტიციო დარბაზიდან. არაფერი უთქვამს.

მეორე რეპეტიციაც არ შედგა... მსახიობებმა არსულად ისევ ვერ დარაგეს თავი... ბატონი კოტე ამოწვილი გავიდა მოიხილვად... არ შედგა მესამე რეპეტიციაც... ჩვენ პირველად გაგზიდით მოწმენი მარჯანიშვილისეული მრისხანებისა, რომელიც თავს დაატყავა რეპეტიციაზე დაგვიანებულნი და ასეთი უდისციპლინოებისათვის ყველანი ყურებამ-

დე დაგაწოთლა, თან დაგვემუქრა, მსგავსი შემთხვევის განმეორებისას, სამუდამოდ დაგვემეორებოდა და წავიდნენ!

ბატონი კოტეს განცხადებამ შემოქმედება იქონია დაის ყველა წევრზე და მეოთხე რეპეტიციაზე მსახიობებიც და თეატრის ტექნიკური პერსონალიც უკლებლივ ხუთი წუთით აღერე გამოცხადდნენ.

ბატონი კოტე ბოდიშს იხდის იმის გამო, რომ პიესა რუსულად უნდა წაიკითხოს, ვინაიდან კოტე მაყაშვილს თარგმანი არა აქვს დადამთარგმელი. თარგმანი ორ დღეში მზად იქნება, როლებისა გადაწერის მოგვეცემენ დავიწყეთ კითხვა: ლოპე დე ვეგას „ფუჟეტე ოვეზუნი“ („ცხვრის წაჭრა“). ბატონი კოტე დიდი ხალისით კითხულობს, გატაცებით. ისეთი შთაბეჭდილება მარდება, თითქოს უკვე ხედავს სცენაზე მოქმედებას, მოქმედ პირებს; დალოგვენსაც მათ შესაფერის ინტონაციებში გადმოსცემს, მათ შესაფერის ხასიათში, სამდვილო მხატვრული კითხვა, სიტყვიერი ძიქმედება. ალბათ თვალწინ უდგას თავისი დადგმა კიევიში, ძალიან გაგებიატა. მაგრამ გაკვირებული ვფიქრობ: ასე უთბოთ, ახლა ამბავს, ის ფუჟეტე უნდა ქიონდეს სცენაზე? ანტიტომ იყო ალბათ, ზოგიერთმა ხათრის გულსათვის გაიციხეთ, როდესაც ბატონმა კოტემ უწვეულო გულუბრყვილო აღტაცებით დაასრულა პიესის კითხვა: ვინ მოუღა ფერნანდ გოშეცი?

ფუჟეტე ოვეზუნი.  
გამოცხადდა — როლები განაწილდებო და ჩაფიქრებულნი დავიშალენით. მაშინ ვერ კიდევ ბოლომდე არ გვერნდა შენეხული როლების ამგვირა განაწილებით, რა საპასუხისმგებლო საქმე დააკისრა რუსთაველის თეატრის სახალგაზრდობას ამ ნათელმზილველმა რეჟისორმა.

მეხუთე რეპეტიცია...  
ბატონმა კოტემ შუშაობის გეგმა გაგავცნო და თავის მოკლე სიტყვებში გააღრმავა ის ზარი, რომელიც მან სახელმწიფო კონსერვატორიაში გამოსვლის დროს წარმოთქვა თავის მოსწენებაში „თანამედროვე თეატრი და მისი ამოცანები“.

ამ სიტყვის შინაარსი ამგვარად ჩამრჩა მესხიერებაში. ისტორიული ექსკურსი რომ არ გაგაკეთოთ და თეატრების ახლო წარსულს გადახედეთ, შემდეგ დასკვნა გათვითნებოთ: თეატრი და არტისტი დასცილდა თავის პირდაპირ დანიშნულებას. იგი გადაიქცა ცხოვრების სასიხარულო, სადღესასწაულად კერად კი არა, არამედ მოსაწყენ, სამუხუშეო დაწყენებად, სადაც ყოველ ნივთს, მეცნიერი მუშაკის ასანაგანსაბრტების შემდეგ აღიკვეთა და არა უშუალოდ, როგორც ეს ყოველი დარგის ხელოვნებას ეკავება. ხელოვნება ხომ საერთოდ შემოქმედების უშუალო წყაროა. ვერავითარი ტრაქტატი თუ შეიგონებოთ ბეთაოქენს და მოცარტს, თუ არ გიგრძნობთ მათი მუსიკა გულთ, თუ არ აგვადგება მათმა ხელოვნებამ, თუ არ მოუვლენით მათი ნაწარმოებების ჭეშმარიტ შემსრულებლებს. ადამიანის მხატვრული გენია ყოველთვის აღელვდება ადამიანს... ის თუ ასეა, საერთოდ ხელოვნებაში, თეატრში მითუმეტეს... თეატრი ხომ უშუალოდ მაყურებლის წინაშე რომის სპექტაკლს და ამიტომ ისე უნდა მოვაშუადლოთ იგი, რისი მაყურებელი მის მიმქმედებაში უშუალოდ ჩაეთვითონო, რადგან თეატრის შემოქმედება იქ იწვევდა და იქ თავიდება, სადაც ფარდა იხსნება და იხურება. „ფუჟეტე ოვეზუნი“ რა მხრივ შეიძლება სანიტერესო იყოს თანამედროვეობათვის? თანამედროვეობის გარეშე ხომ თეატრი არ არსებობს?! ეს





პიესა საინტერესო შეიძლება გავხადოთ, მხოლოდ სიუჟეტის ისეთი გამოყენებით, რომ მაყურებელს არ გაუჭირდეს პასუხის გაცემა მსახიობთა შეკითხვაზე — ვინ მოკლა გომეცი? ეს არის ამ სპექტაკლის მთავარი მიზნობრივი ამოცანა. საქმე ბარტო ის კი არაა, რას თამაშობ, არამედ როგორ თამაშობ, რა მიზანს ემსახურები თამაშის დროს!

ყოველმა მსახიობმა, უპირველეს ყოვლისა, უნდა განიცადოს, იგრძნოს როლი და ისე შეასრულოს, და არა ფსიქოლოგიური „თეიზინგით“! დააწყობილანის, დააქუცმაცონ სახე. შეუპაპირის ტრაგედიების შემდეგ „ფუნტე ოგესუნა“ ამ მხრივ, განსაკუთრებულ მასალას წარმოადგენს სათეატრო შემოქმედებისათვის. პიესა განსასაზღვრელად მდიდარია შუქჩრდილებით, რომელნიც მიუღო სპექტაკლის მანძილზე ელვისებურად სცვლიან ფერებს. აგერ ტრაგიკულმა ვითარებამ თავის განვითარებაში მწვერვალს მიაღწია, რომ მას უკვე მწვავე კომიკური მიგონებარება შეეცვლინა. აი, ამ მთავარ ხაზს უნდა მივყვეთ, რომ პიესის გმირები განვასახიეროთ. მხოლოდ ამ გზით შეძლებთ თავი დაღალვით ერთფეროვნებას და ამით, რასაკვირველია, მაყურებელსაც ვიხსნით მოწყენისაგან.

ჩვენი ამოცანა იმითაც რთულდება, რომ მუსიკას გვერდს ვერ ავუვლით. ვერც სიტყვით, ვერც მიძრაობით, ვერც ემოციებით აქტიური ვერ შეძლებს სასუბით მიიტანოს მაყურებელს აგლორიის ჩანაფიქრი, თუ მუსიკა არ დაეხმარა. თანამედროვე თეატრი ფართოდ უნდა იყენებდეს მაყურებელზე ზემოქმედების ამ ძლიერ საშუალებას. მუსიკა დრამის მსახიობის შემოქმედებაში უნდა წარმოადგენდეს ისეთივე დამხმარე ფაქტორს, როგორც ხელოვნების სხვა დარგები. აქტიური კი ერთადერთი მფლობელია სათეატრო შემოქმედებისა. დაკმაყოფილდეთ ამ ზოგადი მისასწრებით, ხოლო კონკრეტულად გზადაგზა, როლებზე მუშაობის დროს, ვისაუბრობთ.

ყველამ ერთბაშად იგრძნო შემოქმედების რა უღვევი მარაგითა და გამოცდილებით არის სასვე სცენის ეს ჯადოქარი. ლაპარაკი იმ შესწავლვაზე, მაგრამ ყოველი მისი მისასწრება აფორიაქებს სულსა და გონებას, არაჩვეულებრივად სძაბავს ყურადღებას, გიზიდავს სამოქმედოდ...

როგორც ტექსტთან შედარებისა და გასწორების შემდეგ, პირდაპირ თეატრებში შევედგებით რეჟისორებს.

სცენა წარმოადგენს მოედანს სამი გასასვლელით — მარჯვნივ და მარცხნივ ოთხ-ხუთსაფეხურიანი კიბეებით, მარცხნივ, სამმეტრის სიღრმეში, დასასვლელი პორზონტისკენ და მარჯვნივ კულისებამდე ვასა სამი საფეხურიანი ამაღლებული დაზგა, რომელიც ირინად ჭრის მთავარ მოედანს თავისი კამარითა და ფარდით. ამრიგად ორი მოედანი გვაქვს: დიდი, თავისი ავანსცენით და, მეორე, მცირე სცენა, სადაც ადგილმდებარეობა უკანა ფარდის საშუალებით იცვლება. დიდ სცენაზე მიდის ყველა სახალხო სცენა და გულისხმობს „ცხვრის წყაროს“ დაბას. ხოლო მცირე სცენაზე ერთ-მხრის სცენად დონ როდრიგეს სასახლე, მეფის სასახლე, სასამართლო და ფერნანდ გომეცის რეჟინდენცია.

მეორე გონი. იწყება უეფერტრა... მთავარი ფარდა გაიხსნა. სცენა ლურჯ ფერშია ჩაფლული, რის გამოც დიკორაციის სილუეტებია მოჩანს, რაც ღამის ჩრდილში მყოფ ცაბრეტო მოედანს უფრო მეტის იდუმალებით მოხასვს. უეფერტრის შემდეგ, ახალი მუსიკალური ტალღის რიტმზე, მცირე სცენის

ფარდა იხსნება და ფერნანდ გომეცი, ორი მხედრის ეპიკურალებით, დონ როდრიგეს ელოდება. ორი ზანგის მიქმება, მანჭვა-გრები, ხილით დატვირთული სინთ ხელში, აშკარად გამოწვევივით დაცინით ჩაუვლიან ფერნანდ გომეცსა და მის ორ მზღებელს... ყველაფერიც მცაერ რიგებსა და ტემპსაა დამორჩილებული, არც ერთი ზედმეტი მოძრაობა, რაც ჩანაფიქრს არ ეთანხმება... აქტიორის ყოველი კუნთის მოძრაობა, აზრის გადმოცემა უნდა ესმარბოდეს. ყველაფერს ინტუიციით ვგრძნობ, ჯერჯერობით ნალოდა არ გვემის რეჟისორის ჩანაფიქრი, მაგრამ ყველა ვცდილობთ, დაცინებული ვაღდებულვება უხსტად შევასრულოთ... ოღონო ვიწუხებით... სხეული არ გვემოჩნილებს.

— აქამდე რომ გვეფიქრა და საკუთარ სხეულზე გვევარჯიშება, ახლა ხომ სირცხვილს არ ვჭაბდით, — ჩაიჩურჩულა ვილაკა.

— კარგი ხმა, ბუნებრივი ლაპარაკი თუ იცოდი სცენაზე, კარგი სიცილი და ტირილი, სრულიად საკმარისი იყო თვალსაჩინო მსახიობი გამხდარიყავი — ბუტბუტებს მეორე...

ალბოთ ბატონი კოტეც ამწვევდა ჩვენს უხერხულობას და თითოეულ სცენას, სულ ცოტა, ხუთჯერ მანც ვგამოვრებიწებდა და ასე გავაერჯიშებდა.

— აბა კიდევ ერთხელ გავიაროთ ეს სცენა და მიზანცენებით დაგავაგროთ, — შემოგვთავაზა ოსტატმა, რომელმაც ბოლა საათის განმავლობაში უკვე ნახევარი კოლოფი პაპიროსი მოსწვია.

მეორე ეპიზოდი: მუსიკალური პასაჟი — მაჯორში. სრული სინთაულ დიდ სცენაზე და დამატებითი პროექტორის შუქი ლაურენსიასა და პასკვალას სიცილ-კისკის თვალისმომერულ მარავანდვად თავს დაადებდა.

მესამე ეპიზოდი: ფრონდოხო, მენგო და ბარილი სოფლის მეურლი, ჩუმი ილიიას ხმაურითა და მხიარულებით არღვევენ, მშვიდობიანი მხიარულება სუფეს სოფელში, მაგრამ უცრად შემოიჭრა გომეცის ფინია ორტანო. სამი ვაჟაკი მის წინ კელევიტო ალიმბი... ტირანის გამასხარაველები დამქმში მათ კუდამოძებული გაისტუმრეს.

მეოთხე ეპიზოდი: პურადი ხალხი ხარკით უხვდება ახალ მირტანებლებს. დამდგეულის მიერ შეთხზული სანოვაციის უსაზღვრო დარადელა სცენად ხელში გადართობა ცოცხალი კონვეიერით — სელენური მეტატონა, რა თქმა უნდა, გასალცარ შობაბუდილებს ახდენდა მაყურებელზე და, ისიც ტაშით ვგავალოდებდა.

მირტანებლებს თვალში მოუვიდა ლაურენსია და პასკვალა. გომეცის მსახური მიუხედავად ბატონს, მონიღომეს და შეეცადნენ კიდევ ვკოგუების მიყვანას მირტანებელთან, მაგრამ პიზოში ჩალაგამოვლებული დარჩნენ.

მესუთე ეპიზოდი: მეფე და დედოფალი, რიგორც ორი ტიანა, რანინდების უფროსი, წარმოსადგი ვაჟაკი დონ მანრიე. მათი შესუბამობა სცენურ კონტრასტს ქმნის. სახეები გროტესკშია გადაწყვეტილი და აი, მაყურებლის სიცილი მოწმობს იმას, თუ ასეთ უმაღლეს მმართველთან რა მფარველობასა და სამართალს მიიღებს მათ ხელქვეითთან შევიწროებული ხალხი.

შექმეს ეპიზოდი. სოფლის წმინდა სიყვარული და სათარებობს გამოხული მგელი — ფერნანდ გომეცი, რომელმაც სასტიკი გაფრთხილება მიიღო პირველად მოთმინებიდან გახსოვლი „ცხვრის წყაროს“ მდაბიოსაგან.

მესუთ რეპეტიციასე სასეხებთ გაიმართა ეს ექესიეჲ ეპი-  
ზოდი და ამით, შავად, თითოს მორჩით პირველ მოქედ-  
ბას. უკვე პერსონაჲსასათეჲს მისხაზა. დამდგმელის  
შუბლს ღრუბლები თითჲს ოდნავ მოსცილდა... რეპეტიციის  
დრის ზოგიერთი მსახიობის შესრულებაზე კმაყოფილების  
ღიმილიც გადაურბნეს სასეხე... ჩქნებ უკვე მოხდა კოლექტი-  
ვისა და დამდგმელის კონტრაქტი. ყოველ შემთხვევაში, კო-  
ლექტივის უმრავლესობას უკვე სჯერა გამარჯვებისა და თე-  
ატრში არაჩვეულებრივი მუშაობა გაჩაღდა.

კომპოზიტორმა თამარ ვახაჩიშვილმა სპექტაკლისთვის  
მუსიკის წერა დაამთავრა. პლასტიკური ნომრებისა და ცქ-  
ვების დასადგმელად ბატონმა კოტემ „ახალი დრამიდან“  
ბალეტმუსიკტერი ფუტელინი მოიწვია. დეკორაციები ცნობილმა  
მხატვარმა ვალერიან სიდიამონ-ერისთავმა გააკეთა.

და აი, გენერალური რეპეტიცია!

...გენერალური რეპეტიცია მოდუნებით ჩატარდა. ასეთი  
მოდუნებული გენერალური რეპეტიცია ჩვენს შინაგან განწ-  
ყობილებას არ შეესაბამებოდა. რეჟისორის ზარს ენა მისწვდა.  
მსახიობები დაბნეულები ვართ. გუელდაწვევებითი ვისინი  
გრძობს, დარცხენილები შეეჩერებიათ დამდგმელს. ვამჩ-  
ნევთ, რომ ის იღიმიება. რატომ იღიმიება? მისი დიმილი ყვე-  
ლას გაოცებს...

—საუკეთესო ნიშანია სპექტაკლის გამარჯვებისათვის გე-  
ნერალურ რეპეტიციასე ჩავლაგება, —ამბობს მოულოდნელად  
ცრმორწმუნეობით მოსდის ეს, თუ მსახიობების გამხნევება  
უნდაა?!

ორივე შემთხვევაში მართალი იყო დამდგმელი, რადგან  
გრძნობდა, — მისი სიტყვა მაგიურად მოქედებდა მსახიობ-  
ზე. გამარჯვების რწმენას უღვივებდა. გენერალურის შემდეგ  
საკორექტორი რეპეტიცია კოტემ დიდის დაკვირვებით გაი-  
თა, ზოგი რამ შეამოკლა, ზოგი სულ წაშალა.

24 ნოემბერს, საღამოს, დაინიშნა დამატებითი რეპეტიცია,  
რიგით ორმოცდამეხუთე, რომელზეც მთელი პიესა შესუცხე-  
ბლივ გავიარეთ. საკმაოდ კარგად ჩატარდა ეს რეპეტიცია!

რეპეტიციის დასასრულს დამდგმელმა სიტყვით მოგვ-  
მართა: „ხვალინდელი წარმოდგენა ორ საკითხს გადასწყვეტს:  
შეიძლება თუ არა მე, თქვენთან ერთად მუშაობით მშობლიურ  
თეატრს სარგებლობა მოუტუქნაო და მეორე — შეიძლება თუ  
არა არსებული ძალებით ქართულმა თეატრმა განაგრძოს მუ-  
შაობა. ვფიქრობ, როგორც რეჟისორმა, პატიოსნად შევასრულ-  
ე დავისრებელი მოვალეობა. ვემუშაობდი რა „პატიოსრის  
ქვეშ“, რომ დახმარებოდი მას როლის გაგებაში, მე უკვე  
ნათლად ვხედავ ხვალინდელი სპექტაკლის სახეებს. მაგრამ  
სახეების სისუსტე — ეს არ არის მთავარი! საერთოდ, მიე-  
ლი კოლექტივით უნდა იყოს გამსჭვალული სათეატრო დღესა-  
წყოლის სარგებლობით. მხოლოდ ეს მოგიტარებ დიდ გამარ-  
ჯვებას. თქვენი გაბრწყინებული თვალები მიმტკიცებენ, რომ  
მზად ხართ ამ დღესასწაულისათვის. ეს მამხნევეებს და მეტიც  
არაფერი მაქვს სათქმელი. თქვენც დადასტუთ მზადები:ე  
და მეც დავიდალე. მამე, წარმატებას გისურვებთ, მეგობ-  
რებო!“

მადლოერი მხერით გაავაცილეთ ბატონი კოტე. ვილაცამ  
ცრმელც კი ვერ დამალა. მაინც რამ დაგვამუნჯა?! მადლო-  
ბის თქმა ვერაინ მოახერხა. ახალგაზრდებიდან ერთმა გა-  
მოთქვა აზრი: — წარმოდგენის შემდეგ ბანკეტო მოვაწყობ

და საზოგადოების წინაშე სიტყვით მივსალმობთ დამდგ-  
მელს!

წინადადებას ყველამ დაუჭირა მხარი.

25 ნოემბრის დილა... რეპეტიცია არ არის, მაგრამ დი-  
ლიდანვე ყველანი თეატრში საქმიანად ეტრიალებო... დაძაბუ-  
ლი სიჩქემა... მსახიობთა სიჩქემა გეკრ... ტყუობა, ვერც  
დამდგმელი ისვენებს ერთ ადგილას, ხან სცენაზე, ხან კან-  
ტორაში, ხან სარეკვიზიტოში... აწრიალებულია ყველაფერი...  
წინათ სცენის მუშები სამუშაოს ბუზღუნით ასრულებდნენ, ახ-  
ლა კი ყველა ერთმანეთს ეჯობრება საქმეში. ასე ირახმებოდა  
ყველა ქართული თეატრის პატივისა და ღირსების დასაცა-  
ვად.

ყველა მოქმედი პირი თხუთმეტი წუთით ადრე მზად  
ვართ... ესეც ჩვენი დასის უჩვეულო დისციპლინის გამოვლი-  
ნებდა... თხუთმეტი წუთი, თხუთმეტი საუკუნედი გემქნება...  
დღასარ უპოვებში და გეონია დაკარგე ხმა, მტყეველების  
უნარიც, ტექსტი არ ვახსოვს და სხეული არ გემორჩილება...  
მაგრამ აი, სცენისკენ ნახიკე გადადი და ყველაფერი თავის  
ადგილას აღმოჩნდა... რა შეედრება იმ წუთებს, როდესაც  
გრძნობ, შენი გულის ცემა როგორ შეუერთდა მაყურებლის  
გულის ძვერას.

25 ნოემბერს მაყურებელი შესძრა ქართველი მსახიობის  
დიდება ნიჭმა და შემოქმედებითმა მცხნარებმა. ისინიც კი,  
ვინც უბრალო ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად მო-  
ვიდნენ თეატრში, პირველი ეპიზოდისდენვე ჩათრია სპექ-  
ტაკლამ და მისი შთაბეჭდილების ქვეშ მოქცეულნი, ბოლომ-  
დე თვალდაუწყვეტლი დარჩნენ თავთავიანთ ადგილებზე. ამ  
განცდების ლოკიკურ დასკვნას წარმოადგენდა ის ოვაციები  
და სიტყვები, რომლითაც დამდგმელს მიმართეს. დასის სა-  
ხელით მე მქონდა სიტყვის თქმა დაავალბული და მეც მიე-  
მართე ბატონ კოტეს თხოვნით, რომ ქართული დასისათვის  
ხელმძღვანელობა გაეყია.

მან ქართულად მოგვმართა ყველას:

— მე ბეერი ლაბარაკი არ შემიძლია, სადაც თქვენ, იქაც მე!  
დახე, გამარჯვება დიდი იყო, მრავალმხრივი და მნიშე-  
ნელოვანი. ამ დღეს პატივაციული ქართველი მსახიობის რეა-  
ბილიტაცია მოხდა! ამ აზრს ყველა იზიარებდა, მეტის ანალი-  
ზი ჯერჯერობით არც შეეძლო. სპექტაკლამ იმდენი რამ  
მოგვცა, იმდენი რამ იყო ახალი და მნიშელოვანი, რომ სა-  
ჭირო იყო დრო, დეტალეში გასარკვევად.

ბანკეტო დიდხანს გაგრძელდა. დილის რვა საათზე მივა-  
ცილეთ ბინაზე ძვირფასი ხელმძღვანელო! დიაც, იმ დღიდან  
ხელმძღვანელო!

ქართულმა თეატრმა, სათეატრო ახალგაზრდობამ ბოლოს  
და ბოლოს ვიპოვეთ ის, ვისაც ამდენი წლების მანძილზე ოც-  
ნებით ველოდით. ოცნება ანდა.

არაჩვეულებრივი გრძობა გავსებდა — გრძობა უღრ-  
მესი სიხარულისა.

კოტე მარჯანიშვილის მოსვლა ქართულ თეატრში ას-  
ლის, საუთარი გზის დაწყებას ნიშნავდა. ეს ახალგაზრდო-  
ბას კარგად ესმოდა და დაუზოგავადე მუშაობდა საუთარ  
თავზე, რომ თავისი საყვარელი ხელმძღვანელის იმედიც გა-  
ემათილებინა.

გაგეტკბა „ცხვრის წყარო“... გაუტკბა საზოგადოებასაც,  
მაყურებელსაც... ანშლაგებით მიდის სპექტაკლო... უკვე გაუ-



ვარდა სახელი მთელ რესპუბლიკაში ამ გამარჯვებს. მაგრამ მასურებელიც და შემსრულებელიც ჯერ კიდევ გუნანით აღვიწყებთ ამ დადგომის მხატვრულ სიღრმეს და ახალ-ახალ მხარეებს. მხატვრულ საშუალებებზე ჩავფიქრდით, განსაკუთრებით ახალგაზრდობა, — ისინიც, ვინც მოასწრო ფსიქოლოგიურ სკოლას დაუფლებოდა და ისინიც, ვინც უშუალოდ იწყებდა თავის შემოქმედებით ბიოგრაფიას სცენის ამ დიდოსტატთან: უფროსი თათბა მას მუხებდა, როგორც არაწვეულ-ბრძო, ცნობილ რეჟისორს-დამდგმელს, ჩვენთვის კი, ახალ-გაზრდობისათვის, კოტე მარჯანიშვილის მოსილა ქართული თეატრის ახალ, საკუთარ, ფართო შემოქმედებით გახაზე გამოსვლას მასალაწავებდა.

ახალგაზრდები პრაქტიკულად ვითვისებდით მისგან ყველაზე მთავარ პრობლემას აქტიორის შემოქმედებით — აქტიორის ორგანო ცხოვრებას ერისა და იმავე დროს, რომელიც ჯერ ბოლომდე თეორიულად არავის ამოუხსნია და რომელიც დღემდე აქტიორული ხელოვნების საიდუმლოებას წარმოადგენს. ახე მატალიად, მე განვიცხადე სცენაზე მწვერებას და ამავე დროს განვიცხადე უდიდეს შემოქმედებით სიხარულს, ან მე შემძლია გამოვიწვიო ჩემში მწვერების განცდა და შევწყვიტო იგი ჩემს ხებაზე. მან პრაქტიკულად დაგვანახა მანძილ სცენაზე გაბატონებული რეპერტუარის უფარვისობა, რომელიც სასუ იყო დაწერილმანებულ გრძნობებით, ნაცვლად ხალსი ვნებებისა, სადაც ოჯახური უთანხმოებანი და აყა-მაყასი სწევდნენ ნამდილი ტრაგიკული კონფლიქტის მავარიობას. უფრო მეტი, — კოტე მარჯანიშვილმა შეგვასწავლა კლასიკური მეტკვიდრობის კრიტიკულად და პრაქტიკულად გადმოტანა სცენაზე. მისი ცნობილი რეჟისორული მონტაჟები კლასიკური რეპერტუარისა და ხანდახან დრამატული ნაწარმოების რეჟისტრუქციისაც, ამ მიზეზით იყო გამოწვეული და არ რეჟისორული ტირვეულობით.

1922 წელს კოტე მარჯანიშვილის ფორმულა იმის შესახებ, რომ სათეატრო ხელოვნება თანამედროვეობის გარეშე არ არსებობს, ხისი „თანაგრძობა რეჟისუციისადმი“ ჩვენ პრაქტიკულად აღვიკვით. როდესაც არ გვექნა სათანადო დროის შესაფერისი რეპერტუარი, მან „ცხვრის წყაროს“ დადგამა ეპოქის შესაფერი სულიერი სიმაღლე მოგვამებინა.

ამ სპექტაკლით კოტე მარჯანიშვილი გადაჭრით შლიდა ზღვარს სცენისა და დარბაზს შორის, როდესაც ფორმდისო და ლაურენსია გამოიღებნენ რამასთან და უშუალოდ მასურებელს შევეითებდნენ: „აბა ერთხმა დე გვიპასუხეთ, ვინ მოკლა ფერნანდ გომეცი?! — მასურებელი ერთხმადა, გრილით უპასუხებდა: „ფუნტეც ოვეუნამ!“.

ბატონი კოტე საინფილი სიმკაცრით გეტყუასვდა, როდესაც რომელიმე ჩვენგანი სუთნა დიქციის ნაცვლად, რომელიმე ეპიზოდის ჩატარებას ცხვირქვეშ დუდღუნით მოვიწოდებდით, ან ღრმა პროფესიონალური მოზადების გარეშე ყოველი მსახიობისთვის ხელმისაწვდომ ხერხებს მივმართავდით.

დაახ, ჩვენ, ქართული სცენის ახალგაზრდობას, კოტე მარჯანიშვილი მოგვევლინა როგორც მესია, ერთეული სათეატრო ხელოვნების ფუძემდებელი, რეფორმატორი... მასობრივი სცენები „ცხვრის წყაროში“ უბრალო ფონს კი არ წარმოადგენდა მთავარი გმირებისათვის, არამედ ერთ მოქმედ პირს, რომელიც ყველა ადამიანურ გრძნობებს გამოავლენდა ყოველ-

გვარ ვითარებაში და თავის წიალიდან ხან ერთ გმირს, წაქეზებულს, წვედა, ხან მეორეს, ხანაც ზღვასავით აზვირთებდნენ მტარს-ვალთა დასამზობად. მასის ცხოვრება ისე თანმიმდევრულად ვითარდებოდა სცენაზე, როგორც სახე ყოველი მოქმედი პირისა. ხარკის გადახდის სცენა, ქორწილის სცენა, მამაკაცთა და ქალთა აჯანყების სცენები და ბოლოს, გამარჯვების ზეიმის სცენა, ამის ნათელი დადასტურება გახლდათ.

საოცარი სიზუსტით, სიღრმითა და სკრუპულოზურობით აგებდა გმირთა მხატვრულ სახეებს კოტე მარჯანიშვილი. დაბა ცხვრის წყაროში ლაურენსიას ბედს იზიარებდნენ მისი მსახეის ქალიშვილებიც, რომ ლაურენსიამ პირველმა იამაგლა ხმა უსმარლობის წინააღმდეგ, ეს არა იმიტომ, რომ განსხვავდებოდა თანატოლებისაგან თავისი სოციალური მდგომარეობით. იგი უფრო სასიამოთ, ბუნებით გამოირჩეოდა. სოფლის ალაკლის (მამასახლისის) ქალიშვილია, ბეკვითი, ჩვეულებრივი, მშრომელი, ჭკვიანი, თავმიწონვე გოგონა, ჯანსაღი სურვილებითა და ოცნებებით საკუე ახალგაზრდა მსახიობი ქალი (თამარ ჭავჭავაძე) კოტე მარჯანიშვილმა იმთავითვე უშუალო, უდარდელი კისებისთ შემოიკვანა სცენაზე, რომელიც სასტიკად დადციის სოფლის შატავაზე მამაკაცებს, რომელთაც მხოლოდ პირუტყვეული გრძნობა იზიადავს ქალისკენ და არა წმინდა კავშირი. იგი ხანშილად ტუქსავს მასზე შევყვარებულ ფორმდისოს იმისთვის, რომ, სანამ ჯვარი არ დაგვიწერია, „რას იტყვის სოფელი, ერთად რომ გვხანძრო“.

ეს მოცინარი, დაუდგარი გოგო ხანდახან ძუ ეფუგვის ისეთ ბასრ კლანჭებს გამოიჩნდა, რომ თამარ ჭავჭავაძის ლაურენსია, დიდოსტატის ჩაგონებით, სპექტაკლის წამყვანი მხატვრული სახის არაჩვეულებრივ თვისებებს იძენდა.

სახეებით მთლოდნელად, მენგოს როლში ბატონმა კოტემ ჩემს შემოქმედებით სტიქიაში ჩამავა: სიმღერა, ცეკვა, სიმკვირცხლე, განწყობის ელვისებური ცვლა, აი, ის საშუალებები ძირითადად, რაზეც ენდა ამავე ეს სანატრესო სახე და რა შვება ვიგრძენი ამ რეპეტიციებზე, როდესაც ბატონი კოტე კი აღარ მაჩვენებდა, როგორ უნდა მოქმედოყავი, არამედ მხოლოდ შემახილებით მამხნეებდა — აგრე, აგრეო!

საოცრად ჭრელი იყო „ცხვრის წყაროს“ მასურებელი. თეატრის ფოიებში ისეთ ხალხს ნახავთ, უკანასკნელი ათი-თორმეტე წლის განმავლობაში რომ არ გვიანახავო — ამბობდნენ ქართული თეატრის ძველი მუშაკები, კაუღლინებრი, ცნობილი შევეიარი გასტანები და ძველი აფონიონი, თედორე შალიაპინის ერთ-ერთი მეგობარი თბილისში „პაკიკა“ (გიორგი თათუშოვი).

პარტიკის და ხელისუფლების წარმომადგენელი ხომ თითქმის სასახლებრივ მოვალეობად მიიჩნდათ ამ სპექტაკლზე დასწრება. ჩვენ, მსახიობებმა, სპექტაკლის დაწყებამდე ვიცოდით, ვინ ესწრებოდა... ამას თეატრის ადმინისტრატორები რეჟისორის თანაშემწის პირით გვატყობინებდნენ კულისებში.

მოკლე ხანში თეატრმა სატატო ქალაქის დაძაბულ პოლიტიკარს და სულიერ ცხოვრებაში ერთ-ერთი საპატო, წამყვანი ადგილი დაიკავა. ეს გარემოება გვაიძულებდა ყოველთვის მზად ვყოფილიყავით და მასუბმეგობრობის გრძნობით ვასრულებდით სპექტაკლი დაკისრებულ მოვალეობას, მთავარი როლის შემსრულებლიდან დაწყებულ მასში მო-



ნაწილად თანამშრომლებამდე. ვაი იმის ბრალი, ვინც კოლექტივის ამ დაუწერელ შინაგან განაწესს დაარღვევდა.

სპექტაკლისათვის მზადების პროცესში თანდათან დამკვიდრდა ჩვენს შეგნებაში. მხოლოდ დიდი და სანგრძობი მუშაობის შემდეგ სესონში სამ-ოთხ წარმოდგენას ვგადავდიო. პრაქტიკულად უკვე ვიგეგმეთ ასეთი მუშაობის უპირატესობა და ამის შევლას ადარავენ ახალტატივით. აი, შემოიღებოდა ქართულ საბჭოთა თეატრის ხელნაწილები, შემოქმედებითი პროცესის ეთიკური და პროფესიული ნორმები.

კოტე მარჯანიშვილის შემდეგი დადგმა რუსთაველის თეატრში იყო ზურაბ ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“.

საზოგადოება დაინტერესდა ამ ცნობამ და ჩვენც მოუთმენლად ველოდით მუშაობის დაწყებას, ყველას გვანტერესებდა, როგორ დადგამდა დიდოსტატი ჩვენი დამატარების ამ არცთუ სრულყოფილ ნაწარმოებს.

ვიღრე ამ პიესასუე („მზის დაბნელება საქართველოში“) რეპეტიციები დაიწყებოდა, სანდრო ახმეტელი ხელახლა შეუდგა ოსკარ უაილისის „სალომეას“ დადგმას. მის მიერ ჯერ სპექტაკლი არც იყო გამოცხადებული, რომ აცდეს ერთი მითქმა-მოთქმა თეატრშიც და საზოგადოების ერთ მხარეშიც. რად გვინდა ეს „ბურჟუაზიული პიესა ბურჟუაზიულ-ობივ-ტელურ გემოვნებაზე აგებულიო“ და სხვა...

„სალომა“ რომ გაიგო, საჭიროა ცნობისმოყვარე გონება გქონდეს და გულია იყო... მაგრამ ახლა არ გვეშინია „სალომეას“ დადგმა — თქვა ბატონმა კოტემ და შემდეგი სიტყვებით გაამხველა თავისი ახალგაზრდა მეგობარი: „სალომა“ ვერ არ დადგმება და უკვე ავიტოვებ. არ შეგეშინდეს, იგი მიფარობაა კი არ აკრძალა, როგორც ეს კომისარკვესის დროს მოხდა, არამედ ვიღაც ეპიზოდებმა ხელიგუნებინა. ისინი ვერ ხელავდა „სალომეას“ ვერც ახალ არქიტექტონიკას და ვერც ადამიანის სულიან ტრაგიკულ პროტესტს, იმ ადამიანებისა, რომლებმაც მონდომეს დედამიწასუე იპოვნონ ბედნიერება და არ უვადონ ზეცაში იმის მიღებას... მაშ, ვეძიით ვაჭაყაყური თეატრი, თეატრი სიცოცხლის დამამკვიდრებელი დედამიწასუე“.

1921-22 წლების სესონში ვერიკო ანჯაფარიძის საბუნეფსო, ნაჩქარავად იქნა დადგმული ეს სპექტაკლი. სალომეას ამჯერად ვერიკო ანჯაფარიძის მაგიერ თამარ ჭავჭავაძე ასრულებდა, ხოლო იოჰანანეს შალვა დამაშაძის მაგიერ აკაკი ხორავა, იროდის ისევე მე ვანსახიერებდი.

როგორც აღვნიშნე, „სალომა“ თარგმნა პაოლო იაშვილმა. არც ახალ დადგმას ხვდა წარმატება, მაგრამ ამ სპექტაკლმა დიდძალი მხარდობა მიიღო შეასრულა ჩვენი თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. ამ სპექტაკლით გამოიწინა კოტე მარჯანიშვილმა თავისი იმომავალი თანამებრძოლი და თანამოაზრე რეჟისურა — სანდრო ახმეტელი და დაიხსლოვა კიდევ სანდრო ახმეტელი კი ბედნიერი იყო, რომ ამ დღიდან თანახიარი გახდა კოტე მარჯანიშვილისა და თანამონაწილ თითქმის ყოველი მისი დადგმის რუსთაველის თეატრში.

ვიღრე „მზის დაბნელების“ რეპეტიციას დაიწყებდით, მსატარებმა ვალერიან სიღამონ-ურისთავმა დეკორაციების მაკეტია რაუბეტიკოსა დარბაზში მოიტანა. არაკონფორმირე მსატარებლებმა მოახდინა ჩემსუე და სხვებსუეად, იქვე იმიტომ, რომ მანამდე მაკეტი საერთოდ არ გვენახა და ძველი თილისის ვიწრო ქუჩა-აივნები სცენისთვის ასე კოლორიტულ

ფერწერულ სურათებში ჯერ არავის შევსრულებინა. მე ჩამიწვევე წარმოვიდინე, პიესის პერსონაჟებს თუ რა ვითარებხსნა-გარემოში მოუდებოდათ მოქმედება, რა განწყობით დაიწყებოდა სპექტაკლი და ამ მიხვედრე-მომხვედრე ვიწრო სუბეგში რა უცნაური ამბები დატარებულოდა.

აგერ პარემ გვერქვას სახლის ბანი. მის ქვევით მეწალის, დურგლის, ოქრომჭედლის, სირაჯისა და დალაქის დუქნები. გვერქვას ბანის პირდაპირ, ვიწრო შუკის ვაღამა, გრიგოლ ჩემშაკოვის კოპოჩია აივნაინი ბინაა ასეთ უბნება, ასეთ აივნებას და ბანებს ხშირად ნახავდით მაშინდელ თილისშიც, მაგრამ ეს რომ ძველი თილისია, უკნეს არ იწვევს. „მზის დაბნელების“ ამბავი სწორედ ასეთ უბანზე დადგა მომხდარიყო, სადაც მზის სხივს ადვილად ვერ შეუღწევია, ასეთ ერთმანეთზე გადახსართულ ოღრიოლო ვიწრობები.

თეჯირმა, მაკეტის მიხედვით, ზუსტად იქნა აგებული სარეპეტიციო დარბაზში და ცოცხალი რეპეტიციებიც გაჩაღდა. ამ მაკეტში ისე იგრძნო თავი ყველამ, როგორც საკუთარ სახლში. დაუზარებლად დავგრძობდით აღმა-ჩაღმა ახალგაზრდაც და მოხუცეც. მხოლოდ ერთ რეპეტიციას, შუა კიბეზე ასულ ვასო აბაშიძის გაუკორდა პარემ გვერქვას (ნიკო გოცირიძე) აყოლოდა ბოლომდე ბანზე. უცებ შედგა, მოუბრუნდა ბატონ კოტეს და უთხრა:

Голубчик, ставь пьесы на низменности, я тебе покажу какой я актер, заставляешь старика лазить на лестницах... Это дело Джикия-Микия, Васадзе-Масадзе и других. — მოგანთავა თავიგებურად ძია ვასომ და კიდევ გულიანად გვაცინა.

მარჯანიშვილმა მიზანსცენა შეუცვალა. ბანზე აღარ აიყვანა ვასო აბაშიძე და კიბის დასაწყისთან გაამართინა დიალოგი. მანაც ისე მსუბუქად, ძალდაუტანებლად ჩაატარა ხის სცენა, როგორც უბერებელ, ნამდვილ ხელოვანს შეეფერებოდა.

პიესის პერსონაჟებს ბატონმა კოტემ მის მიერ გამოგონილი სახეები დაუმატა და ყველას თავისი შესაფერი საქმე და ადგილი მიუჩინა სამოქმედოდ. ერთი სიტყვით, საზოგადოების არც ერთი ფენა არ დარჩა საერთო მოქმედებაში ჩაურთავი და ვაჯუცობებელი.

...მზარ-თქორზე წამოწოლილ მიკურტანე-მუშებს გაცხარებით ევაჭრება სირაჯი და ურმიდან რუმბეპა აზიღინებებს სარდადში. მარჯვდურ სპარსელი დალაქი და მისი კლიენტია, რომელიც ინით წვერს იღებავს, აგერ მეწალე შევირდით, იქით თულუხონი თავისი ჭირაინი წლის სასაღარდო, ჩემშაკოვის ბინას წყლით რომ ამარაგებს, დურგალი შალაშინია. ნენე ბანზე — თავისი საქმიონი. კვალუცი ბარხი, „ანგემატური ფოსტის“ მთლიონინა გრიგოლ ჩემშაკოვიდან. ჩემშაკოვის „დენშჩიკი“ თავისი ბატონის ჩემქმებს გულმოდინედ აპირადებს. გრიგოლ ჩემშაკოვი გიტარაზე თილისურ ბაი-ათს მღერის. „ეე თუ გიმღერ მშენიერო, ეს სულ შენი ბრალია, ბუღბუღი ვარდს მაშინ დამღერს, შენი ჭირიმი, ვაი, ერთი ხმა გამეც, როცა ეშხით მთვრალია“. და შემდეგ: „ეე რომ კიდევ განაწეხო, შენ ამითი რა შეგრძნება, ჩემსთან მომღერალა, შენი ჭირიმი, ვაი, ერთი ხმა გამეც, სხვა არავინ გამოიწინება!“

ამ ბაიათს თურმე გიტარის აკომპანეჟმენტით ასე ასრულებდა ქართული სცენის ვარსკვლავი ნატო გაბუნია წვეუ-



ლებსაც, ქორწილსა თუ დღეობაში. და აი, როდესაც ნატალია ჯავახიშვილს მიემართო თხოვნით, ქალბატონი ნანტა, იქნებ გრიფოტ ჩემსმაკოვისთვის რაიმე შესაფერის ნაწი მიასწავლოთ-მეთქი, მან ნატო გაბუნის ნამღერისა და ბაიათი შემასწავლა ბატონ კოტეს ისე მოეწონა, რომ სულ კოტა, ერთი სუთვიერ მანინ განამეორებინა და ამ სცენას „ჩემმაკოვის სერენადა“ უწოდა. სცენაზე შემოდინა კინტო — ცოცხალთ, კინტო — შუვანილით, მეზურნეთა დასტა, იმერლის მოხერხებული ბიჭი სიმონიკა; იმართება გუგუქისა და მიგრირტუმას დილილოტი კიბეზე. ერთი სიტყვით, მსატკრის ხელით დახატული გარდასული დროის ცხოვრება ცოცხლდება სცენაზე, რომელიც მაყურებელს წარსულის შემორჩენილ ჩვევებზე დააფიქრებდა. „თუ ზურბან ანტონოვის პიესის ასე დადგმა მოხერხდებოდა, თავის დღეში ვერ წარმოვიდგენდით!“ — ამბობდნენ ბევრის მწახველი ქართული თეატრის ძველი გულშემატკივრებიც.

სპექტაკლისადმი ინტერესი უფრო გაიზარდა იმიტომაც, რომ პრემიერის გაშვება განსრახული იყო ქართული თეატრის დღეს, ორ იანვარს (ძველი სტილით, და აგრეთვე სპექტაკლში სცენის რეჟი ბუმბერაზები მონაწილეობდნენ, როგორც ბიჭი იყვნენ ქალბატონი მაკო საფაროვა-ამაშიძისა, ვასო აბაშიძე და გასატკრულიდ ჩამოსული ალექსანდრე სუქიაშვილი-თუთიანი, მასობრივ სცენებში მთელი თეატრი იყო დაკავებული.

1923 წლის ორი იანვარი წარუშლელი დარჩება ქართული თეატრის ისტორიაში. ამ დღისთვის ქართული სცენაზე (მთავარ როლებში, ეპიზოდურსა თუ მასობრივ სცენებში) თავი მოიყარა ყველა თათბის საუკეთესო წარმომადგენელმა. სპექტაკლი ბრწყინვალედ ჩატარდა. კოტე მარჯანიშვილმა შექმნილი უნდა. მან გარდასული ყოფიანობების ამსახველი პრიმიტიული კომედიის ფხვიერ ნიადაგზე, თანამედროვე სასცენო საშუალებებით, გასათვარი სპექტაკლი შექმნა. ძველი თბილისის ეგვტოტიკური გარემო აქ გამოყენებული იყო არა როგორც „ტკობისა“, არამედ როგორც სასურთის ობიექტი — გასაკიცხი და დასაგმობი.

ამის მეურ ერთობეშედეგიანი პიესის პოვნა დაგვიკრდა. ქართული მაყურებელი ორსაათ-ნახევარს მანინ თუ არ გააჩერებოდა, რაც უნდა გენიალური საათ-ნახევარიანი სპექტაკლი დაუდგა, უკმაყოფილო დაგრჩება. მარჯანიშვილმა თავის ყურადღება ბელგეილი მწიროსის, ვანელბერგის ერთ მოქმედებებში, „მეგანე თობაზე“ შეაჩერა. ავტორი ცდილობდა ოჯახური ცხოვრების პრობლემა იმპრესიონისტული ხერხებით გადაეჭრა. პიესა პაოლო იაშვილმა თარგმნა.

როდესაც კოტე მარჯანიშვილმა თავის მორიდ დადგმად ო. დრანის ცნობილი ოპერა „მასკოტა“ („ნატკრის თვალი“) გამოაცხადა, მისი თაყვანისმცემლებიც დავიხინეთ. ვერ ვიტყვი, რომ რეპერტუარის ამგვარმა წარმართვამ „სინთეზური“ თეატრისთვის დარაზულ სახალგარდობაში სრული ნდობა და მოწონება გამოიწვია. ამ ამზავს უფრო ექვიტობის სუნი სდიოდა, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილის მაღალპროფესიული რეჟისორული ხელი და უღვაწ მსატკრული ავტორიტეტი ყოველგვარ ეჭვს გვიქარწყლებდა.

მისი ყოველი ექსპერიმენტი ქართულ სცენაზე ჩემი თაობის სახალგარდობისათვის დიდი მსატკრული სკოლის დაუწყებლას, თვალსაჩინო წვრთნასა და ვარჯიშს წარმოადგენდა. ამიტომ პიპოს როლმა ამ ნაწარმოებში ბევრი ახალი თეატრ-

სება განავიარა ჩემს შემოქმედებაშიც: მუსიკალთა, იმპროვიზაცია, განცდის წრეში სწრაფი ჩართვა და გამჭვირვა-

ამ მუსიკალური კომედიაში ორჯერისა მინუნა და დავისახა არა ცალკეული არიების, რეკტებისა და საკუნდო სიმღერების ვიკალური შესრულება, არამედ ახალი სასცენო კომპოზიციის შექმნა, რომელიც უნდა წარმოიხსნას ხმის, სიტყვის შეგრძნებისა და მოძრაობის ორჯერული შეერთება-შერწყმით.

ამ ამოცანის განხორციელება ყოველ შემსრულებელს ავალბდა ყოველდღიურ ვარჯიშს (პლასტიკა და ვიკალი) და თავისი შესაძლებლობისა ზუსტ გათვალისწინებას.

ამ შემთხვევაში ბატონ კოტეს მისთვის ჩვეული ოპერტული ჟანრის ასლებურად დადგმის სხვა ამოცანები არ დაუხასავს და არც შემდგომ სუბონში მიუმართავს ან ჟანრისთვის.

ქალბატონი ტასო აბაშიძე დიდის წარმატებით ასრულებდა ბეტინას როლს, ბაბო გამრეკელი — ფიამეტას, ნიკო გოციონე — პერციტო ლორასს, სანდრო ყორგოლიანი — ფრიტელენს, მე — პიპოს (ბარტიკოსის პარტატას, გადატარონის ტინორის ელვარდობაში), აკაკი მორავა — კაპარალს. სპექტაკლი-ოპერეტა კარგად წავიდა და სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა მაყურებელზე. რაც მთავარია, ამ ოპერეტამ გამოაოღონა ჩვენი დასის ფართო შესაძლებლობები.

„მასკოტას“ რატომღაც მოჰყვა, ასე ვთქვალი, „ბენეფისომანია“, ანუ ბენეფისების პერიოდი.

ძველ, რევოლუციამდელ თეატრში ბენეფისის გამართვას მარტო მატერიალური მნიშვნელობა არ ჰქონდა: ბენეფიციანტი, როგორც წესი, ახალ პიესაში და ახალ როლში უნდა წარსდგომოდა მაყურებელს, ამით თავის მატერიალურ მდგომარეობასაც უშუალოდებდა და მობოლიური სასცენო ხელოვნების განვითარებასაც ხელს უწყობდა. ახლა, საბჭოთა პირობებში, პრემიერიც და პრიმიდიანც თანაბარი შემოქმედებითი უფლებებით სარგებლობენ კოლექტივის სხვა წევრებთან და „ბენეფისობანას“ ერთგვარი დისონანსი შექმნიდა კოლექტივში. მიუხედავად ამისა, დირექტორმა 1922-23 წლების სეზონის გაზაფხულზე არაჩვეულებრივი გულუხვობით დაუთმო სცენა ბენეფიციანტებს. სამეწეფოსო მყვირალა ფიშეი იწვევდა მაყურებელს მაღალი სახელწოდების პიესებზე, რომელთაც ხუთი-თხუთი რეპეტაციით ვგზავნიდით. ყველას უნდოდა დამდგმელი კოტე მარჯანიშვილი ყოფილიყო, კლავ პროფინციული ჭაობისაკენ მივექანებოდით.

თეატრალური გაზაფხული დაავიკრებინა ვახტანგოვის სახელობის სტუდია-თეატრის გასტრეტივმა.

„ტურანდოტმა“ სენსაციური წარმატება მოიპოვა თბილისელ მაყურებელში. მისი ზეგავლენის ძალა და მსატკრული სიღრმე გაუტოლდა რუსული თეატრის ცნობილ შედევრებს. ახალი საშუალებების ასეთი ვირტუოზული გამოყენება ამ სპექტაკლში რეჟისორის თეატრალურ სასწაულმოქმედად გვისახავდა. მართლაც, თავბრუდამხვევი იმპროვიზაციის თეატრი იღვა ჩვენს წინაშე. „ტურანდოტი“ უნიკალური სპექტაკლი იყო, განუმეორებელი, ისეთი სპექტაკლი, რომლის მსატკრულ თვისობრივ მხარეებს ვერც მსატკარი და ვერც მაყურებელი უშეალობითა და სისადავით ვგვრდნენ ვერ აუვლიდა. ეს იყო თეატრალური პოეზიის ნამდვილი შემქრეაღი. თავისი უშუალობითა და სისადავით იგი თხუთი წლის ბავშვსაც მობიხლავდა. მათი გასტრეტივის ოპერის თეატრში ტარდებოდა.

ჩვენი პროფკავშირების თხოვნით, ხელოვნების მუშაკათვის დილის წარმოდგენა ვახტანგველებმა რუსთაველის სახელობის თეატრში გამართეს, რამაც საშუალება მოგვცა ჩემს მეუღლეს და მე, ჩვენი ოთხი წლის ცვლქი ბიჭუნაბი გიორგი, სპექტაკლს დაესწარებოდით. ჩვენი პატარა გოგი დიდი ყურადღებით ადევნებდა თვალს სპექტაკლს და, როგორც ეს დააბიწრებდა შეკითხვის მიცემას, ფიზიკური დღდა ტუნებზე ხელს დაფარებდა. საქმე ისაა, რომ რუსი მიძას მე-ოხებით, ბავშვს რუსული ენა კარგად ესმოდა, თორემ მის ცნობისმოყვარეობას ასე ადვილად ვერ მოვიგერიებოთ.

...სპექტაკლი მიღის, ორი შესანიშნავი მსახიობი — ბორის შუჟუინი-ტარტალია და რუბენ სიმონოვი-პანტალონე გამომავნებს ექვშენ ტურანდოტის ხელის მოხრეწელთა გამოსაცდელად. პანტალონე ერთ-ერთ მართლაც ბავშვურ ამოცანას შესთავაზებს ტარტალიას. სიტყვა არ ქონდა დამთავრებული პანტალონეს, რომ ლოყის ხარისხზე გადამჯდარი ჩვენი ბიჭუნა, რუსულად უფერის მასობის: „Людя скажи пожалуйста! გულგახსოვლმა ანეტაზე ბავშვი ჩაპოიყვანა, მაგრამ რაღა დროის?! ეს უხერხული მდგომარეობა ისევ ბორის შუჟუინმა გამოასწორა. მან მაშინვე მოახდინა რეაგირება და ასე მიმართა პანტალონეს: «Постojнее подавай задачу, а то выднши, ee даже грудной ребенок отгадает». გასაგებია, მაყურებლის როგორ რეაქციას გამოიწვევდა შინაგანი ეუბრით დასასვეს, ეს ბუნებრივი პასუხი.

ამ სამაგალით სპექტაკლიდან დაიწყო ჩემი გოგის გაუთავებელი იმპროვიზაციებიც ძველი თბილისის ცხოვრებიდან და ისიც ყოველდღე თავისებურ „ტურანდოტს“ გვიმართავდა ჩვენი მეზობლების გოგო-ბიჭებთან ერთად.

„ცხვრის წყაროს“ დადგმის შემდეგ ბატონმა კოტემ ცნობილი დირიჟორთან, ივანე ფალოაშვილთან ერთად, იპერა „აბესალომ და ეთერი“ განახორციელა. მათ ხელში, შეიძლება თქვას, „აბესალომ და ეთერი“ განთავისუფლდა რუსიკალური გადატვირთვასგან და ნაწარმოების ტემპო-რიტმში გამოცდილმა დირიჟორმა უფრო უსუსტად გამოკვეთა. საინტერესო იყო აგრეთვე რეჟისორული ნამუშევარიც, მაგრამ, სამწუხაროდ, დეკორატიული მხარე სარსული მინიატურის სტილიზაციას წარმოადგენდა, რასაც, ბუნებრივია, ეს ღრმა ეროვნული ეპოხი ვერ ეგუებოდა. სტილი დარღვეული იყო. ყოველ შემთხვევაში, ამ ორმა დიდმა ისტატმა — კოტემ და ივანემ — „აბესალომ და ეთერის“ შესრულების ისეთ ტრადიციებს ჩაუყარეს საძირკველი, რომელსაც შემდეგ ვერც ერთმა ხელოვანმა გვერდი ვერ აუარა ასალი დადგმის განხორციელების დროს. მე მგონია, ვერც მომავალში აუვლის გვერდს.

უბრუნველს ყოვლისა, ვანო სარაჯიშვილის მიერ შექმნილი აბესალომის ვოკალური და სცენური სახე: ნათელი ლირიზმი, ვაკუეტობა, მგზნებარე შემართება, სულის სიღრმეში ჩაიწვევით სხვა, ნამდვილ განცდაზე გამართული მუსიკალური ფრაზა აჯადოებდა მსმენელს. ეთერი — ოლდა ბაბუტაშვილი — ამ ახალ დადგმაში თავისი ხავერდოვანი სოპრანოთი, ბერავ ობოლს“ კი არ განასახიერებდა, არამედ ქედმოხურული მოქცეული გოგონას. მურმანის პარტიამ სანდრო ინაშვილი თავისუფალი იყო ყოველგვარი დემონურობისაგან. იგი თავისი სულიერი და ფიზიკური ღირსებებით არ ჩამოუვარდებოდა აბესალომს, მის მიერ შექმნილი მურმანის ვოკალური და მხატვრული სახე დაუეწიარა ისევე, როგორც ამ

უკვდავი ოპერის ზემოდასახელებული მომღერლების მიერ შექმნილი სახეები.

ახლაც ცხადად ჩამყმის ვანო სარაჯიშვილის მიერ შესრულებული ადგილები ამ პარტიამ: „მე ბანი ბანად ვეძებდი“, ფიცი, დუეტა, არია.

დაუეწიარა კ. მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი სასცენო ფონი ქორწილის სცენაში, საბორამზე ცეცხლის შუე იყო გამოსატრული. მთერე აქტის ბოლოს, როდესაც ეთერე გასვრის წამალი, მურმანის მიერ საწუქრის სახით მორთიგებულ, ის შუე ჩატრებოდა და მის ნაცვლად პანორამაზე შავი დისკო დარჩებოდა გამოსახული, როგორც მზის ფიტკული.

მთერე, მოთავარი და ძირფუასი ამ დადგმაში, ჩემი აზრით, ის იყო, რომ რეჟისორს სურდა ახალი სცენური სიტუაციები შეეყმნა, ცალკეული არიების, დუეტების, საგუნდი სიმღერების შესრულების დროს, რომელიც დაფუნებელი იქნებოდა სიმღერის შერქმობისა და მოძრაობის შერქმობა-შეერთებაზე. ასე რომ, „აბესალომ და ეთერი“ ოპერის სცენაზე სადადგმო-სადირიჟორო ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადადგინდა. ამიერიდან საოპერო ხელოვნების წინაშე იგივე პრობლემები დაისახა, რაც ქართული დრამის წინაშე: ჯერ ერთი, მუსიკა ის ნიადაგი, საიდანაც დეტალებში აღმოცენდება საოპერო სპექტაკლი. მეორე, ოპერის თეატრში ეს არ ვმღერი მხოლოდ, არამედ, მუსიკის საშუალებით, თანამოცემ გადაეცემთ მაყურებელს ჩვენს განცდებსა და ემოციებს და, მესამე, ქართული ეროვნული ოპერის ხელოვნებასაც განსაზღვრავს ქართული სიტყვის ძალა და მისთვის დამახასიათებელი მგლოდობობა.

უკვე მომიფიქვდა თეატრალურ საზოგადოებაში ის აზრი, რომ ქართული საოპერო ხელოვნების გასავითარებლად საჭიროა სპეციალური დაფინანსრდენ მომღერლები და მუსიკოსები. ამიტომაც რუსთაველის თეატრის დრამატულ სკოლასთან მალე დაარსდა საოპერო სტუდია.

1923 წლის გაზაფხულზე თბილისის საგასტროლო სკოლა ახსმაცხეტი თეატრის მესამე სტუდიის დასი. მათი რეპერტუარი სამი პიესისაგან შედგებოდა. საინტერესო ისიც იყო, რომ ამ სტუდიის ხელმძღვანელი ჩვენი თანამემამულე ვახტანგ მჭედლოშვილი გახლდათ. სპექტაკლები საოპერო თეატრში გაიმართა, რამაც სასუბითი მოშალა სასტუდიო სპექტაკლების კომპოზიცია და ტონუსი. ამ ახალგაზრდა, ნიჭიერ კოლექტივში განსაკუთრებულ გამოიჩინოდნენ ბატკლოფი, პრუდენი, ხმელიოვი, ანდროსუკაია და სხვები.

ყოველ გაზაფხულზე ჩვენს თეატრს თითქმის მისჯილი ქტონდა „ეროგანისაყიები“. ამ დავიდარაბას, მარჯანიშვილის ატკორტეტი თუ არა, ვერც იმ გაზაფხულზე ავიცილებდი. მაგრამ ზაფხულის პერიოდში დასი ნაწილობრივ მარინე შემიკრდა. მხოლოდ ოცდარვა კაცი დატოვებდა, 1923-24 წლების სეზონის მოსამზადებლად, თეატრის ხელმძღვანელობამ ჩვენი შერგების ადგილად აგარაკი ბორთობა აირჩია. მიუხედავად მატერიალური სიჭრურობისა, დიდი ენთუზიაზმით ვმუშაობდით. კოტე მარჯანიშვილი — ჩვენმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა და მოვარმა რეჟისორმა — დამდგმულ რეჟისორებად მოიწვია მიხეილ ქორელი და სანდრო ახმეტელი.

მომავალი სეზონის რეპერტუარს შემდეგი პიესები შეადგენდა: ხასინტა ბუნა ვენტს „ინტერესთა თანაში“ (თარგმანი ვალერიან გაფრინდაშვილისა), ჯონ სინკის „გმირი“,



გიორგი ერისთავის „გაყარა“, ერნესტ ტოლერის „აკაცი-მასა“, გეორგ კაიზერის „დილიდან შუადამდე“ (ორთავეს თარგმანი შესარტული კონსტანტინე გამასახურდიამ), მოლიერის „გაახანურებელი მღაბი“ (თარგმანი კონსტანტინე ანდრონიკაშვილის).

იმდროინდელი საბჭოთა თეატრი, ორიგინალური დრამატურგიის უქონლობის გამო, დასავლეთ ევროპის მწერალთა (განსაკუთრებით გერმანული ექსპრესიონისტების) პიესებს ყველაზე მეტ ადგილს უთმობდა თავის რეპერტუარში. ამას ერთგვარი გავლენა უნდა მოეხდინა ჩვენს რეპერტუარზეც.

მაგრამ ყველა ხელვაგანი როდი იყო მოხიზული ექსპრესიონისტული პიესებით.

ტოლერის „აკაცი-მასა“ საკუთრად მიხილ ქორელს ჰქონდა მინდობილი დასადგმელად, ხოლო გ. კაიზერის პიესა „დილიდან შუადამდე“ კოტე მარჯანიშვილს უნდა დაედგა მიხილ ქორელთან ერთად. „აკაცი-მასის“ მზადების პერიოდშივე ბატონი კოტე „ინტერესთა თამაშის“ მომზადებას შეუდგა.

„ინტერესთა თამაშის“ რეპეტიციები ისეთი სწრაფი და დაბაბული ტემპით წავიდა, რომ მოზანსცენების აღნიშვნას ვერ ვასწრებდით რვეულზეში. განსაკუთრებული ვასაკიბრი ამ მხრივ დამადგა — კრისტიანის როლის ერთ-ერთ შემსრულებელს. ამ როლის შესრულება დაგაუმეზღი ქონდა აგრეთვე გიორგი დავითაშვილს.

პიესის სარეჟისორო ექსპოზიცია მარჯანიშვილს დიდი ხანია ჩაფიქრებული ჰქონდა თეატრალურ მხატვარ ნ. უშინთან და ექსპოზიტორ საყთან. მსახიობების წინაშე ესკიზები-სა და მუსიკის დემონსტრირების დროს პიესის პროლოგზე და ეპილოგზე განსაკუთრებით მიგვიითთა. მან ყურადღება გაგვამახვილებინა იმაზე, რომ პიესის სტილის, დედააზრსა და დანიშნულებას პროლოგი და ეპილოგი გადასცემენ მაყურებელს. „აი, ის მუყაოს ან ჭინჭის მანეკენები, მსხვილ ძაფზე დაკიდებულნი, რომლებიც სუსტი განათების დროსაც კი ჩანან, ძველდრონი იტალიური კომედიის ნიღბებია. მაგრამ ეს ნიღბები ისეთი უდარდელნი და მომართული აღარ არიან, ვინაიდან მას შემდეგ მათ დასჭირდათ ბევრი ფიქრი. ამ დაფიქრებულ თოჯინების ნაცვლად, თქვენ მსახიობები, უდარდელი სახეებით, „მაყურებელი გამოსვლებით“ მაყურებელს უნდა აართობდეთ და ახალისებდით.“

ბატონი კოტე ასეთი მომთხონე მანამდე არ გვენახა. ჩქარობდა და ჩვენც გვაჩქარებდა... ვეუბნადით, ვგრძნობდით, რომ რეჟისორული ჩანაფიქრის ერთ-ერთი ვარიანტი კეთდებოდა და სასცენო საშუალებებსა და პირობებს ისეთი ხალისით გვკარანახობდა, რომ ჩვენც, ჩვენდა უნებურად, შეგვეძლო თუ არ შეგვეძლო, თავდადადებულნი ვიდლოლობით ყოველი ეპიზოდის სრული დატვირთვით გავგველო.

ტანსაცმლის ესკიზებმა და მუსიკამ ხომ, როგორც სხეების, ასევე ჩემი როლის პლასტიკური და ფსიქოლოგიური ხასიათი განსაზღვრეს. სწორ ფიზიკურ შერჩენებს ყოველთვის ვაღწევდი, როგორც კი მოძრაობას საცეკვაო და აკრობატულ ილეთებზე ავაგებდი. ანარტული მოძრაობა ჩემში იწვევდა ხასიათს უშუალო მიმართვას მაყურებელსამდე და პარტნიორისადმი. პროლოგი ბატონმა კოტემ ისე მომპარგინა საცეკვაო და აკრობატული ილეთებით, რომ მისი გამოტანა ესტარდაზე შეიძლებოდა ცალკე ნორმად.

ექვსი თოხუხუბი კუბიკი, სცენის ორთავ მხარეს პირისპირ

ჩამწკრივებული ფანჯრებითა და კარებით, პირობითად ლაკს წარმოადგენდა. შემოგაბრუნებდით ამას და გაკრეჭულ მწვანე ბუნკებით მორთულ ბაღად გადაიქცეოდა სცენა. გავწვედით კუბიკებს და სასტუმრო დარბაზი შეიქმნებოდა.

როგორც ხედავთ, რეჟისორის ყურადღებას კომედი და ლარტეს საშუალებებიდან არც ერთი პატარა დეტალიც კი არ გამოჩრჩია და მორთულობიდან დაწყებული ყველაფერი თანმიმრევლად, ერთ სტილში ჰქონდა გაბარული. ასეთი რთული ფორმის სპექტაკლს თორმეტი რეპეტიციით თუ ავითვისებდით, არავის გვეკონა, მაგრამ ფაქტია ის, რომ თორმეტი რეპეტიციის შემდეგ ბატონმა კოტემ გამოცეცადა: „დანარჩენი ორი რეპეტიცია თბილისში, სცენაზე! ახლა ჯონ სინგის „გმირის“ რეპეტიციებს შევუდგეთ. საცაა სანდრო ჩამოდა ამ და დღემდე ის შემეშვევლება, თანაც „აკაცი-მასას“ დამიხედეთ, მიხოსეს ბატონი მიხილი და ეს „დამიხედე“ იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ რეპეტიციების ჩატარება სცენაზე გადატანამდე მე დამკრძალა. „გაყარა“ საკუთრივ ჩემი დასადგმელია, მერე კიდევ მოლიერის „გაახანურებელი მღაბი“, კაიზერის „დილიდან შუადამდე“... იანერამდე ძალიან ბევრი გამოდის, არა?!... ბევრია, მაგრამ ასეთია თბილისის მაყურებელი. მას ანგარიში უნდა გავუწიოთ. ამიტომ უნდა ვიჩქაროთ. თეატრის აფიშაზე რაც გამოცხადდება, ის უნდა შესრულდეს, უსათროდ. მაყურებელს თეატრის კეთილსინდისიერებისა უნდა სჯეროდეს. ამიტომ ვჩქარობთ!“

ახალი რეპერტუარის მაღალ დონეზე განსახიერება თხოვლობდა დიდ როლს და დაბაბულ შრომას. თავს არც არავინ უტოვავდა.

„ინტერესთა თამაში“, „გაახანურებელი მღაბი“, მხატვრობითა და მუსიკითურთ სარეჟისორო ექსპოზიციასთან ერთად, ბატონ კოტეს უკვე მზად ჰქონდა. სემარისი იყო როლებზე შესაფერი მსახიობები აყვანა, რომ წარბაზება განაღდებული ყოფილიყო. მაგრამ „აკაცი-მასას“, „დილიდან შუადამდე“ და „გმირი“ თავისი ლტერატურულ-დრამატურგიული თვისებებით საბჭოთა სცენისათვის ვერჯერობით ახალ ხილს წარმოადგენდა და მორიგ სპექტაკლად მათ გავშვებასაც გარკვეული გამოცდილების მქონე რეჟისურა სჭირდებოდა. იმგვარად თეატრში გამოცდილი რეჟისორი მხოლოდ ბატონი მიხილ ქორელი გახლათ და ვინც მის შემოქმედებას იცნობს, დამეთანხმება, რომ ექსპრესიონისტული დრამატურგიის სტილისტური თავისებურება არ ეთანხმებოდა მის ბუნებას და, როგორც მხატვარს, არც იმედოვდა. „აკაცი-მასას“ მუშაობის დროს იგი ამას არც მალავდა და ამიტომაც რეპეტიციებზე უფრო მეტად კამათს უწებებდა, რომ ამა თუ იმ ეპიზოდში „სიმართლად“ დაედგინათ. მიხილ ქორელის, როგორც რეჟისორის, თემა უფრო ჯონ სინგის „გმირი“ იყო, ვიდრე ტოლერის „აკაცი-მასა“, მაგრამ, სამწუხაროდ, რეპერტუარის ასე არ იყო რეჟისორებზე განაწილებული... რატომ? ეს ჩვენთვის უცნობი იყო და, სანდახან, ძვირფას დროს უწყაფოვდ ვხარჯავდით.

ამას ყველაზე მეტად მე განვიცდიდი, რადგან მთავარ როლებზე თითქმის ყოველ პიესაში ვიყავი დაკავებული. ჩემთვის მაშინ ცნება „დიდი“ ან „პატარა“ როლის საყოლოდ იყო გამოყენებული. მაგრამ ფორმის პრობლემას ყოველთვის მალეღებდა და ჩემს მუშაობაზე მარტო ბუნებრივი მონაცემებით არასოდეს დავკმაყოფილებულვარ. უგვარაბის გრძნობა პირველი ნაბიჯებიდანვე მომეყვებოდა სცენაზე და ყოველ ნა-



მიხს, ყოველ განცდას, ყოველ სიტყვას ფრხრედა; მაგრამ კოტე მარჯანიშვილიან მუშაობის ისეთი მადა აღუძრა ყოველ ჩვენთაგანს, მუშაობის ისეთი სტიმული და მოსახერხებელი ნაქურცა, რომ უკან მოხედვა აღარავის უნდოდა.

ექსპრესიონისტულ პიესებში ადამიანი უმეტესად „ნიშნის“ სახით იყო ასახული. ტიპიური გარემოს გარეშე, როგორც დღეების ისეა ვერტიკალი. უკეთეს შემთხვევაში, მხატვრული სახის ჩონჩხი გვექონდა ხელთ, რომლისთვისაც მასაობის უნდა შეეხსნა სისხლი და ხორცი. ეს ძნელი იყო, ძალიან ძნელი. სინეზუა, უბრალოდ, სასწაულები უნდა მოგვეხდინა, მიუღოდნელი სასწაულები. სინეზუა კი ყველაფერი კანონზომიერად, თანმიმდევრულად ვითარდება და მიუღოდნელი სასწაულები ძალიან იშვიათია.

ბატონი კოტე მოითხოვდა პიესის დადგმას სეი, როგორც დაწერილი იყო. ვერ ვიტყვი, რომ მარჯანიშვილის ამგვარ თვალსაზრისს დიდ პატივს ვცემდით, თუმცა შემოქმედებით პრაქტიკაში ის იმდენად დამაჯერებელი იყო, რომ მის უარყოფას მისი მოწინააღმდეგეიც ვერ ბედადნენ, თორემ ჩვენ რა შეგვეძლო.

ბატონი მიხეილის რეპეტიციები მოლიერის „გაახანაურებულ მდაბიოზე“ ჩვეულებრივად მიმდინარეობდა. ახალგაზრდობა, ვინც კი ვიყავით ამ პიესაში დაცეცხული, მის ახლებურ წაითხვას ველოდით ქართულ სიყვარულს. სამწუხაროდ, მოლოდინი არ გაგვიმართლდა და რეპეტიციები მოსაბუზრებელი გახდა. ტექსტს ვღებავდით მხოლოდ და ასე. უფრო დიდი მუშაობის შემდეგ, შევწყვიტეთ კოტე მოლიერის მუშაობა და კოტეს მეთაურობით „გმირის“ რეპეტიციები დაიწყეთ. ორი მოქმედება თითქმის გამართული იყო მიზანსინეზუში, რომ ყბახვეული სანდო ამხელელი რეპეტიციები გამოცხადდა. ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. ბატონმა კოტემ გვერდით მოისვა, უთხრა: „...ჯონ სინეზუ“ მუშაობა თქვენ უნდა განაგრძოთ, მე „დილიდან შუალამემდე“ და „კაცი მასას“ მიიხედეთ, თორემ მიხეილი გამეცეკვა თეატრისდასწრე. ისე კი, პირდაპირ უნდა მოგახსენოთ, ექსპრესიონისტული პიესების ჩემთვისაც ისევე ახალია, როგორც თქვენთვის და მისი მხატვრული ცალკეობები არც მე მიჩნარუნებს ჯიბეში. თქვენც იწყავდით ცოტა და იქნებ ჩემზე უკეთეს სისცნენ საშუალებები იპოვოთ მათ დასადგმელად. მარტო წიგნებში ვერაფერს იპოვით. დროს დააკვირდით მხატვრის თვალთი, იგრძნოთ გულით და ყური დაუგდეთ მის მაკისცემას... რა უხარმაზარი ცვილილება გუშინდელ დღესთან შედარებით... ცხოვრების რიტმი, თვალის დასამსმელებს ვერ ასწრებ, ისე იცვლება. დღეს ერთ სიტუაციაში ხარ და მოულოდნელად გადადიხარ ახალ ვითარებაში. დღეების სტილი, რომ იძიხიხა, ამას ლიტერატურაში ჯერ კიდევ ანტონ ჩეხოვმა მიავნო... თავის პიესა „ივანოვი“ ერთ-ერთი გმირის უხარმაზარი მოლოლია შალა, შალა და ბოლოს, სამი სიტყვის მეტი, ყველა წაშალა. მე ამით იმის თქმა კი არ მინდა, რომ ყველა გენპრესიონისტი, კერძოდ, ტოლერი, კაიზერი ან ვერფელი ჩეხოვი და ცირკია, ღმერთმა დამიფაროს, ანა... მაგრამ ესე-რომ რომ ეცლოდნენ დღევანდლობა ყველა თავის თავისებურებით ასახონ პიესებში, ცხადია, ხედავთ, რა ხაზგასმულ ურთიერთობას, დამოკიდებულებას, ერთი სიტყვით, რა მკვეთრ გამოსახულებას მოითხოვენ მათი გმირები, რა მწვევე ტემპსა და რიტმში მოძრაობენ, როგორ მხატვრულ მეტაფორებს გვიკარნახებენ?!”

გულში ვფიქრობდი: ჯერ სადა გვაქვს დამორჩილებული ჩვენი ფსიქო-ფიზიკური აპარატი, რომ იგი სტრადეგორიულად შედგებოდეს, დიდი, სიმთავრეული ნაწარმოებების? შესასრულებლად გამოდგებოდეს?

1923 წლის ზაფხულს ბორჯომში ისვენებდა ჩვენი სასიქალაქო მომღერალი ვანო საჩაიკვილი. ჩვენი თეატრის ახალგაზრდობისა ვანოს იმთავითვე მჭიდრო კავშირი ჰქონდა და ჩვენც გულწრფელი თავყანისმცემელი ვიყავით მისი. მისგან გავიგეთ, რომ ზაქარია ფალიაშვილი მომავალი სეზონისათვის ახალ ოპერას ამთავრებდა. ნაწყვეტები მომას მისწავლა. „შესანიშნავი ლეგენდია, გაოსასველილი არია, ტრიო, მესამე მოქმედების არიზო, მაგრამ პირველი მოქმედება შთამბეჭდველი არიოთ თუ არა დამთავრდა, ის რა ოპერა უნდა იყოს! — თქვა ვანომ — ვაპ, ერთი კაი ლირიკული ლექსი მონათლავა და შევადგურვს“.

მასთან ყოფნისას, ერთხელ ჩემდაუნებურად, ნატო ჯაგახიშვილის ნასწავლი ნატო გაბუნისა ნამღერი „თავო ჩემო“ წაივლიდინე, რამაც გასაოცარი შთაბეჭდილება მოახდინა ვანოზე.

— აბა, ამ ტონში იმღერე, აბა, ეგრე, აბა, ცოტა ხმადაბლა, — ერთი ხუთჯერ მაინც გამამოირობინა ვანომ. — თბილისში ჩავალთ თუ არა, ფალიაშვილთან უნდა წაყვე, სილოვად ასე უმეორეთ.

— სიაშოვნებით, პატივცემულო ვანო-მეთქი. თითონ ზუსტად, სიტყვების გარეშე, ისე წაიდუნდა ეს სიღრმე, თითქმის სალაპურზე უკრავდა. მართლაც, რა ტემბრის ხმა ჰქონდა იმ ოჯახსმეგებულს, რა მუსიკალობა! ქართიველი მაყურებლის ერთი ნაწილი უკმაყოფილო იყო ჩვენი თეატრის მომავალი სეზონის რეპერტუარით: ქართული თეატრის რეპერტუარიდან მარჯანიშვილიან ორიგინალური პიესები განდევნაო. ამ აზრს შეფარვით დასის ერთი ნაწილიც ეთანხმებოდა და რეპეტიციების შემდეგ საკმაოდ ცხარედ ვგამათობდით ხოლმე. ყველას გვესმოდა, რომ თეატრში ორიგინალური პიესები უნდა ყოფილიყო უმთავრესად მოწინავე, მაგრამ სად იყო მაშინ ასეთი პიესები! ხოლო ქართული კლასიკა ფორმალურ სამსახურს თუ გავიწვევდა, თორემ ქართულ საბჭოთა რეპერტუარში მოწინავე პიესის მაგიერობას, რა თქმა უნდა, ვერ შესძლებდა.

— მეც მსურს, სულ ორიგინალური თანამედროვე პიესები გვიქონდეს, მაგრამ ჯერჯერობით „გაყარა“ მაქვს ხელთ და სეზონისაც იმით ვაგზნებ. გ. ერთსთავი ქართული თეატრის „მოლიერია“ მაგრამ საბჭოთა თეატრში ამ ეტაპზე მოლიერის მაგიერობას ხომ ვერ გასწევს? რატომ? იმიტომ, რომ გიორგი ერისთავის გმირები თავისი სახიათი შობილიურ საზღვრებს ვერ გასცილდებიან და თავის დროის სულიერ დონემდეც ვერ ამაღლდებიან. მაშ რა მიზიდავს „გაყარაში“ იგივე, რაც „მზის დაწვლვაში“? ყოფა, სოციალური შინაარსი თანამედროვე სასცენო საშუალებებით გამართული, ვიწრობ, ქართულ მაყურებლის სულის მოსაბრუნებლად მაინც გამოადგება! — ბრძანა ბატონმა კოტემ და მართალიც იყო.

თბილისში „გმირის“ რეპეტიციები ბატონმა კოტემ პირდაპირ თეატრებში დაიწყო. ლაურენსიას შემდეგ თამარ ჭავჭავაძის ისეთი სასახუსხსნებელი როლი არა ჰქონია, როგორც პეგინ მაიკი. სანტრერესოა, რომ ამ როლზე დანიშნული იყო ვერიკო ანჯაფარიძე. პეგინ მაიკის როლში თამარ ჭავ-





ჭავჭავი სულ ახალი გზით წაიყვანა ბატონმა კოტემ. ჭკვიანი, ალალი გულის საქმე ირლანდიელი გოგონა, რომელიც გიბრის ელდობა (თავის ჰაქმის) და გიბრის ნაცვლად კი მატყუარა და მშობარა კრისტი მეფისი შერჩება სულ. ვერცხი ან-ჯაფარიძე თავის ლირიკულ ბუნებას ეყრდნობოდა და იმედ-გაცრეუბული პეიზი მაიკის როლი სირბილულს, თანაგრძობის აწვევდა. თამარ ჭავჭავაძის პეიზი მაიკი კი უფრო ძლიერი იყო შინაგანად, მის პეიზი მაიკის უმიდლობის ფასად არ უჭერებდა პერსპექტივა და მაყურებელსაც სჯეროდა, რომ მომავალში ის უთოვდ იპოვებდა თავის შესაფერ მეგობარს. თრი-სამი რეპეტიციის შემდეგ ფინიტივის ეპიზოდურ როლში უშაბგი ჩხეიძემ ყველა გაგვაოცა. ისე ძალდაუტანებლად მოქმედებდა და განსაკუთრებით სიმთვრალის სცენაში იმობრად ტყულის ცოცხლად დაიკეთებდა, რომ მის პარტნიორს გამოედლო მსახიობი ნიკო გვარამაძე კი დიდი ენერჯიის დაბარჯვა სჭირდებოდა, რომ სცილი არ წასვლიდოდა. მე რეპეტიციების გავლა კრისტი მეფისის როლი თამარ ჭავჭავაძისთან მიხედვით, ხოლო გიორგი დავითაშვილს — ვერცხი ანჯაფარიძესთან. დუბლიორებისთვის რეპეტიციებზე ყოფნა საკვალდებულო იყო, რადგან რეპეტიციის გარეშევე ყველას უნდა მივეყოლი მონაწილეობა და, მეორეც, გენერალური რეპეტიციის შემდეგ გადაწყვეტილება, თუ ვის უნდა გვეთამაშა პირველ სპექტაკლში.

1923-24 წლების სეზონი შუაში გასასხელი ფარდით დაიწყო. მანამდე ფარდა ზვით იყოლა. „გაყარა“. პირველი მოქმედება, პირველი ეპიზოდი. აივანი, მოისმის თავადის დღინი. იგი ლუარსაბ თათქარიძესავით ტახტზე საცვლების ამარა რეპეტიციით წამოგორებულა, სველი ღოქით და ჯამით მოურავი წამოსდგომია თავს და ბატონის გასვარდობლად ცივ ღვინოს მიართმევს ხოლმე. მათ ცხვირწინ კალიობაა გა-ზურბული; ღლებში, ქალი და კაცი, კალის არიან შესუული. მოურავი ბატონს ხშირ-ხშირად უსმას ჯამში ღვინოს, რათა გასართულები ადვილად მოატყუოს. აგერ, მღვდელი და დიაკ-ვანიც გამოჩნდნენ, რომ ღრასმა (საკვლესიო გადასახადი) ნატურით აიღონ. მეგახე-ვაჭარი ავეტიქიე განდა და კალის გადახება, შეიტყო რა, რომ ხვავიანი მისავალია, მხიარულ-მა, ბახათის მოტივზე კუბულებიც დაამღერა...

მეორე მოქმედება. მარანი. საწანაწარმი ყურძნის დაწუ-რვით, მიწაში ჩაფულულ ქვევრებში მაჭრის ჩასხმითა და მივლი ამ შემოდგომის მიმანწინებელი დეტალებით გამო-კვეთილი მეორე პლანი.

მესამე მოქმედება. თონე, შიგ ჩაყვლებული ავეტიქის მე-უღლე, გამოყვებული მოსამსახურე გოგოთი.

ერთი სიტყვით, ამ პიესის ყოფაცხოვრებითი მხარე ისე-თი რეჟისორული ხერხებით იყო ამოწეული, რომ მართკო ამ სანასაობით მხარეს უნდა მოეზოდა მაყურებელი. და უცებ, სულ საპირისპირო რამ მოხდა. პირველად ენახე, რომ მარ-ჯანიშვილის სპექტაკლი მაყურებელმა არ მიიღო. თითქოს წინასწარ მითათბირეს, დარბაზში მსდღობთ კრივა შეკვრი-ლად და ხევიც არ გაუნძრევიათ ტპის დასაკვლელად. ვე-ჭვობ, ქართულ სცენაზე ბატონყმობის დროინდელი სოფელი ასე ცოცხლად, ასე მხატვრულად ვინმეს გამოეტანა! მაშ, რაშა საქმე! გაცოცხლებული მეორე პლანი უფრო სინტე-რესო აღმოჩნდა პირველ პლანზე? თვითონ პიესა რეჟისო-რულ ოპუსებს შორის გაუფერულდა, ძარღვი დაკარგა, და-

პატარავდა, დამცირდა, მისი რეპლიკაც პრიმიტიული აღმო-ჩნდა.

სეზონის გასნა, აშვებარად, არ გამოდგა სასიხარულო. თხის რეპეტიციის შემდეგ „ინტერესთა თამაშის“ გენერა-ლური რეპეტიცია დაინიშნა. ამ რეპეტიციაც გამოშვებულა ჩვენი თეატრის ტექნიკური უმწეობა. დიმიტრი მტავია-ლან-დრო წინა პლანზე დადგმულ კუბიკში (სახლა წარმოად-გენდა) აიჭვდა, დროზე გამოსვლა ვერ მოასწრო, რომ ჩე-თან — კრისპინთან დალოგში ჩართულიყო. მსახიობს კო-ტემ მიუთარა: მოასწრებდა თუ არ მოასწრებდა გამოშვალს, ჩემთან დალოგო არ შეეწყვიტა. მსახიობმა რეჟისორის მი-თითება ვერ გაიგონა და აშვოთობა ხმამალდა გამოხატა... რეჟისორის ზარი უცებ სცენაზე დაენარცა, ხოლო თვითონ კოტე პარტნიორად გავარდა. ყველანი სახტად დავარჩი. ბო-ლინის მოხდის შემდეგ, როგორც იქნა, ბატონი კოტე დაბ-რუნდა და განავარძით რეპეტიცია, რომელსაც ყოველ წამს ხელს უშლდა უშინის შესანიშნავი ესკიზების მიხედვით პრიმიტიულად შესრულებული დეკორაცია თუ რეკვიზიტი. მაგრამ მესამე მოქმედების დეკორაციულმა მორთულობამ ხომ დამდგმელიც და შემსრულებელნიც ერთიანად მოგვშალა. ამას ზედ დავრთო მესამე მოქმედების ტექსტის სუსტად ცო-დნა, კლერეტიის მიერ სასამართლოს საქმეებით დატვირთული ურიკების გადაბრუნება, სპეციალურად, სათუთად ნამზადე-ბი ფინალის პანტომიმის არევა, რამაც ნერვებადამაბულ მსა-ხიობებში სცილი გამოიწვია... დამდგმელის მოთმინების ფილაც აივის, მაგრად გამოგვლანდა ყველა და შინ წავი-და.

მეორე დღეს წერილი გამოგზავნა დასის სახელზე, სა-დაც სპექტაკლის შესახებ წერდა და სამხატვრო ნაწილის გა-მდგმელს უარს ამბობდა, ხოლო სპექტაკლის დასრულებას და გაშვებას სანდრო ახმეტელს ავალიდა... ხუთი კაცისაგან შემდგარი დელეგაცია მამინე ბატონი კოტეს ბინისაგან გაე-ურთა. ჩვენი გულწრფელ თხოვნას, რა თქმა უნდა, ბატონმა კოტემ უარი ვერ უთხრა. ის კარგად სედავდა, რომ ქართულ თეატრში ყოველი მუშაკი ისე ვერ იყო აღზრდილი, როგორც ბატონ კოტეს შეეფერებოდა. უარი ვერ გვითხრა, მაგრამ მე-ორე გენერალური რეპეტიციისთვის მინც არ მოვიდა. არც საკო-რექტურის დაესწრო. ვითუ, არც პრემიერას დაესწროსო — აფიკობდით შეუხებულეში...

სპექტაკლი დაწყებამდე ხუთი წუთით ადრე სანდრო ახ-მეტელმა მოგვანარა: — კოტე მოვიდა თეატრში, აბა, თქვენ იციან, ბიჭებო!

ყველა ისეთი აღმფრენით გასრულებდით ჩვენს მოვალე-ობას, რომ ადვილ მისახვედრი იყო ბატონი კოტესთვის — თუკი კვლავ გვიწინამძღვრებდა, ყოველგვარ დაბრკოლებას გადალახავდით შემოქმედებით ცხოვრებაში. აღბათ სპექ-ტაკლმა გამიარჯვა, რომ ის საღამოსვე შუბლგახსნილი, თე-ატრეწყლიანი ბატონი კოტე მამაშვილურად ყველას მხურვალედ გვიკრავდა გულში.

საკამო რეპეტიციები ჰქონდა „კაცი-მასას“. წარმოდგე-ნის აფხვაც გამოცხადდა, მაგრამ ვენერალური რეპეტიციაც აღმოჩნდა, რომ პიესას ამ სახით ვერ გაუშვებდა სამხატვრო ხელმძღვანელობა... გამოცხადდა ბატონ კოტეს რეპეტიციები, შვიდი რეპეტიციით ისე შეიცვალა ყველაფერი, ისე ამოიწია სპექტაკლის თემა და იმგვარი ფორმა მოიხანა, რომ განცი-ფრებულნი დადგრილი; ირაკლი გამრეკელისა და კირილე ზდა-



ნევირის კუბისტური დეკორაციები მიზანსცენებს ისე მოერგო, რომ სასუბით გამართლებული აღმოჩნდა ამ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა. ეს კი ბევრს მოსწავებდა ძიების გზაზე მდგარი კოლექტივისთვის. მეორე მხრივ, ეს ფაქტი ძალაუნებურად თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს უპირისპირებდა დადამგულ რეჟისორს. მიხეილ ქორელის რეჟისურა რეგულაციამდელ თეატრში ცნობილი იყო უმოთარგვლად მსახიობთან მუშაობით და თავის დადგმებში, მსახიობის გარდა, სპექტაკლის სხვა გამომსახველ კომპონენტებს იგი არ მიაბრუნებდა. იმიტომ კი არა, რომ არ ესმოდა მხატვრობის, ან მუსიკისა. პირიქით, ის შესანიშნავად ფლობდა მხატვრის ფუნქციას (როგორც მფარველად) და ვიოლინოს ხმამაც მაგარად პრაქტიკულად, რეგულაციამდელ ქართულ თეატრში, მხატვრობით ან მუსიკის პრობლემა ყველა პიესისთვის საერთო დეკორატიული მართულობის გამოყენებას და ვუნდური ფოლკლორისა და ოპერებიდან ცნობილი მელიოდების ინსტრუმენტულ შესრულებას არ გასცილებია. ასე რომ, ახალ ვითარებაში მიხეილ ქორელი რეჟისორ-პედაგოგის მოვალეობის შესრულებას უფრო შესძლებდა, ვიდრე სპექტაკლის დადგმას თავისი რეჟისორული გამოგონებით.

„გმირის“ რეპეტიციები სახისიანად, ცოცხლად, სანატორიოდ მიჰყავდა სანდრო ასმეტელს. ჩანდა, ასმეტელი უფროსიღებოდა ბატონი კოტეს მიერ ამ სპექტაკლისათვის ჩაფიქრებულ მხატვრულ გეზს და ცდილობდა ღრმად გადაეჭანა იგი მუსიკალ მოქმედებაში იმ საშუალებებითა და ხერხებით, რომლითაც გამართული იყო პირველი ორი მოქმედება. ასე რომ, მიუხედავად სხვადასხვა ხელისა, რეჟისორული ჩანაფიქრის მთლიანობა ამ დადგმაში არსად არ ირღვეოდა. ჩვენთვის კი, მსახიობთათვის, იმაზე დიდი ბედნიერება არავფარია, როცა მათ მიერვე რეჟისორის მთავარი რეჟისორება ესმის და მათ შორის მხატვრულ გაუგებრობას არა აქვს ალგილი. ახალგაზრდა თაობამ ჯერ კიდევ სტუდიაში ვივემეთ უპირცნაო წინააღმდეგობას ირეჟისორის შორის, — მათ ხშირად უაზრო დისკუსია-კინკაბობაზე უამრავი დრო და შემოქმედებითი ენერჯია იხარჯებოდა. მეორე მხრივ, ამგვარად უხედავდით სანდრო ასმეტელის წადილს — კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორულ სკოლას დაუფლებოდა და ხელმძღვანელობაც ყველა საიდუმლოს კარი გაუღო ამ ნიჭიერ კაცს, ისევე, როგორც თეატრის უნიჭიერეს თეინანსწავლ მხატვარს ირაკლი გარბეგულს. ბუნებრივია, ახალგაზრდა ძალები კოტე მარჯანიშვილის გარემოში სწრაფად იზრდებოდა და ირახმებოდა.

სათეატრო პრესა კი ძალზე მოიკოტლებდა. რეცენზიებს ხშირად შემთხვევითი პირები აწერდნენ ხელს. თეორიულად და პრაქტიკულად ჩვეულებრივ მდარე შინაარსის წერილები, ცხადია, ვერ ქმნიდნენ საზოგადოებრივ აზრს ამა თუ იმ სათეატრო მოვლენაზე ან მიმართულებაზე. სპექტაკლის ან შესრულების ანალიზზე ლაპარაკი ხომ უხედავია. ეს გარემოება, ალბათ გარკვეულ სიძნელეთა წინააღმდეგობებს ჩვენი თეატრის მომავალ ისტორიკოსებსა და თეატრმცოდნეებს.

ასლოდებოდა ქართული თეატრის ტრადიციული დღე— ორი იანვარი. თანადროულობის ამახველი ქართული პიესა ჯერ არსად ჩანდა. მოლიერის „გაზანაურებულ მდაბიოზე“ მიხეილ ქორელის რეპეტიციები საიმედოს არავფერს გვიპრდებოდა, არც ცალკეულ სახეთა გახსნის მხრივ, არც რეჟისო-

რული ჩანაფიქრის მიხედვით. მეტი რომ არ ვთქვა, გოდუნი ვილის ჟანრში გესურდა შემსრულებლებს გაგვეამაშებინა ეს მუსიკალური კომედია-ბალეტი. საშუალოდ, დასდგმული მიხეილ ქორელი გვერდს უვლიდა ამ პიესის ისეთ კომპონენტებს, როგორც იყო მოლიერის თანამედროვე კომპოზიტორის ლულის მიერ სპეციალურად ამ პიესისათვის დაწერილი მუსიკა.

ბოლოს, კოტე მარჯანიშვილმა მოჰკიდა ხელი ამ სპექტაკლს. მან კარდინალურად შეცვალა ყველაფერი. და მოქმედი პირნი სრულიად უჩვეულო გააზრების წინაშე დაგვყენა. მან ლულის მუსიკა გამოიყვანა. „ამ კომედია-ბალეტს, სადაც არ უნდა ვთამაშობოდეთ — სახალისო სცენაზე თუ ქალაქის მოედანზე, — გვისხინდა ბატონი კოტე, — იგი, უპირველეს ყოვლისა, ცხოვრების უსულო ანარქულს კი არ უნდა წარმოადგენდეს, არამედ სასცენო სიმართლეს უნდა იყოს აგებული“. ამიტომ აქ მოლიერის თეატრის აქსესუარითვე უნდა ვისარგებლოთ. ჩვენ უნდა ფარსის ფორმებს მივმართოთ, რადგან მოქმედი გმირები ამ კომედიას სახის შესაქვლელად, დააკვირდით, ტანსაცმლის გადაცმასა და ნიღბს მიმართავენ, რითაც კომიკური სიტუაციების დაუსრულებელ კასკადს აწვითავენ.

ეს პაწია სცენური ნოველები, პანტომიმის სახით თუ ვოკალურად შესრულებული, ამ კომედიისათვის პირდაპირი ჟანგბადს წარმოადგენს, რათა ცოცხალი სიტყვა და ცოცხალი გმრნა თავისუფლად ადიქვას მყურებულმა. ამ ილუზორი ზღაპრების გარეშე თეატრი კარგავს თავის ძალასა და ჯაღირობას. — და ბატონი კოტეც, როგორც ჯალდარი, სანაგავლით სცენებს მართავდა „სკარამუსთა“ პანტომიმისად მზარეულთა ინტერმედებებზე. ასეთი მუშაობა, ასეთი ცდივი ხელფენებაში ახალგაზრდობისთვის ამერიკის ალთოჩენა იყო. ხოლო მსახიობთა უფროსი თაობის ერთი ჯგუფი ყოველთვის ამას ბატონ კოტეს „მხატვ“ გატაცებებს მიჰყურდა. ინტელიგენციის გარკვეული ნაწილი, რომლებიც არავითარი პარტიული პრინციპი არ გაანდებ კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისებაზე საბჭოთა თეატრში, კოტე მარჯანიშვილის მიერ არჩეული მხატვრული გეზის წინააღმდეგ ილაშქრებდა დემოკრატიული სტატიებით: „როგორ? — პათეტურად დაღვებდა სტატიის ავტორი, — რომლებმაც რეგულაციის ეპოქაში, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, მუშათა, გლეხთა და ინტელიგენციას შორის სრული არ მოგვეფუბა ისეთი ძალები, რომლებიც შექმნიან თავის რეგულაციურ-კლასობრივ ლიტერატურასა და თეატრს?“

ეს აბატონი ურჩევდა კოტე მარჯანიშვილს არქივისთვის ჩაუბატონოს კაცობრიობის კლასიკური მემკვიდრეობა დრამატურგიაში. გიორგი ერისთავის „გაყარას“ ხომ არავითარი ადგილი აღარ უნდა ჰქონოდა საბჭოთა თეატრის რეპერტუარში!

მეორე მხრივ ჩვენი ინტელიგენციის გარკვეული „ჯგუფი“ მაღალი ესტატიკური პოზიციებიდან უაქციებდა უფლებს „არააკადემიკობას“ და ცილად გვწამებდა ფორმალისტს. ისინი ამბობდნენ: „მარჯანიშვილის სპექტაკლები მყურებულს „ურთოლას“ — არა ჰკვირს? ის რა თეატრია, ცრემლს რომ არ მოვადენინებს, მწუხარებას, ტანჯვას არ განვაცდევინებს?“

სტუდენტობა, მოსწავლე ახალგაზრდობა, მუშები, პროფესორ-მასწავლებლები და პერიფერიებიდან მივლენიანაში

ჩამოსული საბჭოთა მუშაკები მყარ მაცურებელს წარმოადგენდნენ რუსთაველის თეატრისთვის და თითოეულ სპექტაკლზე დასწრება 90% უდრიდა. თეატრის ეკონომიური მონაკლები სპექტაკლების რიცხვის გადიდება მოითხოვდნენ. თეატრი არ ნაღვლობდა „გამეშინებულმა“ მაცურებელმა რომ ზურგი შეაქცია ჩვენი სპექტაკლების ახალ ფორმებს. ჩვენ მხოლოდ იმას ვცდილობდით, რომ მაცურებელმა მაღალი მხატვრული დონის სპექტაკლებით მოგმასხურებოდით, რომ ჩვენი თეატრი მაღალი კულტურის მქონე თანამედროვე თეატრი ყოფილიყო.

„გააზნაურებულ მდაბიოში“ ბატონმა კოტემ სანიშნულად გამოიყენა ლულის მუსიკა და ბრწყინვალედ ააგო ყველა ინტერმედი და პანტომიმა. დრამატულ თეატრში მუსიკის პრობლემა იმ დროისათვის არა თუ ჩვენთან, რუსეთშიაც ძალზე განსაზღვრული იყო. სპეციალურად სპექტაკლისთვის მთლიანი მუსიკალური კომპოზიცია რომ შეექმნათ, ამაზე ვინ შეიწყობდა თავს? კოტე მარჯანიშვილმა პირველმა გააკეთა ეს ქართულ სცენაზე ვერ კიდევ „ცხების წყაროში“, ხოლო ამ სპექტაკლში მუსიკა ერთ-ერთი წამყვანი კომპონენტი იყო. ოპერაში კვარტეტის ფორმები ხშირად მომისმენია, მაგრამ პატივმემული კოტე „გააზნაურებულ მდაბიოში“ თუ გამოიყენებდა კვარტეტის ფორმას კლუბნების, ჟურნლის ქალაშვილის, მსახურ კოვიელისა და ნიკოლის სცენაში, ამ ეპიზოდის შინაგანი რიტმისა და ტემპის დამაგრებისათვის ვერ წარმოვიდგენდი. ოხსი მსახიობი ვიყავით ამ ეპიზოდში სცენაზე — კლუბნტი-ლუსიენი, კოვიელ-ნიკოლი და შინაარსით ერთმანეთისაგან განსხვავებული ტექსტი საერთო ტემპო-რიტმისა და მელოდიასზე მიგვიყვავდა. ხმებიც თითქოს განგებ შერჩეული აღმოჩნდა: კლუბნტი-გიორგი დავითაშვილი (ბარტონი), ლუსიენი-ალისა ქიქოძე (სოპრანო), კოვიელი-მე (ტენორი) და ნიკოლი-ტასო აბაშიძე (მეცო-სოპრანო). რა თქმა უნდა, მუსიკალურ ტემპსა და რიტმზე იყო აგებული პანტომიმური, ვოკალურ-ქორეოგრაფიული ინტერმედები. მაინც სად ჰქონდა ამდენი მარაგი სასცენო საშუალებებისა ბატონ კოტეს? ნამდვილად საოცარია!

— მაგას, ბატონო? — ჩურჩულით გვეტყობდა ხოლმე მსახიობი დავით ჩხეიძე, — ერთი ზანდუკი აქვს გატენილი ათასი სპექტაკლის რეჟისორული ჩანაფიქრებით და მხატვრების ესკიზებითაც.

მე კი ვხვდავდი გენიალურ მხატვართან გვექონდა საქმე და ხშირად მიჭირდა მის შემოქმედებით სიმაღლეებს მივწვდომოდი, მიგმხვდარიყავი და მისი უჩვეულო წამოწყებებისათვის ყოველთვის ფეხი ამწყო. თავად სიტყვაქაუნწი ხელოვანი, თეორიულ ახსნა-განმარტებას იშვითად მისდევდა და, არც სხვა ვინმე აღმოჩნდა ისეთი, რომ მისი განუმეორებელი რეჟისორული ხელოვნება მარტო გულით კი არა, გონებითაც შეგვეცნო და მომავლისათვის გადაგვეცა. ახე იყო, სამწუხაროდ, ეს... ქართულ სათეატრო ხელოვნებაზე, მის ეთიკურ თუ მეთოდოლოგიურ საკითხებზე ერთი ხეირიანი წარკვევი არ მოგვეპოვებოდა, სცენის კორიფეების შემოქმედებისა და ეროვნული თეატრის მტკივნეული პრობლემების გაშუქებას ძლივს ახერხებდა ბრწყინვალე მამულიშვილის იოსებ იმედაშვილის ერთადერთი ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“.

თუ კოტე მარჯანიშვილის პირველი დადგმებისათვის საკმარისი აღმოჩნდა ქართული მსახიობის უნარი და ნიჭი, მეორე წელიწადს აშკარა შეიქნა, რომ ბატონი კოტეს მხატვ-

რული ხაზი განსაკუთრებული პროფესიული კულტურის მქონე ძალებს მოითხოვდა. საჭირო შეიქნა საკუთარ დაძაბულ დაძაბულ მუშაობა, ვარჯიში პლასტიკაში, რიტმიკაში, მეტყველებაში... და უცებ ამ შესამჩნევ მუშაობაში კვლავ შემოიჭრა ბუნებისთვის სისტემა და როდესაც ნაუბრთველი მოგება, საბუნების სპექტაკლების ერთი ხელის მოსმით მომზადება. ერთი სიტყვით, „ხალტურამ“ თითქმის წააღია ყველაფერი, რაც კი ორი სუთონის მანძილზე მოვიპოვეთ. ახალი სუთონი დავიწყეთ მტკიცე გადაწყვეტილებით, რომ თეატრი არ დავიშვა „შემხრბვევითი წარმოდგენები“. ამით ჩვენ გავინდოდა მთელი სამუშაო დრო დაგვეთმო დამშვიდებულ შემოქმედებითი ძიებისათვის, ახალი გზების მოპოვებისათვის. ბუნებისთვის დაშვებით, ბატონი კოტე ალბათ ცდილობდა ძველიდან ახალზე უმტკივნეულოდ გადასულიყო, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, კომპრომისებმა კი არ დაამშვიდა თეატრი, არამედ საგრძობლად შეარყია. ჩვენ კი, ახალი დღეებით გატაცებულ ახალგაზრდობას, არ გვსურდა უკან დახევა და ახალი გზის დასაცავად რაღაც ორგანიზაციით უნდა გავერთიანებულყავით, უნდა შეგვექმნა თანამოაზრების მტკიცე ჯგუფი. სამისო მავალითი ქართულ ლიტერატურაში თვალწინ გვედგა „ცისფერყანწულების“ სახით, რომლებთანაც ზევრ ჩვენგანს დიდი ხნის მჭიდრო მეგობრობა გვექონდა.

(გაგრძელება იქნება)

# ქ რ ო ნ ი კ ა



● **ბსლპანს** მოსკოვში ჩატარდა ჩაიკოვსკის სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა V საერთაშორისო კონკურსი, რომელშიც მონაწილეობდა 37 ქვეყნის 281 ახალგაზრდა მუსიკოსი.

ამ რთულ პედაგოგიაში, პრეტენდენტებს შორის თავიდანვე დაწინაურდნენ ნიკიერი ქართველი შემსრულებლები — მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტი, პარიზის მარგარიტა ლონგისა და უაჟ ტიბოს სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი, მევიოლინე რუსუდან გვასალია (პროფესორ დ. ოსტრახის კლასი) და თბილისის ცენ-

ტრალური მუსიკალური სკოლის მოსწავლე ამირკაკვაძისი მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსის ლაურეატი, პიანისტი ეთერ ანჭაფარიძე (პედაგოგ მ. ქავჭავაძის კლასი).

ჩაიკოვსკის სახელობის V საერთაშორისო კონკურსის ეთერი რუსუდან გვასალიას მიანიჭა I პრემია და ვერცხლის მედალი, ეთერ ანჭაფარიძეს კი — IV პრემია.

ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია ჩაიკოვსკის კონკურსის ლაურეატებს — რ. გვასალიასა და ე. ანჭაფარიძეს ულოცავს ამ გამარჯვებას და უსურვებს ახალ წარმატებებს.

შემოქმედების სახლის დირექტორი, კომპოზიტორი მ. ჩიჩინაშვილი, ხალხური შემოქმედების სახლის თეატრალური განყოფილების გამგე ტ. ფერაძე, რეჟისორი დ. პაქაშვილი, დრამატურგი მ. ხუნწარია, ხალხური შემოქმედების სახლის მეთვლიყინი დ. გომარეთელი და სხვები.

● **საქართველოს სსრ** კულტურის სამინისტრომ გამოაცხადა კონკურსი საუკეთესო სახალხო პეისისათვის. კონკურსში მონაწილეობის მიღება შეუძლიათ არასოფლისხონალ ავტორებსაც.

კონკურსი ტარდება, როგორც მოზარდ მაყურებელთა, ისე თოჯინების თეატრების პეისებისათვის, გამარჯვებულთათვის დაწინაურება შეუძლია პრემიები: მოზარდ მაყურებელთა თეატრისათვის დაწერილი საუკეთესო პეისებისათვის ერთი I პრემია (2.000 მანეთი), ერთი II პრემია (1.500 მანეთი) და

ორი III პრემია (1000-1000 მანეთი); თოჯინების თეატრისთვის დაწერილი საუკეთესო პეისისათვის — ერთი I პრემია (1.000 მანეთი), ერთი II პრემია (800 მანეთი) და ორი III პრემია (600-600 მანეთი).

ავტორებმა პეისები უნდა წარმოადგინონ ორ ეგზემპლარად 1971 წლის 15 დეკემბრამდე.

მისამართი — თბილისი, რუსთაველის პრისპექტი 19, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, „კონკურსისათვის“.

კონკურსის შედეგები გამოქვეყნდება 1972 წლის იანვარში.

● **საბურჯაანის** რაიონის სახალხო თეატრის კოლექტივმა მორიგ პრემიერად წარმოადგინა ავსტრიელი კომპოზიტორის ორმოქმედებანი პიესა „სანაშუა“.

სექტაკლის დადგმა ე. უფლის ნუნუ მდინიშვილს, მხატვრია შოთა ციციშვილი, მუსიკალურად გააფორმეს ნ. ძინელაძემ და ქ. ბურჭანაძემ, გრიმირია საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებულ მუსიკი ს. ისახველი.

● **ცხაპანის** სახალხო თეატრმა მორიგ პრემიერად წარმოადგინა ა. ჩხაიძის პიესა „ხალი“, რომლის რეჟისორია ზღოუნემის დამსახურებული პოლკაწე ლ. პაქაშვილი, სექტაკალი მხატვრულად გააფორმა დ. ბარკაძემ.

პიესაში მონაწილეობდნენ მსახიობები: ი. გოგოლაძე, გ. ჯავახია, ქ. პეტრუნიანი, დ. ჭალაღონია, ნ. ვაშვა, შ. ლომია, ნ. ჭაიანი, გ. ბუაჩიძე და სხვები.

● **მ. ბუნიას** სახელობის ფოთის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა განახორციელა გ. ბათიაშვილის ორმოქმედებანი პიესა „სტრობის შემდეგ“. სექტაკალი დადგა თეატრის დირექტორმა და მთავარმა რეჟისორმა რ. აბულაყენი, მხატვრულად გააფორმა ზ. ცხადაძემ, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის ლ. ქიშმიშვილს.

წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ: საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტები გ. ბურაღიძე (დათიოი) და ა. დომორჯინიძე (სიმონი); მსახიობები: ალ. ბერიაშვილი (ნიწი), ო. როვაძე (ნუა); ვ. ურიაშვილი (იოსები), შ. სვანიძე (ლილი), ან. ურიაძე (გაიოზი) და სხვები.





● **საპარტიველოს ხელმძღვანელების სახელმწიფო მუზეუმის რუსული ხელოვნების საგამოფენო დარბაზს** ამს წინათ მეტად საუბრადებო ექსპონატი შემატა: ცნობილი რუსი მხატვრის საველი სირინის მუზეუმდენა სტეფანეს ასულმა სირინამ მუზეუმს საჩუქრად გადასცა „ელი-სო დადიანის პორტრეტი“. საველი სირინს (მამის ჭერ კიდევ სულ ახალგაზრდა მხატვარი) ეს პორტრეტი შექმნია 1919 წელს, თბილისში ხსობრად ეოფნის დროს.

● **თელავის სახელმწიფო თეატრმა** მაყურებელს უჩვენა „მოლოდინი“ (თამაშ მიხილურის მინიატურები „შთვარაინი დამის სტუმრები“ და „ვიღაცა ვეჟახის“ მიხედვით).

ეს ორი მინიატურა გააერთიანა თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის ეკრანდამთავრებულმა ახალგაზრდა რეჟისორმა მარტენ ბესტაშვილმა და პიესას „მოლოდინი“ დაარქვა.

საქეტკალისათვის მუსიკა შეარჩია ახალგაზრდა კომპოზიტორმა რამაშ კეყულარიამ, სიმღერების ტექსტი ეყუთვნის ზინა სოლომნივილს.

საქეტკალში მონაწილეობენ თელავის სახელმწიფო თეატრის ახალგაზრდა მსახიობები: ნ. არავაშვილი, დ. მდივნიშვილი, ე. ტუხაშვილი, შ. ბეგიაშვილი, ი. ვარდაიშვილი, კ. ქარტიველიშვილი და სხვები.

● **შ. ლადინის** სახელობის ზეგედიდის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა სეზონის უკანასკნელ პრემიერად მაყურებელს უჩვენა უჩუბკი დრამატურგის უჩუბკის პიესა „ღამე დღეს უთენებია“ (თარგმანი ალ. შალუაშვილისა). საქეტკალი დღედა საქსსრ ხელოვნების დამსახუ-

● **ცხინვალის** ე. ჟეოაგუროვის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ქართული დასის კოლექტივმა მაყურებელს უჩვენა ნ. დუმბაია „საზრდადებო დასკვნა“. საქეტკალი დღედა რეჟისორმა ი. ალქისიშვილმა, მხატვრულად გააფორმა: ვ. ცერბაქმ, მუსიკა ეყუთვნის კომპოზიტორ კ. კოლოლიძის.

საქეტკალში როლებს ასრულებენ: რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ი. შერეხაიშვილი; რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი რ. პლიევა, გ. დარბაუშვილი; მსახიობები:

● **საპარტიველოს** სახელმწიფო სამხატვრო გალერეის საგამოფენო დარბაზში გაიხსნა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწის, თეატრალურ მხატვარ კარკე ეკუელაძის ნამუშევრების პერსონალური გამოფენა, რომელიც მოაწვევს საქართველოს სსრ კულტურის ნაწინისტრომ, მხატვართა ეკვიპაზ, თეატრა-

რებულმა მოღვაწემ გ. ლაღიძემ. მხატვრულად გააფორმა შ. ბეკვაიამ, მუსიკა ეყუთვნის ნ. გიგაურს, სექეტკალში მონაწილეობენ საქსსრ დამსახურებული არტისტები: დ. გოგიაშვილი, შ. ტკონიძე, პ. წულაია, ა. როგავა, შ. შოსია, მ. ციხია, ს. ძიძაძე; მსახიობები: ი. კურციციძე,

თ. მერტიანა, ჯ. გიგიაშვილი, გ. გახიევი, მ. ცხობრებივი და სხვები.

● **სსრ კავშირის** უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის 1974 წლის 13 აგვისტოს დადგენილებით საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი მიღწევებისათვის სსრ კავშირის სახალხო არტისტის სახაიფო წოდება მიენიჭა კომპოზიტორ ოთარ ვახილის ძე თაქთაქიშვილს.

ლურმა სასოგადოებამ და სახელმწიფო სამხატვრო გალერეამ.

გამოფენა გახსნა საქართველოს მხატვართა კავშირის პირკელმა მდივანმა ნ. ჭანბერიძემ. კ. ეკუელაძის შემოკმედებაზე იხაუბრეს რეჟისორებმა: დ. ალექსიძემ, ი. ალქისიშვილმა; მხატვრებმა: შ. უილიანმა, გ. გასუნამ და სხვებმა.

ნ. კობტაშვილი, გ. ზვინია, ვ. გაბისონა, ე. ბაბილაშვილი, ა. ევანია, ა. იობაშვილი, რ. ბერიონია, რ. გურიანი, მ. ბერეაშვილი, ი. გახიევი, ი. მირცხილაძე, რ. ცხადაია, ნ. დღევა, უ. ლავთაძე, ა. ყალიაივა და სხვები.

3. **გაბიაშვილი.**

● **შარშან** მოსკოვის სრულად საყეშირო გამომცემლობა „სოვეტსკი კომპოზიტორმა“ გამოსცა აწ განსვენებული კომპოზიტორის ალექსი ფარცხაილის ახალი სიმღერების კრებული.

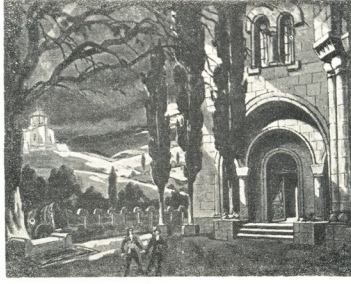


ალ. ფარცხაილად განსაკუთრებულ უურადლებს აქცედა საყმევილო მუსიკის, მის კლამს ეყუთვნის საბავშვო ოპერა „პუაკოვანა“, მრავალ პოპულარული სიმღერა და ინსტრუმენტული პიესა.

მოსკოვში გამოცემულ კრებულში შეტანილია მწაწარებები, რომლებიც გამოირჩევიან საბავშვო ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი ინტონაციებით, სისადვიო, მიმზიდველობითა და კოლორისტულით.

კრებულში შესული სიმღერების ტექსტები თარგმნენ გ. ანდრეევამ, ვ. ვიქტოროვმა, ი. პოლუხინმა და ვ. ტატარინოვმა, რომლებმაც ლექსებს შეუნარუნეს ქართული სურნელები.

საბაბანა ბაბაბა,



ГРУЗИНСКОЕ ИСКУССТВО  
И СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ЗАПАД

Статья содержит текст речи, произнесенной на I Международном симпозиуме по грузинскому искусству в г. Бергамо (Италия) в июне 1974 года. Автор касается взаимоотношений грузинского искусства и искусства Византии, т. е. «восточно-христианских» стран и Западной Европы. Отмечая наличие тесных связей с западным миром, значение византийской культуры для Грузии, так же как и для других стран Ближнего Востока и Восточной Европы, автор, в то же время, подчеркивает национальную самобытность грузинского искусства и, прежде всего, средневековой архитектуры, самостоятельность путей ее исторического развития, своеобразие художественных задач, стоявших перед ней; он указывает, что Грузия является одной из активных создательниц средневекового искусства и что без учета грузинского материала невозможно нарисовать объективную и полную картину его эволюции. (стр. 2)

БЕСЕДА О ГРУЗИНСКОЙ  
АРХИТЕКТУРЕ  
(Круглый стол)

Недавно в редакции журнала «Сабчота хеловнеба» за круглым столом состоялся обмен мнениями о грузинской архитектуре и строительстве. В беседе приняли участие как архитекторы, так и представители других видов искусства: и. о. профессора Тбилисской государственной академии художеств Иосиф Заалишвили, директор Тбилизпроекта Гурам Мирианшавили, руководители архитектурных мастерских Тбилизпроекта Ладо Месхишвили, Шота Кавлашвили, Отар Каландаришвили и Давид Морбедадзе, архитектор Демур Элошвили, писатель Гурам Панджикидзе, кинорежиссер Тенгиз Абуладзе, скульптор Элдужа Амашукели.

Беседу за круглым столом направлял член редакционной коллегии нашего журнала архитектор Нодар Мгалоблишвили.

Вопросы касались архитектурного облика Тбилиси, сущности национальной архитектуры, защиты природы, набравших проблем застройки и строительства. Было высказано много заслуживающих внимания мыслей.

(стр. 6)

## «САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 8, 1974

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР



Манана Ахметели.

ГАСТРОЛИ МИЛАНСКОГО  
ОПЕРНОГО ТЕАТРА  
«ЛА СКАЛА» В МОСКВЕ

Недавно в Москву приезжал знаменитый Миланский оперный театр «Ла Скала». В репертуаре было шесть шедевров итальянской музыки: «Золушка» Россини, «Симон Боканегра», «Анда» и «Реквием» Верди, «Норма» Беллини и «Тоска» Пуччини.

Москвичи впервые встретились с выдающимся дирижером Клаудио Абадо, который блестяще дирижировал операми Верди «Симон Боканегра», «Анда», его же «Реквиемом» и «Золушкой» Россини.

«Нормой» Беллини и «Тоской» Пуччини дирижировал Франческо Моллиари Праделли.

В гастроях участвовали выдающиеся современные певцы — Монсера Кабае, Фиоренца Косото, Николай Гяуров, Пьеро Капуччиади, Плачидо Доминго, Мирелла Френи, Джанни Раимонди и др. (стр. 16)

ИЗВЕСТНЫЙ ПОЭТ, ПРОЗАИК,  
ДРАМАТУРГ

Известному писателю, лауреату Государственной премии Григолу Абашидзе исполнилось 60 лет. Редакция и редакционная коллегия журнала «Сабчота хеловнеба» поздравляют поэта с юбилейной датой и желают ему многих и многих успехов. (стр. 14).

ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ  
ТЕАТРАЛЬНЫХ КРИТИКОВ

В Эппно, в Доме творчества журналистов с 14 по 21/V-74 г. работал Всесоюзный семинар театральных критиков по теме «Современная театральная жизнь в периодической печати». Организован он был по инициативе Союза журналистов СССР, Всероссийского театрального общества и редакции журнала «Театр».

В работе семинара участвовали театральные критики, съехавшиеся сюда со всех концов Советского Союза.

С рабочим планом и задачами семинара ознакомил собравшихся зам. главного редактора журнала «Театр» Н. Мирошниченко, с докладами выступили секретарь Правления Союза журналистов СССР В. Яковлев, заместитель председателя Всероссийского театрального общества А. Ткаченко, искусствоведы А. Скатерников, А. Силаи, В. Макаров, заведующий отделом публицистики редакции журнала «Театр» А. Свободин, зав. отделом литературы и искусства редакции газеты «Комсомольская правда» К. Щербаков.

Участники семинара встретились с сотрудниками отдела литературы и искусства редакции газеты «Правда» В. Кожуховой, с зав. отделом театрального искусства редакции газеты «Советская культура» В. Широком, с директором театра «Современник» заслуженным артистом РСФСР О. Табаковым, с сотрудниками редакции журнала «Театр». (стр. 27).

#### Нодар Джапаридзе

##### ЗАДАЧИ ОПЕРНОГО СТУДИИ

Автор статьи является директором оперной студии при Тбилисской Государственной консерватории имени В. Сараджидзе. Отмечая, что студией пройден плодотворный творческий путь, автор внимание обращает на вопрос целесообразности пятилетней учебной программы подготовки оперных артистов. Он считает, что это учебная система, разработанная 20 лет назад, устарела и уже не отвечает растущим требованиям оперного искусства.

Н. Джапаридзе предлагает свои соображения по поводу продления срока учебного курса вокалистов.

(стр. 32).

#### Лейла Табукашвили.

##### ВДОХНОВЕННОЕ ИСКУССТВО ЕРВАНДА КОЧАР

Персональная выставка произведений известного мастера, народного художника Армянской ССР Ерванда Кочара в Тбилисской государственной картинной галерее стала значительным событием в культурной жизни столицы Грузии.

Экспозиция включала как ранние,

так и новейшие работы этого разностороннего мастера. Ерванд Кочар живописец, график, скульптор—предстал как чрезвычайно интересный, самобытный художник, вечно ищущий, смело использующий новые приемы и средства для выражения мысли, идеи.

Ерванд Кочар — автор многих работ, завоевавших широкое признание. Особенно популярен среди них монумент Давида Сасунского в Ереване, считающийся вершиной творчества художника. (стр. 34)

#### Гиви Боджуга.

##### НЕЭКРАНИЗИРОВАННЫЕ КИНОСЦЕНАРИИ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

В публикуемой статье заканчивается рассказ о неэкранизированных киносценариях К. Марджанишвили (см. ж. «Сабчота хеловнеба» № 7, 8, 9 за 1973 г. и № 4 за 1974 г.)

В этой последней главе своей работы автор рассматривает киносценарии К. Марджанишвили «Его глаза» и «Двенадцать стульев» (по одноименному роману И. Ильфа и Е. Петрова). Оба киносценария не оконченные. (стр. 38).

#### Анзор Каадани, Тархуж Джавахишвили.

##### МУЗЕЙ НАРОДНОГО ЗОДЧЕСТВА

Несколько лет тому назад в Тбилиси был основан Парк-музей грузинского народного зодчества и быта.

В статье дан анализ проекта, принципов, послуживших критерием, а также осуществленной части—как с историко-этнографических, так и с архитектурных позиций.

Высказано несколько критических замечаний. На их основе предпринята попытка дать некоторые выводы в виде предложений. (стр. 43)

#### Натела Лашхия.

##### ВАХТАНГ МЧЕДЛИШВИЛИ

Вахтанг Мчедлишвили, известный режиссер и театральный педагог, много лет работал во МХАТе. Он участвовал в постановке таких известных спектаклей, как «Бранд»



Г. Ибсена, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Анафема» Л. Андреева, «Синяя птица» М. Метерлинка и др.

Особого внимания заслуживает педагогическая деятельность В. Мчедlishvili. Он организовал в Москве три студии: Вторую студию Художественного театра (выпускники которой сменили первое поколение мхатовцев), Студию импровизации и Московскую грузинскую драматическую студию. (стр. 98)

## Леван Пруидзе.

### ГРУЗИНСКИЕ ИЗГОРОДИ

Средства ограждения жилища у разных народов различны, обусловлены уровнем развития общества, материалом, особенностями рельефа.

С течением времени изгороди и ограды, не теряя утилитарного назначения, стали произведениями искусства и заняли определенное место в архитектуре городов и деревень.

Сегодня, когда традиции создания изгородей утрачиваются и их место все больше занимают железобетонные заборы, назрела необходимость не только изучения, но и сохранения изгородей.

Автор знакомит читателей с разными видами живых изгородей, исторически сложившимися в различных районах Грузии, с приемами и приемами, с материалами и техническими средствами их создания, раскрывает их утилитарную и эстетическую ценность. (стр. 55)

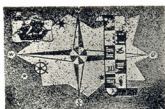
## Манана Церетели

### НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛ

Детские учреждения: детсады, ясли, детские музеи, спортивные комплексы, школы—одна из ведущих тем архитектуры XX века.

Школьный архитектурный комплекс представляет собой ту материальную базу, которая обеспечивает наилучшие условия воспитания подрастающего поколения, гармонического развития физических и духовных сил.

Всестороннее целесообразное использование школьного строения невозможно, если его художественное и архитектурное решение не отвечает



всем современным требованиям и соответствующим методам обучения.

Эту проблему поднимает автор данной статьи, говорит о функциональном назначении художественных и архитектурных элементов и о роли, которая им отводится в деле воспитания подрастающего поколения. (стр. 60).

## Дудар Маргиев.

### ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ МАСТЕРСТВО В ФИЛЬМЕ

Автор рассматривает работу художника и оператора в фильмах студии «Грузия-фильм» за 1973 год и положительно оценивает ее в кинолентах: «Мелодии Верийского квартала» (оператор А. Мгебришвили, художники В. Руруа и Е. Лапковский), «Сибирский дед» (оператор Д. Схиртладзе, художник М. Медников), «Осеннее солнце» (оператор Л. Ахведиани, художник Н. Николадзе), «Похищение луны» (оператор Р. Цурцумия, художник Х. Лебанидзе), «Чудаки» (оператор Г. Чирадзе, художники Р. и Т. Мирзашвили); в телевизионных фильмах—«Старые зурначи» (операторы А. Филиппавили и Л. Намгалашвили, художник Г. Гигаури), «Предел» (оператор Л. Мачидзе, художник Дж. Мирзашвили).

По мнению автора, продукция студии за прошлый год позволяет сделать вывод, что она пополнилась несколькими перспективными кинооператорами, работа которых дает основание надеяться на новые серьезные победы грузинского кинооператорского искусства. (стр. 66)

## Георгий Долидзе.

### «ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ ГРУЗИНСКОГО КИНО»

В статье рецензируется вышедшая в 1973 году в издательстве «Хеловнеба» книга Валентины Цолая «Летопись жизни грузинского кино». Рецензент считает книгу полезной для кинематографистов, но в то же время отмечает, что в ней допущено множество фактических, стилистических ошибок. В подтверждение этого приводятся характерные примеры.

Затрагивается также вопрос о редактировании книги. По мнению ав-



тора, любая книга о кино пуждается в спецредакторе, на профессиональные знания и опыт которого могло бы полагаться издательство.

(стр. 69)

**Гиа Давиташвили,  
Демур Элошвили**

### АРХИТЕКТУРНОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ И ДИЗАЙН

Оптимально гармоническая организация окружающей человека среды—такова основная цель дизайна. Об этой области творческой деятельности интересно повествуют авторы публикуемой в журнале статьи. Они отмечают, что в современных условиях, когда господствует машинный способ производства изделий, в корне меняются взаимоотношения человека с окружающим его предметным миром. Рассматривая общие закономерности развития архитектурных и промышленных форм, авторы считают, что старые критерии их оценки должны уступить место новым. Необходимо соответствующее эстетическое чувство, понимание практического преимущества новых конструкций и форм.

Авторы подчеркивают, что при решении задач, стоящих перед дизайнером, огромное значение имеет познание закономерностей строения живой природы. Она располагает неисчерпаемым запасом рациональных конструкций и форм.

(стр. 72).

### ДИСКУССИЯ

В связи с дискуссией, проводимой в журнале под рубрикой «Театр и зритель», публикуются высказывания рабочих и служащих, партийных и комсомольских работников Тбилисского электровозостроительного завода имени В. И. Ленина. Здесь же печатается статья режиссера Лери Паксашвили «Свое лицо».

(стр. 80)



Леван Милорава.

ДАВИД НАХУЦРИШВИЛИ

Давид Георгиевич Нахуцришвили (1874—1932) был видным и разносторонним деятелем грузинской культуры—драматургом, прозаиком, публицистом, переводчиком, актером, педагогом, членом правления Грузинского драматического общества. Особенно примечательна его деятельность в качестве драматурга и одного из организаторов грузинского театра. В его пьесах («Повеса», «Опора семьи», «Янычар», «Царевич Паата» и др.) отражены проблемы современной жизни и исторического прошлого.

(стр. 88)

Гурам Шарадзе.

### ИЗДАТЕЛЬ—ПАТРИОТ

О человеке большой души и сердца, известном грузинском издателе Максима Шарадзе повествует автор в своей статье.

М. Шарадзе—современник Илья Чавчавадзе, сотрудничал в его газете «Иверия», а затем в числе четырех компаньонов основал частную типографию. Своей воистину подвижнической жизнью во имя процветания культуры Грузии он синскал большую любовь и уважение общественности. С его именем связано основание потного издательства в Грузии. Бесплатно, зачастую на свои средства издавал и распространял он также средневековую грузинскую литературу.

(стр. 92).

Акакий Васадзе.

### ВОСПОМИНАНИЯ И МЫСЛИ

Автор пишет о своей деятельности в Батумском театре.

Далее А. Васадзе рассказывает о режиссерской работе великого грузинского режиссера Котэ Марджанишвили в театре имени Руставели.

(стр. 99)

მატერული რედაქტორი ალექსი ბალაბუჯო.

კონტროლიორ-კორექტორი ვანდა ხახუაშვილი.



საქართველოს კ კენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა.  
თბილისი, 1974.

ბელოწერილია დასაბეჭდად 18/IX-74 წ. უე 08570  
შეე. 2883. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.  
საღარიბეხო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კ კენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა.

თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 93-93-59.

ИНДЕКС 76177