

ԽՅՈՒՄԻՆԱԿԱՆ  
ԿՆՏԱ

# ԳՆԱՆՍԻ ՍԱՆՓՈՒՄԻ ԵՂՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆԵՐ

1976 8

8/1976

შინაარსი

საკა ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება	2
ლონგინო სუმბაძე — პატრული ზეკონომიკური კავშირისა და უწყობის საბანაო	6
ბერბანის ფედერაციული რესპუბლიკის საარის კვირეუ- ლი საბოთა კავშირში	15
მანანა ახმეტელი — ვაზნიკის „მფრინავი კოლანდილი“ თბილისის საო- პერო თეატრის სცენაზე	20
ცისანა ტატიშვილი — ორი შეხვედრა ვაზნიკთან	24
რუსუდან ხოჭავაძე — ლეონარდის კონცერტზე	25
ნოდარ გურაბანიძე — ორი მშენიანი წარმოდგენა	27
ნადედა შალუაშვილი — „ნათან ბრძენი“ — სპარტიკული თეატრის სპექტაკლი	31
ვაჟა ბრეგვაძე — „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“	36
მარიანე კერესელიძე — საარის მხარის მხატვართა ნაშრომების გამოფენაზე	39
თემურ ჩხეიძე — დაუწყებელი შეხვედრები	41
გიორგი ზუხუაშვილი — მრავლის დასაბუთებელი თეატრის გასტროლები	45
ანა ხატიკია — თანამედროვეობით შთაბრძნული ხელოვნება	51
თამარ კვიციანიძე — ალექსანდრე ბუკინა	55
ვახილ კიკნაძე — ფოლკლორული მოტივები სანდრო ახმეტელის შემოქმე- დებაში	59
ტატა თვალჭრელიძე — აპირი კურსოსა	66
დავით სერგევა — მავალა ასსრაშვილი	75
ზურაბ კაკაბაძე — ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის საკით- ხისათვის	78
ვაჟა ჯვარია — კინემატის სახელოვის XXV საერთაშორისო ფესტივალში	83
რევაზ სირაძე — პატრული მსტიტიკური ნაწარმის პლატონოვი ნაგაფი	86
ქეთევან ხაჩიაშვილი — შირი პრავისპირული და ანდრია ჟანაშვილი	92
ალექსანდრე ლორია — მანანის სადირიქტორო სკოლის გამოჩენილი მიწვევანი	94
ნოდარ გინჭიბიაშვილი — ხელოვნება და მომავალი	99
ლადო გულუაშვილი — მოგონებების წიგნი	107
ბრონიკა	112

# საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უწყველთვიური შურნალი

თეატრი  
გუნდის  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
კორეოგრაფია

მთავარი რედაქტორი:  
თამაზ ვილაჟი  
სარედაქციო კოლეგია:  
აკაკი ზაქარაი,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ჯუჯუა თითოშვილი  
(ბასუხისმგებელი მოღვაწი),  
ნოდარ ბაგვაძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნიჭიბაძე,  
გივი ორგონიძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანდრე ვულჟინი,  
ნიკო ვაჟაშვილი,  
ნოდარ ჯანაშვილი.



ს კ კ კ

# ცენტრალური კომიტეტში

**სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა განიხილა  
საკითხი „თუ როგორ ასრულებს საქართველო  
საპარტიო პარტიული ორგანიზაცია სკკპ ცენტრალური  
კომიტეტის დადგენილებას პარტიის  
თბილისის საქალაქო კომიტეტის ორგანიზატორული  
და პოლიტიკური გუზაოვის შესახებ“**

მიღებულ დადგენილებაში სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა აღნიშნა, რომ საქართველოს სსრ კომუნისტებმა, ყველა მშრომელმა მხურვალედ მოიწონეს პარტიის XXV ყრილობის გადაწყვეტილებანი, დებულებანი და ამოცანები, რომლებიც ამხანაგმა ლ. ი. ბრეჟნევმა დასახა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის საანგარიშო მოხსენებაში, და აღფრთოვანებით იბრძვიან მათი პრაქტიკული განხორციელებისათვის.

რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაციის ცხოვრებისა და საქმიანობის ყველა მხარეზე დიდი დაღებიით ზეგავლენა მოახდინა და კვლავაც ახდენს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1972 წლის 22 თებერვლის დადგენილება პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის ორგანიზატორული და პოლიტიკური მუშაობის შესახებ. საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა სწორი დასკვნები გამოიტანა ამ დადგენილებაში აღნიშნული სერიოზული ნაკლოვანებებიდან და შეცდომებიდან, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა, თბილისის

სის საქალაქო კომიტეტმა; სხვა პარტიულმა კომიტეტებმა თვითკრიტიკულად გააანალიზეს საქმეთა ვითარება რესპუბლიკაში, შეიმუშავეს და ახორციელებენ იმ დონისძიებათა ფართო სისტემას, რომელთა მიზანია სახალხო მეურნეობისა და კულტურის აღმავლობა, მშრომელთა ცხოვრების დონის ამაღლება, მათი პოლიტიკური შეგნებულობისა და შემოქმედებითი ინიციატივის შემდგომი ზრდა. წარმოებს მიზანდასახული მუშაობა პარტიულ ცხოვრების ლენინური ნორმებისა და პარტიული ხელმძღვანელობის ლენინური პრინციპების დამკვიდრებისათვის. მნიშვნელოვანად გაიზარდა პარტიულ ორგანიზაციათა ავტორიტეტი, გაძლიერდა მათი წარმმართველი და მორგანიზებელი გავლენა რესპუბლიკის სოციალურ-ეკონომიური და სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა დარგში.

სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა აღნიშნა, რომ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა, პარტიულმა, საბჭოთა, სამეურნეო ორგანიზებმა და შრომი-

თმა კოლექტივებმა, რომლებიც ეყრდნობიან პარტიისა და მთავრობის მხარდაჭერას და დახმარებას, უფრო სრულყოფილ იყენებენ შინაგან რეზერვებს, ძირითადად დაძლიეს სტრატეგიული ჩამორჩენა, რომელიც 1971-1972 წლებში იყო მეცხრე ხუთწლიანი გეგმის შესრულებაში ამის შედეგად განვითარების ტემპების, პროდუქციის წარმოებისა და რეალიზაციის საერთო მოცულობის მხრივ რესპუბლიკის მრეწველობაში დაიწყო სკკპ XXIV ყრილობის დირექტივებით გათვალისწინებულ დონეს. გადაჭარბებით შესრულდა შრომის ნაყოფიერების ზრდის ხუთწლიანი დაავლება, რის ხარჯზე მიღებულია სამრეწველო წარმოების მატების ოთხ მეხუთედზე მეტი. გაიზარდა ფონდამოვება, გაუმჯობესდა ნაწარმის ხარისხი, შეიმკირდა მუშახელის დენდობა და სამუშაო დროის დანაჯარგვები. შემკირდა იმ ნაწარმითა რიცხვი, რომლებიც გეგმების ვერ ასრულებენ.

საქართველოს პარტიულმა ორგანიზაციებმა, სახელმწიფო და სამეურნეო ორგანიზებმა გააუმჯობესეს ხელმძღვანელობა სოფლის მეურნეობისადაც. მერვე ხუთწლიდან შედარებით სოფლის მშრომელებმა გაზარდეს პროდუქციის წარმოება. შესრულებულია მიწათმოქმედებისა და მეცხოველეობის ძირითადი პროდუქტების დამზადების ხუთწლიანი გეგმები, აგეგმეს გადამიჭრებით სახელმწიფოს მიყვავა დიდძალი მარცვლეული, ხარისხოვანი ჩაის ფოთილი, ციტრუსები, ხაიო, ხორკი და რძე წარმოებს მუშაობა კაპიტალურ დაბანდებათა უფრო ეფექტიანი გამოყენებისა და მშენებლობის ვადების შემკორხებისათვის. გასულ ხუთწლიდან ამოქმედდა 72 სამრეწველო საწარმო, მათ შორის დირექტივებით გათვალისწინებული ობიექტები — მანდელის სამთო-გამამდიდრებელი კომბინატი და ზუგდიდის ფიფქურის ქარხანა, რეკონსტრუირებულია ბევრი სამაქრო ქარხანა და ფაბრიკა, რის შედეგად მიღებულია სამრეწველო პროდუქციის მთელი მატების ნახევარზე მეტი.

პარტიული კომიტეტების, მშრომელთა დეპუტატების საბჭოების, სამეურნეო და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ყურადღების გაძლიერების შედეგად უფრო აქტიურად წყდება კომუნალური მეურნეობის განვითარების, მოსახლეობის საბინაო პირობების გაუმჯობესების საკითხები. ბოლო სამი წლის მანძილზე წარმატებით სრულდება საბინაო მშენებლობის გეგმები. შენდება მეტი საბავშვო დაწესებულებები, სკოლები და საავადმყოფოები, გაუმჯობესდა ქალაქების მოსახლეობის მომარაგება ახალი ბოსტნეულითა და ხილით. კიდევ უფრო განვითარდა მოსახლეობის საყოფაცხოვრებო და სამედიცინო მომსახურება.

აღნიშნა რა ეკონომიკის სფეროში მომხდარი დადებითი ძვრები, სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა ამასთან ერთად საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს ყურადღება მიამართა იმას, რომ ერთ სულ მოსახლეზე საზოგადოებრივი პროდუქტის წარმოებისა და გროვებული შე-

მოსავლის მხრივ რესპუბლიკა ჩამორჩება საშუალო საკავშირო დონეს. პარტიული, საბჭოთა და სამეურნეო ორგანიზების უმნიშვნელოვანესი აზოცანა ყველა იმ რაოდენობრივი და თვისებრივი მაჩვენებლების უფროდ შესრულება, რომლებიც დასახულია სსრ კავშირის სახალხო მეურნეობის 1976-1980 წლების განვითარების ძირითად მიმართულებებში. მათ უნდა უზრუნველყონ რესპუბლიკის საწარმოო ძალების უფრო სწრაფი განვითარება მისი მდიდარი ბუნებრივი და ნიადაგ-კლიმატური პირობების, მატერიალური და შრომითი რესურსების, დიდი მეცნიერული პოტენციალის, ყველა შინაგანი რეზერვისა და შესაძლებლობის რაციონალურად გამოყენების საფუძველზე. ისინი უფრო მეტი ენერგიით უნდა იღწეონ რესპუბლიკის წარმოების ეფექტიანობის ამაღლებისათვის, უფრო გააძაჭონ ექპორტზე უყარათობის, ნედლეულის, მასალების, ფულადი სახსრების ხარჯვები მფლანგველობის ფაქტებს, სამუშაო დროის დანაჯარგვები.

იმის გათვალისწინებით, რომ რესპუბლიკაში არის ეკონომიურად სუსტი კოლექტივებისა და საბჭოთა მეურნეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი, საჭიროა ყველა მეურნეობის რენტაბლობის უზრუნველყოფა სახალხო-სამეურნეო წარმოების სპეციალიზაციისა და კონცენტრაციის განვითარების ბაზაზე. აუცილებელია მარცვლეულის ყურძნის, ჩაის ფოთლის, ციტრუსების, ბოსტნეულისა და მიწათმოქმედების სხვა პროდუქტების მოსავლიანობა და მთლიანი მოსავლის მნიშვნელოვანი გაზრდა, მეცხოველეობის ყველა სახეობის პროდუქციის წარმოების მკვეთრი ზრდა სოფლის მეურნეობის პროდუქციის წარმოებასა და დაზღვევაში საზოგადოებრივი მეურნეობის ხვედრითი წილის ამაღლება.

საქართველოს სსრ პარტიულმა, საბჭოთა და სამეურნეო ორგანიზებმა მთავარი ყურადღება უნდა მიამართონ იმას, რომ საჭიროა მშენებებითი ღონისძიებების განხორციელება კაპიტალურ მშენებლობაში, ვაჭრობაში, საყოფაცხოვრებო და სამედიცინო მომსახურებაში გერ კიდევ არსებულ ნაკლოვანებათა აღმოსაფხვრელად.

სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა ხაზსამით აღნიშნა, რომ პოზიტიური ცვლილებები, რომლებიც საქართველოს სსრ სამეურნეო და კულტურულ ცხოვრებაში ხდება, პარტიული ხელმძღვანელობის სტოლისა და მეთოდების არსებითად გაუმჯობესების, რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაციის იდეურ-პოლიტიკური და ორგანიზაციული შედეგების, მასებთან მისი კავშირის განმტკიცების შედეგია. რესპუბლიკის კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მტკიცე ბრძოლა გაშალა კადრების შერჩევის, განაწილებისა და აღზრდის ღონისძიებების მკაცრად დაცვისათვის. პარტიული, სახელმწიფო და სამეურნეო მუშაობის ბევრი უბანი განამტკიცეს პოლიტიკურად მიმწიფებელი, მორალურად სუბტაყი და პარტიის საქმისმიადი ერთგული კადრებით. კადრების საკით-

ბოა გადწყვეტილის მკვიდრება კოლგენალიზის პრინციპი, ამასთან პარტიული ორგანიზები უტური სრულდითვისწინებენ კომუნისტების მშრომელთა კოლექტივების აზრს. ეს ქმნის შესაძლებლობას, რომ თავიდან აიცილონ შეცდომები, რომლებიც ახლო წარსულში იყო აღკვეთილი მუშაკთა შეფასების, პირადი ერთგულების, ნათესაური და მეგობრული ურთიერთობის ნიშნით მათი დაწინაურების დროს. მეტ ზრუნვას იჩენენ რესპუბლიკაში ზელმძღვანელო კადრების დიდურ-პოლიტიკური და საქმიანი დონის ამალგენისათვის, მათ მეტ პასუხს სთხოვენ მიწოდებლ უზანზე მუშაობის შედეგებისა და ადამიანთა აღზრდისათვის.

გაიზარდა პარტიული კომიტეტების პლენუმებისა და პარტიული კრებების, როგორც კოლექტიური ზელმძღვანელობის ორგანიზების, კადრების, ყველა კომუნისტების აღზრდის სკოლის მნიშვნელობა, შინაპარტიული დემოკრატიის, ამხანაგური კრიტიკისა და თვითკრიტიკის შემდგომი განვითარების საფუძველზე ოჩრდებ კომუნისტთა აქტივობა, დისციპლინა და პასუხისმგებლობა საწარმოებში, კოლექტივებთან და საბჭოთა მეურნეობებში, ორგანიზაციებსა და დაწესებულებებში საქმეთა ვითარებისათვის.

პარტიული კომიტეტები სრულყოფენ პარტიის დირექტივებისა და საკუთარი გადაწყვეტილებების შესრულების ორგანიზაციასა და შემოწმებას, ამალგებენ კომუნისტთა და უპარტიოთა ინფორმირებას სამეურნეო და პოლიტიკურ საკითხებში, რითაც ხელს უწყობენ ზელმძღვანელო ორგანიზებისა და კადრების საქმიანობისადმი ფართო მასების კონტროლის შემდგომი განვითარებას. პარტიული კომიტეტები რეგულარულად აცნობენ თავინა მუშაობას პარტიულ ორგანიზაციებს, ყველა კომუნისტს. პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის შესახებ დადგენილების შესრულების მიმდინარეობის თაობაზე საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა ანგარიში ჩააბარა ყველა საოლქო, საქალაქო და რაიონულ პარტიულ კონფერენციას, ხოლო თბილისის საქალაქო კომიტეტმა — პირველად პარტორგანიზაციების კრებებს: გაუმჯობესდა მუშაობა კომუნისტების წინადადებებისა და კრიტიკული შენიშვნების, მშრომელთა წერალებისა და განცხადების განხილვისა და რეალიზაციისათვის.

საკვ ცენტრალურმა კომიტეტმა წინადადება მისცა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტს სკვპ XXV ყრილობის მითითებებთან შესაბამისად უზრუნველყოს ორგანიზაციულ-პარტიული მუშაობის დონის შემდგომი ამაღლება. პარტიული კომიტეტები კვლავად დაუცხრომლად უნდა ზრუნავდნენ პირველად პარტიული ორგანიზაციების ბრძოლისუნარიანობის ამაღლებისათვის, მათი რიგების შეკავშირებასა და სიწმინდისათვის, უნდა ცდილობდნენ, რომ თვითიველ კომუნისტს ჰქონდეს პოლიტიკური მებრძოლის თვისებები, დირსეულად აწარულებდეს ავანგარდულ როლს წარმოებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, სამაგალითო იყოს ყოველცხოვრებაში. საჭიროა გაგრძელდეს მუშაობა ზელმძღვანელო კადრების თვისებრივი შემადგენლობის გაუმჯობესებისათვის, იმისათვის, რომ მათ ვასწავლოთ მუშაობის ლენინური სტილი, ყველა საკითხის გადაჭრისადმი მიდგომა პარტიული პოზიციებიდან, საერთო სახელმწიფო ინტერესების თვალსაზრისით, საჭიროა ბრძოლა ბუფორტიზმის, უპასუხისმგებლობის, უდისციპლინობის, მშრომელთა მოთხოვნებთან და საჭიროებებთან უგულებელყოფის არსებულ გამოვლენებთან წინააღმდეგ, ყოველმხრივ უნდა განვითარდეს კრიტიკა და თვითკრიტიკა როგორც მოღვაწეების, ისე არსებული ნაკლოვანებების თვითკრიტიკული ანალიზი უნდა დადგოს საფუძველად თვითიველ პარტიული კომიტეტის, თვითიველ ზელმძღვანელო მუშაკის, ყველა კომუნისტის საქმიანობას. უნდა განმტკიცდეს სახელმწიფო დისციპლინა, კადრები აღიზარდოს ამ სულიანკვეთებით, რომ სახალხო-სამეურნეო გეგმებს ყველა მაჩვენებლით უთუოდ ასრულებდეს ყველა უზანი, ყველა კოლექტივი. უნდა გაუმჯობესდეს მუშაობა კადრების რეზერვში, ამალგდეს მათი თვითრეული და პოლიტიკური მომზადება. საჭიროა პარტიული, საბჭოთა და სამეურნეო მუშაობის სტილისა და მეიოდების სრულყოფა, მისი შედგენა ჩატარებული თათბირებისა და მიღებულ დადგენილებების რაოდენობის კი არა, არამედ რეალური შედეგების მიხედვით. იმის მიხედვით, თუ რამდენად მაღალა ორგანიზაციული მუშაობის დონე: რამდენად ზუსტია კონტროლი უნდა გაძლიერდეს სარეკლამო-პროფკავშირული და კომკავშირული ორგანიზაციებისადმი პარტიული ზელმძღვანელობის ქმედობა. გაიზარდოს საბჭოებში მომუშავე კომუნისტების აქტივობა და პასუხისმგებლობა, განუზრუნავდეს ვითარდებობის სოციალისტური დემოკრატიის, მტკიცებობის მართლწესრიგი და სოციალისტური კანონებზე.

საკვ ცენტრალურმა კომიტეტმა აღნიშნა საქართველოს პარტიული ორგანიზაციის მიზანდასახული მუშაობა მშრომელთა კომუნისტური აღზრდის, რესპუბლიკის საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში მაღალი დიდური და ზნეობრივი პრინციპების დამკვიდრების დაჩრგში. დიდური-აღმზრდელითმა მუშაობამ განსაკუთრებული ეჭანება და სიღრმე შეიძინა სკვპ XXV ყრილობის შემდეგ. ყრილობის მასალებისა და დოკუმენტების პრზოგანდისა და განმარტების მიზანია, რომ სკვპ ცენტრალურ კომიტეტის საანგარიშო მოხსენებების იდეები, დებულებები და დასკვნები გააცნონ თვითიველ ადამიანს, დაეხმარონ მშრომელებს, რათა განასაზღვრონ მეათე ხუთწიფლის დავალებათა წარმატებით შესრულებისათვის ბრძოლაში თავიანთი კონკრეტული მონაწილეობის ფორმა.

რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაცია ეწევა მრავალმხრივ მუშაობას, რათა კომუნისტებსა და კომკავშირელებს, მუშებსა და კოლმეურნეებს, ინტელექციელთა და ახალგაზრდობას, ზელმძღვანელო კადრებს ჩაუნერგოს კომუნისტური იდეურობა, მაღალი პოლიტიკური შეგნებულობა, საზოგადოებრივი და შრომითი აქტივობა, თვითიველ შრომითს კოლექტივში, მთლიანად რესპუბლიკაში შექმნას ჯანსაღი მორალურ-პოლიტიკური ატმოსფერო. პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის შესახებ სკვპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების შესაბამისად საქართველოს პარტიული, პროფკავშირული და კომკავშირული ორგანიზაციები აუჭიკობესებენ ადამიანთა აღზრდას კომუნისტური მორალის, საბჭოთა პარტიოტიზმისა და სსრ კავშირის ხალხთა მეგობრობის,

ტიული პოზიციებიდან, საერთო სახელმწიფო ინტერესების თვალსაზრისით, საჭიროა ბრძოლა ბუფორტიზმის, უპასუხისმგებლობის, უდისციპლინობის, მშრომელთა მოთხოვნებთან და საჭიროებებთან უგულებელყოფის არსებულ გამოვლენებთან წინააღმდეგ, ყოველმხრივ უნდა განვითარდეს კრიტიკა და თვითკრიტიკა როგორც მოღვაწეების, ისე არსებული ნაკლოვანებების თვითკრიტიკული ანალიზი უნდა დადგოს საფუძველად თვითიველ პარტიული კომიტეტის, თვითიველ ზელმძღვანელო მუშაკის, ყველა კომუნისტის საქმიანობას. უნდა განმტკიცდეს სახელმწიფო დისციპლინა, კადრები აღიზარდოს ამ სულიანკვეთებით, რომ სახალხო-სამეურნეო გეგმებს ყველა მაჩვენებლით უთუოდ ასრულებდეს ყველა უზანი, ყველა კოლექტივი. უნდა გაუმჯობესდეს მუშაობა კადრების რეზერვში, ამალგდეს მათი თვითრეული და პოლიტიკური მომზადება. საჭიროა პარტიული, საბჭოთა და სამეურნეო მუშაობის სტილისა და მეიოდების სრულყოფა, მისი შედგენა ჩატარებული თათბირებისა და მიღებულ დადგენილებების რაოდენობის კი არა, არამედ რეალური შედეგების მიხედვით. იმის მიხედვით, თუ რამდენად მაღალა ორგანიზაციული მუშაობის დონე: რამდენად ზუსტია კონტროლი უნდა გაძლიერდეს სარეკლამო-პროფკავშირული და კომკავშირული ორგანიზაციებისადმი პარტიული ზელმძღვანელობის ქმედობა. გაიზარდოს საბჭოებში მომუშავე კომუნისტების აქტივობა და პასუხისმგებლობა, განუზრუნავდეს ვითარდებობის სოციალისტური დემოკრატიის, მტკიცებობის მართლწესრიგი და სოციალისტური კანონებზე.

საკვ ცენტრალურმა კომიტეტმა აღნიშნა საქართველოს პარტიული ორგანიზაციის მიზანდასახული მუშაობა მშრომელთა კომუნისტური აღზრდის, რესპუბლიკის საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში მაღალი დიდური და ზნეობრივი პრინციპების დამკვიდრების დაჩრგში. დიდური-აღმზრდელითმა მუშაობამ განსაკუთრებული ეჭანება და სიღრმე შეიძინა სკვპ XXV ყრილობის შემდეგ. ყრილობის მასალებისა და დოკუმენტების პრზოგანდისა და განმარტების მიზანია, რომ სკვპ ცენტრალურ კომიტეტის საანგარიშო მოხსენებების იდეები, დებულებები და დასკვნები გააცნონ თვითიველ ადამიანს, დაეხმარონ მშრომელებს, რათა განასაზღვრონ მეათე ხუთწიფლის დავალებათა წარმატებით შესრულებისათვის ბრძოლაში თავიანთი კონკრეტული მონაწილეობის ფორმა.

რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაცია ეწევა მრავალმხრივ მუშაობას, რათა კომუნისტებსა და კომკავშირელებს, მუშებსა და კოლმეურნეებს, ინტელექციელთა და ახალგაზრდობას, ზელმძღვანელო კადრებს ჩაუნერგოს კომუნისტური იდეურობა, მაღალი პოლიტიკური შეგნებულობა, საზოგადოებრივი და შრომითი აქტივობა, თვითიველ შრომითს კოლექტივში, მთლიანად რესპუბლიკაში შექმნას ჯანსაღი მორალურ-პოლიტიკური ატმოსფერო. პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის შესახებ სკვპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების შესაბამისად საქართველოს პარტიული, პროფკავშირული და კომკავშირული ორგანიზაციები აუჭიკობესებენ ადამიანთა აღზრდას კომუნისტური მორალის, საბჭოთა პარტიოტიზმისა და სსრ კავშირის ხალხთა მეგობრობის,



შრომისა და სახალხო დოქტრინისადმი შევანებული და მოკიდებული, სასოციალისტური დისციპლინისა და საერთო საქონისთვის პასუხისმგებლობის სტრუქტურით. წარმოგზავნიერადი ბოლოა მუშახალხი, წარმოგზავნიერადი ფაქტორების რეკლამები, ამ სახალხო-სოციალისტური გამოვლინებების წინააღმდეგ, რომლებიც კერძო კლდე ზეგერე ვეხვდება მთხვექულობის დრომქუ-ული მანერ ზეგერეულებების, რელიგიური ცურქმუ-ნების წინააღმდეგ.

ხორციელდება კონკრეტული ღონისძიებანი საქართველოში მჭკორეუბი ყველა ერეონების წარმომადგენელთა შორის იდეურ-აღმზრდელობითი მუშაობის გაძლიერებისათვის, აქტიურ შრომისა და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში მათი ჩაბმისათვის. მეტი ყურადღება ეთმობა აფხაზეთისა და აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკების, სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის ეკონომიკისა და კულტურის განვითარების საკითხებს.

იდეურ-პოლიტიკური და ზეგერევი აღზრდის საქმეში საგრძნობლად გაიზარდა მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების, შემოქმედებითი კავშირების, კულტურისა და ხელოვნების დაწესებულებების როლი. საქართველის სსრ მწრულეს, მხატვრებს, კომპოზიტორებს, თეატრისა და კინოს მუშაკებს თავიანთი ღირსიული წვლილი შეეკეთ შინაარსით სოციალისტური, სტრუქტურით ანტერნაციონალისტური და ფორმით ეროვნული ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომ განვითარებაში. ბოლო წლების მანძილზე შეიქმნა მთელი რიგი ნიჭიერი ხაწამოებები, რომლებშიც პარტიული პოზიციებიდან ღრმად არის განაწილებული თანამედროვეობის საზოგადოებრივი მოვლენები, რომლებიც უმეტრად შრომითი წარმატებების ჰეროიკა და პათოსი, მშრომელი ადამიანების აქტიურ მოქალაქეობრივ პოზიციას და მაღალ ზეგერევი თვისებებს.

ვადამწულთა კონკრეტული ნაბიჯები სახალხო განათლების სისტემის შემდგომი სრულყოფისათვის. თანდათან ხდება უმაღლეს სასწავლებლებსა და ტექნიკუმებში მიღების დროს არსებული სერიოზული ნაკლოვანებების აღმოფხვრა. შესამჩნევად გაუმჯობესდა სტუდენტობის შემადგენლობა, სადაც თითქმის ერთიორად გაიზარდა მუშათა და კოლმეურნეთა რიცხვი, გაიზარდა იმ ქალი-შვილებისა და ქაბუტეების ხეცრიობი წონა, რომლებიც სასწავლებლად მოვიდნენ წარმოებიდან და საბჭოთა არმიის რიგებიდან. მეტი ყურადღება ეთმობა სტუდენტთა და მოსწავლეთა პროფესიული მომზადებისა და აღზრდის ხარისხის გაუმჯობესებას. შრომითი სემესტრით ერთად ყველა უმაღლეს სასწავლებელსა და ტექნიკუმში შემოღწეულთა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პრაქტიკა, რომლის დროს მომავალი სპეციალისტები იძენენ ადამიანებთან იდეურ-აღმზრდელობითი მუშაობის ჩვევებს.

პარტიული ორგანიზაციები ხორციელდებენ სერიოზულ ღონისძიებებს სოციალისტური კანონიერების განმტკიცებისათვის. ანტისაზოგადოებრივი გამოვლინებების, წარსულის ცურქმუენების წინააღმდეგ ბრძოლაში ებმებიან მშრომელთა სულ უფრო ფართო მასები, გაიზარდა შრომითი კოლექტივების როლი ამ საქმეში. ქალაქებსა და რაიონებში იქმნება მართლწესრიგის საყრდენი პუნქტები, მოზარდთა კლუბები, უმჯობესდება აზნაყური სა-

სამართლობისა და სახალხო რაზმეუბობის საქმიანობა, რაც ხელს უწყობს სამართლდარღვევთა შემცირებასა და ცენტრალურ კომიტეტს, თუმცა მიანჩნა, რომ მხოლოდ დასაბამი მიეცა იმ დიდ მუშაობას, რომელიც მომავალშიც უნდა წარმოებდეს კომუნისტებისა და ყველა მშრომელის იდეურ-პოლიტიკური აღზრდისათვის.

იდეოლოგიურ მუშაობაში რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაციის გაზრდილი აქტივობა კარგ შესაძლებლობებს უქმნის იმ ამოცანების უფრო წარმატებით შესრულებას, რომლებიც ამ დარგში დასახა სკკპ XXV ყრილობამ. იდეურ-აღმზრდელობითი მუშაობის ღონის შემდგომი ამბლები უზრუნველსაყოფად პარტიულმა კომიტეტებმა უნდა შეინარჩუნოს იდეურ-პოლიტიკური, შრომითი და ზეგერევი აღზრდის პერსპექტიული კომპლექსური გეგმები, მიიღონ მათე ხუთწლიანი სოციალურ-ეკონომიური პლანების ვადაწყვეტაში, ახალი აღამანის აღზრდაში ყველა იდეოლოგიურ დაწესებულების, პროპაგანდისა და აგიტაციის მთელი ძალებისა და საშუალებების ღონისძიებათა უფრო მოფქვრებულ კოორდინაციას. იდეოლოგიური მუშაობის სრულყოფასთან ერთად უფრო ვადაქრით უნდა აღმოფხვრას ამ საქმეში არსებული ფორმალისის, ცხოვრებისაგან მოწყვეტის ელემენტები და სხვა ნაკლოვანებები. მომავალშიც საჭიროა აქტიური ბრძოლა ბურჟუაზიული იდეოლოგიის შემოჭრის წინააღმდეგ კერძომასკუთრული ტენდენციებისა და ადამიანთა შეგნებასა და ქცევაში წარსულის სხვა ვადმონათების წინააღმდეგ. უნდა ამაღლდეს სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობის ეფექტიანობა, განმტკიცდეს მეცნიერებისა და ცხოვრების კავშირი, დროული და პრინციპული შევსება მიეცეს იდეურ შეცდომებსა და ხარეგებს სამეცნიერო შრომებში, ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოებებში. საჭიროა მეტი ზრუნვა მოსახლეობის, განსაკუთრებით სოფლის, შთის რაიონების მოსახლეობის საყოფაცხოვრებო კულტურის ამაღლებისათვის, მშრომელთა თავისუფალი დროის განწმენული გამოყენების, მათი დასვენების ორგანიზაციისათვის.

სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა გამოთქვა მტკიცე რწმენა, რომ საბჭოთა სოციალურ მუშათა კლასი, კოლმეურნე გლეხობა და ინტელიგენცია საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის მებრძოლი რაზმის — რესპუბლიკის კომპარტიის ხელმძღვანელობით მთელ თავიანთ შემოქმედებით ენერჯება მოახარად კომუნისტურ მშენებლობაში ახალ წარმატებასა მოპოვებას, ღირსეულ წვლილს შეიტანენ სკკპ XXV ყრილობის ისტორიულ ვადაწყვეტილებათა განხორციელებისათვის, ჩვენს საბჭოთა სამშობლოს ძლიერების შემდგომი განმტკიცებისათვის სართი-სახალხო ბრძოლაში.



# ქართული ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის საბანძური

ლონგინოზ სუმბაძე

ჩვენ რესპუბლიკის კულტურის დაწესებულებებს შეემატა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი კერა. გაიხსნა ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის მუზეუმი ღია ცის ქვეშ, რომელიც განკუთვნილია ეროვნული ხალხური ხუროთმოძღვრების ძეგლებისა, რეგულაციამდელი ყოფისა და კულტურის დამახასიათებელი ეთნოგრაფიული მასალის ექსპოზიციისათვის.

მშენებლობა ამ მუზეუმისა, რომელსაც 50 კატრიტორია უკავია ვაკის პარკის ზედა ფერდობებზე ზოტის ხევის აღმოსავლეთით, საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების მოთავეობით დაიწყო. ტერიტორია პირველი რიგის მშენებლობისათვის ქალაქის საბჭოს აღმასკომმა 1960 წლის ივლისში გამოჰყო. მათი საბოლოო საზღვრები დაუსტდა 1965 წელს. ოფიციალურად, მუზეუმი, როგორც მშენებარე ობიექტი, 1966 წლის აპრილში დაარსდა.

მუზეუმის დაგეგმარების გენერალური პროექტი დამტკიცებული იყო 1968 წელს (ავტორი და

მთავარი არქიტექტორი — პროფ. ლ. სუმბაძე, კონსულტანტი — საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი გ. ჩიტაია).

მუზეუმის ჩამოყალიბებაში, დაპროექტებასა და მშენებლობაში, დღიდან მისი პირველი ესკიზების დამუშავების, მონაწილეობა მიიღეს მეცნიერთა, არქიტექტორთა და მშენებელთა დიდმა კოლექტივებმა, რესპუბლიკის ძეგლთა დაცვის საზოგადოებამ და კულტურის სამინისტრომ. მუზეუმში მუდმივად საჩვენებლოდა რესპუბლიკის ხელმძღვანელი პარტიული და აღმინისტრაციული ორგანიზაციების მზრუნველობითა და მხარდაჭერით.

ამ პატრიოტული საქმის დაწყებამ დიდი გამოხმაურება გამოიწვია მთელ ჩვენს რესპუბლიკაში. მასში აქტიურად ჩაებნენ აჭარისა და აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკების, სამხრეთ-ოსეთის ავტონომიური ოლქის პარტიული და საბჭოთა ორგანიზაციები, მეცნიერული ძალები, საქართველოს ყოველი კუთხის რაიონული ცენტრებისა და საკომუნერო სოფლების აქტივი. ხშირ შემთ-

კოლხეთის ზონის ობიექტები. საერთო ხედი.



ხვევაში ისინი უსაყიდლოდ უთმობდნენ მუზეუმს ძვირფას ეთნოგრაფიულ ნივთებს, სამეურნეო და საცხოვრებელ ნაგებობებსაც კი; როგო რაიონებში შეიქმნა საინიციატივო ჯგუფები, რომლებიც დიდ დახმარებას უწევდნენ მუზეუმებს უნიკალური ხე-როთმოდღერული ობიექტებისა და ეთნოგრაფიული ექსპონატების გამოვლენებაში.

სახლური ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის მუზეუმში ღია ცის ქვეშ ჩვენს ქვეყანაში ახალი წამოწყებაა და ამიტომ მისი გენერალური პროექტის შესადაგნად საჭირო შეიქმნა მეცნიერული საფუძვლების დამუშავება, მისი სტრუქტურისა და დაგეგმარების პრინციპების ჩამოყალიბება.

ეს მასალა, დამუშავებული მუზეუმის სამეცნიერო საბჭოს თავმჯდომარისა და პროექტის ავტორის მიერ, გამოქვეყნებული იყო რესპუბლიკის, საკავშირო და უცხოეთის პრესაში.

მიუხედავად იმისა, რომ მუზეუმში ჯერჯერობით 40-მდე ობიექტია ამუნებული (სავარაუდო 250-300-დან), იგი უკვე დიდი პოპულარობით სარგებლობს საქართველოშიც და მის ფარგლებს გარეთაც. რესპუბლიკურ და საკავშირო პერიოდულ პრესაში მას მიეძღვნა არაერთი წერილი. მათ შორის, 1971 წ. 4 ივნისის „პრავდაში“ („ძველი საქართველო 50 ქვეტარსზე“); მიეძღვნა რამოდენიმე ტელე-გადაცემა (ერთი — საკავშირო ტელეცენტრიდან); მუზეუმში ინახულა არაერთმა სტუმარმა, რომლებიც ვერ მალავდნენ თავის აღტაცებას ქართული სახლური ხუროთმოძღვრების თვითყოფილი ძველობით.

მუზეუმის გეგმარებითი სტრუქტურის თავისებურება გაპირობებული იყო საქართველოს ეკონომიურ-გეოგრაფიული და ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული დარაიონებით.

პირველი სახელმწიფოთვ გაერთიანებანი საქართველოს მიწაწაყალზე — კოლხეთი და იბერია ჩამოყალიბდა მის ორ ძირითად კლიმატურ მხარეში: ზღვის ტენიან სუბტროპიკულ დასავლეთში და ზომიერად ტენიან სუბტროპიკულ აღმოსავლეთში. ორივე ამ მხარეში გარკვეულად გამოიყოფოდა კავკასიონის მთიანეთის რაიონები, რომელთაც უკავით მთავრებილის სამხრეთი და, ნაწილობრივ, ჩრდილოეთი კალთები.

საქართველოს ბუნების მრავალფეროვნება, მისი რაიონების განსხვავებული კლიმატურ-გეოგრაფიული პირობები შეპირობებულია უმაჯრესად მისი ტერიტორიის ვერტიკალური ზონალობით.

„პავისა და ფერთა აურაცხელი კონტრასტები აქ სიმაღლეთა განსხვავების მიხედვით იცვლება და არა სიბრტყეზე, რაც საქართველოს ბუნებას

ყოვლად მოულოდნელი ვარიაციებით ამდიდრებს და ამწვენებს“; (ეიტორ კერნახი).

ბუნებრივი ფაქტორების განსხვავებათა შესაფერისად განისაზღვრა მოსახლეობის სამეურნეო საქმიანობის თავისებურებანი. „ფსიკურ-გეოგრაფიულ პირობათა მრავალფეროვნებამ ეკონომიურ ფაქტორებთან ერთად განაპირობა საქართველოში სოფლის მეურნეობის შემდეგი სამი ძირითადი ტიპი: მთიანეთში — სამომთაბარო მესაქონლეობა მთურ მიწათმოქმედებასთან მთავსებით, მთათაშუა დაბლობებზე — უპირატეადად ბარული მიწათმოქმედება, მევენახეობა, მეღვინეობა, მცხილეობა და მესაქონლეობა, რომელიც თითქმის მთლიანად დაქვემდებარებულია მიწათმოქმედებას; მთისპირა ეკონომიურ-გეოგრაფიულ მხარეში კი სუბტროპიკული სამიწათმოქმედო მეურნეობა, მევენახეობა და მეღვინეობა, სამომთაბარო მესაქონლეობასთან შერწყმითი“ (გ. ჩიტაია).

საქართველოს ცალკეული კუთხეების ბუნებრივ-კლიმატური პირობების თავისებურებამ, მეურნეობის ხასიათმა და ადგილობრივმა სამშენებლო მასალებმა, ოჯახის სოციალურ-ეკონომიურმა სტრუქტურამ და საუკუნეებში გამოყვეთილმა ეროვნულმა ტრადიციებმა განსაზღვრეს, როგორც დასახლების თავისებურება, ისე საცხოვრებლის ტიპი.

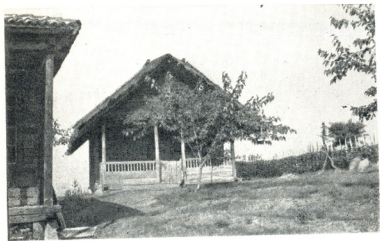
აღმოსავლეთ საქართველოს შედარებით კონტინენტურმა და მშრალმა კლიმატმა და დასავლეთის რბილმა ჰავამ, ერთი მხრივ და ნალექების სიუხვამ და მაღალმა ტენიანობამ, მეორე მხრივ, ძველთაგანვე განსაზღვრეს სახლის ორი ტიპი: მიწურ-ბანიანი — ლიხთაქეთ და ქანობიანი (ორთოთხფერდა) სახურავით ლიხთიქეთ რაიონებში, დასავლეთ საქართველოში არ იცოდა ბანიანი სახურავი. აღმოსავლეთში კი (არქეოლოგიური ძეგლების მიხედვით და სტრაბონის ცნობითაც), კრამიტის ქანობიანი სახურავი უძველესი დროიდან მონუმენტურ ხუროთმოძღვრებაში მაინც, ფართოდ იყო გამოყენებული.

სიმძიმემ მიწურბანიანი გადახურვისა, რომელიც სამეურნეო დანიშნულებითაც იყო გამოყენებული და დიდი ოჯახისთვის დეკავუთნელი დაუნაწევრებელი საცხოვრებელი ფართობის საჭიროებამ განსაზღვრა ძველქართული საცხოვრებელი სახლის ძირითადი ტიპის აღნაგობა სამშალაიანი სიღრმითა და შინაგანი ბოქებით (ღვდაბოქებით).

დასავლეთ საქართველოს ტრადიციული მსუბუქი ჩალის ბურელიანი საჯალაბო სახლი შინაგან საყრდენებს არ საჭიროებდა.

საქართველოს მაღალმთიანეთის დასახლებისა და საცხოვრებლის ტიპის ჩამოყალიბებაზე, ზე-





საქალაქო სახლი. სოფ. ნივეზიანა.



ოღა-სახლი. სოფ. მარანა.

საქალაქო სახლი. სოფ. ნივეზიანა



მით ჩამოთვლილ ფაქტორებს გარდა, მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა მტრისაგან აქტიურად თავდაცვის მოთხოვნებებმა.

ქვეყნის ამ საში ძირითადი მხარის — აღმოსავლეთის, დასავლეთისა და მთიანეთის (კავკასიონის) შიგნით, მათი ცალკეული რაიონების კლიმატურ-გეოგრაფიული პირობების საგრძნობი განსხვავების წყალობით, გამოიკვეთა ცალკეული ისტორიულ-ეთნოგრაფიული პრევიზიები, რომელთა თავისებურებებმაც თითქმის დღევანდლამდე მოაღწიეს. მათ მიხედვითაა სწორედ დანაწევრებული მუზეუმის ტერიტორია.

ხუროთმოძღვრებისა და ყოფისათვის დამახასიათებელი ობიექტები აქ წარმოდგენილია ათ ძირითად საექსპოზიციო ზონაში, რომელთაგანაც ათი აღმოსავლეთ საქართველოზე მოდის (აღმოსავლეთის მაღალმთიანეთის ჩათვლით), ხოლო ათი — დასავლეთ საქართველოზე — დასავლეთ მაღალმთიანეთის რაიონებთან ერთად.

აღმოსავლეთ საქართველოში შემავალი ზონები განლაგებულია მერიდიანული მიმართულებით გამავალ ორ ხრამს შორის მოქცეული მწვანე ზოლის დასავლეთით; ამ ზოლის აღმოსავლეთით კი (არსებული საბაგრო გზის მხარეს) მდებარეობენ დასავლეთ საქართველოს სექტორში შემავალი ზონები.

აღმოსავლეთ საქართველოს სექტორში შედის I. ცენტრალური ზონა (შიდა და ქვემო ქართლი), II. აღმოსავლეთის ზონა (შიგნით კახეთი და გარე კახეთი), III. სამხრეთის ზონა (სამცხე-თრიალეთი და ჯავახეთი), IV. სამხრეთ-თეთის ავტონომიური ოლქი და V. აღმოსავლეთ მაღალმთიანეთი, რომელც მოიცავს ხეგს, მთიულეთ-გუდამაყარს, ფშავესურეთსა და თუშეთს.

დასავლეთ საქართველო შედგება: VI. შავი ზღვისპირეთის ანუ კოლხეთის ზონისა (გურია-სამეგრელო), VII. დასავლეთის ანუ რიონისპირეთის ზონისა (იმერეთისა და რაჭა-ლეჩხუმისა), VIII. აჭარის ასს რესპუბლიკისა, IX. აფხაზეთის ასს რესპუბლიკისა და X. დასავლეთ მაღალმთიანეთის ზონისაგან, რომელშიც შედის ზემო და ქვემო სვანეთი.

მუზეუმის ორივე სექტორში მაღალმთიანეთის რაიონები (კოშკური ციხესახლებით) განლაგებულია ტერიტორიის ზემო ნაწილში.

ყველაზე ვაკე ადგილი მუზეუმის ტერიტორიისა დათმობილი აქვს კოლხეთის (VI) ზონას — სამეგრელოსა და გურიას. ზემოთა მხრიდან მას ესაზღვრება დასავლეთის (VII) ზონის ობიექტები: იმერეთისა (პირველ ორ კვარტალში) და რაჭა-ლეჩხუმისა (მის ზემოთ).

ძირითადი საექსპოზიციო ზონების გარდა, აღმოსავლეთის სექტორის ქვემო მხარეს, ხევის პირას, მოთავსებულია ისტორიულ-არქეოლოგიური ძეგლების ზონა (XI), სადაც უკვე დგას სიონი-

დან განმოტანილი ბაზილიკა და აკადემია. ამ ზონაში განზრახულია აშენდეს აგრეთვე დღომეები — აფხაზეთის მიწისზედა აკადემია, აგებული უბო ურამზაზარი ლოდისაგან, რომლის ხნოვანებაც ითხიათას წელს ითვლის. აქვე იქნება ექსპონირებული მდიდარი კოლექცია საფლავის ქვებისა, რომელთა რელიეფურ გამოხატულებებსა და წარწერებს აქვთ არა მხოლოდ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული, არამედ დიდი მხატვრული ღირებულებაც. ჭერჯერობით ამ კვარტალში ექსპონირებულია ბოლნისის რაიონიდან ჩამოტანილი სარკოფაგი ამითავეული წარწერით და რამოდენიმე საფლავის ქვა გონზარიდან (თეთრიწყაროს რ-ნი).

მონუმენტურ-საკულტო ნაგებობებიდან პროექტი ითვალისწინებს აღმოსავლეთ კავკასიის ხონაში, ფშავ-ხევსურული ხატის ობიექტების აგებას სიპეიბის გადახურვებით, ლაშარის ჯვარის საზოგადოებრივ-საკულტო კომპლექსის საფუძველზე. დასავლეთის სექტორში, ამის გარდა განზრახულია ხის ეკლესიისა და აჭარული ჯამეს გადმოტანა, რომელთა მოქუერობებული ბოძებიც ქართული ხეშეკვეთილობის იშვიათ ნიმუშებს წარმოადგენენ.

მთავარი შესასვლელი მუზეუმისა დაპროექტებულია ჩრდილოეთის მხრიდან, გამყოფი მუყაბე — (XII) ზონის ღერზე. მოედანი მის წილ (XIII) წარმოადგებს მუზეუმის ადმინისტრაციულ-კულტურულ ცენტრს. აფურულ შესასვლელიანი პავილიონის მარცხნივ აშენდება ადმინისტრაციული კორპუსი მუზეუმის დირექციისა და მეცნიერთანამშრომელთათვის, კიხო-სალექციო დარბაზი 150 ადგილზე, მარჯვნივ კი საგამოფენო პავილიონი-მუზეუმის ხალხური ხელოვნების ნიმუშებისა და ყოფის ამსახველი ექსპონატების დასაცავად და გამოსაფენად. მოედნის სამხრეთ მხარეს დაიკავებს დეკორაციული აუზი საქართველოს დიდი რელიეფური რკით და დასასვენებელი ადგილები კაკლის ხეების ჩრდილში.

მუზეუმის ადმინისტრაციულ-კულტურული ცენტრის განხორციელებამდე, პირველ რიგში, მთავარ შესასვლელად გამოიყენებულ იქნება მეორე შესასვლელი, რომელიც მთავარის აღმოსავლეთით მდებარეობს. ჭიშკრის ბურჯები ამ შესასვლელისა, რომელიც გასული საუკუნის შუა წლების ქვიხურობის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგებს, ჩამოტანილია ს. გორდის დადანიხებული პარკიდან. შეინით, ამ შესასვლელის მარჯვენა მხარეს დგას ხის შენობა, რომლის აივანშიც გამოყენებულია ცინივალის ისტორიულ-ეპიგრაფიული მუზეუმიდან ჩამოტანილი, მაჩაბლისეული სასახლის რუქითანი ბოძები. ამ შენობაში გათავსებულია საპატიო ტკუმრების მისაღები სთავსო, ექსკურსიანძმოდოლთა სადგომი და სუვენიერების გასაყიდი ოთახი. ფართო აივანი ამ შენობისა, გარშემო ჩაშენებული ტრაფიციული მერკაბითურთ, გამოყენებული იქნება მნახველთა მოსაცდელად, შესასვენებლად. ლაზური ჩუქურთმით შეკული ბოძები

ამ აივანის ქართული ხითხურობის იშვიათ ნიმუშია და მას, შესასვლელ ჭიშკრთან ერთად მიკუთვნებული აქვს წინა პლანის როლი მუზეუმის ანსამბლის ერთიან კომპოზიციადში.

ტერიტორიის მნიშვნელოვანი ქანობი, რომელიც 30% აჭარებს, მეტად ართულებს მუზეუმის ექსპლოატაციას. დინთთა სხვაობა ქვემოთა (მთავარ) მოედანს და ზემო (მთიულეთის) მოედანს შორის 155 მეტრს შეადგენს, რაც 50 სართულიანი სახლის სიმაღლეს ეტოლებს!

ამის გამო მთავარი სავალი გზების სიგრძე, რომელთა ქანობი საშუალოდ 10% არ შეიძლება აღმატებოდეს, 7 კილომეტრს აღწევს. თუ ამას დაუმატებთ მეორესართისოვანი გზების სიგრძეს, რომელთა გასწვრივაც აგრეთვე ობიექტ-ექსპონატებისა განლაგებული (3 კმ.), გასაღები გახდება თუ რა დამქანველი იქნებოდა ასეთი დიდი აღმართის დაძლევა, ობიექტ-ექსპონატების დათვალეობებისა. მთავარი სინელებე და დაკავშირებულია აღმართთან, თორემ დაახლოებით ამ სიგრძის მანძილის გაგლაა საჭირო (12,5 კმ.) ლურჯის ცნობილი მუზეუმის ყველა დარბაზის დასათვალეობლად! რაკი მთელი რიგი მიზნების გამო, ზემოდან მთავარი შესასვლელის მოწყობა არ გამოდგა მიზანშეწონილი (თუნდაც იმტომ, რომ პირველი რიგის მშენებელთა მაშინ ზემოდან უნდა დაგვეწყო), ამიტომ აუცილებელია გახდა მნახველთა გადასაცვანად შინაგანი ტრანსპორტის გამოყენება. ყველაზე მიზანშეწონილად მიჩნეული იყო კიდული საბაგირო გზა 30 კაციანი ტვადობის ვაგონით.

მუზეუმის დათვალეობება (მშენებლობის დამთავრების შემდეგ) გათვალისწინებულია ზემოდან ქვემოთ მოძრაობისას, იმავე პრინციპით, რომელიც პირველად გამოიყენა არქ. ფ. ლ. რაიტმა ნეო-იორკის გუვერსიების მუზეუმში.

მომსვლელი, მთავარ მოედანზე გავერობიან რა საქართველოს რელიეფურ რუკას, მისი რეგიონების განთავსება მუზეუმის ტერიტორიაზე, რომელიც მის თვალწინაა გადაშლილი, ავლენ საბაგირო გზით მთიულეთის მოედანამდე. აქედან დიდმართზე დაშვებისას დაიწყება ობიექტ-ექსპონატების დათვალეობება. მუზეუმის გზებისა და კიბეზილიკების სისტემა საშუალებას იძლევა ექსპონატების დათვალეობება მოხდეს რამდენიმე მარშრუტით, სიმაღლეს და მანძილის დაუფარავად. საბაგირო გზა მნახველს საშუალებას აძლევს ზემოდან მოხილოს ქვეყნის მრავალფეროვანი არქიტექტურული პეიზაჟი მინიატურულად მაინც, რაც, ალბათ, ყველას დიდ საიამოვნებას მიანიჭებს.

პროექტი ითვალისწინებს მთავარი მოედნის მარჯვნივ გადმინარი წყალსაცავის მოწყობას კამხალით დასავლეთის მხრიდან. წყლის მიწოდება გათვალისწინებულია კუს ტბიდან, მუზეუმის გამყოფი ზონის აღმოსავლეთით მდებარე ხევის სა-





შუალეზით, რომლის ნაპირებზეც განზრახულია აიგოს წყლის წისქვილების საუკეთესო ნიმუშები. ითვით წყალსაცავში იქნება საწყობ ტრანსპორტის ხალხური საშუალებანი: ძველებური მგერული ანუ ვები, ლაზური სანდლები, თბილისური ნავტაკები, ტიველი და ბორნები.

მშრალ ხევებზე გადამავალი ხიდების დიდი ნაწილი აგებული იქნება ისტორიული ნიმუშების მიხედვით.

ობიექტები ძირითად საექსპოზიციო ზონებში იმ ანგარიშით ირჩევა, რომ რაც შეიძლება სრულყოფილად იყოს წარმოდგენილი ქართული საცხოვრებლის სამი ძირითადი, ღრმა ისტორიულს ტრადიციების მქონე თემა: 1. აღმოსავლეთ საქართველოს მიწურბინიანი სახლი ერთო-სარკმლით შუაში, რომლის ძირითად სახესაც გვიგრიცინიანი დაბნაზი („ერთობის სახლი“) წარმოადგენს, 2. დასავლურ-ქართული ორქანიბინი, ისლის ბურვილიანი საჯალაბო ანუ შუა სახლი, მოწნულა, ჯარგავალური ან ფიცრული კედლებით და 3. მაღლმთიანეთისათვის დამახასიათებელი საცხოვრებლის სამი ძირითადი სახე: 2—5 სართულიანი ციხე-სახლი, სამართულიანი ბანისბანა კალოიანი სახლი და სვანური, მაჭრბიან-დარბაზიანი ორსართულიანი სახლი (ქორი).

ქართული საცხოვრებლის ხუროთმოძღვრული აღნაგობის ამ სახი ძირითადი თემიდან, რომელთაც ძველს ვუწოდებთ, შემდგომ განვითარდა გარდაამავალი (ანუ შერეული) ტიპები, ჩამოყალიბებული ახალი სოციალ-ეკონომიური ვითარებისა და ცალკეული რაიონების ბუნებრივ-გეოგრაფიული პირობების შესაფერისად.

დიდი ოჯახის დამოხმთან დაკავშირებით საცხოვრებელი ფართობი ამ სახლების საგრძნობლად მცირდება, კერა სახეებით (ან ნაწილობრივ) იცვლება ბუნებით, ჩნდება სარკმლები. ამ ტიპის წარმომადგენლებია: 1. ბანიან-ბუნჩიან-სარკმლიანი სახლი აღმოსავლეთ საქართველოში, 2. გაუმჯობესებული ფორმა საჯალაბო სახლისა ნაწილობრივი იატაკით, ბუნჩიანი ოთახის დამატებით და 3. გაუმჯობესებული ფორმა მთური საფეხურვანი (ბანის-ბანა) სახლისა ფანჯრიანი ოთახებით და ზოგჯერ აივნითაც.

დასავლეთ საქართველოსა და მთიანეთის საცხოვრებელი ამ ეტაპზე არ წარმოადგენს ჰვევით რად ჩამოყალიბებულ ტიპს, როგორც ეს აღმოსავლეთში გვაქვს ერთ (იშვიათ ორ) ბოძიანი, ბანა-ანი სახლის სახით, რომლის შინაგანი სივრცეც დარბაზული ტრადიციების განვითარებას წარმოადგენს.

ქართული საცხოვრებლის განვითარების მესამე საფეხურზე, რომელსაც პირობითად ახალს ვუწოდებთ, ხდება ფორმათა შედარებითი უნიფიკაცია: ერთსათავსიანის მაგიერ სახლი შენდება ორ, სამ და მეოთხთიანი, კერა ყველგან ადგილს უთმობს ბუხარს ან თუნუქის ღუმელს, საცხოვრებლის იატაკი სცილდება მიწას,

ჩნდება ცოკოლი, ან შენდება ორ სართულად, განათება საცხოვრებლისა ხორციელდება დიდი, შემინული ფანჯრებით. ფართი აიგვის და სხვანი, რომელიც ფიცრული ჭრის წყალობით გამოეკი საცხოვრებელ სივრცეს — იქცა სახლის აუცილებელ და წამყვან ელემენტად. ამ ტიპის სახლის შესანიშნავი წარმომადგენლებია: დასავლური ოღასახლი (უპალატო თუ პალატანი) დახვეწილი, თითქმის ტიპირი, კვადრატული მონახულობის გეგმით, მაგრამ მრავალსახა გაფენებით, ზემო ატარული შუადერეფინიანი სახლი ქვეშ ბოსლით და აღმოსავლური, ანტილი, ორსართულიანი ქვიტიკრის სხვინიან-აივნისანი სახლი.

საცხოვრებლის ფორმათა განვითარების თითოეულ საფეხურზე გვხვდება საგრძნობი არქიტექტურულ-მხატვრული ვარიაციები, როგორც დროისა, ისე სივრცის მიხედვით, რომელთა ნიმუშებიც შეძლებისდაგვარი სისრულით იქნება წარმოდგენილი მუზეუმის საექსპოზიციო ზონებში.

მთავარ კრიტერიუმად მათი შერჩევის გველინება გეგმის რაციონალური გადაწყვეტა და სახლის, როგორც შინაგანი სივრცის, ისე გარე ფორმების ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული ღირსებები.

სამცხე-თრიალეთის დარბაზოვანთა კომპლექსებში დღემდე შემორჩენილია კიდევ ერთი, დიდი ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული მნიშვნელობის მქონე ინტერიუსის სტრუქტურა ე. წ. თაკარებიანი ოდა გრძივგვირგვინული, ხის საფეხურიანი გადახურვით, ორრიცხვ (და ზოგჯერ ორ იარუსზე) გალავებული ტახტებით, ზედა კანათებით, აქურულ-ჩუქურთმიოვანი ბუნჩისკედლით.

ქართველი გლეხის სამეურნეოს-საწარმოს ნაგებობებიდან არქიტექტურული თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ქართლ-კახური მარანი, აღმოსავლური და დასავლური წყლის წიპკილები, ქვემო ქართლის ზეთსახედლები, ატარული საზაფხულო ბინების ძეგური ნაგებობანი, რომელთაც დღემდე შემოინახეს გრძივგვირგვინული გადახურვის უძველესი სისემა, სამცხური ვერძისთავიანი ანუ კვანტბანის მოღანაზული ახორი (ბოსელი), დასავლური სასამინდეები სატოვანად მოწნულა ან აქურულ-ფიცრული კედლებით, ბედლები და სხვ. მუზეუმში წარმოდგენილი იქნება მათი ყველა განსხვავებული და მაღალი ხუროთმოძღვრული ღირსებების მქონე ნიმუშები.

ობიექტ-ექსპონატების ადგილებზე მიგნება, შექმნა, დაშლა-გადმოტანა და მუზეუმის ტერიტორიაზე დამკვიდრება მეტად რთული საქმე ამოიწნდა. მაგრამ არანაკლებ რთული ჩანს აქ საცხოვრებელი სახლების შესაფერი შიდა მოწყობილობის მოპოვება და შექმნა, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია საცხოვრებლის ინტერიერი. „ღადაცის ქვეშ მუზეუმში ექსპონირება ღლი





საქალაქო სახლი, სოფ. გორა — ბერეგოული.

პალატინი სახლი, სოფ. ხანა.



სასამინდო, სოფ. ქორეთი.



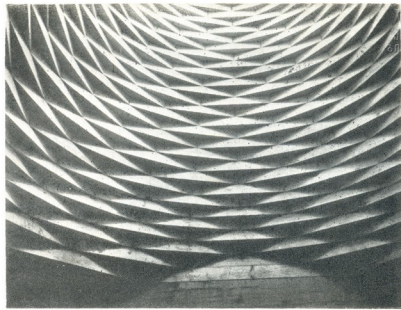
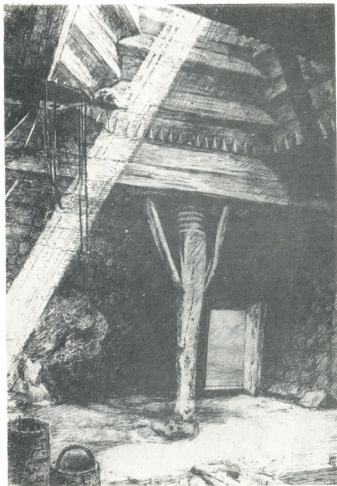
საცხოვრებელი თუ სამეურნეო სარეწაო ნაგებობანი ინტერესულია, მისი ინვენტარი და იარაღი ხელსაწყოები ირიგინალობის მიხედვით უნდა იყოს წარმოდგენილი. მხოლოდ ამ პირობების დაცვით მიაღწევენ ისინი თავიანთი შიამბეჭდავი ძლიერ მათთვის დასახულ მიზანს და ამავე დროს სამეცნიერო კვლევის ობიექტებიც ექნებიან (გ. ჩიტაია).

სახლის ავეჯი, მოწყობილობის საგნები, რკინის კეჩები, საკიდული ჯაჭვები, სამარლუ ყუთები, ჭრაქები, თიხისა და ხის ხახვეწი ჯამ-ჭურჭელა, საფეხები, ლოგინი, ტანისამოსი, შინაური შრომის იარაღები (სართავ-საძახი ჯარა, საქსოვი დაზგა, სადღებლები და სხვ.), რომლებიც ძველებურ სახლებს შესაფერისად ავსებდნენ და ამკობდნენ, უკვე დიდი ხანია გამოვიდა ხმარებიდან და აქაიქაა შემორჩენილი. მუზეუმს დიდი მუშაობა სჭირდება იმისათვის, რომ ხალხური კულტურული ხელოვნების ეს ძვირფასი ნიმუშები მოიპოვოს ექსპოზიციისათვის. მაგრამ ეს მძიმეულოვანი და ძნელი საქმე ვერ დადგება ფეხზე, თუ მას არ გამოუხმარა ჩვენი ფართო საზოგადოება, რაიონების მშრომელები, მოსწავლე ახალგაზრდობა, არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება გარეთა, კარმიდამოსათვის გახკუთვნილ ექსპონატებს: ხალხური ტრანსპორტის საშუალებებს: მარხილებს, ურმებს, უნიკალურ სახენულ იარაღებს, რომელთა შესახებ აკად. გ. ჩიტაიას გამოკვლევებმა მსოფლიო აღიარება მოიპოვეს, ქვის საცხველებს, კეჩრებს. რომელთა პროტოტიპიც ჯერ კიდევ ევგობტის ფერაობების დროიდანა ცხოვრობდა, თინეებს, რიომელთაც იგივე სწავლული (გ. ჩიტაია) ამიერკავკასიისა და წინა აზიის ძველი მოსახლეობის კულტურის საგანძურს მიაკუთვნებს, ფურნებს, ქვევრებს და სხვ.

განსაკუთრებული ყურადღებით უნდა შეარჩეს კარმიდამოს ღობეები და ჯიშკრები, რომელთა მრავალნაირი და ლამაზი ნიმუშებითაც მდიდარი იყო ქართული სოფელი. საბა-სულხან ორბელიანს თავის ლექსიკონში მოცემული აქვს ზღუდის 13 სახესხვაობა: გალაგანი, ევო („წინათ კერძო ანუ გვერდით მოხრილი კედელი, რათა შუა ადგილი აქუნდეს“), ბაკი, გისსი, დრუსო, ხიმი, ლობე, ყორე, ყერო, ხირხალი, მასარი, კაწანი და ძელყორე. ყორის წყობის შესანიშნავი სააქეპა გაგრცლებული ხეში, ღობის მრავალფეროვანი ნიშნუებითა შემორჩენილი იმერეთში.

კარმიდამოთა ან მათი ნაწილების ზღუდეების სახით მუზეუმში წარმოდგენილი უნდა იყოს ღობეებისა და ჭიკურების (შესასველების) ყველა საინტერესო ვარიანტი, რომელთა შესანიშნავი ნიმუშებიდანაც გამოირჩევა დღემდე შემორჩენილი მაღალმხატვრული ჭიკურის ქები ქ. წულუკიძეში, ს. მათხოჯში, ნახაშულევში.

ამრიგად, ქართული ხალხური ხელოვნობისა და ყოფის მუზეუმმა თავის ზონებში შესაძ-



დარბაზი, სოფ. ჭკუკარი, ლ. სუმბაძის გრავეირა.

დარბაზი, სოფ. ყარალაჯი, გვირგვინის ფრაგმენტი.

ლო სრულყოფილებით უნდა წარმოადგინოს ჩვენი ხალხის რევოლუციამდელი პერიოდის ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის (მათ შორის გამოყენებით-დეკორატიული ხელოვნების მრავალი დარგის) საუკეთესო, ტრადიციული ნიმუშები.

სავალალოა ის გარემოება, რომ მრავალი შეხანიშნავი ძველი ხალხური ხუროთმოძღვრებისა და გამოყენებითი ხელოვნების, რომელიც დაფიქირებული იყო ამ 30-40 წლის წინათ, უკვე აღარ არსებობს. განსაკუთრებული მნიშვნელობის ობიექტები, ასეთ შემთხვევაში, ახალი მასალისაგან შენდება არსებული ანაზომებისა და ჩანახატების მიხედვით. ასეა აგებული მუზეუმის ტერიტორიაზე ყარალაჯის დარბაზი.

იქ, სადაც ძნელია (და ზოგჯერ შეუძლებელიც) შენობის დედნის წარმოდგენა, არ მიგვაჩნია დასაძრახსილად მისი ზუსტი ახლის გადმოღება. განააზრი ქონდა, მავალითად, მესტიის კოშკის დაშლა-დანგრევას, ამ მასალის გადმოტანას, და მისგან სამუზეუმო ექსპონატის შენებას? გაიხსენეთ, რომ სვანური კოშკი გარედან მუდამ ილესავოდა! ქვიტიკრის კედლის დაშლა-გადმოტანა მხოლოდ მაშინაა გამართლებული, თუ იგი განსაკუთრებული, თლილი ქვისგანაა ნაგები, როგორც მავალითად, მუზეუმის ტერიტორიაზე აშენებული სიონის ეკლესია და აკლამაზა.

ძირითადი ობიექტებიდან მუზეუმში ყველაზე სრულად კოლხეთისა და რიონისპირეთის ზონებია წარმოდგენილი.

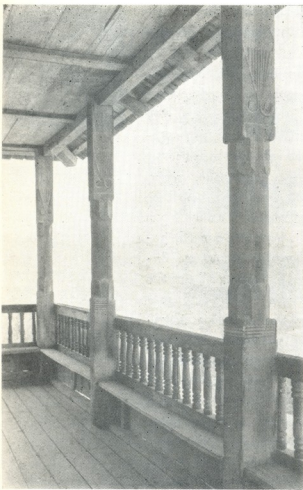
მუზეუმის პირობებში შეუძლებელია კარმიდა-

მოებს შეუნარჩუნოთ მათი ნატურალური ზომები. ეს გამოიწვევდა ტერიტორიის მეტისმეტ ვაზრდას და, მასასადამე, მისასვლელი გზების დავრძელებას.

საცხოვრებელი სახლი ამ ზონაში ძირითადად წარმოდგენილია ორი ტიპით: ძველი საჯალაბო სახლი და ახალი ოდა-სახლი. უკანასკნელთან განსაკუთრებული ყურადღებას იპყრობს ოდა-სახლი ს. მარნიდან (აბაშის რაიონი) მდიდრული ფართო აივნებით, გასასხნელი ტიხრით, რომელიც წინა ოთახების გაერთიანების საშუალებას იძლევა, სათავსოთა ქერის მდიდრული და ფაქიზი ორნამენტული სამკაულით.

ძველი სახლებიდან თავისი კარგი პროპორციებითა და ლამაზი გარეგნობით გამოირჩევა საჯალაბო სახლი ს. ნიგვზიანიდან (ლანჩხუთის რაიონი) რიკულებით მორთული მერხიანი დერფუნათ.

შესანიშნავი სახლებითაა წარმოდგენილი დასავლეთის ზონა, აქაა აგებული პალატაიანი სახლი ს. ხანიდან (მაიაკოვსკის რაიონი) მსხვილი მოჩუქურთმებული სვეტებით, ფართო რიკულეებით შემკული მერხიანი აივნით; სახლი, რომელიც ერთ მოცულობაში ითავსებს კერძან-ურდიაიანი სტრუქტურის სათავსოსც მიწური იატაკით და ბუხრიან, ჭერ-იატაკიდან ოთახსაც. უკვე ვახუნებული წარწერა კარის მაღლა გვამცნობს, რომ იგი აშენებულია „ბათუმის გუბერნიის არაჰე ვესდის ფილარგეთის უსტა ომერ ეფენდი“-ს მიერ. ამ ლაზ ოსტატს კიდევ მყოლია ორი ძმა, რომელთაც



ალატანის სახლი, სოფ. ხანი.

„მთელ ხანისწყლის ხეობაში ლაზური სახლები უმწებიათ“ (გ. ჩიტაია).

სახლების რაიონიდან (ს. ცხამიდან) ჩამოტანილია და აგებული მეტად მნიშვნელოვანი ტიპი საჯალბო სახლის რვაწახანოვანი წაკვეთილი პირამიდის ფორმის ერთი (კერის ზეით), რომელიც კრამიტის სახურავში გადის. მისგანია აღნაგობის შენობების გავრცელება ქართლის მოსაზღვრე რაიონში იმავე მეტყველებს, რომ იგი წარმოადგენს გვირგვინიანი დარბაზის თემას საინტერესო დასავლურ გადაწყვეტას.

ამ ზონის ზემო კვარტალი წარმოდგენილია შესანიშნავი რაჭული შუა-სახლი ს. ტოლადან ერთ ვერტიკალზე შეთავსებული ბუნებით, ქვედა, ზამთრის საცხოვრებელ სათავსოში და კერით ზედა, შუა-სახლში. ფართო აივანი წინა, და კარსარკმლიანი ოთახი უკან მხარეს სახლისა შექმნომ უნდა იყოს მიმწებელი.

მოწული სასიმიდეებიდან ამ ზონებში გამოირჩევა მთლიან კედლიანი ძარა დიდი ვანიდან, რომელიც დაუსულლად იქნა ჩამოტანილი და სწორკედლებიანი ტანკენარო სასიმიდე ქორეთიდან ფაქიზად მოწული ორნამენტული კედლებით.

აჭარის ხალხური ხუროთმოძღვრება ჯერჯერობით წარმოდგენილია ს. ღიდაჭაროდან ჩამოტანილი შესანიშნავი შუადერეფინიანი სახლითა და ორპართულიანი სამძლით დიდო, სამხმრეი აივანიანი სასიმიდით ს. მიდვეილიან, და ბედლითა. აჭყვისოვანად. აჭარული სახლი გამოირჩევა დასავლურ-ქართული ოდასახლასაგან

მთელი რიგი თავისებურებებით, რომლებიც ანიჭებენ მას განსაკუთრებულ ხუროთმოძღვრულ იერს. მის ექვსოთახიან საცხოვრებელ სართულში, რომელიც შინაგანი კიბითაა დაკავშირებული მის ქვეშ მოთავსებულ ახორთან, თავისი მდიდარი გადაწყვეტით გამოირჩევა სასტუმრო ოდა მოიქეპრემბულით თავანითა და ბუნრით. სახლის შუა ადგილი დერეფნის ზევით აჭარულ სახლში უკავია ბედელს, რომელიც იმავე დროს სახურავის ნივინების საიმედო საყრდენს წარმოადგენს. ეს სახლი ლაზი ხით-ხურეობის შემოქმედებაა. ტიპი ამ სახლისა დღესაც ფართოდაა გავრცელებული შავი ზღვის სამხრეთ-აღმოსავლეთ სანაპიროზე ლაზეზით დასახლებულ სოფლებში.

აფხაზეთის ხალხური ხუროთმოძღვრება და ყოფა მუზეუმში წარმოდგენილია მრგვალი ფაცხით („აკუაკე“) სოფ. ხუბიდან (გუდაუთას რაიონი), ოთხკუთხედიანი ფაცხა-სახლით ს. ჩლოუდან (ტყვარჩელის რაიონი) და ახალი ტიპის აივანიანი სახლით („აკუსაკა“) სოფელ ტყვარჩელიდან. წული, ისლის ბურვილიანი ფაცხა-სახლის დამლა-გადმოტანა შეუძლებელია. ამიტომ ისინი შენდება მუზეუმში ახალი მასალისაგან აფხაზი ოსტატების მიერ. მოწული კედლის მანებად მრგვალ ფაცხაში გამოყენებულია ბზის სარები. დასავლეთ საქართველოს სექტორი მუზეუმში დაგვირგვინებულა სვანური კოშკის მედიდური სილუეტით, რომელიც შესტიაში აზოთილი ობიექტის ასლს წარმოადგენს. მის დონეზე ცოტა ქვემოთ, აღმოსავლეთ კავკასიონის ზონაში მალე აშენდება მიუერი თავდაცვითი ნაგებობის კიდევ ერთი შესანიშნავი ნიმუში ლეზისკარის კოშკი კიბურ-პირამიდულა სიმაღლით გადახურვით. ამ ციხეზე ნათქვამი აღ. ოჩიაურის შგროვით „ფშა-ხევერულ პოეზიაში“:

„ჩამოვენ მინახვ ციხეი, ამაყანალებ ქვისებო,  
ლებისკარო ციხე დახვ, გიგავ, ტან გიღავს იხეთო,  
ბოლოზე ჩარდახები აქვს, სარულ სათავეზე სიპუა“.

აღმოსავლეთ საქართველოს სექტორში ჯერჯერობით აგებულია სამი დარბაზული სახლი მესხეთიდან, ქართლიდან და კახეთიდან, ბანინა-სახლი ზემო ხანდაკიდან და ერთიანი სახლა სამხრეთ ოსეთიდან.

დარბაზოვანი ვარძიის გვერდით მდებარე ს. ჭაკაკიანი ტიპის, თუმცა აღნაგობით ქართულ ორბობიან ტიპს გვაგონებს, მაგრამ მისი არქიტექტურული გააზრება და დეტლების დამუშავება სამეცნიერ-ვახაგებობის ძველი საცხოვრებლისასათისაა. უნიკალური მისი მოიქეპრემბული „ღონიჯიანი“ დედაბოძები, გვირგვინის ნიყურების სამკაული და განსაკუთრებით „ვერდსათაგების“ სკულპტურული დამუშავება. იგი აგებული უნდა იყოს არა უგვიანეს მე-17-ე საუკუნისა.

დარბაზი ს. ყარაღაჯიდან (კავის რაიონი) ძველი ქართული საცხოვრებლის იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს თორმეტკუთხედიანი უნიკალური გვირგვინით, რომელიც 452 კოჭისა-



განაა აწყობილი. შესანიშნავია მისი თაროს კედელი ორარუსიანი თაღებით, კედელში ჩატანებული ქილებით. როგორც ითქვას, ეს დარბაზი ახალი მასალისგანაა აგებული ნ. სვეეროვისა და ლ. სუბაძის ანაზოებისა და ჩინაბატის მიხედვით. ძველია მხოლოდ წინა თავებ-დებამოძი, რომელიც გადმოტანილია კასპის ახალქალაქის ერთ-ერთი დარბაზიდან და საკმაოდ ზუსტად ესატყვისება ახლად აგებულ დარბაზის დედაბოს.

გარეკახეთის დარბაზი გადმოტანილია საგარეოს რაიონის ს. გორგიშვილის დედან. ფსადის ნიშში ჩასმული სამშენებლო წარწერის მიხედვით იგი აშენებულია 1850 წელს ა. კოდერძიშვილის ოჯახისათვის. თარიღის ქვეშით ბრტყელ ფილაზე ქვისა ამოჭრილია ლექსი „აღმუნდა სახლი კირისა, შიგა სასხდომი (?) ღონისა, ქალი და კაცნი ტურენისა, გამჭარველები ჭირისა“. ამ დარბაზს გვირგვინი არ ჰქონდა შერჩენილი: მას შემოდან მთავრად სათვლი იდგა. ააბედნიეროდ, მისი დაშლის დროს გადახურვაში აღმონდა გვირგვინის კოჭი, რომელმაც საშუალება მოგვცა ზუსტად აღგვედინა პარალელური წყობის რვაკუთხოვანი კიბურ-გუმბათოვანი გადახურვა ჩუქურთმის ხეველით დამუშავებული კოჭებით. შესანიშნავია ამ დარბაზში ზომიერად შემკული მუხის ფართო დედაბოძები და მშვილდური თავებები.

მესხეთის ზონაში წელსვე აშენდება კიდევ ერთი უნიკალური დარბაზოვანი ახალციხის ძველ რაიონ რაბათიდან, იშვიათი ხელოვნებით შესრულებული მონუმენტური კვადრები.

სამხრეთ-ოსეთის ზონაში აგებული ერთიანი სახლი („ერთოფენ ხანარა“), რომელიც აღნაგობით ერთბოიან ქართულ დარბაზს გავსენებს, იშვიათი ერთიანი სახლის მსგავსად დახურულია კრამიტის ორკანობიანი ბურჯალით, რომელშიც აყვანილია ფიცრებისაგან შეკრული რვაკუთხოვანი პირამიდული ერთი. მეტად საინტერესოა ჩუქურთმით შემკული, ორი ნაჭრისაგან შედგენილი დედაბოძი, რომელიც წარმოადგენს ქართული საყრდენის ადგილობრივ სახესკვაობას.

დარბაზი, ძველქართული საცხოვრებლის ეს უძველესი ტიპი, გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს კრეტა-მიკენის (გეოსურ) სამკაროს საცხოვრებელთან, რომელიც მეგარონის სახელითაა ცნობილი. იგი მოდარბაზულ გვირგვინით უნდა ყოფილიყო გადახურული. პარალელური წყობის ოთხკუთხოვანი გვირგვინის უძველესი აღწერა მოცემულია რომაული არქიტექტორის ვიტრუვიუსის ტრაქტატში (ძი. წ. I საუკ.) კოლხური საცხოვრებლის გადახურვის სახით. ძველ მსოფლიოში ერთად გაგრძელებულ კვირბურულ გადახურვათა შორის — ყველაზე მრავალფეროვანი და ხუროთმოძღვრულად დახვეწილი ვარიანტები შემორჩენილია საქართველოს მიწაწყალზე. 12 კუთხოვანი გვირგვინით, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ეკრემე არაადაა ცნობილი, დახურული იყო აგრეთ-

ვე ფორაქვილებების დარბაზი თბილისში, ობიექტი, რომლის რესტავრაციასაც დღემდე ვერ დადგა სამშენებლო.

ქართული საცხოვრებელი სახლების შედარება კავკასიის, სამხრეთ ევროპისა და მცირე აზიის სახლთა საცხოვრებელთან, გვარწმუნებს, რომ ისინი არ წარმოადგენენ ვიწრო რეგიონალურ ტიპებს: ამ საცხოვრებელთა უმეტესობა ფართოდ იყო გავრცელებული მთელს კავკასიაში. უფრო მეტიც, — აღნიშნული სახლების უიპოვებო სახე საოცარ მსგავსებას ამჟღავნებს სამხრეთ ევროპული ტიპის სახლებთან, განსაკუთრებით ხმელთაშუაზღვისპირეთისა და მისი ამოსავალი ფორმის ე. წ. ლევენტურ ტიპის ობიექტებთან, რომლებიც გავრცელებული იყო უბოლო ხანებამდე ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროზე. ესაზღვრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ სანაპიროზე, სამხრეთ იტალიაში და საბერძნეთში (უპირატესად კუნძულებზე). ამ ქვეყნებში ვხვდებით ჩვენი მთიანეთის ციხესახლების ტიპის საკმაოდ ზუსტ ანალოგებს. ასეთებია, მაგალითად, საცხოვრებელი კოჭი პირ კ ბალკანეთის ქვეყნებში, რომელიც აღბანეთში კულას სახელითაა ცნობილი. ტერმინით „კულა“ ჩვენს მთიანეთში აღანიშნება სახლის შუაში სიბისაგან შრალი წყობით ამოყვანილი კვადრატული კეობის საყრდენი.

ხევის მიწურბანაიანი სახლების მსგავსია — კუნძულოვანი საბერძნეთის საკვათხეობები; აღმოსავლეთ საქართველოში, ქვიტკარის სახლები ანალოგებს პოლიოზონ ხმელთაშუაზღვისპირეთის ბევრ ქვეყანაში. საკმაოდ მსგავსება მელანდებია აგრეთვე ბაკონის სახლებსა და სავანურ საცხოვრებელ შორის.

მუზეუმის პირველი რიგის ობიექტების შემოვლითაც კი დარწმუნდება ადამიანი, რომ მუხედავად ქვეყნის ცალკეულ რეგიონებში გავრცელებულ ხუროთმოძღვრულ ფორმათა მრავალსახეობასა, ნაგებობათა არქიტექტურულ გამოთქვევებებში, მთლიანის განაწილებასა და პროპორციებში. დედალების დასაწვებისა და მხატვრულ დამუშავებაში, ბუნებრივი გარემოსკვას შერწყმასა და რელიფის გამოყენებაში — აშკარად გამოსტყვის ერთიანობა არქიტექტურულ-მხატვრულ-მხატვრული კონცეფციისა. ფორმათშერწყმის ერთი, მანერა, რაც მათ ანიჭებს ერთიან თვითმყოფად ქართულ სახაოს და ამავე დროს განასხვავებს სხვა ქვეყნების ხალხური ხუროთმოძღვრების ძეგლებისაგან.

ქართული სახლური ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის მუხეხე მონაგალ თაობაზე თვითმყოფადი ფორმის საცხოვრებელთა უნიკალურ ძეგლებს არა მხოლოდ შემოუნახავს, იგი იქცევა ქართული სახლური ხუროთმოძღვრების, ყოფის, ხელოსნობისა და დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნების პრიპაგანდის მნიშვნელოვან კერად.



# გერმანიის ფელერსიული

## რესპუბლიკის სწარის კვირეული

### საგვრთა კავშირეუ

ორი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქ სარბრიუკენში დიდი წარმატებით ჩატარდა ქართული საბჭოთა კულტურის დღეები, რომელთა შესახებ გერმანული პრესა წერდა: „ხელოვნების მოღვაწეთა ჯერ არნახული მასშტაბის ეს შეხვედრა სცილდება პროფესიულ, შემოქმედებით საზღვრებს. ეს ვასლავო გერმანელი და საბჭოთა ხალხების ჭეშმარიტად მეგობრული ურთიერთობის დასამკვიდრებელი და გასაღრმავებელი გზა...“ სწორედ ამ გზას, რომელსაც გერმანელებმა „მეგობრობის 7000 კილომეტრიანი ხიდიც“ უწოდეს, მოჰყვა საპასუხო ვიზიტი — გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის სწარის მხრის კვირეული საბჭოთა კავშირში, რომელიც 28 მაისს გაიხსნა თბილისში, ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში.

ამ მასშტაბურ ღონისძიებაში მონაწილეობდა გერმანული ხელოვნების 75 მოღვაწე — საარლანდის სახელმწიფო თეატრის დირიჟორები, რეჟისორები, მომღერლები, ინსტრუმენტალისტები, დრამის მსახიობები, სახვითი ხელოვნების წარმომადგენლები, შემოქმედებითი კოლექტივები. მათ ფართოდ და დიდი წარმატებით წარმოადგინეს თავიანთი ქვეყნის ხელოვნება და ამით უფრო მეტად განამტკიცეს საბჭოთა და გერმანული ხალხების მეგობრული კავშირი.

„სწარის კვირეული“ გახსნა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა, სსრკ სასახლო არტიტმა ი. მისაქაძემ. მის მიერ, სხვათა შორის, თქვა: „საბჭოთა კავშირსა და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკას შორის დადებულმა პაქტმა — ამ დიდმა ისტორიულმა დოკუმენტმა, უდიდეს როლს რომ თამაშობს ხალხთა შორის მშვიდობისა და ინტერნაციონალური სოლიდარობის განმტკიცებაში, გამოხატულება პაუვა იმ ფრიად ნაყოფიერ კულტურულ ურთიერთობაში, რომელიც დამყარდა საბჭოთა საქართველოსა და გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის სწარის ოლქს შორის.“

ამ შემოქმედებით მეგობრობას საფუძველი ჩაეყარა 1973 წელს, როცა საარლანდის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე დიდი წარმატებით დაიდგა ქართული მუსიკის დიდი კლასიკის ზ. ფალიაშვილის „დაისი“. ამის საპასუხოდ ზ. ფალიაშვილის სახელის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა წარმოადგინა ვაგნერის „ლოუნგრინი“. ამ სპექტაკლებმა ერთმანეთთან დააკავშირეს თბილისისა და საარბრიუკენის თეატრები, მერე კი წარმატებით დაწყებულა და ნაყოფიერად განვითარებული ეს შემოქმედებითი ურთიერთობა ორი ქალაქის — საარბრიუკენისა და თბილისის — დამობილებამ გადარზარდა.

საარლანდელმა მეგობრებმა გულთბილად მიიღეს ჩვენი ხელოვნება, რომელიც ფართოდ იქნა წარმოდგენილი 1974 წლის მაის-ივნისში საბჭოთა კავშირის ქართული კვირეულის დროს. ამ მნიშვნელოვან ღონისძიებაში მონაწილეობდნენ ჩვენი რესპუბლიკის წამყვანი შემოქმედებითი ძალები — მომღერლები, მსახიობები, მხატვრები, საშემსრულებლო კოლექტივები. ამ დღეებში საარლანდის სახელმწიფო თეატრმა წარმოად-

განა ზ: ფალიაშვილის „დაისი“ და დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის ღედინა“ კავალი-  
როზორც ქართველმა საბჭოთა კომპოზიტორმა და მოქალაქემ, მინდა მადლობა  
მოვატყუნი გერმანულ მეგობრებს, დიდი გულისყურით რომ იმუშავეს ქართული კლასი-  
კური ოპერის საკეთესო ქმნილების ზ. ფალიაშვილის „ახესალო“ და ეთერის „და-  
გმაზე, რომლის პრემიერა სულ ახლახან გაიმართა საარღანდის სახელმწიფო თეატრში.  
ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკა-  
დემიური თეატრის სცენაზე კი „ლოუნგრინის“ შემდეგ დაიდგა მოცარტის „ჯადოსნუ-  
რი ფლეიტა“, ხოლო რუსთაველის თეატრში — ლესინგის „ნათან ბრძენი“. ამ სპექ-  
ტაკლებმა წარუშლელი ფურცლები ჩასწერეს როზორც ჩვენი რესპუბლიკის კულტუ-  
რულ ცხოვრებაში, ისე ხალხთა მეგობრობის მატიაფეში“.

„საარის კვირული“ საბჭოთა და გერმანელი ხალხების მეგობრობის კიდევ ერთ  
შესანიშნავ დადასტურებად იქცა. ეს იყო ერთგვარი შემოქმედებითი ან-  
გარიშიც, რომელმაც თვალსაჩინოდ გამოაფინა ნაყოფიერი სამშლიანი შემოქმედ-  
ბითი თანამშრომლობის შედეგები, მაგალითი გამოხატულება რომ ჰქონდა თბილისის  
საოპერო და დრამატულ თეატრებში ერთობლივი ძალებით დადგმულსა და განსაიერ-  
რებულ სპექტაკლებში. „საარის კვირულზე“ ეს სპექტაკლები ორ-ორჯერ იქნა წარ-  
მოდგენილ გერმანელი და ქართველი მსახიობების მონაწილეობით. კვირული კვდი-  
სა და მრავალფეროვან პროგრამაში შეტანილი იყო: მოცარტის „ჯადოსნური ფლეი-  
ტა“ და ვაგნერის „მფრინავი ჰოლანდიელი“, რომელიც ჩვენმა საოპერო თეატრმა ა!  
მკობრულ შეხვედრას საგანგებოდ მიუძღვნა. რუსთაველის თეატრი „საარის კვირ-  
ულს“ ვამოხმებურა ლესინგის „ნათან ბრძენიო“ და დ. კლდიაშვილის „სამანიშვი-  
ლის ღედინაცვალით“. მარჯანიშვილის თეატრმა კი ამ დიდ ღონისძიებაში დიკუნ-  
მატის „მელოარდერის ვიზიტით“ მიიღო მონაწილეობა. ამ სპექტაკლებმა შესაძლ-  
ელობა მოგვცა: გაცნობოდიოთ საარღანდის ხელოვნების ოსტატებს, საოპერო და დრ-  
ამატული თეატრების შემოქმედებით ტენდენციებსა და სამეგრულებო დონეს.

თუ როგორ იქნა ეს სპექტაკლები განსახიერებელი გერმანელი და ქართველი მსა-  
ხიობების მიერ, მოთხრობილია ჩვენი ჟურნალის ამავე ნომრის ფურცლებზე გამოქვე-  
ნებულ რეცენზიებში.

სპექტაკლებთან ერთად ამ დღეებში გაიმართა კონცერტებიც „საარღანდის კე-  
რეულის“ სახელით გახსნისა და დახურვის აღანიშნავად, რომლებმაც გამოიწიეს დი-  
დი ინტერესი მუსიკოსთა და მუსიკისმოყვარულთა შორის. ჩვენი საზოგადოება და  
დი ინტერესით გაეცნო ცნობილ საარღანდელ დირიჟორებს, მომღერლებს, ინსტრუმენ-  
ტალისტებს, შემოქმედებით კოლექტივებს.

ამ კონცერტებზე საარღანდელმა მუსიკოსებმა დაამკვიდრეს ამაღლებული შემოქ-  
მედებითი ატმოსფერო, გასაქცალული იმ ნატიფი და კეთილშობილი არტისტისშიო.  
სათავეს რომ იღებს მრავალსაკუნოვანი გერმანული მუსიკალური კულტურიდან, დიდა  
საშემსრულებლო ტრადიციებიდან. ჭეშმარიტმა ხელოვნებმა უმაღლე დაამყარა კაცობი  
ტკომრებასა და მასპინძლებს შორის, გულთბილი განწყობილება შეუქმნა „საარის ჟი-  
რეულს“ მოწმებებსა და მონაწილეებს. ამაში დიდი წვლილი მიუძღვით საარღანდის  
სახელმწიფო თეატრის ახალგაზრდა დირიჟორებს — ერის ვებტერსა და კრისტოფ





პრესა, აგრეთვე ჩვენი საზოგადოებისათვის კარგად ცნობილ შესანიშნავ მუსიკის ზიგ-ჟრიდ კიოლერს. ამ ჩინებულმა არტისტებმა უმაღლე გამოიხატეს საერთო ენა საქაროველმა სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან და დიდი გატაცებით უდირგორეს მალალო პროფესიონალიზმითა და ოსტატობით აღბეჭდილ კონცერტებს.

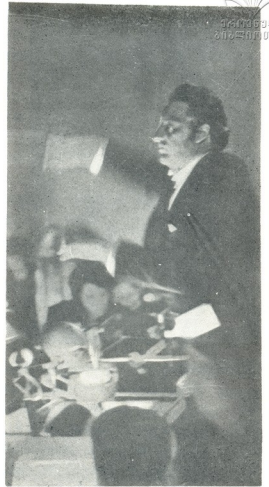
გოიერულად და საინტერესოდ იყო შერჩეული ამ კონცერტების პროგრამა, რომელშიც თავი მოიყარა კლასიკური გერმანული საოპერო და საგუნდო მუსიკის მრავალმა შესანიშნავმა ქმნილებამ, კამერულ-ინსტრუმენტული შემოქმედების სილი და ანსამბლურმა ნაწარმოებებმა.

საარლანდის ანსამბლურ-საშემსრულებლო ხელოვნება მაღალ დონეზე წარმოადგინეს სასულე კონტრტმა, თვალსაჩინო ინსტრუმენტალისტების — კ. რეთე, ვ. გაუველი, კ. ქროში, ა. რაიზერი, მ. ოპიმი — შემადგენლობით და სიმებიანმა კვარტეტმა — ვ. კოისი, გ. მაიერის, გ. უფაფერისა და კ. კალტერის მონაწილეობით. ეს შემოქმედებითი კოლექტივები ჩამოყალიბებულან საარლანდის სახელმწიფო თეატრის სიმფონიურ ორკესტრის ბაზაზე. მათმა დახვეწილმა ხელოვნებამ საყვებით ნათელი წარმოდგენა შეეკეთნა თვით ამ ორკესტრის მუსიკალურ დონესა და საშემსრულებლო ზარისსზე. სასულე კონტრტმა წარმატებით შეასრულა რაიხსასა და ჰინდემიტის, სიმებიანმა კვარტეტმა კი ჰაიდნისა და შუბერტის ნაწარმოებები. მათი ხელოვნება გამაჩქალებული იყო იმ გულწრფელი სისხლისითა და სისადვით, სათავეს რომ იღებს ანსამბლურა მუსიკირების ერთგული საფუძვლებიდან.

ასეთივე სიწრფელითა და შთაგონებით იყო აღბეჭდილი თითოეული კონცერტანტის შემოქმედება, საიდანაც ნათელი გახდა, რომ გერმანელი მუსიკოსებისათვის სრულიად უცხოა მანერულობა, პათეტიკა, ძალდატანება.

გატაცებით, ფაქიზად და პოეტური განწყობილობით მღეროდა საარბრიუკინის უნივერსიტეტის სტუდენტთა კამიროლი გუნდი, რომელმაც პროფესორ აინდლიან შიულერ-ბლატაუს დირიჟორობით მშვენივრად შეასრულა შონბერტის, პასლერისა და ფრანკის მიერ დამუშავებული გერმანული ხალხური სიმღერები, რომლებმაც გადაკვიშალეს მრავალსაკუთვანი გერმანული მუსიკალური ფოლკლორის მთელი მომომბოლოლობა. მისი თვითმყოფადი სინატიფე. გუნდმა მაღალმხატვრული და სტილისტურად მთლიანი ანამბლი შექმნა სასულე კონცერტთან და სიმებიან კვარტეტთან ბრამსის ნაწარმოებების შესრულების დროს. ამ ახალგაზრდულმა კოლექტივმა სიუარბოზიც მოუშვადა ქართულ მსმენელებს — ძალზე თავისებურად, ფაქიზი ნიუანსირებითა და რიტმული სისხარტით იმღერა ჩვენბური „სულიკო“ და „ჩარბ-რამა“...

ამ კონცერტებზე დიდი წარმატებით გამოვიდა საარბრიუკინის უმაღლესი მუსიკალური სკოლის პროფესორი, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი, პიანისტი რომბერტ ლეონარდი, რომლის ხელოვნებაც აღბეჭდილი იყო მაღალ პროფესიულ ზარისსში აცნაილი ერთგული ნუშიციირების ტრადიციებით. ლეონარდომ დახვეწილი ფორადოტენებითა და ჰემმარტი პიანისტურობით შეასრულა მენდელსონის ვარიაციები, საქაროველს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად კი რინარდ შტრაუსის ბურლესკა, რომელზეც პირველად შესრულდა ჩვენი დედაქალაქში და დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა თავისი ორიგინალობით და ბრწყინვალეობით. „საარის კვირეულზე“ პიანისტკა



დირიჟორი ზიგვიდო კიოლერი.

სასულე კონტრტო: ვ. რეთე, ვ. გაუველი, კ. ქროში, ა. რაიზერი, მ. ოპიმი.

საარბრიუკინის უნივერსიტეტის ვოკალური ანსამბლი. მხატვრული ხელმძღვანელი პროფ. ვენდლინ მიულერ-ბლატაუ.





ელენე კორმანი.

ლონარდში გამართა კლავირაზღვრად — შესარულა ბახის, ბეთოვენის, შოპენის, ლისტის და ლინკის ნაწარმოებები. ლონარდი მონაწილეობდა აგრეთვე პოქსინოსტრადამოში, სადაც გერმანელმა მსახიობებმა წაიკითხეს კლასიკოსი და თანაუღრავე საარლანელი პოეტების ლექსები.

„საარის კვირეულისადმი“ მიძღვნილ კონცერტებზე თავი ისახელეს საარბიუკინის საოპერო თეატრის მომღერლებმა, ისინი მსმენელთა წინაშე წარსდგნენ მრავალფეროვანი საკონცერტო პროგრამით. მალალი სამეხსრულებლო კულტურითა და ჭკმბარტი არტისტისობით გამოირჩეოდა ბრიგიტა მატოსი, კარლ ფეტის, ელგო ფონ იორდისის, როდერიკ კიტინგის, როტ შერკვერტერის სიმღერა. ამ მომღერლების ხელოვნებაც გამსჭვალული იყო სიწრფელით, სისადავითა და ბუნებრიობით.

განსაკუთრებული შთაბეჭდილება დასტოვა ამ კონცერტების „ქართულმა განკუფილებამ“, რომელზედაც საარლანდის სახელმწიფო თეატრის სოლისტების მიერ მადალსატრულად შესრულდა არიები ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერიდან“, „დაისიდან“ და ო. თაქაქიშვილის „მინდიდან“.

ამით ქართველ მსმენელებს შესაძლებლობა მიეცათ უშუალოდ შეეფასებინათ გერმანელ მომღერალთა პროფესიული ალღო და დამოკიდებულება ქართული მუსიკალური კულტურის მიმართ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გერმანელმა მომღერლებმა განაცვიფრეს ჩვენი მსმენელი სტილის ღრმა და ნატიფი შეგრძნებით, ქართული ფოკალური ხელოვნების სპეციფიკურ თავისებურებათა მადალსატატური დაუფლებით. მუსიკალური სასხვების პოეტური წარმოსახვით. ამ მხრივ, განსაკუთრებით გამოირჩეოდა შესანიშნავი სოპრანო ელენე კორმანი, რომელიც მღერის საარლანდის სცენაზე მარის („დაისი“) და მზიას („მინდია“) პარტიებს. „საარის კვირეულზე“ მან ისეთი ღრმა განცდით, ფერადოვნებითა და შთაგონებით იმღერა მაროს არია, რომ მსმენელმა უმალვე შეიფარა და აღიარა ეს საოცრად გულბილი და მომხიბვლელი მომღერალი. ელენე კორმანის სამეხსრულებლო ოსტატობამ და ელვარე არტისტიზმმა თავი იჩინა ვითოლებს (ვერდის „ტრაჯედა“) და ოვენას (ტომას „ჰამლეტი“) არიებზეც, სადაც გამოიკვეთა მისი მალალი სამეხსრულებლო ოსტატობა და ფართო არტისტული დაიასაზონი. მსმენელთა წინაშე წარსდგა აგრეთვე ბარიტონი ოსკარ ბილგერანდტი — პირველი გერმანელი კიანო („დაისი“), მურმანი („აბესალომ და ეთერი“), ჩალაია („მინდია“). მან შემოქმედებითი ვნებით, მგზნებარედ, წრფელი დრამატიზმით შესარულა მურმანის არია, რომელიც მსმენელმა ერთსულოვანი კმაყოფილებით მიიღო. ჰელმუტ ტრომპე კი — პირველმა გერმანელმა მალსაზმა, ტიტომ და მინდიამ მხურვალე ემოციურობით შესარულა მინდიას არიები.

სიმბიანი კვარტეტი: მ. კობი, გ. მიიერი, გ. ჰვიფერი, კ. კალტერი.



ე. კორმანმა, ო. ჰილბრანდტმა და ჰ. ტრომმა კიდევ ერთხელ, თავის მხრივაც და-  
ანტიციუს, რომ ნამდვილი ხელოვნებისათვის არ არსებობს საზღვრები.

ეს ჭეშმარიტება რეალობად აქციეს „საარის კვირეულზე“ გამართულმა სემინარ-  
ლებმა. კონცერტებმა, მეგობრულმა თუ ოფიციალურმა შეხვედრებმა.

კვირეულზე საარლანდის სახვითი ხელოვნებაე ცხო წარმოდგენილი, სახელმწიფო  
სურათების გალერეაში ექსპონირებული იყო მაღლენ მანგოლდის ჯანდაცვა და ჰილ-  
დე ბოვის მიერ მალალი გემოვნებით შესრულებული ორიგინალური კერამიკული ნამუ-  
შეკრები. თბილისელებმა ინტერესით დაათვალიერეს აგრეთვე საარლანდელი ოსტატე-  
ბის ფოტოგამოფენაც.

„საარის კვირეულის“ მონაწილეებმა მონახულეს ჩაენი რესპუბლიკის ღირსშესა-  
ნინშავი ადგილები, გაეცნენ მთელ რიგ საწარმოო დაწესებულებებსაც. საარლანდელ  
მოღვაწეთა დელეგაცია ეწვია შავი ზღვის სანაპიროს — ბათუმს, სოხუმსა და ბიჭ-  
ვინთას, სადაც გერმანიომა მუსიკოსებმა კონცერტებიც გამართეს.

შემოქმედებითი მეგობრობის ამ წარუშლელ დღეებს ფართოდ გამოემზაურა რეს-  
პუბლიკის პრესა, რადიო და ტიოვიოზი. „საარის კვირეულს“ მიეძღვნა გაზეთ „კო-  
მუნისტის“ სპეციალური გამოშვება, რომელიც გამოვიდა სამ ენაზე — ქართულად,  
რუსულად და გერმანულად.

გაზეთის ფურცლებზე სტუმრებს მიესალმნენ საქართველოს სსრ მინისტრთა საბ-  
ჭოს თავმჯდომარე ზურაბ პაკარიძე, თბილისის მშრომელთა დელეგატების საქალაქო  
საბჭოს აომსაკომის თავმჯდომარე მხავა ლობჯანიძე, საქართველოს სსრ კულტურის მ-  
ნისტრი, სსრ აკადემიის სახალხო არტისტი ოთარ თავთაქიშვილი. აქვეა გამოქვეყნებუ-  
ლი საარის მხარის პრემიერ მინისტრის, დოქტორ ფრანც იოზეფ რიოდერის, საბჭოთა  
აღმირში გერმანიის ფიდერაციული რესპუბლიკის ილმის ჰაინც ულრიხ ზამპან,  
საარის მხარის კოლუკურის, განათლებისა და სპორტის მინისტრის ვერნერ შურტის,  
საარბრეიკენის ობერბურგომისტრის ოსკარ ლაფონტენის, საარბრეიკენის თეატრის  
მოსყარულთა საზოგადოების პრეზიდენტის ჰუბერტ დომნის მისალმებები.

მრავალფეროვან მასალებს შორის ყურადღებას იპყრობს საარლანდის სახელმ-  
წიფო თეატრის გენერალური დირექტორის, თბილის-საარბრეიკენის შემოქმედებით  
ზარტნირობის ინიციატორისა და სულისწამდგმელის, რეჟისორ ჰერმან ველდკინდის  
ინტერვიუ, სადაც, სხვათა შორის, გკითხულობთ: „თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ძი-  
როოდ ი სამეფ უკვე გაკეთებულია, ჩვენ ჩავრგეთ მეგობრობის ხე, რომელიც აყვავდა და  
დიდებული ნაყოფი გამოიღო... ახლა ამ იშვიათ ხეს აღარ უნდა მოვალთ მოგლა-  
პატრონობა და მურუნველობა, რათა მან კვლავაც იხაროს და სულ ახალ-ახალი კვირ-  
ტები გამოიღოს“...

დირიჟორი ერიხ ვებტერი,  
დარეჟორი კრისტოფ პრიკი.





# ვახტანგის „მფრინავი პოლანდიელი“ თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე

მანანა ახმეტელი

„საარის კვირეულს“ ზაქარია ფალაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურა თეატრი გერმანული ოპერის მორიგი პრემიერით გამოეხმაურა. ქართულ სცენაზე პირველად იქნა წარმოდგენილი რიჰარდ ვაგნერის „მფრინავი პოლანდიელი“, რომლის დადგმა ამჯერადაც პირმან მამკინდს ეკუთვნის.

გერმანული მუსიკალური თეატრის ეს თვალსაჩინო მიღწევა კლასიკური საოპერო ხელოვნების გულშემბატკავარია და მხურვალე პროპაგანდისტი. იგი მთელი თავისი დაუცხრომელი მოღვაწეობით ემსახურება ვეროპული საოპერო კულტურის საუკეთესო ტრადიციების განვითარებას და საყო-

ველთაოდ ნაცად გზას მიჰყვება. ამას მოწმობენ ჩვენს საოპერო სცენაზე პ. ვედდინდის მიერ დადგმული სპექტაკლები — „ლოენგრინი“, „ჰადონური ფლიტა“, „მფრინავი პოლანდიელი“, რომლებიც სავსებით ნათელ წარმოდგენას გვიქმნიან საარბრიუკელი რეჟისორის სტილზე, მის პრინციპებსა და პოზიციებზე.

ვედდინდის შემოქმედებითი ხელწერა ყველაზე მაკაფიოდ გამოვლინდა ჯერ „ლოენგრინში“, შემდეგ კი „მფრინავი პოლანდიელში“, სადაც იგი ვაგნერის მონუმენტური მუსიკალური დრამების ინტერპრეტატორად კი არ წარმოგვიდგა, არამედ კომენტატორად. როგორც ჩანს, ასეთია პ. ვედდინდის დამოკიდებულება საოპერო თეატრის რეჟისურის მიმართ, რომელიც მისთვის მუსიკალური სპექტაკლის დამხმარე კომპონენტი უფროა, ვიდრე მამოძრავებელი ღერძი. შესაქლოა, პ. ვედდინდი ამ თვალსაზრისის გამო არ იზიარებდ მუსიკალურ-სცენური გამომსახველობის აბსოლუტური შესატყვისობის პრინციპს. რომელიც მოითხოვს რეჟისორული პარტიტურის დეტალურ, სკრუპულოზურ დამუშავებას, რათა მუსიკალური ნაწარმოების სიღრმეებში ჩაჯარგულ სულიწმიერ ნაწილაკებს ფართოდ გაეხსნას გზა ზედაპირისაკენ, სადაც მოხდება კიდევ მათი სრული და ხატოვანი განსხეულება. სწორედ აქ უღვევს სათავე რეჟისორული აზროვნების, ლექსიკის, სტილისტიკის სიზუსტეს, სიმკვეთრეს, საზოგანებას, სცენური ხელოვნების გააქტიურებასა და გამარავლფეროვნებას.

სრულად სხვა სურათია შექმნილი პ. ვედდინდას დად-

პირმან ვედდინდი.





გებში. ამ მუსიკალური დრამატურგიის მხოლოდ საყრდენი წარტილება გამოკვეთილი, მხატვრულ სახეთა მხოლოდ ძირითადი თვსებებია მინიშნებული. ყველაფერი დანარჩენი და არსებით — ნაწარმოების განვითარების რთული დრამატურგიული პროცესი, მხატვრული სახეების გახსნის წინააღმდეგობრივი მსვლელობა ნიმდინარეობს მუსიკაში.

ასეა წარმოდგენილი „წინონივი პოლანდიელი“, რომლის დადგმა მიხუნქტური ფერწერული ტილოსათვის კარგად მორგებული და საფუძვლიანად შერეული ჩარჩოს შთაბეჭდვლებს უფრო სტოვებს, თუმცა ზოგჯერ სწორედ ეს ჩარჩოა, რომ ჰმოჭავს და გასაქანს არ აძლევს ვაგნერის მუხიკის თვალუწვდენელ სიფრცეებს, მის გოლიათურ ენერგიასა და ექსპრესულ დინამიკას. მის გრანდიოზულ მასშტაბებს... ასეთი შთაბეჭდვლება დამეუფლა პირველი აქტის ნახვის დროს, სადაც მოქმედება ვითარდება ბუნების გაავადრებულსა და გატხოვლებულ ატმოსფეროში. აქ ვაგნერი ხატავს არა მარტო რომანტიკული მარინისტული ბერწერის უბრწყინვალეს სურათს, არამედ გამოსცემს ოკეანეს უკიდვანოს სამყაროში ხანაზრადამდე შეხიზნული, უფთისტომო გმირის სულიერს ქორტეხილების გამოძახილსაც. ასეთი ერთიანობით ვაგნერი ბუნების სიმბოლურ პერსონაჟიერებას, მის გადამაინანებას აღწევს. ესაა ამ ოპერის ფილოსოფიური პრობლემატიკის ერთერთი, ამასთან ფრიად საგულისხმო სფერო, რომლიც სცენური განსხვავება საშუალებას იძლევა ადამიანისა და ბუნების ურთიერთშინივთების გამომსატყლო. ძალზე საინტერესო კონცეფციის წარმოსაჩენად.

ეს საშუალება სპექტაკლში არ იქნა გამოყენებული. იგი სცნაზე ვერ აისახა. ოკეანემ, რომელიც წყვილიან ჩაკარულ, პარობითად მინიშნებულ პეისაჟურ ფონად იქცა, ვერ ქოვა მხატვრული სახსრს უწყქცა. ამის გამოა, რომ სპექტაკლია სცენური ატმოსფერო ვერ განიმსჭვალა ოკეანის გაშმაგებული სუნთქვით, რომლითაც შეეპყობილნი უნდა ყოფილიყვნენ არა მარტო ოპერის ლეგენდარულ-ფანტასტიკური სახეები, არამედ გაავადრებულ სტიქიასთან შეჭიდებული სახეებით რეალური პერსონაჟები — მესაჭე, მესლდაურები, დაღანდიც. ამიტომვე ვერ განიმსჭვალა პანთიონისტური სულით, გასტატკიური ვნებათა დღვლით, მომუნსველი სიდიადით პოლანდიელის ტრაგიკული ფიგურა, რომელიც სპექტაკლში იქცა დემონური უსულებლობის განყენებულ სიმბოლოდ.

და მაინც საინტერესოა ეს სპექტაკლი. თუნდაც იმიტომ, რომ ლეგენდარული რომანტის საბურველი გახვეულ ამ მტკინებტად შორეულ ამბავს რეჟისორისა და მხატვარის კი არ წარმოსახავენ, არამედ თითქოს გვაცნობენ მას, გვაიმ-

ბობენ გატაცებითა და მღვღვარედ თსრობის ტონი უშუალო, უბრალო და მკაფიოა. რეჟისორულ-სცენოგრაფიული „ლექსიკა“ საგანგებოდ გამარტივებული და განტვირთულია ეპითეტებისა და მტავფორებისაგან, შელამაზებებისა და გეზვიადებებისაგან... ყოველივე ეს ლაკონიურობას ანატიკის სპექტაკლის სტილსა და კოლორიტს, აორგანიზებს მუსიკიდან მსხეთელ დინამიკასა და მის ფეჟებად რიტმს. მაგრამ, მეორე მხრივ, სცენური ატმოსფეროს ასეთმა განტვირთვამ და განმუხტვამ ლეგენდარული ქვეყნის გაყოფითება, ზეაწულის დამიწება გამოიწვია და შეამკირა სხვათა ოპერის რეალურსა და ფანტასტიკურ სახეებს შორის. ყოველივე ამან, ტონი დაუწია ვაგნერისეულ სულმოუთქმელ ეგზალტაციას, გააფერმრთალა ის უმბაფრესი კონტრასტები და ელვრე თვანტლობა, ამ რომანტიკულ, დრამატულ ბალადას მტკინებტად უხვად რომ დაანათლა ახალგაზრდა ვაგნერმა.

და კიდევ ერთი შთაბეჭდილება: ამ თავისებურ „სპექტაკლ-მოთხრობაში“ გმირთა (პოლანდიელი, სენტა) ცხოვრება, მათი უცნაური თავგადასავლები უფრო დასურათებულა, ვიდრე დასახებულა. ამის გამოა, რომ სცენაზე ბოლომდე არაა გამეჭვანებული ოპერის მისტიკურ ქვეტექსტში შენიღბული და გასაიდუმლოებული ამაღლებულ იდეათა ის სფერო, საიდანაც ვითარდება სიკვდილ-სიცოცხლის თავისებური ფილოსოფია მეწონასწორებელი ბედისწერის გარდუვალობის რომანტიკულ თემათან, თავანწრული სიყვარულის გმირულ პათოსთან, ხსნისა და განათავსულების ღვთაებრივ მოტივთან. დასამალი არც ისაა, რომ სპექტაკლში ფილოსოფიურ ხატებათა ვერც ამ რკალმა ჰმოვა გამოხატულება რაიმე რეჟისორულ-სცენოგრაფიული კონცეფციით, რის გამოც მუსიკის სული თითქოს შთანთქა იმ სუფეტურ-სანახაობიომა პერიპეტატივცა, რომელთა გამოჩენა, როგორც ჩანს, უმთავრეს ამოცანას უნადგინდა დამდგმლებისათვის. ყოველივე ამას მოწონას როგორც სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა, ასევე სხატვრობაც (მხატვრები ბ. ვ. დომი). რომელიც ასევე დასურათების პრინციპს ვერდნობა და ამ გზით აქვებს, ერწყმის ვედკინდისეულ ხელწერას. სცენოგრაფიაშიც, ისევე როგორც რეჟისურაში, ოპერის მხოლოდ ცალკეული მოტივბია კონკრეტოზირებული, ყველაფერი დანარჩენი კი პარობითობაშია გადატანილი, ზოგადადა მინიშნებული. ასე გაგალითად: პირველსა და მესამე მოქმედებაში, სცენოგრაფიის კვირქსენციასა წარმოადგენს ბნელთიდან ამოხრეაილი შუქმფინარი ზომბალი, რომლის მხოლოდნული გამოჩენა ნამდვილად ახდენს ეფექტს. იგი პოლანდიელის მოხეტია-

ლე ცხოვრების წინამორბედსა და ოპერის ლეგენდარულ-ფან-ტასტიკური წარმომავლობის გამოხატველი ერთადერთი ელემენტია. აქვე, დღანდის გემის ფრამენტული გამოსახულებით მიწიერი ცხოვრება დასურათებული. მეორე მოქმედებაში კი რეალური სინამდვილე გამახატულვებას პასუხისმოროდ და მხოლოდ პოლანდიელის პორტრეტში, დღანდის საგვარულოს რომ შემორჩა სალოცავი ხატავით.

მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს სპექტაკლში განათებას (მხატვარი პ. ვოლზაიდტი) და კოსტუმებში კონცენტრირებულ ფერს (მხატვარი ვ. დობი) ეს კომპონენტებიც მოქმედების ადგილისა და დროის დასურათების ამოცანას ეხმარება და სცენურ ატმოსფეროს დამისა (I და III მოქმედება) და დროის (II მოქმედება) კოლორიტის ავსებენ. მაგრამ, აქვე იმასაც ვიტყვი, რომ კოლორიტის მხრეს კონტრასტული სცენები ასოციაციებს გამოიწილ პოლანდიელ მხატვარ-მარინისტებისა და მხატვარ-განანისტების ფურწერასთან (XVII ს.) უფრო აღძრავენ, ვიდრე ვაგნერის ელვარე, ნაირფეროვან, მრავალტემბროვან პალიტრასთან.

სპექტაკლის ირგვლივ ესოდენ წინანდლდგობრივი შთაბეჭდილებები აღმირდა და გამომსაფრა ჩვენი საზოგადოებისათვის კარგად ცნობილმა დირიჟორმა ზიგფრიდ კიოლერმა, რომელმაც ფრთები შეასხა სპექტაკლს და ვაგნერის მუსიკის ჭეშმარიტი არსება გამოაჩინა. სწორედ აქ ვიგრძენი ის უცნაური შეუთავსებლობა, კომენტატორისა და ინტერპრეტატორის მიჯნაზე რომ ძვეს. მაგრამ თავი დავანებოთ ეგზოტო ჭირვეულ საკითხს და ნაცვლად ამისა, კვლავ მივუბრუნდეთ ზიგფრიდ კიოლერს.

არაერთხელ აღმინიშნავ ახლაც აღვნიშნავ იმ განსაკვირვებულ, სპონტანურ მეტამორფოზას, რომელსაც ამ ოსტატის სულში განიცდის ხოლმე ჩვენი საოპერო თეატრის მთელი კოლექტივი. ამჯერად, დასის ხელახალი დაბადება კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა, რადგან კიოლერი, პრემიერის დღეს, სხვათა (დირიჟორები ე. ვეჰტერი და ი. ტიაურელი), მიერ მომზადებულ სპექტაკლში შევიდა და ბრწყინვალე გამარჯვება მოუტანა თეატრს.

კიოლერის „სტრატეგიის“ შემუშავებას აპირებენ არტისტულ-ორგანიზატორული ნიჭი შერწყმული და შეუდარებელი მალ პროფესიონალიზმთან, ტექნიკასთან, ოსტატობასთან. მას ხელთ უპყრია ის სავეფიფიკური შემოქმედებითი „ელექტრონიკა“, ძალდაუტანებლად რომ იპყროვნ და ეუფლებიან შემსრულებელთა კოლექტივს. შემოქმედების ასეთი საშუალებებით ანვიტარებს ხოლმე კიოლერი ისეთიანი სიჩქარეს, სიმურავლასა და მასშტაბებს, აღწევს ისეთიანი ძაბვასა და ტემპერატურას, ირჩებს ასეთ ფერებსა და საღებავებს, რომლებიც მხოლოდ ამა თუ იმ კომპოზიტორის შემოქმედებისათვის, ამა თუ იმ მუსიკალური პარტიტურის სტილისათვისაა მიზანშეწონილი. დაიბ, მან ამჯერადაც ზუსტად მოახვედრა მიზანს და გადავიცნის მარადიულ და ბოზოტარი სული, ფერმეცვლელი მშვენიერება და სიდადე ვაგნერის გენიისა.

კიოლერმა საერთო ენა უპირველესად ჩვენი საოპერო თეატრის ორკესტრთან გამოძენა. უფრტიურის პირველსავე ტაქტებში დაიბადა ის მკვეთრი, ზუსტი და მკვიერი კოლორისტულ-დინამიკური იმპულსი, რომელშიც ენერჯის სათავე იყო ჩასახული, ფეხთვად და თრთოდ ვაგნერული მუსიკის ნრევი. კიოლერმა უფციარი, თანაც მტკისმიტად ინტენსიურად ორგანიზებული იერით მყისვე დაიმორჩილა

ორკესტრი, მერე კი აულომთუქმელად ატარა იგი მიწიერსა და ზეციურ სივრცეებში განფენილი, ჭეშმარიტების დტკაპში რომელი ძიებით შეპყრობილი, ცხოვრებისეული პარანსიკეზითა და ზეზუნებრივი ხილვებით დასახლებული ქვეყანურების მრუდე გზებზე ჩვენი ორკესტრი არ შეაგებუნა ესოდენ უცხო ვარემომ, არ დააბნია მხატვრული ატმოსფეროს სათავეში, ტექნიკური ამოცანების სირთულემ. პირიქით, იგი მთელი არსებით დაეწეფა ამ თავისებურ სამყაროს, აღდლო აღუ და გაუსხნა გზა მის სულისკვეთებას. კიოლერს მხარში ამოუდგა ჩვენი საოპერო თეატრის გუნდიც (ჭირმისებრები გ. ზურჩიკი და ა. დანელიანი), რომლის კონცენტრირებულმა ხმოვანებამ, თავის მხრეც, ასწავა სპექტაკლის ტრუსი და, ორკესტრთან ერთად, მტკიცე საყრდენები შეუქმნა ოპერის შემსრულებელ მომღერლებს. და მაინც, ჩვენს



საოპერო გუნდს მეტ რიტმულ სიზუსტეს, უფრო მკაცრ დინამიკურ დისციპლინას ვუსურვებდი.

„საარის კვირულზე“ სპექტაკლს ორჯერ გაიმართა ზედიზედ — პირველ დღეს ქართული მომღერლები, მეორე დღეს კი გერმანულების მონაწილეობით. გერმანულ კოლექტივთან შეპირისპირების გერმანულ მსმენელბთან შეხვედრის მოლოდინმა განსაკუთრებული სტიმული მისცა ჩვენს მომღერლებს, რომლებმაც გატაცებითა და მძლავრებით იმუშავეს სპექტაკლზე, რათა ღირსეულად შესვედროდნენ ვაგნერის ქვეყნიდან ჩამოსულ მრავალრიცხოვან სტუმრებს. დასაანია, რომ გერმანულ მომღერლებს არ მიეცათ ასეთივე შესაძლებლობა — წარმდგარიყვენ „აბესალომით“ ან „დაიბით“ ზაქარია ფალიაშვილის სამშობლოში, ზ. ფალიაშვილის თანამედროულთა წინაშე. საამისოდ ხომ გერმანული მომღერლები მზად იყვენ!

მაგრამ მივუბრუნდეთ ისევ „მფრინავი პოლანდიელის“ პრემიერის პირველ დღეს, რომლის ყოველი მონაწილე — ე. ტიაურელი (სენატ), ი. კოკოლა (პოლანდიელი), ნ. ნაიბაიძე (დღანდი), მ. აღმაძე (ერევი), ნ. გელაშვილი (მესაჭე), ე. გარსევანიშვილი (მერი). — გამსჭვალული იყო



თავის გამოჩენის დიდი სურვილით, თავდაუზოგავი სწრაფ-  
ვით წარმატებისაკენ. ამასვე ვიტყვოდი ო. კუზნეცოვას შესა-  
ხებ, სენტას პარტია გერმანულ მოძღვრლებთან ერთად რომ  
იმღერა პრემიერის მეორე დღეს.

მიწოდებამ ნაყოფი გამოიღო. არსებითად მან მისცა ბი-  
ძგი მომღერალთა გამომსახველობითი სამუალებების გაქ-  
ტიურებას, მათ მობილიზაციას, რის შედეგადაც სპექტაკლმა  
ფრიად სერიოზული, საფუძვლიანი ნამუშევრის შთაბეჭდილე-  
ბა დასტოვა, რაც, რა თქმა უნდა, დიდი მიღწევაა ჩვენს საო-  
პერო კოლექტივისათვის, მით უფრო, რომ თეატრი მხოლოდ  
„ხლა მიიკვლევს გზას გერმანული საოპერო ხელოვნებისაკენ,  
ზოლოდ ახლა ეცნობა ვაგნერის მუსიკის სამშემრულებლო  
ტრადიციებს. ასეთი მდგომარეობა კი ანგარიშგასაწევია და  
საყურადღებო, რადგან სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ სათავე ყვე-

ერებულ სხვა საოპერო პერსონაჟებთან. რა თქმა უნდა, უკეთ  
პირობებში ზედმეტია ფიქრიც კი მუსიკალური სახეებისა  
სხაზე, ინდივიდუალური მხარეების გამოჩენაზე. მათ ქეშიმ-  
რიტებაზე... ასეთ დროს, საქმეს ვერ შევლის ვერც საოპე-  
რი ტექსტის საფუძვლიანი ცოდნა, ვერც ემოციურობა და  
მუსიკალობა, ვერც ბევრთაწარმოების გამოხატული ტექნიკა.  
ყოველივე ეს მენტაკლებად მართლაც გააჩნიათ „მფრინავი  
პოლანდიელის“ შემსრულებლებს, მაგრამ მუხედავად ამისა,  
უკმარისთვის გრძობა მაინც დაგვეუფლა, რადგან სპექტაკ-  
ლში გაუთვითცნობილებელი დარჩა სულისმიერი არსება ვა-  
გნერის მუსიკისა, სისტემა და სტილი ვაგნერული ვოკალუზა-  
ციისა. ყოველივე ამან კი სერიოზული დაბრკოლებები შეე-  
ქნა ვაგნერის მუსიკალურ ენასა და მეტყველებას. (ანალო-  
გიური შემთხვევას წავაწყდით „საარის კვირულის“ გახსნისა

„მფრინავი პოლანდიელი“. სენტა —  
ც. ტატიშვილი, პოლანდიელი — ვ. კო-  
კლოვა.

„მფრინავი პოლანდიელი“. პოლანდი-  
ელი — ოსკარ ჰილენბრანდტი, დალან-  
დი — ელვი ფონ იორდისი.



ლა იმ ნაკლისა, უნებლიედ რომ შეეპარა სპექტაკლის სამე-  
წრულებლო დონესა და მის ხარისხს.

დიხს, ხაზგუხუბის უმთავრესი მიზეზი გამოუცდელიობაა, გერმანული მუსიკალური კულტურის არ ცოდნაში უნდა ვე-  
ძიოთ. მართალია, უკვე მესამე გერმანული ოპერა შეემატა  
თეატრის რეპერტუარს, მაგრამ რადენიოა არ განსაზღვრავს  
ხარისხს, მით უფრო მაშინ, როცა საქმე გვაქვს ისეთ რთულსა  
და სპეციფიკურ მოვლენასთან, როგორცაა ვაგნერის თეა-  
ტრი, ვაგნერის საოპერო ესთეტიკა.

ცხადზე უცხადესია, რომ ვაგნერის თეატრს ვერასეგით  
ფერ მოეუყენებთ იმ თავისთავად მაღალ სამეწრულებლო  
სტანდარტებს, იტალიური საოპერო მუსიკის უდიდესმა ტრა-  
დიციებმა რომ წარმოშვეს. „მფრინავ პოლანდიელში“ კი  
სწორედ ასეთ მაგალითებს წავაწყდით. ვაგნერის მუსიკისა-  
დმი ამ არასწორმა, უფრო ზუსტად კი, სტანდარტულმა და-  
ზოკიდებულებამ სპექტაკლში წარმოგვა სტილური შეუთავსე-  
ბლობის ელემენტები, ეკლექტიზმმა თავი იჩინა უპირველე-  
სად ვოკალური ინტონირების სფეროში, რის გამოც „მფრი-  
ნავ პოლანდიელი“ მონაწილე მომღერლების უმეტესობა  
სულ ერთთავად აღძრავდა ასოციაციებს მათ მიერვე განსაზ-

ღად დაზურვისადმი მიძღვნილ კონცერტებზედაც, როცა გერმა-  
ნული მომღერლები დიდი გატაცებითა და მონღოლებით ას-  
რულებდნენ არიებს იტალიური ოპერებიდან).

ამ ფონმა კიდევ უფრო მკვეთრად გამოავლინა ის ბედ-  
ნიერი დომინანტისც, სიცოცხლით, შემოქმედებითი ენები-  
თა და ძალ-ღონით რომ გამსჭვალა მთელი სპექტაკლი. ეს  
ვახსოვებ ცისანა ტატიშვილი, რომელმაც თავის გმირთან  
ერთბაშად დაამყარა ღრმა სულიერი კავშირი და ამით განუ-  
ზომოდ აღამაღლა სპექტაკლის მუსიკალურ-სცენური დონე,  
მისი სამეწრულებლო ხარისხი. მეტსაც ვიტყვოდი — სწო-  
რედ ც. ტატიშვილმა გამოიჩინა ვაგნერის ოპერისათვის შე-  
სატყვისი მონუმენტურობა, ექსპრესია და მასშტაბი.  
აქედან გამომდინარე, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ  
მისი სახით ჩვენ გვაყავს ვაგნერის თეატრის მსახიობი, რაც  
ნაწილად მონაპოვარია ნებისმიერი საოპერო კოლექტივისა-  
თვის. თუნდაც ამ აღმოჩენისათვის ღირდა „ლოფენრინისა“  
და „მფრინავი პოლანდიელის“ დადგმა ჩვენს საოპერო სცე-  
ნაზე.

ც. ტატიშვილმა უფრო გუმანით, ვიდრე განსჯით  
აულო ალო ვაგნერის გმირს, ერთბაშად მოიხილა მასა



„მფრინავი პოლანდიელი“ სენტა  
 ო. კუზნეცოვა, ვერია — რატ მერქაძე

გმირული თვისებებით, სულიერი ენერჯით, დიდუხეუბოვანი სიმღერით. სწორედ ასეთად წარმოიდგინა და წარმოსახა მან სენტა, რაც პასუხობს კიდევ ვაგნერიის კატეგორიულ თვალსაზრისს:

„არავითარ შემთხვევაში არ განასახიეროთ ავადმყოფური სენტამენტალობით შეპყრობილი მეოცნებე არტისა!“

ც. ტატიშვილმა სწორედ ამის საპირისპირო გზა აირჩია და სენტას პოეტურობა გამოხატა უაღრესდ მძაფრი საშუალებებით — აღზევებული ღირსებით, ალტკინებული დრამატისმით, მოჭარბებული ექსპრესიით...

ასეთია ბუნება ამ მომღერლის. ამას ამტკიცებს მისი ტოლსკა, სანტუცა, ორტრუდა... ამჯერად კი ც. ტატიშვილმა ახალ

## ორი გენჯალრა ვაგნერის

ციხანა ტატიშვილი

საპარტიზანო და თბილისის საოპერო თეატრების შემოქმედებითი თანამშრომლობა პირადად ჩემთვის საინტერესო და ნაყოფიერი აღმოჩნდა, რადგან პირისპირ შემახვედრა და შემოქმედებითად დამაკავშირა რიპარდ ვაგნერთან.

„ლონგინიში“ ორტრუდას როლი შევასრულე. დიდი ინტერესით ვეცნობიდი და ვსვავლობიდი ამ უაღრესად რთულ დრამატულ პარტიას, მაგრამ გულწრფელად რომ ვთქვა, ამ პერსონაჟმა რატომღაც შემაკრთო გაგიკვირდებოთ, ალბათ, მაგრამ მე მაინც ვიტყვი — ვერ შეგვეუვა, გამართლება ვერ მოეუქმებნე მის სია-

ვესა და ბოროტებას. მხოლოდ თავის გამოჩენისა და გარეგნული ეფექტების მოხდენის მიზნით კი ვერ შევიყვარებ როლს. ანგარიშგასაწვევი ისიცაა, რომ ორტრუდას პარტიას უმეტესად მეცო-სოპრანოები ასრულებენ. ასეთი ექსპერიმენტები კი საზიანოა სამომღერლო ხმისათვის, მით უფრო მაშინ, როცა საქმე გაქვს ვაგნერთან, რომელიც მომღერალთაგან არა თუ მაქსიმუმს, არამედ შეუტლებელსაც კი მოითხოვს.

დიახ, ვულაბატე ორტრუდას. მეტიც — დასაწყისში „მფრინავი პოლანდიელსაც“ ვარიდებდი თავს. მწამდა, რომ მხოლოდ იტალიური

ოპერა — ბელინი, ვერდი, პუჩინი, მასკანი — ჩემი სტიქია, ჩემი მოწოდება. მეგონა, რომ არც სენტა არ პასუხობს ჩემს სულისკვეთებას ახლა უკვე თავისი ლირიკული ბუნების. მეტისმეტად ფაქიზი თვისებების გამო. ვაღიარებ — დამაბნეის ვაგნერიისეულმა უკიდურესობებმა.

მერე კი, როცა საქეტიკლის მომზადების პროცესი თითქმის დასასრულს მიუახლოვდა, მოულოდნელად შეტრიალდა ყველაფერი. პ. ვედკინდის ნება-სურვილს დაეწებდი და შევეუდგე როლის მზადებას. წარმოიდგინეთ, შვიდ დღეში შევისწავლე მუსიკალური ტექსტი. ეს მე თვითონაც მიკვირს. თუმცა რა უნდა გაგიკვირდეს მას შემდეგ, რაც გააკეთა ვაგნერმა — მან ხომ „მფრინავი პოლანდიელი“ შვიდ კვირაში შექმნა, შვიდ კვირაში დაწერა.

სენტას სახე უმაღლე მომზიბლა, გამოიტაცა. ვაგნერის მუსიკამ შემოიპყრო... სიმღერის დროს ისეთი განცდა მეუფლება ხოლმე, თითქოს ვაგნერს



ხარისხში აიყვანა ეს თვისებები — მისი სიმღერა განიმსჭავრა უცნაური, მიმრუხველი იდუმალებით, რამაც თვით მას ჯაღვრია და გაუმძაფრა აქამდე გაუთვინთობიერებელი შგრძნება და განცდა ტრაგიზმისა. მუსიკამ აიყვანა იგი ამ სინ-ღლემდე. ვაგნერმა გაუჟავა გზა ც. ტატიშვილის ტრაგეკულ პოეტნიკას...

„მფრინავი ჰოლანდიელი“ მეორე წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ საარბუჯების სახელმწიფო თეატრის წამყვანი სოლისტები — ოსკარ ჰილბრანდტი (ჰოლანდიელი), ელვო ფონ იორდისი (დალანი), როტ მერკვერტერი (ერიკი), პელმუტ ტრომი (მესაჭე). დირიჟორობდა ზიგფრიდ კა-ლიერი.

სექტეტაგმა გამოაჩინა მათი მაღალი კულტურა, ოსტატობა, პროფესიონალიზმი. ბუნებრივია, რომ ამ ფონზე ერთბაშად აღმოიფხვრა ყველა ის ხარვეზი, წინამორბედ საღამოზე რომ გამოვლინდა სტილური შეუთავსებლობის მიზეზით. ნაცვლად ამისა, გერმანელმა მომღერლებმა განავითარეს ინტრუმენტული ვოკალიზაციის ტექნიკა, რომელსაც საყრდენები აქვს ბგერათწარმოების, არტიკულაციის, ინტონირების ეროვნულ ფონეტიკურ სისტემაში. ცხადია, ამ დრას ეგნერულმა ინტონაციამ უფრო გვეთრი და მკვრივი ფორმა მიიღო. უფრო ზუსტად განაწილდნენ რიტმული მახვი-

ლებიც, ყოველივე ამით კი სისადავე და ბუნებრიობა დიდორუნა კომპოზიტორის მეტყველებამ, ოპერის მუსიკალურნივანამ. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ ოსკარ ჰილბრანდტი (ჰოლანდიელი) და ელვო ფონ იორდისი (დალანი). ეს საინტერესო და ნიჭიერი მომღერლები, როგორც ჩანს, ღმრამ ჩასწდნენ, საფუძვლანად დაეუფლნენ ვაგნერის მუსიკის სტილს. ამიტომაც შექმნეს დამაჯერებელი, შთამბეჭდავი სახეები.

გერმანელი მომღერლების ამსამბლიდან, სასიმღერო მანერის სხვაობის გამო, ერთგვარად ამოვარდნილი იყო როტ მერკვერტერი (ერიკი). ჩვენი საოპერო თეატრის წამყვანმა სოლისტმა თ. კუხნეცვამ კი შესძლო გამოენახა საერო ენა პარტიტირეთან, დაემყარებინა მჭიდრო შემოქმედებითი კონტაქტი. მესტაც ვიტყვოდი, თ. კუხნეცვამ თავისი კოლორიტული, შუქმფინარი ხმით, ნათელი ლირიზმით, სიმღერის წრფელი და თავდაჭერილი პათოსით შეავსო, გააძლიერა, გაამრავალფეროვნა გერმანელთა ანსამბლმა...

და ბოლოს, ისევ მივებრუნდეთ სექტეტაგლს. „მფრინავი ჰოლანდიელი“ დიდი შენაქნია ჩვენი საოპერო კოლექტივისათვის. მაგრამ იმისათვის, რომ ეს საინტერესო ნამუშევარი შემორჩეს რეპერტუარს, თეატრმა კვლავაც უნდა განაგრძოს სერიოზული მუშაობა ამ ოპერის პარტიტურაზე.

მიეყვარ საღდაც შორს — უწმინდესა და უზენაეს საპყროში, საღდაც განვიცდი თვითგამოსატვის მწვავე მოთხოვნისებას, ეს კი მანიჭებს ნეტარების უბედნიერეს წამებას...

ღღეს უკვე სენტა ისევე მიეყვარს, როგორც ჩემი აიდა, ეთერი, ტოსკა, სანტუცა, ლიზა...

მის თვითგანწირვაში ეხედავ არა მარტო კეთილშობილებასა და სისპეტაკეს, არამედ უდიდეს ადამიანურ ძალას, გმირულ შემართებას, შინაგან რწმენას... ყოველივე ეს კი წარმოშვა იმ დიდმა, ნამდვილმა და შეურყეველმა სიყვარულმა, რომელიც ყოველთვის იწვევს ჩემ თანაგრძობასა და თავყანისცემაში.

ამიტომაც სენტა დიადი. სწორედ ამ სიდიადის წარმოსახვა დავისახე მიზნად და თუ რამდენად შეძელი ეს, ამაზე უნდა იმსჯელოს მსმენელმა, მაყურებელმა...

## ლეონარდის კონცერტზა

რუსულდან ხოჯავა

ჩემნი მუსიკალური საზოგადოება ინტერესით შესვდა საარბუჯების უმაღლესი მუსიკალური სკოლის პროფესორს, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატს, ახალგაზრდა პიანისტ რობერტ ლეონარდის, რომლის კონცერტი წარმატებით ჩატარდა ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში.

მრავალფეროვანი იყო მისი საკონცერტო რეპერტუარი. ლეონარდმა შესრულა ბახის, ბეთოვენის, შოპენის, ლისტისა და რაველის ნაწარმოებები.

ლეონარდი მაღალი კულტურის მუსიკოსია. იგი არაა ვირტუოზი, თუმცა, უზადლა მისი ტექ-



ნიკური ოსტატობა. მას არ ახასიათებს საშემსრულებლო ხელნაწილებში დადგენილი სტანდარტების ბრმა მიდევნება. იგი ეძებს და პოულობს კიდევ ნაწარმოებებისადმი საკულარ, ინდივიდუალურ მიდგომას, გეთავაზობს თავის ინტერპრეტაციებს. ლეონარდის ხელნაწილებში გამოხატულება ჰქონდა თანამედროვე პიანისის სხვადასხვა ტენდენციამ. თუ ერთან მისთვის დამახასიათებელია რაციონალიზმი, მეორეგან ემოციური გულუხვობას ამჟღავნებს. ეს ორი ტენდენცია ლეონარდის მიერ პარმონიულად იყო შერწყმული ბასის ფუგაში (BWV 944) a-moll, რომელიც მან იმდენად საინტერესოდ წარმოადგინა, რომ ჩვენ, მსმენელებს, სურვილი აღგვეძრა ლე-

და დამუშავებული და გაასრულებული ჰქონდა, ნათელი იყო არტიკულაცია. ლეონარდმა გამოავლინა ბასის მუსიკის დამაბული სიდიადე, მისი „კინეტიკური ენერჯია“. ფუნის „ობიექტური ლოგიკა“ მან თამამად დაუპირისპირა იმპროვიზაციული ხასიათის ფანტაზიას.

გავგვიკვირა პიანისტის რაციონალისტურმა, კონსტრუქციულმა მიდგომამ ბეთოვენის სონატისადმი თხზ. №1, რომელსაც თვით კომპოზიტორმა Sonata caractéristique უწოდა, და ყოველ ნაწილს სათაური წარმუძღვარა: „გამომშვიდობება“, „განშორება“, „დაბრუნება“. ლეონარდის შესრულებაში გამოხატულება ვერ ჰქონდა იმ სიღრმემ, წუხილმა, სვედამ, რომელიც დამახასიათებელია მეორე ნაწილისათვის. ვარდა ამისა, ლეონარდი ცუხურების საშუალებით ზომასზე მეტად ანაწევრებდა მუსიკალურ ქსოვილს.

პირველ განყოფილებაშივე შესრულდა აგრეთვე შოპენის ფანტაზია — ექსპრომპტი და ბალადა f-moll, რამაც განაპირობა საკონცერტო პროგრამის ერთგვარი დამძიმება, გადატვირთვა და სიჭრელე. ფანტაზია — ექსპრომპტი ნაწილობრივ იგრძნობოდა სქემატურობა, თუმცა საპიანოზონოდ ვლერდა კანტილენა. f-moll ბალადაში კი პიანისტმა მოგვჩინა სიწრფელით, პოეტურობით, ემოციურობით. ლეონარდმა გადმოგვცა შოპენის მუსიკის კდემამოსილება და სისადავე, შენივთებული აღმაფრენასთან.

მისასაღმებელია, რომ ლეონარდმა დიდი ადგილი დაუთმო რომანტიკოსთა ნაწარმოებებს. დღეს ხომ თანდათან მივიწყებას ეძლევა რომანტიკული მუსიკის საშემსრულებლო ტრადიციები. ამ ტენდენციის საპირისპიროდ პიანისტმა საკონცერტო პროგრამაში შეიტანა ლისტის უნდრულა რაფსოდია № 15, ბის-ზე კი დაუკრა ლისტის ფანტაზია ვერდის „რიგოლეტს“ თემებზე (დღეს სათავეს ტრანსკრიპციებსაც თითქმის აღარ უკრავენ!) რაფსოდია ლეონარდმა გამსჭვალა გმირული პათოსით და იმ კეთილშობილებით, რომელიც, ლისტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, დამახასიათებელი იყო „რაინულ წეს-ჩვეულებათა ქვეყნის, ხალხური ეპოსისათვის“.

კონცერტის დასასრულს ლეონარდმა შემოგვთავაზა რაველის ციკლი „ღამის გასპარი“. განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ციკლის ბოლო პიესამ „სკარბომ“, რომელშიაც პიანისტმა მიაგნო ნაირგვაროვან ფერებს, რაც შედეგა ფრანგული პიანისზმის ზეგავლენისა (ლეონარდი პარიზში სწავლობდა).

და ბოლოს, ლეონარდმა არტიკული მკვნივარებით დაუკრა ალაბიევი-ლისტის „ბუღულუი“, რომლის ამბლევებელი მქოლიდა „მდერილი“, „მეტყველებდა“ გულში ჩამწვდომი ხმით.



რობერტ ლეონარდი.

ონარდის შესრულებით მოვეგვიმინა ბახისადმი მიძღვნილი მთელი კონცერტი, ან ერთი განყოფილება მაინც

ბახის ფუგაში ლეონარდმა გამოავლინა სტილის შერჩენების უტყუარი ნიჭი, სახიერად ჩაბოქანდავა კონსტრუქცია, მკვეთრად გაუსვა ხაზი დღდაზრს. პიანისტს დეტალურად ჰქონ-





# ორი მშვიდობიერი წარმოდგენა

## ნოდარ გურაბანიძე

ისმმ მღელვარე, გულწრფელი სიხარულით სასაე საღამოს, რომელიც ქართული და გერმანული სპექტაკლის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ შემდეგ გაიმართა რუსთაველის თეატრში, იშვიათად შეესწრებივარ. მან მე მომაგონა ის ტრიუქუა, რომელიც ჩვენს თეატრს გაუმართეს მოსკოვში გასტროლებისას.

არ მახსოვს მერამდნედ ვუყურებ უკვე ამ სპექტაკლს და არასოდეს გულგრილს არ მტოვებს იგი. ასევე არ მახსოვს ერთნაირად ეთამაშოთ გ. გეგეჭკორს და რ. ჩხიკვაძეს, კ. საკანდელიძეს და

ბ. ზაქარიაძეს თავიანთი როლები. საოცარია, ამ სპექტაკლს ჩვენი მსახიობები ყოველთვის აღმავლობით, ჭეშმარიტი პროფესიული ოსტატობით თამაშობენ. მათთვის თითქოს არ არსებობს სხვადასხვა გარემოება, სხვადასხვა განწყობა, აუდიტორიის სიჭრელე. ისინი ისეთი გატაცებით და თვითრწმენით წარმოადგენენ ამ ტრაგიკომედიას რუსი თუ გერმანელი მაყურებლის წინაშე, თითქოს მათთვის ისევე გასაგები და მისაწვდომი იყოს ქართული ენა და პლასტიკა, როგორც ჩვენთვის. არსად არ იგრძნობა „დაწოლა“ შესტზე თუ მიმიკაზე, გარეგნული ფორმის აქცენტირება და ხასიათის შინაგანი მოძრაობის შენელება. თვით „პლატონის სიზმარი“, შუაზე გაყოფილი მიკროსამყაროს ეს ხილვები, გ. გეგეჭკორს დიდი შინაგანი დაძაბვით და დრამატიზმით მიჰყავს, სრულიად დარწმუნებულს იმში, რომ მასთან ერთად ყველა ხედავს რეალურად არსებულ საგნებს და მოვლენებს, რომელთაც რაღაც აიძულებთ შუა გაიყონ და დაიშალონ. ამ დროს მისი შესტი უაღრესად თავშეკავებულია, მხოლოდ ერთხელ, ტაბლაზე შემდგარი, ხელებგამოლილი პლატონი „უცნაურად“ შეირხევა, თითქოს ამ „ცხადად“ ხალხური კატასტროფისაგან მიწა შეირყა და ფეხქვეშ ნიადაგი გამოაცალა. სომხამბულის ეს სიმსუბუქე, ერთი მხრივ, „პლასტიკური მეტყველებით“ დახატული სამყაროს რეალობაა, მეორე მხრივ, ჰქმნის გაურკვევლობის იმ გრძნობას, რომელსაც სიზმარსა და ცხადს შორის მოქანავე გონება წარმოშობს. როლის ეს მძაფრი და რთული მომენტი სცენური ხელოვნების აბსოლუტური რწმენითაა დაძლეული.

ფეიერვერკული რ. ჩხიკვაძეც კი, რომელსაც როლი ცხოველ ტემპერამენტსა და დინამიურად ფეთქებად რიტმზე აქვს აგებული, არ მიმართავს რაიმე განმარტებით, ინფორმაციულ შესტს. ეს სიუბვე ფერებისა, სიმძაფრე შესტისა, განრიდებული ტრივიალიზმის საფრთხე, რომელიც, უსათუოდ, მოსალოდნელი იყო შესრულების ამგვარი მანერისას, ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს, თითქოს ძალდაუტანებლად აფეთქებული ეს ტემპერამენტი, დაუკმაყოფილებელი იმით, რაც აქამდე იყო, დაუმტხრალად ეძებს ახალ-ახალ ფორმებს.

ბეკეთრი, გრაფიკული სიზუსტით შესრულებული აონისტო — კ. საკანდელიძის ეს ერთ-ერთი საუკეთესო როლთაგანი — რ. ჩხვიჭავაძის კირილეს გვერდით, მშვენიერ კონტრასტს ქმნის: სულ აფეთქებული, მათად გადარეული კირილე და ცბიერი, ბოჟილი აონისტო, რომელიც თავის თავა აო აძლევს „გადარევის“ უფლებას, თადგან ცხოვრობამ ხას ბარადიული შეფუგების როლი არგუნა. ასეთ შოქილ, მაგრამ იფიათი და აუცილებელი ბტოიხეით შემოხაშულ აორტრეტში მე ვეზად გოოტეკულ გოიხასეის კაციიას, რომელიც იმულებულია ხილაბი ატაროს, ნილაბი, რომელიც მას ტახავს და ამკრებს.

თავისი თავით ფრიად კმაყოფილი, ჭარმაგი ბეკინა ბ. ზაქარიასი შესრულებით მშვიდი, შიხაგანად გაწონასწორებული ტონალობითაა წარხოდეგბილი. ამ წონასწორობას ვერ არღვევს ვერც პლატონის პირველი საუბარი, რომელიც საკმაოდ საჩითირი და შვევე თეძას ეხება, ვერც ელვებს პირველი ხილვით მოგვიოლი სიამოვნება (ამ დროს ბ. ზაქარიასეს სახეზე იყთი კმაყოფილება და სიამავე ეფინება, თითქოს სწორედ ეს კალი ჰყავდა გუნებაში, მაშინაც კი, როცა ჩამოაგდო სიტყვა ცოლია თხოვაზე), ვერც პლატონის „გადარევა“ (თუმცა სასოწარკვეთილების გამოხმატველი ნოტები იმის მის ხიაში) და ბოლოს, ვერც ახლად შობილი ბიჭის გამო გამართული „მიღწევა-პანაშეიდი“. ეს წონასწორობა ღირსებით ავსებს ბეკინას, თუმცა, როგორც ვიცით „ერთობ გადაარანჭული აზნოური-შვილი“ გახლდათ იგი.

ყოველივე ამით იმის თქმა მინდა, რამ იქვს მსახიობებს „უცხო“ აუდიტორია ვერ აიძულებს თამაშის მანერის ოდნავ ცვლილებასაც კი, გარეგნულ „გასაგებ“ ეფექტზე გადასვლას.

სადაა დაფარული მაგია ამ მუღმივი ემოციური შემოქმედებისა, რომელსაც ახდენს ჩვენზე ეს სპექტაკლი, თუმცა იგი უკვე შექმნე სეზონია ოდგმება სცენაზე, რაც დღევანდელ ქართულ თეატრალურ სინამდვილეში ფრიად საკვირველი გახლავთ?!

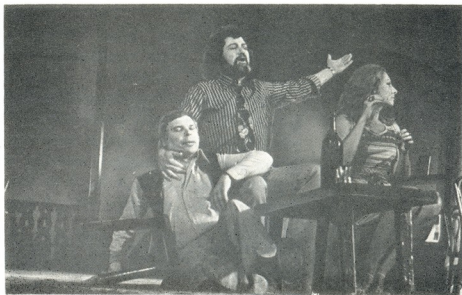
რა თქმა უნდა, ყოველი ჭეშმარიტი სცენური ნაწარმოები სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე განიცდის შინაგან ცვლილებებს, რაც ზოგჯერ ადვილად არცაა შესაძნევი. მსახიობის ყოველი გამოვლა როლში (რადღენ ზუსტადაც კი არ უნდა იყოს ეს როლი „დადგმული“) ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესია, რომელიც აბსოლუტურ იდეტურობას გამოირიცხავს. შესაძლოა, ამ არაიდენტურობის გამოც გვზიბლავს მსახიობის ხელოვნება და გვაიძულებს რამდენჯერმე მივებრუნდეთ ერთხელ ნანახს. „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ამ მხრივ უფრო თავისუფალი სპექტაკლია, აქ ძალიან ადვილი შესაძნევია ცვლილებანი რომელიმე როლის ფარგლებში, და ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ მთავარი გმირის შე-



სცენა სპექტაკლიდან.

სცენა სპექტაკლიდან.

პლატონი — ლიოპარ როლავერი,  
კირილე — როლფ არნდტი,  
დარკო — მონიკა ჩაიმი.





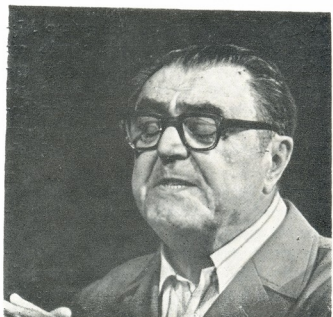


პლტონი — ლოთარ როლავერი, არისტო — რაინჰარდ მუზიკი, ელენე — გერტლ ტინდორფი.

მსრულებლები ყოველ სპექტაკლში ცდილობენ კედლებს ახალი ფერი, რაიმე შტრიხი, ახალი მოძრაობა შეიტანონ როლში. აქ ეს შეიძლება, რადგან საკვირველი უშუალოდია მოცემული სპექტაკლის პირობითი ფორმა, რომელიც იმპროვიზაციის შესაძლებლობას არა თუ შეიცავს, არამედ მოითხოვს კიდევ.

ის პირობითი ელემენტი, რომელსაც თავად შეიცავს დ. კლდიავილის ეს ნაწარმოები, რეჟისორების — თ. ჩხეიძისა და რ. სტურუას მიერ სპექტაკლის განსაზღვრულ ფორმადაა ქცეული. ეს ფორმა უაღრესად ვრცელი და ელასტიურია, იგი თავის თავში იტევს შესრულების რეალისტურ მანერას, პირობით სცენურ სამუალებებს, „გაუცხოების ეფექტს“ — რომელთა მეშვეობით ჩვენ წინ თამაშდება ეს ტრაგიკომედია, არავის რომ არ ტოვებს გულგრილს. რასაკვირველია, ამ სპექტაკლის ფორმის პირდაპირი გადატანა ანუ განმეორება, საარბრიუკენის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე გარკვეულ რისკთან იყო დაკავშირებული — ტემპერამენტის, სცენური ტრადიციებისა და სკოლის აშკარა განსხვავებულობის გამო.

ბეკინა — ფრიც ბრიუსკე.



უშვებელია, სწორად მოიქცა რეჟისურა და, მის კვალად, მსახიობებიც, როცა საკვებით აარიდეს თავი ეგზოტიკას, ანუ, უფრო რბილად რომ ვთქვათ, კოლორიტის „თამაშს“, რადგან აქ პაროდის საფრთხეა ჩასაფრებული და ნამდვილი, თეატრალური სურათის ნაცვლად იმიტაციის ვლებულობა.

უპირველესად უნდა ითქვას, რომ გერმანელმა მსახიობებმა შესანიშნავად იგრძნეს დ. კლდიავილის რბილი, ადამიანისადმი თანაგრძობითი აღსასყე იუმორი და მთელი ნაწარმოების ეს მომხიბლავი ტონი, სასყე ფაქიზი ნიუანსებით, ბოლომდე დაურღვევლად შეინარჩუნეს. მათთვის მთავარია არა ხასიათის სრული წარმოსახვა (თუმცა საკმაო რელიეფურივით არის გამოკვეთილი კირილეს, პლატონის, ელენეს, არისტოს, დარიკოსა და ბეკინას უცდურები), არა ნიუანსირება ხასიათისა, არამედ თვით „ხასიათის იდეა“, უმთავრესი აზრის, ადამიანური ურთიერთობის ჩვენება. მსახიობები ერთდებთან დეტალების სიჭარბეს, ამიტომაც მათი პლატიკური ნაბატი სიზუსტითა და სიციხადით გამოირჩევა, მათ მიერ წარმოსახული სამყარო, თუ შეიძლება ითქვას, უმაღ გრაფიკოსის მიერაა წარმოსახული, ვიდრე კოლორიტისტისა, თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ წარმოდგენა მშრალია, რაციონალურია. პირიქით, იგი სუნთქავს ადამიანური ენებებით და მასში დინამიკური ხასიათები მოქმედებენ. აქ უპირველესად უნდა დავასახელოთ პლატონისა და კირილეს როლების შემსრულებლები ლოთარ როლავერი და როლფ არნდტი.

ვერინკა — მიზი იელნიევი.



როლავერის პლატონი სრულებით არ არის ცხოვრების სიმწვევებისგან დაშინებული კაცი. მას თვით ყველაზე საჩიოთირო სიტუაციაშიც არ სტო-

ვებს იუმორის გრძნობა. იგივე იუმორის ნაკადი საშუალებას აძლევს ძალდატანებლად გადავიდეს ე. კლიაშვილის ტექსტის მექსიველიდან პლატონის როლში, და ამ დროს იგი მთლიანობის შენარჩუნებასთან ერთად აღწევს იმასაც, რომ გვიჩვენებს თავის (ე. ი. მსახიობის) დამოკიდებულებას პლატონისადმი, სადაც იუმორთან ერთად მისი ჰუმანური ბუნებაც ჩანს, ჩანს, თუ როგორ უყვარს ეს დღინათვის მამიებელი აზნაური, მაგრამ არ ამცირებს მას სიბრალულის გრძნობის ჩვენებით. მისი პლატონი აქტიური კაცია, ბედს არ ურეგდება და ცდილობს ცხოვრებას აჯობოს, უკანასკნელი შანსიც კი გამოიყენოს თავისი პატარა კეთილდღეობის შესანარჩუნებლად. ყველაზე მძაფრ სცენებშიც კი ლოთარ როლაუერი არ გვიჩვენებს პლატონის გაბოროტებას. თუ არ ვცდებით, მსახიობის კონცეფცია ამგვარია: აქ მთავარია არა ერთი ციყნა შემვიდრეობის შესაძლო პრეტენდენტის გაჩენა, არა ბრძოლა ლუკმა პურისათვის, არამედ ის უაზრობა, ის აბურღი, რაშიც ექცევა ადამიანი — მომხიბლავი და თავისებურად კეთილშობილიც კი, როცა იგი წვრილმანი ნებისების ტყვე ხდება.

როლზე არნდტის კირილეს აკაცი, თავისუფალი ცხოვრების პრობლემების კაცი. ეს გააცოცხლებული პანი, თითქოს რუბენის ტილოებიდან გაღმოსული. მსუყე, ძლიერი მიწასმებით ხატავს მსახიობს ამ ხასიათს, ქეიფისა და ლხინის თავდაუზოგავ ქურუმს, რომლისთვისაც სულიერის სფერო საერთოდ არ არსებობს. მასში იგრძნობა რაღაც პირველყოფილი სიხარული, თვითტკბობა, აღტაცება, მოგვილი საკუთარი სხეულის ფიზიკური სიძლიერისა და განაზუსტებული მადის გამო. ეს ტლანჭი ვაჟაკური ძალა მას ამ მიკროსამყაროში ცენტრალურ ადგილს ანიჭებს და ისიც ანგრევს, შლის ამ სამყაროს, რათა მისი ყოველი დეტალი ღვინის ტალღებში განაწილდეს.

ლ. როლაუერისა და რ. არნდტის ამ დინამიკურ ნაკადში შემოდის დახვეწილი, ინტელიგენტური, ეშმაკი არისტო, რაინპარდ მუზიკის მიერ ძალზე ზუსტად მიხაზული, გრაფიკულად მკვეთრი, მე ვიტყვოდი, ელევანტური. ამგვარი გააზრება რილისა ერთბაშად მოულოდნელი აღმოჩნდა ჩვენთვის, ვისთვისაც კარსო საკანდელიძის არისტო — არაწვეულებრივი მწიქვარებითა და ტემპერამენტით შემოადგენილი, ზედმიწევნით დასრულებული სახეა.

მით უმეტეს სასიამოვნოა ის გარემოება, რომ მუზიკი სრულად სხვა სახეს ქნის — მოქნილია, ელევანტურსა და საკმაოდ ცბიერს. და ეს სახე გვხიბლავს და გვაჯერებს სწორედ მსახიობის ოსტატობის გამო.

ფრიც ბრიუსკეს ბეკინა რბილი და თბილი ტონებითაა წარმოსახული. იგი ბუნებით მორჩილი კაცია, არა აქვს შემტევი ძალა, გულისთქმა და შემოდგომის ენება მის ახირებას კი არ მიეწერება, არამედ ჩვეულებრივ ადამიანურ თვისებებს.

რატომ არ უნდა დაიკმაყოფილოს ადამიანმა სავესებით ჩვეულებრივი, გასაგები ნებისები, რატომ უნდა შეებრძოლოს ბუნებას და რატომ უნდა გახდეს ამგვარი ლტოლვა სხვისი ტრავადის სათავე — მით უმეტეს, საყვარელი შვილის! აი, კითხვები, რომლებიც ფ. ბრიუსკეს ბეკინას აწუხებს და, რომელთაც იგი სასებით ბუნებრივად პასუხობს. ასეთი ბეკინასათვის განსაკუთრებით მძიმეა პლატონის თვალებში სიძულვილით გაღვლებული ნაპოვნკლების ხილვა.

ძალზე ხსარტად, ერთი-ორი დამახასიათებელი დეტალით აცოცხლებს ელენეს სახეს გრეტლ ტონდორფი, ბეკინას ნავეიანევი სიყვარულისა და პლატონის სიძულვილის სათავე. მის მიამატარ ღიმილში, შინაგანი კეთილშობილებით განათებული სახეზე კარგად იკითხება ამ ქალის სულიერი სიამყარი, ის ბღენიერება და, მე ვიტყვოდი, სიამაყე, რასაც ქალს ანიჭებს საკუთარ სხეულში ახალი სიცოცხლის გაჩენა: აქ უმაღლესი კეთილშობილური იუმორი სჭევვის ამ მსახიობთან, ვიდრე ტრაგიკული სიტუაციის სიმკვეთრე.

ძალზე მკვეთრი, ცვეცლოვანია დარიკო ჰანელორე შონფელდის შესრულებით. ეტყობა, იგი კირილეს ღირსეულ პარტნიორობას გაუწევს ყოველგვარ სკანდალსა და ფათურაკში. თავისი „გადარეული“ ხასიათით, ტემპერამენტის ამოფრქვევით იგი კირილეს დათრგუნავს ცდილობს და თუ ამას ვერ ახერხებს, დამოუკიდებლობას მაინც იწარჩუნებს.

ჯიმშერ სალობერიძის „სალონი“ ერთგვარი პარადულობითაა წარმოსახული, სადაც მორეჟიზებითი ინტელიგენტობა სუფევს, სადაც მაღალი სულიერი ცხოვრების იმიტაცია ხდება. ამგვარ ატროსფეროს მშვენიერად ქმნიან პანელორე კოლინგერი, გრეტე შაუნი, ჰანს დილგი, პანს-იურგენ რისტერი და ბოლოს ჰანინ მენცელი, რომელმაც ეპიზოდი პლატონთან დიალოგისა შესანიშნავად ჩაატარა.

დაიხ, ეს იყო საღამო, რომელზეც ორი მშვენიერი წარმოდგენა გათამაშდა, სადაც სვედიანდი ილიმებოდა და ვით კლიაშვილი, რომლის მიეთ შემოქმედდა მოყვასადმი უღრმესი თანაგრძნობითა და სიყვარულითა აღსავსე.

სწორედ ეს გრძნობა აღუძრეს და გაუცხოველეს იმ საღამოს რუსთაველის თეატრში მოსულ უამრავ მაყურებელს გერმანელთა და ქართველთა მსახიობებმა.





# „ნათან ბრძენი“ — სპარბრიუქენის

## თეატრის სკეპტიკლი

ნადეჟდა შალუტაშვილი

სულ ასლახან თბილისში დიდი წარმატებით ჩატარდა საარის (დასავლეთ გერმანია) ხელოვნების კვირეული, რომელმაც ერთგვარი შემოქმედებითი, მეგობრული შეჯიბრის ხასიათი მიიღო.

ამ შეჯიბრში ფრიად საყურადღებო მოვლენას წარმოადგენდა გერმანელი რეჟისორის ვერნერ ვაჰსმუტის მიერ გოტჰოლდ ფრრაიმ ლესინგის დრამის „ნათან ბრძენის“ დადგმები ქ. საარბრიუქენისა და შ. რუსთაველის სახელობის თეატრების სცენაზე.

„ენერგიული ლესინგის“ (ბ. ბელინსკი) „ნათან ბრძენი“ რელიგიურ-ფილოსოფიური დრამაა, რომელიც თავისი იდეოლოგიური მიმართებით ვოლტერის განმანათლებლურ ტრაგედიებს უნათესავდება. ლესინგის სხვა დრამატულ ნაწარმოებთან განსხვავებით, იგი ლეჰსადაა ნაწერი და, როგორც ეს თვით ავტორმა აღნიშნა, „დრამატულ პოემას“ წარმოადგენს. ეს მდგომარეობა კი ნაწარმოების ერთგვარ არასცენურობაზე მიგანიშნებს, რადგანაც პიესაში მოქმედ პირობა ხასიათებს გახსნა მოქმედებიდან კი არ გამომდინარეობს, არამედ მსჯელობებს ექვემდებარება. მიუხედავად ამისა, პიესის ერთგვარმა სტატიკურობამ, ზეამაღლებულმა პათოსმა, მოქმედების ეგზოტიკურმა გარემომ არამც თუ ხელი არ შეუშალა პიესის წარმატებას, პირიქით, თავის დროზე სტიმულიც კი მისცემს მის პოპულარობას. „ნათან ბრძენი“ „აპრობირებული“ ნაწარმოებია, მას მიმდარჩი სცენური ისტორია და შემოქმედებითი ტრადიციები გააჩნია, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, როდესაც თეატრი ხელს ჰკიდებს კლასიკური ნაწარმოების გასცენურებას, იბადება კითხვა — რატომ აირ-

ჩნა თეატრმა ან რეჟისორმა ეს ნაწარმოები, რა მოტივებით ხელმძღვანელობდნენ ისინი?..

ჰქონდა აქ ადგილი შემთხვევითობას (ასეც ხდება სოლმე), თუ რეჟისორი ავტორის საშუალებათ შეეცადა სცენაზე გადმოეტანა თავისი მოქალაქეობრივი მრწამსი და გრძნობები?.. უნდა ვიფიქროთ, რომ ასალაზრდა რეჟისორ ვერნერ ვაჰსმუტისათვის ლესინგთან შეხვედრას შემთხვევითი ხასიათი არ ჰქონდა.

„ნათან ბრძენი“ იდეების დრამაა, მისი მოქმედება სხვადასხვა მსოფლმხედველობათა და ზნეობრივ პრინციპთა წვეთურ შეჯახებაზეა აგებული. ნაწარმოების ძირითადი, მთავარი კონფლიქტი გაპრობებულა რელიგიისა და მორალის შეუთავსებლობით. პიესაში დასმულ პრობლემას ავტორი მორალის სასარგებლოდ წვევებს, რადგანაც არა ქრიატიანული დოგმები, არა რელიგიური ფანატიციზმი და უსულგულო პირმოთხოვა, არამედ ადამიანის მოქმედება ხდება სარწმუნოების კრიტიკიულების დადგენის განსაზღვრულად. „ნათან ბრძენის“ მოქმედება მსულმანთა მიერ დაპყრობილ იერუსალიმშია გაშლილი. პიესის გმირები, რომელთაც უხილავი ჩაგვებით სიძულელი, ნათესაობრივი გრძნობა თუ სიმპათია აკავშირებთ, ქრისტიანული, მამაადიანური და ებრაეული რელიგიის წარმომადგენელი არიან. ლესინგმა, როგორც ანტიპოდები, ერთმანეთს დაუპირისპირა ფარისეველი, კულცივი და მკაცრი ფანატიკოსი პატრიარქი და პანთეისტი, რელიგიური ფანატიციზმისაგან თავისუფალი ჰუმანისტი ბრძენი ნათანი.



გერმანული ლიტერატურის რეფორმატორმა „ნათან ბრძენი“ დასვა კაცობრიობის ისტორიული და კულტურული განვითარების უმნიშვნელოვანესი საკითხები. ებრაელი გაჭირვების ნათანის ღირსი და გრძნობები მარტო ლუსინგის აზრებისა და გრძნობების პლასტიკური გამოსახვა როდია, ამ ნაწარმოებში მხატვრული ასახვა ჰყოფა განაღობების ემოციის საუკეთესო ადამიანთა მისწრაფებებმა, მათმა პროგრესულმა ფილოსოფიურმა რწმენამ. პიესის პირობით-ისტორიულ პერსონაჟებში ცხოველი, დრამატული დაძაბულობით აისახა ლუსინგის თანამედროვეთა აზრები, მისწრაფებანი, მათი ბრძოლა და ძიებები, იდეალები, რომელთაც დღესაც არ დაუკარგავთ თავისი აქტუალობა და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა.

თავის ფილოსოფიურ დრამაში ლუსინგმა შეურიგებელი ბრძოლა გამოუცხადა გამოთქვებობას, რელიგიურ ფანატიზმს. მისი ნათანი ყოვლისმომთმენი, პასიური მებადგებელი როდია, იგი ცრურწმენას მოკლებული კაცთმოყვარე ბრძენი მოაზროვნება, რომელსაც გულდით სურს ამქვეყნიურ სამყაროში დაამყაროს ქარიშხალი და მშვიდობა.

„...ნათან ბრძენი“ გამოყენებულია ძველებური იგავი, რომელიც პირველად შუა საუკუნეების ლათინურ კრებულშია ჩო გამოქვეყნებული, შემდეგ ბეჭდების პარაბოლა გამოიყენა ბოკაჩოში „დეკამერონში“. იგავს სამი ბეჭდის (სამი რელიგიის) შესახებ ცენტრალური ადგილი უკავია ლუსინგის დრამაში და კონცენტრირებულად გამოხატავს მის იდეას. იგავის აზრი ისაა. რომ დაგვიტყვიოს, რაშია რელიგიის ჭეშმარიტება, რომ არა ადამიანთა მიერ დადგენილი დოგმებითა ძლიერი სარწმუნოება, არამედ იმ მორალურ-ადმრადელობითი ძალით, რომელსაც ადამიანებზე ახდენს.

ლუსინგი ხაზს უსვამდა იმას, რომ ყოველი ადამიანის, ასევე ყოველი ხალხის არსს, რაობას გამოხატავს არა რელიგია, რომელსაც იგი იზიარებს, არა სწრაფვა რელიგიის სამუდამო სხვა ხალხებზე ამალდეს და გაბატონდეს, არამედ ის, რომ ყოველმა ხალხმა სხვებთან მშვიდობიანად თანაშრომლობის, ჰუმანიზმისა და პროგრესის იდეალებისადმი ჭედიითი სამსახურით მოიპოვოს კაცობრიობის სიყვარული და პატივისცემა.

თავის დრამაში ლუსინგი ქადაგებს გათიშვის წინააღმდეგ ბრძოლას, მოუწოდებს ხალხებს ერთობლივად ხელი შეუწყონ კაცობრიობის კულტურულ პროგრესს. დიდმა გერმანელმა ჰუმანიტმა გაეერთიანა და შეაჯავშირა არა მარტო სხვადასხვა ეროვნების, სარწმუნოების, არამედ სხვადასხვა სოციალური მდგომარეობის ადამიანები, შთაუნერგა მათ ის ერთიანი იდეალი, რომლის წინაშე ირდევებიან გამოთქვული საზოგადოებრივი ჯებირები...

ვერნერ ვაქსმუტის საპექტაკლი პირობით ფორმაშია მოქცეული, მაგრამ პირობითობა თვითმიზნური როდია, იგი ხელს უწყობს პიესის იდეის, მისი ღრმა ფილოსოფიური მსჯელობის მხატვრულ, ემოციურ გამოვლენას. საპექტაკლი თანადროულად ეჭურს, რადგანაც რეჟისორმა, საპექტაკლის ცველა მონაწილემ შესძლეს ავტორის აზრები, შეხედულებები გაეთავისებინათ, თეატრის კოლექტივმა კლასიკურ ნაწარმებს მიუხაზა თანაფარდობა, კავშირი დღევანდელობისთან, ჩაქსოვა მასში საკუთარი მოქალაქეობრივი ტემპერამენტი.

ვერნერ ვაქსმუტის მიერ საარბრიუკენის და შემდეგ შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე დადგმული სპე-

ქტაკლის ღირსება იმაშია, რომ რეჟისორმა წარმოდგენის ფორმა კარგად მიუსადავა ნაწარმოების შინაარსს, მისი ნათანის საზოგადოებრივი აღქმის თავისებურებას.

ვერნერ ვაქსმუტმა კლასიკის გათანამედროვება მოგვცა. მის მიერ დადგმულ წარმოდგენაში, ასოციაციათა რთული სისტემის მეშვეობით მაყურებელი შეიგრძნობს პიესის აზრთა და გრძნობათა თანადროულობას.



ნათანი — ელიკტ გროლი.

ვაქსმუტისეული „ნათან ბრძენი“, აბსტრაქტულ-ჰუმანიტური დადგმა არ არის. ის აგებულია ემოციურ კონფლიქტებზე, რომელნიც აღევლავს დღევანდელ მაყურებელს. „ნათან ბრძენის“ რეჟისორული გააზრება საარბრიუკენის თეატრის და რუსთაველის სახელობის თეატრების სცენაზე არსებითად ერთნაირია, თუმცა საპექტაკლები მაინც განსხვავდება, რადგანაც ისინი შექმნეს სხვადასხვა ეროვნების, სხვადასხვა შემოქმედებითი ტემპერამენტისა და ტრადიციების თეატრალურმა კოლექტივებმა. როგორია საარბრიუკენის თეატრის მიერ განსახიებებული „ნათანი“? რა არის მასში

ყველაზე ღირსშესანიშნავი? რით მოხიბლა ამ დადგამა თაი-  
ლისელი მაცურებელი?

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ რეჟისორმა  
ჯაჭმუტმა თავისი საპეტაკლი წარმოგვიდგინა როგორც  
პოეტურ სამოსელში მოქცეული ღრმა ფილოსოფიურ-ეთი-  
კური დრამა...

საპეტაკლს თავისებურ კონტრასტულ კოლორიტს უმე-  
ნის რეჟისორის მიერ შერჩეული მუსიკაც. საპეტაკლში მკა-  
ნილუსტრაციული ხასიათისა როდია, იგი ფონს კი არ ჰქმნას,  
არამედ აქტიურადაა ჩართული მოქმედების განვითარებაში,  
აღრმავებს კონფლიქტებს. VI საუკუნის ანონიმური ავტო-  
რისა და სებასტიან ბაზის მუსიკა უადრესად შთამბეჭდა-

სცენა საპეტაკლთან.



მხატვარმა ვალტერ იარისმა საეკიალურად შერჩეულ  
ფერთა გამის საშუალებით გადმოგვცა პოეტური სამყარო.  
საპეტაკლის სცენოგრაფია დიდი გემოვნებითა და ზომიერე-  
ბის გრძობით გამოირჩევა. ფარდების მოხერხებული სის-  
ტემა ხელს უწყობს მოქმედების ადგილის სწრაფ ცვლას.  
მხატვარი რამოდენიმე დეტალს საშუალებით გვიხატავს გა-  
რემოს, ქმნის საჭირო განწყობას. მაგალითად, მაქმანით მორ-  
თული ზემოდან ჩამოშვებული ტილოები პატრიარქის სამ-  
ყოფელში ქმნიან თეთრი მარმარილოს მოჩუქურთმებულა  
სვეტების შთაბეჭდილებას, საჭირო რაკურსში გადაშლილი  
ფარდების სისტემა ქმნის ხან სალადინის კარღის, ხან ნათა-  
ნის ბინის ინტერიერებსა და ა. შ.

როგორც აღვნიშნეთ, პიესის მოქმედება სწარმოება იე-  
რუსალიმში ჯვაროსნული ომების დროს, მაგრამ აღმოსავლე-  
თი ლესინგის პიესაში უკიდურესად პირობითია, მოკლებულია  
ყოველგვარ კონკრეტულობას. ლესინგისათვის მთავარი იყო  
პრთა, იდეათა ჭიდილი და ეს სწორად შეივინო ვერნერ  
ჯაჭმუტმა. საპეტაკლს ოდნავ გადაჰკრავს ორიენტალიზმის  
აღმოსავლური ეგზოტიკის ფერები, პირობითად „აღმოსავ-  
ლურად“ მსახიობთა ფერადოვანი, საინტერესო ჩაცმულობ-  
ბაც... არ შეიძლება არ აღვნიშნოს საპეტაკლის დეკორა-  
ციული გაფორმების სიმსუბუქე, პატივთა, განსაკუთრებუ  
ბოლო სურათში, როცა ლურჯი ცის ფონი ქმნის თავისებურ  
საზემო, ნათელ განწყობას.

გია, კონტრასტული — აღმოსავლურ პანგებს სცვლის ორკა-  
ნოს ამაღლებული, შთაგონებული აკორდები. მუსიკა გვეხმა-  
რება ღრმად ჩავეფდეთ გმირთა სულიერ განცდებს, შევიც-  
ნით ის ემოციური გარემო, რომელშიც „ნათან ბრძენს“ თა-  
ვისებური, პირობითი პლასტიკაც სდევს თან — მუსიკის  
პირველსავე აკორდებს მოჰყვება უსიტყვოდ მოქმედ ლამაზ  
ჩხვეალთა გამოჩენა, ისინი მოკრძალებით სწევენ აბრეშუმის  
ფარდებს, იწყება როკვა, მსახიობთა მოძრაობები ხელოვნუ-  
რია, სტილიზებული. ამ სცენის მონაწილეთა პოზები შენე-  
ლებულია, საპეტაკლის დასაწყისი პლასტიკურად ძველ-  
ბურს პოზებზეებს მოგვაგონებს. აი, სწრაფი ნაბიჯით შემო-  
დის სცენაზე ნათანი-ვილიკიტ გროელი, მთელი მისი ასი-  
ბა სავსეა მოუთმენელი სურვილით, მალე ინახულოს შეილო-  
ბილი რება. მოკლე ექსპოზიცია, რომელშიაც ნათანი ესაუბ-  
რება მსახურებს, დაერიშს (ლოთარ როლაუერ) და დაიას  
(გრეტე შაუნ) იმთავითვე გასაგებს ხდის მაცურებლისთვის  
ჯმირთა ურთიერთობებს, მომხდარ ამბებს, რომლებმაც ესო-  
დენ დიდი როლი უნდა ითამაშონ მათ ცხოვრებაში.

რეჟისორმა პიესა მნიშვნელოვნად შეკვეცა, შეამოკლა  
რეჟისა და დაიას, ნათანისა და რესას, დაიასა და ნათანია  
ის სცენები, რომელთაც მოქმედების განვითარებისათვის მნი-  
შვნელობა არა აქვთ, საპეტაკლში მთლიანად ამოღებულია  
სცენები მამულქთა სასახლეში (V მოქმ. I გამოცემა) რო-  
მელნიც, ასევე, ანალოგურ მოქმედების დინამიკას.

დაკვირვებული, ფრთხილი და მოფიქრებული რეჟისორული მონტაჟის მეშვეობით პიესა, დიალოგები უფრო სცენური, ქმედითი, მსუბუქი და თავისუფალი გახდნენ.

გერმანული რეჟისორი სპექტაკლის არ ეძებს თავბრუდამხვევ ეფექტებს, მოულოდნელ მიზანსცენებს. სცენაზე ყველაფერი შინაგანი ლოგიკითაა შერეული და ლაკონური. ვერნერ ვაქსმუტს სპექტაკლის ცენტრში მოქცეული ჰყავს ადამიანები, მათი სულიერი განცდები და ფიქრები, სწორედ ამიტომ თვით მიზანსცენები რამბის გასწვრივია განლაგებული. რეჟისორი საჭირო მომენტში ციდილბს მსახიობი „მსხვილი პლანით“ გვიჩვენოს, ჩავახედოს გმირის სულოში.

სპექტაკლის ის ნაწილი, სადაც ნათანის ბუნება გახსნილი, ძუწვია და თავგეჟავებითა და სიმშვიდით გამოირჩევა, სულან სალადინის სასახლეს აღმოსავლური სიბარიტოზმის, ერთგვის იერი გადაკრავს, ხოლო სცენები პატარაქის გამოყოფელში ბოკაჩისეული მსუყე, თითქმის გროტესკული მონასმითაა გადმოცემული. სამი სამყარო ჭიდილშია ერთმანეთთან და ამ ჭიდილს, ამ კონფლიქტს მსახიობები ქმნიან.

როგორც ცნობილია, ნათანის ბრწყინვალე, უადრესად ღრმა და შთაგონებული სახე შექმნა ქართულმა მსახიობმა გ. გემეჭკორმა, ამ როლს განსხვავებულად, თავისებურად თამაშობს გერმანელი მსახიობი ვილკიტ გროლიცი.

ისევე, როგორც ლესინგისთვის, გერმანელი შემსრულებელთათვისაც ხელოვნების ობიექტს „მკვდარი ბუნება“ კი არა, სოციალური აზრის მატარებელი ადამიანი წარმოადგენს. სპექტაკლში მსახიობები ლოგიკურად ავითარებენ ნაწარმოების თემას, იძლევიან სივრცეში და ღრმში მოქმედების კონცენტრაციას.

ეს, პირველ რიგში, ნათანის როლის შემსრულებელს ვილკიტ გროლს ახასიათებს.

ისევე როგორც ლესინგი, გერმანელი მსახიობი იცავს შექმნილი სახის კეთილშობილებასა და ადამიანურობას. მსახიობი ხელმძღვანელობს დრამატურგის განმანათლებლური იდეალობით და შექმნილ სახეს, პირველ რიგში, მორალურ აზრს, ე. ი. ავტორის იდეას უდებს საფუძვლად, „აზროვნებს პოეტთან ერთად“.

ნათანი-გროლი მიმზიდველი, თავგეჟავებული, დინჯი ადამიანია, მის სახეს ღრმა აზროვნების შუქი ანათებს და აკეთილშობილებს, ხოლო სვედიანი, წყნარი გამოსვლეა ადამიანურსა და მისაწვდომს ხდის.

გროლის ნათანს, რასაკვირველია, უსაღვროდ უყვარს მის მიერ აღზრდილი ქრისტიანი გოგონა რეხა, მაგრამ ამ ღრმობას მსახიობი ხაზს არ უყვამს. მამაშვილური დამოკიდებულება, დამრიგებლური კილო გამიზნულია იმისათვის, რომ დაიცავს გამოუცდელი არსება შეცდომისაგან, გადაარჩინოს იმ სულიერი ტკივილებისაგან, რაც პირადად მას ელოდენ უხვად შეხვდა ცხოვრებაში.

გროლი-ნათანის სიბრძნე უწყაოფო, განყენებული სიბრძნე როდია, ნათანი ციდილობს ადამიანებს გზა გაუკვალს, თავისი ცოდნა და გამოცდილება მათ კეთილდღეობას მიახმაროს.

ნათანის რიტორიკის, პაექრობის ნიჭი ნათლად სჩანს დიალოგებში დაიასთან, რაინდთან, სალადინთან კამათის

სცენებში. ნათანი-გროლი მოწინააღმდეგეს ამარცხებს არა მარტო რეინისებური ლოგიკით, არამედ შინაგანი რწმენითაა.

ნათანა-გროლმა მიიღო სიბრძნის მწვერვალს. სიბრძნე, სიღრმისაღვე, შინაგანი ელევანტურობა იგრძნობა ნათან-გროლის მოძრაობებში, ფსიქტებში, ხელების მოძრაობის ძუნწ პლასტიკურ მონასაზში. ნათანს ბევრი სიმწარე უნახავს, ქრისტიანებმა ოჯახი ამოუხოციეს, მაგრამ სიკეთის რწმენა ვერ ჩაჰკლეს მასში, ამიტომაც ადამიანებთან შეხვედრისას ნათანი-გროლი ფრთხილია, თავგეჟავებული, ამაჟიანს რბილი და კეთილშობილი. სპექტაკლის კულმინაციურ სცენას გერმანელი მსახიობი გ. გემეჭკორისაგან განსხვავებულად წყვეტს. თუ ქართველ მსახიობს შემთხვევით ბეჭედზე ხელის მოსამ გაახსენა იგივე სამი ბეჭდის ამაჟივი, ვროლის ნათანი ბეჭედს მას შემდეგ დახვდავს, როცა იცავს მოუხტრობს სალადინს. გროლის ნათანი სალადინთან შეხვედრისათვის შინაგანად მზადაა, ამიტომაც არ უჭირს მისი დაღრმუნება. ნათანი-გროლის მონოლოგი გამსჭვალულია კაცთუყვარეობითა და სიბრძნით, მისთვის უტბოა ორტოფობა...

ფინალურ სცენაშიც ნათანი-გროლისათვის პირადულზე მაღლა ადამიანებისადმი სიყვარულის იდეა დგას და, თუ გ. გემეჭკორის ნათანი, მოიმოქმედებს რა კეთილ საქმეს, პართოდ დაჩრჩინილი ჩუმად და მწუხარედ სტოვებს სცენას,

ვილკიტ გროლი და გიორგი გემეჭკორი.







# „მოსუცი

# პანდილოსნის

# ვიზიტი“

საარბრიუკენის თეატრის  
სამატაკალი

ვაკა ბრეგაძე

სამიანიმბი ბედისწერას არიან დამორჩილებულნი. ისინი მცხუნვარე უდაბნოს გზაზე დგანან. წინ ოაზისი არ ჩანს, ქანცვაწყვეტილებს მირაჟი კი არ ელანდებათ, — ასეთი განწყობილება ფრიდრიხ დიურენმატს მოუტანა მეორე მსოფლიო ომის შედეგება, რომლის სუსხი ევროპაში მართლაც ოაზისივით დარჩენილ შვეიცარიას უმულოდ არ განუცდია, მაგრამ ადამიანთა მსოფლმხედველობას ომმა თავისი საგრძნობი დაღი აჩაყდა.

მაქს ფრიშისა და ფრიდრიხ დიურენმატის წვლილი თანამედროვე დრამატურგის განვითარებაში ერთობ საგრძნობია.

მსოფლიოს საუკეთესო თეატრები გულისყურით: ეკიდებიან მათ ნაწარმოებებს, მათ პიესებს დგამენ გამოჩენილი რეჟისორები, სპექტაკლებში მონაწილეობენ წამყვანი მსახიობები, ეს კი იმითაა გამოწვეული, რომ ნეიტრალური ქვეყნის შვილები ნეიტრალურნი არ რჩებიან ეპოქის საჭირობოტო პრობლემების მიმართ. მათი აქტიური, კრიტიკული თვალი ამხელს ბურჟუაზიული ყოფის ბნელ მხარეებს — ობიექტელობას, დაუნდობლობას.

ზოგნი თანამედროვე დრამატურგის „წულთ-ალრიცხვას“ მაქს ფრიშისა და ფრიდრიხ დიურენმატის პიესების წარმატებით იწყებენ, თან ამ სიკეთის მიზეზად ქვეყნის ნეიტრალიტეტს მიიზნევენ, რამაც ფაშიზმის ბატონობის პერიოდში მრავალი სახელოვანი ემიგრანტის ბუდი შვეიცარიას დაუკავშირა და ქვეყნის სულიერი ცხოვრება აქტიურად წარმართა.

კაიზერი, ბრუნერი, ბრეტტი — ეს სახელები სრულიად საკმარისია თეატრალური დღესასწაულებისათვის. ფორმათა სიახლე, რითაც მათი დრამატურგია გამოირჩევა, ანდამატივით იზიდავდა ლიტერატურულ ახალგაზრდობას. შვეიცარიის თეატრები წარმატებას წარმატებაზე აღწევდნენ ქვეყანაში შემოხიზნული სახელგანთქმული სტუმრების ხარჯზე და ყოველივე ეს მსოფლიო მნიშვნელობის ორი დრამატურგის, მაქს ფრიშისა და ფრიდრიხ დიურენმატის დებიუტს ამზადებდა.

მაქს ფრიში აღფრთოვანებული იყო ბერტოლდ ბრეტთან შეხვედრებით, მისი შემოქმედებით და მას ყველაზე დიდ ტალანტს უწოდებდა გერმანულ ლიტერატურაში.

ფრიდრიხ დიურენმატი თავის მასწავლებლად თვლის არისტოფანეს, რომლის პიესებში გარვენული კომედიურობის მიღმა სერიოზული პრობლემები იმალება. დრამატურგი არ გამოირცხვას ბრეტის გავლენას მის შემოქმედებაზე, მაგრამ ამას ეპიური მოტივებისა და „გაუცხოების“ ხერხის დასესხებაში ხედავს. „მე აღვწერ ადამიანებს და არა მარიონეტებს, მოქმედებას და არა ალკოვორიას, გამოუსახავ სამყაროს და არა მორალს“. აქ ისახება წინააღმდეგობა და განსხვავება ბრეტსა და დიურენმატს შორის.

თბილისში საარის დღეების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად საარბრიუკენის თეატრის საგასტროლო საქმეცალი ფ. დიურენმატის „მოსუცი მანდილოსნის ვიზიტი“ უნდა ჩათვალოს.



სასისარულოა, რომ თეატრმა შეეცარიელი დრამატურგის აღიარებული ნაწარმოები შეიტანა საგასტროლო რეპერტუარში, თანაც, ასეთი მძაფრი, ორიგინალური შინაარსისა და მამხილებელი ძალის ნაწარმოები.

საარბრუკენის თეატრის დამოკიდებულება ამ პიესისადმი პატივისცემას და განსაკუთრებულ აღიარებას იმსახურებს. შემოქმედებითი კოლექტივის მიერ „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“ წა-

კითხულია ფრიად ორიგინალურად, რაც იოლი საკმე როდი გახლავთ. უმნიშვნელო ცვლილებათა გარდა, პიესას არ შეხებია რეჟისორის „მეცატრა“ ხელი, დრამატურგის სწრაფვის გათვალისწინებით, იდეური მახვილი მიზანაუცდენლად მიმართულია ბურჟუაზიული საზოგადოების მიერ დემოკრატიის გაყალბებულად გაგების წინააღმდეგ. „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“ უღმრთელი პიესაა“, — გვაფრთხილებს ფ. დიურენმატი და ჩვენც ვეთანხმებით.

პატარა, მივარდნილი ქალაქი გიულენი სულ მცირე დროში გაამყდამნებს თავისი ხასიათის ყველა იმ თვისებას, რომლებსაც ადამიანები დასაბამითვე თავგამოდებით ებრძვიან — მოხვეწელობას, ფარისევლობას, უნდობლობას, სიკუთიზას და სიწმინდის უარყოფას, შურს, გაუტანლობას.

ერთ მშვენიერ დღეს ქალაქს ეწვია მისი მკვიდარი, თავის დროზე მოკვდილი, უკანონო ბავშვით სულში იედია ახაბარად მიგდებული და რაღაც საიქსებით გადარჩენილი, უკვე ცხრაქმარამოცვლილი და, რაც ამჯერად ყველაზე ღირსშესანიშნავი ამბავია, მილოარდერი ქალბატონი.

პროვინციული ქალაქის კვლობაზე მილოარდერ ქალბატონს შესანიშნავად შეხვდნენ, ყველა გახარებული და აღტაცებულია, სტუმარი დამოუშულო ქალაქს გულუხვ კიბდოს — ერთ მილიარდ დოლარს სთავაზობს „მცირე“ საზღაურში: მისი წმინდა სიყვარულის შეურაცხყოფილი აღფრედ ილი მოქალაქეებმა სიცოცხლესაც უნდა გამოსასაღმონ.

ეს არის სრული ექსპოზიცია პიესისა, რომელმაც მოქმედების განვითარების უღმრთებლობა თანდათანობით, აურქარებლად, დასაბუთებულად უნდა გადაგვიშალოს თვალწინ.

საარბრიუკენელთა წარმოდგენაში მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მთელი დამგმის განსოგადებულ ქვეტექსტად, „მწვანე ჭირის“, — დოლარის ყოვლისდამანგრეველი ძალა გვესახება.

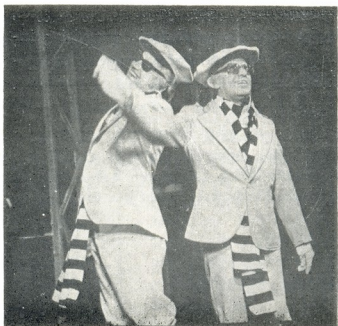
პიესაში ორი მთავარი გმირია წინ წამოუწული — სტუმარი კლარა და მასპინძელი აღფრედი, მათთან ერთად მთელი ქალაქი და, რასაკვირველია, პირველ რიგში, ბურგომისტრი, მასწავლებელი, ექიმი, პოლიციელი — ერთი სიტყვით, ყველანი, როგორც ეს სუბორდინაციას შეჰყვრის...

კლარას როლი მსახიობისთვის ბეწვის ხიდზე გავლას უდრის. მისი ხასიათი, მისწრაფება ლაკმუსის ქაღალდით გადაფარება პატარა ქალაქს — მან უნდა გამოაღონოს მოქალაქეთა დაფარული ცოდვა, ინტინქტები.



კლარა — ბრაიეტა დრინდელი, ილი — აროლტ პეკლენბურგი.

კობი — ჰელმუტ გრომი, ლობი — აქსელ ფონ ვახმასტერი.





მსახიობი ბრიგადა დრამატული დელოფლური ზეადიბით, თავისი დაუფარავი, საეჭვო წარსულის რეციდივებით, დამოკლეს მახვილად ჰკიდა ქალაქის თავზე. მაგრამ ზოგჯერ, იმდენად ადამიანური და მომხიბლავია, რომ გვიტაცებს, გვაიწყვდება მის დასახიობებულ სხეულში დაბუდებული დემონური შურისგების გრძობა. პირველ მოქმედებაში გმირის წარსულის, აწმყოსა და, ასე განსაჯეთ, მომავლის თანაზიარი ვხდებით, რასაკ მსახიობი რბილი იუმორის მომწველიებით აღწევს. იგი არ ივიწყებს მცირე, დამხარე დეტალების მნიშვნელობას. მწარე სიგარის სუნიც კი გადმოღის დარბაზში, როცა ის განცხრობით ეწვევა და გამარჯვებაში მტკიცედ დარწმუნებული კვასლის ბოლქვებს ერთმანეთში ისტატურად ატარებს, მისმა გვირმა იცის, კარგად იცის, ფულის საბუდისწრო ზემოქმედების ძალა..

რეჟისორი ფრიდჰელმ შაუვიჩოლიდი არ უქმნის მსახიობს განსაკუთრებულ, „მომგზავ“ მიზანსკენებს, ის მთლიანად მინდობია მის შესაქლებლობებს და სამართლიანადაც, ეს არის ფაქტურა, ძლიერი ხმა და წონასწორობის უტყუარი ალღო — ყველაფერი, რაც ასე მიესადაგა თანამედროვე დასავლეთის დრამატურგიის ერთ-ერთი ურთულესი სახის გახსნას.

რეჟისორი შფარავით ითვისებს ქალაქის განწყობლებას, დროდარბო მანდილოსნის მრისხანე „თანამგზავრის“ — ლეობარდის ბრდღინევა ისმის. ჟუნგლის ბინადარი მიგვანიშნებს იმ ცნობილ კანონზე, რომლის აღმსრულებლებიც მალე გახდებიან ამ ქალაქის მკვიდრნი.

თანდათან იცვლება მოქმედ გმირთა იერი და ჩაცმულობა. კოსტუმების მხატვარი ფრეიდეულტოვე ზედმიწევნით და გემოვნებით მიჰყვება დრამატურგიულ სახს — ხელმოკლეობიდან სიმდიდრისაკენ. სულიერად გაძარცვული მოქალაქენი მდიდრულად იმოსებიან. ავტორის მიერ მინიშნებული ყვითელი ფესსამცელი დაუფარავად, ხაზგასმით ამფლანებს მდამბოთა მოუმადებელ ნახტომს დაუმსახურებელი „მედნიერებისაკენ“.

მხოლოდ ერთია მათ შორის განდევილი — ალფრედ ილი, რომელიც მსხვერპლად უნდა შეეწიროს თანაქალაქელთა კეთილდღეობას.

მსახიობი კარლუს ტეკლემბერგი ღრმად გრძნობს როლის პერსპექტივას, ზომიერად ანაწარებს ძალებს, არ ჩქარობს, დინჯად მიჰყვება სი-

ტუაციის განვითარებას და ბოლოს ზვარაკის გაკვირვებელი თვალებით ხვდება აღსასრულის წუთებს. თუ პირველი მოქმედების ზოგიერთ სცენაში მას დამაჯერებლობა ღალატობს, ეს ალბათ, საგასტროლო ვითარების მღელვარებით უნდა ავსხნათ. მისი მკველულობის სცენა გადაწყვეტალია სერიოზული იუმორით, იქნება კომედიური განწყობილება, რომელიც ტრაგიკულში გადადის.

საზეიმო ელფერი, სიტყვები, მოყვასის სიყვარული და კოლექტიური შეუვალობის გრძობა, რამაც გადაწყვიტა ერთის გაწირვით საერთო „მედნიერების“ მოპოვება, — ეს გზა იმდენად გელიანია, რომ ადამიანები შეუმჩნეველად განიძარცვენ სიკეთისაგან. ბურგომისტრი (პ. მენკელი), მასწავლებელი (ვ. გროელი), პასტორი (გ. კრემერი), პოლიციელი (ი. რიატტიერი) — ხალხი, რომელიც ქმნიდა ქალაქის სახეს, მის სიმწვიდეს, სულიერ სამყაროს, შეთქმულების თანამზრახველები და აღმსრულებლები აუმოხდნენ.

მსახიობი მუწევილი დემაგოგის ტიპურ ხასიათს ქმნის ყალბი პათოსით და განწყობილების ისტატური ცვლით. შემაზრუნად გულწრფელია პასტორის როლში მსახიობი გ. კრემერი, მის სახეზე ღვთისმოსაობა და სიცივე აღბეჭდული, როცა თანამოქალაქე იმ ქვეყნად ისტუმრებს.

ყველა მსახიობი დამაჯერებლად, ისტატურად ახერხებს გარდასახვას — სიკეთიდან ერთი ნაბიჯით დაცოლებულ სისასტიკემდე მიდის. არ ვფიქრობთ რომელიმე მათგანის გამოყოფას, მაგრამ განსაკუთრებით ძლიერია ფოტოგრაფორტიორის როლში ბიბი იელინგი.

ფინალში, როცა მატარებელი გიულენიდან რიოსკენ დაიძრება და თან წაიღებს გამარჯვებული მანდილოსნის დაღლილ ძლებს და უსულე ვკამს, სცენის სიღრმეში გამონათდება დოლარის გამოსახულება, ძალა, რომელმაც თითქმისა ალაღვინა სამართლიანობა... სწორედ რომ „თითქმისა“...

საარბრუკენელებმა საინტერესო წარმოდგენა გვიჩვენეს, გაგვაცნეს ნამდვილად „უღმობელი“ ნაწარმოები. ჩვენმა მაყურებელმა გულწრფელი მადლობის ნიშნად ხანგრძლივი ტაიმით მრავალჯერ გამოიხმო სცენაზე გერმანელი მსახიობები.





# საარის მხარის მხატვართა ნამუშევრების გაგორენაზე

მარინე კერესელიძე

გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის საარის მხარის კულტურის კვირეულზე საქართველოში, მუსიკალურ და დრამატულ სელოვნებასთან ერთად, წარმოდგენილი იყო თანამედროვე სახვითი, გამოყენებით-დეკორატიული და ფოტოსელოვნების ისტატა შემოქმედება.

საყველათო ინტერესი გამოიწვია ფაიფურისა და ქაშანურის ნაკეთობათა მწარმოებელი ერთ-ერთი უძველესი ფირმის „ვილრო და ბოხის“ პროდუქციამ, რომელიც გამოფენილი იყო საქართველოს სურათების გალერეაში.

კერამიკულ წარმოებას გერმანიაში მდიდარი ტრადიციები აქვს და ერთობ წამყვანი ადგილი უკავია საარის მხარის მრეწველობაში. ფირმა „ვილრო და ბოხის“ შემოქმედებითა კოლექტივი, დაკომპლექტებული სპეციალისტთა შესანიშნავი კადრებით — პირველი კლასის მხატვრებითა და ისტატებით, ყურადღებით და ღრმად სწავლობს მხატვრულ ტრადიციებს, თანმიმდევრულად აანალიზებს იმ პროცესებს, რომლებიც მიმდინარეობს თანამედროვე კერამიკულ წარმოებაში, სრულყოფს ტექნოლოგიას. ამ დელადავი შრომის, მუდმივი ძიების შედეგია ის დიდი წარმატება და აღიარება, რომლითაც ფირმა „ვილრო და ბოხის“ პროდუქცია სარგებლობს მთელ მსოფლიოში.

უპირველეს ყოვლისა, არ შეიძლე-

ბა არ აღინიშნოს ექსპოზიციის მადალი კულტურა, რამაც, თქმა არ უნდა, დიდად შეუწყო ხელი ექსპონატების აღქმასა და საერთო შთაბეჭდილების შექმნას.

გამოფენაზე ყურადღებას იქცევდა სუფრის ჭურჭლის ასორტიმენტის მრავალფეროვნება და სიმრავლე. გერმანულ დიზაინერთა მიერ კონსტრუირებული ჩაის, ყავის თუ სასადილო სერვისები გვზიზლავს ფორმათა ორიგინალიზმით, დეტალების ნატიფი დამუშავებით, დეკორის ფილიგრანულობითა და სიმდიდრით, კოლორიტის პარმონიულობით. ჭიქურის სხვადასხვა ტექნიკით შესრულებული ფერადოვანი ორნამენტი, ხშირ შემთხვევაში, იმორებს გასული საუკუნეების ისტატათა მიერ შექმნილი დეკორის მოტივებს, კომპოზიციებსა და მთელ სიუჟეტებსაც კი და ამით გარკვეული განწყობილება შეაქვს ადამიანთა ყოველდღიურ ყოფაში. ფირმა „ვილრო და ბოხის“ პროდუქციის უკანასკნელ ნიმუშებში ასახვდა პოპო ფორმის სისადავო და დეკორის ლაკონიურობისაკენ სწრაფვის ტენდენციამ. გამოფენაზე წარმოდგენილი ბევრი ნაკეთობა ხელითა მოხატული; ამ სახის ექსპონატთა დეკორის აპლიკაციურობა შესანიშნავად ეხამება ჭურჭლის ფორმას და განსაზღვრავს მის დეკორატიულ ვაიმომსახველობას.

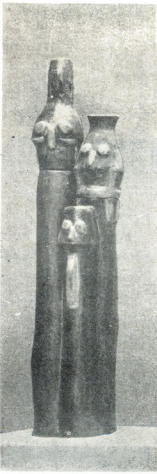
ინტერესით გაეცნო თბილისის სა-



მადლენ მანგოლი.  
„გარეული ფრინველი“.

ზოგადობა მხატვარ-კერამიკოს პილდა ბოკის, ახალგაზრდა მოქანდაკის მადლენ მანგოლისა და სარარენდის ეროვნული რემიის ლაურეატის მხატვარ მაქს მერტცის ნამუშევრებს, რომლებსაც დაეთმო გალერეის მეორე ფრთა.

პილდა ბოკის სხვადასხვა კერამიკულ ნაკეთობებს — ლარანაკებს, თა-



მალენ მანგოლი.

„ოჯახა“.

სესე, შანდღუსე, კედლის დეკორატიულ ფილებს ახალი ფორმის, ფაქტურისა და ფერის ძიება გამოარჩევს. თითოეულ ნამუშევარში ადვილად შეინიშნება ბუნებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებათა, საგნობრივ-არქიტექტურული საწყისისა და თავისუფალი პლასტიკური ფორმის ინტეგრაციის ცდა. ახალი ფორმების ძიებისას მხატვარი ხშირად მიმართავს ძველი ჩინური არქიტექტურის სახეებს და მათ პლასტიკურსა და კონსტრუქციულ თავისებურებებს ანალოგიებს უძებნის ბუნებაში. ამ ხინთესაით მიღებული და, ამავე დროს, მხატვრის ფანტაზიით გარდასახული ფორმა ახალ სიციცხლეს, ახალ ქუნადობას იძენს პლასტიკურად დახვეწილ, დეკორატიულად გამომსახველ ლარნაკებში „პაგოდა“, „ფანტაზია“, „სოკო“ და სხვ., რომლებშიც დეკორატიულობა შეაინიშნავდაა შერწყმული უტილიტარულობასთან, დახვეწილი პროპორციებით — შესრულებას მალალ პროფესიულ დონესთან. დეკორატიული გამომსახველობის უასპექტივოდ ბოკი მიმართავს ფერად — უმთავრესად მოთეთრო-მოცისფრო, მწვანე და ყავისფერ კიქურს, მაგრამ წამყვანი მის ნამუშევრებში მაინც ფორმას, მისი პლასტიკა, დინამიკა, ხოლო დანარჩენ კომპონენტები ამ ფორმის გამოვლენას ემსახურება.

ფორმის თავისუფალი ინტერპრეტაციის გზით წარმართავს თავის ძიებას ახალგაზრდა მოქანდაკე მალენ მანგოლი. სკულპტურულ კომპოზი-

ციებში „ზღვის ცხოველი“<sup>კერძო</sup>, „კარეული ფრინველი“<sup>კერძო</sup>, „მწვერვალის სხე“ რეალური ფორმების განსოვადებითა და დეფორმაციით მხატვარი ცდილობს შექმნას ახალი პლასტიკური რეალობა. დიდი მნიშვნელობა მადლენ მანგოლის ნამუშევრებში აქვს ფერს, რომელიც დეკორატიულ გამომსახველობას ანიჭებს მის კომპოზიციებს.

საარღენდის ეროვნული პრემიის ლაურეატი მაქს მერტცი თბილისელთა წინაშე წარმოსდგა ბრინჯაოს ორი დეკორატიული რელიეფითა და ოცი ლინოგრაფიურით, რომლებიც ერთი თემის — შტრიხისა და სხვადასხვა ფორმის ფერადოვანი ლაქების ურთიერთშეხამების ვარიაციებია.

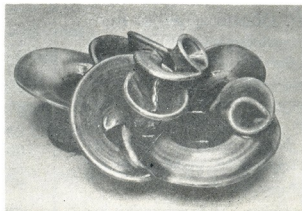
უამრავი სტუმარი ჰყავდა იმ დღეებში სახლვარგარეთთან მეფობრივისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოებას, რომლის საგამოფენო დარბაზებში თავიანთი ხელოვნება წარმოადგენის საარის მხარის სხვადასხვა ქალაქის გრაფიკოსებმა. გამოფენა გამოავლინა სხვებით ხელოვნების ამ დარგის განვითარების საერთო დონე, გერმანულ გრაფიკოსთა მხატვრული ამოცანებთან და შემოქმედებითი ინტერესების მრავალფეროვნება. ბევრმა ნამუშევარმა მიიქცია ყურადღება ტექნიკური ხერხებისა და საშუალებების ისტატიური მომარჯვებით, იდეურ-მხატვრული გადაწყვეტის ორიგინალიბით.

გამოფენაზე ჭარბობდა აბსტრაქციონისტული, სიურრეალისტური და

ქილდა ბოკი.  
ლარნაკი „პაგოდა“.



ქილდა ბოკი.  
ლარნაკი.



სერვიზი „ზაფხულის დღე“.





ქსარესიონისტული მანერით შესრულებული, ფილოსოფიურად განზოგადებული სიმბოლური ჟღერადობის ომბატური კომპოზიციები, რომლებშიც თავი იჩინა ხელოვანთა გარკვეულმა დამოკიდებულებამ გარემო სინამდვილისადმი, თანამედროვე სამყაროში მიმდინარე მოვლენებისადმი.

პეიზაჟის ჟანრის ნამუშევრებიდან უნაადგება მიიქცია აქსელ პ. გროსის, მატლდა ფრაიხელ ბალტესისა და ჰელმუტ ობერჰაუზენის სხვადასხვა გრაფიკული მასალით (ტუში, გუაში, აკვარელი) ხორცშესხმულმა ფურცლებმა.

მკაფიო გრაფიკულობა გამოარჩევს აქსელ პ. გროსის ტუშით შესრულებულ მცირე ზომის პეიზაჟს „სასალები სევდა ველზე“. მხატვარი უპირატესობას ანიჭებს მკვეთრსა და ნერვიულ შტრისს, რომლის საშუალებითაც კმნის ექსპრესიულ კონტურებს, მოძრავ პლასტიკურ ფორმას, დრამა სიფრცეს.

ჰელმუტ ობერჰაუზენის ქალაქურ პეიზაჟებში „სარბრიუკენი“ და „ქალაქი ზღვასთან“ ნაზი, მოვერცხლისფერო-სადაფისფერი კოლორიტი ლირიულ ჟღერადობას ანიჭებს ნაწარმოებებს და განასაზღვრავს მათ ემოციურ გამომსახველობას.

მკაფიოდ გამოვლენილი მიდრეკილება დეკორატიულობისაკენ ვლინდება მატლდა ფრაიხელ ბალტესის ნამუშევარში „ქალაქი ტერასებზე“, რომელიც დიდი ლოკალური ფერითი სიბრტყეების ურთიერთდაპირისპირებითაა აგებული.

მონიკა ფონ ბოხსა და უტა ლანერტის ნაწარმოებებმა, რომლებშიც გამოვლინდა ამ ოსტატთა ინტერესების წრე, გარკვეული შთაბეჭდილება შეგიქმნა მათ მხატვრულ აზროვნებასა და ხელწერაზე.

ერთ-ერთი საგამოფენო დარბაზი დაეთმო ფოტოგამოფენას, რომელმაც მოგვითხრო საარის მიწის მკვიდრთა ყოველდღიურ ცხოვრებაზე, მათ საქმიანობაზე, გაგვაცნო ამ კუთხის ბუნება, ჩრდილოვანი პარკები, წარმტაცი ტბები. დოკუმენტურ ფოტომასალასთან ერთად წარმოდგენილი იყო პოეტური ხატოვანებით აღბეჭდილი ნამუშევრები, რომლებიც მათ შექმნილთა მაღალ კულტურასა და პროფესიულ ოსტატობაზე მეტყველებდნენ.

# საუბარი

## დაუმეფხარი შესვედრები

რეისორი თემურ ჩხიძე  
ესაუბრა ჩვენს კორესპონდენტს

— პატივცემულო თემურ! გვინდა, რომ ჩვენი ჟურნალის მკითხველთან თქვანი დღევანდელი საუბრის ძირითადი საგანი იყოს საარის მხარის ხელოვნების მოღვაწეთა სტუმრობა ჩვენში...

— ამ ფაქტს, — ვფიქრობ, ეს ყველასათვის ნათელია, — დიდი მნიშვნელობა აქვს. საარის მხარის ხელოვნების მოღვაწეებთან ასეთი მჭიდრო შეხვედრებითი კავშირის დამყარება სცილდება კულტურული ურთიერთობების ფარგლებს, წინდა ადამიანური თვალსაზრისით რომ მიეუდღეთ, ყოველივე ეს გასარებას, გამშვიდება, წონასწორობის მიღწევას, მშვიდობის დამკვიდრების რწმენას გინერგავს. ხოლო ხვალინდელი დღის იმედი თითქმის ყველაფერია. დაბეჯითებით შემიძლია ვთქვა, რომ ამ ურთიერთობამ ორთავე მხარეს სიკეთე მოგივტანა, — ჩვენც და ჩვენს გერმანულ კოლეგებსაც...

— და მაინც, ამ კონტაქტების სათავეები საკენ ამჭერადაც თუ მივიხედავთ, ვფიქრობთ, უფრო სრულ სურათს მივიღებდით.

— რაღა თქმა უნდა, დაწვრილებით, დოკუმენტურად ყველაფერს ჩვენი დღეების ხელოვნების მოზავალი ისტორიკოსი იტყვის. ჩვენი საუბარი კი, შესაძლოა, დღეს უშუალო ემოციებს, შთაბეჭდილებებს დაემყაროს.

ფვიქრობ, თვით ცნება, არის საუბრის ჟანრისა ამგვარ უშუალობას, ინტიმურობას, „სუბიექტურობას“ გულისხმობს. მე ძირითადად იმას ვიტყვი, რაც ჩემი თვალით ვნახე. საარის მხარეში ყოფნის დროს, რა თქმა უნდა, ვგრძობდი ჩვენდამი გულთხად დამიჯერებულებას, დიას, ვგრძობოდი, მაგრამ, გულწრფელად რომ ვთქვა, — სხვაგვარად საუბარს კი აზრი არა აქვს, — სადაღაც, გულის სიღრმეში, მაინც ფვიქრობდი, რომ აქ სტუმარ-მასპინძლობის ეტიკეტის არსენალიდანაც იხარჯებოდა ზოგი რამ. რა დასამალა და, პრესაში, არცთუ იშვიათად, — სხვა თუ არაფერი, თავაზიანობის ამბავია, — წავგივითხავს, ამა და ამ გასტროლებმა ასე და ასე ჩაიარაო, თუმცა, არც მთლად ასე ყოფილა საქმე. ეს ჩემი საუბარაც ვინმემ შეიძლება ერთგვარ „საჭირო მასალად“ ჩათვალის. დემონსტრაციის, შედეგობოლი... იქ, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, საარის მხარეში, დიდი წარმატება ჰქონდა ანსამბლ „რუსთას“, „სამანიშვილის დედინაცვალს“, საზოგადოება პირდაპირ მიხობილია ცისანა ტატიშვილმა, მედეა ამირანაშვილმა, ლამარა ჭყონიამ, ზურაბ ანჯაფარიძემ, ზურაბ სოტკილაემ, განა ეს მოულოდნელი იყო? განა ჩვენი ტანატების სათანადოდ დაუახტა, უწინარეს ყოვლისა, ჩვენებზე საქმე არაა? განა ამ მომღერლებს სხვა დროსაც არ მოუხიბლავთ მსოფლიოს ბევრი აუდიტორია? ძალიან დიდი წარმატება ჰქონდა ვახტანგ გვაგაშვილს. მაგრამ განსაკუთრებით მინდა ხაზი გავესხა იმ უდიდეს შთაბეჭდილებას, რაც იქ მოახდინა ჩვენმა კვარტეტმა... შეიძლება ითქვას, რომ იქ ჩვენი ერთ-ერთი უმთავრესი „კოზირი“ კვარტეტი იყო. რატომ? იმიტომ, რომ უცხო აუდიტორიის განცვიფრება, ვთქვათ, ეროვნული ქორეოგრაფიითა და სალხურის სიმღერებით მეტნაკლებად შეიძლება. ამას თვით ამ სიმღერებისა და ცეკვების დიდებულება განაპირობებს, მაგრამ აქ მაინც მოქმედებს „ინფორმირების“ მიმენტები — ეს აქამდე არ უნახავთ, აქამდე არ მოუსმენიათ. მაგრამ როცა გერმანელი ხელოვნებათმცოდნეები — ამას ხაზს ვუსვამ, — გერმანელი ხელოვნებათმცოდნეები იცხვიან, ასეთი კვარტეტი არ მოგვისმენიაო... ფრფუტებით კი არა, ცოცხლად, დარბაზში... ეს ბერს ნიშნავს. ძალიან ბევრს. ცისანა ტატიშვილმა და ზურაბ სოტკილაემ „სოფლის პატიოსნების“ დუეტი რომ იმღერეს, უნდა გენახათ, დარბაზში რა ხდებოდა!... ვერ გადმოგვცემთ, ემოციური აფეთქების თვალსაზრისით მის შედარება შეიძლება მრავალათასიან სტადიონზე გოლის გატანის წამთან. შესაძლოა, რამდენადმე სწორხაზოვანი ასოციაცია, მაგრამ... ასე იყო. ევროპას ასეთი რამ აჯერებს, ასეთი კვარ-

ტეტი, ასეთი მომღერლები. როცა, ვთქვამ, იგივე „სოფლის პატიოსნების“ დუეტი უშუალოდაც ბევრჯერ მოუსმენიათ პირველხარისოვანი მომღერლების შესრულებით, — ფირფიტებით ხომ თავისთავად, — და ამ დროს შენი მომღერლებით აუდიტორიას წინასწორთას აკარგინებ“, ეს აუდიტორია უკვე „შენია“, იგი შენს ცეკვებსა და სიმღერებს უკვე „ეინოვრავდულ მოულოდნელობად“ აღარ მივინებს, არამედ შენს მიერ საკუთრებით ხელოვნებასთან ზიარების, ამ ხელოვნებაში შენი დიდი წვლილის ბუნებრივ, ერთ-ერთ შესაძლებელ გამონატულებად მიიჩნევს. ვსარგებლობ მომენტით ამ ვიტყვი, — გთხოვთ არც ეს ჩამითვალთ, თუნდაც ბეჭევისოდენაზეც, იმანცხადებად პრესისათვის:“ იქ დიდებულად იყო ორგანიზებული ყველაფერი, შეუხედრები, ღონისძიებები, ყველგან გამოყვანილი იყო გუნგები, პლაკატები... ყველაფრით იგრძნობოდა, რომ მთელი ქალაქი ჩვენით სუნთქავდა. რა დასამალა, გერმანულ ხელოვნებაზე ჩვენ გაცვლებით მეტი ვიცით, ვიდრე მათ ჩვენზე იციან. ამით გუნებებს ნუ გაგიფუჭებთ. ბუნებრივი, რეალური ვითარებაა, რომელიც, ჩვენს თვალწინ, საბედნიეროდ, უკუეთობისკენ იცვლება. მაგრამ ჩვენს მასპინძლებში იყვნენ ქართულ ხელოვნებაში საგანგებოდ გათვითონობიერებული, საკმაო სიღრმით ჩახედული პირები. ამინდს ისინი ქმნიდნენ. პირადად ჩემთვის სამაგალითო იყო გავვეთილი, რომელიც გერმანელმა მაცურებელმა მოგვცა. როდესაც მაცურებელი კარგად გიღებს, ეს შეიძლება მიაწერო მის მაღალ ყოფით კულტურასაც, — შენ სტუმარი ხარ, ის მასპინძელია, — მაგრამ მე აღქმას ვგულისხმობ და არა ტაშს. წარმოვიდგინო შემდეგ დაკრული ტაშის ორგანიზატორი, უშესაძლოა, თავად სტუმარ-მასპინძლური ეტიკეტზე აღმოჩნდეს. მაგრამ მაცურებელი, ვთქვათ, „სამანიშვილის დედინაცვლის“ მსგელობის დროს არავითარ ნიუანსს უშუარადებოდ არ უშეგება, არაფერს კარგავდა. დარბაზში ვიჯექი და ამ მაცურებლის რეაქციას რომ ვადევნებდი თვალს, ვერაფრით წარმოვიდგინებდი, მან ქართული თუ არ იცოდა. ინტონაციურ ნიუანსებსაც კი გრძობოდნენ. ვთქვათ, ჩვენთვის სასვებით ბუნებრივია იმერული კოლორიტის გადმომცემი კოლოური მოდულაციები და ქსტები, რომლებსაც ბუხუტი ზაქარიამ იყენებს. მაგრამ მაცურებელი ამას გრწნობდა სწორედ როგორც „რადაც სხვანაირს“. ანდა, ათო მახარაბის ინივე გვერდევანიძე ორჯერ გამოჩნდება სცენაზე... ცხენით მის პირობით, წარმოსახულ ჩაქაქს ორჯერვე მქუხარ ტაში აადევნეს.

— რას იტყვი თ საარბრუყენის თეატრზე?

— საუკეთესო თეატრი ჰამპურგშიაო, მითხრეს, საშუალოდ, ამ თეატრს არ ეცივთ. ადგილობრივ, საარბრუყენის თეატრს კარგი თეატრია. ქალაქი მყუდროა, ძალიან ფაქიზი და მყუდრო, როგორც ყველა ქალაქი გერმანიაში. განლაგებით, რაღაცით ჰგავს თბილისს. მასზეაა უფრო მცირე. ჰქვას პრინციპით — მივსვს შუაა მოქცეული. აშხუღა მთები არაა, მაგრამ მასაც, თბილისივით, მდინარე კვეთს შუაზე. ქალაქი საფრანგეთის საზღვართან ძალიან ახლოა. სამიოდე ვერსზეა. „ფრანგული ყოფითი ორიენტაცია“ აქ იგრძნობა. ჰქმნა მართი, ნამდვილი გერმანელები არიან, მაგრამ მათ ყოფითი შეჭრილია ფრანგული ნიუანსები. საარბრუყენელები „ფრანგებივით ვმოციუნებ“ არიან. პირადად ჩემზე გერმანელთა სწორედ გულითადადობამ, უშუალოდამ მოახდინა შთაბეჭდილება. საარბრუყენის თეატრზე უფრო სრული წარმოდგენა რობერტ სტურუას ვენება — ჩვენი ერთობლივი სპექტაკლი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ იქ მან დადგა. იმათი სპექტაკლი იქაც ვახებ და აქაც. დიდი სიყვარული მოვიდინე საქმეს. ერთ თვეში დადგეს. ჩვენ გაცილებით დიდხანს ვიმუშავეთ. გიჟო ჟორდანიამ, მოგვხსენებთ, იქ დადგა „დაისი“, „აბესალომ და ეთერი“ და „მინდია“, ამბობს ჩემი შუაუკეთესო სპექტაკლებიაო. პირველად შეიძლება გაუჭირდათ, მერე და მერე, თანდათან, ალღო აუღეს ქართულ მუსიკას, ჩაწვდნენ... საარბრუყენის თეატრი გაერთიანებული, სინთეზური თეატრია — საოპერო და დრამატული დასებით. ერთ დღეს ერთია სცენაზე, მეორე დღეს — მეორე. ორი სცენა აქვთ. მცირე სცენაზე ექსპერიმენტული, კამერული სპექტაკლები იდგმება და პოეზიის საღამოები იმართება. რა თქმა უნდა, ეს თეატრი გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის უდიდეს თეატრთა რიცხვში არ შედის, მაგრამ, მით უფრო, შემწურდა მისი ტექნიკური გამართულობა.

ჩაველი საარბრუყენში, 11 საათზე რეპეტიცია გვექონდა დანიშნული. 1974 წლის 3 თუ 4 ივნისი იყო. სცენაზე წინადადის დეკორაცია იყო გამართული. თერთმეტს უკვე ათი წუთი აკლია. რა სდება, ნუთუ ესაა ცნობილი გერმანული პუნქტუალობა-მეთქი, გაეფიქრე. რეჟისორის ასისტენტმა მკითხა, რად ხართ შეწუხებულიო? თერთმეტს უკვე რვა წუთი აკლდა. მე რეპეტიცია სცენაზე მინდა ჩაატარო-მეთქი. გუმინ ხომ გითხარით, რომ სცენაზე გექნებათ, ამ წუთში, ბატონო...

თერთმეტს ერთი წუთი აკლდა. სცენიდან გუმინადი დეკორაცია გაქრა და შემოვიდა „სამანიშვილის“ გამართული დეკორაცია... ეს მოხდა

ორმოცდაათოდე წამში. ოთხი მოედანი აქვთ. ერთდროულად ოთხი სპექტაკლის დეკორაცია „დგას სტარტზე“. ერთის გატანას და მეორის შემოტანას წუთიც არ სჭირდება. ყველაფერი უნაკლოდა შექანიზეული. მომღერლებს კონტრაქტები იწვევენ. ეს ჩვეულებრივი ფორმაა. საარბრუყენის სცენაზე ამერიკელებიც მოვიან, ავსტრიელებიც, იუგოსლაველებიც, — რეპერტუარზეა დამოკიდებული. უფრო სტაბილურად გამოიყურება დრამატული დასი. მახათობა ამ დასში რამდენიმე წლით საინც რჩება. მათი „სამანიშვილი“, როგორც მოგახსენეთ, აქაც ვახებ და იქაც. მასზე სიტყვას არ გაავრძელებ. იმავე თეატრში ვახებ რ. ებრალობის „თანამედროვე ტრაველია“ — ჩვენთანაც იდგმებოდა, არჩილ ჩხარტიშვილმა დადგა. მართალი მოგახსენებთ, გერმანელთა ეს სპექტაკლი არ მომეწონა.

— საარბრუყენის თეატრის სპექტაკლ „ნათან ბრძენზე“ რას იტყვი?

— ეს სპექტაკლი მომეწონა. ფაქტიურად იგივეა, რაც რუსთაველის თეატრში ვერნერ ვაქსმუტმა დადგა. ჩვენი სპექტაკლი იქ დადგულის ასელია. გერმანელთა სპექტაკლში აქტიორული შესრულება მომეწონა. გიორგი გვეჭვინის ნათან ბრძენი მომეწონდა და მოწონის. მაგრამ გერმანელთა სპექტაკლი რომ ვახებ, მაშინ მიხვდები, თუ რატომ დადგა ვერნერ ვაქსმუტმა „ნათანი“ სახელდობრ ასე და არა სხვაგვარად. ეტყობა, საიტი ფორმა უფრო ორგანული იყო გერმანელებისთვის... რა თქმა უნდა, ჩვენს სპექტაკლშიც არ დეკარგულა ის ზოგადკაცობრიული ჰუმანიზმი, რაც ლესინგის დრამაშია. მაგრამ ჩვენთან ასე მწვევედ არც არასოდეს მდგარა „ნათანი“ დასული პრობლემები, ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ „ნათანი“ ჩვენს სცენაზე ნაკლებად „გაისროლა“. ეტყობა, ეს პრობლემა იქ უფრო დგას. თუმცა, ცხადია, ლესინგი ლესინგია და წმინდა ლიტერატურულ-შემეცნებითი და ზნეობრივი პრობლემები ის თვალსაზრისით ეს პიესა ყველგან და ყოველთვის საყურადღებოა.

— როგორც ჩანს, მექანიკურად გადატანა სპექტაკლისა ერთი სცენიდან მეორე სცენაზე აპრიორულად გულისხმობს ბევრი რამის თუ არა, ზოგი რამის დაკარგვას მაინც. იგულისხმება, რომ ახალ სცენაზე სპექტაკლს საჭიროა რაღაც დააკლდეს და რაღაც შეემატოს. ის რაღაც, რაც ამ ახალ სცენას, ახალ აუდიტორიას გულისხმობს, როგორც ცოცხალ ორგანიზმს...



— ცხადია, მაგრამ ეს ძნელზე ძნელი ამბავია. ძალიან კარგად უნდა იცნობდეს სხვა ხალხის შეი-  
ლი ქართველი კაცის ბუნებას, საერთოდ, ქა-  
რთულ კულტურას, მის ტრადიციებს, ერთი სიტ-  
ყვით, ქართულ სამყაროს, რომ ქართულ სენაზე  
„ქართულად“ დადგას არაქართველი დრამატურ-  
გის ნაწარმოები, — კლასიკა იქნება ეს თუ თა-  
ნამედროვე პიესა. ვერნერ ვაქსუსტს ამას ვერც  
მივხვდებით. ან რ. სტურუს რა უნდა ექნა ერთ  
თემში, „გერმანულად“ როგორ უნდა დაეძღა  
„სამანიშვილი“. მკალოთად, გერმანელი მსახიო-  
ბი ლოთარ როლაუერი (პლატონი) „სამანიშვილ-  
ში“ თამაშობს სიუჟეტს, გ. გეგეჰკორი კი თამა-  
შობს თავის სიცოცხლეს, იმას, რაც სისხლსა და  
რბილში აქვს. იგი სცენაზე პლატონ სამანიშვი-  
ლის ცხოვრებით ცხოვრობს, თითქოს „არც თამა-  
შობს“. იგივე ითქმის გერმანელ მსახიობ ვილკიტ  
გროულზე სათან ბრძენის როლში. როდესაც  
გ. გეგეჰკორი ამბის მოყოლას იწყებს, უკვე იმ-  
თავითვე სეფლიანია, და მისი იუმორიც თავი-  
დანვე ცრემლანია... მან თითქმის თავიდან-  
ვე იცის, ან, თუ არ იცის, გრძობს, რაც მოხ-  
დება. გერმანელი მსახიობა კი საკმაოდ უცნაურ  
აძიავს აყვება — ეს ამბავი უცნაურია გერმანულ-  
ი აუდიტორიისათვის, გერმანული ყოფისთვის.  
შეცდომა არც ერთია და არც მეორე. პირიქით,  
ერთიაც ბუნებრივია და მეორეც. ამას ასე უნდა  
ეთამაშა, იმას — ისე.

— გერმანელების მიერ დადგმული დიურე-  
ნატის პიესა თუ ნახეთ?

— ენახე. ჩვენს სპექტაკლშიც უფრო რამ მომ-  
წონს. მე გმონია, თუმანიშვილის ის წამოსწია წინ,  
რაც უფრო სტირდებოდა ჩვენს მაცურებელს. სპექ-  
ტაკლში დიურენატის ფილოსოფიაც დარჩა და  
სულისკვეთებაც, მაგრამ აქ არის სახელდობრ  
რაცაც სხვა, რაც ქართული სცენის გარდა ვერსად  
ვერ იქნება — „ქართული“... სხვაგვარად თეატ-  
რის ფუნქცია შეზღუდული და გაუგებარა იქნებო-  
და. ჩვენი სპექტაკლი უფრო დინამიური იყო  
ტემპო-რიტმის თვალსაზრისით, უფრო ცოც-  
ხალი, ჩვენი ბუნებიდან გამომდინარე. შესაძლოა,  
გერმანელებს მოეჩვენათ, რომ იგი ზედმეტად „ემ-  
ოციურია“. გვითხრეს, თქვენი „სამანიშვილი“  
რომ გვენახა, სხვანაირად ვითამაშებდით...  
ერთია, როცა კაცი გისნის, სხვაა, რაცა შენი  
თვალით ხედავ, იქ, საარბრიკენში, „სამანიშვი-  
ლი“ ჯერ გერმანელებმა ითამაშეს, მერე — ჩვენ  
და არა პირიქით, დარბაზში 1200 კაცი ეტყვა.

— დრამატული თეატრისთვის საკმარისია...

— რაღა თქმა უნდა. მე გმონია, მეტიცაა. კვი-  
რეულის დახურვის საზეიმო საღამოზე მოხდა ერ-  
თი ყურადღაღები ამბავი. საღამო პირველის ოც  
წუთზე დამთავრდა. ბოლო ორ დღეს საარბრიუ-  
კენში ევროპის ქალაქებიდან ჩამოსულმა ზვერმა

სტუმრამ მოიყარა თავი. გვიხოფეს, საზე-  
იმო საღამოს დახურვის შემდეგ „სამანიშვილი“  
გვიჩვენეთ. დავთანხმდით, მაგრამ... საღამო ძა-  
ლზე გვიან დამთავრდა. ნამდვილი აპოთეოზი იყო,  
ჩვენც და მასპინძლებიც, მთელი დარბაზი, „სუ-  
ლიკოს“ ვმღეროდით. შეგვეშინდა, ვაით ეს გა-  
ნწყობილება, ეს დღესასწაულის ატმოსფერო  
გამკრთალებულიყო ასე გვიან სპექტაკლის წარ-  
მოდგენით. მაგრამ სიტყვა სიტყვაა. გამოცხად-  
და, ვისაც სურს, დარჩეს, ვისაც არ შეუძლია, ნუ  
დარჩება, დასი ამას უპატვიცემულობად არ  
ჩათვლისო.

მაცურებლის დოზავლესობა დარჩა.  
ეს უჩვეულო სპექტაკლი თორმეტ საათსა და  
ორმოცდახუთ წუთზე დაიწყო.

„ჩვენ მსახიობები კი არა ვართ, ღამის მეზ-  
რები ვართო“, — გაიმახოდა რამის სპექტაკლის  
წინ. „მე მეხერ ვარ, ღამის მეხერ... ჭოტკები ხართ,  
თქვე კაი ხალხო, თუ ვინა ხართ, ამ შუაღამეს შინ  
რომ არ მიდისხართო“, — ხუმრობით ახალისებდა  
იგი ამხანაგებს. ვერ დავიკვირებ, თითქოს, თვი-  
თონაც არ ღელავდა.

საუკეთესოდ ითამაშეს. ღამის ორ საათამდე  
კაცს არ მოუცვლია ფეხი დარბაზიდან. თანაც,  
არ დაგაიწყებო, ტექსტი არ ითარგმნებოდა.  
3 ივნისს ვინც ნახა გერმანელების სპექტაკ-  
ლი, ტექსტიც გაიგო, ცხადია. ახლა მხოლოდ  
ქართულ ტექსტს ისმენდნენ და... ენობრი-  
ვი ბარიერი თითქმის მოხსნილი იყო, მა-  
შინ ერთხელ კიდევ დავრწმუნდი გერმანელ მა-  
ყურებლის ფაქტს მგრძნობლობასა და მაიალ კუ-  
ლტურაში. ვფიქრობ, ეს შუაღამის სპექტაკლი და-  
უვიწყარი იქნება ჩვენთვის. მე გმონია, ასეთი  
განცდა, ასეთი შეგრძნება მხოლოდ თეატრში არ-  
სებობს.



# ერევნის ღრამატული თეატრის ბასტიროლები

გიორგი ხუბაშვილი

ამ ორი წლის წინ პირველად შევდგი ფეხი ერევნის ღრამატულ თეატრში. ეს ქალაქი და მისი თეატრალური ცხოვრებაც ერთნაირად მიზიდავდა. მარტივად საჩიანის ფერწერითა და ავეტიქ ისააკიანის პოეზიით დამოწმებული ქვეყანა მკვეთრად მხატვრულ თეატრალურ სამყაროსაც მპირდებოდა. მაშინ პირველად გავიგონე რეჟისორ ჰრანია კაპლანიანის ინიციატივით დაარსებული თეატრის ამბავი. მის სცენაზე მაძიებელი ხელოვნების ფერადოვანი ჭეხილი იკვეთებოდა. იქ თავი მოეყარა ნიჭიერ ახალგაზრდობას. ცოტა არ იყოს, თეატრისათვის შეუფერებელ შენობაში შეხიზნულხმბს, მრავალი ტექნიკური სიანდეულ დაეძლიათ, თავისი გაეტანათ და მასყურებელიც საკმაოდ მოეხიდათ. სულ რაღაც შვიდიოდე წელიწადში თეატრის დამოუკიდებელი ცხოვრება შექმნა და თავყანისმცემლებიც გასწენდა. ახალი თეატრი იოლად ან შემოხვევით არ იზადავდა როცა ტრადიციი ტრადიციულობად იქცევა და წარსულის გამოცდილება ერთ ადგილს ტკეპნის, მაძიებელსულს სუნთქვა კვკრის, ალღ სიერცეკვებს ითხოვს. ჰრანია კაპლანიანის თეატრი ამგვარ წინაღმდეგობებში წარმოიშვა. რა თქმა უნდა, წარმატების ხანა უცებ არ დამდგარა, იყო წაფორხილუ-

ბაც, ეჭვებიც, მაგრამ თანამოაზრეთა ძიებას, ადრე თუ გვიან, მაინც თავისი გააქვს. სომხეთში და მის გარეთაც ალაპარაკდნენ ამ თეატრზე. მასზე წერდნენ და კამათობდნენ. გაჩნდნენ თეატრის მომხრეებიც და მოწინააღმდეგეებიც. ზოგს ექსპერიმენტატორობის მოდდ მიანდა თეატრის ძიებანი. ზოგიც, პირიქით, შინაგან განახლებას, საკუთარი სახის ძიებას და აშკარა მიგნებებს მხარს უჭერდა და მომავლის მკაფიო კონტურებს იმედინად გაჰყურებდა. იმ დღეს ღრამატული თეატრის აფიშაზე ქართული პიესის სათაურიც გაჩნდა: „სანამ ურემი გადაბრუნდება“. პრემიერაზე ერევნის ბევრი თეატრალი მოვიდა და სპექტაკლი მართლაც ზეიმაღ იქცა. წარმოდგენას არც რეჟისორის ხელი აკლდა, ვერც მხატვრობას დაუწუნებდი, მსახიობებიც გატაცებით თამაშობდნენ და დარბაზში ადგილი არ დარჩა მოწყენილობისათვის. ხალხისანი და ფერადოვანი სპექტაკლის ფინალს სვედაც გადაჰკრავდა და მის წიაღში ავლერებელი ქართული ხალხური მელოდიები საოცრად გულშირამწვედომი ხდებოდა. ჰრანია კაპლანიანიც იმ საღამოს გავიცანი, როცა გაბრწყინებული სახეებით სავე ფოიეში პიესის ავტორს ოტია იოსელიანს რომელიღაც უცნობი ოსტატის ხელით გამოჩორკნილი, მინიატურული ურემი უბოძა. ეს ყველაფერი ასე იყო და ერევანში გატარებული პირველი თეატრალური საღამო დაუციწყარი აღმოჩნდა. შუახნის, საოცრად მოძრავ კაცს, ამ თეატრის შემქმნელს, თვალს ვერ ვაშორებდი. დრო და დრო საუბარში ქართულსაც გაურევდა ხოლმე და ამითი უფრო მახლობელი ხდებოდა. მის მიერ ერთ ორგანიზმად ქცეული ახალგაზრდული დასი იმ დღესაც ხელოვნების ტემპარიტ სისარულს ეზიარა. ოღონდ ერთი კი აქედანვე უნდა ვთქვათ: რაიმე მკვეთრად ორიგინალური თუ თავისთავადი იმ ერთ სპექტაკლში არ მიგტძენია. იქნებ ამასი თეატრის მაძიებლობის გამო დარჩეულმა, გაზვიადებულმა ხმემან შემწიშალს ხელი, ბევრი მოვითხოვდა და თეატრალური სიასლის მხრივ ხელთ ცოტა რამ შემირჩა. ერთი კი იყო: ჰრანია კაპლანიანის პიროვნება ღრმად მაწმუნებდა მოუსვენარ მაძიებლობაში. ასეთი ადამიანებში შეუგზაზუ არ ჩერდებიან და არც კომპრომიტბზე მიდიან. თეატრში მოპოვებული ერთსულღენება და გატაცება ხვალ-ზედ უფრო დამაჯერებელ შედეგში უნდა გამოვლენილიყო. ლეგენდა გამართლებას ითხოვდა. ახალ თეატრს ბევრი რამ ახალი და მოულოდნელი უნდა ეთქვა. ყველაფერ ამასთან ერთად, როცა რეპერტუარს გადავაველე თავლი, მთავარი რეჟისორის განზრახვებში ზოგი რამ სიმბტომატური ამოვიცანი. რამდენიმე სახელგანთქმული რეჟისორი თითო სპექტაკლის დასა-

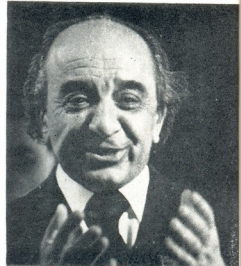
დამგულად უკვე მიიწვია თავის თეატრში. მომავალშიც აპირებდა ასეთ მოწვევას. მარტო თავისი თავის იმედზე არ იყო. ახალგაზრდა დასს უნდოდა განთქმული ოსტატების ხელში პროფესიონალობის მღიერი სკოლა გაეგუო. ერთი სიტყვით, თეატრი დაჯერებულად, რწმენით ეძიებდა მომავლის საიმედო გზებს. მას თანდათანობით უნდა მოეპოვებინა საკუთარი სტილი თუ ხელწერა. და, რაც შთაფარია, განმეტკიცებინა საკუთარი პოზიცია, მკვეთრად გამოეყენებინა მისთვის საგულისხმოდ პრობლემებისა და სულიერი ინტერესების თავისთავადობა. და როცა თბილისში, „შეგობრობის თეატრის“ მოწვევით ჩამოვიდა ერევნის დრამატული თეატრი, მისი „ჰენრიხ მეთოხე“ ბუნებრივად მოექცა ბევრის მომთხოვნ ატმოსფეროში. ნიჭიერი ხელოვანისაგან ყოველთვის ახალს მოელიან და ამ ახალს ხშირად დაუზოგავი სისასტიკით ითხოვენ ხოლმე. ამგვამადაც ასე მოხდა და ჰარაჩია კაპლანიანის დადგმულ შექსპირის ტრაგედიას ბევრი ძალზე მომთხოვნელურად შეჰყურებდა. ერთი სპექტაკლი, ისიც კლასიკა ძნელად თუ გამოხატავს თეატრის მაძიებლურ ბუნებას. „ჰენრიხ მეთოხე“ თბილისის თეატრალურ ცხოვრებაში ჩვეულებრივად ჩაიარა და ამ თეატრისადმი აღძრული ინტერესი დაუკმაყოფილებელი დარჩა. ეღვევ ერთი წელი გავიდა და თბილისას ქუჩებში ისევ გამოჩნდა ამ თეატრის აფიშები. ამჯერად უფრო მოღონიერებული თეატრი ოთხი სპექტაკლით (პარიზიანის „აღმოსავლეთის დანტისტი“, ბ. შოუს „შოკოლადის ჯარისკაცი“, ლ. ბერლონგას „ჯალათი“ და ელჟაროდ დე ფილიპოს „ფილუმენა მარტურანო“) აპირებდა მარჯანიშვილის თეატრში თავის პირველ სერიოზულ

გასტროლზე. მის ჩამოსვლას წინ უძღოდა მოსკოვში გასტროლებიდან დაბრუნებული რუსთაველის თეატრის გარემოში სამართლიანად დარჩეული სენსაციური ხმები თუ აჟიოტაჟი. ამას დაერთო იმავე თეატრის სცენაზე მოვლენად აღქმული, გტოვსტონოვოვის მიერ დადგმული „ცხენის ამბავი“. ეს ისეთი სიმბოლოები იყო, რომლის თვალგასწორება არც ისე ადვილია. არადა, ქალაქში, სადაც ათასობით ადამიანი გაიტაცა „კაკასიური ცანცის წრე“ და ლენინგრადელთა „ცხენის ამბავმა“ მომგებიანი როლია საგასტროლოდ ჩამოსვლა. ძალაში ჩრება საკმაოდ მაღალი კრიტიკერიუმები. მაყურებელი განვიხრებულია და მკაცრად მომთხოვნი. ყოველივე ამან შეუქმნა ფონი, თუ წინასწარი განწყობა ერევნის დრამატულ თეატრს. სტუმრად წასულმა გონიერმა კაცმა მუდამ იცის წინასწარ როგორ მასპინძლებთან მიდის.

ოთხივე სპექტაკლის დეტალურ ანალიზს აქ არ შეეუფლებოთ. იქნებ, ეს არც იცოს საჭირო. ბევრად საინტერესოა მთავარი ტენდენციების ამოცნობა. ამგვარ დაკვირვებებს უმთავრესად პირველი შთაბეჭდილებები ჰქმნის. ერევნის დრამატული თეატრის დღევანდელი ცხოვრება უძლებს დაუფარავი მსჯელობის დიპლომატიურ შედეგათებს. სხვანაირად არც ელირივოდა სერიოზული საუბრის წამოწყება.

შინც როგორია ეს ტენდენციები? რამდენადმე გლობალურია იგი თუ ამ თეატრისთვის სპეციფიკური. ჰარაჩია კაპლანიანის საგასტროლო რეპერტუარი გამიზნული არჩევანის ნიშანს ატარებს. ის შეგნებულად ირჩევს სერიოზულ ლიტერატურას, ეროვნული თუ ევროპული კლასიკის ნიმუ-

სცენა სპექტაკლიდან „ჯალათი“.



სსრ კავშირის სახალხო არტისტი  
პ. კაპლანიანი



შეებს, და თანამედროვე, აღიარებულ ნაწარმოებებს. როგორც ჩანს, ხელთ არ ჰქონდა დღევანდელი სომეხი ავტორების შეტ-ნაკლებად საგულისხმო პიესები, თორემ აშკარად სამართლიანი საყვედურისთვის — თანამედროვეობა სადღაო, ასე იოლად არ გადადებდა თავს. საყვედური კი ნამდვილად ითქმის. რა გამოდის? თეატრს აქვს პრეტენზია ყოვლისმომკველობის, ინტერესი ყველაფრისადმი, რაც პლანეტაზე ხდება, სულერთია, დამიწის რომელ კუთხეში: ინგლისში, ესპანეთში, თუ იტალიაში. ერევნის დრამატული თეატრის თვალს შორს იხედება. ახლომასლო? მის გარშემო? მის ხალხში? გუშინდელ თუ დღევანდელ ყოველი? ამ თეატრსაც არ აცდა საყოველთაო სენი, მასაც დასჩემდა დარღვეული თანაფარდობა კლასიკასა და თანამედროვეობას შორის, შინაურსა და გარეშეს შორის. მაგრამ ხომ არ შეიძლება განესაჯოთ ის, რაც თეატრს არ დაუდგამს?

ვეძებთ მისი ნამდვილი სახე იმაში, რაც დადგა. იქ ამოვიციხთთ თავსებურებანი, თუ ისინი არსებობენ. ოთხი საგასატროლო სპექტაკლი საამისოდ არც ისე ცოტაა. ამ ოთხიდან სამი კომედიური ჟანრისაა, ერთი — თანამედროვე ფსიქოლოგიური დრამაა. თანაფარდობაში, კომედიურის მოჭარბებაში ჩანს ტენდენცია. ამაში ერევნის დრამატული თეატრი ორიგინალური არ არის. კომედიის გზა დღეს ბევრ თეატრშია შირინული საიმედო და უმჯობესეული გზად. სიცილი წყურია ყველას, სიცილი ზეგრი მუშაკარი ჰყავს. ბევრი იუმორია „აღმოსავლეთის დანტიკშიც“, „შოკოლადის ჯარისკაცშიც“ და „ფილუმენა მარტურანოშიც“. რა გაეწყობა, თეატრი მზიარულ გუნებაზეა, შეგნებულად არის სიცილის

მხარეზე. მისი იარაღია აზრიანი, სასტიკი, ცრემლნარევი სიცილი მიუღმეტს, როცა მის არწვეულ კომედიებშიც მოიპოვება პაროდიულ-ალეგორიული ფორმები თუ ფსიქოლოგიური სცენები. იცინიან ბერნარდ შოუ, ედუარდო დე ფილიპო, პარიოანი. ეს უბრალო სიცილი როდი გახლავთ. ოღონდ ამ სიცილსაც მივლა, ისტატის თვალის და ხელის უნდა, რათა გადაიქცეს აზრად, გონივრულ სიცილად. აკოფ პარიოანის კომედია ოჯახს, ცოლქმობას, მოძველებულ ზნეობრივ კანონებს შეეხება. ამგვარად მოაზრებენ მწერლისთვის მორალი სოციალური კატეგორიაა. თვალმოქცობა, ნიღაბი, გრძობათა სიყალბე შემზარავიკის და სასიკლორე. გაივლით სიცილი შეუკუნე და ოჯახის, სიყვარულის, ქორწინების პრობლემას ისევ მიუბრუნდება გონებამახვილი იტალიელი ედუარდო დე ფილიპო. ეს უკვე ჩვენი თანამედროვის თვალთ დანახული მოვლენებია, ნეპოლიტანურ ეგვოტიკაში გახვეული სულიერი ტაიფილებია. ისევ ყალბი სიყვარული, სიცრუე, ეგოიზმი და ტანჯვა იქ ერთი დღის სისარულისთვის, იმ დავვიანებულ ქორწილისთვის, რომელსაც ფილუმენა მარტურანო ფინალში გადინდის!

პრამია კაპლანთან არ უნდა ვოდვილურ სქემას დაემორჩილოს, მარტო სიუჟეტი ითამაშოს სცენაზე. ეს ცოტაა მისი თეატრალური მიზნებისათვის. სასიათების სპექტაკლს ჭირდება ფსიქოლოგიური გარდასახვა, რაც ძირითადად მოქმედებას და დიალოგს უნდა დაემყაროს. მაგრამ თანამედროვე რეჟისორისთვის არის კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც სიტყვას მეტოქეობას გაუწყებს: ეს სანახაობა გახლავთ. სანახაობა! თვალსაც ახარებს და გულსაც. სანახაობას შეაქვს დრამატურგიულ ფაბულაში განწყობილებათა შრავალფეროვნება. აქ იბადება თანამედროვე რიტმები და დინამიზმი. პრამია კაპლანთან იცის ყველაფერი ამის ფასი. და ის ქმნის სანახაობას, უპირველეს ყოვლისა, სანახაობას! პარიოანის პიესა აფთხაზე მოხსენებულა მუხიკლად, პროგრამებში — მუსიკალურ კომედიად. რატომაც არა. თეატრი სინთეზური ხელოვნება და მუსიკაც, ცეცაც, ბალეტი თუ რევიუც მისი ძვირფასი დები არიან. თუ ეს მოდაა, იყოს მოდა, მით უფრო, თუ მას თან სდევს უმჯველი სიხალე. „აღმოსავლეთის დანტიკში“ თითქმის ყველა პერსონაჟი მღერის და ცეკვავს. პლასტიკის ან ვოკალის ხარისხს დრამატული თეატრისთვის წუნი არ დაედება. მეცხრამეტე საუკუნის ყოფაში მიკროფონიც გაჩნდება და ჯახური რიტმებიც. მერ რა. თეატრი ყოველგვარ პირობითობას იტანს: ზოგიერთი სასაცილო სიტუაცია ითმენს ვოდვილურ გამსუბუქებას, ნატურალიზმსაც ითმენს, კბილების დაძრობასაც კი, თუ ამას ახლავს მზიარული განწყობა და სიცილი. ამისთანა ქვეტექსტი ხომ მუდამ არსებობს: აწვეწო ზნეობრივი არარაობა ადამიანებისა, რომელთაც გააყალბეს სიყვარული, ცოლქმობა, ზნეობრივი ვალდებულებანი. სიცრუე ერ-

სცენა სპექტაკლიდან „ქალაიი“.  
თოსე ლუსი — ვ. სარიანი,  
კარენ — ა. თოფჩიანი.



თადერთი საიმედო ნიღაბია ამ სიმანქნის დასაფარავად. ეს ყველაფერი ასეა... მაგრამ ამ სინთეზურ ფორმებს, რომელთა წინა პლანზე წამოწევა ხშირად ხდება მწერლის სიტყვის ხარჯზე, აკლია შინაგანი სიმტკიცე. კლასიკური სტილი და თანამედროვე თუ ულტრათანამედროვე პლასტიკა „შეთავსებლობის“ გადაულახავი თვისების გამო აძნელებს ყოველგვარ „ტრანსპლანტაციას“. მე კარგად მესმის რეჟისორის მისწრაფება — შექმნას სინთეზური აქტიორი. მისი მსახიობები

ზოგჯერ იაფფასისანი მოჩანს და მხოლოდ ზედაპირულ გრძობებს წვდება, უფრო მკაცრად თუ ვიტყვით, მეშინის გემოვნებას აკმაყოფილებს და უფრო სერიოზულ ესთეტიკურ ამოცანებს არც ისახავს? ამ შეგრძნებას ისიც აძლიერებს, რომ ვოდევილური პლასტიკები ცალკე არსებობს სპექტაკლში, მუსიკალური კიდევ ცალკე. წარმოდგენაში სხვა წარმოდგენა თამაშდება. საბოლოოდ მაინც ხელთ გვრჩება ზომიერად გათამაშებული ინტრიგა თაფარნიკოსის (ლ. თუხიკიანი), მართას (ე.



სცენა სპექტაკლიდან „შოკოლადის ქარისკაცია“.



ფილმენა — მ. გართანიანი.

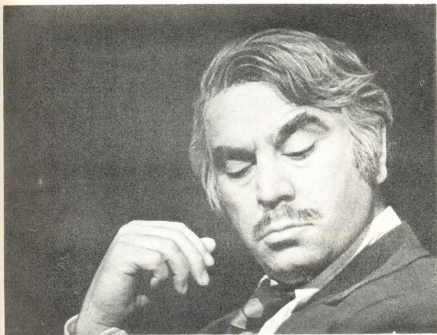
ჩინებულად ცეკვავენ, მღერიან, ფლობენ მიმის მრავალსახოვან ხელოვნებას, მაგრამ სინთეზი ბოლომდე მაინც არ გამოდის და მუსიკალური ინტერმედები თუ ცეკვები კონცერტულ ჩანარებებს ჰგავს. ყოფაცხოვრებითი კომედიის სიუჟეტი და მუსიკალური პარტიტურა ისევე ვერ ეზაფებიან ერთმანეთს, როგორც წყალი და ზეთი. ფაბულა ცალკე რჩება, სანახაობა ცალკე. იტყვიან, ჯანდაბას, ნუ შეეზავება, თუ ორივე თავისთავად საინტერესოა. იქნებ მართლაც ასეა? მაგრამ რა ეშველება გამოშვებულ პრეტენზის, გამოფრულ განზრახვას? ამას ისიც ემატება, როცა მუსიკალობა

ვარდანიანი), მარკოსის (გ. მანუკიანი) და მის ახალგაზრდა ცოლს შორის. ფონად არსებობენ მსახური ქალები და მამაკაცები. მორაძივე თაფარნიკოსის დონქუანურ ოინებს, მართას ეჭვიანობას და მარკოსის შეუფერებელ ვნებებს თავინი გააქვს და იბადება გამჭირდავი სიცილი. ოღონდ თითქოს ლამაზად დადგმული ქორეოგრაფიული თუ მუსიკალური ნომრები ისევ და ისევ ხან ზედმეტ თეატრალურ ფუფუნებას ჰგავს, ხან თვითმიზნურ ესტრადულობას. ექსპერიმენტს აკლია სრულყოფა და ალაგ-ალაგ კლასიკურ მასალაზე „მოდერნისტულ“ ძალდატანებას ემსგავსება. კო-

ლორტიკული მასალა და მუსიკალური ფორმები ერთ მთლიანობად ვერ იქცა და ამან დაბადა უკ-მარისობის გრძობა...

მუსიკალურობისკენ სწრაფვა თითქოს უფრო ორგანული უნდა ყოფილიყო ედუარდო დე ფილიპოს „ფილუმენა მარტურანოში“. ნეაპოლელი ქალის კარგებულად ფუქსავატური ცხოვრება თითქოს ვერ იქნებოდა სრულყოფილი მუსიკალობის გარეშე. და საოცარია: ამჯერად მუსიკამ უკანა პლანზე დაიხია, განწყობილებების ფონად დარჩა.

თავისებურად ხედვას ეგვიპტი სიმონოვი, ასევე რაფინსკი „შოკოლადის ჯარიკაცის“ დასრულებული ნაწარმი. მაგრამ ჯამში ბევრი თავისებურება ხომ არ იყრის თავს? ხომ არ ხდება თეატრის სტილური დაქსაქსვა? იქნებ ასეთ მრავალნირობას სჯობდეს ერთი პიროვნების მხატვრულ პრინციპებზე დამყარებული მთლიანობა სტილისა? ეს სადავო რამ გახლავთ. „ფილუმენა მარტურანო“ „აქტიორის სპექტაკლია“. აქ რეჟისორი შეგნებულად „კედება“ აქტიორში. ამ გზით მიღწეულ თეატრ-



დომინიკო სორიანო — ლ. ტუხუციანი.



სცენა სპექტაკლიდან „დომოსავლელი დანტესტო“.

წინა პლანზე წამოვიდა სიტყვა, დიალოგი თუ მონოლოგი. თეატრი ნაცად ტრადიციულ ფორმებს დაემყარა, მან თავისივე საშუალებებით სცადა ფონს გასვლა. ეს რეჟისორ ეგვიპტი სიმონოვის დამოუკიდებელი ხელწერაა. ერევნელთა სპექტაკლი „ფილუმენა მარტურანო“ ვახტანგოვის თეატრში ამავე რეჟისორის მიერ დადგმული საკმაოდ ცნობილი წარმოდგენის ასლია. და რა გასაკვირია: პრინციპების, სტილის, თეატრალიბის სხვაობა უცებ იჩენს თავს. ეს სულ სხვა თეატრი გახლავთ. აქ არის მრავალფეროვნების საიმედო საფუძველი.

ლობას აქვს თავისი გამართლება. და ჩვენც ინტერესით შევერებთ იტალიელი უზრალთ ქალის რთულ ცხოვრებას, ტრაგიკომიკურ სიტუაციებს, სასაცილოსა და სევდიანს ერთად. როცა ფილუმენას ცხოვრებას გვთავაზობენ სცენაზე, ჩვენ ვერც იმ ძლიერ შთაბეჭდილებებს დავივიწყებთ, რაც მოგვანიჭებს ამავე პიესის მიხედვით გადაღებულ ფილმში სოფი ლორენმა და მარჩელო მასტროიანიმ. ეს იყო მაქსიმალური მიახლოება დღევანდელი იტალიის ცოცხალ ყოფასთან. ეკრანმა დაიტია ეს ცხოვრება. ცნობილია: სცენა ამ



მხრივ ბევრად შეზღუდულია. მარტივობის სარაი-  
ნის ცსკივებით შემწილი, მკვეთრად ფერადოვანი  
დეკორაცია თითქმის შორსაა ნეაპოლიტანური  
ქალაქების ცხოვრების დამახასიათებელი ზეისაჭე-  
სგან. ნეორეალისტურ ფილმებში არჩეული პრინ-  
ციპი — ცოცხალი დეტალებით მთლიანი გარემო-  
სებინა — ე. სიმონივის სპექტაკლის შეგნებუ-  
ლადა უკვედებული. ფონი განზრახ „ჩამქრა-  
ლია“, რათა მკვეთრად გამოჩნდეს აქტიორული:  
გარდასახვის ხელოვნება. ცოცხალი აქტიორი —  
ეს ის უპირატესობაა, რომელზეც თეატრი ვერა-  
სოდეს იტყვის უარს. მხოლოდ მეორე მოქმედე-  
ბის დასაწყისში სცენაზე გამოტანილი ბრდღვი-  
ალ ვარდებეს საქორწინო კალათები თუ გვაგრძე-  
ნობინებენ „სამხრეთულ კოლორიტს“. მთავარი  
ტივრთი მსახიობებმა უნდა ზიღონ: მუსიკაც და  
მხატვრობაც ხელშეწყობად არსებობენ სპექტაკ-  
ლის მოკრძალებულად იმ მსახურებებით, სცენის  
სიღრმეში რომ ჩნდებიან ხოლმე ხანდახან ანთე-  
ზული შანდლებით ხელში. და რა დიდი შინაგანი  
ძალა, მსახიობური ისტატობა და გარეგნული  
მომზიბლობა ჭირდება ფილუმენას როლის შემ-  
სრულებელს (ე. ვარდანიანი)! ოდესღაც მომ-  
ხიბლავი მეძაგის ცხოვრებას ნეაპოლიური ტემპე-  
რაქმანი და „სექსუალურობაც“ კი ახსენებენ თან,  
უწრფელეს ქალურობასა და დედურ განცდებთან  
ერთად. ამაშია ფილუმენას ხასიათის ორბლანა-  
ნობა, მისი შინაგანი სირთულე. აქტიორული ვირ-  
ტურობა აქ სურვილი კი არ არის, აუცილებელი  
პირობა ვახლავთ. ამ ქალური ხასიათის განუყრე-  
ლი ნიშნებია ნეაპოლიტანური მეტყველების კი-  
ლოც და მახვილსიტყვაობაც. ეს თვისებები გან-  
საზღვრავს დიალოგის რიტმს და სამხრეთულ  
ფუნქციონირებას. რად თქმა უნდა, ერეწულთა სპექ-  
ტაკლში ბევრი რამ დაკარგულია, რადგან იტა-  
ლიელების მოსწრებულთა თქმისა არ იყო, „თარ-  
გმანი მოღალატე“. ე. ვარდანიანი და მისი პარ-  
ტიკორები ქმნიან სასურველი დონის სპექტაკლს.  
ეს არის და, ეს, ვირტუოზობა და სრულყოფილება  
მიუღწეველი რჩება. ამგვარი ბრწყინვალეების  
გარეშე კი ედუარდო და ფილიპის კომედია იუ-  
სტრატულიობამდე ეწეება და ერეწულთა თეატ-  
რალურ ცხოვრებაში რიგით წარმოდგენად აღიქ-  
მება. ასეთი გაორკუთვლით შინაგანი დამოკიდებუ-  
ლებით მივუახლოვდით მეოთხე საცაგტროლო  
სპექტაკლს — ლუის ბერლიონგას „ჯალათის“.

„ჯალათი“ არ არსებობს პიესად. ჩვენ მხოლოდ  
გადღებული ფილმის სცენარული ჩანაწერი წაგი-  
კითხეთ. წაგიკითხეთ და შეგძირა ამ ტრაგიკული  
ფუნქციონირების ნაწარმოებმა. იგივე სცენარული ვა-  
რიანტი ჰქონდა ხელთ ჰ. კაპლანის, როცა წარ-  
მოდგენას დაგამა. რამდენიმე შემწერელი, იმ-  
დენად დამთრგუნველი ნაწარმოებაც არის „ჯა-  
ლათი“. აქ ადამიანი თანდათანობით მიდის დათ-  
მობაზე და მარცხდება. მარცხდება, რადგან კაც-  
თმოყვარე პიროვნება პროფესიული მკვლელობა  
ხდება. ის კანონს აღასრულებს, მაგრამ სულკურ-

თია, მაინც მკვლელობა, რადგან სპობს იმას, ვისაც  
პირადად მისთვის არაფერი დაუშავებია. სპექ-  
ტაკლში მათგან მიზინშეწობა მოქმედების ად-  
გილობა და დრო. მადრიდი, ფაშისტური ესპანეთი,  
ჩვენი დღეები. რა უნდა კაპლანისა და მის  
თეატრს თქვას ამ სპექტაკლით? შეგვიძინას წარ-  
მოდგენა თანამედროვე ბურჟუაზიულ ყოფაზე,  
კონკრეტულად, ესპანეთზე? გვიჩვენოს ფაშისტური  
შემზარავი სახე? თუ განაზოვადის ადამიანის  
სულიერი დაცემის რთული შინაგანი პროცესი?  
ერთიც და მეორეც. და ზედისზე წარმოდგენის  
რამდენიმე ძნელად დასაძლევე სირთულე. ბერ-  
ლიონგას ლიტერატურულ სამყაროში მიზინშეწობილი  
ყოფის ზუსტი თეატრალური გარემოს შექმნა,  
ფსიქოლოგიური დრამის ზუსტი დეტალების და  
რიტმის პოვნა, დრამატურული ფრაგმენტებიდან  
ცხოვრების მთლიანი სურათის წარმოქმნა და,  
ბოლოს, მსახიობთა თამაშში ნატურალიზმისა და  
პოეტური მეტაფორულობის პარმონიული შეთან-  
ხმება. ამ ელემენტების გარეშე „ჯალათი“ ვერ იქ-  
ცევა ისტრეტულ სპექტაკლად. რისიორმა ეს იც-  
ის. ის თავისთავზე იღებს ყველაფერს. თვითონ  
არის სპექტაკლის მხატვარიც და კომპოზიტორიც  
მან უნდა შეიერთოს, ერთ განუყოფელ მთლიანო-  
ბად აქციოს წარმოდგენის ყველა დეტალი თუ სიმ-  
ბოლო. თანაც ისე, დეტალებმა არ წალკოს აზრი,  
სიმბოლო იყოს განუშეღებელი და ფელმისაცემი.  
ის იღებს პირობითად ჩანებულბულ სცენურ  
გარემოს. ეს ტირანიის სინდნეა, მისი ციხეების,  
იზოლატორების, საკენებისა და საზღვრების სინ-  
ძელე. ამ სინდნელში სინსტექ იგრბობა. სცენის  
მიულ სიმადლულე პროპორციულად სახრბოვლის  
სამი ყულფიანი თოკია ჩამოშვებული. ამ თოკებ-  
ზე ხან ფანრები კიდა, ხან უცნაური ალგორით-  
ლი ფიგურები, ხან საქორწილო ყვავილების კა-  
ლათები. ეს თოკები შემოსავლენა უცერულ  
მოედანს და მოვავიონებს სიკვდილ-სიციცხლის  
უთანასწორო ორთაბრძოლის მტრალად განათე-  
ბულ რინებს. ამ მოედანზე გათამაშდება ციხის  
სცენებზე, ოჯახური იდილიაც, სიყვარულისც, ქო-  
რწინება და ბოლოს ადამიანის სულიერი დაცემის  
ტრაგიკული თანამიც. აქ იქნება შექრდილე-  
ბის საოცარი თამაში, სინათლისა და სინდნის  
კონტრასტები. მთავარი ფერწერული საშუალებე-  
ბიც თვითი და შავი აღმოჩნდება. ამ უჩვეული  
რინგზე შუქის ნაკადი გამოკვეთს უცნაური ბედის  
ადამიანს—მოხუცებულ ჯალათ ამაღლოს (ი. ლა-  
რიბიანი), მის მწვენიერ ქალშვილს კარმენს  
(ა. თოფიანი) და მომავალ ჯალათის ბოხე ლუისს  
(მ. მსირიანი). სინათლის წყაროები შექმნიან შექ-  
რდილების უმარავ ვარაიციას — ციხის დილე-  
გებს, აჟრიამულბულ ქუქს კოიოდის დროს,  
ქორწინების ცერემონიას ელკუსის საკურთხევე-  
ლთან, მხარულ კავფს თუ იდილიურად მშვიდ  
ოჯახურ ყოფას, ბოლოს ისევე დასკვის უმკაცრეს  
გარემოს, სასიკვდილო საკარძელზე დარჩენილ სი-  
ხლის ლაქებზე, — დახს, ეს შემზარავი საწყაროა

და რეკისორი არ ზოგავს ჩვენს ნერვებს, ბოლომდე ამიშვლებს ადამიანის ტანჯავს, მის ტკივილებს. მისამართსაც თავიდანვე ზუსტად გვაწვდის. ეს ყველაფერი მაღრიდში ხდება. ინფორმაციული მასალა მოდის უხილავი რადიორეპორდუქტორიდან. დიქტორის ხმაც ტკივილიანია და ტრაგიკული ამბების წომისწავებელი. ესპანური ბოლეროს საცეკვაო მელოდია ავსებს ბნელ სცენას. აზარტულად, მძაფრი პლასტიკით იწყება ტორეადორის ცეკვა. მერე ისევ ბნელდება და ფორტალურად გამწვანებელი პოლიციელების ხელის ფანრები გვიახლოვდებიან, როგორც სიბნელეში გაფართოებული ბორთი თვალები. მერე ეს ფანრები მრავალჯერ კვეთენ სცენურ სივრცეს. ისინი აგრეთებენ დაფანტულ ყოფით სცენებს, თუ სიმშოლურ დეტალებს. და იბრძვის შუქი და ჩრდილი. ამ უცნაურ არენაზე დაუნდობლად ეჯახება ადამიანი და ხარი კი არა, ადამიანი ებრძვის ადამიანს. დამორგუნავი ძალა ადამიანს ფიზიკურ ტკივილს კი არ აყენებს მხოლოდ, სპობს მის სულს, კეტავს საკუთარ ხორცსა და ძვალში, წნესვას და არარაობად აქცევს მის ტვინს, ფიქრებს, ზნეობას. მე აქ უკვე მჯერა მ. კაპლანის მუსიკალობა. თვალწინ მიდგას მ. სი საცეკვაო ინტერმედები პროლოგსა და ეპილოგში, ჰაერონება, უნატიფესი მელიოდურობა ქორწილის სცენისა, ან ქუჩის დღესასწაული, რომელიც ზუსტად გადადურის ჯალათის საბედისწერო მოვალეობის აღსასრულებლად მიმავალ ხოზელუსს, — აქ შედგა თეატრალური ელემენტების სასურველი სინთეზი. ჩვენ დაინახეთ განწირულ ადამიანთა ცხოვრება, ვეზიარეთ იმათ ტანჯავს. ამ უკუნეთ სიბნელეში შუქის სვეტად ამოიშრათ სიყვარული. ის იყო მკვეთრი მეტაფორული შტრიხი, კონტრასტი, პოეტურობამდე მიღწეული სიმაღლე უბრალო, კეთილი ადამიანური გრძობიებისა. აქ დავიჯერე მსახიობების თამაში, ვირწმუნე თეატრი, რომელიც ლაპარაკობს თანამედროვეობაზე და ლაპარაკობს თანამედროვე ენით. გაიწანა ილუზია, როცა გგონია: თეატრი კი არ ნახე, ცხოვრება ნახე და განიცადე. ეჭვით დავწყვიდე რწმენით დავამთარე, თეატრისადმი რწმენით. ორსაათნახევრის განმავლობაში ჩემს წინაშე სცენაზე ჯოჯოხეთის ცხრაკარი გაიარა ადამიანმა, ბოლოს დავცა, მკვლელად იქცა და ცივი ოფითი შუბლდაცვარულმა თქვა: ეს პირველი და უკანასკნელი იქნება, მე იმათ აღარ დავემორჩილები. ბებერი ჯალათი ამ სიტყვებზე ყრუდ პასუხობს: პირველად მეც ასე ვთქვი. პერსპექტივა შემწარავია. შუქის ნატამალიც არსად ჩანს. სცენის სივრცე მთლიანად უკუნეთი სიბნელეა. და მაინც გრძნობ, რომ ამ დაუფარავი სისასტიკით, რეალობის მტკივნეული განცდით თეატრი ისევ და ისევ ადამიანზე ფიქრობს, ადამიანთაუვის იბრძვის, ადამიანის სჯერა. ასეთ თეატრს აქვს მომავალი...

# თანამედროვეობით

## შთაბრუნებელი

### ხელოვნებას

ანა სალიკოვა

აშსპამში მხატვართა შემოქმედებაში წამყვანი ადგილი უკავია თანამედროვეობის თემებზე შესრულებულ ნაწარმოებებს, კერძოდ, შრომის თემას. საბჭოთა ადამიანის გმირული და კეთილშობილური საქმეებზე იღია ყოფითი თანრის სურათებში, პორტრეტებში, პეიზაჟებში...

ბ. ავიძა მრავალი საინტერესო ფერწერული ტილის ავტორია. კამუშაო, სამხრეთულ ფერთა გამაშა გადაწყვეტილი მისი „პურის ადბა“. ამ ნაწარმოების გმირები შრომის ფერწულში ჩამული კოლმურნეები არიან. შუადღის მზეს აუფრადებია ადამიანთა სახეები, თივის ზვინები, მთის მწვერვალები და თვალუწვდენელი მინდვრები. ბუნების ფერადოვან სიმდიდრეში ჩაქსოვილია თვით ცხოვრებისა და ერთობლივი შრომის სიხარული. ფერის მუსიკა ლირიზმით ავსებს სურათს, მაგრამ არ ასუქლებს მის ეპიკურ ელერადობას.

სულ სხვა გამაშა დაწერილი ბ. ავიძას მეორე ეანრული ტილო „აფხაზური ქორწილი“. ამ ნაწარმოების კოლორიტი უფრო ჩამუქებულია, თუმცა, მაინც ემოციურია. მხატვარი მისთვის ჩვეული დაკვირვებით ასახავს ამ ხალხური დღესასწაულის ყველა ელემენტს და ატრიბუტს. მოგვითხრობს უბრალოდ, გულწრფელად და სწორედ ეს გულწრფელობა, სისადავე განსაზღვრავს მის ამ ნაწარმოების გამომსახველობასაც.

ბ. ავიძას ნამუშევრებს შორის თვალსაჩინო ადგილს უჭირავს აფხაზური ლიტერატურის პა-



ტრიაქის დიმიტრი გულიას პორტრეტს (1974). ამ ნაწარმოებში მხატვარმა სცადა გადმოეცა პოეტის შემოქმედებითი მგზნებარება, რამაც გამოხატულა პპოვა პორტრეტულ დახასიათებაში, კომპოზიციურ აგებაში, კოლორიტში.

ნიკოლოზ თაბუაშვილის ნაწარმოებთა შორის თუმცა ცოტაა უშუალოდ შრომის პროცესის ახსაველი ტილო, მაგრამ თითოეულ მის სურათში ხედავთ ადამიანის საქმიანობის კვალს, იქნება ეს მოთიბული ველი, მდინარის პირას დატოვებული ნავი ანუ მზრუნველობით დაწყობილი პურის ძნა. „აფხაზურ პეისაჟებში“ მხატვარი ისწრაფვის გადმოსცეს ბუნების მშვენიერება, გვიგინოს ყოველდღიური ყოფის სილამაზე. იგი ასახავს ჩრდილიან ხეობებსა და მზით გამუქებულ მდელოებს, მყუდრო აფხაზურ სახლებს... ბუნება მის სურათებში მუდამ უმთოველია, აღსავსე ნათელი პარმონით.

აფხაზური პეისაჟური ფერწერის ერთ-ერთი საინტერესო ფურცელია ი. ცომაიას შემოქმედება. უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვარი როდი შემოიხსულა ამ ჟანრით, რომელიც იმთავითვე წარმატება ხვდა. იგი ფართო ინტერესების შემოქმედი, რომელიც დაკვირვებით ასახავს თანამედროვე სინამდვილეს, იქნება ეს პეისაჟი, პორტრეტი, ჟანრული ტილო თუ ნატურმორტი, ი. ცომაიას ნამუშევრებში „მეთოვანები“, „ნავსადგურის ნუმა“ და „მზის ამოსვლა“ პოეტურადაა

გახსნილი ადამიანთა სულიერი სამყარო. მხატვარი დიდ ყურადღებას უთმობს მათი განწყობილების გადმოცემას, ცდილობს გმირთა სახეებში აღბეჭდოს მათი ცხოვრებისეული გზა. „მეთოვანები“ და „ნავსადგურის მუმა“ თუმცა ახლოს დგანან იდეური და კოლორისტული ვაჟურების მხრივ მაგრამ, „მეთოვანებისაგან“ განსხვავებით, „ნავსადგურის მუმა“ ერთგვარად პლაკატურია. „მზის ამოსვლა“ ცხოვრების სისხარულით, ადამიანური სითბოთი გამსჭვალული თავისებური „ოჯახური პორტრეტი“. ამ სურათის მხატვრულ წყობაში წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება ფერთ ეფექტებს.

ა. კრანიუოვის ტილო „პირველი კვალი“ არ ბრწყინავს ფერწერული ღირსებებით, მაგრამ მასში ჩანს მხატვრის დაკვირვებული თვალი. კრანიუოვის ნამუშევართა უმრავლესობა ჟანრული ხასიათის სცენებია. არანაკლები გატაცებით ქმნის მხატვარი სოფლის პეისაჟებს („ნავები მდინარის პირას“, „სოფლის გზა“), კოლმეურნეების, სოფლის ახალგაზრდობის პორტრეტებს

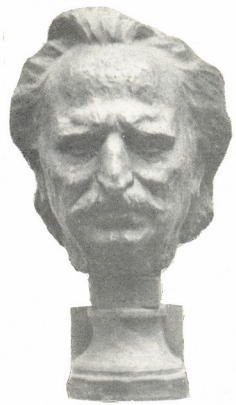
მრავალმხრივია ახალგაზრდა ფერმწერის ს. გაბელიას შემოქმედება. ერთნაირი გატაცებით მუშაობს იგი ისტორიულ, ისტორიულ-რევოლუციურ და ყოფით ჟანრებში, ქმნის პეისაჟებს, ნატურმორტებს, პორტრეტებს. სურათში „შემოდგომა“ ს. გაბელიამ აღბეჭდა სოფლის მშრომლის საინტერესო სახე. ნაწარმოები შესრულებულია

მ. ეშმა.

ვოგონას პორტრეტი.

გ. რუხაძე.

დიმიტრი გულიას პორტრეტი.





მტიციე, ლაღი მონასმებით. ლურჯ, მწვანე და წითელ ფერთა ურთიერთშეხამება განსაზღვრავს სურათის საერთო ემოციურ განწყობილებას.

ს. გაგებლიას პორტრეტულ ნაწარმოებთა შორის ყურადღებას იქცევს „კოსტიე არსტას პორტრეტი“. უბრალო მშრომლის სახეში მხატვარმა ხაზი გაუსვა მისი ხასიათის მთავარ ნიშნებს — სისადავესა და სულიერ სისხტეკეს. თავისებური ხედვითაა აღბეჭდილი მისივე ნატურმორტები.

ნ. ხალვაშის ადრეული ნამუშევარი „აფხიარცაზე დამკვრელი მოხუცი“ გამოსატაცეს უბრალო მშრომელ ადამიანს, რომელიც მუსიკით ტბებდა. შინაგანი ენერჯია, ღირსება, სულიერი სილამაზე იკითხება მის ფიგურაში.

ძუნწი და ლაკონური მხატვრული საშუალებებითაა ხორცშესხმული ნ. ბობურის „მხატვარ ვ. შჩეგოლოვის პორტრეტი“. მიღების დახასიათებისას მხატვარს ყურადღების გარეშე არ რჩება შემოქმედისა და ადამიანის ხასიათის არსებითი ნიშან-თვისებები. ტილოები „1921 წლის 4 მარტის განთიადის წინ“, „ლინენს აჯანყება“, „მშვიდობიანი ღამე“ — ეს არის ნაწარმოებები, რომლებშიც მხატვარი ასახავს აფხაზეთის ისტორიას, სულეურის მისი ხალხის სულიერ ძალას, სილამაზეს.

თანამედროვეობა მეტყველად აისახა აფხაზეთის გრაფიკოსთა შემოქმედებაშიც. დ. გულას დიალომანტის, ტ. ამპარის ლინოგრაფიურების

სერია „ჩემი აფხაზეთი“ ეძღვნება აფხაზეთის სოფლის ცხოვრებას, მის ბუნებას და ადამიანს. მთორე სერია „კოლდახვარის ქალები“ ბავშვობის მოგონებებითაა შექმნილი. ამ სერიის ფურცლებში მხატვარი წარმოსახავს ხალხური ყოფის სცენებს, მშობლიური სოფლის ქალთა სახეებს. საყვარელი წიგნების, სიმღერების, ლექსებისა და ზღაპრების პერსონაჟები ტ. ამპარის ნაწარმოებთა მთავარ გმირებად იქცნენ.

ო. ბრენდლის ზღვის სტიქიის მომენტურალია, მხატვარი რომანტიკულ განწყობას აქვსთეს არა მარტო უკიდვრანო სიფრის, მისი ფერადღვანი სიმდიდრის ასახვისას, არამედ წყალთან შეზიდებული ადამიანების სახეებში. მეთევზეთა საქმიანობის ყოველდღიურობა იმლება ტრიპტიქში „მეთევზეები“ („ღილა“, „შუღღღ“, „სილამო“).

ვ. ბუნხოვს პარნასტეშით მუშაობს სხვადასხვა გრაფიკული მასალით. აფხაზეთის სამხატვრო გალერეის ექსპოზიციასა და ფონდებში დაცულია ნამუშევრები, რომლებიც მხატვარი ქალია შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდს ასახავს. ვ. ბუნხოვას შემოქმედებაში თვალსაჩინო ადგილს უკრავს პორტრეტს. მხატვარს იზიდავს სახეებში მხცოვანი ადამიანებისა, რომლებსაც განვლილი აქვთ ცხოვრების ხანგრძლივი გზა, გადატანილი — ათასგვარი განსაცდელი; ბევრი მის პორტრეტი ფსიქოლოგიური დახასიათების სიმახვილით გამოირჩევა. ამას მხატვარი აღწევს სპეციფიური და ძუნწი სახეითი საშუალებებით, ტონალური მრავალფეროვნებით. ხაზა, ფერის, შუქრდილის ლაქები, ფორმათა პლასტიკა, რიტმი, „სიცარიელის“ აქტიურობა — ყოველივე ამას წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება მხატვრის ნაწარმოებებში. კოლორიტი თითქოს აყალიბებს ძირითად „მელოდიას“, სხვა კომპონენტები კი ამუშავებენ, აზუსტებენ მას. გრაფიკული ენის ლაკონიურობა, ფერთა ოღნავ დახშული ქვდრადობა გამოარჩევს ვ. ბუნხოვას პორტრეტს „ჩაფიქრებული“, რომელშიც მხატვარმა გადმოსცა მცხოვანი ქალის მდიდარი სულიერი სამყარო, მისი ინტელექტი. ნატიფი არტისტიზმითაა შესრულებული „ციხფურთვალემა ქალი“. ამ ნამუშევარში მხატვარი ძირითადად ხაზის გამომსახველობისკენ ისწრაფვის, თუმცა ფერი აქაც ძალზე აქტიურია.

ვ. ბუნხოვა განწყობილებით აღსავსე, ლირიკულად გამომსახველი პეიზაჟების ავტორიცაა. „აიუღაგი სადამოთი“ ლურჯის, იისფრისა და ვარდისფრის სხვადასხვა ელფერთა ურთიერთშეხამებაზეა აგებული. „აფხაზეთი პეიზაჟების“ (1955-63) სერიაში აისახა შემოქმედლის მშობლიური კუთხის სილამაზე, ამ სილამაზის სიღვით გამოწვეული აღტაცება.

მეკეთი, გამომსახველი ნახატი გამოარჩევა ო. მესხის ნამუშევრებს, რომლებიც ორი ფერის — შავისა და თეთრის კონტრასტული დაპირისპირებითაა შექმნილი. მრავალი საინტერესო ნა-



ტ. ამპარი.  
ჩემი მეგობარი.



წარმოები შექმნა ო. მესხმა პორტრეტის ქანრში, მათ შორის გამოირჩევა „მადარეული“.

ინდუსტრიულ ტყვარჩლს უძღვნეს თავიანთი გრაფიკული ნამუშევრები ზ. კინჯოლიამ და რ. ხაჩავამ. ლინოგრაფიების სერია „ტყვარჩლი“ ასახავს ქალაქის დღევანდელ დღეს, მადარეულია ყოველდღიურ შრომას.

მშობლიური ქვეყნის, მისი ხალხის ცხოვრებას გვიჩვენებს თავის ნამუშევრებში ახალგაზრდა გრაფიკოსი ვ. გამბია. გრაფიკული ფურცლების სერია „მშრომელი აფხაზეთი“ (1971) მოიცავს ექვს ლინოგრაფიას: „გაზაფხული“, „სენა“, „მოსავლის აღება“ და სხვ. ამ ფურცლებში მხატვარი უძღერის მშობლიურ ბუნებას, აფხაზური სოფლის დღევანდელ ცხოვრებას. დროის რიტმი თავისებურ ასახავს პოეზებს მის ესტამპებში.

შრომის თემა პოეტურადაა განხილვი მოქანდაკე ვ. ივანბას სკულპტურულ კომპოზიციაში „მე-თვევები“. განზოგადებულ, მონუნქტურ ფიგურებში დამაჯერებლადაა გადმოცემული ჩვენი მშრომელი ადამიანების შინაგანი ძალა.

ვ. ივანბას მცირე ზომის ნამუშევრები — „ოქროს საწიში“, „მოსავალი“, „მობანავე ქალეზი“, ეტიუდი „სიცივე“ კვლავ მეტყველებენ მხატვრის პლასტიკურ ოსტატობაზე. ახალგაზრდა ქალიშვილის ცოხალი სახე შექმნა მოქანდაკემ ნამუშევარში „ქალიშვილის პორტრეტი“, რომელიც ხაზებისა და ფორმების სინატიფით, ფაქიზი მიფელირებით ხასიათდება.

ჩვენი თანამედროვის, მშრომელი ადამიანის საინტერესო პორტრეტების ავტორები არიან მოქანდაკეები ი. ჭვადია, მ. ეშბა, გ. რუხაძე, ბ. დოლობერაძე და სხვები. მათი ნამუშევრები სულ უფრო მეტ პლასტიკურ და იდეურ გამომსახველობას იძენენ.

სახვითი ხელოვნების უკვე გამოცდილი ოსტატები გვერდით ნაყოფიერად მუშაობენ ახალგაზრდა შემოქმედნიც, რომელთა ხელოვნებას გაეცნო ფართო საზოგადოება აფხაზეთის, აჭარისა და ქუთაისის ახალგაზრდა მხატვართა მესამე ზონალურ გამოფენაზე სსრუში. წარმოდგენილი იყო ფერმწერთა, გრაფიკოსთა, მოქანდაკეთა, ქედურთა და გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატთა ნამუშევრები, რომელთა შორის ბევრმა ყურადღება მიიპყრო ამოცანების მასშტაბებით, თემების აქტუალობით.

სინამდვილის რომანტიკული შეგრძნებითაა გასატყაულებული აფხაზეთის ახალგაზრდა ფერმწერთა ნამუშევრები, რომელთა დიდი ნაწილი მშენებელთა და მადარეულთა შრომას ასახავს. მათ შორის საინტერესოა ნ. მგალობლიშვილის „ენგურების მშენებლობა“. ურიტორუადაცკეთი პორი-სონტატური და ვერტიკული ხაზები, ინდუსტრიული პეიზაჟის დეტალები ამ ტილოზე აღიქმება არა როგორც ცივი, უსიცოცხლო კონსტრუქცია, არამედ როგორც ადამიანის შრომის შედეგ, ჩვენ წინაშე გამოაშლილია გრანდიოზული მშენებლობის სურათი.

ვ. წვიტბას ტილოები „ტყვარჩლის პეიზაჟი“, „ვაგონტები“ დეკორატიულადაა გააზრებული. მხატვარმა შექმნა ქალაქის განზოგადებული, შთამბეჭდავი სახე. ემოციურია ა. სემენცივის პეიზაჟები „ტაძარი თბილისში“, „სოსხმი დამით“, „სოსხმის ნავსადგომი“ და სხვ. ქალაქურ მოტივებზეა შექმნილი ვ. არტანისა და მ. ბოკუჩავას ტილოები („წვიმის შემდეგ“, „სოსხმის სანაირი“). სახეობ-პლასტიკური გააზრებით ყურადღება მიიპყრო ვ. მხენჯიას ტილომ „მარადეულიობა“.

ჩვენი თანამედროვე წარმოსახეს თავიანთ პორტრეტულ ნამუშევრებში ფერმწერებმა: ლ. ჭანტურია („მუშა“), ვ. არტანია („ქალბერი“), ვ. წვიტბამ („სტატუეტი გოგონა“), შ. ბოკუჩავამ („მოქანდაკე“), ა. სემენციოვმა („პიანისტო ქალი“).

ნატურმორტის ქანრში აფხაზეთის ახალგაზრდა ფერმწერები წვეტიანდ სხვადასხვა ფერწერულ და კომპოზიციურ ამოცანებს. ხელშესახები ფაქტურულობა, ფერადონვა გამოარჩევს მ. ახბას ნატურმორტს, ომის ატრიბუტები“. ყურადღება მიეცია აგრეთვე შ. ბოკუჩავას ნატურმორტს.

გამოფენამ სრულყოფილად ვერ გამოავლინა აფხაზეთის ახალგაზრდა გრაფიკოსთა შესაძლებლობანი. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი ნამუშევარი გამოირჩეოდა მხატვრული ამოცანის მასშტაბურობითა და თემის აქტუალობით. კომპოზიციურად და კოლორისტულად გამომსახველია ახალგაზრდა გრაფიკოსების — ლ. ჭანტურია და რ. თაბუკაშვილის პლაკატები „ბანი“ და „ბანი — კომპაგმირულ-ახალგაზრდული მშენებლობა“.

გ. კორსანტიას შემოქმედებაში წამყვანი ადგილი უკავია მშვიდობისათვის ბრძოლის თემას. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მხატვრის ორი გრაფიკურა სერიიდან: „არაფერი და არაყინ არ არის დავიწყებელი“, „ცრემლები“ და „ჯარიმსაცი დავიცავს“, რომლებზეც ლაკონურადაა გამოხატული ომის წინააღმდეგ პროტესტი.

ყურადღება მიიპყრო ა. სემენცივის მონოტიპებიმა „წითელი ინტერიერი“ და „თამაშობანი“, მ. ბოკუჩავას აკვარელით შესრულებულმა პორტრეტმა „საშა“ და სხვ.

ახალგაზრდა მხატვართა გამოფენა თუმცა არ წარმოდგენდა ბოლო პერიოდის სრულ შემოქმედებით ანგარში. მაგრამ იგი მრავალმხრივ იყო საინტერესო. მასზე თვალნათლივ გამოჩნდა ამოცანები, რომლებსაც ავტორები ისახავენ თანამედროვეობის თემებზე მუშაობისას, გამორჩევა მათ მხატვრულ-პროფესიული შესაძლებლობანი. თუ ამ შესაძლებლობათა პოზიცივიდან შევხედავთ მათ შემოქმედებას, უნდა ვიფიქროთ, რომ მომავალში ჩვენი მხატვრები კიდევ უფრო საყურადღებო ნაწარმოებებით წარადგებიან საზოგადოების წინაშე.



# აღმოსანდგე ბუკია

თამარ კვირიკაძე

მწიბრილი კომპოზიტორი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ალექსანდრე ბუკია ქართული საბჭოთა მუსიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. იგი გუგუთუნის მუსიკოსთა იმ შესანიშნავ პლეადას, რომელიც 30-იან წლებში გამოვიდა სამოღვაწეო ასპარეზზე და სათავე დაუდო ახალ ერთნულ საბჭოთა საკომპოზიტორო სკოლას. ეს თაობა, რომელსაც წარმოადგენდნენ ა. ბალანჩივაძე, შ. მჭეულიძე, შ. თაქთაქიშვილი, გრ. კილაძე, ვ. გოციელი, ი. ტუსკია, შ. ანზიფარაშვილი და სხვები, შეიარაღებული იყო კლასიკური მუსიკის მაღალმატრული ტრადიციებითა და ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ღრმა ცოდნით. ამ სკოლის წარმომადგენლებმა დანერგეს ახალი განრები და ფორმება. გაამდიდრეს ქართული მუსიკა ახალი იდეებითა და სახეებით. შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად, ეს კომპოზიტორები ნაყოფიერ სამემსრულელო, პედა-

გოგიურ, სამცენიერო და პროპაგანდისტულ მოღვაწეობასაც ეწეოდნენ. ამ გზით წარმართავენდნენ ერთგული კულტურის წინსვლასა და განვითარებას.

ქართული საბჭოთა მუსიკის ჩამოყალიბების ამ რთულსა და მრავალმხრივ პროცესში აქტიურად მონაწილეობდა ა. ბუკია, რომელიც 45 წელზე მეტია მსურვალედ ემსახურება მშობლიურ მუსიკალურ კულტურას. მის სახელთანაა დაკავშირებული ისეთი მნიშვნელოვანი ეანრების განვითარება, როგორცაა ვოკალური ლირიკა და საბავშვო სიმღერა. მეტიც, იგი ქართული საბავშვო ოპერის ფუძემდებელია.

კუდრესად მნიშვნელოვანია ა. ბუკიას პროპაგანდისტული მოღვაწეობა. იგი ათეული წლების მანძილზე საქართველოს რადიოს მხატვრული ხელმძღვანელი გახლდათ, დღეს კი მისი მთავარი კონსულტანტია. იგი წარმატებით უძღვებოდა რადიოს-

მენელთა ფართო აუდიტორიის ესთეტიკური აღზრდის საქმეს. მუსიკალურ პროგრამებში მსოფლიოს მრავალსაუკუნოვან კლასიკურ მემკვიდრეობასთან ერთად დიდ ადგილს უთმობდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს, ჩვენი კომპოზიტორების ნაწარმოებებსა და მოძვე რესპუბლიკების მუსიკალურ შემოქმედებას. ქართული საბჭოთა მუსიკის მრავალი ნიმუში — სიმფონია თუ ოპერა, კანტატა-ორატორიული, კამერულ-ინსტრუმენტული, საკუნდო თუ საესტრადო მუსიკის ნაწარმოებები — პირველად სწორედ რადიო-კონცერტებში აჟღერებულან და აქედან გაუკვეცივით გზა მსმენელისაკენ.

თავის მხრივ, საქართველოს რადიოს მუსიკალურ რედაქციაში მუშაობამ დიდად შეუწყო ხელი ა. ბუკიას მუსიკალურ განათლებას, გემოვნების დახვეწას, პროფესიული კრიტიკურიშეების ამაღლებას...

მუსიკალური განათლება ა. ბუკიამ



მიიღო ვ. სარაკიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. მან კომპოზიციის საწყისე-ბი აითვისა პროფესორ ს. ბარბუღარიანთან, რომელმაც მრავალი ცნობილი კომპოზიტორი აღზარდა თბილისისა და ერევნის კონსერვატორიებში.

ალ. ბუკია იმთავითვე დინჯად და სერიოზულად მუშაობს თავის ხელწერაზე, სტილზე, თანდათან აყალიბებს საკუთარ შემოქმედებით პრინციპებსა და პოზიციებს. ამასთან ერთად, იგი დიდი ინტერესით ადევნებს თვალყურს საბჭოთა ქვეყნის მუსიკალურ ცხოვრებას, ენააკურება პროგრესულ ძეგრებსა და ასახლებებს.

1928 წელს მან შ. შველიძესთან, გრ. კლაპესთან, შ. ახმაიფარაშვილთან და რ. გაბრიჯაძესთან ერთად ჩამოაყალიბა საქართველოს პროლეტარულ მუსიკალთა ასოციაცია, რომელმაც ოთხ წელს იარსება. ამ ჯგუფმა, სასარგებლო საქმიანობასთან ერთად, გამოამუშავა მცდარი შეხედულებებიც, რომლებიც მკაცრი საზოგადოებრივი კრიტიკის შედეგად მალე იქნა დაძლეული და გამოსწორებული. მთავარია ის, რომ აქ იქმნებოდა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი მშრომელთა ფართო მასებისათვის განკუთვნილი და მისაწვდომი ნაწარმოებები. ა. ბუკიამ სწორედ ამ დროს დაწერა პირველი ქართული საბჭოთა მასობრივი სიმღერები: „წითელარმიული“ და „გასწილ, გადაბაიკო“.

პირველ ათწლეულში ა. ბუკია სხვადასხვა ჟანრში ცდის თავის შემოქმედებით შესაძლებლობებს. წერს საფორტეპიანო პრელუდებს. მათ შორისაა „მხედრული“, „მეზაფრული“, „დაკარგულთა მარში“, რომლებმაც უკრადღებ მთიანეთს ხალხური მასალის ორიგინალური დამუშავებით. ამავე პერიოდში იგი ქმნის სამაწილიან საბავშვო სუიტას სიმფონიური ორკესტრისათვის, წერს საბავშვო სიმღერებსაც. ამ ჟანრისადმი ინტერესს იგი მიიღო თავისი მოღვაწეობის მანძილზე ინარჩუნებს. სადავლოსო და ბუკია ავტორია საბავშვო სიმ-

ღერების საკმაოდ მოზრდილი კრებულისა, რომელიც შეიცავს ჩვენი მოზარდებმა ხატოვანების, სიწრველისა და გულითადობის გამო.

შემოქმედებითი მოღვაწეობის ადრინდელ ხანაში ა. ბუკია დაინტერესებულია სოციალურ-სამოქალაქო თემატიკით. აქედან იღებს სათავეს მისი მუსიკის მომწოდებლური პათოსი, ოპანიანი ინტონაციები, მგზნებარე მარნისებური რიტმები, რაც თვალსაჩინოდ გამოვლინდა მასობრივი მუსიკის ჟანრებში. შემდგომ პერიოდში (1937-1948) ალ. ბუკია მუშაობს გამრულ-ვოკალური მუსიკის სფეროში, წერს რომანსებსა და სიმღერებს, რომლებშიც სრულად მელანგენება მისი მდიდარი მელოდური ნიჭი რომანტიკული კრებოთაღლევა, ფაქიზი ლირიკული ბუნება. ამ თვისებებითაა აღბეჭდილი ალ. ბუკიას რომანსები: „მძინარე ქალი“ და „გახსოს, ტურფო“, შექმნილი ოლია ჭაკვაძის ლირიკული ლექსების საფუძველზე (1937 წ.), „ყაყაჩიყა იშლებიან“ და „გარდასფერი ატმები“ — გალაკტიონ ტაბიძის მიხედვით (1941), „ო, საით გაფრინდი ჭრელ ბებლის კაბითა“ (1948) — დავით გაჩეჩილაძის ლექსებზე და სხვ. ამ რომანსებმა ყურადღება მიიპყრეს დახვეწილი პარმონიული აზროვნებით, გამჭვირვალ ფაქტურით, ფორმის უტყუარი შეგრძნებით, მხატვრული სახეების სიმკვეთრითა და პლასტიკურობით, პოეტური პირველწყაროსადმი ჭეშმარიტად შემოქმედებითი, შთაგონებული დამოკიდებულებით...

ამ წლებში ა. ბუკიასათვის ვოკალური ლირიკა თვითგამოხატვის ძირითად საშუალებას წარმოადგენს ამას მოწოდებს სამამულო ომის თემაზე შექმნილი ვოკალური ციკლი „ოთხი ფურცელი დაჭრილი მეომრის დღიურებიდან“ (1948), რომელსაც საფუძვლად დაედო დ. გაჩეჩილაძის ლექსები. ოთხეტი სიმღერაში — „გუწივითა“, „კვლავ შენზე ვვიქრობ“, „ოთრეტი მოდის“ და „შეხედ-

რა“ — გადმოცემულია დაჭრილი მეომრის მიჯნურობის აზრები. ბუნებრივია, რომ კომპოზიტორმა სამამულო ომის თემა მისთვის ყველაზე ახლობელ ლირიკულ სფეროში წარმოასხა. ეს გამოხატვისი როლია. ამავე წელს შეიქმნა კომპოზიტორ ა. მაცკვარიანის ფართოდ ცნობილი რომანსი „არ დაიღარო, დედაო“ — გლეხობის ლექსის მიხედვით, რომელიც, ასევე, ლირიკის სფეროშია გადაწყვეტილი. მაგრამ აქვე ა. მაცკვარიანი გადმოსცემს გმირულ-პატრიოტულ სულისკვეთებასაც. ა. ბუკიას ციკლში კი წინა პლანზე მეომრის ინტიმური განცდები, გმირული საწყისი კი მხოლოდ ფონია, რომელიც მუსიკალური დრამატურგიის განვიანებაში ნაკლებად მონაწილეობს. იხე კი ციკლის მუსიკა დამაჯერებლად ასახავს მეომრის ინტიმურ გრძნობებს, კონკრეტულ ემოციურ გაცხრობებებს. — ვოკალური პარტია მღერადია და მეტყველი. იგი, საფორტეპიანო თანხლებასთან ერთად, შესტად რეაგირებს პოეტურ სიტყვის ყოველ ნიუანსზე.

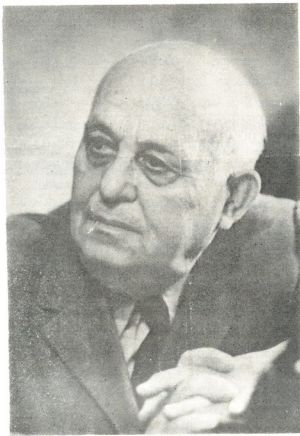
ვოკალური ლირიკა დღემდე რჩება ა. ბუკიას ერთ-ერთ საყვარელ ჟანრად. ახალ ნაწარმოებებს შორის განსაკუთრებული პოპულარობა მიიპოვა ლირიკულმა სიმღერამ „ჩემი ჭებარა“, აგრეთვე „ენგური ჩემი“, „სადა ხარ“; ამ სიმღერებს საფუძვლად დაედო კ. კალაძის ლექსები აქვე აღსანიშნავია რომანსი „შავი ოქრო, შავგვინანი“, რომელიც შექმნილია ბ. ბურულავას ლექსზე.

40-იანი წლების ბოლოს ა. ბუკია წერს სიმფონიას B-dur (1947), რომელიც დღეს, კომპოზიტორის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ფონზე, განიხილება, როგორც რთული მუსიკალური ფორმის ათვისების ცდა. ამ სიმფონიამ, რომელიც ჩვენი მუსიკალური საზოგადოების ყურადღების მიღმა დარჩა, დიდი სამსახური გაუწია თვით კომპოზიტორს, რადგან არსებითად აქ მოსინჯა მან თავისი საორკესტრო ხელწერა, აქ დაეუფლა იგი მუსიკალური სახეების განვი-

თარების ტექნიკას. მთავარი კი ისაა, რომ სიმფონიამ ნიადაგი შეუმუხადა ა. ბუკაის შემოქმედების ცენტრალურ ქნილებას — შესანიშნავ საბავშვო ოპერას — „დაუპატიველ სტუმრებს“, რომლის პრემიერა დიდი წარმატებით ჩატარდა 1950 წლის 29 აპრილს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სა-

სორმა ლ. ესაკიამ და პოეტმა დ. გაჩეჩილაძემ. ოპერის მთავარი გმირები არიან დაძმა თინა და გივი, რომელთა მიერ გაშენებულ ყვავილნარს შემოესევია საშიში მტერი — მახრა, რაც ბაღს განადგურებას უქადის. მებაღისა და პიონერების დახმარებით ბავშვები განდევნიან მახრას და გადაარჩენენ წალკოტს. ოპერაში ჩაქ-

ლია თინას, გივის, მებაღის სახეები, რეალისტურადაა პერსონიფიცირებული ბუნებაც. მეორე მოქმედებაში ექსპონირებულია მახრების ბნელი საწყეფი. ზღაბრულ პერსონაჟებად ქვეული მახრები — მეფე, მეფის ასულა. მახრების გუნდი — ადამიანის ერთ მეტყველებენ. მათი მავნებლობა ბოროტებისა და უგუნურობის სიმბოლომდგა აყვანილი. აქედან გამომდინარე, ოპერაში გატარებულია სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლის მოტივი. ოპერის ეს ორი კონტრასტული ექსპოზიცია (I და II მოქმედება) გამსჭვალულია მოქმედებით, რომელიც მათ შორის მჭიდრო კავშირსაც ამყარებს. ამ სამყაროს შორის კონფლიქტი კი ვითარდება მესამე მოქმედებაში, რომლის ფინალი სიკეთის, მეგობრობის, კოლექტიური ერთიანობის გამარჯვებას უმღერის.



ალექსანდრე ბუკაი.

ოპერის მუსიკა ღრმად ეროვნულია და მღერადი. მისი მელოდიური სახეები, რომლებიც მამყნულს ხიბლავენ სიწრფელითა და ხატოვანებით, სათავეს იღებენ ქართული მუსიკალური ფოლკლორიდან, ხალხური საბავშვო სიმღერებიდან. ამაზე მეტყველებს ოპერის ინტონაციური სტრუქტურა, პარამონიული თავისებურებანი, მრავალხმიანობის პრინციპები. ოპერის წამყვან მუსიკალურ სახეებს — ბუნება, ბავშვები, მახრები — დამოუკიდებელი დასასიამოება ეძლევა, თუმცა, ბუნებისა და ბავშვების სახეებს შორის ერთგვარი სიახლოვეც იგრძნობა. ისინი ერთ მთლიან ლირიკულ სფეროს ქმნიან (ბუნება აქ ყვავილებისა და ჩიტების სამყაროთია წარმოდგენილი).

ხელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე (დირიჟორი — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი დ. მირცხულავა, რეჟისორი — სსრკ სახალხო არტისტი, გამოჩენილი ბალეტ-მასტერი ვ. ჭაბუკიანი).

ოპერის სიუჟეტი, რომელიც ბავშვების ცხოვრებაზე გვაცნობს, თვით კომპოზიტორს ეკუთვნის. მის საფუძველზე ლიბრეტო შექმნეს კინორეჟი-

სოვილია აღმზრდელითი იდეა. რომლის მიზანია გაუღვივოს მოზარდებს ბუნების სიყვარული, ჩაუნერგოს კოლექტიური ერთსულეობებისა და მეგობრობის გრძნობა.

„ყვავილითა სამყაროში“ სამოქმედობიანი ოპერაა, მის ცენტრშია კონფლიქტი რეალურ და ზღაბრულ-ფანტასტიკურ სამყაროებს შორის. პირველ მოქმედებაში წარმოდგენი-

კაშკაშა ფერებით, მხიარულებითა და სილალითაა გამსჭვალული ოპერის პირველი მოქმედება, სადაც ნათელი მელოდიური აზროვნების შესანიშნავი მაგალითია თინასა და გივის გამოსასვლელი დუეტი, რომელიც გამოკვეთილია მათი სახეები, განსხვავებული ხასიათები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია თინას ლირიკული მახე, რომელიც ყალიბდება დუეტის მეორე ნაწილში და მკაფიოდ მტკანდება

მესამე მოქმედების არიაში, საერთოდ, ოპერაში მისი პარტია უფრო განვითარებულია და მეტოფორია აქვეა წარმოდგენილი მეზალე, რომლის პარტია ძირითადად რეჟიტატცივებში იმლება.

მთელი პირველი მოქმედება იდლიური ხასიათისაა. მის ათვალსა და ფერადიან კოლორიტს ვერ ჩრდილავს თვით მახრების პირქუში ლაიტემა, რომელიც პირველად გამოჩნდება ამავე მოქმედების საორკესტრო პარტიაში.

მეორე მოქმედებაში სრულიად ახალი მუსიკალური სამყარო გადაშლილი. აქ სიახლეს ბადებს არა მწერლების „გადაამიანურების“ ხერხი, რასაც ხშირად ვხვდებით საბავშვო ლიტერატურაში (მარშაკის „ხარაბუხა“, ლაფონტინის „ჭრიჭინა და ჭიანჭველა“, ქართული ზღაპარი „რწყილი და ჭიანჭველა“ და სხვ.), არამედ ხალხური სასიმღერო მასალის გროტესკული გარდასახვები. ა. ბუკია თამამად ახერხებს კონკრეტული სახლური ნიმუშების ფაქტურულ და პარმინიულ გარდაქმნებს, თანაც ისე, რომ მათ არ უკარგავს პირველქმნილი სილამაზესა და ხატოვნებას. ამიტომაც, რომ მეორე მოქმედების მუსიკა, განსაკუთრებით კი მისი საგუნდო ეპიზოდები, გროტესკულ ვითარებაშიც კი ინარჩუნებენ ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ამაღლებულ ტონს (მაგ. მახრების გუნდი „კისია, ვისია“, სასიძის დატრების სცენა და ა. შ.), ეს მით უფრო აღსანიშნავია, რომ ქართულ საოპერო მუსიკაში — კლასიკური და თანამედროვე — პირველად ა. ბუკიამ ნოვგა გროტესკული საგუნდო სახეების შექმნის მავალით. ამით მან ახალი სიტყვა თქვა ეროვნულ საოპერო ხელოვნებაში, სადაც ვხვდებით ეპიკურ-საგმირო, კინურ-სამოტიო, ლირიკული თუ ვანრულ-სახასიალო გუნდების არაერთ შესანიშნავ ნიმუშს.

მეორე მოქმედებაში ა. ბუკია ოსტატურად იყენებს სხვა საოპერო ფორმებსაც — არია, სიმღერა, რეიტატული წყობის დიალოგები, ტყვეები. ეს ფორმები ორგანულად ურწყმინა ერთმანეთს და ერთ მთლიან მუსიკალურ ტილოს ქმნა.

მეორე მოქმედების ცენტრში დგას მახრების მეფე, რომლის დასახასია-

თებლად კომპოზიტორმა მიმართა მარტივ სასიმღერო ფორმას — კუპლეტს. „კუპლეტების“ მუსიკა სადა და გამომსახველი, იგი შეიცავს რიტმულად მეგვრსა და უხეშ მელოდურ სარკვევებს, აგრეთვე მახრების ლეიტემის შემადგენელ მოკლე და მახეულ მოტივებს. ამ გზით იქმნება გონებანაღვრის მეფის გროტესკული სახე. საორკესტრო პალიტრა გამსჭვალულია მახრების ლეიტემით. მარშისებრი რიტმებითა და მჭახე, გამყინავი ხმოვანებით.

მესამე მოქმედების პირველ ნაწილში ვითარდება კონფლიქტი ოპერის კეთილი და ბოროტ ძალების შორის. მას საფუძვლად უდევს მახრების სალამური მარში, სადაც მეფის კუპლეტების საკუთრივ თანხლებას საზოტო ინტონაციებმა შემტევი და მრისასნე ხასიათი შეიძინეს. ამით ა. ბუკიამ მოგვცა მუსიკალური მასალის, გამოხატულობითი საშუალებების მახვილგონიერული ტრანსფორმირების შესანიშნავი მაგალითი. აქვე აღსანიშნავია თინას რეიტატცივი და არია „რას ვხედავ, რა დღე გეწვიოთ“, რომელიც აღმეჭვილია მელოდური სილამაზით, უშუალოდ, სინარჩანით. იგი საბავშვო არიის პირველი მაღალმხატვრული ნიმუშია.

„დაუპატეხებელ სტუმრებში“ კომპოზიტორი აშენებს მუსიკალურ მასალის გამაერთიანებელ თაღებს, რომლებიც ეწყარებიან ინტონაციური მარცვლების ნაირგვაროვან მოდუფიკაციებსა და ლეიტემატციზმის პრინციპებს. ამ ხერხების ოსტატური გამოყენებით ა. ბუკიამ შექმნა მონოლოგური, ნაიჩასოფანი და დინამიკური მუსიკალური პარტიტურა, რომლის დრამა ეროვნული მუსიკალური ენა უაღრესად მელიოდურიბულია და ხატოვანი.

ოპერა „დაუპატეხებელი სტუმრები“ ქართული კლასიკური ოპერის, სახელდობრ, ზ. ფალიაშვილის ტომოქმედების მაღალმხატვრულ ტრადიციებს ეყრდნობა. აღსანიშნავია აგრეთვე შემოქმედებითი კავშირი რიბსი-კორსაკოვის ზღაპრულ-ფანტასტიკური ჟანრის ოპერებთანაც. ამას მიწვდობს I მოქმედება (შესავალი, ჩიტებისა და ყვავილების მისალმებანი, ყვავილების „ნანა“), რომელიც რიბსი-კორსაკოვის „თოლოასთან“ აღძრავს ასოციაციებს. ა. ბუკიამ ეს

ტრადიციები ერთონულ ნიადაგზე დაამყნო და მათ ორიგინალურ ხატოვნებას რება მისცა.

„დაუპატეხებელი სტუმრები“ შეიყვარეს წევნმა მოზარდებმა. იგი ათეულის წლების მანძილზე დღემდე წარმატებით იდგებოდა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე. 1952 წელს მოსკოვში გაეკიდა ამ ოპერის რადიომონტაჟი, ახლახან კი საკავშირო ფირმა „მელიოდია“ იგი გრამფირფიტაზე ჩაწერა. 1961 წელს „დაუპატეხებელი სტუმრები“ წარმატებით დაიდგა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ქალაქ ეიზენშტადტში.

ამ ოპერით ა. ბუკიამ წარმატებით დაავიზიგინა ძიებებისა და ცდების ის რთული პროცესი, რომელიც ჩაიხასხა ჯერ კიდევ ჩვენი საუკუნის დამდგეს და მიმართული იყო ქართული საბავშვო ოპერის შექმნისაკენ. ამ გამარჯვებამ ა. ბუკიას ქართული საბავშვო ოპერის ფუძემდებლის სახელი დაუმკვიდრა.

1958 წელს თბილისის საოპერო თეატრში დაიდგა ა. ბუკიას მეორე ოპერა „არსენა“, რომელიც გადმოცემულია ცხოვრება არსენა მარაბულისის აქ კვლავ გამოჩნდა კომპოზიტორის მელიოდური ნიჭი, მხატვრული სახეთა გამოხატვის უნარი. განსაკუთრებით შთამბეჭდვითა და გამომსახველი ამ ოპერის ეუნდები. მიუხედავად ამისა, ოპერა „არსენა“ შეიძინა სპექტაკლის შემდეგ მოხსნა თეატრის რეპერტუარიდან. ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ მუსიკალური დრამატურგიის ერთგვარ სტატურობაში და მაინც, ოპერა „არსენა“ აგრეთვე ბოდა სცენას, თუკი თეატრი, აგრეთვე მართად, მის ახალ რედაქციაზე იმუშავებდა.

1967 წელს ა. ბუკიამ დაასრულა კიდევ ერთი საბავშვო ოპერა „სამი მჭედელი“. საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ეროვნულ ბუნებზე წარმატებით შესრულდა ამ ოპერის რამდენიმე ფრაგმენტი, მიუხედავად ამისა, იგი დღემდე უკუარდავდა ამავე მიტოვებული.

ასეთია შემოქმედებითი პორტრეტი ა. ბუკიას, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული საბჭოთა მუსიკის ფორმირებას და განვითარებაში.



# ვოლკოვსკი

## პოტიუხი

### სანდრო ხემატაის

#### უეოქეაქეაქე

ვასილ კიკნაძე

სლმქსანდრე სხმქმქლის მრავალბანიან ძიებებს პრობლემების სიუჟეტზე მოჰყვა, მისი თეატრის თეორიას და პრაქტიკას უკავშირდება ქართული თეატრის წარმოშობისა და განვითარების მეფრი კარდინალური საკითხი. მათ შორის უპირველესი ადგილი უჭირავს ქართული ეროვნული თეატრის შექმნისა და განვითარების პრობლემას, მის ისტორიულ გენეზისს და თანამედროვე მდგომარეობას, საბჭოთა საქართველოს პირობებში ეროვნული თეატრის შენების პრინციპებს, ეროვნულსა და ინტერნაციონალურის ურთიერთკავშირს — ერთი სიტყვით, ყველაფერ იმას, რაც ქართული თეატრის ეროვნულ სახესთან არის დაკავშირებული. ს. ახმეტელს ღრმად სწამდა: „ვინც არ გუკუთვნის სამშობლოს, ის არ გუკუთვნის კაცობრიობასაც“ (ბელინსკი).

ა. ახმეტელი სიჭაბუკის წლებში ეწიარა ღრმად ეროვნულ თეატრალურ სამყაროს, რომელმაც მასზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. სწორედ სამხატვრო თეატრის მაგალითიმა შთააგონა მას — გულმოდგინედ ეძებნა თავისი ხალხის სულის გამომხატველი თეატრალური ფორმა.

„მე იმთავითვე იმ აზრის ვიყავი, — ამბობდა ახმეტელი მოსკოვში თეატრის გასტროლების შემჯამებულ სხდომაზე, — რომ ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად უნდა გამო-ნახულიყო სპეციფიკა ჩვენი ხალხური თეატრალური შემოქმედებისა, რომ ნაციონალური შემოქმედებითი შესაძლებლობის ღრმა ანალიზი უნდა გვეწარმოებინა!... რწესისორს სწამდა, რომ ამგვარი ძიება მას შესაძლებლობას მისცემდა მოენახა მეთოდი ახალი „ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად“.<sup>1</sup> მას გულწრფელად სჯეროდა, რომ ქართველ ხალხში იფარებოდა უზრმაზარი თეატრალური ნიჭიერება, სცენაზე კი არ სჩანდა იგი ასევე ძლიერად და საესედ. „ძლიერია ქართველი ხალხი თეატრალობის პოტენციით“. იგი არსებობს ყველგან, მისი ცხოვრების ყოველდღიურობაში, მის თანადროულ შრომაში. „ქართველს ტანჯვა-გლოვა, სიცილ-ხარხარი და კისკისი, ქიფი, დღობა, ლოცვა — განსახიერებაა კრიალა თეატრალობისა“.<sup>2</sup> „ქართველი მუდამ მსახიობობს, რადგან მუდამ მღერის“.<sup>3</sup>

ახმეტელი ეძებდა ფორმებს — ქართველი ხალხის „სახიობობის თანდაყოლილი“ ნიჭი რომ გამოეხატა. ეს ძიება იყო უსასრულოდ რთული, მრავალწახნაგავანი, დაძინებითი, ზოგჯერ მომხანცველიც, მაგრამ ენერგიას მატებდა თავისი ხალხის მგზნებარე სიყვარული, და რწმუნა ხალხიც განსაკუთრებული თეატრალობისა. ნუ შეგვაშფოთებს მაგიური სიტყვა „განსაკუთრებული“, რადგან იგი თითქმის ყოველი დიდი ხელოვანის ლექსიკონშია ჩაწერილი. „რუს ადამიანს, როგორც არავის (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.), — წერდა კ. ტანისლავეკი — გატაცებით უყვარს სანახაობა და რაც უფრო ამაღლევიელი, წარმტაცია სანახაობა, მით უფრო მიმზიდველია იგი მისათვის“.<sup>4</sup>

„უნდა ვენდოთ ხალხს, — ხალხის შემოქმედებით ძალას“<sup>5</sup> — წერდა ე. ვახტანგოვი. ეს არის თეატრის შემოქმედითა რწმუნა, რომლის გარეშეც აზრი არ ენეხოდა მათ შრომას. უნდა გჯეროდეს, გწამდეს შენი ხალხისა, რომელიც განადიდებს მის სიყვარს და სილამაზეს, მის ხატს!

აღ. ახმეტელის შემოქმედების ხალხურობის დიდი პრობლემებიდან ჩვენ საკვლევად მხოლოდ ფოლკლორულ მოტივებს შევხვებით. რასაკვირველია, თავისი არსით იგი ორგანული ნაწილია ხალხურობის პრობლემებისა, მაგრამ უშუალოდ თეატრალური ფოლკლორის ხაზი იმდენად თვალსაჩინოა ახმეტელის თეატრალურ ნააზრევსა და პრაქტიკაში, რომ არ შეიძლება იგი სავანგებო კვლევის ობიექტი არ გახდეს. კვლევა უნდა წარმართოს ორი ასპექტი, რას ეწწარფოდა ახმეტელი (თეორიულად) და რას მიღწია (პრაქტიკულად).

„თეატრალური ფოლკლორის“ ცნების ქვეშ ახმეტელი მხოლოდ ბერიკაობასა და კვენობას არ გულისხმობდა. იგი ეხება იმ შემოქმედების, რაც შეუქმნია ქართველი ხალხის გენიას — დაწყებული ხალხური სიმღერებიდან — თეატრალურ ნიღბებამდე. უძველეს ხალხურ დრამატურგიულ ფორმებიდან — თანამედროვე ხალხურ სანახაობამდე. თეატრალისათ-



ვის ეს არის უკიდვარბო სიერცე, გრანდიოზული ასპარეზი. ამბეჭდული ყველაზე ძეგლად ფორმებს თეატრისათვის, ხან მიმართავდა პირველქმნი მასობრივ ხალხურ სანახაობებს, ხან რელიგიურ რიტუალებსა თუ გამაზრების ფორმებს. მსგავსად ბერძნული მითებისა, იგი ხალხის სულში ძეგლად „ვეტილმოზი-ბილურ ლითონს“, რომელსაც უბრალოდ „თეატრალური ფოლკლორი“ ერქვა. მაგრამ ძიება ვითომიზანა რთოდ იყო, მარტო თეატრალური ფორმების ელვარებას როდი ესწრაფოდა. „ფორმა საშუალებაა და არა მიზანი“, „მიზანარსიდან ფორმისაჲნი“ — ხშირად ამბობდა ამბეჭდული და პრაქტიკულადაც ახორციელებდა მას. „ფოლკლორი“ მდიდარი გამოცდილებებითი შესაძლებლობები უნდა გამოეყენებულაყ ახალი არსის, ახალი დანიშნულებისათვის, „ახალი მიზანარსის გადმოსაცემად სპირითა სრულიად ახალი საშუალებითი“.<sup>7</sup>

ხალხურ სანახაობებს ყოველთვის ღრმა მიზანარი ჰქონდა. იგი მუდამ გარკვეულ სოციალურ-პოლიტიკურ ფუნქციას ასრულებდა. „მწავრელოდა წინააღმდეგ ბრძოლაში ქართველმა მშრომელმა ხალხმა შექმნა მთელი რიგი დღესასწაულები, რომელთაც საფუძვლად დაედო მუსიკალური საცეკვაო პრინციპი იუმორისტულ ფორმში. აქ გამასხრებელი იყო ყველა უკუდროშობა — უბედურება სოციალური უთანასწორობისა. თეატრალური ფოლკლორის ასეთ სახეებს წარმოადგენენ „ბერკაობა“, „ჩრდილობანა“ და სხვა.“<sup>8</sup>

მაგრამ ეს იყო წარსული ცხოვრების სურათები. თეატრი კი არსებობს მხოლოდ თანამედროვე მყურებლისათვის და მისთვის ღირებულება ის, რაც მას შეეძება (პირდაპირი თუ არა-პირდაპირი გზით!), რაც მის სულსა და გულს ენთავება. ამბეჭდლის სიდიადეც სწორედ მისი თანადროულობაში იყო. ახიტიტოვ გასაგებია, რომ სცენაზე იგი ესწრაფოდა არა ძველი ფორმების რეტატივიციას (საშუაუროდ!) არამედ ახალი და აწინმელოვანი მიზანარსი გადმოცემას. ეროვნული ხალხური შემოქმედება ცოცხლობს ხალხში და იგი ვითარდება, იხვეწება, იზრდება და იცვლება თვით ხალხის ცხოვრების ფერიცვლელის კვლობაზე. „გლებები — ამბობდა ამბეჭდული — ხვალ შექმნებულნი, დოლაიანი კოლმეურენი გახდებიან... ვანა ისინი შეწვევტენ სიმღერებს? აბეჭდებ? არასოდეს! მე ვლახარაკობ ნამდვილ ხალხურ შემოქმედებაზე“. ზოგიერთებმა მამინ უკიჶინებდნენ კიდეც ამბეჭდულ ხალხურ საწყისებში გატყობას. ზოგს მიანდა, რომ ამავეარი ძიებანი ეგზოტიკური იერს აძლევდა ამბეჭდლის სპექტაკლებს, მაგრამ ხალხის მდიდარ თეატრალურ შესაძლებლობათა საწინაო გამოთავებები გულწრფელ აღტაცებას იწვევდა დიდ მურავლისათვის. ა. ამბეჭდული სათავარი პრინციპულობით, იმ გიტყოფა, უკომპრომიზოდ იცავდა ქართულ თეატრში ფოლკლორული მოტივების წარმოჩენის იდეას. „მეუბნებინა, რომ ეს ფოლკლორია ან ეგზოტიკაო“, ნულისტივილით ამბობდა მოსკოვში თეატრის გასტროლეზე. „ეგზოტიკა საშინელი რამაა, მე არ ვიცი, რაა ეგზოტიკა. მოგასწინებთ ერთ სიმღერას, რომელშიც სამიხმა მღერის, სამივე ხმა აქტიურად ენაცვლება ერთმანეთს... თქვენ დაინახავთ, რომ ეს უმაღლესი ფორმაა მუსიკისა.“ ჩვენ საქმე გვაქვს ხალხური გენის გამომვლენასთან... ასევეა ქორეოგრაფიის მიმართაც.“<sup>9</sup>

ახალი საბჭოთა თეატრისათვის ხალხური ფორმებიდან ელემენტების და საშუალებების ძიების პრინციპი წარმოსდგებოდა რეჟისორის სურვილისაგან — უფრო ღრმად დაკავშირებოდა ხალხს, მის მიზანგან წყაროებს, ამოეცნო და ამოეხიდა ხალხის სიღრმეებში დამახასიათებელი სულიერი განძე-

ულობანი. აღედგინა კავშირი ხალხურსა და პროფესიულ თეატრებს შორის, რომელიც ისტორიული უკუდროშობის შედეგად დაშლულად იყო. „ჩვენ ვამბობთ, ხმაამალა და გარკვევითი ამბობდა ამბეჭდული, — რომ ეროვნული თეატრი უპირველესად და უმთავრესად ყვრდნობა მნიშვნავ წყაროებს და ამ წყაროებს მარტო ადგილობრივი მნიშვნელობა კი არა აქვთ, არამედ საერთო საკავშირები.“<sup>11</sup>

ასე ესმოდა ამბეჭდულს ეროვნულისა და ზოგადის, ნაციონალურისა და ინტერნაციონალურის დიალექტიკა. იგი პირდაპირ ამბობდა: „ეროვნული კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას ინტერნაციონალურისაგან მივყავართ“.

რატომ უნდოდა ამბეჭდულს თეატრალური ფოლკლორის ასე ხაზგასმულად წამოჩენა? მას მიანდა, რომ წარსულში მეფის ხელისუფლებამ „კრძალავდა ხალხურ თამაშობებს, თეატრალურებში დაწვევებულებებსა და გლეხურ თეატრებს და ამრავად სობად შემოქმედებით კავშირს ქართულ თეატრს (ე. ი. პროფესიულ — ვ. კ.) და თვით ქართველი ხალხის მხატვრული სიტატობის შორის“. მაგრამ მოხდა რევოლუცია და „ქართველ ხალხს შემოქმედებითი განვითარების ფართო გზა გაუხსნა“, „საქართველო დაედა კონიშობდა და ნაციონალური აღორძინების გზას“. აი, ამბეჭდული ამიტომ გახდა საჭირო აღდგენილიყო საბჭოთა თეატრისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი ხალხური ფორმები. ეს ძიება იყო გლობალური მასშტაბის, რადგან იგი ზოგჯერ სცილდებოდა უშუალოდ, ასე ვთქვათ, „წმინდა“ სახის თეატრალურ მასალას. ამბეჭდული იჭრებოდა საფორუმში, რომელიც მანამდე სრულიად მიუკვლეველი იყო. ქართველი ერის ისტორიის სიღრმეებში ეძიებდა მისი ფსიქოლოგია, მისი ჭირისა და სიხარულის ცოდნამ, თანამედროვე საბჭოთა ეპოქის გრანდიოზული გარდაქმნების მასშტაბებმა, რეესურსაში წარმოქმნა ახალი შემოქმედებითი ენერჯია. მისი სტოლური ძიებანიც გამოიჩინოდნენ სწორედ ამ ენერჯიულობით, ვაგაკავითი“.

ამბეჭდულს ესმოდა, რომ დაუშვებელი იყო მისწარებული თეატრალური ფორმების გადანერგვა სცენაზე. ახალი მხატვრული ქსოვილი (სპექტაკლის) ორგანულად ვერ მიიღებდა მას და უთუოდ გამოიწვევდა ამ უკანასკნელის დისკრედიტაციას. ამიტომ ამბეჭდლის რეპეტიციებზე იმადეოდ ყოველი კონკრეტული პიესისა და სიტუაციის შესაბამისი სცენა, რომელიც ხალხური შემოქმედების მოტივებით იყო იმპულსირებული არ სავსებით მასზე დაფუძნებული. ამბეჭდულს ზმინად გულიც სტკიოდა თუ რატომ ხდებოდა, როცა პრინციპში ერთი და იგივე მოვლენისათვის სულ სხვადასხვა დამოკიდებულებანი ვლინდებოდა ხოლმე. ერთ-ერთ საუბარში ამბეჭდული ამბობდა: „ფორმა ხომ ყველა ერისთვის ეროვნული სახეა აზრის? მაგალითად ცვეთები: „ვალი წარმოიჭრა ვეხნი და მიყოფ მიოდ მსოფლიოს. ვალსი ხალხმა მიიღო“. ხორუმს კი არაიან არ იცნობს, „ჩვენ ხორუმის რიტმზე და ტემპზე რომ ავავით სპექტაკლი, მოვა მაყურებელი და იტყვის — ეს რა არის? ვალის რიტმზე და ტემპზე აგებულ სპექტაკლს ყველა მოაწვევს“. უბრალო ცვეთა მსოფლიო აღიარება მოიპოვა, ხორუმი კი, რომელიც მეტად რთულია, ჩაკვდა ჩვენში. ჩვენი თეატრი კი დაწვებული უნდა იქნეს ხორუმისა და არა ვალისა. თუ ჩვენ ხორუმი შევიტანთ თეატრში, მისი მიზანარსა და ფორმა დავიპყროთ, მაშინ ის ჩვენ ავაცივანს იმ სიმაღლეზე, რომელზედაც ავიდა ვალსი. მაშინ ეს ფორმა მიიღებს ინტერნაციონალურ სახეს“. და შემდეგ „არ არსებობს არცერთა ინტერნაციონალური ფორმა, რომელიც რომელიც



ერის ცხოვრებიდან არ იყოს წარმოსული?\*

ვიქირთობ, განმარტება არ სჭირდება იმას, რომ ახმეტელს სწორად ესმის როგორც თეატრის შენების პრინციპი.

ალ. ახმეტელის რეპეტიციებისა და წარმოდგენების დღე-ღამეებში მიზანდასრულება მტად საყურადღებო შეხედულებანი თეატრალური ფოლკლორის შესახებ. კერძოდ, ბერეკაობის<sup>12</sup> შესახებ. მას სურდა დაედგა ერთი ისეთი წარმოდგენა, რომელიც მოდიანად „თეატრალურ ფოლკლორზე“ იქმნებოდა დაფუძნებული. ამ მიზნით 1929-1930 წლების სეზონის რეპერტუარში შეიტანა „ბერეკაობა“. და რადგან ამ რეპეტიციების დოკუმენტები პირველად ქვეყნდება, მასზე ვრცლად შევიჩრდებთ.

ბიკას მწერლებთან ერთად მსახიობები ქმნიდნენ კოლექტიურად (შ. დადიანი, ს. შანშიაშვილი, ი. ჭანარია, ემ. აფხაბიძე და სხვ.) ფართო გასაქანი მიეცა იმპროვიზაციის მსახიობური უსულობა მიქმედების პროცესში, რეპეტიციების მსვლელობის პირობებში ბოლომდეც ახალ ტექსტს, ასწორებდნენ ძველს. თითქმის ყოველ რეპეტიციაზე რეჟისორი ეძებდა რიგებსა და ტემპს, ხასიათის შესატყვის ფორმას. ემ. აფხაბიძე თამაშობდა ქოსას, ს. ჯაფარიძე მუხომბულას, გ. გიძიაშვილი ქექიას, ვ. კორნიშვილი მველდს, გ. ლორთქიფანიძე დოლაბაის. ახმეტელი დეტალურად განმარტავდა ყოველი მათგანის დამახასიათებელ თვისებებს, აქ მავალითად: „დოლაბაის ნიღაბი — უხეშო, გაუფიქლო ადამიანის იყო, რომლის მიზანია ამქვეყნად მხოლოდ ფიზიკური ძალის გაზოგნა. ამასთანავე, იგი გიჟებარულდება. მუხომბულა — სჩუხობრივი აღტკინების ნიღაბია, მუდამ მცემუტავია“. მომდენენ რეპეტიციაზე „გავლილი იქნა მუსიკით პირველი სურათი, აგრეთვე ქოსასა და ქექიას გამოსვლა. მუშაობა სწორიდან დათა სახეების გამოკვეთაზე... ნიქმედება მიდილი ცანგალა და გოგონას დაბადების გარშემო (ცანგალა — ი. ლალიძე, გოგონა — თ. წულუკიძე)... მარჯვნიდან შემოდინდნენ გოგონა, მარცხნიდან ცანგალა, ორივენი სდებიან არიან შეპყრობილნი. შესვლებიან ერთმანეთს შუა სცენაზე და იწყებენ დალილო. სცენა მიდის შესაბამისი მუსიკის თანხლებით. მუშაობა სწორდება იმაზე, რომ ცანგალამ და გოგონამ გადმოსცენ დიდი სვედა, რომელიც დაფუძნება ჯერ კიდევ მავშოთა გულებს. მათ უყვართ ერთმანეთი, ბავშვური, წმინდა სიყვარულით და განუსაზღვრელ ტანჯვას განიცდიან, როცა შეიჭყავნენ, რომ შშობლებს სურთ დაბორონ ისინი. შემოდის მათი გამზრდელი მშობი, ისიც დამწუხრებულია, რომ ვერაფერში ესწარება. მოქმედებაში იჭრება მისანი, რომელიც შეყვარებულებს ასწავლის, თუ როგორ უნდა უშეგლონ თავს. მათ გადასვლი ნიღბებს, ყველანი გამზიარებულებიან და შეუდგებიან მისანის ჩანაფიქრის განხორციელებას. მისანი გამოიწყობდა გოგონას ტანსაცმელში, ვახო ცანგალაში. ცანგალა და გოგონა კი გატაცდნენ უცხოელების ნიღბებს და იპარებიან უცხოეთს“<sup>13</sup>.

ცხადია, ცანგალასა და გოგონას სიყვარულის რომანტიკულ თავადანსაალო ნიღბების გარდა გამოიყენებული იყო სხვადასხვა ფორმის ხალხურ სანასაობათა ელემენტები. თვით ცანგალასა და გოგონას სასქლოწოდებაც წმ. ფოლკლორიდან წარმოსდგება. რეჟისორი სწორად მიმართავდა პირობით თეატრალურ ხერხებს, რომელიც ბუნებრივად მიესადაგებოდა გათამაშების პრინციპს. ეს მომენტაც არსებითი და მნიშვნელოვან იყო. გათამაშების ხერხი ქართული თეატრის ხასიათში ეჭიცოდა და გარკვეულნი მივიჩნევნებდა, თუ როდენ თანდაზი

შესაძლებლობა იმალებოდა ამ სფეროში. ჩვენი თეატრის შემდგომმა პრაქტიკამ სასებით დადასტურა ეს წარმოდგენის, ჩვენების სახის შიორიდან დანასვის, კერეტის არტისტის მი საცანური იყო ახმეტელის ძიებებში თეატრალური ფოლკლორის მავალითზე.

...სცენაზე მოწყობილი იყო კალო. მუსიკის რიტმში ბერეკები ცკვიით უღლიდნენ კალოს. შემდეგ ჩამოუსდებოდნენ გარშემო. ბერეკები შემოდინდნენ გადამჯდარი. ქექია და ქოსაც ჯიხიბული იყვნენ „ამხედრებულნი“ (ვითარცა ცხენჭე-სე). ისინი მიუსვლებდნენ ბერეკებს და იკავებდნენ საპატიო ადგილს — ტახტს. ორივე სიზმლოურად განასახიერებდა ჯარს, რომელმაც ტახტი დაიკაო. ბერეკებთან ქექიას შეჯახების სცენა გადაწყვეტილი იყო საინტერესო პირობითი ხერხით: „ქექია შემოდის ბორო კალოზე, რომელსაც გარს ემვევიან ბერეკები. ვინც მას მიუახლოვდება, მოქვეყნეს ხელს და ბერეკები იქცევიან. წაქცეული ბერეკები ქექიას ხელის ყოველ მოქვენაზე გაგორდებიან იქით, საითაც ქექია ხელს გაიქნეს, ჩრდებიან მაშინ, როცა ქექია თავის ხელს თავათვე გაირტავას და წაიქცევა. მას წამოაყენებს ერთი ბერეკა. ქექია ისევ განაგრძობს ხელის ქნევას, სანამ მორივად არ წაიქცევა. ბოროტე წაქცევიას შენის ქნევას და მათ შორის გაიბიშება დალილო, შემდეგ მუსიკის აკომპანიმენტზე „შაირობა“.

ამ მკრთალი, დაუმთავრებელი ჩანაწარებიდანაც შეიძლება დავასკვნათ, თუ რა საინტერესო იყო ჩამოქრებული სპექტაკლი. პირობითი თეატრალური ხერხი ატარებდა ღრმას ზრს. თითოეული კალო წარმოადგენდა თავისებურ საარსებო სივრცეს<sup>14</sup>. იგი ხდებოდა ორთაბრძოლის საზღვარი. ხელის ქნევა და ბერეკების ძირს დაცობა — ეს ბრძოლის ველი იყო. ამ მოვლენას ჰქონდა ჯანრული ხასიათის შენაკადებიც.

ერთ-ერთ ეპიზოდში მოცემული იყო „თუ როგორ შეეპარა იერის ცოლს მისი მოკავებელი და ჩარჩის ცოლს თავისი ნოქარი“. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქმის დეკამერონის რომელიც სცენა გათამაშდა.

ალ. ახმეტელმა დიდხანს უტრიალა „კვაკვი კვაჭანტორაძეს“. გადაწყვეტილი ჰქონდა სპექტაკლის გასალები ბერეკების ფორმაში ვიზოვა. ამ მიზნით მიმართავდა ინტერმედიებს, რომელსაც მარტო წარმოადგენს შეკვრის ფუნქცია არ ჰქონდა. ეს ხერხი თავისუფალი იმპროვიზაციის პირობებში ქმნიდა. ამასთანავე, ეს იყო ხალხური თეატრალური ფორმების ექსპერიმენტული ძიება. ხალხური ფორმების შერწყმა თანამედროვე სპექტაკლში — აი რი იყო ძირითადი მიზანი. მათი სინთეზი კიდევ უფრო ნალოვად წარმოიქმნება ქართული თეატრის თვითმყოფადობას. ასე ფიქრობდა ახმეტელი!

აკ. ვასაძის აზრით, ახმეტელის გატაცება ნიღბითი გარკვეულად იმპულსირებული იყო ე. ვახტანგის „ტურანდოტის“. იგი წერს: „ვახტანგის მიერ დადგმული „ტურანდოტის“ არც ჩვენი სანდროს აძლევდა მოსვენებას. მასაც მოუნდა რაიმე მსავალი შექმნა. მაგრამ სანდრო სასებით არ უწყვედა ანგარიშს იმას, რომ „ტურანდოტის“ ნიღბები შექმნა იმპროვიზაციის ნიადაგზე კარლ გოცის ზღაპრებისა და ანა შილდერის „ტურანდოტის“ მიხედვით. მეორეც ეს, რომ ვახტანგის ნიღბები ცოცხალ ასოციაციას იწვევდა მავურებულში, მსახიობს კი მხატვრული სახის ზედად წარმოსახვაში ეხმარებოდა... ყოველ შემთხვევაში, ბერეკების ნიღბები მოდერნიზების, მათთვის ახლებური მნიშვნელობის მიხედვით და მათი ხელახალი უთითროდაკავშირება-აწყობის გარეშე რეალისტურად ჩამოქრწილი ჯავახიშვილის პერსონა-







ების მკრ მოერგებოდნენ. ამას უკვე რეპტიციებზე ვხვდებო-  
დით...<sup>13</sup>

ა. ვასაძემ უკეთ იცის თუ რა მიზეზით არ დასრულდა  
სპექტაკლი. არც ის არის გამოირცხული, რომ „ტურანდოტს“  
მეტად გაეღვივებინა ბერიკებისადმი ინტერესი, მაგრამ  
ეს მანიც შეათვინარისოვანია, რადგან ბერიკების თემა უშუა-  
ალოდ გამომდინაროებს ახმეტელის თეატრალურ-ესთეტიკე-  
რი პრინციპებზე. ახმეტელი „ტურანდოტის“ დადგამაჲ  
დიდი ხნით ადრე ოცნებობდა ხალხური ფორმების გაყოცნე-  
ბაზე, მათ თანადროულ ადგილებზე.

„კვაჭის“ რეპტიციების შეწყვეტა კი, ცხადია, იმის მანიშ-  
ნებელი იყო, რომ სპექტაკლს საიმედო პირი არ უჩანდა, მაგ-  
რამ, ფეიქრობით, ამას გარდა სხვა მოტივებზე ითამაშეს გარ-  
კვეული როლი „კვაჭის“ მოხსნაში. ეს ის პერიოდია, როდეს-  
აც „კვაჭის“ პარალელურად ტარდება „რდევებას“ და „ან-  
ზორის“ რეპტიციები. რომანტიკული თეატრის რინდა გუ-  
ლიც იქით მიუყვება...<sup>14</sup>

მაგრამ არც მანამდე და არც შემდეგ სიკვდილამდე არ შე-  
უწყვეტია ახმეტელს ზრუნვა და ფიქრი ხალხურ ფორმებზე.  
ეუც განსაკუთრებით იმედს ამაყრებდა ჰ. კაკაბაძის პიესაზე  
„ბახტრიონი“ (შემდგომი ეწოდა „ბაყათარის ხალი“, ბოლოს  
„კახაბერის ხალი“). „ბახტრიონი“ უნდა მიეყრის ბერიკე-  
ბის ციკლს — ამბობდა ახმეტელი, — ავტორი იყენებს ახალ  
ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს, ეს პიესა არ  
არის ჩამოყალიბებული ბერიკაობის ფორმით, მაგრამ ჩვენ ამ  
ფორმასაც გამოვიყენებთ. უნდა შევარჩიოთ ირრვე პიესის  
ფორმა, რომლითაც ჩვენ შევვიძლია მივაღწიოთ იმას, რაც  
ყვადეთ „ბერიკაობაზე“ მუშაობის დროს. ადვილი შესაძლებე-  
ლია, ჩვენ ეს ვერ შევძლოთ 100%-ით, მაგრამ თუ 50%-ით  
მინც გავამართლობთ, ეუც დიდი მიღწევა იქნება ქართული  
ეროვნული თეატრის წარმატებაში...<sup>15</sup>

ა. ახმეტელი ჰ. კაკაბაძის პიესის გმირებს წარმოადგენდა,  
როგორც გარკვეულ ნიღბებს, მაგრამ სრულიად ახლებურს,  
ხალხური თეატრისათვის აქამდე უცნობს. „პიესაში არის  
როსტომ ბებენი, მე არ მახსოვს ასეთი ტიპი ძველ თეატრში...  
— ამბობდა იგი. რეჟისორი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას  
ანიჭებდა მხატვრის როლს. „მთავარი მუშაობა ეკისრება  
მხატვარს, რომელმაც უნდა შექმნას ახალი სტილი და სახე.  
განსხვავებული იმისაგან, რაც დღემდე იყო...“<sup>16</sup>

ა. ახმეტელი „ბახტრიონი“ არ დაუდგამს. გავიდა საუკუნის  
პიეთხედი და კ. ლორთქიფანიძემ ბრწყინვალედ დადგა იგი.  
სცენაზე გაყოცნებულ ნიღბები ისე ედა იმგვარად, როგორც  
ამაზე ახმეტელი ოცნებობდა!

„რუსთაველის თეატრი თავისი არსებობის დღიდან ეძებს  
ხალხურ თეატრალურ ფორმებს... — ამბობდა ახმეტელი და,  
მართლაც, არ შეწყვეტილა თეატრის მესვეურთა ფიქრი აჲ  
თემაზე. ყველაზე მეტად კი ახმეტელი იღვწოდა ამისათვის,  
„ამერაკული ძისა“ გარდა, ახმეტელმა დიდი ყურადღება მი-  
აქცია დ. კლდიაშვილის „ნიღბებსა“ და ი. ჭავჭავაძის მოთ-  
ხრობას „კაცია-ადამიანი?!“ ახმეტელის აზრით, დარისპანი  
„ტრაგედული პათოსის ნიღაბი“ იყო, ხოლო ლუარსაბი „სი-  
ზარხმაცის ელიგაბის“. დიდი რეჟისორი, რომ იტყვას, თავს  
იტყვება, რათა სწორად განესაზღვროს ი. ჭავჭავაძის ნაწარმო-  
ების სცენური ფორმა. „ეს ნაწარმოები ახალი მოვლენაა ქარ-  
თული თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში. ამიტომ მის  
გაფორმებაში და შესრულებაში უნდა გათმოსებული იქნას  
სპეციფიკური ფორმა... ყურადღება უნდა მიექცეს ჩვენს ხალ-

ხურ თეატრალურ ფორმებს. შესაძლოა საჭირო შეიქმნას სცენა-  
რის კოლოფიდან გამოსვლაც... უნდა შევიგრძნოთ მე-19 საუკუნის  
რუსის თავადაზნაურთა ყოფა-ცხოვრება და მასთან დაკავში-  
რებული ორიგინალური რიტმი... ლუარსაბი უფრო სტატუ-  
არი, ხოლო დარჯანა უფრო დინამიური, მაგრამ ისინი ერ-  
თიმოვრეს ავსებენ, რადგან ერთიმოვრის შებრუნება მსა-  
რეს წარმოადგენენ. ეს ნაწარმოები უნდა დახატვად დიდ მას-  
შტაბში, უნდა გამოეფინოს ამ პიესაში მიული ეპოქა...“<sup>17</sup>

ალ. ახმეტელის საინტერესო დასკვნებზე, მინიშნებებზე,  
ცალკეული განმარტებანი სახეთა შესავალ გარკვეულ წარმოთ-  
გენას ქმნიან, თუ რის თქმა სურდა რეჟისორს, რა საშუალებ-  
ებს ეძებდა საამისოდ.

ჩანს, რომ ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკაში გარკვეული  
ეკოლოგია ხდება. დ. კლდიაშვილის „ნიღბები“ და „კაცია-  
ადამიანი?!“ — ეს უკვე რომანტიკის რეჟისორის სხვაგვარი  
ხედავა. თეატრალური მრავალფეროვნების ძიებაში იგი ისევე  
და ისეე მინათავს ხალხურ ფორმებს, იქ ეკვლავად დიდი საე-  
უნჯე. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ ვერ აღწევს შედეგს,  
არ უმართლებს ეკსპერიმენტი, მარცხდება, მაგრამ საივარი ნე-  
ბისყოფას ძალთ იბრძვის ასალი თეატრალური მიჯნებისათვის.  
ეს ბრძოლა კი ვერ წარმოუდგენია ხალხური ფორმების  
გარეშე. უფრო მეტიც, ამას მისთვის ისეთივე სასიცოცხლო  
მნიშვნელობა აქვს, როგორც ერთგული თეატრის შექმნა  
იღეს...<sup>18</sup>

ეროვნული თეატრის თვითმოყვადობის საკითხი განსაკუთ-  
რებით ატვალური გახდა საჭკოთა ხელისუფლების დამყა-  
რების შემდეგ, ეს გამოუწვეული იყო რუსეთის იმპერიიდან  
ხალხების განთავისუფლებით. ყველა რესპუბლიკაში გაიშალა  
დიდი კულტურული აღმშენებლობა, დაიწყო ღრმა თეატრა-  
ლური გარდაქმნები, ეს მომენტი ზუსტად და საინტერესოდ  
აქვს შეინშნული კ. მარჯანიშვილს თ. ვახუშთიშვილის მოგო-  
ვების მიხედვით. ახმეტელს თ. ვახუშთიშვილისათვის (რომე-  
ლიც „შუთამაშეს“ მუსიკას წერდა) უთქვამს: „როგორ ბე-  
დავ ქართული ლეგენდაზე წერას, როცა არ იცი არც ქართული  
ლიტერატურა, არც ფოლკლორი და არც ქართული ისტორია... რამ-  
დენიმე დღის შემდეგ კი მარჯანიშვილს განუმარტავს ახმე-  
ტელის გაცხარების მიზეზი. „ახმეტელი და ზოგიერთი სხვები  
ერთგული გრძნობით ასლა განსაკუთრებით გაამაყებულნი  
არიან, ეს გასაყვებიცაა, რადგან კვლავ ქართველებად იგრძ-  
ნეს თავი... აღარ არიან რუსეთის იმპერიის ტუჩემცემი“. ანა-  
ლოგიური მდგომარეობა უკრანიაში (კურხასი) და სხვა რეს-  
პუბლიკებში. „მოკვდა მონარქაჲში რუსეთში და მასთან ერ-  
თად მისი ულმოიბული პოლიტიკა ჩვენში“ — ამაყად ამბობდა  
ახმეტელი და ამ რწმენით, განთავისუფლებული საქართვე-  
ლოს შენების პათოსით ქმნიდა ახალ თეატრს. ამ დიდ საქმე-  
ში სტირდებოდა გმირები, მებრძოლი რომანტიკოსები, ერთ-  
ზისატები. მას იგი ეძებდა ყველგან, თანამედროვეობაშიც და  
სტორიაშიც, ახალ ნაწარმოებებშიც და ხალხურ თქმულე-  
ბებშიც, მასობრივ თეატრალურ სანახაობებში, ხალხურ დლე-  
სასწაულებში, შრომის ფერხულში, ქარხნებსა და ფაბრიკებში.  
საკოლმურენო მინდგრებში. „ჩვენ გჭიკრიტება სიდიეთერ  
იდებსა და სიდიეთერ მისწარფებში... ჩვენ გვინდა დაეკ-  
ვიით და გაეკვირით“. სულიერი გაქანების ეს მასშტაბი იე-  
რძნობა ახმეტელის მიუღ შემოქმედებაში საერთოდ და, კერ-  
ძოდ, მის ფოლკლორულ მოტივებშიც.

„ნაციონალური ფორმის ძიებაში... — წერდა შ. აფხაიძე —  
რეჟისორა ახმეტელი უბრუნდება თეატრალური სანახაობის

პირველ წყაროს — ხალხური წარმოდგენების ფსევდო და ამ მხრივ განძინად თამაშიად იყარება დაუიწყარ ნიღბებს; ან მიიღო სანდო ახმეტელის და მისი თეატრის როლი ჯერ დაუფასებელია. ეს არის სწორედ იმ კოლექტიური, ანსამბლური ქმედების გაცოცხლება და მისი ახალი შინაარსით დატვირთვა, რომელიც რეჟისურის შემოქმედების ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს.<sup>14</sup>

ა. ახმეტელი ხალხურ მასალას იყენებდა არა უშუალოდ, პირველქმნილი სახით, არამედ „შერეულ“ მოვლით, რადგან მისი დადგმები (რეჟისურის იდეებს ანსაიერებს“ (ჰ. ფლანგანი). „მე არ წარმომედინა, — ამბობდა ოსლოს თეატრის დირექტორი ნილსენი, — რა ხალხური რიტმის, მუსიკის და ფიზიკური მოძრაობის შეერთება შეიძლებოდა ისე, როგორც ეს შეძლო რუსთაველის თეატრმა.“ „ხევსურთა ღრუბლის და ელქსებით შეჯიბრების („შაირთის“) სცენა გენიალურია თავისი მუსიკალობით, თავისი მოძრაობის ფორმები — წარდა კრიტიკოსი მ. რომანოვსკი. ხალხური ფორმების ბრწყინვალე დემონსტრაცია იყო ბავების სცენა („თეთნულდი“), სურათები „ლაშარაში“, „ანზორში“, „ზაგ-მუკში“. და ახმეტელის სხვა სპექტაკლებში.

ბ. ზღულის აზრით, ხალხური შემოქმედების „წყაროდან დაკარა ცხოველმყოფელმა სიმომ, რომელიც რუსთაველის თეატრის მხატვრულ სახეს შეუწყვეტლად „აახალგაზრდადებს“. <sup>15</sup> მართლაც და საოცარი ჭაბუკური სიწველე და სიღამაზე მოქიანდა ყველაფერს, რაც ხალხურების სულით იყო აღბეჭდილი. „ლაშარადან“ დაწყებული „ანზორამდე“, „თეთნულდიდან“ „ყარალებამდე“ — ეს იყო საზეიმო თეატრალიზა, რომელსაც ანათებდა ხალხური ფორმები. განსაკუთრებით ძლიერი იყო იგი „ლაშარაში“. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების უღრმესი ხალხურობა, ზუსტად გასაგებობა და დაგრძობა — მისი სცენურ სახეობადა. სპექტაკლი სიტყვისა და მოქმედების, პლასტიკური ხაზისა და რიტმის, ცეკვისა და სიმღერის შეიმაღ და ბოლოს ადამიანთა მთელი ურთიერთობის ანსაითი აღბეჭდა ფოლკლორული სიღამაში. სწორედ ამ სფეროში აღუქვდა სპექტაკლი უდიდეს ოსტატობას და იგი განსაზღვრავდა კიდევ წარმოდგენის მხატვრულ დონეს. ამ მომენტს თავის დროზე ხაზს უსვამდნენ ამა მარტო საბჭოთა კრიტიკოსები, არამედ უცხოელებიც. ი. კლანიერის აზრით, ამ არაჩვეულებრივი სპექტაკლის ოსტატობა მწვერვალს ისეთ მასიურ სურათებში აღწევს, როგორც არის, მაგალითად, ხევსურების დროება. „გასამის ფოლკლორული მოტივები (შეგანირი პოეტურ სიტყვაში, ვერტე ვოლბედნი, „შაირთისა“ — გათიშული ლექსებით თამაში), სიტყვა სიმღერაში გადაღობა, მოძრაობა ცეკვაში, ხალხის კავშანს უურაღება. უღარადლობა უმადყფროსა“. <sup>16</sup> ხალხის ცხოვრებაში ათასწლითი დაგროვებულ გამოცდილებას, მის ავსა და კარგს, მის ზნეობრივ და ეთიკურ ნორმებს ახმეტელმა მიანიჭა თანადროული ძლიერა. თეატრის „ადგილობრივი თქმულება საკავშირით დარმის სინამდლეზე აიყვანა. თავის დაძაბულობით, სიღინჯითა და ასახვის უზრალეობით ეს სპექტაკლი შექსპირულია“ (ვ. ფელდმანი), ამასთანავე, ეს იყო „ხალხთა მეგობრობის სპექტაკლი“ (მ. რომანოვსკი).

ასე რომ, სპექტაკლი ახმეტელმა ნამდვილი „ხალხური შემოქმედების (ცეკვა, სიმღერა, მოძრაობა, სიტყვა) სიმდიდრეში ფართოდ გამოიყენა“ (ი. კლანიერი), შემთხვევითი არც არის, რომ ახმეტელი პრინციპულ მინიშნულობას ანიჭებდა ამ სპექტაკლს. ხალხური ფორმების რთულ ექსპერიმენ-

ტულ ძიებანი იგი ემყარებოდა ხალხის მდიდარ შესაძლებლობებს, რეჟისორის სწავდა, რომ ვაჟას მადყარობი ყველაზე უკეთ იყო შემინახული ხალხური საწყისები, უფრო შეუძლებლავი ფორმით შემორჩენილი ახალ დროს. „ეს პოეტა, — ამბობდა ახმეტელი ვაჟაზე — მივიღია, ლალი, თავისუფალი ფშვიდან, სადაც არ იყნებენ არც ფეხდას, არც თავსდა, არც აზნანუს... ჩვენ ვეჭიკობდით, თავისუფალ ქვეყანაში, თავისუფალ მითულებთან, ხალხის ძირულ ფორმით ვიპოვიდით იმ ელემენტებს, რომელიც საჭირონი არის ნამდვილი ნაციონალური საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად.“ <sup>17</sup>

ასე შირს ჭკერტდა ახმეტელი. შირს, ძალიან შირს, ისტორიის სიღრმეებში ეძებდა ხალხურ ფსევდოს. საწყის ელემენტებს (სწორედ ელემენტებს!) ახალი თეატრისათვის. ამბობენ, ვინც ეძებს, პოულობს კიდევო. ახმეტელმა იპოვა გულწრფელი მოტივი ფოლკლორული ნაკადისა და დიდის სიყვარული გზითაც თავის შემოქმედებაში. ხალხურმა ფორმებმა საშუალება არჩაიპოვის იერი როდი მისცა სპექტაკლებს, არამედ მეტი „დემოკრატიზმი“, მასობრობა და სანახაობითი სიღამაზე მინიჭა მას. მაგრამ ეს სანახაობა იყო აზრით მდიდარი, ემოციური, ახალი ეპოქის თანახმებით. ამ ფორმებში უცებ იპოვეს ხალხის გულში გამობახილი, ხალხმა მიიღო და შეიყვარა იგი, რადგან თვით ეპოქა იყო დიდი სახალხო მოძრაობის. ხალხის წარმომჩან მისტორიის ასპარეზზე. მისი ჭკერტული სულის გამოვლენამ თეატრში წარმოქმნა სახალხო სცენების მოთხოვნილება. ახმეტელმა „გამოსახა სახალხო მანკის მათ რევოლუციურ აზიერებებში“ (ა. ლუნარსკი). რევოლუციური პათოსი გადმოსცა გახლებული რიტმით, მგზნებლობით: „მაყურებელი გრძობს ახმედრებულ მასას, რომელსაც წინ მიუძღვის თავგანწირულ მებრძოლთა ჯგუფი — კომუნარების სახით“ („ქართა ქალაქი“). სპექტაკლი „ანზორში“ გამობახა „რევოლუციის კოლექტიური სული და სიმამაფრე“, ახმეტელმა მოგვცა „გულწრფელი და გმირული განცდა რევოლუციისა, სიხარული და გატაცება, ნამდვილი სინციხლე და სიმშენიერე“ („რდევია“).

ერთსიარად ძლიერა ფოლკლორული ნაკადი, როგორც წარსულის ამსახველ, ისე საბჭოთა სპექტაკლებში. რაკი ახმეტელის მხატვრულ მეთოდში გამორჩეული ადგილი ეთმობა ხალხურ ფორმებს — გასაგებიც უნდა იყოს, რომ იგი ოკეალურ სფეროში ვერ მოექცეოდა. რეჟისორი მას ეძებდა ყველგან. თანმიმდევრული იყო ძიებნი პროცესი, რადგან მრავალფეროვანი საშუალებებით, ახალი თეატრის ენაზე უნდა გადასწავლიყო „ძველი ფორმა“. ახალ მხატვრულ ორგანიზმში „ძველის“ პროექტირება უნდა მომხდარიყო ორგანული სინთეზის გზით.

თეატრმა თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის პერიოდში გამომსახველ საშუალებათა იმდენად მდიდარი მარაგი დააგროვა, იმდენად ნაცნობი გახდა ყველაფერი, რომ თითქმის აღმოსაჩენი ადარაფერი დარჩა, მაგრამ ყოველი დიდი ხელოვანი ხომ სწორედ ამ აღმოჩენილში ახდენს ახლის აღმოჩენას? არა მსგავსი მოვლენების წარმოქმნა, არამედ საშუალებათა იმგვარად გამოყენება, რომ სრულიად ახალი აზრი და ფუნქცია შეიძინოს მან. ამისთა შემოქმედებითი მრავალფეროვნების წყაროც. მისგან მოიღინება სადაკლებად ყოველი ახალი, რომელიც ქმნიან ერთ დიდ ნაკადებას.

ძლიერი ხალხური მოტივი იყო „ლაშარაში“ და „ანზორში“, „თეთნულდი“, „რდევიაში“, „ყარალებში“. ეს სპექ-





ტკლები ერთი კაცის ხელით იყო ნაშენები, ერთი ხუროთმოძღვრის საჭიროებით გამოყვეთლი, სახელადც ერთი („რომანტკული“) ერთჯ; მაგრამ რამდენი მრავალფეროვნება იყო მათში! სრულიად სხვადასხვა სპექტაკლები, განსხვავებული აქტიორული ხასიათებით, ერთი სიტყვით, ახმეტელმა შესწლო მოიქმნა რუსთაველის თეატრის სახე, — ისე რომ, ამ განსაზღვრულობას არ დაუნრდილავს შემოქმედებით მრავალფეროვნება. მოსკოვში გასტროლების დროს (1933) იგი ამბობდა: „თქვენ ძალიან კარგად ხედავთ, რომ დღევანდელი ფრანცი ხვალ ანაზორში გვეღვინება, დღეს მსახიობი კაროსლას, ხვალ კი ჩოხით და ხანჯლით შემოსილი“. შემოქმედებითი მრავალსახეობა არ უნდა წინააღმდეგობებს თეატრის მსატკერულ სახეს. ეს არის მისივარი. ახმეტელმა იცხა, რომ დიდად სამნელი იყო ამის მიღწევა, მაგრამ მაინც შესწლო. ეს წარმატება არც კრიტიკას დარჩენია შეუწინავე. ი. კლიანერის აზრით, „ზერელე კრიტიკა“, „თეთნულდი“ გაიცხა, ხოლო... „ყაჩაღები“ მიიღო, მაშინ როდესაც პირველის, მარტის, ერთგვარად მეორის გამარჯვებას უზრუნველყოფს. მაგალითად, „ყვენიობის“ სცენა „თეთნულდის“ დადგმაში ერთგვარად ახალ საფუძველზე გამოირეგულია შეთქმულების სცენაში ფრანცთან შეიძინა დროს. აღარ შეუწრდები სხვა დეტალზე უკანასკნელი გვირგვინები ერთი დადგმიდან მეორეში განვითარებულ რეჟისორული ხერხები: არა მარტო გარეშე ხასიათს, არამედ თვით პიუბის სოციალურად გამაჩვილებულ გაგებას. „უთონულდი“, „ყაჩაღები“ ვერ შეიქმნებოდა“. მსატკერული მოვლები, რომელიც შენიშნა კლიანერმა, უსტკად ემიხვევა იმას. რასაც ახმეტელმა მოითხოვდა რეპეტიციებზე. „თეთნულდი“ იყო ერთგვარი ტკაბი, რომლის საშუალებითაც ჩვენ უნდა მივსოვლიყავით და მივედით „ყაჩაღებთან“ და „ბახტრიონამდე“ — მს მივიყვანას ერთ პრინციპამდე, ერთ მილიან პართულ თეატრამდე. „თეთნულდში“ ყველაფერია ჩვენი წარსული მუშაობიდან, მაგრამ მას აკლია ორგანიზლობა, რაც ჩვენ უნდა ვიპოვით „ბახტრიონისა“ და „ყაჩაღების“ გზით — ეს არის სრულიად ახალი, ერთლი და დასასუსნიმგებელი მუშაობა. მონავალი სეზონი ახლის დასაწყისაა, სრულიად ახლის თვით ქართული თეატრის ისტორიაში. საჭიროა გადაფასება აქტიორული მიღვამობა, გაფართოება იმ ელემენტებისა, რომელიც წარსული მივიპოვეთ.“<sup>19</sup>

ამ გამოუქმენებელ დოკუმენტს დიდი მნიშვნელობა აქვს. იგი ითქვა მაშინ, როდესაც „ყაჩაღები“ ჯერ კადევ არ იყო დადგმული („ბახტრიონი“ კი საერთოდ არ დადგმულა), მიუხედავად ამისა, როგორ უსტკად დაემხიხვა ი. კლიანერის აზრს სპექტაკლის შესახებ იმას, რასაც ახმეტელი ენებოდა. ახმეტელმა სასებნი განახორციელა თავისი ჩანაფიქრი („თეთნულდიდან“ — „ყაჩაღებისაკენ“) პირველში ქართულ მასალაზე მოთოვებელი ხალხური ფორმა წარმატებით გამოიყენა გერბანულ კლასიკურ პიესაში. „თეთნულდში“ სახალხო სცენების იძენენ ახალ შინაარსს, თანადროული სოციალური დანიშნულებად ენიჭება მათ. აქ ინტერესს იწვევს ის ფაქტი, რომ ბაპების წინააღმდეგ ბრძოლა ანტირელიგიური სახეს იძენდა. ხოლო თვით „ბაპების“ სცენა გადაწყვეტილი იყო სიმღერის რიტმზე. წყველის სცენას საფუძვლად ედო ხალხური მუსიკის მოტივები.

სპექტაკლში პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა ქოროსი. „თეთნულდის“ დადგმის შემდეგ საბჭოთა თეატრში განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა ანტიკური ქოროსის გამოყენების საკითხს. „თეთნულდში“ ანტიკისაკენ მიზნად საბჭოთა თეატ-

რი. ეს დიდმნიშვნელოვანი საკითხი შეიძლება ცალკე განვიხილოთ. საგანაც ხასენ, მაგრამ ახლა ჩვენ თმის მხოლოდ ერთხანს ვაპქტი გვანიტერესებს, — თუ რამდენად იყო ქორუსი გამოყენებით ხალხური საწყისი, „თეთნულდის“ კლასობრივ ბრძოლას გამახატავდა. იგი ვლინდებოდა რელიგიური ფანატრისში შეყარობილი ბაპების და კომედავირული ახალგაზრდობის შეჯახებაში. რეჟისორმა ახალი პრობორივი შინაარსი მინიჭა ქოროსს. ახალი ეპოქის ღრმა კონფლიქტებში დიდადად მისი ფორმა. რამდენადც მოცემული კონფლიქტი საქართვლის ვარაზში წარმოიგმა, მოსალოდნელი იყო, რომ ახმეტელ პირდაპირ არ გადამონრგავდა ქორეს ანტიკური პიობისას (ანტიკურში აქ ვეულისმობით ზოგადს და არა კონკრეტულად ეპიქილეს, სოფოკლეს ან ევრიპიდეს ქოროსს, რომლებიც სარწმუნოლად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან!), როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე. რეჟისორმა სვანური ხალხური მუსიკის რიტმზე ააგო ბაპების წყველის სცენა. საერთოდც ხალხური მოტივები ძლიერი იყო მუსიკაში. ი. ტუსკიამ „ისეთი სიღრმით და გემოვნებით გადაამუშავა სვანური ფოლკლორი, ბაპების ლოცვისა და წარმართული ცეკვების ისეთი მუსიკალური კომპოზიციები შეკრა, რომ სოფოკლეს სპექტაკლსაც კი დაამყენებდა... მუსიკა წარმოიგნება ამ სცენებში არა რაიმე თანმხლებ ელემენტს, ან რაიმე სცენური მოვლების ილუსტრაციას, არამედ ბაპების (სვანი ხუცების) სამეტყველო და სამომქმედო უმოთავსო საშუალებას, მათ სამომქმედო ენას, მათი მეტყველების ინტონაციის განმსაზღვრელ მასალას. ასეთი იყო ბაპების ქორალი გელასხანისა და ლაპილის დაწყველის სცენაში, თუ ახალგაზრდობის ქორალთან გაააქმებდაში.“<sup>22</sup> ქოროს მუსიკალური გადაწყვეტა სცენებს ანიჭება ქართულ ხასიათს. მაგრამ იგი არ იყო ერთგვარად ერთნაწილი ფენიონი. დიდ როლს ასრულებდა ქორეოგრაფია, — ცეკვები და პანტომიმური ეპიზოდები. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ახმეტელმა არა მარტო ერთ სპექტაკლში („თეთნულდი“), არამედ სავრთოდ ქართულ თეატრში შექმნა ქოროს ახალი ფორმა, რომელიც არსებითად მასობრივი სცენების მისებურ გადაწყვეტაში ვლინდებოდა.

ცნობილი ამერიკელი კრიტიკოსის ანა ლუიზა სტრონგის აზრით, „თეთნულდში“ მოცემულია „ძველი ბერძნული ქოროსისინთესუ ადმოსვლურთან“. („ადმოსვლეთში“ — იგი გულისხმობს ქართულს!).

ს. ახმეტელის სპექტაკლების მასობრივი სცენების პრინციპი მიოვეს საუკუნის ქართული, ეროვნული თეატრალური ქოროსის პრინციპსა. ამ მხრივ იგი უთუოდ ერთ-ერთი პირველი საბჭოთა რეჟისორია მივეს კავშირში, რომელმაც თავისებურად აღადგინა და შემოქმედებითად გამოიყენა ანტიკური თეატრის მიღწევისი.

მას სიღვენის მუსიკალური ელერა, ფრანკის სხარტი, ლაკონიური წარმოთქმა, მასის ერთობლივი შეძახილი და მკვირი პლასტურული გამოსახულება ქანდაკებასავით რელიეფური აქტიორული ნატურასა, ორგანული და დუაკამორა სინთეზური თეატრის პრინციპებს. აღადგინა შინაგანი კონტრასტი ახლასა და კლასიკურ თეატრალურ ტრადიციებს შორის.

ს. ახმეტელმა მასობრივი სცენებში დიდი ადგილი დაუთმო საგუნდო სიმღერებს, პოეტურ დითირამებს. გაეცხსნო სცენები „ლაშარადან“. „მესხეთრებში ჩამრჩა — წერდა ა კრისტცენები, — ჯგუფების მასიური გამოსვლები, როცა ნამაკატები ბჭობაზე იკრიბებოდნენ და თავიანთ მიის სიმღე-



რებს მიღროდენ. ამ საკუნდო სიმღერას პირველად დაიწყებდა ერთი, შემდეგ მეორე, და სიმღერა, რომელიც ერთ ჯგუფს მოედგებოდა, წუთის შემდეგ მხად იყო როგორც ცეცხლის ალი მერიტასკ მოდებოდა. სიმღერის დროს ყველა ეს ჯგუფები განუწყვეტლ მოძრაობაში იყვნენ. ისინი მელოდირად ძრებოდნენ და თითქმის მოძრაობით ასრულებდნენ სიმღერას და ყოველი მოძრაობა სიმღერის სვედიან თუ მხიარულ ტონს შეესაბამებოდა.

ესეც თავიანუბური ქორთა, რომელიც მთლიანად დაფუნებულა ფოლკლორულ მოტივებზე. იგი სათავეს იღებს ვაჟის თვალით დანახული ხალხური წეს-ჩვეულებებიდან, უძველესა ხალხური ტრადიციებიდან.

ვაჟა-ფშაველა ხანმატის დღეობის აღწერის დროს, ერთ ასეთ სურათს ხატავს: „...აი, გადმოდგა ხვეწური მითს წვერზედ მისი ხმალისა, ჯაჭვისა, პურანებისა და ფარის პრიალა შეერია მთის ყვავილების პრიალთან, მოიღს ვიწრო ქვიზია ბილიც-ზედ, მოუღის რამდენიმე ცხვარი და დაიქროს“.

თუშებ არ წაიღენ სათიხსა, ლაშქრობა მოგანდებოა“.

ამ პოეტური სამყაროს მხილველნი იწყებენ დრობას, დავას, შერკინებას, შემდეგ მორიგებდნენ, ისეც გაიძარტება ლხინი, „თამაში და ტამის კვრა, ისმის სიმღერა რაიდაც მკვდარი და გორხობით სახე, საჩვენებელი ჯერ მათი ბუნებისა და მერხელ მათი მამა-პაპის გადანახადის დროს“.<sup>1</sup>

განა ხალხის ყოფა-ცხოვრების, მათი პოეტური სულის გამოშატვლ ამ სურათში არ შეიცნობა ს. ამხეტელის სპექტაკლის ხალხური სათავეები?!

ფოლკლორული მოტივების ძალა და სილამაზე გამორჩადა „ანსორშიც“. მთელი სპექტაკლის მუსიკალურ-ინტონაციური ეფექტი, საუბრის კილო, მოძრაობა, პლასტიკური სახე — ყველაფერი, რაც სპექტაკლის რომანტიკულ გმობა სულიერად (სტიორების გამოსახვის ემსახურებოდა — აღბეჭდილი იყო ხალხურობით. ხალხის მაღალი იდეალებისათვის ბძობლის რომანტიკას რეჟისორმა მოუძებნა ხალხისავე წიაღში წარმოქმნილი გულწრფელი მოტივი. მესამე აქტი მთლიანად ხალხურ ცეკვა-სიმღერებზე აიგო. სიმღერა და ცეკვა — აი ის ძირითადი „მასალა“, რაზედაც დაფუნდა მოქმედება. ხალხური ფორმის შერწყმა პროფესიულთან, მათი ორგანიული სინთეზის, მათი ერთობლობის ბრწყინვალე მაგალითია ე. წ. „სიკვდილის ცეკვა“. ამ სცენის შესახებ ბევრი ითქვა და დაიწერა.

ს. ამხეტელთან სრულიად ახალ მხატვრულ ხარისხსა და მნიშვნელობას იძენს ხალხური ფორმა, სულიერითა, ვე იქნება მუსიკალური პანტი, ქორეოგრაფიული ელემენტი თუ პოეტურა ფოლკლორ: არფლად, აბა, ვის არ უთამაშია, როცა თვალს აუხვევდ გოგოს ამ ბიჭს, ხალხის წრეში მოაწყვედევენ და ასე თვალახვეულმა ერთი ვინმე მათემა უნდა აირჩიოს. მოულოდნელ არჩევანს მოჰყვება სიცილე-ისიცილა, ახალგაზრდული ღრიალული და შეძახილები. თითქმის ამ უბრალო, მეტად უწყინარსა და უკომპოზიტო თამაშს ამხეტელმა სპექტაკლში სრულიად ახალი შინაარსი მიეცა და ტრაგიკულ სანახაობად აქცია. თვალახვეული ზაირას ცეკვას თან სულდა სიკვდილი. ვისთვისც მწერდებოდა, ვისაც აირჩევდა, ის უნდა დაწოლილით იყო ლიანდაგზე „ჯავშნის“ შესაჩერებლად, „ამ მომენტის დრამატული დაძაბულობა საშინელია, დასასრული დიდებულ“ (ა. ლუიზა სტრონგი).

ამხეტელმა ხალხური მოტივები გამოიყენა „რდევამიც“. ერთ-ერთ ინტერესუმი ამხეტელი ამბობდა: „თავდაპირველად გვეგონა, რომ ამ სპეციფიური (რუსული — ვ. კ.) ყო-

ფა-ცხოვრების გადმოცემას ვერ შესძლებდა ჩვენი თეატრი მაგრამ თეატრმა ისიც იგრძნო, რომ უთავრესად უნდა მოცემულიყო რეგულიციონერი სული, რომელიც მოავარია ნაწარმოებში. პირველ რეპეტიციებს გაველიოდით „გარმოშვის“ პანგების ქვეშ, ყოველ აქტიორს ვაიძულებდით შესერულიყნა საპეციფიური რუსი მულღაურების ცეკვა“.

მასასაღმე, რეგულიციონერი სპექტაკლის შემქნაში თავისი როლი შეუტრულებია „რუსულ პანგებს“. „გარმოშვის“ ხმებიდა დაძარწილ ხალხური სიმღერები მულღაურებში (მასხობებში) იწყებდნენ რეგულიციონერ გადწყობას, სპექტაკლმა გაიმარჯვა და ამ ნაწარმოებში არსებით როლს ასრულებდა ხალხის (მულღაურთა) რეგულიციონერი აფექტება, მათი რომანტიკული იდეები.

მეორეხის ხალხური მეგვიდრეობის „შტრკა“ ახალი საბჭოთა თეატრის წიაღში, იმის მანიშნებელიც იყო, რომ საბჭოთა კულტურა არ იქმნებოდა შიშველ ნიადაგზე. მის წარმატებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ფოლკლორული, პროფესიულია და ხალხურის ურთიერთშეზომება იწყებდა ახალ შემოქმედებით იმპულსებს, სცენაზე ახალ ელვარებას იძინდა ხელულებელი, მანამდე მთავრული ხალხური მოტივება. რევისორი ამხეტელ და თეატრის კომპოზიტორები დიდის სიყვარულითა და გულმოდგინებით სწავლობდნენ ხალხურ შემოქმედებას, ეძებდნენ მის ფსევებს, მის ადვილს წარსულსა და თანამედროვე ცხოვრებაში. დიდი იყო კომპლექსური ძიების მასშტაბები, იგი სასევებით შეესაბამებოდა ახალი თეატრის შენების პრინციპებსა და ამოცანებს.

ს. ამხეტელის შემოქმედების უშუვენიერესი ნაწილია ფოლკლორული მოტივები. იგი ხალხის სულიერ თანსადა, მასანით უშუალოა და გულწრფელი, ლამაზი და დიდებული. პირველქმელობა სიმშვენიერე და რაღაც ქალწულურიერე სიწმინდე აჩნდა მთელს ამ დინებას, რომელიც ასე ფართოდ იყო გავლილი და ასე ღრმად შენივთებული ამხეტელის დიდ შემოქმედებაში.

### შენიშვნები:

- 1 აღ. ამხეტელი, წერილები, კრებული, 1964, გვ. 127.
- 2 იქვე.
- 3 იქვე, გვ. 85.
- 4 იქვე.
- 5 კ. სტანისლავსკი, ჩემი ცხოვრება ხელულებამი. „ხელოვნება“ 1972, 453.
- 6 ბ. ზახავა, ე. ვახტანგვი და მისი სტუდია, 1930, 77.
- 7, 8, 9, 10, 11 — ა. ამხეტელის წერილების კრებულდან. გვ. 142, 143, 109, 132.
- 12 საბჭოტეკოი დღობრი. 1929/30 წ. სეზონი.
- 13 ეფრალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, № 11. 101.
- 14 კრებული რუსთაველის თეატრი, 1934, 22.
- 15 კრებული რუსთაველის თეატრი, 1934, 29.
- 16 კრებული რუსთაველის თეატრი, 1934, 47.
- 17 აღ. ამხეტელი, წერილები, კრებული 1964, გვ. 238.
- 18 გ. აკოშინსკი, 1928 № 35.
- 19 საბჭოტეკოი დღობრი, 1931 — 32 წ. სეზონი.
- 20 ა. ვახავე, მოგონებები და უწყებები, ეფრალი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974 წ. № 12, გვ. 102.
- 21 ვაჟა-ფშაველა, სახელგაბი, 1956, 389, 390.

# აკირა კუროსავა



ტატა თვალჭრელიძე

1973 წლის კინემატოგრაფიული გაზაფხულის სენსაციად იქცა ცნობილი კინორეჟისორის, აკირა კუროსავას გადაწყვეტილება კინოსტუდია „მოსფილმში“ ვ. არსენიევის წიგნის მიხედვით ფილმ „დერსუ უშალას“ გადაღების შესახებ. ამ სურათის თაობაზე ერთ-ერთ ინტერვიუში კუროსავამ განაცხადა:

„ადამიანებმა დაივიწყეს, რომ ბუნების ნაწილი არიან. ისინი უმოწყალოდ ანადგურებენ ბუნებას. ჩვენს თვალწინ იღუპება ფლორა და ფაუნა. სუნთქვისათვის ჰაერი აღარ გვყოფნის. ჩვენ კატასტროფის წინაშე ვდგევართ და ამხუე საჭიროა ყვირილი. ამის შესახებ მე ჩემი ფილმებით ვლაპარაკობ. „დერსუ უშალაში“ მინდა ვვრანზე გამოვიყვანო ბუნებასთან პარმონიულად შესამებული ადამიანი. ადამიანი, როგორც ბუნების ნაწილი, ზნეობრივად, სულიერად დაკავშირებულია მასთან. თუ გვინდა, რომ ჩვენი სახლი, რომელიც გვიყვარს, მშვენიერი იყოს, მას არა მარტო უნდა მოვუაროთ, არამედ უნდა ვიზარძოლოთ კიდევ მისთვის. ასე იყო და ასე იქნება ყოველთვის. მებრძოლი ადამიანი — აი რითაა მშვენიერი ჩვენი პლანეტა“.

ბუნებასთან პარმონიულად შესამებული მებრძოლი ადამიანი — პრობლემის ამგვარი დაყენება აკირა კუროსავას შემოქმედებისათვის თვისობრივად ახალია. „დერსუ უშალაში“ კუროსავას მიერ გადაღებულ 30-მდე ფილმში ადამიანის პრობლემა გარეშე სამყაროსთან მიმართებაში სულ სხვაგვარად იყო დაყენებული.

„ჩემი სათქმელი ყოველთვის ერთ კითხვას უბრუნდება — ამბობს კუროსავა, — რატომ არ შეუძლიათ ადამიანებს იყვნენ უფრო კეთილგანწყობილი ერთმანეთის მიმართ?“ ეს სა-

კითხი ყოველთვის აწუხებდა შემოქმედს, მაშინაც როცა სამსახურის ძენაში ოცდაექვსი წლისამ პირველად გადააბიჯა კინოსტუდიის კარების ზღურბლს, რათა სამუდამოდ დარჩენილიყო იქ. ეს იყო 1936 წელს. კუროსავამ გაზეთში ამოიკითხა განცხადება: „გვიჩვენეთ იაპონური კინოს ძირეული ნაკლი და მისი აღმოფხვრის გზები“. „თუ ეს ნაკლი ძირეულია, მას მაინც ვერ გამოასწორებ“, — გაიფიქრა კუროსავამ, მაგრამ თემა მაინც დაწერა და ავტობიოგრაფიასთან ერთად გაგზავნა კინოსტუდიაში. მანამდე კუროსავას აზრადაც არ მოსვლია კინოში მუშაობა. ბავშვობაში იგი კარგად ზატავდა და 1928 წელს ხელოვნების აკადემიაში შევიდა, რადგან სახვითი ხელოვნებისათვის ფიქრობდა ცხოვრების დაკავშირებას. კინოსტუდიაში გაგზავნილმა თემამ მოწონება დაიმსახურა და მალე კუროსავაც გამოიძახეს. ამ ფაქტმა და არა აკადემიაში გატარებულმა რვა წელმა განსაზღვრა ახალგაზრდა კუროსავას ცხოვრების გზა.

კინოსტუდიაში კუროსავა იაპონური კინოს ამაგდარის, კაძირო იამამოტოს ასისტენტად მუშაობდა. პარალელურად წერდა სცენარებს, თან ძალიან სწრაფად — სამ დღეში სცენარი მზად იყო ხოლმე. ახალგაზრდა შემოქმედის აზრებს, სიუჟეტურ სელებს, სახეებს ისეთი უჩვეულო დასრულებულობა და ორიგინალობა გამოარჩევდა, რომ სტუდიის დირექცია, გაოგნებული, მხოლოდ თავს უკრავდა მოწონების ნიშნად, თუმცა ფილმის გადაღებას მაინც ვერ ანდობდა. სხვა რეჟისორებიც ხელს ვერ კიდებდნენ კუროსავას სცენარებს, რადგან ვერ პოულობდნენ იქ სცენარის ტრადიციულ, ტრაფარეტულ ფორმას, საკითხების ჩვეულ, ორდინარულ დაყენებას. მათ აწინებდა

მძაფრი ვნებები, საბედისწერო შეჯახებანი, ფორმის სიახლე, აზრის სიღრმე, თვალისმომხრელი ზაფხული და მრისხანე ყინვები, მძლავრი წვიმები და ქარბუქი — ბუნების ასეთი კონტრასტული დაპირისპირება, რაც ასე უყვარდა კურსოსას, ახალი იყო იაპონური ხელოვნებისათვის. ასე რომ, კურსოსავამ ახალი ტიპად დასახა იაპონური და, შეიძლება თქვას, მსოფლიო კინოსხელოვნებაში. ამიტომ თავიდანვე ძნელი იყო აღიარების მოპოვება. ბევრი დრო დასჭირდა რეჟისორს საკუთარი სცენარით ფილმის დადგმის უფლების მოსაპოვებლად.

1943 წელს აკირა კურსოსავამ დადავ პირველი დამოუკიდებელი მხატვრული სურათი „სუვატა სანსირო“ — ძიუ-ლოს პირველი იაპონელი ჩემპიონის ცხოვრების ამსახველი ნაწარმოები. ფილმმა საყოველთაო აღიარება ჰპოვა, რამაც რეჟისორის მეორე სერიის დადგმა გადაწყვეტინა.

ეს იყო გატყობნული ომის დრო. სახელმწიფო პოლიტიკას დამორჩილებული იაპონური კინოსხელოვნება ზოტბას ასხამდა მმართველ ძალებს, სამხედრო კატის ფანჯიჯიშს და იაპონელებს ექსპანსიისაკენ მოუწოდებდა. იმ დროს ყოველი რეჟისორი ვალდებული იყო „პირინალად“ შეესრულებინა თავი-და-თავი „ვალი“ ქვეყნისა და ერის წინაშე და დიდების შარავანდედი შეემოსა ომში წასული დამპყრობლები. გავა დრო და იგივე ჯარისკაცები — დამონილები, დასახინრებლები, დანაჩანაკებულები დაბრუნდებიან დანგრეული ტოკიოს დაკლავნილ ქუჩებს, უსახლკაროდ დარჩენილები, ლუკვა-პურისა და სამასურის ძებნაში მწუარდ ჩაუფიქრდებიან ცხოვრებას და ზოგიერთისათვის ნათელი გასდგება ყოფილი ილუსიებისა და სინამდვილის შეუთავსებლობა.

რადენიმე წლის შემდეგ, დროის დისტანციიდან გამოძინარე, კურსოსავა რეჟისორის თავისი სიტყვას ომზე. „ცოცხალი კაცის ჩანაწერები“ (1955 წ.) სტილითა და დინამიკობით განსხვავდებოდა კურსოსავას სხვა ფილმებისაგან. სურათის იდეურ კონცეფცია გმირთა დეკლარაციისა წარმოდგენილი. ფილმის მოქალაქეობრივმა ჟღერადობამ და თემის სანტრეუსო ფსიქოლოგიურმა გასწანამ კურსოსავას ეს ნამუშევარი ომის თემაზე შექმნილ საუკეთესო ნაწარმოებთა რიგებში ჩააყენა.

მაგრამ ომის პერიოდში სასტიკი იმჯებოდა ყველა ხელოვანი, ვინც არ მონაწილეობდა იმ ყალბ ვანდობებაში, დაუწყებულ კანონად რომ იქცა ომისდროინდელი იაპონური კინოსთვის.

ასეთ ვითარებაში გადაიღო კურსოსავამ თავისი პირველი ფილმი. ასეთ ვითარებაში მუშაობდა იგი კიდევ მრავალი წლის მანძილზე, ვიდრე პირველი ოსკარის მფლობელი გახდებოდა. ბევრი დამბრკოლების გადალახვა მოუხდა რეჟისორს ხანგრძლივ შემოქმედებით გზაზე. ბევრი სიმწარე წახა იმ რთულ და გარკვე პირთათვის საიდუმლოებით მოცულ, სინამდვილეში კი ინტრიგებითა და ორპირობით სავსე ატმოსფეროში, რომელსაც კინოსამყარო ჰქვია. მაგრამ ოცდაათი წლის შემდეგ, როცა მცხოვრებ ხელოვანს მიმართეს კითხვით: „თავიდან რომ შეგქმნოთ დაწყება, აირჩევდით თუ არა კინემატოგრაფისტის პროფესიას?“ კურსოსავამ განაცხადა: „კვლავ რომ დაგვადებულიყავი, მაინც ამ პროფესიას ავირჩევდი — მან ბევრი ზედ-

ნიერება მომიტანა, თუმცა, იმავდროულად, ბევრი სიმწარეც მაკვამ“.

ასევე იყო. კინომ ბევრი ტრაგიკული წუთი განაცდევინა აკირა კურსოსავას. იყო მომენტი, როცა შინაგანმა ძალებმა. ნერვიულმა გადაღლილობამ და სიცოცხლის წყურვილმა, რომელსაც ამკვიდრებდა კურსოსავა ბევრი გმირი, უტყუარებ ხელოვანს და კურსოსავამ 16 ჭრილობა მიიყვანა საკუთარ თავს. ეს იყო 1971 წელს, მისი შედევრის, „დღევანდელის“ გადაღების შემდეგ. საბედნიეროდ, იგი გადაარჩინეს. როგორც გვხვდავთ, რთული სულიერი ცხოვრებით ცნობრობდა ოსკარების მფლობელი, საყოველთაოდ აღიარებული აკირა კურსოსავა, მსოფლიოს კინოსხელოვნებაში დედამიწის ყველა კონტინენტზე უჩვეულო, საკუთარი და თავისებური ადვილი რომ მიატოვებეს.

ადვილი როდი იყო ასეთი აღიარების მოპოვება. ძნელი იყო, განსაკუთრებით მაშინ, როცა კურსოსავა ქმნიდა თავის პირველ ფილმებს: „ყველაზე მშვენიერი“ (1944 წ.), „ღიდი ძიუ-ლოს ახალი ლეგენდა“ (1945 წ.), „ვეფხვის კვალზე“ (1945 წ.), „მე არ მიგნებოდა ჩემს ახალგაზრდობას“ (1945 წ.), „მშვენიერი კვირა დღე“ (1947 წ.). მაშინ იაპონურ კინოს დაკარგული იდეალების დაბრუნება ჭირდებოდა. კინოსხელოვნებუნდა დაბრუნებოდა ისეთი უნრალი, მაგრამ აუცილებელი თემების ასახვას, როგორცაა სიყვარული, მეგობრობა, პირადი ბედნიერების უფლება, ადამიანური ღირსება. თავიდან უნდა გააზრდებოდა იყო მხატვრის ჭეშმარიტი მოვალეობა საკუთარ ერის, რეჟისორის წინაშე და აკირა კურსოსავა დავამს ფილმს „მოგრალი ანგლოზი“ (1948 წ.), რომელმაც მსოფლიო კრიტიკის აზრით, იაპონიისათვის იგივე როლი შეასრულა, რაც იტალიური კინოსხელოვნებაში დე სიკას „ველოსიპედების გამტკიცებლობა“.

ფილმში გაშუქებულია დამიანის მიერ საკუთარი თავის შეინიბობის, მასში სიკეთის გამოვლენების, პიროვნების აღორძინების თემა. სწორედ ამ სურათით იწყება კურსოსავას შემოქმედების ეს ძირითადი მოტივი. ამიტომაც, ფილმი აღიარეს, როგორც პირველი ნამდვილად „კურსოსავასული“ ნამუშევარი. აღსანიშნავია, რომ აქ შესხდა ერთმანეთს იაპონური ხელოვნების ორი დიდი მხატვარი — აკირა კურსოსავა და ტოსიო მიფუნე.

„მოგრალი ანგლოზი“ მიფუნე განასახიერებდა განსაკუთრდ მაცუნავას, რომელიც კეთილი გქმის წყალობით თითქმის განიკურნა ჭეშმეტისაგან და, რაც მოვარა, მისივე დახმარებით ზნებობრივადაც აღსდგა. მაცუნავა თავისი ყოფილი ზოსის ხელთ იღებება. ამ ორთაპირობაში მიფუნეს გმირი მხოლოდ ბოროტებას როდი ებრძვის. ეს არის ადამიანის ბრძოლა საკუთარი ადამიანური ღირსების დასაცავად.

ფილმის გადაღებიდან ოცი წლის შემდეგ, მსოფლიოში აღიარებული კინოფანსკლავი ტოსიო მიფუნე წერდა:

„იაპონური კინო ცნობილი გახდა მსოფლიოში, ძირითადად, აკირა კურსოსავა ფილმების წყალობით. მე რომ მიცნობენ სახელმწიფოში და მის სასწავლებელს გარეთ, ესეც მისი დამსახურებაა. „მოგრალი ანგლოზი“ დაწყებული და „ღიდი“ წყურით“



დამთავრებული, მე ვითამაშე უმრავლეს მინ ფილმში. ფაქტურად კურსისგამ მასწავლა ყველაფერი, რაც იცოდა შემოდინა. პირველმა მან მაგრძობინა, რომ მსახიობი ვარ“. ხოლო კურსისავე დღეს აღიარებს:

„როცა კამერის წინ მიფუნე თამაშობდა, მე ვუთვალავდი ბიდი ოპერატორებსა და განმათებლებს. გხედავდი, როგორ თანაუგრძობდნენ ისინი მიფუნეს გმირს და ტვიროდნენ მასთან ერთად. სწორედ ეს იყო ჩემთვის სასოში: ე. ი. სცენა გამოვიდა“.

და კიდევ ერთი ფაქტი — მსახიობი, რომელიც აკირა კურსისავს წყალობით გახდა ცნობილი, დღეს საკუთარ სტუდიას სთავაზობს რეჟისორს შექსპირის „მეფე ლირის“ გადასაღებად. (თავად კურსისავე ამის სახსრები არ გააჩნია). ამით ბევრი რამ არის ნათქვამი.

1950 წელს აკირა კურსისავე გადაიღო ფილმი „რასიომინი“.

რეჟისორის ბიოგრაფებს უყვართ იმის აღწერა, თუ როგორ წასულა სათვსაოდ მაყურებლის რეაქციით იმედგაცრელებული კურსისავე. დიდხანს იჯდა იგი წყალთან. „ჩვეც ბედმა ას გამიღიმა“ — წაიბუტბუტა და გაბარაზებული დაბრუნდა სახლში, სადაც აღღვებულმა ცოლმა ვენეციის კინოფესტივალის შედეგები შეატყობინა — ფილმ „რასიომინს“ გრან-პრი მიანიჭეს.

სენსაცა ელვის სისწრაფით მოედო მთელს მსოფლიოს. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როცა იაპონურმა სურათმა საერთაშორისო კინოფესტივალის დიდი პრიზი მოიპოვა. მსოფლიო კინოსამყაროს მიერ „რასიომინის“ აღიარება იგივე იაპონური აღმაშენების აღიარება იყო. იმ დღიდან იაპონური კინოს მდგომარეობა, ჩნის პერსპექტივები აშკარად შეიცვალა.

ფილმი „რასიომინი“ მე-20 საუკუნის იაპონური ლიტერატურის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენლის, აკუტაგავას ორი ნოველის მიხედვითაა შექმნილი. ნოველიდან „უორან ტყეში“ კურსისავემ ძირითადი სიუჟეტური ფაბულა აიღო, ნოველიდან „რასიომინის ტიშკარი“ კი — ფილმის ისტორიული ატმოსფერო, ზეგობრივი, სულიერი დაცემულობის განწყობილება.

...ნახევრადანგრეული რასიომინის ტიშკრის თაღებქვეშ წვიმისაგან თავი შეუფარებია მოხუც შემოს მჭრელს, უმუშევარსა და ბერს. აღღვებული გულგუცაყი ჰყვება სამურაის მკვლელობის ამბავს, რომლის მომსწრე შემთხვევით გახდა. მაყურებლის წინაშე წარმოსდგება ამ დანაშაულის სამი სხვადასხვეფრისია, მოყოლილი მკვლელი ყაჩაღის, სამურაის მეუღლის და წინასწარმეტყველის მიერ, რომელმაც მკვდარი სამურაის სული ჩასახლდა.

იწყება ყაჩაღ ტაძიუმარუს ჩვენება. ...უზარმაზარი ხის ჩრდილში ისვენებს ადამიანი. მისი ჩაცმულობა, მოშვებული სხეული, მოდუნებული მკლავები, ტუნების თავისებური წკლახუნი უმალ მიგვანიშნებს მის მდებარე წარმომოპაზე. ისმის ცხენის ფეხის ხმა. ზანტად გაახელს თვალს ტაძიუმარუ, დანაშაულის ცხენზე მჯდომ ქალს, რომელსაც სამურაი მოყვება. მსუბუქი ქარის ტალღა ქალის სახესა და ფეხებს გამოაჩენს. ტაძიუმარუ ისევ ხუჭავს თვალს, მაგრამ მისი სიმშვიდე დარღვეულია. ხელის ზემოე მოძრაობით მოიფხანს იგი შიშველ მუცელს, სწრაფად მიმოიხედავს და მისდაუნებურად ხელი ხმლისაკენ წაიწვეს.

შემდეგ კი ყოველივე სწრაფად ვითარდება. ყაჩაღი უღრან ტყეში შეიტყუებს სამურაის (შესთავაზებს განძის გაყოფას),

შეკრავს თოქებით და მის თვალწინ მის მეუღლეს გააუპატიურებს. შემდეგ იწყება პატიოსანი ორთაბრძოლა, რომელიც ყაჩაღი სიმამკით, ბრძოლისუნარიანობითა და სიმტკიცით სჯობნის სამურაის და კლავს მას.

ასეთია ყაჩაღის ვერსია. ტოსირო მიფუნეს მიხედვით ნახტომების კაცად, ექსპრესიული მოძრაობები, გათავადელი წამოსახილები, მიმიკა თავდაპირველად უცნაურად, თავბრუდამხვევად მოქმედებს მაყურებელზე, მაგრამ თანდათან ეჩვევი ამ დაუოკებელ ტემპერამენტს, გახლებულ ქცევას და ნათელი ხდება, რომ სწორედ ეს არის ეგრანუე კურსისავე კონტრასტული აზროვნების მეთოდი. ყაჩაღი ტაძიუმარუს ფსიქოლოგიური წყობა განაპირობებს როგორც მის რეალურ საქციელს, ასევე წარმოდგენილს. მაგრამ ქცევის გარეგნული გამოხატულება, ექსპრესიული მანერა და ტემპერამენტი სწორედ ამგვარი, ყაჩაღის სულიერი კონსტრუქციის შესატყვისია.

სრულიად განსხვავებული აღმონდა სამურაის მეუღლის — მასაცა ვერსია, რომლის თანახმად იგი სუსტი და უბედური მსხვერპლია.

სამურაის მორალურ კოდექსში კი უმთავრესია კეთილშობილება. იგი პატივს ყველას, საკუთარი თავის გარდა. მისი კაცურ ბუნებას არ ძალუძს შეურაცხყოფის ატანა და იგი თავს იკლავს.

სამივე ამბავი დიდხანდ შეუნააღმდეგება ერთმანეთს, რომ ქუმარტების მიხედვად შეუნღებულა. კურსისავესათვის მიუღებელია ყაჩაღის ძალადობაც, ქალის ღალატიც, სამურაის სიხარბეცა და არაადამიანური საქციელიც (მან ხომ კასტური მორალე ცხოვრების მამოძრავებელი ძალად აქცეა), სამივე, პატიოსნებასა და იდეალებზე ყვებლი წარმოდგენებიდან გამომდინარე, ცრუობდა.

და მაშინ იწყება მეოთხე ვერსია, ნამდვილი, მაგრამ ბოლომდე უთქმელი. ვერსიის მონაყოლი მუქი ჰყვის მოვლენათა ნამდვილ მსვლელობას, თუმცა დამალავს, რომ მან მოიპარა მარგალიტებით მოჭედილი პატარა ხანჯალი, რადგან მინ ექვსი შშიერი ბავშვი ელოდებოდა.



აქ მთავრდება აკუტაგავას მოთხრობა, მაგრამ კუროსავამ სხვა ფინალი დაუმატა მას. ისმის ბავშვის ტირილი. სამივე მივარდება პატარა ფუთასთან. უმწუვარი საბანს გაიტაცებს, რითაც ლოგიკურად აგრძელება ფილმის მთავარ გმირთა საქციელს, მაგრამ მოხუცი ფრთხილად აიყვანს მიგდებულ ბავშვს ხელში სიტყვებით: „სადაც ექვსი ჭამს, იქ მეშვიდეცაა ეყოფა“. და, ბოლომდე ნათელი რომ გახდეს მისი ჭუმანისტური პოზიცია, კუროსავა ბერსაც დეკლარატიულ ფრასას ათქმევინებს: „ახლა მე კვლავ შემიძლია ვიწამო ადამიანი!“

კუროსავას მომდევნო ფილმი „იქსოფორი“ (1952 წ.) მოგვითხრობს ერთ-ერთი დაწვეუბლების ჩინოვნიკის, კენჩი ვატანაბეს ამბავს. ვატანაბე გამოუვალ დღეში აღმოჩნდა — მას კიბო აქვს და რამდენიმე თვის სიცოცხლე დარჩენია. გმირის ცნობიერებაში იწყება მტანჯველი განსჯა საკუთარი ცხოვრების შესახებ. ხელქვეით ახალგაზრდა გოგონასთან შეხვედრა, მასთან ურთიერთობა გადაწყვეტილების ვატანაბეს მოიმიქმედლოს რაიმე. სამსახურში ვატანაბე მოითხოვს დოკუმენტებს, რომლებსაც წლების მანძილზე ბრმადა აწერდა ხელს. ამ დოკუმენტებს შორის ვატანაბე წააწყდება ტოკიოს ერთ-ერთი უბნის დედაბრის თხოვნას ჭაობის ამოშრობისა და მის ადგილზე საბავშვო მოედნის გაკეთების შესახებ. სწორედ აქ იწყება კუროსავას პროტესტი ადამიანთა უმოქმედობის წინააღმდეგ. აქ ჩნდება მხატვარი-მოქალაქე, რომელიც ბრწყინვალე ოსტატობით, არა მარტო აღწერს დამყაყბულ ბიუროკრატიულ აპარატს, არამედ იბრძვის კიდევ მის წინააღმდეგ. სწორედ აქ იწყება ფილმის ახალი თემა, რომელიც სრულიად ეწინააღმდეგება სურათის დასაწყისში მოცემული სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებას.

ვატანაბე ყოველგვარ თავმოწმონებისა და პათეტიკას მოკლულულ ყოფით ოდისეაში, მის დამამცირებლად მორჩილ სიარულში ერთი ინტანციიდან მეორემდე (რომელიც ერთხელ უკვე უშედეგოდ მოიარეს მთხროვნეებმა) იკითხება ფილმის პათოსი. ამ დამამცირებელ თხროვნებში გულის ამარაუკეცილი

თხო იგრძნობა, შეუარაცმყოფელ წელის მოხრამი — უღიდე სი ადამიანური ღირსება.

ვატანაბე მიადწია მიზანს, საბავშვო მოედანი მზად არის და იგი კვდება ადამიანურ სიხარულს ნაზიარევი.

აქ იწყება ფილმის კიდევ ერთი თემა — ახლობლების მოგონება ვატანაბეზე. ამ მოგონებებში თანდათან იბადება სახე ადამიანისა, რომელმაც მხოლოდ მოხუცებულობის ეპოს რამდენიმე თვე იცხოვრა ჭუმანისტი ცხოვრებით.

\* \* \*

ერთ-ერთმა ამერიკელმა კრიტიკოსმა ერთგან კუროსავაზე დაწერა: „ფოტოგრაფიის ხელოვნება მან ლანგისან ისწავლა, თეატრალური — პირანდელოსაგან, მისი შთაგონების წყარო — რაველის მუსიკა იყო“.

თვითონ კუროსავა კი ასე განსაზღვრავს თავის გემოვნებას: „დოსტოევსკისთან ერთად მიყვარს ბასილი და ბუსონი, ისევე, როგორც მიყვარს ვან-გოგი, ტულუზ-ლოტრეკი, რუო, მიყვარს სოტაცუ, ტეიეი. ძველ ფრანგულ და ჰოლანდიურ ფაიფურთან ერთად ვაგრობებ უძველეს იაპონურ ნაკეთობებს. ერთი სიტყვით, ჩემს გონებაში სასწავლით ბუნებრივად თავსდება დასავლური და იაპონური“.

იაპონური ტრადიციული ფილმისათვის დამახასიათებელია მჭვრეტელობა, დრამატურგიის არაკონცენტრირება, იაპონური მხატვრული კულტურისათვის დამახასიათებელი უბრალოება. კუროსავას კი, როგორც აღენიშნეთ, კონტრასტული დაპირისპირებანი იტაცებს.

„კუროსავას ფილმები — ეს არის სივრცე, რომლის ატმოსფეროს წნევა უფრო მაღალია, სადაც პაერი უფრო შეკუმშულია, ვიდრე ის, რომლითაც ჩვენ ვსუნთქავთ; ამ სივრცეში თვითეული ხმა ოქტავაზე მაღალ ისმის, ხოლო მოძრაობები არაჩვეულებრივად ჩქარდება ან ნელდება.“ — წერს იაპონური კინოს მკვლევარი აკირა ივასაკი.

კუროსავა აქტიურად იჭრება თანამედროვე პრობლემებში, ღრმად წვდება ადამიანთა ცხოვრების ყოველდღიურობას. რე-

კადრები ფილმიდან „ღერსუ უხალა“.





ესორი განიცილებს, რომ ადამიანი სასტიკ და უმოპოვებლ სამყაროში ცხოვრობს იგი ხედავს იმ დამანგრეველ ძალს, რომელიც იწყებს ადამიანურ გულგრილობას, ვერაფრისა, სიძულვილს, მაგრამ მაინც სწამს პიროვნებაში სულიერი, ზნეობრივი საწყისის გამარჯვება. ადამიანურ დაკავდებებს, დანაშაულებს კურსსავა იყენებს მეტაფორულად. ზოგჯერ ეს სქემა მას ჭირდება ადამიანური არსებულის დამანგრეველი ძალების საჩვენებლად. უფრო სწრაფად კი ხეივლებში და დანაშაულებანი ანსახიერებს თანამედროვე სამყაროს დაცემულობას. ამის ყველაზე ნათელი მაგალითია კინოსურათი „ქლავი წვერი“ (1965 წ.).

„ამ ფილმმა, ყველაზე მეტი ძალა წამართვა, — ამბობს კურსსავა, — მასში მთელი ჩემი სული და გული ჩაგვსოვდა. ამ ფილმში დასრულდა ჩემი შემოქმედების გარკვეული ციკლი, რომლითაც ამოვწურე რაღაც ძირითადი და მნიშვნელოვანი“.

გდაღების დაწყების წინ კურსსავამ მთელი ჯგუფი ბეთ-ჰოვინის მე-9 სივრცის ფინალის მოსასმენად შეკრიბა და განაცხადა, რომ ფილმის ნახვისას მასურებულ ისეთივე განწყობილება უნდა შეექმნას, როგორც ამ მუსიკის მისმენის შემდეგ.

„ქლავი წვერი“ ნაჩვენები საშინელი სამყარო ზუსტად ასახავს თანამედროვე იაპონიას — ამბობს რეჟისორი — ფილმის ისტორიული თემის შემგებობილ მს შეგვიღო სერიოზულად გამეორიკებიანი ბურჟუაზიული საზოგადოება“.

ღარიბთა საავადმყოფოში ჩამოღის ახალგაზრდა ექიმი იას-უმოტო ნობორუ, რომელსაც წინ დიდი კარიერა ელის. იგი უმაცყოფლობა, რომ ამ საშინელ, პუქსიან და უპერსპექტივო კლინიკაში უნდა დაკარგოს დრო. აქ ნობორუმ ექიმ ნიი-დეს ხელმძღვანელობით უნდა იმუშაოს.

ამ ორი ადამიანის ურთიერთობის ხასი გასდევს მთელს ფილმს. ჩვენს თვალწინ ხდება ახალგაზრდა კაცში ნამდვილი გამოღვიძება. „ქლავი წვერი“ სიკეთე იმდენად ცხოველყოფილი აღმოჩნდა, რომ მთლიანად მიიზიდა, დამიზნობდა ახალგაზრდა ექიმი, რომელიც ბოლოს თავად ამბობს უარს ბრწყინვალე კარიერაზე და ქვეყნება ფილმ წვერს მის გვერდით დარჩენის ნება დართოს, რათა ამ გაუბედურებელ ხალხს უშველოს. ამ ურთიერთობათა ფონზე, ასახვად ნობორუს მთლიან პიროვნებად ჩამოყალიბების ორნე იმდენა ფილმის დახარჩუნ პერსონაჟთა ცხოვრება, რაც მთლიანობაში სინამდვილის ტრავმატულ სურათს იძლევა.

ექიმი ნიიდე ტოსრო მიფუნე განსახიერებთ ძლიერი ნებისყოფის იდეალური გმირია, რომელიც მუდამ სიკეთისაკენ ისწრაფვის. მსახიობმა მონახა გმირის ინდივიდუალების გამო-მსატყილი მრავალფეროვანი საშუალებები. განსხვავებულია იგი ფილმის სხვადასხვა პერსონაჟებთან დამოკიდებულებაში. თბილი და მომთმენა უსახლკარო გოგონას მოთვინიერებისას, სასტიკი და უხეში — ვაჭართან და მოსამართლესთან, ძლიერი და დაუნდობელი — ნაძირალეთან ბრძოლაში. ამ ფილმში მიფუნე სულ სხვა სახით წარმოვიდგება. მის განსახიერებაში ერთი ზედმეტი შტრიხის, ზედმეტი ექსტის აღმოჩენაც კი ძნელია. ყოველივე ემორჩილება თამაშის თავშეაყვებულ, გასრებულ მანერას, აღბათ ამიტომაც განაცხადა მიფუნემ: „ეს როლი მთელი ჩემი აქტიურობა და ადამიანური ბიოგრაფიის შედეგია“. ესეც აკირა კურსსავას დამასახურება, მსახიობთან მისი მუშაობის საოცარი მეთოდის წყალობა. „მე აღფრთოვანებულ ვარ კურსსავათთან — განაგრძობს იმავე ინტერვიუში მი-

ფუნე — აღფრთოვანებულ არა მარტო მისი შემოქმედებით, არამედ პიროვნებითაც. კურსსავა საკუთარი რეჟისორია. მისი შემოქმედების ცხოვრებაში“. თავის სტრივ კურსსავა აღნიშნავს: „მიფუნე საოცარი ნიჭის ადამიანია. იგი ფუნქციონალურად ითვლება ყოველთვის. ჩემი აზრით, ყველაზე კარგად თავისა აქტიურობის მხსავლებში მან „რასირობის“, „ილიტასა“, „შიდე საპურიში“ გამოავლინა.

\* \* \*

სამურია — იაპონური მცირე და დიდი ეკრანის მუდმივი გმირია. ასეთი ტიპის პერსონაჟი მოქმედებდა ძიდიეგემო — იაპონური კინოს თვითმყოფად და ტრადიციულ კანონში.

მე-12 საუკუნეიდან მოყოლებული მე-19 საუკუნეებში იაპონიის ძირითად პოლიტიკურ ძალას წარმოადგენდნენ სამურეები, რომლებმაც სინგაპორის და ძალადობის წყალობით დაკანონეს ქვეყანაში სასტიკი სამხედრო რეჟიმი. მათ გამოუმუშავეს ქვეყნის ნორმები, რომლებმაც „ბუსიდოს“ („შეობის გზა“) სახელწოდება მიიღო. ბუსიდოს ძირითადი პრინციპი ბატონის ერთგულება, სიკვდილისამდე ზოჩი და უდიდესი სტიმ-ცინზი იყო. სამურეებმა იდეოლოგიამ დიდი დიდი დასავა იაპონული ხალხის მსოფლმეგრძნების და თავისებური ასახვა ჰპოვა იაპონურ ხელოვნებაში.

ძიდიეგემოს ერთ-ერთ სახეს კენგეკი წარმოადგენს. კენგეკის გმირი უკვე აღარ იყო მკაცრი სამურია, რომელიც სისხლის ფასად თხოულობს დაწერილი და დაწერილი კანონების დაცვას. კენგეკი მოქმედებდა დელაისინებულ სამურია, რომელსაც დიდი ხანია გაუსხტდა ხელიდან სამხედრო ძალაუფლება და ამიტომაც უარყო წინააზრდა მორალური და ეთიკური კოდექსი. ასეთი გმირი, რომელიც რინინის სახელწოდებით შევიდა ისტორიაში, გაჩნდა სამართლიანობის გამწვავებულ გრძნობა. იგი აზრობრივი დაჭირებუთი უპირისპირდებოდა ტიპურ სამურაის, თუმცა გარეგნულ განსახიერებაში რინინი სამურაის მსგავსად ეროვნული ტრადიციის მატარებელი გახდა. განთქმულ მსახიობებს გადმოჰქონდათ ეკრანზე იაპონური სცენური ხელოვნების ტრადიციები, თეატრალური ნიღბები. კინოში გადმოიჩინერა იაპონური თეატრ-კაბუკის სტილი, მისთვის დამახასიათებელი პლასტიკა, ბრძოლის გადმოცემის პირობითი მანერა.

„შიდე სამურიაში“ (1954 წ.) კურსსავა კენგეკის სქემას იყენებს, მაგრამ ფილმი სცილდება ამ ჟანრის საზღვრებს. „შიდი სამურია“ ერთდროულად ტიპიური კენგეკიცაა და ეპიკური ნაწარმოებიც.

პატარა იაპონურ სოფელს მძარცველები შემოეწვია. მოსავლის აღებისთანავე თავს ეხმებინა ისინი სოფელს, ძარცვავენი მოსხლდებოდ და უჩინარდებოდნენ. ფილმში დაწერილობითაა მოთხრობილი გლეხების მიერ რინინების დაქირავების, თავდაცვისათვის მზადების, ყაჩაღებთან ბრძოლისა და გამარჯვების ამბავი. რინინები, აქ, კლასიკური ტრადიციის თანახმად, პატრონანი, კეთილშობილი გმირები არიან, ხოლო გლეხები — გაიძვერა და მშობნარა შემეგუებლები. მიუხედავად ამისა, სურათში აშკარად იგრძნობა სამხედრო კასტის ისტორიული არენიდან წყალობის თემა.

ამ სურათში ტოსრომი მიფუნე განსახიერებს მხიარულ და კეთილ ბიჭს კიკუტოს, რომელიც, ჰეროიკობაზე ყალბი წარმოდგენებით გამოიზიანერა, სამურაის წოდების მიღებაზე უცნობია. კიკუტო უპირისპირდება რინინების მეთაურს, კაბეშის, რომლისთვისაც სამურაული ღირსება ურყევია. ამ ორ-



ანტიპოლს გამოყვანილ, კურსსავა გამოსატყვის თავის დამოკიდებულებას სამურავიო იდეოლოგიის ნიშნებისადმი. სწორედ სამურავის წოდებაზე მოცნებე კიკუტის ათქმევენებს რევი-იონი მწერს სიმართლეს: „გლებები ძუნწი, მშინარა, ჩლუნდა და სისხლის მღვრელი არსებობს არაინ. ვინ გადარქმნას ისინი? თქვენ! თქვენ — ყველთო სამურავო!“ — კაპურის ობიექტივი პირდაპირ ნათქვამი ეს სიტყვები კურსსავსეულ პუბლიცისტობას აღწევს.

დაის, კუკუტი არ არის სამურავი დაბადებით, იგი მხოლოდ თავისი სურვილით ხდება რონინი, მაგრამ სულიერი უპირატესობა მის მხარეზეა. „ქარის მგავსად სამურავი აღდგება პირისაგან პირსა, გლები კი მიწის მგავსად მუდამ დარჩება“; — კიკულა მუხლიცისტიერი პირობით შეაჯამებს კამბეი ფილმის ძირითად აზრს.

„შეიღ სამურავის“ გერანზე გამოსვლისთანავე ბევრმა კურსსავსა „დასაღლურა“ ფილმის, კვირდი კი — ვესტერნის გადაღება დასწანა. ამიტომ ინტერესმოკლებული არ იქნება ამ სურათის შედარება ჯონ სტარჯის ცნობილ კოვბოურ ფილმთან „შესანიშნავი შეიდეული“, რომელიც ამერიკელმა რეჟისორმა „შეიღ სამურავის“ სიუჟეტურ ქარაზე გადაიღო 1960 წელს. გარგნულად ეს ნაწარმოებები მართლაც გვიან ერთმანეთს. კენჯეი, ისევე როგორც ვესტერნი, პერიოდიული ხანრის სახეობიერი ნიშნების მატარებელია. აქვე აღ იქვე გვიჩვენებს — მძლავრი პიროვნებაა, რომელიც სამართლიანობისათვის იბრძვის. მაგრამ კურსსავსა ფილმში არ არის რღვეობის ისეთი საბურავილო განაწილება, როგორც ეს ხდება ვესტერნებში, სადა გარკვეული პიროვნებები, ფილმიდან ფილმში, გარკვეული ფუნქციების მატარებლად გამოდიან.

კენჯეიში მოქმედებს წოდებრივი რეკლამენტაცია, რომელსაც იცავს კურსსავსა, მაგრამ „შეიღ სამურავის“ გარგნულად ესეის დავითი, ნათქვამია, ისეთი არა, რაც ძირეული ცვლის სამურავული კასტის განდიდების პათოსს. პირიქით, ფილმში ლაპარაკია სამურავების არა მარტო გადავარებაზე, არამედ ამ წოდების განწირულობაზეც. გარდა ამისა, თითოეული გმირი ატარებს წმინდა ფსიქოლოგიურ დატვირთვას, რაც არ შეიძლება არც კენჯეის, არც ვესტერნის ამოცანებში.

დღეს კურსსავსა იაპონური კინოსელოვნების კლასიკადა მიჩნეული. რეჟისორმა დაარღვია იაპონური კინოს დაკანონებული სტილი, გაამდიდრა იგი მსოფლიო კინოსელოვნების კინემატოგრაფიული მიღწევებით; მის ნოვატორულ ფილმებში ორგანულადა შერწყმული წმინდა პროფული — იაპონური და საეკსპორტო კულტურა. კურსსავსა ნაწარმოებები მთავარია ის, რომ მას იტაცებს ადამიანის სასიათის განსაკუთრებულობა, მიქცეფერ ენებები, უწველო, თავებრდასვლივი ტემპერამენტის, სახეისწურო და მოულოდნელი კონფლიქტები შვილ და გარგნულად სტატეურობისაგან გადახრობი იაპონურ კინოში კურსსავსა ფილმები თვისობრივად ახალი და მონაგალი განვითარებისათვის განმსაზღვრელი აღმოჩნდა. კურსსავსა გმირის განსაკუთრებულ, ზოგჯერ ტიტანური ნებისყოფა უპირისპირდება გარეუ სამყაროს, რომლის ცხოვრების დინება ჩვეულებრივი, მდროე და მხირად დამყავებულია. საზოგადოების ეს მდგომარეობა სინამდვილეს ასახავს, ხოლო გმირი პროტესტს უხდებდა მას. აქ ჩნდება კონტრასტი, აქ ისახება კონფლიქტი. ეს გმირი განსაკუთრებული სიძლიერის პერსონაჟი რომ არ ყოფილიყო, ძალთა განლაგება აშკარად პესიმისტური და რეალობას მოკლებული იქნებოდა. ამ დასწეულებულ საზოგადოებას კურსსავსა ცხოველყოფილი სიკე-

ბის მიქნული ადამიანი უნდა დაუპირისპიროს, რათა პროტესტის ბრძოლის პერსპექტივის საფუძველზე ჰქონდეს. ეს გმირი ჩნდება რად რომანტიკული, პერიოდიული, განსაკუთრებულობა, მგავსა კურსსავსა მას რეალური ადამიანის იმდენ თვისებებს ანიჭებს, რამდენიც აუცილებელია ცხოვრებისეული სიმართლის მისაღწევად.

„ყოველთვის გვიდილობი ისეთი ფილმების შექმნას, — ამბობს კურსსავსა, — რომ დარბაზიდან გამოსული მყურებელი შეგრწელებული და სულიერად განსაზღვრული ყოფილიყო.“

ამ შთაბეჭდილების მისაღწევად კურსსავსა ხშირად კლასიკის გერანისაგან მიმართავს, რამაც მისი შემოქმედების ერთ ერთ მგვლეკოს, ფრანკ კინოტონდეს, მიუღო მისნილიუ სათქმენია, რომ კურსსავსა თანამდროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო „ლიტერატურული“ რეჟისორია. მაგრამ კურსსავსა უარყოფს ამ აზრს. „თუ ეს ტერმინი განათლებას გულისხმობს, — ამბობს იგი, — მაშინ ვებულობ მე, როგორც შეტყვის. მე ხშირად მიმართავ კლასიკას, რადგან მიტაცებს ამ ნაწარმოებთა დემოკრატიაში, ადამიანის სულიერ სამყაროში გენიალური წოდება. მწერლებიდან ყველაზე უფრო მიყვარს და გავასებს დოსტოევსკის. მაინტერესებს მისი აზრები და სტილი. დიდი ხნის განმავლობაში მიტაცება „ილიოტის“ დადგმის იდეა, და ჩემი ნაწარმოებებიდან ყველაზე მეტად ამ ფილმს ვაგავსებ, რამდენადაც მივახერხე დოსტოევსკის სულის გამოცხადება.“

„ილიოტი“ კურსსავსამ 1951 წელს დადგა. ფილმის იდეური კონცეფცია იგიზეხდა დოსტოევსკის სიტყვებში: „Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества.“

დოსტოევსკის რომანის მოქმედება კურსსავსამ 1945 წლის იაპონიაში გადამოიტანა. ამ ხერხს რეჟისორი ხშირად მიმართავს, რათა უფრო ახლობელი და გასაგები გახადოს ნაწარმოების არსი იაპონელი მყურებლისათვის (ასევე მოიქცა იგი შექსპირის „მაკბეტისა“ და გოტკის „ფსკერუს“ დადგმის დროს).

ადამიანური ძალები უთავისაა, ვინებანი გამანადგურებელი, მაგრამ როგორ მოვახერხოთ მათი შეკავება სიკეთის ფარგლებში, როგორ შევინარჩუნოთ სინათლე, თუკი ადამიანის სული ბნელითაა მოცული; ხომ არ შეიძლება ბრძალ ვიწამოთ სულიერი და დასტეუთი თვალები იმ თვისებებზე, რისგანაც შესდება ადამიანი? — აი, ის ტანჯვული კითხვები, რომლებიც მოიცავს კურსსავსას სულის იღრმეებს და რომლებსაც შემოქმედელ დოსტოევსკის ნაწარმოებში პასუხობს: თანაგრძნობა, ერთადერთი სასოში და ყოფიერების ერთადერთი კანონი — ეს უდიდესი ადამიანური თანაგრძნობაა.

„ილიოტი“ გამოქმედებდა კურსსავსა ტრაგიკული მსოფლმხედველობა. მიუხედავად სიკეთისაგან მხატვრის დაუოქმებული სწრაფვისა, მას არ შეუძლია არ დანახოს სინამდვილე და კურსსავსა ექმს სულიერი ღირებულების იმ საწყაროში, სადაც ისინი გაუფასურებელია, სურს დაიბნოს სიკეთე იმ საზოგადოებაში, სადაც ამ სიკეთეს საძირკველი აქვს გამოცლილი.

„დოსტოევსკი არსოდეს არ ხუჭავს თვალს გაჭირვებასა და სისასტიკეზე. იგი ტანჯულობით ერთად იტანჯება. ეს თვისება მან მიშინვნივ გვიჩვენა. ჩემი აზრები და ფსიქოლოგია ჰკავს „ილიოტი“ კინოსიკის რეჟისორის შესუდეულებებსა და ფსიქოლოგიას.“

„ფილმი „ილიოტი“ გადავიღე უკუთ ვესტერნსა.“

კურსსავსა არ ხუჭავს თვალს ადამიანის გაჭირვებაზე. ისიც

ტანჯულთან ერთად იტანებენ. და ამ ტანჯავში მისი ხედვა გასხვივსნებულია თანაგრძნობით, რაც სულიერ ამაღლებულობას ანიჭებს მის სურათებს.

მიშკინის როლის შესასრულებლად კურსსავე მოიწვია მსახიობი მასაიუქი მორი, რომლის ნერვიული, ჩამოთღლილი სახე მღელვასე თანაგრძნობისავე თრთოდა, მის გარეგნობაში, ტრაგიკულ გამოხედვაში კურსსავე დაინახა ის გმირი, რომელსაც დღესტეფანე უწოდებს «положительно прекрасный человек».

როგოზინის როლს ტოსირო მიფუნე ასრულებდა. მსახიობის ინდივიდუალურმა თავისებურებამ აქაც იჩინა თავი. ამ ორი ადამიანის დაპირისპირებაში, მათ დამოკიდებულებაში ნასატასია ფილიპოვნასა და ერთმანეთის მიმართ იკითხება კუროსავას ძირითადი სათქმელი.

1957 წელს აკირა კურსავემ დადგა შექსპირის „მაკბეტი“. ფილმის სათაური („სასახლე ობობის ქსელში“, ან „ტატჩი სისხლში“), მოქმედების ადგილი, გმირთა სახელები შეცვლილია, მაგრამ შენარჩუნებულია ძირითადი — ტრაგიკულ ვენებათა შეჯახება, გმირში ადამიანური საწყისის დაღუპვა, ადამიანურ საქციელთა შეუქცევადობის თემა. ტოსირო მიფუნენ აქაც ბრწყინვალედ გაუგო რეჟისორს. კადრიდან კადრამდე, ეპიზოდთან ეპიზოდამდე თანმიმდევრულად გვიხანის იგი რეჟისორის ძირითად აზრს: ერთი დანაშაული აუცილებლად წარმოშობს მეორეს და, თავის მხრივ, ეს ვაჭვი განაპირობებს სამაგიეროს მიზღვას. ერთხელ დათესილი ბოროტება თითქოს შვინიდან ღრღინს მიფუნეს გმირს, ანადგურებს მას, ბოროტმოქმედების გზას კი დაღუპვისაკენ მიჰყავს.

შექსპირის ეკრანისაცია კანონზომიერია კუროსავას შემოქმედებაში — მას ხომ ძლიერ აინტერესებს ადამიანურ განცდათა ჩვენება მათ უკიდურეს გამოვლინებებში.

რათა კიდევ უფრო ეროვნული გეგზადა ახალი ნაწარმოები, კუროსავამ იაპონურ თეატრს ნოოს მიმართა. პიი აზრით, ეს არის იაპონური დრამატურგიის ნამდვილი სული. ფილმის რეჟისორმა გამოიყენა ნოოს თეატრისთვის დამახასიათებელი

ლი თამაშის მანერა, მსახიობთა მოძრაობის, სხეულის დროის ხელოვნება, ჟესტების, კოსტუმების, ნიღბების დაცანოებული კომპლექსი (ზიუნედავად იმისა, რომ ფილმი იხვეწება იაპონური კინოს ეროვნული, კლასიკური სტილისა და დასავლეთის კულტურის შერწყმის საინტერესო ექსპერიმენტად. 1956 წლის ვენეციის კინოფესტივალის ჟიურიმ რენე კლერის თავმჯდომარეობით არ მიანიჭა მას პირში, რადგან ჩათვალა, რომ იაპონურმა მოღვაწემ საერთაშორისო კინოფესტივალზე უნდა ჩამოიტანოს ერთნული კინონაწარმოები).

ფილმი სასევა სიმბოლოებით (პირობითი სპობოლო, ნოოს თეატრის ძირითადი ხერხი, ხსნის ნაწარმოების აზრს): ტყელაბირნიით, საიდანაც გასვლა შეუძლებელია, ნისლსა და მისტიურ ხე-ბუჩქებში მოქცეული წინასწარმეტყველი, მწირი, გვიანი ლანდშაფტი, საშინელი ბურუსი, ცხენების გაუთავებელი ტახვანი, მხედრების მიმე სუნთქვა, შავი ფრინველები, მაცნეთა მისტიკური გამოჩენა ბურუსიდან და ასეთივე გაქრობა... ყოველივე ეს ავებდიით, შიშის მომგვრელი ინტონაციებით ასუსტებს ფილმს და ტრაგედიის გარდუვალობაზე მივივითივებს. მიფუნეს გმირის, ვასაძუს (მაკბეტი), გარეწული იერი — შავი წვერ-ულვაში, მასიური საჭურველი, ასეთივე მასიური, შუბლზე ჩამოფხატული მუსარადი მთლიანად ნოოს-თეატრის დაკანონებული გმირის, შუახნის მებრძოლის, „ჩეტას“ ნიღაბს იმეორებს, მაგრამ განსახიერების მანერა საკვებით კინემატოგრაფიულია, თუმცა კულმინაციურ მომენტში მიფუნე შემდეგა თეატრალურ პოსაში, თვალგებს გადმოიარკვალს, ხელეებს უმოძრაოდ აჩერებს. იქმნება ერთგვარი „სტაბ-კადრების“ შთაბეჭდილება, სადაც ჩვენ თითქოს უნდა დავაფიქსიროთ გმირის შინაგანი, უმაღლეს წერტილამდე მისული დამაბულთა.

როგორც დიდმა კინემატოგრაფისტმა, კუროსავამ მოახერხა შექმნა წმინდა კინონაწარმოები, რომელიც ასე იშვიათია ეკრანისაციაში და კერძოდ, შექსპირის ეკრანისაციაში დროს.



კადრი ფილმიდან „ვალა წვერა“.

კადრი ფილმიდან „ტრამპას ბორბლუნი ხმაოში“.





ბევრი დიდი მხატვრის შემოქმედებაში არსებობს უმოქმედლობის, იმედის გაწილების, საკუთარ ნიჭში დაკვივების პერიოდი. კურსისავე ყველაფერი გამაფრებული აქვს. „ვღალი წვირის“ გადაღების შემდეგ მას ატმოსფერის გამოცემა დასჭირდა, მოეჩვენა, რომ საოქმელო უკვე უნახარ თავის ერს და ახლა უნდა დადგმეს. ამიტომაც თანხმდება რეჟისორს პოლიველში თანაშრომლობაზე. 1966 წელს კურსისავე „სწრაფი მატარებლის“ გადაღება შესთავაზეს, მაგრამ პროდიუსერებთან უთანხმოების შედეგად იგი უარს ამბობს ამ სურათის დადგმაზე და უთანხმდება ფირმა „XX საუკუნე-ფოქს“ ფილმ „ტრა! ტრა! ტრა!“-ს გადაღებაზე. ამ ნაწარმოებში, რომელიც ამერიკა-იაპონიის ომის დასაწყისს ეხებოდა, კურსისავეს სურდა წარმოედგინა ომის საშინელებები, მის წინაშე ხალხის შიში. მაგრამ ფირმის დირექციამ თავისი პრეტენზია წაიშალა რეჟისორს — ვადები და იდგური კონცეფცია. კონტრაქტი გაუქმდა, რის შემდეგაც დაიწყო ლაბარაკი რეჟისორის შემოქმედებით კრიზისზე. ეს ლეგენდა კურსისავემ საბოლოოდ გააქარწყლა, როცა ხუთი წლის დუმილის შემდეგ, 28 დღის განმავლობაში, როგორც იტყვიან, სულს ერთი მთვლით, გადაიღო თავისი პირველი ფერადი ფილმი „დღესკადენი“ („ტრამვაის ბორბლების მხურვლი“).

„სწრაფი მეციხოვნეან — ამბობს კურსისავე — ვფაგადი თუ არა ამ ფილმს დოსტოევსკის გავლენით? ჩემი სიყვარული დოსტოევსკის მიმართ, ცოტა-ცოტა, ყველგან გლინდება. თუმცა ფილმს „დღესკადენს“ სუგური იამბატოს რომინი „ქალბატონი დროის გარეშე“ უდევს საფუძვლად, ეტყობა, ქვეცნობიერად მაინც დოსტოევსკის გავლენით შევქმენი ეს სურათი.“

ფილმში მართლაც იგრძნობა დოსტოევსკისეული თანაგრძნობა ადამიანის მიმართ, რომელიც სასტიკი სამყაროში ცხოვრობს, იგრძნობა უსაზღვრო ტკივილი, აღაშფოთება და დამცირებულობა“ მიმართ, ვისაც ადამიანებად აღარ თვლიან.

სადაც გარეუბანში, ნაგავსა და გადაგდებულ მანქანათა დატანგულ ნაწილებს შორის, ღვთისა და ადამიანისაგან მი-

ვიწყებული მიწის ნაკლეჯზე ცხოვრობენ ფილმის გმირები. მკვდარი საზოგადოებიდან გარიყული ვარსკო ყოფილი გმირი ერთი ფოთლით, ცოცხალი კლოტრეც კი არ შემორჩენია. ეს თითქმის მათი შინაგანი სამყაროს, მათი დაცარიელებული სულის გამოხატულებაა. ამ ადამიანთა წარსული მიტოვებულია სადაც შორს, ფილმის კადრებს მიღმა, აშუშო — თვალწინაა, ნიშნავს კი ლაბარაკიც არ ღირს.

ტრაველია ფილმის თითოეული გმირის ბიოგრაფია. მათ ბურთიანებს ახალგაზრდა როკუტაინის ამავე. მის დაბნელებულ კონცხსაც შერჩენია რაღაც ოცნება. ყოველ დღეში მიეშურება იგი დაგანგული რკინის ნივთებით მოფენილი მიწის ადგილისკენ, სადაც მისი ვადამყოფური წარმოდგენი, დგას ტრამვაი. ამ „ტრამვაიში“ მიკოტეტიანი მათხოვართა ქოხებსა და ნაგავს გრაოვების გასწვრივ. თანდათან ნათელი ხდება, რომ არც იმდენად შეშლილი ჩანს იგი ამ მიწივებითი სამყაროში, სადაც შედაღულია სიყვარული, დაგანგულია სულიერი ვაკეა და ურთიერთნადაობა, უარყოფილი მეგობრობა, რაღაც დარიჯა ოდესღაც იქნებ არსებული საყვარელი ენა. ამ დაქანებული, თითქმის მიწისთანა გასწორებული ქიხების ბინადართ მხოლოდ მათხოვრული არსებობა, არაადაამიანური გასაჭირი და, რაც შთაგრიანა, — მძიმე ზნეობრივი ტანჯვადა აერთიანებს.

კურსისავე ქმნის ფილოსოფიურ იეგას ადამიანურ სისუბტეგზე და მოუწოდებს შეგრძელებისკენ.

ეს არის ფილმი, სადაც არ მოეშვება განსაკუთრებული თვისებებისა და ფუნქციების მქონე ცენტრალური პერსონაჟი, გმირი. აქ ყველა მსხვერპლია — მიმზე საუკუნის მსხვერპლი. ფილმში ფერს, ისევე როგორც მუსიკას აქტიური მსხვილი ძალა აქვს მინიჭებული. თვითველ პერსონაჟსა და მის ირგვლივ გარემოს თავისი ფერითი და მუსიკალური დახასიათება აქვს.

„ეს ფილმი მკვეთრი დრამის სტილით რომ დამეგდა, რთული იქნებოდა მისი ყურება, — ამბობს კურსისავე, — ამიტომ გაუთავებლად ვემურობდი ჩემს ჯგუფს, რომ უნდა გადავიღოთ მზარდულად, მსუბუქად, სასიამოვნოდ. ეს ამოცანითორ ტორუ ტავამეცუსაც ასეთივე მუსიკის დაწერა ვიზოვე.“

კურსისავე აქაც კონტრასტის პრინციპს იყენებს, ოღონდ, ამჯერად არა ეკრანზე, არამედ ფილმის განწყობილებასა და მისი შექმნის პროცესს შორის გამომსახველობითი მანერით ეს სურათი ასევე განსხვავებულია კურსისავეს ტიპური მეთოდისკენ. მონტაჟი მარტივია — კადრი კადრში, არ არის დანაწევრება, გადატომები, კადრები გრძელი და მშვიდი. კურსისავეს აზრით, ზემდებლად რთული ტექნიკა დაამიმბებდა სურათის აღქმას.

სურათი მართლაც მარტივია და გადაღებული. მაგრამ ეს ბევრისმთქმელი სიმარტევი და უმარტევიბაა, რომლის მიღწევა გაცხლებით რთულია. ერთი შეხედვით, ფილმი ნეორეალისტურ კანონწარმოებთა სტილისტიკას გვაგონებს, მაგრამ სულ მალე ვრწმუნდებით, რომ თვითველი გმირის ყოფით აღწერილობას აქ ვრწმენის გამომსახველობითი გადაწყვეტის ხას-გასმული პირობითობა, რაც სხვა განზომილებას ანიჭებს სურათს. თუკი გმირის შინაგანი სამყარო აღსაქვს პირობითობით, სასხებით რეალურია მისი დახატვის მანერა. ამ ორი ძლანის შეტაცებით კურსისავე ქმნის სწორედ იმ სამყაროს, რომელიც მოჩვენებითი და ერთი შეხედვით არარეალურია, მაგრამ რთულმდე იმლება ნამდვილი ადამიანური ტრაველიები.

კადრი ფილმიდან „პეიდი სამურტია“.





ღრმად ჰუმანიური, ბრწყინვალე რეცისორული ოსტატობით დაღმპული ფილმი „დღევანდელი“ — ეს არის დიდი მხატვრული გულის განმებრავი ფიორილი ადამიანის დასაცავად. ეს არის ბრძოლა ადამიანის ბედნიერებისათვის, რომელსაც მოკლებულია კურსისავს ბედგურული გიორები.

„ღერსუ უშალა“, რომელმაც მოსკოვის 1975 წლის საერთაშორისო კინოფესტივალზე პირველი პრემია და ამერიკის კინოაკადემიის პრიზი, „ოსკარი“ მიიღო, კურსისავს 27-ე ფილმი. მისი გიორი რეალური პიროვნება — პირდაპირი, შეუპოვარი და გულკეთილი ადამიანი — ტაივის აბორიგენი ღერსუ უშალა, რომელიც მშობლიური მხარის ბუნების სიმდიდრეებით ცხოვრობდა. ღერსუს არასულე ჰქონია სახლ-კარი, მთლი სიცოცხლე ტყეში გაატარა. სწორედ აქ შეხვდა მას 1902 წლის ეთნოგრაფი და მოგზაური ვლადიმერ ასენიევი. ღერსუ წარუშლილ შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე ტაივის საიდუმლოებათა ცოდნით, უმბრძოლებით, ბუნებათან სიაყვარებით და კეთილშობილი გოლიდ ასენიევიც წიგნის გიორად იქცა.

„ღერსუ უშალა“ — კინოში ჩემი თემის გაგრძელება, — ამბობს კურსისავა, — თუცა არსენიევი პიროფსიონალი მწერალი არაა, მე დიდ პატივს ვცემ მას, როგორც მხატვარს. რუსული ოტიკატურის სხვა მოღვაწეების მსგავსად მას შესწევს უნარი ღრმად ჩაწვდეს ადამიანის სულს. არსენიევის წიგნები საშუალებას მაძლევენ განვავიროვო განსჯა იმის შესახებ, რაც ყველაზე მეტად მაღელვებს: რატომ არ ცდილობენ ადამიანები იყვნენ ბედნიერნი? როგორ მოვახერხოთ, რომ მათი ცხოვრება ბედნიერი გახდეს?“.

„ღერსუ უშალაში“ ვხვდავთ ადამიანთა ურთიერთობებსა, ჰარმონიის ადამიანსა და ბუნებას შორის. ბუნებაში ადამიანის გათოვებით კურსისავამ დაგვიანახა ის სულიერი საწყისი, სადაც ადამიანი ხელახლა პოულობს თავის თავს.

ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ფილმი მზიარულია. სვედიანი განწყობილება გაკეცება სურათს და განსაკუთრებით იწინას თვაქს ზოგაირთი ეპიზოდში. გაგიხსნითო, თანადაც, პირველი ხარისის დასასარული, როცა არსენიევი და ღერსუ ემშვიდობებიან ერთმანეთს, ან ეპიზოდი, როცა ისინი კვლავ უხვდებიან. ეს სცენა თითქმის სიხარულის, ბედნიერების აკათიევის და მადლ ყოფილიყო. სიხარული მართლაც იყო. მაგრამ მომდევნო კადრებში, როდესაც ღერსუ და არსენიევი სხუდაც კოცონიან და ჩუხად საუბრობენ, ისმის კანსაკების სიმღერა, რომლის მელოდიური შემოქმედს რადაც სვედის ელფერი და ეს ინტონაცია გავაგრძნობინებს, რომ განშორება, უკვე საბოლოო, მინც იქნება. ან კიდევ ღერსუ სიკვდილი, მოტანილი ყოველგვარი მტლიორღარ-მატხზმის გარეშე და მით უფრო ნაფლანია. ეს ეპიზოდები, კურსისავს სხვა სურათებისავე განსხვავებით, მხოლოდ სვედის მომგვრელია და არ შეიცავს განწირულობის შერტნებებს.

ერთ-ერთი საუბარში კურსისავამ თქვა:

„აიკრა“ იაპონურად ნიშნავს ნათესს, კამკამას, ხახხახს, სოლო იეროგლიფი „კურსისავა“ — ანუ ველს. ველი მამინაა შვიი, როცა განათებული არ არის. ამიტომ იეროგლიფების — „აიკრა კურსისავა“ ამოკითხვა შემდეგნაირად შეიძლება: „შავი ველი, რომელსაც სინათლე ეფინება“. სამყარო, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ, ჩვენი სახანი იქნებოდა ბნელი და მოუწყობელი, სინათლის და სითბო რომ არ დაკარგებოდეს“.

„ღერსუ უშალაში“ არის ასეთი ეპიზოდი: არსენიევი და ღერსუ

რუსუ გამოიღო ადგილზე დგანან. მუქ სილუეტებად მოსწიან ისინი პორიზონტზე. შორიდან ვხვდეთ როგორ უჩვენებენ ღერსუ არსენიევის ვერ ჩამავალ მესეს, შემდეგ ამოიავალ მივარეს. კადრში ერთდროულად ჩანს მზე, მთვარე და მათ შორის ორი ადამიანის სილუეტი. პირველი პლანი შუღარებით მუქია, „შავი ველის“ მგავსიად, უკანა ხედი — განათებული. ორი ადამიანი მიხვედრილია მზისა და მთვარის შუქში. კადრი საოცარია თავისი სილამაზით, კომპოზიციური ოსტატობით და აზრის სიღრმით. ადამიანი ფერტის ბუნების დაუოკებელ ძალებს, მაგრამ, ამასთანავე, მისავს ფრუულობის სინათლის, სითბოსა და სილამაზის საარსებო წყაროს.

მართალია, ამ ფილმში თავი იჩინა რეცისორის გამომსახველობითი მანერის ძირითადმა თვისებებმა — ბუნების სახეების მძლავრმა ფერებმა, ანალიტიკური კინემატიორაფიული აზროვნების უნარმა და სიღრმეზე, მაგრამ კურსისავს კანება აქ შედარებით ტყმაილია, თუცა ნატურა — უსურის მხარის ბუნებური სურათები — ათასი მომგებიანი წერტილიდან მასურებლისათვის თავბრუდასხვევის მაცოუნებელ შესაძლებლობას უქმნიდა რეცისორს. მაგრამ კურსისავა იხლუდავს თავს და კონცენტრაციას ახდენს გათკვეულ პეიზაჟებზე, მხოლოდ აუცილებელიც ამბობს სათქმელს, მას სურს ჩაუკვირდეთ სურათში აღძრულ ძირითად პირობებს. რა თქმა უნდა, რეცისორი შორისაა გულბრყვილი იმედისაგან, რომ ბუნებისა და ადამიანის კავშირის შედეგად ადამიანი ბედნიერი გახდება. კურსისავასეულ ბუნების ჩვენებაშიც არსებობს სიყვევით გამოთუქმეული, ხელშეუხები, მაგრამ ღრმად ჩამყვადრი ტრაგიკული განცდა. არა იმიტომ, რომ ღერსუ დაბრმავდა და ვეფხება შეიძლება დაღლივოს, ან იმიტომ, რომ არსენიევი და ღერსუ ქარისაგან კინალამ დაიღუპნენ. ეს ეპიზოდები, გადაღებული დიდი ოსტატობით, ჩვეულებრივი სიუჟეტური ქარგის ფუნქციას ასრულებენ სურათში.

ტრაგიკში ფილმში ღრმად ჩანს ჩატკივილი. არის ფილმში ასეთი ეპიზოდი: უაზრად, უმზიოდ დებეტება მოხუცი ჩინელი, რომელიც თავის დროზე ცოლმა მისივე ძმამი გაცვალა. ამ დანარჩენაგებულ კაცის არსებაში იგრძნობა ის, რის ინფორმაციასაც არ იძლევა ფილმი — მაცურებელს აქვს საშუალება თავად დაგანახოს. ალბათ, ბევრი სულიერი ტანჯვა განვილო მოხუცმა, ვიდრე ბუნებაში შიგვს გამოსავალი. მას ბევრი ფიქრი აწუხავდა არა მარტო ალბობიდან, არამედ საერთოდ ცხოვრებასა და ადამიანის არსთან დაკავშირებით. შეიძლება არსენიევის მიერ მოწყობილმა სატყეულმა სიკეთის რწმენა აღუღრია მისთვის?!

ვერ გაჩერდა ღერსუ არსენიევის კომფორტაბელურ ბინაში, თითქმის დაბრმავებული ტყედ გავარდა კვლავ იგი არც ვეფხება დაგვიდა და არც ლომმა. მისი სიკვდილი უფრო პროსაული იყო — იგი მოკვდა არსენიევის ნაწუქარი უკანასკნელი მარკის თოფის გამო. არსენიევის სახელზე მოსული ერთი დეკემბერი გავამცნოს კურსისავა ღერსუ სიკვდილს, რომელიც ევრანაწუ ყოველგვარი პაიეტიკის გარეშე წარმოდგენილია. მისი საფლავი მალე გასწორდება მიწასთან, ხოლო არსენიევის მიერ ჩასხობილი ორგანი გაქრება. იგი კვლავ სთინათება ბუნებაში, რომელიც ტყეშიატიკაზე შეიცვალ და სხვაც აწიარა მას. და მთავარი ისაა, რომ სიკვდილიან ერთად ღერსუ არ გაქრება, როგორც პიროვნება, არამედ სულიერი ცხოვრება განაგრძობ წიგნის ფურცლებზე.

აიკრა კურსისავა ფილმიც ამანუა — ადამიანთა რეცისორიერი მესსიერებაზე.

# მაცვალა ქასრაშვილი

## დაგმარა სერგეევა

26 მაისს ჩვენი ქვეყნის მუსიკალურ-თეატრალურმა საზოგადოებრივმა ზეიმით აღნიშნა საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის 200 წლისთავი. იმ დიდ ტრადიციებს შორის, რომლებიც საფუძვლად უდევს ამ სახელგანთქმული თეატრის ცხოვრებას, აღსანიშნავია შემოქმედებითი თანამშრომლობა ქართული ხელოვნების წარმომადგენლებთან; ამ კავშირმა, რომელიც დღითიდღე ღრმადდება და ფართოვდება, შესანიშნავი ნაყოფი გამოიღო.

ამას მოწმობს მთელი პლეადა გამოჩენილი ქართველი მომღერლებისა, რომლებიც წლების მანძილზე მოღვაწეობდნენ დიდ თეატრში — დავით ანდლუაძე, დავით გამრეკელი, დავით ბაბოიძე, დიმიტრი მჭედლიძე, სერგო გიცირიძე, ბათუ კრავეიშვილი, ზურაბ ანჯაფარიძე... ხშირად გამოსულან დიდი თეატრის სცენაზე შესანიშნავი ქართველი გასტროლიორებიც — გამოჩენილი ქართველი მოცეკვავე და ბალეტმეისტერი ვახტანგ ჭაბუკიანი, ვერა წიგნაძე, მედია ამირანაშვილი, ნოდარ ანდლუაძე, თენგიზ მუშუქოვანი, ლამარა ჭყონია, ნათელა ტულუში და სხვ.

მეგობრობის ეს ტრადიცია კვლავაც ვითარდება უნიჭიერესი ახალგაზრდა მომღერლების — მაყ-

ვალა ქასრაშვილისა და ზურაბ სოტკილავის შემოქმედებით.

მაყვალა ქასრაშვილი დიდი თეატრის საოპერო დასში 1965 წელს 1 თებერვალს ჩაირიცხა. მოსკოველებმა მას პირვლად მთუშინეს ჩაიკოვსკის „პივის ქალში“, სადაც იგი პროლეკას პარტიას მღეროდა.

ათი წელი გავიდა მას შემდეგ. დღეს ისეთი შთბეჭდილებაა, თითქოს მ. ქასრაშვილი უცებ დაოსტატდა, მიულოდნელად ამოუდგა მხარში დიდი თეატრის წამყვან მობღერლეს. სინამდვილეში კი მან გაიარა ჩამოყალიბებისა და თვითდასკვიდრების საკმაოდ რთული პროცესი, განვლო დაოსტატებისაკენ მიმავალი გზის ყოველი საფეხური.

ამას მოწმობს მაცვალა ქასრაშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფია, გამსჭვალული დაუღალავი შრომით, მოძთხოვნელობით, პასუხისმგებლობის გამძაფრებული გრძობით, და, რაც მთავარია, აღსაყვ უაღრესად რთული და სერიოზული გამარჯვებით, რომლებმაც მას ჩინებული მომღერლის სახელი მოუპოვა.

ქასრაშვილის იხტესიურ ზრდასა და ოსტატობაზე მეტყველებს რეპერტუარი, რომელიც დღითიდღე ფართოვდება ახალ-ახალი და მკვეთრად განსხვავებული მუსიკალურ-სცენური სახეებით. ათი წლის მანძილზე მან მალდამსაფრეულად შეასრულა შემდეგი როლები: გრამინია (მოცარტის „ფიგაროს ქორწინება“), მიქელა (ბიუსე „კარმენი“), ტატიახა (ჩაიკოვსკის „ვეგენი ონგენი“), მარგარიტა (გუნოს „ფაუსტი“), ოლდა (რიმსკი-კორსაკოვის „ფსკოველი ქალი“), ტოსკა (პუჩინის „ტოსკა“), ლეოხორა (ვერდის „ტრუბადური“). ფრანჩესკა დარიმინი (რაბანინოვის ამავე სახელწოდების ოპერაში), გერდა (რუსვერგერის „ოთოლის დეოფალი“), ნატაშა (პროკოფიევის „ომი და მშვიდობა“), ლიუბკა (პროკოფიევის „სემიონ კოტკო“), პოლინა (პროკოფიევის „მოთამაშე“). სულ მალე იგი შესასრულებს იოლანტას ურთულეს პარტიას ჩაიკოვსკის ამავე სახელწოდების ოპერაში.

ამავე პერიოდში მ. ქასრაშვილმა მრავალგზის გამართა ურთულესი პრეზენტის შემცველი სოლო კონცერტები, პირველი პრეზები მოიპოვა საერთაშორისო კონკურსებზე სოფიასა და მონრეალში, გასტროლებს მართადა ჩვენი ქვეყნისა და საზღვარგარეთის საოპერო თეატრების სცენებზე, მათ შორის, მშობლიურ თბილისშიც. ასეთია მ. ქასრაშვილის შემოქმედებითი ცხოვრება 1966 წლიდან დღემდე.

მანც რა არის არსებითი მაცვალა ქასრაშვილის შემოქმედებაში? რითი ხიზლავს იგი მსმენელს და მაცურებელს?

უპირველესედ, თავისი ულამაზესი ხმით, რომელსაც ახასიათებს სითბო და სიძლიერე, სინაზე და მგზნებარება; მ. ქასრაშვილის მიმდარი კოკალური მონაცემების დახვეწვასა და განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვის სახელოვან საბჭოთა მომღერალსა და პედაგოგს, წარსულში დიდი თეატრის სოლისტს, დღეს კი ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორის ვერა დავიძოვას. მისი დამსახურებაა, რომ მ. ქასრაშვილი პროფესიულად საკმაოდ კარგად იყო მომზადებული, როცა დიდი თეატრში მოვიდა. ეს კი თბილისის კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე მოხდა.

მ. ქასრაშვილმა იმთავითვე გამოავლინა სხვა თვისებებიც — შემოქმედებითი ენერჯია და ნებისყოფა, საოპერო სპეციფიკის შვერძნობისა და სიახლეთა ათვისების უნარი... ერთი სიტყვით, პირველივე ნაბიჯებიდან იჩინა თავი მ. ქასრაშვილის ნიჭიერებამ. ამიტომ იყო, რომ ჯერ კიდევ გამოუცდელი მომღერალი ღირსეულად წარსდევს საბჭოთა საოპერო ხელოვნების გამოჩენილი ოსტატების წინაშე და უმაღლეს შეფასებას დიდი თეატრის შემოქმედებით ატმოსფეროს.

მ. ქასრაშვილი დღედაღამ თეატრში ტრიალებდა. დღისით — გაკვეთილები, შემღერებები, რეპეტიციები, სადაც იგი მთელი სერიოზულობით მუშაობდა. საღამოთი კი ესწრებოდა სპექტაკლებს. ამ გზით ეცნობოდა დიდი თეატრის შემოქმედებით სტილსა და პრინციპებს, ხარბად ითვისებდა საშემსრულებლო ხელოვნების მაღალმატერულ ტრადიციებს.

მ. ქასრაშვილს კარგი სამსახური გაუწია დიდი თეატრის გამოჩენილ მოღვაწეებთან მუშაობამ. იგი შემოქმედებითად დაუკავშირდა რეჟისორ ბ. პოკროვსკის, დირიჟორებს ბ. ხაიკინსა და მ. ერმლერს, კონცერტმანიატერ ლ. მიგოილოვსკაის, მომღერლებს — ი. არხიპოვს, ზ. ანჯაფაროძეს, ვ. პიავეოს, ი. მაჭუროვს, ა. ოგნიცკეს, ვ. ატლანტოვსა და სხვებს. ერთი სიტყვით, მ. ქასრაშვილმა განვლო შესანიშნავი სკოლა, რომელმაც ბიჭი მისცა მის დაოსტატებას.

თანამედროვე საოპერო თეატრი, თანამედროვე მსმენელი მსახიობს უაღრესად მაღალ მოთხოვნებს უყენებს. დიდი ხანია წარსულს ჩაბარდა ის დრო, როცა საოპერო მიმღერალი ფასდებოდა მხოლოდ ულამაზო ხმითა და წარმატებით აღებული მაღალი ნოტებით. დღეს, დიდი თეატრის სცენაზე დამკვიდრდა სტანისლავსკის სისტემა, რომელიც ყოველი მსახიობისაგან ადამიანის სურათიერი სამყაროს მართალსა და ღრმა წარმოსახვას მოითხოვს. აქ ყოველი სპექტაკლი გამჭვრეულია ნათელი იდეით და მიმართულია მაცურებლის მოქალაქეობრივ-წინობრივი შეგნების ამაღლებისაკენ.

ვისაც უნახავს მ. ქასრაშვილი სცენაზე, დამეთანხმება, რომ იგი ამ დიდ მისიას — ადამიანთა გაკეთილშობილების ამოცანას ღირსეულად ასრულებს, რისთვისაც მან მსმენელთა მაღლიერება, სიყვარული და პატივისცემა მოიმკო.

აღრე მ. ქასრაშვილს ღირიკული ბუნების მომღერლად მიიჩნეოდნენ. ახლა კი, როცა მან დიდი წარმატებით განასახიერა ტოსკას (პუჩინის „ტოსკა“), ლიუბკას (პროკოფიევის „სემინ კოტკო“), ნატაშა როსტოვას (პროკოფიევის „ომი და მშვიდობა“) და განსაკუთრებით პოლინას (პროკოფიევის „მოთამაშე“) ურთულესი სახეები, ყველამ ირწუნა მისი ჭეშმარიტად დრამული ტემპერამენტიც. დღეს უკვე ისეთი აზრია შექმნილი, რომ მ. ქასრაშვილს ყველაფერი ხელუკუაქ-



მაცვალა ქასრაშვილი

ბა, რომ მისთვის აღარ არსებობს დაუძლეველი წინააღმდეგობა.

ნიუ-იორკში დიდი თეატრის გასტროლების დროს ცნობილი ამერიკელი კრიტიკოსი სლეიტ ჯენკინსი წერდა: „ომისა და მშვიდობის“ შემსრულებელთა შორის, რომელთაც 55 სოლისტს აერთიანებს, ყველაზე ღრმა შთაბეჭდილება დასტოვა მ. ქასრაშვილის ნატაშამ, იგი ბრწყინვალედ მღეროდა და მშვენიერ სიტაუკებს ანახიერებდა (გაზეთი „დალას ტაიმს პერალდ“, 1975 წლის 11 ივლისი).

სრული სიმართლეა. მ. ქასრაშვილი ქმნის ნატაშა როსტოვას საოცრად დინამიურ სახეს, აე-



ლუნს მისი შინაგანი ცხოვრების მთელ მრავალფეროვნებას, მისი ხასიათის რთულ ევოლუციას. რაოდენ სადა, ნატყვი და წრფელია იგი... როგორი ტკივილითა და სასოწარკვეთითაა გამსჭვალული მისი სიმღერა, როცა იგი პირველად წააწყდა სიცრუესა და მუხანათობას...

თავის გმირებს შორის მ. ქასრაშვილს ყველაზე მეტად უყვარს ტატინა ჩაიკოვსკის „ევეგენი ონეგინიდან“. მისი ტატინაა შორსაა მელოდრამატულობისაგან. მ. ქასრაშვილმა შექმნა უაღრესად კეთილშობილი, ზემოთაგონებული სახე. საერთოდ, ჩაიკოვსკის მუსიკა, მისი მელოდური სამყარო ახლოებულია მომღერლის ბუნებისათვის, მისი ფაქტის სულიერი წყობისათვის. დიდ თეატრში

სტრუქტურას. დიდი ოსტატობით ასრულებს იგი ლიუბკას შემლის სცენას, სადაც დიდ არტისტულ ნიჭიერებას ავლდავენებს.

მისი უკანასკნელი ნამუშევარი გახლავთ პოლინა პროკოფიევის „მოთამაშეში“ (დოსტოევსკის რომანის მიხედვით). ამ პარტიის შესრულებით მომღერალმა ყველა განაცვიფრა. მან ამჯერადაც გამოავლინა თავისი ნიჭიერების ახალი მხარეები და შექმნა ისეთი სახე, რომელიც უპირისპირდება მისსავე შემოქმედებით ინდივიდუალობას. მომღერალმა სრულად გარდაქმნა თავისი არტისტული ბუნება, გარდაქმნა თავისი ხმის ტემბრი და სამომღერლო მანერაც. მისი პოლინა გულჩათხრობილი, ამაყი და მრისხანე ქალია; მ. ქასრაშვილი სიმღერით ავლენს თავისი გმირის მერყეობას, მა-



მ. ქასრაშვილი — ტოსკა, ვ. პიაველი — კეკელიძის.

მისი ტატინაა აღიარებულია ერთ-ერთ ყველაზე მაღალმხატვრულ სახედ.

სრულიად საწინააღმდეგო ხასიათისაა მაყვალა ქასრაშვილის ტოსკა. აქ პირველად იფეთქა მომღერლის დრამატულმა პათოსმა, ექსპრესიამ, ვნებებმა. ამ პარტიის წარმატებამ ბოძგი მისცა მ. ქასრაშვილის რეპერტუარის გაფართოებას. ამის შემდეგ დიდი თეატრის ხელმძღვანელობამ თამამად დააკისრა მას ისეთი რთული ვოკალურ-სცენური სახეების განსახიერება, როგორიცაა ლიუბკა პროკოფიევის „სემიონ კოტკოში“. მომღერალი შესანიშნავად დაეუფლა პროკოფიევის საოპერო სტილს, მის თავისებურ ინტონაციურ

რტოობისა და უბედობის მძაფრ განცდებს. მომღერალი იმდენად თავისუფლად და ბუნებრივად ასრულებს ამ უაღრესად სპეციფიკურ პარტიას, რომ სრულიად ვერ გრძნობ იმ ვოკალურ სირთულეებს, რომლითაც იგი გამოირჩევა.

1975 წელს შესანიშნავ კარველ მომღერალს, დიდი თეატრის წამყვან სოლისტს — მაყვალა ქასრაშვილს მიენიჭა რსფსრ დამსახურებული არტისტის წოდება.

მ. ქასრაშვილი შემოქმედებითი სიმწიფას პანაში შეიღო. იგი დგას იმ დიდ გზაზე, რომელიც მას ახალ-ახალ გამარჯვებებთან მიიყვანს.



# ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის საქითხ ისათვის

ზურაბ კაკაბაძე

ჩემს ვლადარაკობთ ხოლმე სინამდვილესთან ხელოვნების კავშირსა და სიახლოვეზე, მაგრამ, ხშირად, საკმარისად გათვალისწინებული არა გვაქვს, რომ ეს კავშირი და სიახლოვე თავის აუცილებელ წინაპირობად სინამდვილისაგან ხელოვნების თავისებურ დაცილებასა და გამოჯვანას გულისხმობს. სახელდობრ, რაში გამოიხატება ხელოვნების დაცილება სინამდვილისაგან, როგორც სინამდვილესთან მისი სიახლოვის პირობა?

მიემართოთ მაგალითს: ჩემს წინაშე კედელზე რაღაც საგანი ჰქვია — ეს არის ნამდვილი, რეალური ფიზიკური საგანი, რამდენადაც სრულიად გარკვეული ადგილი უკავია რეალურ სივრცეში და სრულიად გარკვეული რეალური ფიზიკური თვისებებითაა აღჭურვილი; იგი ფანჯრიდან მარჯვნივ, ხოლო კარებიდან მარჯვნივ ამა და ამ მანძილითაა დაცილებული, საკმაოდ მიიმეა და თანაც მაგარი, რომ ჩამოვარდეს და ზედ დაეცეს, ტკივილს მოგაყენებს და სხვ. და სხვ. თუკი იგი, ეს საგანი, ამგვარად არის აღქმული, მაშინ იგი აღქმული არაა როგორც ხელოვნების ნაწარმოები.

იგი არაა ხელოვნების ნაწარმოებად აღქმული არც მაშინ, როცა ვხედავ და აღვიქვამ მას, როგორც რეალურად მოსახმარ ნივთს, როგორც იარაღსა და ხელსაწყოს — როგორც იმას, რითაც შემოიღია რაიმე გავტეხო თუ დავაჭედო და სხვ. და სხვ. მათ უფრო, არც მაშინ, როცა განვიხილავ მას, როგორც გასასყიდ ნივთს, როგორც იმას, რისი შემეფიქვითაც შემოიღია გავმდიდრდე და სხვ. და სხვ.

ერთი სიტყვით, მე არა ვხედავ და არ აღვიქვამ ხელოვნების ნაწარმოებს მანამ, სანამ ვხედავ და აღვიქვამ საგანს როგორც ნამდვილსა და რეალურს, როგორც სინამდვილისა და რეალობის ნაწილსა და ნაკვეთს. ხელოვნების ნაწარმოებს მე ვხედავ და აღვიქვამ მხოლოდ მაშინ, როცა, აი იმ კედლისა-

გან და მასზე დაკიდული საგნისკენ ვიყურები, მაგრამ ვხედავ და აღვიქვამ არა კედელსა და მასზე დაკიდულ საგანს, არამედ, ვთქვათ, „ზღვას სენტ-მარისთან“ (ვან-გოგის ცნობილი ნამუშევარი).

ხოლო, ცხადია, ეს ზღვა, როგორც ზღვა, არა ჰქვია და არ შეიძლება კედელზე ეკიდოს; ამასთან იგი არც იქაა, სენტ-მარისთან — რამდენადაც ჩემს „წინაშეა“ და ვხედავ მას, თუმცა თითხში ვდევნარ და არა ზღვის პირას. იგი არსად არაა რეალურ სივრცეში, აღჭურვილი არაა რეალური ფიზიკური და სხვ. თვისებებით, მასში, მაგალითად, ვერ შევცურავ, ვერ ვითევზავებ და ა. შ. შეუძლებელია მისი რეალური მოხმარება, მისი მხოლოდ ხედვაა შესაძლებელი. სხვაგვარად, ეს არ არის ზღვა, როგორც სინამდვილის ნაწილი და ნაკვეთი, ეს არის ზღვა როგორც წარმოსახული, ირეალური ანუ როგორც „სურათი“.

ხელოვნების ნაწარმოები მთლად სურათია, მას არ გააჩნია ისეთი ნაწილი თუ ფენა, რომელიც, იმავე დროს, სინამდვილის ნაწილი და ნაკვეთია. სხვათა შორის, ესეთიკაც ამ მხრივ, ჩვეულებრივ, ვმლებოდა ხოლმე, ფიქრობდნენ, რომ ხელოვნების ნაწარმოების პირველი ფენა იმავე დროს რეალური ვითარებაა.

ასე ფიქრობდა, მაგალითად, მე-20 საუკუნის დასავლეთის ერთ-ერთი წამყვანი ფილოსოფოსი და ესთეტიკოსი ნიკოლაი ჰარტმანი.

ჰარტმანის მიხედვით, ხელოვნების ნაწარმოები ძირითადად ორპლანოვანია, „წინაპლანისა“ (Vordergrund) და „უკანაპლანის“ (Hintergrund) თავისებური ერთიანობაა, „წინაპლანი“ რეალურად შეგრძნობილი, აღქმული და, ამდენად, რეალურად არსებული ვითარებაა — ფერწერის შემთხვევაში ესაა ტილოზე „წაესებული“ ფერები და გავლუბული

ხაზები. ამასთან ეს „წინაპლანი“ თავისებურად „გამჭვირვა-  
ლად“ (transparent), მასში ვლინდება (erscheint) და  
ცხადდება (offenbart) სხვა — ირალური. მაგალითად,  
ავიღოთ „ზღვა სენტ-მარისთან“. აქ „წინაპლანი“ ამ რეა-  
ლურ ტილოზე რეალურად წაესებუელი ესა და ეს ფერები და  
რეალურად ავბეჭდილი ასეთი და აშვარაი ხაზებია, რომლებ-  
შიც ცხადდება ირალური ვითარება — „ზღვა სენტ-მარის-  
თან“. ამდენად — ფიქრის პარტმანი — ხელოვნების ნა-  
წარმოები მთლად „სურათი“ ანუ ირალური ვითარება კი  
არაა, არამედ ნაწილობრივ, სახელდობრ „წინაპლანის“ მხრივ,  
ნამდვილ, რეალურ ვითარებას წარმოადგენს.

საქმე ისაა, რომ ჩვენ ჩვეულებრივ ვხედავთ ხოლმე ფერებსა  
და ხაზებს არა სავანათაგან აბსტრაქტივებული სახით, არამედ  
როგორც სწორედ გარკვეულ სავანათა ფერებსა და ხაზებს, ანუ  
როგორც გარკვეულ სავანათა „გამომეტყველებას“. ასეა ესთე-  
ტიკური ხედვის შემთხვევაშიც — ჩვენ ვხედავთ გარკვეული  
საფერის, სახელდობრ „ზღვის სენტ-მარისთან“ ფერებსა და ხაზ-  
ებს, როგორც მის „გამომეტყველებას“, ხოლო „ზღვა სენტ-  
მარისთან“ წარმოსახული და ირალურია; ამიტომაც წარმო-  
სახული და ირალურია ავრთვევ ეს ფერები და ხაზები რო-  
გორც მისი „გამომეტყველება“. მართალია, ისინი, ეს ფერები  
და ხაზები რეალური და ნამდვილია როგორც აი ამ რეალურად,  
ნამდვილად არსებული ტილოს ფერები და ხაზები, მაგრამ საქ-  
მე ისაა, რომ ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისას ჩვენ სრუ-  
ლიადაც არ აღვივებთ მათ ასეთად, არ აღვივებთ როგორც  
აქ ტილოს ფერებსა და ხაზებს. ხელოვნების ნაწარმოების,  
„ზღვის“, აღქმა მოასწავებს ამ ფერებისა და ხაზების აღქმას  
„ზღვის“ გამომეტყველებად — ამიტომაც ისინი, ეს ფერები  
და ხაზები, ირალურია და არა რეალური, სურათის კომპონენ-  
ტია და არა სინამდვილის.

ამგვარად, ხელოვნების ნაწარმოები არც „წინაპლანის“  
მხრივ არაა სინამდვილის ნაწილი და ნაკვეთი, იგი მთლად  
სურათია.

სურათი სხვადასხვა ხასიათისაა ხოლმე; იგი შეიძლება სი-  
ნამდვილედ გვარჩვენებდეს თავს — ასეთ შემთხვევაში საქმე  
გვაქვს სურათთან როგორც სინამდვილის მოჩვენებასთან, ილუ-  
ზიასთან.

ხელოვნების ნაწარმოები არ არის ამგვარი ხასიათისა, იგი  
არ არის სინამდვილის მოჩვენება, ილუზია; ხელოვნების ნაწარ-  
მოების აღქმას აუცილებლად თან იმის განცდა ახლავს, რომ  
ვითარება ირალურია და არა რეალური, რომ ეს სწორედ სუ-  
რათია და არა სინამდვილე.

„სურათად ყოფნის“ განცდის დეაკრავა და სინამდვილის  
ილუზიის აღმოჩენება კლავს ესთეტიკურ ეფექტს, სინამდვი-  
ლისაგან განსურნეველი, სინამდვილეში „ათქვეფილი“ სურათი  
აუქმებს ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისათვის აუცილებელ  
პირობებს — „წმინდა ჭკერებს“ პირობებს. სინამდვილე იმ-  
გვარ რეაქციებს მოითხოვს ჩვენგან, რომლებიც შეუთავსებელია  
კითხვის, ყურებისა და სმენის ესთეტიკურ პირობებთან. სი-  
ნამდვილის აღქმა მასში უშუალოდ ჩართვის, მასში მონაწი-  
ლეობის ნებას ანუ მოქმედების ნებას ადგენიძვებს და ამით იმ  
„უცილებელ „სინდონს“ გვარიძვებს, მკითხველს, მაყურებელ-

სა და მსმენელს რომ სჭირდება. ამიტომაც მკითხველი აღარაა  
მკითხველი, მაყურებელი აღარაა მაყურებელი და მსმენელი  
აღარაა მსმენელი, თუკი წაკითხული, დანახული და მოსმენი-  
ლი ვითარება სინამდვილედ ერეგება. კარგად წერს ამის თაო-  
ბაზე ნიკოლაი პეტრინი: „მაყურებელმა ჩვეულებრივ სასესიო  
უჭველად იციის სუნაზე მომხდარის არანამდვილობა. ...იგი  
ნათლად ანსხვავებს მსახიობს მის მიერ განსახიერებელი პი-  
რობებისაგან და სწორედ ამიტომ შეუძლია მისი მოქმედებო  
ტკიბობა. ინტრიგანის ტრიუმფი ანდა გმირის ტანჯვა და და-  
ლუპვა რეალურ ვითარებად რომ მიგინია, მამინ მორალურად  
შეუძლებელი იქნებოდა, მშვიდად მეჯდარიყო დარბაზში რო-  
გორც მაყურებელი და სცენით ტკიბობას მისცემოდა“.

ხელოვნების ნაწარმოებს, იმსათვის, რომ ხელოვნების ნა-  
წარმოებდ იქნას აღქმული, სინამდვილისაგან სავანებო გა-  
მწვანა სჭირდება, რისთვისაც სხვადასხვაგვარი საშუალება  
ხოლმე გამოყენებული; ფერწერული ნამუშევრის შემთხვევაში  
ერთ-ერთი ასეთი საშუალებაა, მაგალითად, ჩარჩოში ჩასმა —  
ჩარჩო მიჯნავს ნაწარმოებს სინამდვილისაგან, ხელს უშლის,  
რომ სინამდვილის ვაგრძობებად მის ნაწილად და ნაკვეთად  
იკითხებოდეს.

ხელოვნების ნაწარმოები არის არა სინამდვილე, არამედ  
სურათი და თანაც სწორედ ასეთად განცდილი და გავსებული;  
ეს არის სურათად გაგებული სურათი.

სურათად გაგებული სურათი სხვადასხვაგვარი ხასიათისა  
შეიძლება იყოს — იგი შეიძლება იყოს სინამდვილისაგან „გა-  
დმოხლებული“, ანუ სინამდვილის „ასლი“, ანდა მეორეს მხრივ  
— „შექნლილი“ და „ნათხავი“. სახელდობრ როგორი ხასია-  
თის სურათია ხელოვნების ნაწარმოები — სინამდვილის „ას-  
ლი“ თუ „შექნლილი“ და „ნათხავი“?

ხელოვნების ძველთაგან ახასიათებენ ხოლმე როგორც სი-  
ნამდვილის „მიბაძვას“. „მიბაძვა“ სინამდვილიდან „გად-  
მოღებას“, მისგან „ასლის აღებას“ მოასწავებს; მეო-  
რეს მხრივ, ასევე ძველთაგან ცნობილია დანახვისებოდა  
ხელოვნებისა: „ქმნა“. მოცემული დახასიათების მიხედ-  
ვით, ხელოვნება არსებული სინამდვილის მიბაძვა კი არა;  
არამედ ახალი სინამდვილის „ქმნა“. რომელია ამ და-  
ხასიათებათაგან ჭეშმარიტი? — აბსოლუტური აზრით, არც-  
ერთი არაა ჭეშმარიტი, ხოლო შეფარდებითი აზრით — ორი-  
ვე უფრო უსტაბილ — ჭეშმარიტება მათი სინათლისა, სადაც  
ფეთიფული მთავანი კი არ გამოირჩევა, არამედ ველისსმობს  
მეორეს. ხელოვნება სინამდვილის მიბაძვაცა და ახალი სინამ-  
დვილის ქმნაც, ხოლო რამდენდაც იგი ერთიაცა და მეორეც,  
ამდენად, აბსოლუტური აზრით არც ერთია და არც მეორე; ხე-  
ლოვნება რაღაც მხრივ და რაღაც აზრით მიბაძვას, ხოლო რა-  
ღაც სხვა მხრივ და სხვა აზრით ახალი სინამდვილის ქმნას.  
გასარჩევად ისაა, თუ სახელდობრ რა მხრივ და რა აზრითაა  
იგი მიბაძვა და რა მხრივ და რა აზრით — ქმნა.

აქ, უპირატეს ყოფნის, ის უნდა დაზუსტდეს, თუ რაში  
გამოირჩება სინამდვილე, რომელიც მხედველობაში აქვს ხე-  
ლოვნების.

საქმე ისაა, რომ ფიზიკასაც მხედველობაში აქვს სინამდვი-  
ლე, ფიზიკაც იძლევა სინამდვილის „სურათს“ — ოღონდ ეს





სხვა სინამდვილვა, ვინემ ის, რომლისკენაც მიმართულია ხელ-  
 უნდა რაში გამოისახება ეს სხვაობა?

უნდა ითქვას, რომ ფიზიკალური სინამდვილის, სამყაროს  
 სპეციფიკის, მისი ხელოვნებისეული სინამდვილისაგან, სამყაროს  
 საგან განსხვავების უსტიკა და დაწვრილებითი დახასიათება  
 რთული სახეზე: ამიტომაც აქ ამ დახასიათების მხოლოდ და-  
 ხლოებითი მინიშნება მოგვიხერხდება.

ცხოვრებაში ჩვენ ჩვეულებრივადღვივებთ ხოლმე საგნებსა და  
 მოვლენებს ამ მხრივ, თუ რასაც წარმოადგენენ ისინი, რა მნი-  
 შენლობაც აქვთ მათ ჩვენთვის, ჩვენი ცხოვრებისათვის: ამი-  
 ტომაც, ყოველი შემხვედური საგანი გამოიყურება ან როგორც  
 „დაბრკოლება“, ან როგორც „გასაკინი“, სახელოდორ, რო-  
 გორც „ხელსაწყო“, „იარაღი“, ვთქვათ, „ალურმანი“, „ჩაქუ-  
 ჩი“, „თავშესაფარი“ და სხვ. ყოველი მოვლენა „სასიხარუ-  
 ლოა“ ან „სამწუხარი“. „საბედნიერო“ ან „უბედურების მუ-  
 წყებელი“ და ა.შ. და ა. შ. ამგვარი მნიშვნელობებით აღჭურ-  
 ვილი საგნები და მოვლენები თავიანთ სისტემატურ კატეორსსა  
 და მთლიანობაში შეადგენენ სამყაროს როგორც „ცხოვრების  
 სამყაროს“ — ესაა სამყარო როგორც ადამიანის სამყოფელი,  
 „ბინა“, მისი ცხოვრების „სარბილი“.

მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია საგნები და მოვლენები განვიხილოთ  
 ისე, რომ, ამასთან, საგანგებოდ თვალს ავარდოთ ადამიანს  
 და მის ცხოვრებას — საგნები და მოვლენები განვიხილოთ  
 ადამიანის „გამოვლენებით“, უბრალოდ, ერთმანეთთან მიმართუ-  
 ლაში, ადამიანსა და მის ცხოვრებასთან მიმართების გარეშე.  
 ამგვარი განხილვის შედეგად ხელის ადარც „დაბრკოლება“  
 და აღარც „გასაკინი“, აღარც „ხელსაწყო“, ვთქვათ, „ალურს-  
 მანი“, „ჩაქუჩი“ და სხვ., იგი აღარც „სასიხარულოა“ და  
 აღარც „სამწუხარი“ და ა. შ., არამედ არის უბრალოდ არსე-  
 ბული ვითარება. ამგვარად განხილილი საგნების დახასია-  
 თება „დიდი“ და „მცირე“, „მზავალი“ და „ცოტა“, „გრძე-  
 ლი“ და „მოკლე“, „მძიმე“ და „მსუბუქი“, „ხანგრძლივი“ და  
 „ხანმოკლე“ და სხვ. და სხვ. მოცემული დახასიათებით ვუ-  
 ლობისმზოდ ვაზოვებს საზომი ერთეულების, როგორც საგანგე-  
 ბოდ გამოჩნეული საგნების — სანტიმეტრებისა და მეტრების,  
 წუთებისა და საათების და ა. შ. — მიხედვით. ფიზიკას საკ-  
 ზისა ეს „ზომა-წონა“ აქვს მხედველობაში, როცა მათ შორის  
 ურთიერთობას განიხილავს: ხოლო ეს ურთიერთობა სხვა არა-  
 ფერია, თუ არა ურთიერთობა, ურთიერთშემიძებნება „ზომ-  
 წონის“ მხრივ.

ამგვარი დახასიათებებით აღჭურვილი საგნები და მოვლენე-  
 ბი თავიანთ სისტემატურ კატეორსსა და მთლიანობაში შეადგე-  
 ნენ სამყაროს როგორც „ფიზიკალურ სამყაროს“. სხვათა შო-  
 რის „ფიზიკალურ სამყაროში“ გვხვდება ადამიანიც, ოღონდ  
 სრულიად თავისებური სახით, სახელოდორ, ადამიანობადაკ-  
 გრული სახით, უბრალოდ, როგორც ამა და ამ სიგრძე-სიგანი-  
 ხა და ა. შ. მქონე სხეული სხეულთა შორის. ამ აზრით, „ფი-  
 ზიკალური სამყარო“ არის სამყარო უადამიანოდ, „თავისთა-  
 ვად“.

ხოლო ცხადი უნდა იყოს, რომ ეს არაა ის სამყარო და სი-  
 ნამდვილე, რომელიც მხედველობაში აქვს ხელოვნებას — სი-  
 ნამდვილე, რომელთანაც საქმე აქვს ხელოვნებას, „ცხოვრების  
 სამყარო“ და არა „ფიზიკალური სამყარო“. „შედა სენტ-  
 მარისთან“ აღქმისას ჩვენ ტალღის სახით ვხედავთ არა  
 ერთჯერ, ამა და ამ სიგრძე-სიგანის და მასის მქონე ჰაერის  
 დაძახების შედეგად ამა და ამ სიგრძით მაღლა ასროლილი,  
 ამა და ამ მასის მქონე წყალს, არამედ ვხედავთ „დაბრკოლე-

ბას“, „ჩივარობა“, „ძნელ გზას“ და სხვ. მაშინაც, როცა ხელო-  
 ნების ნაწარმოებში ერთ ადამიანი ფიგურირებს უშუალოდ  
 არც მისი რაიმე სახელო, არამედ უზენბრები ლანდშაფტია  
 წარმოსახული, სულრთია, იგი, ეს ლანდშაფტი, გამოიყუ-  
 რება როგორც ადამიანის „სამყოფელი“, „ბინა“ და „სარბი-  
 ელი“, რომელზეც მისი ყოფიერება და ცხოვრება „იკითხება“.

უდავოა, რომ ხელოვნება სინამდვილის, როგორც ადამი-  
 ნის ცხოვრების და შესატყვისი სამყაროს, „ცხოვრების სამყ-  
 აროს“ სურათია — მაგრამ გასარკვევია, თუ სახელოდორ რა  
 სახისათვისა ეს სურათი.

ფოტოგრაფიული სურათი, თავისი პრეტენტის მიხედვით,  
 სინამდვილის უსტიკა მიმატავა, იგი ნამდვილე საგნისაგან, რო-  
 გორც ორიგინალისაგან, გადაღებულ სურათს, ხოლო ხელო-  
 ნებას უთუოდ „შეურაცხყოფა“ ფოტოგრაფისთან შედარება  
 — ეს იმატომ, რომ მას პრეტენტზია აქვს, იყოს მეტი, ვინემ  
 სინამდვილის უბრალო ასლი, სახელოდორ, მას პრეტენტზია აქვს,  
 იყოს, იმავე დროს, ახალი სინამდვილის ქმნა.

ყოველი რეალური საგანი, საგნობრივი ვითარება რაღაც გა-  
 რკვეული ფორმის მქონეა — „ფორმა“ აქ, უპირატეს ყოფილის,  
 იქმნის გრძნობად აღილული ფორმის აზრით; ესაა ფერების,  
 ხაზების, ბევრების, მოძრაობების, ხდომილობების და სხვ. რა-  
 ლაცვარი კავშირი და ურთიერთობა, „დაღვება“ სივრცესა  
 და დროში. მეორეს მხრივ, ეს ფორმა გარკვეული მნიშვნელო-  
 ბებით აღჭურვილი, გარკვეული „შინაარსის“ მქონე საგნის  
 ფორმა — იგი არის, ვთქვათ, ზღვის „ფორმა“, ზღვის ფერე-  
 ბი, ხაზები და ა. შ. ჩვენ ამ ფორმას, ამ ფერებს ხაზებს და  
 ა. შ. რომ ვხედავთ, ამ გზით, და ამასთან ერთად, ვხედავთ  
 ზღვას, როგორც გარკვეული მნიშვნელობებით აღჭურვილსა და  
 გარკვეულ „შინაარსის“ მქონე საგანს — როგორც იმას, რა-  
 შიაც ვმანობთ, ვთვავთაობ, რაზეც ვმოგზავულობთ და ა. შ.

ფოტოგრაფიული სურათი სინამდვილის მიმატავა ნამდვილე  
 საგნის გრძნობადი ფორმის, ანუ, სხვაგვარად, მისი „გარეგ-  
 ნობის“ უსტიკა მიმატებს გზით; იგი ფერების, ხაზების და სხვ.  
 უსტიკად იმეგარ ურთიერთობას იძლევა, როგორც ეს ნამდვილე  
 საგანს ახასიათებს. ხოლო რაზედნადაც ეს გრძნობადი ფორმა  
 გარკვეული მნიშვნელობებით აღჭურვილი, გარკვეული „შინა-  
 არსის“ საგნის ფორმაა, აღწევდა, ფოტოგრაფიული სურათი  
 მამაც და იმეორების აგრეთვე ნამდვილე საგანს თავისი მნიშ-  
 ვნელობითა და „შინაარსით“. ამ სურათის აღქმისას ჩვენ  
 ვხედავთ და აღვიქვამთ არა მხოლოდ ფერებსა და ხაზებს,  
 მათს უპირატესობას, არამედ საგანს, ვთქვათ, ზღვას.

ხელოვნების ნაწარმოები, ფოტოგრაფიული სურათისაგან  
 განსხვავებით, უსტიკად არასოდეს არ იმეორებს ნამდვილე  
 საგნის გრძნობადი ფორმას, „გარეგნობას“ — „შედა სენტ-  
 მარისთან“ რეალურ ზღვას სენტ-მარის ნაპირს რომ შევად-  
 როთ, მსგავსებასთან ერთად, უთუოდ სხვაობასაც აღმოვჩენთ  
 ფორმის მხრივ. ამ აზრით, ხელოვნების ნაწარმოებები, რო-  
 გორც სურათი, არაა მხოლოდ მიმატვა, არამედ, იმავე დროს,  
 სინამდვილის გარდაქმნა და, მამასადამე, ახალი სინამდვილის  
 ქმნა და „თხზავა“.

ფორმის მხრივ შექმნილი, „შესხული“ საგანი და მოვლე-  
 ნა ზოგჯერ იმდევარი სახისაა, რომ თუქნა ეს არა ყოფილა  
 და არ მომდარა სინამდვილეში, მაგრამ პრინციპულად შეი-  
 ძლებდა ყოფილიყო და მომდარაყო. იქნებ სწორედ ამი,  
 ადამიანთა ხელოვნების ნაწარმოები, იქნებ სწორედ ამ „შეი-  
 ბილეთსა“ აზრითაა იგი სინამდვილის გამოყრება და ასლი?  
 თუკი დავაკვირდებით, მივხედვებით, რომ ხელოვნების ნაწარ-

მოები არც ამ აზრით არაა სინამდვილის განმეორება და ასლი. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, აქ იმ გარემოებაზე მიითითება, არ იკმარება, რომ ხელოვნების ნაწარმოები სწორად ფანტასტიკურ ელემენტს შეიცავს — ფანტასტიკური ელემენტი რომ სწორედ ისაა, რაც, ბუნების კანონების მიხედვით, არ შეიძლება ყოფილიყო და მომხდარიყო. ამასთან, ისიც ცნობილია, რომ არაფანტასტიკურ ნაწარმოებებშიც საკმაოდ ვითარებები, მათ შორის კავშირები და ურთიერთობანი ყოველთვის რამდენიმე მანერ „არაბუნებრივი“ სახითაა წარმოდგენილი — რაღაც ზედმეტბადა წააოწოელი წინა პლანზე, რაღაც უკანა პლანზე გადაწული, რაღაც გაუწინარებულია და გამოტოვებული, რამდენადმე დარღვეულია ხოლმე ბუნებრივი პროპორციები და სხვ. და სხვ.

მაშასადამე, ხელოვნების ნაწარმოები არც ამ აზრით არაა სინამდვილის განმეორება და ასლი, რომ ფორმის მთავრე მის შესაბამის ვარიანტს იძლეოდეს — იგი სინამდვილის თვალსაზრისით სწორედ შეუძლებელი ფორმების ქმნის და „თხზავს“.

მაშინ რითაა გამართლებული ძველთაგან ცნობილი დებულება იმის რთობაზე, რომ ხელოვნება მიბაძევა, მას მხრივ და რა აზრითაა ხელოვნება სინამდვილის მიბაძევა? ამ კითხვაზე გავრცელებული პასუხი მოკლედ ასეთნაირად ითქმის: სინამდვილის გრწნობადი ფორმა ცუდად ავლენს და ამტკანებს, რამდენადმე ჩქალავს მის „შინარასს“; ამ მხრივ, მას აქცენება და ხაზგასმას, გამომსახველობითი ძალა აკლას. ასევე ითქმის ფოტოგრაფიული სურათის თაობაზეც, რამდენადაც იგი ზუსტად იმეორებს სინამდვილის გარეგნულ ფორმას. ხოლო ამასგან განსხვავებით ხელოვნება, სინამდვილის გარეგნულ ფორმას რომ გარდაქმნის, სწორედ ამით ქმნის აქცენტს, ხაზგასმას და აძლიერებს ფორმის მხრივ „შინარასს“ გამომსახველობას; ხელოვნება სინამდვილის გარეგნული ფორმის გარდაქმნის გზით უკეთ გამოსახავს, უკეთ ბაძავს მის „შინარასს“.

მეორეს მხრივ, მხატვარი განსაკუთრებული ინტელიციტ გამოიჩინევა და ამიტომაც სინამდვილის იმ ქუმშიარტ, არსებით „შინარასს“ სწავება და გამოსახავს, რომელიც, ჩვეულებრივ, დაფარული ირება სხვათათვის; ხოლო ამ ფარული ქუმშიარტი და არსებითი „შინარასის“ გამომსახველობა, თავის მხრივ, მოითხოვს ფორმის გარდაქმნას — ხელოვნება სინამდვილის გარეგნული ფორმის გარდაქმნის გზით ატექტიკურად გამოსახავს და ბაძავს მის ფარულ ქუმშიარტიკებას, ქუმშიარტიკ „შინარასს“, ანუ არსებას.

ცხოვრებაში (ისევე, როგორც ფოტოგრაფიული სურათზე) დანახვით ზევა გამოეყურება თავისი „ყოველდღიური“, შედარბირული მნიშვნელობებისა და „შინარასის“ მიხედვით. თანაც — „დუნე“ და რამდენადმე ბუნდოვანად. ხოლო „ზღვის სენტ-მარისთან“ ყურებისას არაჩვეულებრივი ძალით, „მზამალდა“ თვალში გაცემს ზევა როგორც „არსებობისათვის ბრძოლის“ მძიმე და ძნელი სარბიელი და ადამიანის ცხოვრება, როგორც ეს მძიმე და ძნელი „ბრძოლა არსებობისათვის“.

ამგვარად, ხელოვნების ნაწარმოები სინამდვილისადმი მიბაძევა არა მისი გრწნობადი ფორმის, გარეგნული გამომეტყველების და მასში გამტადებული მნიშვნელობებისა და „შინარასის“ განმეორების აზრით, არამედ მისი ფარული ქუმშიარტიკ „შინარასის“, არსების გაბნახვის აზრით. იგი არ ბაძავს, არამედ გარდაქმნის სინამდვილის გარეგნულ გამომეტყველებას და ამგვარად ემიჯნება, სცილდება სინამდვილეს. მაგრამ სწორედ ამით ზედმიწევნით ბაძავს და უხალხლოდება მის ქუმშიარტიკ „შინარასს“, მის არსებას. ხელოვნების ნაწარ-

მოები ქმნა და „თხზავს“, „ქმნილებს“ და „თხზულებას“ მხოლოდ იმ აზრით, რომ გარდაქმნილი და ახალი სახით წარმოიქმნება; დღენს სინამდვილის ფორმებს, გარეგნულ გამომეტყველებას; ხოლო სინამდვილის არსებასთან მიმართებაში იგი არ არის გარდაქმნა და ქმნა, არამედ არის სწორედ „გამოსახვა“ უბრალოდ მიბაძვისა და განმეორების აზრით.

ხელოვნებისა და სინამდვილის ეს ტრადიციული გაგება მთლად სწამშიარტიკ არაა. იგი თავის საფუძვლად და წინამძებნად სინამდვილის არასტიკურულ, არადაღატეკურ, სტატიკურ კონცეფციას ეყრდნობება; სახელოდობ, იგი გულისხმობს პლატიკონსტიკურ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც სინამდვილის არსებას რაღაც გარკვეული სახის, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი თუ დასადგენი, მარად უცვლელი, მარად ძალაში მყოფი იდეალი შეადგენს, იდეალი, რომელსაც, თუცა კი ფაქტიურად სცილდება ხოლმე, მაგრამ მუდამ უნდა მისდევდეს და ახოციულებდეს ადამიანის ცხოვრება; ხელოვნება ამ მართლდული იდეალს გამოსახავს, თუცა ზოგჯერ არაპირდაპირი გზით — კრიტიკის ქვეშ აყენებს არსებულ სინამდვილეს, ამიხილავს მას როგორც არადაამიანურს, როგორც იდეალის საპირისპიროს, როგორც იმას, რაც არ უნდა იყოს და ამგვარად მიანიშნებს იდეალს.

მოცემული თვალსაზრისის მიხედვით, ხელოვნება სინამდვილის არსების გამოსახვა უბრალოდ მისი განმეორების, მისი მიბაძვის აზრით, რამდენადაც მას, ამ არსებას, ქმნა არანაირად არ სჭირდება და არ ეხერხება; იგი უცვლელ, უქმნად და გარდაუქმნად იდეალში გამოიხატება. საქმის ნამდვილი ვითარება კი ისაა, რომ სინამდვილე როგორც ადამიანის ცხოვრება არსებითად ქმნა, გარდაქმნა, განვითარება და ისტორიაა, რაც იმას მოასწავებს, რომ ხელოვნება სინამდვილის არსებისადმი უბრალოდ მიბაძევა კი არაა, არამედ იმავე დროს მისი ქმნა და გარდაქმნაა. ხელოვნება, როგორც სინამდვილის სურათი, ყოველდღიური ცნობიერების მსგავსად არსებულ და მოქმედი იდეალის სახელოვნება, არსებული და დამყარებული სინამდვილის სახელოვნებაში კი არ რჩება, არამედ სცილდება და გადალახავს მას ახალი იდეალის ანუ ახალი, უბირატები სინამდვილის შესაძლებლობის მიმართულებით. მხოლოდ ასე სწავდება და უახლოვდება ხელოვნება სინამდვილის როგორც სტიკორიის არსებას.

განვიხილოთ ეს საკითხი ცოტა უფრო დაწვრილებით. როგორც ვთქვით, სინამდვილე, რომლის არსებასაც გამოსახავს ხელოვნება, ადამიანის ცხოვრებაა; ადამიანის ცხოვრება, უნივერსელ ყოფილას, იმითი სასაბუთად, რომ იგი არის მოქმედება. „მოქმედება“ ითქმის ინერტულ-ინდიფერენტული ყოფიერებისაგან და, შესაბამისად, გარკვევნი მიბძვის ძალით ადრდული, მექანიკურ-კაუსალური მოძრაობისაგან განსხვავებით. როგორც ასეთი, იგი აღნიშნავს „თვითმოქმედებას“ — ადამიანი გარკვეული მიზნის სახით თვითონ სასახვს და ახოციულებს თავის საკუთარ ყოფიერებას, მისი ცხოვრება, როგორც მოქმედება, გარკვეული მიზნის დასახებას და განხორციელებაში გამოიხატება. მიზნად დასახული ყოფიერება არის ის, რაც ჯერ არ არის, რაც სხვაა, ვინცმის, რაც არის უკვე ამდენად ადამიანის ცხოვრება, როგორც მოქმედება არის ახალი, საბოლოო ანგარიშით, თვისებრივად ახალი ყოფიერების ქმნა ანუ შემოქმედება. ამასთან, მიზნის დასახვა და განხორციელება როგორც ახალი ყოფიერების ქმნა არ ნიშნავს ძველსაგან სასებით მოწყვეტას, მის დაკარგვას და გაუქმებას; ადამიანის ცხოვრება რეალური, განუწყვეტელი პროცესია, იგი,





ერთხელ წამოწყებული, შეწყვეტას და მთლად ახლიდან დაწყებას ვი არ მივბრუნდები, ამხელ შევსებას და ასე „სრულყოფას“; გამთლიანებას; ან გარკვეული აზრით შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანის ცხოვრება როგორც მოქმედება „სრულყოფის“ და „გამთლიანებისა“ მისწრაფებას გამოხატავს. ცხოვრება, უთვით მხრივ, გასახორციელებლად დასახლად, და, მეორეს მხრივ, ეტყვი გახორციელებლად მიზანთა ერთიანობაა, სადაც გასახორციელებლად დასახული მიზანი ავსებს, „სრულყოფას“ უკვე გახორციელებულ მიზანს ერთ მთლიანობად, ერთ მთლიან მიზნად.

როგორც ვთქვით, მოქმედება იმაში გამოიხატება, რომ ადამიანი გარკვეული მიზნის სახით თვითონ სახვეს და ახორციელებს თავის საკუთარ ყოფიერებას: ხოლო „თავისი საკუთარი ყოფიერება“ სხვა არაფერია, თუ არა გარემოში მისი სამყაროსადმი გარკვეული მიმართება — მოქმედება გარემოში ცველი სამყაროსადმი მოქმედება, იგი გარემოშივე სამყაროში რაიმეს კეთება და ქმნა.

ხოლო ადამიანს ყველაფერი ერთნაირად ვი არ „უხერხება“ და ერთნაირად ვი არ შეუძლია ყველაფერი გააკეთოს და ქმნას, არამედ რაღაც შეუძლია და რაღაც არ შეუძლია, რაღაც შეტად შეუძლია და რაღაც ნაკლებად. ამიტომაც, მოქმედება არა ყოველთვის ერთგვარი ძალისა და ხარისხის — იგი სრული ძალისა და სრულფასოვანია, ჭეშმარიტი ქმნა და შემოქმედება მხოლოდ მაშინ, როცა იმის კეთებაში გამოიხატება, რაც მოქმედი ინდივიდის უპირატეს შესაძლებლობას შეადგენს. ხოლო რამდენადაც ყოველ ინდივიდს, საბოლოო ანგარიშით, თავისი საკუთარი განსაკუთრებული, უნიკალური შესაძლებლობები გააჩნია, ამდენად, მოქმედება სრულფასოვანია, ჭეშმარიტი ქმნა და შემოქმედება მხოლოდ მაშინ, როცა ინდივიდის განსაკუთრებული, უნიკალური შესაძლებლობების მიხედვით მიზნის დასახვას და გახორციელებას გამოიხატება და როცა, მამასადამე, საკუთარი ინდივიდუალური, განუმეორებელი და უნიკალური სახის მქონეა.

ცხოვრება, როგორც მოქმედება, „სრულყოფისა“ და „გამთლიანებისა“ მისწრაფებაა, რაც მხოლოდ მაშინ მიიღწევა, როცა ინდივიდის განსაკუთრებული, უნიკალური შესაძლებლობების მიხედვით მიზნის დასახვასა და გახორციელებას გამოიხატება; ცხოვრება თავის სისრულეს მხოლოდ მაშინ აღწევს, როცა ადამიანის ინდივიდუალური, განსაკუთრებული და უნიკალური შესაძლებლობების რეალიზაციაა.

„სრულყოფისა“ და „გამთლიანებისა“ ადამიანის მისწრაფების მეორე ძირითად ასპექტს ის შეადგენს, რომ იგი, ადამიანი, როგორც ინდივიდი, სხვა ადამიანებთან, საბოლოო ანგარიშით, საზოგადოებასა და კაცობრიობასთან ერთ მთლიანობად გაერთიანებას მიესწრაფვის, რაც მხოლოდ მაშინ მიიღწევა, თუკი იგი მხედველობაში იღებს საერთო, საზოგადოებრივსა და საკაცობრიო იდეალს, ამ იდეალის ქვეშ აყენებს თავის თავს და მის მიხედვით სახავს თავის განსაკუთრებულ მიზანს. საერთო, საყოველთაო იდეალობად დაქვემდებარებული მოქმედება ადამიანისა, როგორც „თვითმოქმედება“, იმავე დროს, არის „თანამოქმედება“ — სხვათა მოქმედებებთან „შთანხმებული“, გაერთიანებული მოქმედება.

საერთო, საზოგადოებრივი და საკაცობრიო იდეალი მოწოდებულია, რომ გასაქანი მისცეს ადამიანის ცხოვრებას, როგორც „თვითმოქმედებას“, შემოქმედებასა და „თანამოქმედებას“; გასაქანი მისცეს ადამიანთა განსაკუთრებული, უნიკალური შესაძლებლობების რეალიზაციას, მათი ინდივიდუალური

პიროვნული სახის ფორმირებას და, მეორეს მხრივ, მათს გაერთიანებას ერთ მთლიანობად. მაგრამ, ამასთან, ეს იდეალობა არაა იმითაც, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი, არაა ერთსა და იმავე სახით მუდმივად მოქმედი; იგი ცვალებადი და განვითარებადი. დგება დრო, როცა არსებული კონკრეტული იდეალი, გასაქანს რომ აღწევდა ცხოვრებას რაღაც სახითა და რაღაც დინივს, თავის „დროს მოსჭამს“ და ცხოვრების შემდგომად იდეალად იქცევა; დგება დრო, როცა იგი გასაქანს ვი არ აღწევს ადამიანთა მოქმედებას როგორც „თვითმოქმედებას“, შემოქმედებასა და „თანამოქმედების“ ერთიანობას, არამედ პრინციპულად აფერხებს ყოველივე ამას. დაბოლოს, პრინციპულად აფერხებს და კატასტროფის წინაშე აყენებს ადამიანთა ფიზიკურ არსებობას. ასეთ პირობებში ადამიანები საბოლოო ანგარიშით უარყოფენ და წინ აღუდგებიან არსებულ იდეალს, მის ნაცვლად ახალ იდეალს სახვევენ და მიადგევენ.

კაცობრიობის ცხოვრება ძველი იდეალისა და შესატყვისი მიმართულების, გეზის უარყოფა-გადაღმავებისა და მის „წიაღში“, მის ნიდავგზე, მისი თავისებური „შენახვით“ ახლის დასახვა-გახორციელების განუწყვეტელი და მუდმივი პროცესია; სწორედ ამ აზრით ითქმის, რომ კაცობრიობის ცხოვრება ესტორიაა. ხოლო რამდენადაც ეს ასეა, ამდენად ხელოვნების მიერ სინამდვილის არსების გამოსახვა უპირველეს ყოვლისა სინამდვილის ისტორიულობის გამოსახვას გამოიხატება; „რეალისტური ხელოვანი — წერდა ბერტოლტ ბრესტი — ქმნა მისთვის და გარდასვლავს სვამენ მასვილს. ისინი თავიანთ ნაწარმოებებში ისტორიულად აზრდობენ“.

ამასთან, რამდენადაც ისტორია არაა ადამიანებისაგან დამოუკიდებლად მიმდინარე, მექანიკური პროცესი, არამედ ისტორიას ადამიანები ქმნიან, ამდენად, ხელოვნება არ შეიძლება იყოს ცხოვრების, როგორც ისტორიის უბრალო ასლი — იგი, იმავე დროს, მისი ქმნა.

ხელოვანი კაცი, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებული ინტუიციით გამოირჩევა და ამიტომ ცხოვრების ახალი იდეალის დასახვისა და ძველის კრიტიკული შვილებისა და უარყოფის მხრივ, ანუ ისტორიის ქმნის მხრივ, უკან ვი არ მისდევს სხვებს, არამედ წინ მიუძღვის. ხელოვნების ნაწარმოები ცხოვრების ახალი იდეალის დასახვისა და ძველის კრიტიკული გადაღობვის ანუ ისტორიის ქმნის თავდაპირველი აქტია და არა უკვე შესრულებულს უბრალო განმეორება.

ყოველივე ამის მიხედვით გასაგები ხდება, რომ ხელოვნება არაა სინამდვილის არსებისადმი მხოლოდ მიმავა, იგი, იმავე დროს, მისი დასახვა ანუ ქმნა. იგი მიზანდა მიზლოდ იმდენად, რამდენადაც ახალ იდეალს არსებულისაგან მოწყვეტით ვი არ სახავს, არამედ მის ნიდავგზე და მის მიხედვით. ხოლო ხელოვნება ახალი სინამდვილის ქმნა იმდენად, რამდენადაც ახალ იდეალს დასახული სახით ვი არ პროვებს და იმეორებს, არამედ თვითონ სახავს.

ესადა, ხელოვნება ახალი სინამდვილის ქმნა, მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც აუდიტორიის მხრივ გაგებას აღწევს და, ამგვარად, მასზე ზემოქმედებას ახდენს.







ჰენდელის სახელობის XXV საერთაშორისო ფესტივალის გახსნა.

# ჰენდელის სახელობის XXV საერთაშორისო ფესტივალზე

ვაჟა გვახარია

5 ივნისს გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ქალაქ ჰალეს „მშვიდობის თეატრში“ გაიხსნა დიდი კომპოზიტორის გეორგ ფრიდრიხ ჰენდელის სახელობის XXV საერთაშორისო ფესტივალი, რომელსაც გდრ-ის კულტურის მინისტრმა პანს-იოახიმ ჰოფმანმა ხალხთა მეგობრობის დღესასწაული უწოდა. ამ დიდ საიუბილეო ღონისძიებას დაესწრო 21 ქვეყნის 300 წარმომადგენელი. საბჭოთა დელეგაცია წარმოადგინეს გლანკას სახელობის სსრკ ხალხთა მუსიკალური კულტურის ცენტრალური მუზეუმის დირექტორმა ვ. ალექსეევამ, ჟურნალ „მუსიკალნიაა ჟიზნის“ რე-

დაქტორმა ი. პოპოვმა და ამ სტრიქონების ავტორმა.

ფესტივალის პროგრამა საინტერესო იყო და მრავალფეროვანი. კონცერტები იმართებოდა დღე-ში სამჯერ — დილით, შუადღესა და საღამოს. ყოველდღიურად ტარდებოდა ჰენდელის საზოგადოების პრეზიდენტის სხდომები. ორ დღეს გაგრძელდა სამეცნიერო სესია, რომელიც მიეძღვნა ჰენდელოლოგიის აქტუალურ პრობლემებს, დიდი კომპოზიტორის შემოქმედების პროპაგანდისა და სამეცნიერო კონტრაქტების საკითხებს. ჰენდელის სახლ-მუზეუმში კი იმართებოდა პრესკონფერენ-

ციები, ოფიციალური და შემოქმედებითი შექვედრები...:

ფესტივალის ორგანიზატორებმა საიუბაელო თარიღთან დაკავშირებით გამოაქვეყნეს ჰენდელის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი მრავალი საყურადღებო ნაშრომი თუ მონოგრაფია; მათ შორისაა ჰენდელის პირველი ბიოგრაფის მოთე-სონის წიგნი, რომელიც 1761 წელს გამოიკა, აგრეთვე საყურადღებო კრებულები: „იოჰან სე-ბასტიან ზახი და გეორგ ფრიდრიხ ჰენდელი“, „ჰენდელის XXV ფესტივალი გდრ-ში“, აგრ. ფ. ჰენდელის წვლიწდელი“ და სხვ.

ჰენდელის სახელობის XXV საერთაშორისო ფესტივალმა ერთ კვირას გასტანა. ამ ღირსშესა-ნიშნავ დღეებში გამართა 30 კონცერტი, რომ-ლებშიც მონაწილეობდნენ შესანიშნავი საშემსრუ-ლებლო კოლექტივები, დირიჟორები, მომღერ-ლები, ინსტრუმენტალისტები. შემსრულებელთა შორის იყვნენ — პენსილვანიის კამერული გუნ-დი და ორკესტრი „პრომოუსიკა-ფილადელფია“ პროფ. ფ. ციემერმანის ხელმძღვანელობით. ამ კო-ლექტივმა შესარულა ფრაგმენტები და ფინალურ სცენა ჰენდელის ორატორიიდან „აქისი და გალათეა“, ვარშავის საოპერო თეატრმა წარმო-ადგინა ტელემანის ოპერა „პომპინონე“, ბერლი-ნის სიმფონიურმა ორკესტრმა კურტ ზანდერლინ-გის დირიჟორობით დაკურა მოცარტის სიმფონია „იუპიტერი“ და შოსტაკოვიჩის VIII სიმფონია. ბუქარესტის მადრიგალისტებმა შესარულეს პა-ლესტინას, მონტვერდისა და თანამედროვე რუ-მინელი კომპოზიტორების საყურად ნაწარმოებე-ბი. ლაიფციგის რადიოსა და ტელევიზიის ორ-კესტრმა, ჰალეს საოპერო თეატრთან ერთად, წარმოადგინა დიდი ინგლისელი კომპოზიტორის სტენი პერსელის ოპერა „ადონისა და ენკისა“, სოლო კონცერტი გამართა გამოჩენილმა გერმან-ელმა მომღერალმა ტეო ადამსა და სხვა. ფესტი-ვალის კულმინაციურ წერტილად იქცა ჰენდელის დიდებულ ორატორია „სამსონი“, რომელიც შეს-რულდა ბერლინის რადიოსა და ტელევიზიის ორ-კესტრის, გუნდისა და შტატსბაიერის სოლისტე-ბის მონაწილეობით. სამსონის პარტია შესანიშ-ნავად იმღერა ცნობილმა ტენორმა პიტერ შრაი-ერმა. ფესტივალის აუდიტორიამ ინტერესით მო-ისმინა აგრეთვე ჰენდელის ორატორია „სოლომო-ნი“ და ოპერა „ფარმონო... ერთი სიტყვით, მუსიკა ეძერდა ყველგან — ჰალეს „მშვიდობის თეატრში“, ჰალეს უძველესი თეატრსიტეტის სა-კონცერტო დარბაზსა და გოეთეს მიერ აშენებულ ლიუნსშტადტის თეატრში.

ჰენდელის მშობლიური ჰალე დიდი მუსიკალურ ტრადიციების ქალაქია. მუსიკიერების მაღალ კულტურაზე მეტყველებს არა მარტო პროფესი-ული კოლექტივები, არამედ თვითშემქმედებაც, აქ ყოველ საწარმოსთან ჩამოყალიბებულია მომღერ-ალთა გუნდი, სხვადასხვა სახის ინსტრუმენტუ-ლი და ვოკალური ანსამბლი, სადაც მუშა-მოსამ-

სასურენი გატაცებით ასრულებენ ბახის, ჰენდელ-ის, შუტცის, ჰაინდის, მოცარტისა და სხვათა ნაწარმოებებს. ჰალე ხშირად მასპინძლობს მსოფ-ლიოში სახელგანთქმულ მუსიკოსებსაც.

ჰენდელის სახელობის XXV საერთაშორისო ფესტივალზე სამტოთა ხელგადაღებული კულტურის ღირსების დაცვა წილად მესა საქართველოს ახ-სელმწიფო ფელარმონიის კამერულ ორკესტრს, რომელსაც ედუარდ სანაძე ხელმძღვანელობს. გერმანელებმა ეს კოლექტივი გაიცნეს ჯერ კიდევ ჰენდელის სახელობის წინამორბედ ფესტივალზე და ერთ-ერთ საუკეთესო ორკესტრად აღიარეს. ჰალელი მსმენელები დღესაც აღტაცებით იგო-ნებენ შესანიშნავი ქართველი მევიოლიანების -- მარინე, ირინე და ნანა იაშვილების მიერ კვიკა-ლის სამამეი კონცერტის შესრულებას.

ამჟერად, საქართველოს ფილარმონიის კამე-რულმა ორკესტრმა დიდი წარმატებით ვაჰანთა კონცერტები ლაიფციგში, პოტსდამსა და ბერლინ-ში, ყველაზე რთული გამოცდა კი ელიდათ ქა-ლემი, რომელიც ფესტივალის დღეებში კდრ-ის მუსიკალური ცხოვრების ცენტრად იქცა. აღსანი-შნავია ისიც, რომ ჰენდელის ფესტივალის წინ გა-იმართა ვებერსისა და შუმანის სხოვნისადმი მიძღუ-ნილი ტრადიციული დღესასწაულები დღეგრძელა და ცვიკაუმი. შუმანის დღეებში მონაწილეობდა ჩვენი სახელოვანი თანამემამულე, შუმანის სახე-ლობის საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი საქართველოს სახალხო ორკესტრ ელისო ვირსა-ლაძე. ჰენდელის საზოგადოების პრეზიდენტი, ცნობილი კომპოზიტორი, პროფესორი ერნსტონ-მაიერი დღესაც მღეღვინავდნენ იგონებს ვ. ვირსალა-ძის დიდ გამარჯვებას შუმანის კონკურსზე, სა-დაც მას პირველი პრემია სწოვდა პროფ. მაიერს გადასცა, როგორც ყოირის თავმჯდომარემ. პა-ტონ მაიერის აზრით, ვ. ვირსალაძემ, სხვათა შო-რის, უზრუნველყავს შესარულა მისი პიესა, რომ-ელიც კონკურსის აუცილებელ პროგრამაში იყო შეტანილი.

გდრ-ში საქართველოს სახელმწიფო ფილარ-მონიის კამერულ ორკესტრი სამი საკონცერტო პროგრამით წარსდგა. სოლისტები იყვნენ — სა-ხელგანთქმული მევიოლინე, საერთაშორისო კონ-კურსების ლაურეატი, საქართველოს სახალხო არ-ტისტი ლიანა ისაკაძე, საერთაშორისო კონკურ-სების ლაურეატი, პიანისტი მანანა დლიჯაშვილი და საქართველოს ფილარმონიის სოლისტი, მომ-ღერალი დინა ჯიჯავა.

9 ივნისს დღის საამათვე ჰალეს უნივერსი-ტეტის საკონცერტო დარბაზში მრავალრიცხოვან-მა მსმენელმა მოიყარა თავი. საქართველოს კამ-ერული ორკესტრის კონცერტის ფესტივალის აუდიტორია ინტერესით ელოდა. კონცერტს ესწ-რებოდნენ ჰენდელის საზოგადოების მიელი პრე-ზიდენტი, გდრ-ის კულტურის სამინისტროს წარ-მომადგენლები დოქტორ ვ. რაკვიტის ხელმძღ-ვანელობით, მრავალი უცხოელი თუ ადგილობრი-

ვი სპეციალისტი. პირველ განყოფილებაში ქართველმა მუსიკოსებმა ჭეშმარიტი არტისტიზმითა და სამხრეთული ტემპერამენტით შეასრულეს პენდელის კონჩერტო გროსო № 1, რომელიც მკურავალედ მიიღო მსმენელმა, და კომპოზიტორ ნოდარ მამისაშვილის სამი მინიატურა კამერული ორკესტრისათვის. ამ მოხდენილმა და ნატიფმა ნაწარმოებებმა დიდი გამოთხილი კპოვეს. სპეციალისტები დანიტერესდნენ ნ. მამისაშვილის პიროვნებით, მისი შემოქმედებითა და მოღვაწეობით.

მეორე განყოფილებაში ლ. ისაკაძის ელვარე ტალანტმა და ოსტატობამ დაიპყრო აუდიტორია. მან, კამერულ ორკესტრთან ერთად, ბრწყინვალედ შეასრულა ბახის სავიოლინო კონცერტი (e-moll), ბის-ზე კი ორი ნაწილი ვივალდის ციკლიდან „წელიწადის დრონი“. აუდიტორიამ მგზნებარე აპლოდისმენტებითა და ოვაციებით დააჯილდოვა ქართველი მუსიკოსები. კონცერტის შემდეგ საქართველოს კამერულ ორკესტრსა და სოლისტებს, საბჭოთა დელეგაციის წევრებთან ერთად, პრესკონფერენცია გაუმართა კალეს უნივერსიტეტის რუსული ენისა და ლიტერატურის კათედრამ.

მართალია, ჰენდელის სახელობის XXV საერთაშორისო ფესტივალზე საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის კამერულმა ორკესტრმა დიდი წარმატება მოიპოვა, მაგრამ ერთი რამ მინდა მაინც ვუსაყვედურო მას. საგასტროლო რეპერტუარში ნაკლები ადგილი დაეთმო ქართულ მუსიკას, რომელიც მხოლოდ ნ. მამისაშვილის მინიატურებით იყო წარმოდგენილი. (რადა, ამ კლექტივის უმთავრესი საწრუნავი სწორედ ვრუნული მუსიკის პროპაგანდა უნდა იყოს. მით უფრო დღეს, როცა აგრერიგად იზრდება ინტერესი ქართული მუსიკალური კულტურის მიმართ. ამაზე მეტყველებს ის ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსი, რომელიც ზ. ფალიაშვილის ოპერების — „დაისი“ და „აბესალომ და ეფრეი“, ო. თაქთაქიშვილის „მინდისას“ და ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილის“ დადგმებს, რ. გაბრიავაძისა და გ. ყანჩელიის სიმფონიებს და სხვას ახლავს გერმანიამში.

იმედია, რომ საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის კამერული ორკესტრი სწორედ ამ თვალსაზრისით გადახედავს თავის შემოქმედებით პოზიციებსა და რეპერტუარს.

საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის კამერული ორკესტრა.





# ქართული ესთეტიკური ნაზრების კლასონური ნაკალი

რევაზ სირაძე

პარსულში ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნაზრების ისტორიის თვალსაზრისით ფრიად საყურადღებოა პლატონური ნაკალი ქართულ აზროვნებაში. პლატონიდან მომდინარე იდეებს მნიშვნელობა ჰქონდა არა მარტო ძველი ქართული ფილოსოფიური ნაზრების, არამედ, ამასთანავე, თვით მხატვრული აზროვნების („სახისმეტყველების“) განვითარებასათვისაც. ეს თეტიკური ბუნებისაა არა მხოლოდ სტილი პლატონის თხზულებებისა, არამედ თვით აზროვნების წესიც. ამიტომ, ბუნებრივია, ამ ტიპის ფილოსოფიური აზროვნების იყო მხატვრული შემოქმედებისათვის, ვიდრე არისტოტელესეულ მკაცრ ლოგიკურ სისტემატიზაციასზე დამყარებული ნაზრები. ამიტომ, არისტოტელესეული შეხედულებანი გაერკლეება კომპლექსურ და სასწავლო დისციპლინებში (მაგალითად, ლოგიკის მეცნიერებაში), მხატვრულ შემოქმედებაში კი — პლატონური იდეები ერკლეობოდა. ცხადია, ამ გაგების ასპლუტურიზება არ გვაზრებს, რადენადაც, ხშირია პირველ შემთხვევებშიც. სპეციალურ გამოკვლევებში ცხადდება ნაჩვენები „ვეფხისტყაოსნის“ ცალკეულ შეხედულებათა კავშირი არისტოტელესეულ ნაზრებთან. მაგრამ ზოგიერთი განზოგადება მაინც სადავოდ რჩება.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ სადავო უნდა იყოს შ. ნუცუბიძის შეხედულება, რომელიც შემაჯამებელი აზრის სახითაა მოწოდებ-

ბული: „ჩანს XII—XIII სს ქართულმა პოეზიამ თავიდან ბოლომდე ე. ი. რუსთაველამდე კარგად იცოდა, რომ ქართულ აზროვნებას მარტო არისტოტელე განსაზღვრავდა, რომ პლატონის იდეალიზმი საქართველოში მისი არეოპატიკული განმარტებითაა შემოსული. ეს ნიშნავს, რომ იოანე პეტრიწის ნაზრებში იდეალისტურ ელემენტებს თანამედროვე პოეზია არ სთვლიდა თვალსაჩინო ამბავად“ („ქართული ფილოსოფიის ისტორია“, II, გვ. 164).

ძველ ქართულ პოეზიაში არისტოტელური ნაკლის განმარტვრულ მნიშვნელობას აღნიშნავდა მ. გოგიბერიძეც, თუმცა არაბული არისტოტელიზმის გზით.

გამოთქმულია საპირისპირო შეხედულებაც (შ. ხიდაშელი). ქართული მწერლობა ეცნობოდა შემდეგ ანტიარისტოტელურ მოსაზრებას: „უბადრუკი არისტოტელი ჯერეთ სიცოცხლისავე პლატონის ურცხვენობით წინააღმდეგო ექმნა მას და აკადიმიასა — იგი განაწყო ბრძოლად, და არცა მიძღურებისა პატივსცა, არცა მრავალგანთქმულობისაგან კაცისა მის სიქადულობათისა შეკდემულ ექნა, არამედ ამპარტაგენებით და სილაღით აღუდგა მას, არა უშეობესთა მისთა, არამედ ფრიად უდარესთა მკუშვეელი სჯულთაი. და რამეთუ სულისათეს მან (პლატონმა) უკუე სამნაწილეობაი და უკუდავობაი და საწუთობაი განაჩინა. და მან ვიდრე ღმრთისა მიერ თქუა გამგებლობაი ყოვლისაი. ხოლო ამან (არისტოტელემ) რაოდენ უშუო, განგებულებისაგან საღმრთოსა დაკლებულ ყო ქუეყნაი“ (ხრონოლოგიური გიორგი მარტოლისა, გვ. 41).

ასეთ ულტრაპლატონურ თვალსაზრისთან ერთად ცრკვლედობდა არისტოტელიანური სააზროვნო ტენდენციები. ცნობილია, რომ მისი წარმომადგენელი იყო არსენ იყალთოელი. მას „დღემთაგანონში“ შეუტანია არისტოტელური თხზულებანი და ისეთი ანტიპლატონური ტრაქტატიც, როგორცაა — „განიქიქებაი ელინებისა სულთა პირველ-ყოფისაი“. შევიძინავთ: ეს არ ნიშნავს, რომ მილიანად უარყოფილი იყო პლატონის მოძღვრება სულზე. უარყოფილია ძირითადად სულის „პირველ ყოფა“. სულის უკვდავების პლატონურ იდეებს იყენებდნენ გრიგოლ ნოსელი და მთელი პატრისტიკა.

პლატონ-არისტოტელეს ამგვარი დაპირისპირებულობის გვერდით მომჩივებელი თვალსაზრისიც ხდებოდა ცნობილი არა მხოლოდ ნეოპლატონური თხზულებიდან, არამედ აგიოგრაფიული ნაწარმოებებიდანაც. „პროკოპი დუქსის წამებაში“ პროკოპი ეუბნება წარმართ ფლავიანოსს: „დადაცათუ ჩვენთა მათა წერილობაი არა გრწამს, შენთავე ფილოსოფოსთაგან გიჩუენო, ვითარმედ ერთისა ღმრთისა ჯო არს თაყუანისცემა და არა მრავალთაი. გულისხმა ყუე უკუე და ცან, ვითარმედ გრ მ ი და ს ო კ რ ა ტ ი და პლატონ და არისტოტელი, რომელნი-იგი წინამძღუარნი არიან ფილოსოფოსთა თქუენთანი, ეგრეთ ჭადაგებენ. და ისინი, რასა მიუწერს ერმი, რომელსა-იგი სამზის დადებულე უწოდებ წარმართთა, ასკლპიოსისა მიმართ მურქანელი: „უფალმან და ყოვლისან შემოქმედმან, რომელსა-იგი ღმერთ სახელელების, დაჰბდა სოფელი ესე ყოველი და შეიყარა, ვითარცა თვისი დაბადებულე“. აწ უკუე სადა ჩანს ამას სიტყუასა შინა სიმრავლე გვე ღმერთთა თქუენთა?... ხოლო სოკრატი და ირაკლიტოს, დიდნი



იგი ფილოსოფოსიანი თქვენნი, სრულიად სხაგებენ თაყუანის ცე-  
მასა კრპათასა“.

ქართულმა სასულიერო მწერლობამ ნეოპლატონიზმიდან აითვისა პლატონიდან მომდინარე შეხედულებანი კატაფა-  
ტიკისა და აპოფატაკის შესახებ. სამცხენიერო ლიტურგიატურაში მათგან არაერთი მნიშვნელოვანი საკითხია განხილული. ჩვენ შევეცხებით მათ კავშირს თორიულ-ლიტურგიატურულ და ესთე-  
ტიკურ ნაწარგეთან.

კატაფატაკა — აპოფატაკის ურთიერთმიმართება ზოგჯერ არასწორადაა გაგებული. კატაფატაკა აპოფატაკას არ მიემა-  
რთება ანტიონიანა მსგავსად. აპოფატაკა ნიშნავს არა ღმერ-  
თის დახასიათებას უარყოფითი ატრიბუტებით, არამედ ატ-  
რიბუტთა უარყოფას. კატაფატაკა, ცხადია, ღვთისებას ატ-  
რიბუტულ დახასიათებას გულისხმობს, მაგრამ კატაფატაკურ ატ-  
რიბუტებს, ჩვეულებრივ, სიმბოლური (და არა პირდაპირი) ატ-  
რიბუტები. რომ ღმერთია „მეცა“, „ნათელი“, — ამას მხოლოდ სიმბოლური წინმწინებლობა უნდა მივნივთ. კატაფა-  
ტიკა თუ, ჩვეულებრივ, სიმბოლური წინმწინებობით იხმარება, აპოფატაკურ ატრიბუტებს პირდაპირი (არასიმბოლური) წინმწინებობა აქვს. ესაა ერთი მიზეზი, რომ კატაფატაკა-აპო-  
ფატაკა ერთმანეთს არ შეუვადროთ ანტიონიუმის მსგავსად.

არის კიდევ ერთი ყურადსაღები გარემოება ჩვენს საკით-  
ხების თვალსაზრისით. კატაფატაკა „ნათელი“ (სიმბოლური შინაარსით), აპოფატაკა — არა-ნათელი, თუნდაც „ბნელი“, ოღონდ არა პოზიტიური შინაარსით, არამედ „ბნელი“, რო-  
გორც ნათლის უარყოფა. აი, ამ განსხვავებას აქვს არსებითი წინმწინებობა. „ნათელი“ აპოფატაკაში იმიტომ კი არაა უარ-  
ყოფილი, რათა მოვიხმით მისი (ნათლის) საპირისპირო პო-  
ზიტიური ატრიბუტები: ღმერთი — „არა-ნათელი“ ნიშნავს, რომ ღმერთი არის ნათელზე მაღლმადგომი, ზნათელიც, ა. ი. იგულისხმება „ნათლის“ უკმარობა ღვთაების განსაზღვრისათ-  
ვის. ამიტომაც, რომ ღმერთზე „ნათელი“ მხოლოდ სიმბო-  
ლურად ითქმის და არა პირდაპირ, რადგან იქვე საგულისხ-  
მებელია, რომ იგი „ნათელზე“ მეტია, ა. ი. „არა-ნათელია“, „ზნათელია“. ამიტომ არამართებელია, რომ პირდაპირი ატ-  
რიბუტთა ვაგვით კატაფატაკა, მაგალითად, „ბნელი“ (მაშინ მისი აპოფატაკა უნდა იყოს „არა-ბნელი“). წინააღმდეგ, უარყოფითი ფორმით გამოთქმული აზრის შეიძლება დადებით ში-  
ნაარს შეიცავდეს და მაშინ იგი ისევ კატაფატაკური ატრიბუტ-  
ები იქნებოდა. მაგალითად, „ბნელი“ თუ არ გულისხმობს „არანათელს“, იგი კატაფატაკაში შევიდოდა და სიმბოლური (და არა ლოგიკური) წინმწინებობა მიენიჭებოდა. ამიტომაც, რომ საღრმისო სახელთა შორისაა შეტანილი, „მცირე“, „მუი“ და „უსმკაცრობა“ („სადღმრთისა სახელთადაც“, თავი II) როცა აპოფატაკა დადებითი ფორმითაა წარმოდგენილი, იგი ყოველთვის შეიცავს უარყოფით გაგებასაც. ასეთ შემთხვევაში ის, ჩვეულებრივ, გვხვდება კატაფატაკური ატრიბუტის გვერ-  
დით. მაგალითად, რუსთაველის „შინაინ ღამე“, „უკამო ეპიმი“ და სხვ. სხვაგვარად გაუგებარი იქნებოდა თუ რომელია აქ კატაფატაკური და რომელი აპოფატაკური ნიშანი.

აპოფატაკური ატრიბუტ კატაფატაკურს უპირისპირდება (ამაზე ნუთითებს ტერმინები: წართქმა-უკუთქმა), ოღონდ ამ დაპირისპირებისას ისინი არ წარმოადგენენ პოლარულ ცნებებს, ანტიონიამ წყვილს. ანტიონიუმით ერთი რამ შეიძლე-  
ბა იყოს „დიდი“, მეორე — „მცირე“. კატაფატაკა — აპოფა-  
ტიკა იგი ღმერთია „დიდი“ და „მცირე“, ოღონდ ეს უკანას-

კელი უნდა ნიშნავდეს „არა-დიდს“. ან არადა, ღმერთი შეე-  
ძლება იყოს კატაფატაკური „მცირე“ (სიმბოლური შინაარსით), მაშინ „დიდი“ იქნება „უკუთქმა“, ანუ — „არა-მცირე“. წართქმა-უკუთქმას იმიტომ ხმარობენ ერთმანეთის გვერ-  
დით, რომ არსებობდა ერთგვარ უარყოფა მიხედვით. „უკამო-  
ეპიმი“ ნიშნავს, რომ, მართალია, სიმბოლურად ღმერთზე გამ-  
ზობთ: ისაა „უკამი“, მაგრამ არსებითად ის არ განისაზღვრე-  
ბა კონკრეტულად, ის ყოველთვის „უკამზე“ ზემდგომია.

თანასადელ არეოპაგეტიკისა, ღმერთი „არცა ბნელ არს, არ-  
ცა ნათელ, არცა საცთურ, არცა უკუმარიტება“ („საიდუმლოდ ღმრთისმეტყველებისათვის“, 2, 1).

საღრმისო სახელებში ერთმანეთის გვერდით და პოზიტიურ-  
სიმბოლური შინაარსითაა წარმოდგენილი „დიდი“ და „მცირე“ (1, 9, 3), „საკუთნო“ და „უკამი“ (1, 10, 3). რომ აპო-  
ფატაკა ატრიბუტული ნიშნების უარყოფას გულისხმობს და არა უარყოფით ნიშნებს, რომ პირდაპირი აზრით მოწოდებულ უარყოფითი ატრიბუტ კატაფატაკური შედის, ამას ცხად-  
ყოფს არეოპაგეტიკის სპეციალური თავი „რანი არიან წარ-  
თქმებით ღმრთის-მეტყველებისა და რანი არიან უკუთქმი-  
ნი“ („საიდუმლოდ ღმრთისმეტყველებისათვის“, თავი გ).

ამის შემდეგ გადავივაროთ საკითხზე კატაფატაკა-აპოფატაკის კავშირის შესახებ ესთეტიკურ შეხედულებებთან და შევე-  
ხებით მის წინმწინებობას თვით პოეტური გამონათქვამისათვის.

ყოველი მსატრეული სახე და მთელი ხელოვნებაც, გარკვეულ-  
ლი აზრით, გამონათქვამს კატაფატაკური გზაა. კატაფატაკის ზემოაღნიშნული თავისებურების გათვალისწინებით უფრო ნათელი ხდება, თუ რატომ ცხადდებოდა ყოველი მსატრეული სახე ეკლესიის სიმბოლური შინაარსის მქონედ. სახის სიმბოლურობა, მეორე მხრივ, დასაბუთებას პოუვდება აპოფატაკაში. გავრცელებული აზრით, მსატრეული სახის შინაარსი არ ამოი-  
ცავსა და იმით, რაც განხორციელებულია მისავე გრძობად-  
კონკრეტულ ფორმაში. აპოფატაკური მეტაფიზიკის მიხედვით, ანგულონი არაა ის, რაც მოყვლილია ამა და ამ ფრესკაზე. არა-  
ნიშნავს არა, მაგალითად, ყინწების ფრესკის უარყოფას, არა-  
მედ იმაზე მიითითებას, რომ ანგულონი „მეტია“, ვიდრე მისი ფრესკისეული განსაზღვრება. საკითხის ნათლესაყოფად მოვი-  
ხმობთ შემდეგ მოსაზრებას: „ჰერმინიაში“, ხატისწერისაღმნი-  
ძიდებულ ტრაქტატში, რომლის შემორჩენილი რედაქცია X VIII ს-ის ათონელ მსატკარს დიონისეს ეკუთვნის, შუასაუ-  
კუნობრივი ესთეტიკის პრინციპებია გადმოცემული. აქ ნათ-  
ქვამია: „ჩვენ თავყანს ვცემთ არა საღვთისა და მსატრეულ ხელოვნებას, როგორც ამას ანტიკვაზობენ ტრებოი ეკლესიისა, არამედ ჩვენს უფალს იესო ქრისტეს, რომელიც არს ცათა ში-  
ნა, რამეთუ ხატის თავყანისცემა გადადის პირველსაზე“.

ასეთი „სიმბოლუზიზმი“, კატაფატაკა-აპოფატაკის ასლებეუ-  
რი გააზრებით, ცდილობდნენ დაეძლიათ პლატონის ის უარ-  
ყოფითი მოსაზრებანი ხელოვნებაზე, რომელიც მიღწერობდა შუა საუკუნეებშიც, გავრცელებულს პოუვდება ინდოპირინდელ ეს-  
თეტიკურ ნაწარგებში და ხელოვნების განვითარებასაც აფერ-  
ხებდა. ხელოვნებას, განსაზღვრებას სიმბოლურ წინმწინებობას ანიჭებდნენ, რათა ის „გაემართლებინათ“, მიაი საქართველს დაესაზღვრებინათ. მისი „გამართლებისათვის“ საქირო იყო ეწ-  
ვენებინათ, რომ განსაზღვრება მიემართება იღვთას სამყაროს. ეს კი მტკიცებდებოდა მსატრეულ სახეათვის ზემოაღნიშნულ სიმბოლურობის მიხედვით.

ველი ქართული მწერლობა კატაფატაკა-აპოფატაკისა და განსაზღვრების ურთიერთმიმართების საკითხებს არაერთი ბი-



ზანტიული ავტორისაგან ეცნობდა (ზასილ დიდი, გრიგოლ ნოსელი, მაქსიმე აღმსარებელი), მაგრამ ყველაზე საყურადღებო ისინი მოეძებლა იყო არეოპაგიტულ ოხსულეებში, რომლებიც გავლენას ახდენდა თვით მხატვრული წარმოსახვის ფორმებზე. ამიტომ, მუნებერია, რომ, უპირველესად, არეოპაგიტებს დაუკავშირდეს რუსთველის სიტყვები — „უშუალოდ და უშუალოდ, უფალო უფლებათა“ (811,3), ან „ღმერთო, რომელი არ ითქმის კაცთა ერთად, შენ ხარ სასება ყოველთა, აღგავაგებ მშვენიერ ფენითა, გაქო, ვით გაქო, რა გაქო, არ საქეებელი სიტყვით“ (918, 1-3) და ა. შ.

სამყარო — ხატი ღვთაებისა, — ეს აზრი, რომელსაც ჩვენ სპეციალურად განვიხილავთ, ნეოპლატონიზმის გზით პლატონის უკავშირდება. ა. ლსივემა კარგად წარმოაჩინა, რომ პლატონის მოძღვრება კოსმოსზე საბოლოოდ უფრო მთავრითურაა რაობა ხდება. იგი ხშირად წარმოისახება მხატვრული სახის სტრუქტურის ანალოგიით, ანდა პირდაპირ „მხატვრულ ნაწარმოებად“.

პეტრიწი თვლის, რომ შესაქმის წიგნის ადრინდელი თარგმანი არაა ზუსტი. ნაცვლად არსებულ თარგმანისა, რომ ღმერთმა ადამიანი შექმნა „სახედ და ხატად მისა“, უნდა გვემოხდეს — ადამიანი ღმერთმა შექმნა „მსგავსად ხატისა თვისისა“; ე. ი. ადამიანი მსგავსია არა უშუალოდ ღმერთისა, არამედ მისი ხატისა. ღვთის ხატია „სული“. ამრიგად, ადამიანის ხატება უშუალოდ ღმერთს კი არ მიეპარებოდა, არამედ მის ხატს. ასეთი გააზრება ორგანულად უკავშირდება პეტრიწისავე მოსაზრებებს ანალოგიის შესახებ, რომლის თანახმად, ანალოგიები შეგავსებენიანებს არა უშუალოდ აბსოლუტურ ერთს, არამედ მის პირველ გამოვლენას.

შთავარია შემდეგი გარემოება: პეტრიწს ბიბლიის ტექსტის დროს მხედველობა უნდა ჰქონოდა ათონელთა თარგმანი, რომელიც „ველადის“ ავტორიტეტით სარგებლობდა ქართულ მწერლობაში და მისი ყოველგვარი კრიტიკა დაუშვებლად ითვლებოდა.

საკითხის სპეციალური განხილვა გვარწმუნებს, რომ დღევანდელი ჩვენთვის ცნობილ მასალათაგან პლატონის ოხსულეებზე გამოყენების უძველესი ფაქტი დასტურდება „ეკსტრატის“ წამებში; თარგმანში, რომელიც IX ს. თარიღდება.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „აბო წამებში“ პლატონის დიალოგები უშუალოდ უნდა იყოს გამოყენებული. ასეთი მოსაზრება საკუთარ ხდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში პლატონისადმი უშუალო ინტერესი აღინიშნება IX ს.-დან, კერძოდ, პატრიარქი ფოტოსიანი (მანამდე პლატონს პატრიარქიდან იყენებდნენ). არანაკლებად მეორე გზაც — არაბული ფილოსოფია, მაგრამ თვით ქრისტიანულ-არაბულ მწერლობასთან ურთიერთობა ჩვენში იწყება არა უადრეს VIII ს.-ის სასულეთთან.

„აბო ტფილელის წამებში“, ისევე როგორც სხვა ოხსულეებში, წამებულის სხეულს უკავშირდება ღვთაებრივი ნათელი სასწაულებრივი სვეტის სახით, რომელიც დეპოზიტურ სულად ეფიხება გარემოს და სურნელებითაც ავსებს. აქ შეიძლება რეზინისებრი დეკორაციის ამონიოს ერთმანის ოხსულეებიდან, სადაც ის პლატონის „ფედონს“ უკავშირდება. საერთოა ის მიმხრობა, რომ ღვთაებრივი სული თან სდევს გარდაცვლილის გვამს. განსხვავებებს თავისი ახსნა აქვს. აგიოგრაფიაში ნათელი სულის სიწმინდეს ავლენს და რელიგიურ ოპტიმიზმს; დაფურხეულ ბედნიერების შეგრძნებას ბაღებს, რააც თავისი მხრივ, უნდა აღვივირდეს ინდივიდუალური სულის კოსმოპორიან

შეგრძობის სილამაზის შეგრძნება. პლატონთან სული აზროვნებელია, „უხილავი სამყაროსა და მისი მეუფის წინაშე შემოქმედება“ (ფედონი გვ. 53). იგი სულის „სამოქმედებელ“ ტრაგიკულ ანრიდელს უფრო უახლოვდება. საყურადღებოა თვით ის ფაქტი, რომ ამონიოსის „მოსახსენებელი“, მართალია, არისტიტელეს „კატეგორიებს“ განმარტავდა, მაგრამ სწორად პლატონს უახლოვდებოდა. ეს იყო გამოხატულება ნეოპლატონური ს. მფიონიზმისა.

პლატონის უშუალო გაცნობის სამი გზა არსებობდა: ანტიპლატონური პოლემიკური ოხსულეები, აპოკრიფმატიური კრებულები და უშუალოდ მისი დიალოგების თარგმან ან მათი გამოყენება დღემდე.

მათგან უნდა გამოიყოს ცნობილი კრებული — „სიბრძნისაგან პლატონის ფილოსოფოსისა“, რომელშიც შედის არაერთი სწავლება პლატონისა; ერთ-ერთი მათგანი (მუხლი წყ. 17, 1, შური და ტყვეობის თავი არა ყოვლისა უხედობისა) წყარო გამხდარა ავთანდილის ანალოგიური შინაარსის მქონე სიტყვებისა (სტრ. 791-792); საყურადღებოა პლატონის გამონათქვამის რუსთველური გააზრება — „არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფია ბრძობისა“. რუსთველის მიერ პლატონური სიბრძნე გამოყენებულია სამოქმედო პრინციპად. ამდენად, აქ მოყვნილია „მოქმედების ფილოსოფია“ უპირატესობის აღიარება სიბრძნისადმი მჭვრეტელური დამოკიდებულების წინაშე. მაშასადამე, პლატონური ნააზრები რუსთველის მიერ ახალ აზროვნების სტრუქტურაშია შეტანილი და ახლებურად ფუნქციონირებს.

არ შეიძლება რამდენადმე მაინც სრულყოფილი წარმოდგენა შევიშალოთ ძველი ქართული ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნააზრების ისტორიაზე, თუ არ გავითვალისწინებთ შემდეგი: იმდროინდელი ესთეტიკური ნააზრების ორგანულ ნაწილს შეადგენდა მძიმდ ვრცელა სიყვარულზე და მძიმდ ვრცელა სილუზე, რომელთაც, თავის მხრივ, კავშირი ჰქონდა პლატონის იდეებთან. შეიძლება ითქვას, არც ერთი მნიშვნელოვანი ლიტერატურულ-ესთეტიკური თვალსაზრისი არ შემქმნალა. თვით რენესანსისა და ახალი აღორძინების პერიოდის ჩათვლით, რომ პოზიტიურად თუ ნეგატიურად არ ყოფილიყო გავლენისწინებელი ეს მოძღვრებანი.

ეს დასტურდება „ვეფხისტყაოსნის“ არაერთი ადგილიდან.

„ვეფხისტყაოსანში“ პოეტური შთაბრძნების წყაროდ გამოვსადებელია მიჯნურობა. მიჯნურობა ღვთაებრივი შთაბრძნების გამოვლენებაა. პიმეოროსიც მიმართავდა ქალღმერთს, რათა გამოეხატა კება ამოღვევისის მიხარება. შუასაუკუნეობრივ ფილოსოფიას განიხილავდა გ. მერულის სიტყვები, რომ „საქულისწავლი იადგარა“ დაწერილია სული წმინდის მიერ გრიგოლ ხანძთელის ხელით. მაშასადამე, შემოქმედის პიროვნული როლი რუსთველის შეხედულებებში გაცილებით გაზრდილია. რუსთველი თვით აღნიშნავს, რომ მისთვის შთაბრძნების წყარო იყო სიყვარული თამარისადმი. „ოღონდ ისეთი სიყვარული რომელიც არის — „ტრები და გვარი ზუნათა“, „საქმე სახეთ, მომცემი აღმაფრენათა“ (სტრ. 20). ამდენად, თამარის რუსთველისათვისაც და მებრძობებისთვისაც ზოგადი იდეალის სიმბოლოა, ღვთაების „მიწიერი პიპოსტასია“ და ამდენად — ღვთაებრივი შთაბრძნების სიმბოლოა.

ახლა მოვუხსნით ავათონის სიტყვებს პლატონის „ნადიმანდ“: „ერთი ის ბრძენი პოეტია, რომელიც სხვასაც პოეტად აქცევს, რადგან არ მოიძებნება ამ ქვეყნად კაცი, თუნდაც სასახებო უცხო მუშებისათვის, რომელსაც პოეტმა ან გაი-



ღღისოს, რაკი ერთი შეხება მას... რაც შეეხება სტოვანთა ოსტატობას, განა ნათლად არ ვხედავ ჩვენ, რომ სწორედ მან მიაღწია სახელს და დიდებას, ვისაც ეროსი ჰყავდა მოძღვრად?" („ნადიმის“, ბ. ბრუკვიას თარგმანი, გვ. 44). არ შეიძლება ეს მსგავსება უყურადღებოდ ჩრბობინო ძველი ქართული ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზრის შესწავლისას. „ნადიმში“ ქერუმი ქალი დიობტა უხსნის სიკრატეს: „ჩვენ ვიღუტო მხოლოდ გარკვეულ სახეს სიყვარულსა და მას სიყვარულს ვუწოდებთ“ (გვ. 54). პლატონის იდეალიზმში კონკრეტულის განზოგადებას უფრო ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე ეს რუსთველთან გვხვდება (შდრ.: თამარი — სიმბოლო სიყვარულის იდეას).

იმავე „ნადიმში“ ფედროსი ამბობს: „ეროსი საგმირო საქმისათვის აღაფრხობთ მიჯნურთო“. „ვეფხისტყაოსანში“ სიყვარული ამავე ავალებს გმირებს — „სჯობს საყვარელს უწევნე საქმენი საგმირონიას“. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ამგვარი აზრი მხოლოდ „ნადიმის“ გამოყენებით შეძლო გამოთქვა რუსთველს. ჩვენ მხოლოდ შევიძლია ვთქვათ, რომ ამგვარი შეხედვა კიდევ უფრო ამაყებს საფუძვლს ტიპოლოგიური შპირისპირებისათვის საკუთრივ პლატონის ნააზრევთან, უშუალოდაც და ქრისტიანობებუღი სასიათე.

ვიჭირობთ, რომ რუსთველური ტერმინი „მოყვარე“ ენათესავება დანტესას — „caritas“ (მონარქია, I, XI), რომელსაც კომენტატორები ასე თარგმნიან — „ახლობელი, საყვარელი“ და პლატონურ ნააზრევს უკავშირებენ. იგი გულსიმბნის სხვადასხვაგვარ სიყვარულში საერთოს დანახვას. „ვეფხისტყაოსანშიც“, „მოყვარე“ აღნიშნავს როგორც სატერფოს („თუ მოყვარე მოყვრისათვის...“), ასევე მეგობარს („ვიცნ მოყვარესა არ ეძებს...“). ამასთანავე, მოჰყურ იგი ორთავეს ერთად უნდა გულისხმობდეს („სხიდა არის იყვირისაგან მოყვრობისა გამოჩენა“. ეს სამი ნიშანი „მოყვრობისა“ მიგანთავსებს როგორც სატერფოს, ისევე მეგობარს). რაც შეეხება საკუთრივ მიჯნურობას, ამის შესახებ მ. გოგიბერიძე, რომელიც საერთოდ რუსთველის არისტოტელეანიზმს ამტკიცებდა, მიუთითებს:

„პირველად პლატონის“, სიმფოზიონში“ წამოყენებულ იდეებზე დაყრდნობით, რუსთველი ავითარებს შეხედულებას, რომ მიჯნურს მართებს შორით ბნელად, შორით დეგავ, შორით ალგავ“. მაგალითები სხვაც მრავალია, მაგრამ, ვიჭირობთ, ზემოთხილულე საკანონია.

მოდურება სულზე მრავალწახანავიანია. ჩვენ გვაინტერესებს ამ მოძღვრების მიმართება შემეცნების საკითხებთან, რაც აგრეთვე პლატონს უკავშირდება. ცნობილია, რომ გამოიყოფოდა „სულის“ სხვადასხვა ფორმები (ამ შემთხვევაში კავშირი უფრო არისტოტელესთან მქადნდება). გამოიყოფა შემეცნებელი სული. მისი ძირითადი მიზანია ღვთის შემეცნება.

ღმერთის შემეცნება მ ა მ ლ ე მ ა შ უ ა საუკუნეების უმთავრესი პრობლემათაგანია. მასთან შედარებით მეორეხარისხოვანია თვით ღმერთის არსებობის პრობლემა. გარკვეული აზრით, ეს არცაა პრობლემა, არამედ აუცილად ითვლება და სქოლასტიკამდე მხოლოდ პოლიემიკურ თხსულებებში ჩანს მისი დასაბუთების ცდა.

ღმერთის შემეცნებისათვის დაშვებულია, ასე ვთქვათ, ყოველისმომცველი ინტელექტის გაგება. ესაა საერთოდ შემეცნებელი ფენობები, აღებული ყველა შესაძლებელი მნიშვნა მთლიანადაა. წარმოდგინება მისი ხანი იფრასხე: ღმერთი — ანგელოზი — ადამიანი. თითოეული მათგანი თავთავისებუ-

რად შემეცნებელია. ღმერთთან თვითშემეცნებელი. „სხვისი“ შემეცნება იწყება ანგელოზთან. ეს აზრი ნიტიკურია აბსტრაქტული გირებაა შემდეგი ფაქტისა: ანგელოზნი იღვის სიმბოლოებიან, უზოვადესი ცნებანიოთ, ზოვადი ცნება კი არ შეიცავს იმანენტურ რაობას — იგი ასახავს, აირველავს გარკვეულ სინამდვილეს. ასეთივე ანგელოზი. იგი თოვლავს ქვემარტების სარკისებრ ამარგლავად. ნათელის მეტაფიზიკა კვლავ ძალშია. ეს საბიო იყო ანგელოზის „უხორცილის“ ნათელსაყვად ადამიანის შემეცნებელი სული „სიარებით“, „შემიწევის“ ქვემარტების, უფრო ზუსტად, მიესწრაფვის მას. ამრავად: აზრი თავისთავში, აზრის „გამოსხივება“ და აზრის მომხრება, უპირველესად, მორალთან თვალსაზრისით, — ასეთია შემეცნების სამი მხარე. ადამიანს ნების თავისუფლებით უპირატესობა აქვს თვით ანგელოზთან შედარებითაც. აქედანვე განსაზღვრული, რომ ხელოვნების, ვითარცა შემეცნების, უპირველესი ფუნქცია ეთიკურია. უნდა გაეთავალისწინოთ ეთიკურის და ესთეტიკურის განუყოფელი კავშირი პლატონის ფილოსოფიაში, რიცა ვამბობთ: „პლატონის ესთეტიკა იყო თავისებური შესაგლი შუასაუკუნეობრივ აბსტრაქტული ხელოვნებისაო“.

იგივე უნდა ითქვას შუასაუკუნეობრივ ქართულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ აზროვნებაზე.

ზემოაღნიშნულს შემდეგსაც დაეძინო: ღმერთის შემეცნებისათვის სრულიად საკმარისი იყო მისი რწმნა, აქედანვე ედებოდა სათავე მის „ხიდას“, მაგრამ როცა ღვთის სახეობრივ შემეცნებას მიმართავდნენ, საჭირო იყო გამოყენებულყო კონკრეტული რეალური გრძობა, რომელიც აძირდაც ცნობიერებას ღმერთის შესამეცნებლად. აღმოსავლურ-ქრისტიანული რენესანსულ ხელოვნებაში — ეს იყო ამაღლებულის გრძობა. აქედან გამომდინარე, არ შეიძლება ითქვას, რომ იმდროინდელი ესთეტიკა უარყოფს ხელოვნების მატერულ ბუნებას, მის ესთეტიკურობას. საქმე ისაა, რომ ხელოვნებაში ესთეტიკურ ფენტიმის ანატივობა ქმნის არა შეწინაიერება — სილამაზე, არამედ ამაღლებულობა. თვით იმდროინდელ თეორიულ-მეცნიერულ ვპოლობთ ჩვენ ხელოვნების ნაწარმოებში სილამაზის ძებნის უარყოფას. მაგრამ თუკი ამავე თეორიაში საერთოდ აღიარებულია სატირობა და მნიშვნელობა ხელოვნებისა, მაშასადამე, ამით აღიარებულია მისი გარკვეული შემოქმედება. მსგავსი შემთხვევაში, რაოდენ განყენებულადაც არ უნდა იყოს წარმოდგენილი ხელოვნების ფუნქცია, მისი განხორციელებისათვის საჭირო ფსიქოლოგიური შემოქმედება ხელოვნებისაგან უარიყოფა. ამიტომ იმდროინდელ თეორიებში ხელოვნების შემოქმედების უშოვარებს საფუძვლად საბოლოო ჯამში აღიარებულია ამაღლებული ან განცდა.

ცხადია, თვით ამაღლებული ეს განცდა ისტორიულ კატეგორიაა და სხვადასხვა ეპოქისათვის სხვადასხვაგვარია. თავისი სპეციფიკა გააჩნია მას აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში, მათ შორის ქართულ ესთეტიკურში.

ეს საკითხები დამუშავებულია პ. მიხეილისის გამოკვლევაში, რომელიც კარგასანია ანგარიშსასწავლად მიჩნეული სამჭოურ საშეწინაო ლიტერატურაში.

პ. მიხეილისის მიხედვით, შუასაუკუნეობრივი „ამაღლებულობის“ ერთ-ერთი საფუძველია მიუწოდებლობა და შთავიწყება. ესაა სუბიექტი თვისებური გამოვლენა ესთეტიკურისა, მსატერულობისა. აქ სილამაზე არ გვეძლევა ანტიკური გაგებით. აქ „სილამაზეს“, „სული“ ქმნის, იქ — პლატიკა. ამიტო-



მაც დასკვნა ასეთია: ანტიკის ძირითადი კატეგორიაა მშვენიერება, შუა საუკუნეებისათვის — ამაღლებულობა.

ამაღლებულობის განცდის ფსიქოლოგიური მხარე მოითხოვდა შემეცნების ისეთ გააზრებას, რომ ჩვენ ვმალდებოდეთ შემეცნების საგნაში (გაციხსნებელ წიგნიდან — „საღმთოთა სახელთათვის“ ნავის საბოლოო კლდისკენ მიზიდვის მაგალითით. თ. 3, 1. გვ. 26). „სიღამაზე იქცევა ფსიქოლოგიური ილუზიის საშუალებად შემეცნების შეცნობისა“. ფსიქოლოგიური ილუზია მიმსწვლელია ფაქტორი იყო ამაღლებულობის უსაგნოდ განცდილობის. ეს იყო ახალი მოვლენა ესთეტიკურ მსოფლმეგრანებაში. ამიტომ, არ უნდა იყოს მართებული შუა საუკუნეების მთელი ხელოვნების ერთიანად დაყვანა მშრალ რაციონალიზმზე, ან თუნდაც ლიტერატურული ხასიათის სიმბოლორობაზე, — როგორც ეს გ. მეთიუს მიაჩნია, პითაგორაზში ესთეტიკაში არ ქმნიდა ამის აუცილებლობას. (G. Mathew, Byzantine Aesthetics London, 1963, p. 11).

ამაღლებულობის იდეალის განვითარებას ქართულ აზროვნებაში თავისი ისტორიული საფუძველი ჰქონდა. თუ სტილის მონუმენტურობით აობეჭდოდა კლასიკურ ხანაში იგი გამოხატული იყო გმირთა უნივერსალობით, ადრეულ ხანაში წმინდა სულიერი ამაღლებულობა იდეალურ გმირთა ძირითადი ნიშანი.

საყურადღებოა, რომ არაბთა ბატონობის პერიოდში, როცა ერის კონკრეტული ისტორიული ამოცანები რეალურ განხორციელებას ვერ პოუვდა, შემუშავებულ იქნა ერთგვარი „რომანტიკალიზმი“ აღბეჭდილი აბსტრაქტული იდეალები: ქართული ერის მესიანისტური იდეა (იოანე-ზოსიმე), ქართველ მფუფთა ღვთაებრივი წარმოშობის თვალსაზრისი (გრიგოლ ხანძთელი) და ა. შ. ათავირადიულ პერსონაჟებს ამაღლებულობას სძენს პრინციპით მისივენი შენარჩუნება (მათა განხორციელება).

ამიტომ გასაკვირი უნდა იყოს, რომ ქართულ აზროვნებაში გაერყელებას პოუვებს ამაღლებულობის ნეოპლატონისტურ პრინციპები.

თვით პრინციპი რეალურ მოვლენათა იდეალურის სფეროში გადატანისა და ამ სფეროში განხილვისა მათში ამაღლებულობის მიერ მოსაწვევს. ამის ნათელიყვა ავიოგრაფიის ან კლასიკური ხანის საერთო მწერლობის მიხედვით გაცილებით ადვილად ხერხდება. უფრო მეტად საყურადღებოა, რომ იგივე პრინციპი თავს იჩენს საისტორიო თხზულებებშიც. მათვე ისტორიული პიროვნებანი წარმოდგენილი არიან არა ისე, როგორც იყვნენ, არამედ ისე, როგორც უნდა ყოფილიყვნენ. ე. ი. ზოგადი იდეალის შესატყვისად. ეს გმირებს ამაღლებულობის ესთეტიკურ თვისებას სძენს, ვაშთაღმწერლობას ეს მხატვრულ ლიტერატურას უახლოვებს. ლეონტი მროველის „მეფეთა ანაჟისი“, პერსონაჟები — დიდად უახლოვდება „ამირან-დარეჯანის“ გმირებს. ესა ახალი დამკვირვებელი, გმირისა, რომელიც იდეალთა ამკვეყნად დაგვიდგინებსათვის იბრძვის, რომელიც გაცილებით მეტი საერთო აქვს მითოლოგიურ სახეებთან, ვიდრე ავიოგრაფიის პერსონაჟებთან. მათში ფიზიკური და სულიერი სიმდიერის შერწყმა ქმნის წინამძღვარის ახალი ესთეტიკური იდეალის დამკვირვებლისათვის, რომელიც საბოლოოდ „ვეფხისტყაოსანში“ განხორციელდა. ესა მშვენიერების და ამაღლების ესთეტიკურ იდეალთა შერწყმა.

ამას თავისებურად ეხმარება ნეოპლატონისტური ესთეტიკის „სიმომონიზმი“.

ნეოპლატონური ესთეტიკა, როგორც ზემოთაც აღინიშნა, ჩვენ განანტიერწმებს ლიტერატურასთან ვაჟიონში.

ამ შემთხვევაში არ შეიძლება არ გავითვალისწინოთ ზოგიერთი მომენტი თეორიული ნააზრებიდან „სიტყვი“ შესახებ.

„სიტყვის“ შესახებ შუასაუკუნეობრივ თეორიულ მოსაზრებებში მთავარი ყურადღება ექცევა აზრის გამოხატვის საკითხს (და არა, მაგალითად, მის კომუნიკაციურ ფუნქციას). რამდენადაც სიტყვა ითვლება აზრის გამოხატველ მოცარ საშუალებად (ამ მხრივ, მას ვერ ეთანაბრება თვით სიტყვი), ამდენადვე, ღვთის აზრი მოწოდებულია ღვთიური სიტყვი. სიტყვის უნივერსალობის შეგრძნება გამოიხატა იმით, რომ მისი ამაღლებით გააზრებული იქნა ღვთაების ჰიპოსტაზი „ლოგოსი“.

თუ სახე მითითებს აზრზე, სიტყვა უშუალოდ შეიცავს მას. თუმცა, როგვარ სიბრძნეზე მოძღვრება, სიტყვა უშუალოდ შეიცავს ამკვეყნებელ სიბრძნეს, ხოლო ზემოთაზრძნეს კი — სიმბოლოვად. ამიტომ, სიტყვავე მიკროკოსმოსია გარკვეული აზრით (ამას ხაზს ვუსვამთ): სიტყვის ფორმას ისეთივე მისაზრებად აქვს თავისივე შინაარსთან, როგორც სამყაროს მიხედვით, შინაარსთან — პირველთაზეთან.

სიტყვის ფუნქციის განმარტებით ნეოპლატონისტურ ესთეტიკაში ხელოვნების ფუნქციავე განისაზრდებოდა. სიტყვის უმაღლეს ფუნქციად ითვლებოდა არა შემეცნება (კლდის მიღება), არამედ შთაგონება. ასევე, იმდროინდელი თეორიული მოსაზრებების მიხედვით, ხელოვნების უმაღლესი დანიშნულებავე შთაგონებაა. ქრისტიანული სახეთი ხელოვნება, ისევე როგორც მწერლობა, უფრო შთაგონების, ვიდრე რაიმეს გვიხსნის და გაგვიმარტავს. შთაგონებით ფუნქცია ხელოვნების, რომელიც ნეოპლატონისტურ-ქრისტიანული ესთეტიკიდან გვევლავ, უშუალო კავშირშია ამაღლებულობის ესთეტიკურ კატეგორიასთან. კანტის სპეციალური ტრაქტატი ამაღლებულობისა და მშვენიერების რაობის შესახებ ფაქტურად ქრისტიანულ მათვლადგებას შეხება და წარმოგვიჩენს მიმარტების, ერთის მხრივ, ამაღლებულობის და შთაგონების განცდას, ხოლო მეორეს მხრივ, მშვენიერება-სიღამაზესა და საამოვნების გრძნობის შორის.

როცა ამაღლებულობის და შთაგონების პრობლემას განვიხილავთ, ნეოპლატონურ ესთეტიკასთან დაკავშირებით საჭიროა გავითვალისწინოთ შემდეგი საკითხი:

გარკვეული ნაკადი რელიგიური წარმოდგენებისა ლირიკულ შეგრძნებებს ეწყარება და მათ შემდგომ მისტიციფიცირებას ახდენდა. რელიგიური მსოფლმეგრანება ადამიანს სთავაზობდა პარადოქსს: წარმოდგენა, წარმოდგენილი, ოღონდ საბოლოო ჯამში ის უნდა ჩათვლილიყო რეალურად არსებულად. ე. ი. არ უნდა დაკამყოფილიყვნენ ასეთი წარმოდგენების მხოლოდ ადამიანის ფანტაზიაში არსებობის აღიარებით. ასეთ წარმოდგენებს კი ეთავაზობდა არა მხოლოდ იმდროინდელი პოეზია, არამედ თვით ფილოსოფიაც: მსაკავში წარმოდგენების შექმნის ყველაზე უფრო მიზანშეუბნობილი გზა იყო ლირიკული წარმოსახვისი. სწორედ „ლირიკის ლოგიკის“ გზით შეიძლება დამართლებულიყო, მაგალითად, „მისიანი ღამე“ ან „უფათი უფათი“. ამ თვალსაზრისით, ლირიკული განცდა რელიგიურ წარმოდგენათა ერთ-ერთი თავშესაფარია (შემთხვევითი არაა, რომ ასეთი წარმოდგენები მათნივე ინარჩუნებენ ესთეტიკურ ფასეულობას, როცა ძალას კარგავს მათში განფენილი რელიგიური აზრი).



ვ. ი. ლინინი ყურადღებას აქცევდა ფიორბახის სიტყვებს „Религия есть поэзия“, — так можно сказать либо вера — фантазия. Но не уничтожает я (Фейербах) поэзии? Нет. Я уничтожаю (ауфлехе) религию «лишь по скойлѣкѣ» (курсив Фейербаха), «по-скольку она является простой прозой, а не поэзией» (Философские тетради. М., 1969, стр. 53).

ამას მოჰყვება ასეთი განმარტება:

«Искусство не требует признания его произведенный за действительностью».

აქ აღნიშნულია პოეზიასა და რელიგიას შორის არსებითი მსგავსება-განსხვავებანი. მსგავსებაა: ლოგიკურ-სილოგის-ტურად შეუძლებელის წარმოდგენა ფანტაზიაში (ამაშია ორ-თავსე პოეტურული); განსხვავება ისაა, რომ რელიგია ამტკიცებს ამ წარმოდგენათა მიწვევას სინამდვილედ (ამაშია მისი „პროლოგისა“), პოეზია კი „არ თხოვს, რომ მისი ნაწარ-მები სინამდვილედ ჩაითვალოს».

შველვართაგან ყურადღება ექცევა იმ გარემოებას, არეობა-გიტაკაში გამორიცხულია სამშრობო ცნებათა კიპოსტაზიზირება, ვ. ი. თვითმყოფადი რაობით არსებობა. საღვთო სახელები არაა ჩვეულებრივი ნიშნო-თვისებანი. ღვთის ატრიბუტები „ღვთი-საა“ და ღმერთთა. არ შეიძლება ღმერთი იყოს თვითი, ან მა-ღალი, ან სხვა რამ. ღმერთი აბსოლუტურია და მაღალი, რომ ურცხვო ნიშნათვისებს ატარებს, არამედ იმის გამო, რომ მათზე მაღლადგომია; იგი აბსოლუტურია თავისთავადი-ბაში, ერთბაშაში. სხვაგვარად: ატრიბუტთა მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, აბსოლუტურობა ღვთაებას იმპაია, რომ იგია ის საერთო, რაც სხვადსახე ატრიბუტს მისტიკური გზით ერთზე დაიყვანს. მისტიკურობა აქ ნიშნავს, რომ ღვთაება სიმრავლე-სადმი არაა მიმართული როგორც გვერდობითი ცნება და იმე ხდება მასზე მაღლადგომი. ესაა შეუძლებლის მეტაფიზიკური სინამდვილედ ქვევა. მაგრამ რეალურად ამგვარი რაობის სინამდვილედ ქვევა შეიძლებოდა მხოლოდ პოეტურ ფანტა-ზიაში. ამ აზრით ვამბობთ, რომ, როცა არეობაგიტაკა, და სა-ერთოდ, ნეოპლატონიზმი, ემეჩნებოდა ფილოსოფიურ ნაწარ-რევთა ლოგიკურ-სილოგისტურ აზრთაწყობას და „თავისუფა-ლი სპეკულატური მისტიკის“ (ვ. ი. არადღმატური მისტიკის) ნაეთსაყუდელს ეყვება რეალურ გრნობაში, თუკი ამას საერთოდ ადამიანის ცხოვრებაში ჰქონდა საყრდენი, ეს იყო ლირიკული აზროვნების არასავანობრივი და ამღვანად „მეტა-ფიზიკური“ სამყარი.

ნეოპლატონიზმის რესთიკის ეს პრინციპი განხორციელებ-ბას ჰპოვებს ლიტერატურაში. მართლაცადა, სახე — „შხიანი ღამე“ შეიცავს მისტიკურ შინაარსს. მისტიკურია ამისი სინა-მდვილედ მიჩნევა. ღიღნდ მისი რეალური განცდა შეუძლია მხოლოდ პოეტურ აზროვნებას. პოეზიისათვის მისი რეალუ-რობა მხოლოდ ფანტაზიაშია განხორციელებული. ღვინის სიტყვების გვალობაზე, პოეზია არ მოითხოვს „შხიანი ღამის“ სინამდვილედ მიჩნევას, რელიგიური აზროვნება კი ამტკიცებ-და „შხიანი ღამის“ სინამდვილედ მიჩნევას, რელიგიური აზ-როვნება კი ამტკიცებდა „შხიანი ღამის“ რეალურად არსებო-ბის შესაძლებლობას. ეს იყო მისტიკური რეალობა, რადგან მისი შესაძლებლობა თვითრეალური გზით უარყოფილი იყო, რომ მისი გააზრებისათვის არსებობს მხოლოდ ერთადერთი საშუალება — შემეცნების ესთეტიკური გზა. მაგრამ ამას პირდაპირ არ ამტკიცებდა ნეოპლატონისტური ესთეტიკა, თუმცა ასეთი გა-ვება უფროდ გამოდინარობდა მისგან. რომ რელიგიური აზ-როვნება ასეთი „აზროვნებითი ოპერაციის“, ამ შემთხვევაში

„შხიანი ღამის“ — სილამაზით დაგმავიფიცილებულიყო, იგი პოეზიად იქცეოდა. პოეზიისათვის სწორედ ისაა ფასეული, რომ მარ-რაც რეალურად ვერ იარსებებს, არსებობს პოეტურ სინამ-დვილემ — წარმოდგენაში, ფანტაზიაში. რელიგია მას დაესეს-ბა და რეალობისაგან განსხვავებული სინამდვილის აღიარება მოითხოვს.

ლირიკაში ფანტაზია ფასობს მისი რეალურად არსებო-ბის შეუძლებლობით. ლირიკული აზროვნების ფორმებში ჩვენ შეიძლება შევიგრძნობოდ და განვიცდიდეთ ისეთ რაიმეს, რაც რეალურად არ შეიძლება არსებობდეს. შავილოთად, „იის-ფერ თოვლის“, ან „შხიანი ღამის“.

მხატვრულ ფანტაზია შემოქმედებაა. შემოქმედებაა რელი-გიური ფანტაზია, თუკი მას რელიგიითან ერთად ესთე-ტიკური მნიშვნელობაც გააჩნია. სოლო თუ რელიგიურ წარმო-სახვებას, თვით მისტიკურ ხილვებს, ესთეტიკური მხარე და შესაძლებლობა მნიშვნელობაც არ ეპოვება, ისინი არაა ქმედითი თვით რელიგიური ინტერესებისათვისაც კი.

პოეზია აღიარებს, რომ ფანტაზია შემოქმედებაა, რელი-გია — არა. პირიქით, იგი უარყოფს ისეთ ფანტაზიას, რომ-ლის შემოქმედებითბა გამქვანებულია (პიკრიფთა შინა-არსი) და აღიარებს მხოლოდ „ნამდვილს“ ან სიმბოლურად გასააზრებელს. მაგრამ ჩვენ ორთავე შეგვიძლია ჩავთვალოთ მხატვრული ფანტაზიის ნაყოფად. რადგანაც მათ „ობიექტო-ზეობული“, „გააზრებული“ მხატვრული სახე აქვთ.

„ამდლებული“ დახასიათებისას, რომელიც ძირითადად შუახანკურბრივი ესთეტიკური კატეგორიაა, პ. მიხეილის მიომიზის პოლიტისის სიტყვები: „ვერსდროის თვალთვ იმე-ლავს მშეს, თუ მზის მსგავსად არ იქცა. ვერც სული შეიცნობს მშევენიერს, თუ თვით არ იქნება მშევენიერი“.

ამრიგად, განსხვავებათა მიუხედავად, რელიგიურ და ლირი-კულ აზროვნებას ბევრი საერთო აქვს; ვერსდროისა ითქვას არ-სებით საერთოზე; ესაა ანარეალური სინამდვილით ტკობა, ანარეალურისა არა მარტომ არ აზრით, რომ არ არსებობს, არამედ, რომ არ შეიძლება არსებობდეს.

ყოველივე შემო აღნიშნულის მიხედვით გასავება, თუ რატომ ხდება რელიგიურ თხზულებებში მხატვრული ში-ნაარსის ჩანაცვლება. ასე იმეკვიდრევა ისინი ტრადიციამ. დღეს, როცა ანარეალთა ნეოპლატონისტურმა წარმოდგენამ და-კარგა თავისი რელიგიური შინაარსი, ფილოსოფიური აზრი, სწორედ ის აზრი, რისთვისაც იყენებ შექმნილი, მათ კვლავ შეინარჩუნეს მნიშვნელობა ესთეტიკური აზრსაზრისით. ეს იმი-ტომ, რომ ისინი იმითათვე ესთეტიკური აზროვნების სინამ-დვილედ აღმეხატეს. კვლავ გაიხსენებთ ღვინის სიტყვებს აზრის გამიზნალების ესთეტიკური და გნოსეოლოგიური გზების შესახებ. ფილოსოფიური შინაარსი არეოპლატონი თხზულე-ბისა — „საიდუმლოდ ღმერთისმეტყველებისათვის“ დღეს მიუღებელია, მაგრამ კვლავ ესთეტიკურად მიმზიდველი რჩე-ვა მისი წარმოდგენები ზეციური სამყაროს, რომელიც გო-ნების განამდგომიერებებით ნათლით ავსებს ადამიანის გულს. ესაა გონების ნათელმოსილების კიმი, მისტიკური პოეტური-ფილოსოფიური აზროვნების ფორმებით დატვირთული. ამი-ტომ იყო, რომ ეს წარმოდგენები მსგავსავდა დანტეს, რუსთა-ველის თუ დ. გურამიშვილის პოეტურ აზროვნებას და თვით ახალი დროის პოეტებთანაც გვხვდება.

ფვიქრებთ, რომ ნეოპლატონისტური ესთეტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპია აზრის „მშევენიერებ-ბა“, თანაც, მისი უმაღლეს მშევენიერებად გამოცხადება. „შე-



შთარისის“ ის რაობა, რომელსაც შეიძლება ადამიანის გონება შეეწყდეს, — არის მშვენიერი აზრი. ამაღლებულს ესეთ-ტყუერი განცდის ობიექტი. აზრის მშვენიერება მის კანონზომიერებაში მვლავნდება.

აზრი მშვენიერია, — ეს სოკრატისეული ნააზრევია. მისთვის მშვენიერია აზრის დინება, თვით აზროვნების პროცესი. ასევე პლატონთანაც. ზოგადად ქრისტიანობაც აღიარებს აზრის სილამაზეს, გულისხმობს ღვთაებრივ აზრს, აზრის ღვთაებრივ არსებობას, იგივე ლოგოსს. ამ ხაზს აღრმავებს ნეოპლატონისტური ესთეტიკა.

ბერძნულმა წარმართულმა წარმოდგენამ გააღმერთა სილამაზის არსი, ღვთაება მშვენიერ სხეულში განხორციელებულად წარმოიდგინა. მშვენიერი სხეული ღვთაების რეალურობის ცხადყოფად ჩაითვალა. ქრისტიანობამ ეს უარყო. მან გააღმერთა აზრი. ეს გაგება შესულია ნეოპლატონისტურ ესთეტიკაში, რომელშიაც მშვენიერებაზე ფილოსოფოსობა იწყება აზრის კანონზომიერებათა ანალიზით. მშვენიერება სხვაგანაც ვლინდება, მაგრამ ყველაზე მეტად, ყველაზე სრულყოფილად — აზრში.

ჩვენ ვამბობთ, რომ მშვენიერება არსებობს ბუნებაში და ხელოვნებაში. ნეოპლატონისტური ესთეტიკა ამას უმატებს აზრის მშვენიერებას, რაც თავისთავად დიდად საყურადღებოა. პრინციპი, — აზრის მშვენიერება, — ნეოპლატონიზმში უკიდურეს მისტიკაზე იქნა მიყვანილი, მაგრამ მაინც შეიძლება მასში „რაციონალური მარცვლის“ პოვნა.

მ. ოსიანიანი წერს: „რამდენადაც მშვენიერება ზეგრძნობადი ხასიათის მატარებელია, იგი შეიმოცნება არა გრძნობით, არამედ გონებით, ამგვარი მეტაფიზიკიდან მშვენიერების იდეალისტური გაგებიდან გამოდის, რომ პლატონის მიხედვით, მშვენიერების შემცნების საშუალებაა არა მხატვრულ ქმნილებათა აღქმა, არამედ იდეათა გონითი ჰერეტიკა“.

ერთია იდეათა გონითი ჰერეტიკა, ხოლო მეორეა აზრით ტკბობა, კონკრეტული აზრის სილამაზის შეგრძნება. რელიგიურობისათვის ასეთ მაგალითს მოვიყვანთ: შეიძლება აზრის სილამაზით ტკბობა. მხედველობაში გვაქვს სილამაზე პითაგორას თეორემისა. მხედველობაში გვაქვს მისი აზრით ტკბობის უხარბი, უნარი, რომელიც, ცხადია, გარკვეულ „გემოვნებას“ გულისხმობს, ისევე როგორც ეს სჭირდება, ვთქვათ, კლასიკურ მუსიკას.

მიგვაჩნია, რომ ნეოპლატონიზმში არსებობს აღნიშნული შეგრძნება, იგი აღმოცენებულია კონკრეტული აზრის სილამაზის შეგრძნებით, შემდეგ ხდება მისი გამოცხადება უმაღლეს მშვენიერებად.

ა. ლოსევი ასე აჯამებს სოკრატეს თვალსაზრისს მშვენიერების რაობაზე: „მშვენიერია ის, რაც გონიერია, რასაც აქვს აზრი“. არსებობის ნიშანია „გონიერება“ (შდრ. „ყოველი არსებული გონიერია“). ნეოპლატონიზმში ასეთ ადგილს იჭერს „სიკეთე“ (ცხადია, პლატონის კვლეობაზე): ყოველი არსებული კეთილის შემცველია. სოკრატეს მიხედვით (რაც უფრო მნიშვნელოვანია), „სილამაზე—სილამაზე აზრისა, შემცნებისა, გონისა“. ეს დახასიათება მეტად უახლოვდება იმას, რასაც ნეოპლატონიზმზე ვამბობდით. აზრის ლოგოკურ-სილოგისტური ურთიერგამომდინარეობის კანონზომიერება სამყაროს სტრუქტურის უმთავრესი პრინციპია პლატონის ნააზრევში. ქრისტიანულ ნეოპლატონიზმშიც, — როგორც ვთქვით, — მის ადგილს იჭერს სახეობრივი სტრუქტურა. სახის მშვენიერი, კეთილი და ჭეშმარიტი აზრი.



ანდრია ყარაშვილი.

კამბ-ააღმშვიდოვს გიორგი ლეონიძის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურულ მუზეუმში

დაცულია იურისტ ალექსანდრე მიქაბერიძის მოგონება (1811-7). გამოჩენილი ქართველი მწერლის შოი არაგვისპირაბელ შესახებ, სადაც, სხვათა შორის, განხილულია ქართველი სტუდენტობის ცხოვრება და მოღვაწეობა პოლონეთში.

როგორც ა. მიქაბერიძე აღნიშნავს, 1888-89 წლებში ვარშავაში სწავლობდა ოთხი ქართველი სტუდენტი. 1889-90 წლებში მათ შეემატათ ნიკოლოზ შენგელაია და ალექსანდრე მიქაბერიძე. 1890-91 წლებში კი ვარშავას მაისურის თბილისის სემინარიის კურსდამთავრებულებმა — სერგეოვი მიქაბემ, მიხეილ მირიანაშვილმა, შოი დღეაბრიშვილმა (არაგვისპირელი), ანტონ გელაზარაშვილმა, ნიკოლოზ მელიქიშვილმა და სხვებმა, რომლებიც ჩარიცხულან ვარშავის სახელმწიფო ინსტიტუტში. მათ ჩამოუთარებიათ „საქართველოს განსწავლულების ლიგა“ და „ქართულ სტუდენტთა სათავისუფლო“.

შეუშუშევიბითა სათანადო სწავლება, რომელიც მონაშედა სხვადასხვა ქართველ სტუდენტთა თვითგანვითარების ქართველი საზოგადოებმა კერძო ერთხელ იურებოლდინე და კიხულობდინე რეფერატორთა მიქაბერიძის ვადმოსტრის განსაყოფებთ. ქართულ შოი არაგვისპირელი, რომელიც გამოარჩეოდა „ადგი ცოდნისა და ფართო ცრუდვიით“, რის გარეშე იგი მეგობართა წრეში განსაკუთრებულად ატარებდნენ საკრებოლდინე. მას შეუსწავლია პოლონური ენა და თავისი მეგობრებისათვის არცერთხელ უთქვამს: „სირცხვალცა, რომ არ შევიწყო ვლით იმისთვის ენა, ვის უმაღლეს სასწავლებელშიც ვამოღებებს ვიღებო“. ქართველ სტუდენტებს რომელიც ერთ ჰერეტიკს ცხოვრობდნენ, დაუწვიათ კიდევ პოლონური ენის შესწავლა და სულ მალე მათ სემეცადირო მაგიაზე განიდა ადამ მიკვიერის თხულებანი. შოი არაგვისპირელი პროზით თარგმნიდა „პან ტადეუსის“ იმ ადგილებს, რომლებიც განსკუ-



# შიორ არაგვისპირელი

## და

# ანდრია ყარაშვილი



შიორ არაგვისპირელი.

დული იყო სამშობლოს სიყვარულის მაღალი გრძობით. ამ ფრგანებებს იგი უციოხავდა თავის მეგობრებს ჭერ პოლონურად, შემდეგ კი ქართულად. მან არაერთხელ უთქვამს: „პოეტი რომ ვიყო, ამ სტრიქონებს მხატვრულად ვაღვსავდი და ქართველთა საზოგადოებას მივაწოდებდი. დარწმუნებული ვარ, რომ მიცვეთვის გულისტკივლს ქართველებიც გაიზიარებდნენ, რაც ვასაგებია, რადგან საქარუელო და პოლონეთი ერთ ბედქვეშ არიან“.

ა. მიქაბერიძის მოგონება, რომელიც შ. არაგვისპირელს ეძღვნება, მრავალ საინტერესო ფაქტს შეიცავს, ამჭერად ჩინაწმუნონილად ვცანით მოგონების იმ ნაწილის პუბლიკაცია, რომელიც შეეხება შ. არაგვისპირელისა და გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის ანდრია ყარაშვილის გაცნობას. მოგონება ნათელს მდენს ამ შესანიშნავი მუსიკოსისა და პიროვნების, ქართული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთი პიონერის ცხოვრების პოლონურ პერიოდს, რომლის შესახებაც მეტისმეტად მცირე ცნობები გაგვჩინია. ვფიქრობთ, რომ ეს ეპიზოდი ერთგვარად მაინც გააღვიძრებს ა. ყარაშვილის ბიოგრაფიას. შეგახსენებთ, რომ ა. ყარაშვილი 1875 წელს ჩაირიცხა პეტერბურგის კონსერვატორიაში, სადაც იგი დაულოდლოდა სტუდენტთა რევოლუციურ წრებს, რისთვისაც პოლიციის დევნას განიცდიდა. 1881 წელს იგი იძულებული გახდაარა პეტერბურგიდან პოლონეთში გაგზავნილიყო. ა. ყარაშვილმა სწავლა განაგრძო ვარშავის კონსერვატორიაში, რომლის დამთავრებას შემდეგ პოლონეთშივე დაიწყო პედაგოგიური მოღვაწეობა. ამ პერიოდში გაიცნეს იგი ქართველმა სტუდენტებმა.

ქეთევან ხაჩიაშვილი

... ერთ საღამოს სეირნობის შემდეგ რესტორანში შევეყვით საუბრისთვის. ღამის 12 საათი იქნებოდა.

რესტორანი ხალხით იყო სავსე. დარბაზში დიდი ხმაური და ჩოქოლი იდგა. ერთ კუთხეში მარტო მარტო ვახშობდა ინტელიგენტური გარეგნობის შუახნის კაცი, რომელსაც შიომ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია: „მეაწვილებო, ნიძლავს დადებ, რომ ის კაცი, განმარტოვებით რომ ვახშობა, ქართველია. გაცივით და ჩვენს სუფრასე მოვიპატოვით. ვინ იცის, იქნება ამ შორეულ ქვეყანაში თბილად და დარწმუნო, მასაც ხომ ძალიან გაუხარდება ჩვენი გაცნობა“ — თქვა შიომ და უცნობთან მივიდა. ისინი დიმილით მისვალმუნენ ერთმანეთს და სულ მალე ერთადვენი ჩვენსკენ გამოემართნენ.

შიომ უცნობი წარმოვივინა: „ანდრია ყარაშვილი, გთხოვთ, გაიცნოთ“.

ანდრია ყარაშვილმა მორიდებით ხელი ჩამოგვარტოვა, ჩვენს კომპანიას შემოუერთდა და ცოტა ხნის მერე გვიამბო:

10 წელზე მეტია, რაც ვარშავაში ვცხოვრობ. ვმუშაობ გიმნაზიაში მუსიკის მასწავლებლად. თბილისში დავამთავრე საშუალო სასწავლებელი, მერე ვსწავლობდი პეტერბურგის კონსერვატორიის ვიოლინოს კლასში, პეტერბურგში ქართველ სტუდენტთა შორის ვტრიალებდი, ეს იყო ჩემი ცხოვრების საუკეთესო ხანა.

ვარშავაში, მართალია, კარგად მოვეწყვე, მაგრამ თავს თბილად ვგრძნობ. ათი წლის განმავლობაში არ შემეცვდრია არც ერთი ქართველი. თანდათან მივიწყდება ქართული ენა, თუმცა აზრის გამოთქმა ჯერ კიდევ შემძლია. ვარშავაში ცოლ-შვილს მოვიყვადე, პოლონელი ქალი მეყავს ცოლად. სამწუხაროდ, ჩემი ცხოვრება ისე აუწყო, რომ ვიზნებ, ვარშავაში მიმიწვევს დარჩენა. დილაობით ვმუშაობ სასწავლებელში, ნასადილევს კი, გარდა შაბათისა, დავდივარ კერძო გაკვეთილებზე, ვმუშაობ ღამის 11-12 საათამდე. დღესაც, გაკვეთილების შემდეგ შემოვიარე ამ რესტორანში და სრულიად მოულოდნელად ხუთ თანამემამულეს შევხვდი. ვიმედონებ ერთმანეთს დაუფაზვლოებით. ყველას გთხოვთ, ჩემთან მობრძანდეთ. შაბათობით ყოველთვის თავისუფალი ვარ, უმკველად დაგხვდებით შინ“. ანდრია ყარაშვილმა თავისი სადარბაზო

ბარათები გადმოგვცა და ცოტა ხნის შემდეგ გამოგვეთხოვა.

პირველსავე შაბათს შოი და რამდენიმე ამხანაგე ვესტუმრეთ ანდრია ყარაშვილს. საღამოს ცხრა საათიდან ღამის 12 საათამდე ჩვენი მასპინძელი საუცხოოდ უკრავდა ხან ეილიონოზე, ხან როიალზე.

ანდრია ყარაშვილმა ქართველური სტუმართმოყვარეობა გამოიჩინა. ვახშამმა მხიარულად წაიარა. შოი თავისი ჩვეულებრივი სიჩუმე დაარღვია და თამაშობაც კი ითავა. ვახშამზე მრავალი სიტყვა წარმოითქვა... ვმკაცრობდით სამშობლოს წინაშე მისწავლე ახალგაზრდობისა თუ ინტელიგენციის მოვალეობის შესახებ.

შოიმ მასპინძელს განსაკუთრებული სადღეგრძელოთი მიმართა: „ძვირფასო ანდრია, ქართველი ხალხი ამბობს: „სიმართლის მთქმელს ცხენი შეკაზმული უნდა ჰყავდესო“. მაგრამ ეს ბრძნული სიტყვები ყველგან და ყოველთვის როდია მიხანმწეონილო. დარწმუნებული ვარ, რომ გულწრფელად, მორიდებულად წარმოთქმულ ჩემს სიტყვებს გონების საღი თვალთი განჭვრიტავთ. ამიტომაც შეკაზმული ცხენის ძებნა არ დამჭირდება.

დღეს, პოლონეთსა და საქართველოს ერთი და იგივე ქალაქსა და ჩაგრაებს. ორივე ქვეყნის ხალხი ამ აუტანელი ძალადობიდან გამოსავალს ვერ პოულობს. დღითიდღე ნადგურდება საუკუნეების მანძილზე შექმნილი კულტურა, ხალხის შრომით დაგროვილი დაფლავი. პოლონეთის ანტილიგენცია, ამა თუ იმ დარგის სპეციალისტები თავის სამშობლოში მოღვაწეობენ და ამით თავიანთი წვლილი შეაქვთ ქვეყნის კეთილდღეობის საქმეში.

საქართველოს კი ჯერჯერობით არ მოეპოვება ინტელიგენტთა და სპეციალისტთა სათანადო რაოდენობა. სამწუხაროდ, მცირერიცხოვანი ძალებიც დაქაჩულნი არიან და თავიანთ შრომას, გამოცდილებას, ცოდნას სხვაგან ხარჯავენ. გელისტიკვილით მოვახსენებთ, რომ თქვენც იძლევიტ ქართველი სპეციალისტების დაქაჩულობის მაგალითს.

თქვენ, ძვირფასო ანდრია, შეიარაღებული ბრძანდებით უმაღლესი მუსიკალური ცოდნით, გამოცდილებით, ყოველივე ეს უნდა მოახმაროთ ჩვენი ერის მუსიკალური კულტურას განვითარებას. ამის მაგივრად კი მთელ თქვენს ენერჯიას, ცოდნასა და გამოცდილებას იყენებთ იმ ქვეყანაში, რომელიც იმდენად მდიდარია განათლებული მუსიკალური ძალებით. განავერცხვის ქვეყანას ქართველი მუსიკოსის დახმარება ესაჭიროება?

გულწრფელად გირჩევთ — დაუბრუნდით სამშობლო კერას და თქვენი წვლილი შეიტანეთ ჩვენი ერის მუსიკალურ ცხოვრებაში, ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი შემოქმედებითი ენერჯიის გამოთქმარებასა საქირთა არა მარტო სიტყვით, არამედ მუსიკითაც. საჭიროა მუსიკალური განათლების განვითარებაზე ზრუნვა. ყოველივე ეს თქვენ ჩემზე უკეთ მოგეხსენებათ.

ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ქართველი ერი არასოდეს დაივიწყებს და ღირსეულად დაფასებს თქვენ მომავალ დეაწლს და ამავც.

ღამის 3 საათზე დავტოვეთ ჩვენი მასპინძელი.

მაღე ანდრია ყარაშვილი საქართველოში დაბრუნდა. ამ დიდად განათლებულმა მუსიკოსმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ეროვნული მუსიკალური კულტურის პროფესიონალიზაციის პროცესში, ქართველი ახალგაზრდობის მუსიკალურ აღზრდაში.

# ვახანაძის საღირსი სკოლის გამოჩენილი მიმღებარი

ალექსანდრე ლორია

საღირსი (სრ) ხელოვნება ზენიტს აღწევს გენიალური დირიჟორების — არტურ ნიკიშისა და ვუსტავ მალერის შემოქმედებაში.

არტურ ნიკიში აღიარებულია ყველა დროს უდიდეს დირიჟორად, მისი შემოქმედება მინერული საფორმულულო ხელოვნების ერთ-ერთ მწვერვალად.

არტურ ნიკიში (1855-1922), წარმოშობით შერული (დაბადებული ქალაქ სენტ-მიკოლაში), ჯერ კიდევ ადრე, ბავშვობაში ავლენდა ფერდობულ მუსიკალურ მესიერებას. შვიდი წლის ასაკში მას შეეძლო სანოტო ქალაღზე ზეპირად ჩაეწერა რისინის ოპერა „ვიოჰემ ტელის“ უფრტურა. 1866 წელს იგი შვიდა ვენის კონსერვატორიაში, რომელიც 1873 წელს დაამთავრა, როგორც მვეილინემ და კომპოზიტორმა. 1872 წლის 22 მაისს, ბაირეთის თეატრის საძირკვლის ჩაყრის დღეს, ვაგნერმა უდრეაგორა ბეთოვენის მეცხრე სიმფონიას. ორკესტრში უკრავდა ნიკიშიც. ვაგნერმა გამოაგნებული შობეჰედილობა მოახსნა ახალგაზრდა მვეილინეზე. აღფრთოვანებულმა ნიკიშმა სწორედ იმ დღეს გადაწვიტა თავისი ბედი — დირიჟორობა კანიზრახა.



1889 წლამდე ნიკოში მუშაობდა ვენისა და ლაიფციგის სიმფონიურ ორკესტრებში თავდაპირველად კონცერტმასტრად, შემდეგ კი -- დირიჟორად. 1889-95 წლებში იგი ბოსტონის სიმფონიური ორკესტრის დირიჟორია. 1895-1907 წლებში დირიჟორობს ლაიფციგის „ვეინანდჰაუსის“ და ბერლინის ფილარმონიის ორკესტრებს. 1902-1907 წლებში ლაიფციგის კონსერვატორიის დირექტორიცაა. ამასთან ერთად იგი მართავდა კონცერტებს ნოოფილის მრავალ ქვეყანაში, მათ შორის რუსეთშიც. ნიკოშის გასტროლებს ყველგან ახლდა ტრიუმფალური წარმატება, რამაც მას განუმტკიცია ლეგენდარული დირიჟორის სახელი.

ნიკოში ორკესტრსა და აუდიტორიაზე მაგიურ ზემოქმედებას ახდენდა. იგი იყო ნიუასარების უბაღლო ოსტატი, მისი „პიანოები“ ასხვებდა გასაოცარ სითბოსა და სიფაქიზეს, განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა ნიკოშისეული „მორენდობები“ (ბგერადობის თანდათანობითი ქრობა სრულ გაუნჩინარებამდე), უმძაფრესი კონტრაბასები, ელვარე კულმინაციები... ნიკოშის ვირტუოზული სადირიჟორო ტექნიკა, ფერთა უმდიდრესი პალიტრა ემსახურებოდა ნაწარმოების სულის ამეტყველებას... იგი იყო ფილოსოფოსიცა და პოეტიც.

ა. ნიკოშის პორტრეტი დაკვიხება პ. ი. ჩაიკოვსკიმ თავის წიგნში „1888 წელს საზღვარგარეთ მოგზაურობათა ავტობიოგრაფიული აღწერა“:

„... ლაიფციგის ოპერა ამაყობს თავისი გენიალური ახალგაზრდა კაპელმეისტრით — ნიკოშით... მის დირიჟორობას არაფერი აქვს საერთო. პანს ფონ ბიულოვის ეფექტურ და თავისთავად ორიგინალურ მანერასთან. ბიულერი მოძრავი და მშფოთიარეა, თვალშისაცემია მისი ეფექტური სადირიჟორო ხერხები, ბატონი ნიკოში კი გამორჩევა მოხდენილი სიმშვიდით, ძუწვი მოძრაობებით, ამასთან, იგი ნამდვილი მზრძანებელია, ძლიერია და მკაცრი, თავდაპირველი. ის კი არ დირიჟორობს, არამედ თითქმის მიჰყვება რაღაც იდუმალ ხმას. მას ძლივს ამჩნევ, ის სრულებით არ ცდილობს ყურადღების მიქცევას, ამავე დროს, გრძნობ, რომ მთელი ორკესტრი, როგორც ინსტრუმენტი საკვირველი ოსტატის ხელში, ანგარიშმიუცემლად ემორჩილება თავის წინამძღოლს. წინამძღოლი კი, ტანმორჩილი, ძალზე ფერპკრთალი ოცდაათი წლის კაცი, მშვენიერი შუქმფენავი თვალებით, ნამდვილად ფლობს რაღაც ჯადოქრულ ძალას, რომელიც აძიულებს ორკესტრს ხან დასიკურის ათასი საყვირის დარად, ხან მტრედისებური დულუნით მოგვეალებოსა, ხან

იდუმალად გაირინდოს... და ყველაფერი ეს კეთდება ისე, რომ მსმენელნი ვერც კი ამჩნევენ ამ პატარა კაპელმეისტრს, მშვიდად რომ მეჭობს დამონებულ ორკესტრზე“.

განსუსაზღვრელი იყო ნიკოშის რეპერტუარი. იგი გახლდათ ბეისოიენის, შუბერტის, ვაგნერის, ლისტის, ბრამსის, ჩაიკოვსკის, ბრუკნერის, რ. შტრაუსის ნაწარმოებების უბაღლო ინტერპრეტატორი.

გამოჩენილი მუსიკოსების მიერ გამოთქმული შთაბეჭდილებები საშუალებას გვაძლევს ავადგინოთ ამ დიდი არტისტის საშემსრულებლო სტილი, მისი მანერა. განსაკუთრებული გამოხატვის სახელობით, წრიულ-ტალღობრივი მოძრაობებით გამოირჩეოდა ნიკოშის ხელები, რომლებიც პარმონიულად ერწყმობდა მის დარბაისლურ, მონუმენტურ ფიგურას. ნიკოშისეული შესატყუელება იყო რელიეფური და ლაკონური, მდიდარი და მრავალფეროვანი, პლასტიკური და ლამაზი... არცერთი ზედმეტი მოძრაობა, არც ერთი ზედმეტი შტრიხი... დიაზ, ნიკოში უსილავი მანქანებით ახდენდა ნამდვილ სასწაულებს, — ასხივებდა ვებერთელა ენერჯიას, აღმაფრენას, ძლიერებასა და მხურვალეობას.

გამოჩენილი მევიოლინისა და პედაგოგის — კარლ ფლეშის აღნიშვნით, „ნიკოში პაერში უბრალო მეტრულ სქემას კი არ მოხაზავდა, არამედ ხატავდა ამაღლებული დინამიკურ ნიუანსებს, სანოტო ტექსტში ჩახაიდმცლებულ ეპოციებს... მისივე აზრით, — „... ნიკოშში ერთიანდებოდა გერმანული მუსიკალობა, უნგრული ტემპერამენტი და სლავური სირბილე. ეს იმიტომ შერწყმა შინაგანი მთლიანობის განსაკვირვებულ შთაბეჭდილებას ბადებდა“.

ნიკოშის ვირტუოზულ ტექნიკაზე მეტყველებს მისი მოწაფის, ცნობილი ინგლისელი დირიჟორის ადრიან ბოულტის მოგონება:

„ნიკოში თავისი სადირიჟორო ჯოხით გამოსახავდა გაცილებით მეტს, ვიდრე რომელიმე სხვა დირიჟორი... იმდენად დიდი იყო მისი ზემოქმედების ძალა, რომ აბსოლუტურად შეუძლებელი გახლდათ სტაკატოს დაკვრა იქ, სადაც იგი მოითხოვდა ლეგატოს. მას არ სჭირებოდა ორკესტრის შეჩერება და რაიმეს, თუნდაც სოსტენუოას (ქლერადობის გაფართოება) ასხნა. მისი სადირიჟორო ჯოხი უსიტყვოდ აღწევდა ყოველივეს. აუცილოთ თითქმის ყველა შტრიხისა და ნიუანსში. უაღრესად მოქნილ მარცხენა ხელს კი იგი იყენებდა მხოლოდ სადირიჟორო ჯოხით მითითებული ნიუანსის განსამტკიცებლად...“

თვალდახუჭულსაც რომ მოგვემინათ პირველი ტაქტი „ტრისტანიდან“, მაშინვე გამოიწნობდით

ნიკოშს სავერდოვანი და ლამაზი ხმოვანებით... მისი ხელოვნების აღწერა შეუძლებელია..."

ნიკოში უდიდესი პატივისცემითა და, რაც შთავარია, სიყვარულით სარგებლობდა ორკესტრის მსახიობთა შორის. მისი სიღრმავალი, დღეს-სულთნება, თავაზიანი ყესტი და მიმოკა, ლმობიერება ორკესტრში ქმნიდა კეთილგანწყობილ ატმოსფეროს. ამიტომაც მიიღწინარებდა ნიკოშის რეპეტიციები ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად, ურთიერთგაგების ვითარებაში. სრულიად არ აგრძნობდა ამ „უკვირვებინო მფეის“ „კლასობრივი“ უპირატესობა. იგი ახლოს იყო თავის „ქვეშევრდომებთან“, რომლებთანაც აკავშირებდა ჯრა მარტო საქმე, არამედ ცხოვრებისეული ინტერესებიც. „ორკესტრის მუსიკოსები მას თავისაანად მიიჩნეოდნენ. მეტიც — საკუთრებად სთვლიდნენ მათთვის ნიკოში იყო თავმდაბალი მუსიკოსი, რომელიც ორკესტრის სათავეში ჩააყენა ბედის კეთილმა და სამართლიანმა ფერიამ“ (კარლ ფლემში).

ნიკოშის ნებისყოფა და ზეგავლენა კი არ თრგუნავდა ორკესტრს, არამედ შთააგონებდა, ათამამებდა, ძალას მატებდა. ამას იგი ძალადობით კი არ აღწევდა, არამედ მაგნიტური მიზიდულობის უხილავი იმპულსებით.

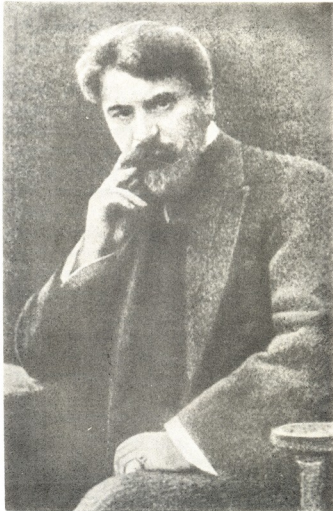
ნიკოშის სრულქმნილ სადირიგორო ტექნიკას, ოსტატობას, რომელიც სისხლავით იყო აღბეჭდილი, სინათლე შეჰქონდა მუსიკალური პარტიტურის ყოველ კუნჭულში. იგი სახოვანებას ანიჭებდა ყოველ ბგერას, ინტონაციას, ფრაზას, სიცოცხლით მსჭვალავდა რიტმულ, პარმონიულსა და პოლიფონიურ ქსოვილებს...

დირიგოროთა შორის ნიკოში ერთადერთია, რომელსაც ლეგენდარულ პაგანიზის ასგავსებენ. ამის საფუძველს ქმნიდა ის უნიკალური, ყოვლის მომცველი კომპლექსი, რომელიც თანაარსებობენ მაღალი ტექნიკა და ღრმა აზროვნება, მიწიერი და ამაღლებული...

ნიკოში — ეს უდიდესი პოეტი-რომანტიკოსი, მთელი თავისი არსებით მისიწრაფოდა იდეალურისკენ; იგი შწირად სცილდებოდა იმ სტილსა და ეპოქას, რომელმაც წარმოშვა ესა თუ ის ნაწარმოები. მუსიკას სძენდა საკუთარ, ნიკოშისეულ ხასიათს. მისი სუბიექტური თვალათვლვა პარმონიულად ერწყმოდა რა ნაწარმოების სულს, სიახლეს ანიჭებდა კომპოზიტორის იდეასა და შთანაფქრს.

ამ მხრივ საინტერესოა გამოჩენილი ინგლისელი დირიგოროს, ჰენრი ვუდის მოგონება: „ჩემო ხელ, როცა სადირიგორო ხელოვნების უდიდეს ვირტუოზს, არტურ ნიკოშს შევივლიე, რომ ზოგიერთები მაკრიტიკებდნენ „რუბატოსათვის“ (ძირითადი ტემპიდან გადახვევა), მან მიპასუხა: „ჩემო ძვირფასო ვუდე, მუსიკას ჩვენ ყველანი სხვადასხვანაირად ვგრძნობთ. ზუსტად მხოლოდ მეტრონომი გამოსცემს ტაქტს. გამსოვდეთ, რომ ყოველი შესრულება დიდი იმპროვიზაციაა, მაშინაც

კი, როცა ერთსა და იმავე ნაწარმოებს დირიგორობთ ყოველდღე, მთელი წლის განმავლობაში“. ასეთი თვალსაზრისი არ პასუხობდა ვაგნერის ნაანდერტვეს, რომელსაც მიჰყვებოდნენ ვაგნერის სკოლის უდიდესი მიმდევრები — გუსტავ მალერი, ჰანს რისტერი, ფელიცი მთლი და ფელიქს ვეინგარტენერი, რის გამოც ისინი ვაგნერაწულეზად აღიარეს, ნიკოში კი, რომელიც ამავე სკოლის მიმდევარია, თანამედროვეთა აზრით, უფრო ნაკლებად ტიპიური ვაგნერაწულე იყო.



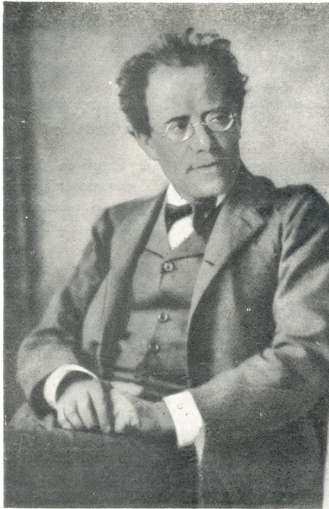
არტურ ნიკოში

\*\*\*

გუსტავ მალერმა — დიდი კომპოზიტორმა და დირიგორომა მთელი ეპოქა შექმნა მსოფლიო მუსიკალურ ხელოვნებაში.

მალერი (1860-1911 წწ.) დაიბადა ჩემეთის პატარა ქალაქ ივლაუში ღარიბი მეფარდლის ოჯახში. მან საფუძვლიანი მუსიკალური განათლება მიიღო ვენის კონსერვატორიაში, რომელიც ბრწყინვალედ დაასრულა, როგორც კომპოზიტორი და დირიგორო. ოცდახუთი წლისა იყო იგი, როცა დაინიშნა ვერმანული საოპერო თეატრის დირიგოროად პრაღაში. სამი წლის შემდეგ მალერმა დიაგავა ბუდაპეტის საოპერო თეატრის

მუსიკალური ხელმძღვანელის პოსტი. ამავე პერიოდში წერს პირველ სიმფონიას, რომელიც 1883 წელს შესრულდა ბუდაპეშტში. ორი წლის შემდეგ კი მალერს იწვევენ კამპურის საოპერო თეატრის მთავარი დირიჟორის თანამდებობაზე. მალე, ბრწყინვალე საოპერო დადგმების შედეგად, მალერის სახელი ვრცელდება მთელს ევროპაში. 1897-1907 წლებში მალერმა ვენის საოპერო თეატრში თავდაპირველად მთავარი დირიჟორის,



გუსტავ მალერი.

შემდეგ კი დირექტორის პოსტზე. ეს იყო მისი მოღვაწეობის უბრწყინვალესი ხანა. როგორც ჭკუმატიტი რეფორმატორი, იგი ძირველ გარდაქმნის ახდენს საოპერო თეატრის შემოქმედებაში; იწვევს საუკეთესო მომღერლებსა და ინსტრუმენტალისტებს, რეჟისორებსა და მხატვრებს. შერეობებელ ბძობლას უცხადებს რუტინას, რეჟერტარიდან აძევებს საშუალო ხარისხის ნაწარმოებებს, მომღერლებისაგან მტკიცედ მოითხოვს სიმართლესა და სიცხადეს, როგორც მუსიკალურა ისე აქტიური გამომსახველობის თვალსაზრისით. მალერის ხელმძღვანელობით ვენის საოპერო თეატრში ბრწყინვალედ დაიბაგა ბეთოვენის „ფი-

დელიო“, მოცარტის „ფიგაროს ქორწინება“, „დონ ჟუანი“ და „ჯადოსური ფლიტა“, ვაგნერის „ტრისტანი და იზოლდე“, ნიბელუნგების ბექუდი“, „მიისტერზინგერები“, გლიუკის „იფიგენია“, ვებერის „ფრაიშუტცი“, ვერდის „აიდა“, „ჰოფმანის ზღაპრები“, სმეტანას „დაღობორი“, ჩაიკოვსკის „ვევენი ოპერინი“ და სხვ. 1898 წლიდან იგი რეგულარულად გამოდიოდა ვენის ფილარმონიული საზოგადოების კონცერტებზე, სადაც ბრწყინვალედ დირიჟორებდა ბახის, მოცარტის, ბეთოვენის, შუბერტის, შუმანის ნაწარმოებებს, აგრეთვე საკუთარ სიმფონიურ ქმნილებებსაც. ამავე წლებში მალერი უდიდესი წარმატებით ატარებდა საოპერო სპექტაკლებსა და სიმფონიურ კონცერტებს ვეროპის ქვეყნებში. რამდენჯერღვე ეწვია რუსეთს. 1907 წლიდან მუშაობდა ნიუ-იორკის სიმფონიურ ორკესტრთან, რომელმაც მისი ხელმძღვანელობით უდიდესი წარმატებებს მიაღწია.

მალერის სადირიჟორო ხელოვნება აღფრთოვანებდა მსმენელთა ფართო აუდიტორიასა და გამოჩენილ მუსიკოსებს, მწერლებს. ჩაიკოვსკიმ მას გენიალური დირიჟორი უწოდა. მალერს თანამედროვეობის უდიდეს არტისტად მიიჩნევენ ბრამსი, ბიულოვი, რ. შტრაუსი, ცვაიგი, პაუტემანი. მალერმა აღზარდა დირიჟორების შესაწინავე თაობა, რომელთა შორის არიან — ბრუნო ვალტერი, ოტო კლემპერერი, ვილემ მეზგელბერგი, ოსკარ ფრიდი და სხვ.

ბრუნო ვალტერი მოგვიხსნობს:

„... მისი კაპიტელის ერთ-ერთ კედელზე გვიდა გვირგვინის ბაბთა (ჩემის აზრით, ეს იყო ასეთი სახის ერთადერთი ნადავლი, რომელსაც იგი ინახავდა) წარწერით „კამპურის ოპერის პიემალონის პანს ფონ ბიულოვისაგან“. ამ სიმბოლოვან წარწერამ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, რადგან, ერთი მხრივ, მალერი შედარებული იყო იმასთან, ვინც სიცოცხლე შთაბერა რაღაც უსიცოცხლოს, ხოლო, მეორე მხრივ, გამოსჭვიოდა დიდსულოვნობა ბიულოვისა, ქედს რომ იხრიადა მეორე დიდი არტისტის წინაშე. მალერის ენერჯია და პრინციპულობა ქარიშხალივით აძევებდა თეატრიდან შტამპს, სისარმაცესა და რუტინას. იგი საოპერო შემსრულებლობაში ქმნიდა ახალ ეპოქას, აღბეჭდილ სისხლსავსე ენოიარობობა ია მუსიკალური სისუხტით. ამის შეგნება ბალზამივით ჰკურნავდა ბიულოვს სიცოცხლის უკანასკნულ მძიმე წლებში.

... პირადად მე კი წილად მხედა ბედნაურება მემუშავა სიღონე გრანდიოზული მუსიკალური ნიჭიერებისა და ძლიერი ხასიათის ოსტატთან. იგი მაგონებდა ტაძარს, რომელშიც ჩაუქრობლად იწვინ ყოვლისგამწმენდი ჩირაღდანი, ტაძარს, რომელიც შეუვალა ხელოვნების მტრებისთვის — ცინიზმისა და სისარმაცისთვის“.

მალერი ატყვევებდა თანამედროვეებს კოლოსალური ენერჯიით, ძლიერსიმღებით, სიდადიით.



მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე იგი ჰეროიკული თავგანწირვით იბრძოდა სრულყოფილებასათვის. შემსრულებლათა მიმართ იყო სასტიკი და შეუწყნარებელი. თანამებრუნეთა აზრით, მასში იყო რაღაც „დემონური“, რის გამოც კრატეოსმა ა. სოსივემ „ახალი რამუსი“ უწოდა. უკიდურესად დაძაბული იყო მალერისეული რეპეტაციებით, რომელთა გეგმა მას წინასწარ ჰქონდა დეტალურად დამუშავებული. მუსიკალურ ქსოვილში მას არ ეგულებოდა აკერტი უნიშვნელო ბგერა. თითოეულში იგი ასრულებდა თავისი სულის ნაწილს. ნაწარმოებთა დრამატურგიას კი აშენებდა, როგორც ტეშმარტი სურთომოლვარი, მუსიკალური ბგერებისგან აგებდა მთლიანსა და უშემწინერეს არქიტექტურულ შენობას.

მალერი იყო შთაგონებული მხატვარი და ძალზე მომთხოვნი პედაგოგიც, მისთვის წარმოუდგენელი იყო მცირედი უსუსტობა ე. წ. მაშინ მისი მრისხანე და მოღუშული სახე არწივის მძინვარე შუქრას ემსავსებოდა. რეპეტიციებსა თუ კონცერტებზე იგი ასხივებდა ზემოქმედების მაგიურ დენს, რომლის უზარმაზარ ძაბვა მთელ ატმოსფეროს მუხტავდა.

გამოჩენილი ღირსი იოსკარ ფრიდი წერს: „... მალერი სწავლებოდა მუსიკის არსს, აღწევდა მის სიღრმეებს და იქიდან ამოჰქონდა ყოველივე, რისი თქმაც სურდა კომპოზიტორს. იგი სტრუქტურებს შორის კითხულობდა კომპოზიტორის აზრს და გადმოსცემდა ორჯესტს. მისმა ჭეშმარიტად ისტორიულმა დადგენებმა („ფიდელიო“, „ტრისტანი“, „ფრაიშუტცი“, „ფიგაროს ქაოზიზმები“, „დონ-ჟუანი“) სრულიად ახლებურად აამტყვევეს გენიალურ ქმნილებათა უკვდავ სილამაზე...“

ხელების მკვეთრი, გამიზნული და ენერგიული მოძრაობით მალერი გამოსცემდა ნაწარმოებთა მთელ შინაარსს. ყოველი ექსტი საოცარი სიძაბად გამოხატავდა თითოეული ნიუანსის, ფრზისა თუ შტრიხის ხასიათს. ღირსიგრობის დროს ჯობით გამოჰყოფდა მხოლოდ მთავარს — შელოდიას და რიტმის ძირითად მარცვალს. აქედან გამომდინარე, ხშირად, ტაქტიში ოდნავ აღნიშნავდა პირველ ერთეულს, სამკვიროდ. მკვეთრად უსვამდა ხაზს მეორესს ან მესამეს. ე. ი. იმას, რაც ყველაზე მძიმე წონის უნდა ყოფილიყო. ასეთი საშემსრულებლო მანერა რთულ ამოცანებს უყენებდა ორკესტრანტებს, რომლებიც შეჩვეულნი იყვნენ ტაქტის ერთეულთა თანაზომიერ კარნახს. მალერის აზრით, — „მუსიკოსები უშუალოდ უნდა მონაწილეობდნენ შემოქმედებით პროცესში და პასიურად არ უნდა ემორჩილებოდნენ სხვა ადამიანს, მის ნებას. ის, ვინც ამ დროს უყურადღებობას გამოიჩენს, დაიღუპებაო“.

მალერი დიადი, ტრაგიკული და ჰეროიკული განცდებისაკენ, მოწმუნებული დრამატისმისაქემ — ისწრაფოდა. მის შემოქმედებას მსჭვალავს ფილოსოფიურ-პეროიკული ხაზი, რომელსაც იგი

ძერწავდა ფილიგრანული ოსტატობით, მხერვალედ უმღეროდა იგი მშვენიერებას — ნათიფლირიზმსა და მახვილოვანოვანი ეუმორს, იღუმალ ფიქრსა თუ მკეროვან ოცნებას, ბუნების ახტოვან სურათებსა და სხვ...

საბუქრო ხელოვნების ეს დიდი რეფორმატორი, სიმფონიური მუსიკის სწორუბოვანი ინტერპრეტატორადაც იყო ლაივრებული. ტიტანისმი და კოლოსალური მასშტაბურობა ახასიათებდა მის მიერ შესრულებულ ბეთოვენის მესამე (გმირული) და მეცხრე სიმფონიებს, განუმეორებელი ხატოვანებით აქლერებდა მეშვიდე სიმფონიას, განსაკუთრებით ფინალს, რომელიც მიჰკავდა საგანგებოდ შენლებულ ტემპში, „ფინალის კოდაში კი წარმოსახავდა მასებს სტიქიური შხიარულების განსაკვიფრებელ სურათს, რომელსაც მიჰქოვლებდა თავბრუდამხვევ დინამიკასა და გამზაბებულ ტემპში“ (ხსინება).

უნივერსალურობით მალერი ენათსავებოდა თავის „მეტოქეს“ — ნიკიშს, თუცა, მათ შორის დიდი სხვაობა იყო.

ამრიგად, XIX და XX საუკუნეთა მიჯნაზე საღირსიორო ხელოვნების უდიდესი აღმავლობა, ძირითადად, დაკავშირებულია ამ საპირისპირო ინდივიდუალობის ღირსიგრობას — ნიკიშისა და მალერის სახელებთან.

მათ შემოქმედებაში, რომელიც სათავეს იღებს ვაგნერის სკოლიდან, ისახება და განუზრვლად ერთადება ორი ახალი მიმართულება, ბიძგი რომ მისცა საღირსიორო ხელოვნების უდიდეს პროგრესს. ამაშია ნიკიშისა და მალერის მოღვაწეობის ეპოქალური მნიშვნელობა.



მსოფლიო საღირსიორო ხელოვნების განკითარებას დიდი ეღაწილ დასდეს აგრეთვე გამოჩენილმა ღირსიგრობებმა — ფელიქს ვენიგარტენერმა, ოტო კლემპერერმა, გერმან ლევიმ, ფიცი მტეინბახმა, რიხარდ შტრაუსმა, კარლ შუკმა, ფიგურინანდ ლიოვემ, ლეო ბლუმმა, ფრანც შალგმა და სხვ.

თითოეული გამოიჩნოდა ორიგინალური შემოქმედებითი ინდივიდუალობით, მრავალმხრიობით, მაღალი ტექნიკითა და ღრმა აზროვნებით. ამ ღირსიგრობათა მიერ შექმნილია კლასიკური და თანამედროვე მუსიკის ტეშმარტივად შედარებატრული ინტერპრეტაციები.



# ხელოვნანი და მომავალი

ნოდარ ჯინჯიას შვილი

„არავითარ სსწულს არ ძალეს დაამტკიცოს შეუძლებელი, მას მხოლოდ შესაძლებლის დადასტურება შეუძლია“.

აიმიონდი

მრმ ძველთაძველ წიგნში წერია: „ნუ ზრუნავთ ხვალისათვის, რამეთუ ხვალემან იზრუნოს თავისა თავისასა. კმა არს დღისა მის საზრუნავი თვისი“. ოღონდ ხვალინდელი დღე ზომ დღეს იწყება და ამის გამო „საზრუნავი“ სწორედ სადღესო ინტერესებით განისაზღვრება. კიდევ ნათქვამია — ჭეშმარიტება დავაში იბადება, — ეს აზრი მით უფრო მართებულია, როცა მომავლისათვის განკუთვნილ ჭეშმარიტებას ეძიებენ. რადგან „მომავალი“ პიპოთეზაა და მხოლოდ სადღესოდ რეალურ ფაქტებს როდი ეყრდნობა, იგი განისაზღვრება ადამიანის ფანტაზიითა და მისწრაფებებით. ამის გამო ხელოვნების მომავალზე მსჯელობას უფრო პოლემიკური ჩანაწერების ფორმა შეეფერება.

ამ უკანასკნელ დროს დასავლეთის ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის სოციოლოგიაში განსაკუთრებით პოპულარული გახდა ფუტუროლოგიური ჟანრი. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნების თაობაზე პროგნოზები ყოველდღიურად მრავლდება, მათი გაცნობა ლაბრიუნერის ერთ ხუმრობას თუ მოგაგონებთ: „ყოველივე დიდი ხანია რაც ითქვა, რადგან შვიდ ათას წელზე მეტია დედამიწაზე ცხოვრობს და აზროვნებს ადამიანი“ და, მართლაც, ბურჟუაზიული „ნოვატორული“ ესთეტიკურ-ფუტუროლოგიური კონცეფციების უსასრულოდ ჭრელი ასორტიმენტი გულდასმით დაკვირვების

სას საკმაოდ ღარიბი ჩანს. ისინი კი, „სკანდალური სიახლით“ რომ უნდა ხალხი გააოგნონ, გაცეხას იწყებენ სწორედ ზერელე რემინისცენიების სიუხვით. ამიტომ, ოპონენტთა შერჩევისას ჩვენ მათი „ორიგინალურობა“ კი არ გავითვალისწინებთ, არამედ ტიპიურობა, ნიშანდობლივი თანამედროვე დასავლეთის ხელოვნების ფუტუროლოგიის საერთო სურათისთვის; ამჟამად განვიხილავთ პრობლემისადმი დამოკიდებულების ერთ-ერთ დამახასიათებელ, ე. წ. „სისტემურ“ მიდგომას.

ჰეგელს აქვს ასეთი საინტერესო აფორიზმი: „პასუხი იმ შეკითხვებზე, რომელთაც ფილოსოფია არ პასუხობს, ისაა, რომ თვით შეკითხვები უნდა დაისვას სხვაგვარად“. ეს გამოთქმა, აი, რასთან დაკავშირებით გავგახსენდა. ლონდონის უნივერსიტეტის პროფესორმა ფრანკ კერმოულმა უწინააღმდეგარის“ ფურცლებზე ამას წინათ საინტერესო სიმპოზიუმი მოაწყო; სიმპოზიუმი დასავლეთის თანამედროვე კულტურის თვალსაჩინო წარმომადგენლებმა მიიღეს მონაწილეობა. სიმპოზიუმის დევისად („ლისნერის“ პუბლიკაციის სათაურადაც) კერმოულმა ასეთი კითხვა დასვა: „საჭიროა თუ არა ელიტა“?! შეკითხვას არცერთმა მონაწილემ არ უპასუხა. იდგები კი, რომლებიც მათ კერმოულთან ერთად წამოჭრეს, სხვა შეკითხვის დასმას ვარაუდობდა — „საჭიროა თუ არა კლა-

სიკური ხელოვნება? უფრო ზუსტად — „გაუძლებს თუ არა იგი ჩვენს დროს (ეპოქას)?“

ფრენკ კერნოლი — ნაციალ პუბლიცისტი. ასე რომ, ძნელია მას უსაყვედურო შევითხივინო არასწორად დასმა. გულუბნაველობა იქნებოდა იმის ფაქტიც, თითქმის ინგლისელმა პროფესორმა ვუგ შენიშნა, რომ მოისმენს და კონტრასტსაც კი გაუყოფებს პასუხს სხვა შევითხივანებას. საჭიროა, რომ შევითხივანა, რომელიც კერნოლმა თავისი პუბლიკაციის სათაურად გაიტანა, ალბათ, საპროგრამოა, ისევე, როგორც „საპროგრამოა, მაგალითად, შევითხივებ: „რა ვაკეთით?“ ან „პირველი დამსწრეა?“. „საჭიროა თუ არა ეპოქა?“ — ეს რიტორიკული შევითხივება სიმპოზიუმის მონაწილეთა ან სპეციალისტებისათვის არ დამსულა. იგი უფრო იმ მითხივებისადმი მიმართული, ვისაც აინტერესებს კერნოლისა და საუბრის სხვა მონაწილეთა აზრი თანამედროვე ხელოვნების ბედილბაზზე.

ისიც უნდა ითქვას, აზრი მამუცალობითელი რიგია. „ჩვენ განვიცდით კრიზისს“ — ასე მიიჩნევა კერნოლმა. თავისთავად ეს დასკვნა ახალი არ არის; სიმპოზიუმის პათოსი მხოლოდ იმ თეზისის გამოცხადებით რომ განსაზღვრულიყო, მაშინ, „ლისნების“ პუბლიკაციას, მით, უმეტეს, ჩვენს გამოაზრუებებს, რა მნიშვნელობა ექნებოდა. ხელოვნების კრიზისის იდეა დიდი ხანია რაც დაიბადა. ჯერ კიდევ საუკუნენახევრის წლის წინათ გერმანელმა კრიტიკოსებმა წამოაყენეს ბევრი ის ბრალდება, რაც დღეს დასავლეთის ფილოსოფოსებმა, სოციოლოგებმა და მხატვრებმა ხელოვნებას წაუყვეს.

„ხელოვნებისა და ხელოვანის უარყოფა ახალი მოვლენაა — როდია, — წერს თვით კერნოლი და იქვე დასძინებს, — მაგრამ არ შეიძლება ითქვას, თითქმის ამჟერად არაფრის გამო ატყვილი ხმარობთან გვეკონდეს საჩქე. აღმოფთობის მიზეზები საკმაოდ ახალი ხელოვნების დამახასიათებელი თვისება — ბირობების სიწყვედა და კორუფცია გახლავთ.“

ოღონდ „კორუფცია“ და „ბირობების გარყვანა“ რიდი გვაძიძულებს დღევანდელი კრიზისის თაობაზე გიმეჯილით. კავშირობის სიბრტყის არასოდეს დაღვინებულ მუქარებზე, „იერი-მიადრებზე“. სამი ათასი წლის წინათ ბიბლიური „ვიდვანსტე-ბი“ შემოფთობით დაღვინებდნენ — „და შერყევით შეირყობს ქვეყანა ვითარცა მოვრალი და მებრეუ, და შეიძრას ვითარცა ხილის საცაიკ ქუეყანა, და დავეცს და ვერ ეძლიოს აღდგო-და... ვითარ შეიფხსრა და შეიფქუა ურო ყოვლისა ქუეყანისა...“

ეს პასაჟი ყოველ ეპოქაში პოპულარული იყო, მაგრამ დღემდე არ გამბედავს საბაბი წინასწარმეტყველოვან ხელოვნების დატოვებისა. არაფერ უქადა ხელოვნებას დაღვინებას მხოლოდ იმის გამო, რომ „კორუფცია“ და „ბირობების გარყვანა“ გახდა ბოკაოს „მეორადმოსვლის“ მასუწყველი ნოველენის მთავარი თემა, ან ვერაზმის „მადიდებელი“ თუქების, გოიას ოფორტების მონაკვიინებელი საკარკანის თუ დისტოვესის წიგნების თემა.

დღევანდელი ხელოვნების კრიზისი და ამის გამო მსაყლოება, ალბათ, იმით თუ აიხსნება, რასაც ამერიკელმა მწერალმა ლესლი ფიდლერმა „საერთო კულტურული სიტუაცია“ უწოდა. როგორც ერთი დასავლეთული პროგნოსისტი აღნიშნავს: დღემდე ეს „საერთო კულტურული სიტუაცია“ კუსტარული წესით შეისწავლებოდა — იგი მოგაგონებდათ ცნობისმოყვარე მხედრის მოგზაურობას ახლომდებარე დასახლებებში; მოგზაური ესაუბრება ადგილობრივ მცხოვრებლებს, აგროვებს ცნობებს და გზას განაგრძობს; ხოლო მის მიერ გა-

მოტანილი, თუნდაც „უდრესად ადამიანური“ დასკვნა გამორჩევა სუბიექტურობით. დღეს ცხნის ნაცვლად, თუკი რა-ცა-ცა-ცა უნდა გამოიყენებოთ, ხუმრობს მოხილული მტერი იბიქტურბობითა და თვალსაწიერის უფრო ვრცელი რადიუსით გამოარჩევა. „მტრინავი რაკეტის სიმაღლიდან ჩვენ ვხედავთ იმ განსაკვირებელ ნიშნებს, რაც ჩვენ დროს განსჯავავებს (განსაზღვრავს)“<sup>2</sup> დასავლეთული ფილოსოფოსების ჩვენი დროის ყველაზე დამახასიათებელ თვისებად მიიჩნევენ „სოციალური კულტურული სტრუქტურის მკვეთრ გამიჯრება“, „ტექნოლოგიკული“ და „ამპუკანისური“, ადამიანის არსებობის ჰუმანიტარული საწყისების ვარდუვალ გათიშულობას (დ. ბელი). ეს დაძაბული პრეცეპტი საბოლოო ჯამში განხუნრულად იწვევს ხელოვნების დამღუპველ კრიზისს, ხელოვნება — კლასიკური, ტრადიციული გაგებით. „რომანის (როგორც ელასიკური, ხელოვნების ფორმის — ნ. ჯ.) დაღუპვა, — წერს იგივე ლ. ფიდლერი — ორი მიზევის გამო ხდება — პირველი, იმბოტ, რომ მწერალში მოვდა ხელოვნების რწმენა; და მეორე, აუდიტორია, რომლისთვისაც გამოიონეს რომანი, დღეს სხვაგვარად იგმავყოფდნენ თავის სულიერ მოთხოვნილებებს“<sup>3</sup>.

დღევანდელ ფონზე მწერლის ეს აზრი დავითანულ პროგნოზას ჩანს: რომანის დაღუპვის, „ანტიხელოვნების“ აღგვებისა და „პოსტკულტურის“ თაობაზე ბურჟუაზიული სწავლულები დიდი ხანია წერენ, როგორც რეალურად არსებულ ფაქტურზე. რაც შეეხება „მოხუცს“, აქ აზრთა სხვაობა, როგორც წესით, არ არსებობს.

პუბლიკაციის დასასრულს კერნოლი, თითქმისდა შემთხვევით, აღნიშნავს: „შეიცვალა საზოგადოება, იგი ახალ გარემოში აღიზრდება, მისი მასწავლებლობა — რველამა და ტექნიკეზვა“.

მართალია, სიმპოზიუმის დასკვნით ნაწილთნ ეს აზრი უჩემბრად განზინდა, მაგრამ სწორედ იგია „ლისნების“ პუბლიკაციის კონტრინებელი იდეა. სწორედ საზოგადოების შეეცვლა. მისი მოთხოვნილებებისა და გემოვნების გარდაქმნა აღმოჩნდა ძირითადი „მიზევი მულგარებისა“. ბოლოს და ბოლოს, ამ ფაქტის შესწავლისთვის და ასახსნელად იწვევს კერნოლი სიმპოზიუმის მონაწილეთ: „როცა ვლპაპაკობთ ხელოვნების სავანზე, ჩვეულებრივ, გველოცისმობთ ადამიანთა ვანსაზღვრული რიცვისთვის ხელმისაწვდომ შედეგს (პროდუქტს)“, „მაღალ“ ხელოვნებასა და აუდიტორიას შორის ურთიერთობას ხანგრძლივი ისტორია გააჩნია; აუდიტორია აღიქვამს ენას ან კოღს; მხატვარი, დანდობლივ ან გაგებებს, ცდილობს გაამდიდროს ენა იმ იმედით, რომ იპოვოს ადამიანს, რომელიც ძიებათა ნაყოფს შეითვისებს (გაიცავს). ამ უნარს აუდიტორია ხელოვნების უკვე არსებული ნიშნუებით აღზრდილსა შეიძნის. ე. ი. აუდიტორია და ხელოვნება ურთიერთ კავშირშია და ეს განუწყვეტელი ვითარდება. ზოგჯერ მხოლოდ ნელი, შემუსკრელი ცვლოლებები ხდება და კავშირი ირღვევა; მაგრამ ველოციის პროცესი მას საერთოდ მაინც ადღევენს; ხელოვნების ეს იმარჯვება, ისევე როგორც იმარჯვებენ ადამიანები, ვისთვისაც ხელოვნება აუცილებელია (თუმიკა ისინი მივილი საზოგადოების მხოლოდ უმცირესობას წარმოადგენენ“.

მაგრამ ბევრი ჩვენი თანამედროვე ამ თვალსაზრისს არ იზიარებს, ისინი უბრალოდ, არ ეთანხმებიან იმ აზრს, რომ ხელოვნების აქტმა დამოუკიდებელი კულტურულ მემკვიდრეობასთან მამუცა კი, როცა აღმქმელი ამ მემკვიდრეობას, შენა-სთან არც იცნობდეს... წარსულსა და მხატვრის შემოქმედებ-



თი ინდივიდუალობის (პიროვნების) უარყოფა კოდის დარღვევაა. ხოლო ილუზიები — ახალი ტექვისის თვისება. ამ ახალ ტექვიანაში — ინფორმაციის საშუალებები და მოვლენათა ახალი ინტერპრეტაცია... აუდიტორიის კლასიკურ კულტურაზე კი არ აღზრდანი, არამედ — ძალადობით, თანამედროვე გარემოში, ისტორიული პროცესისგან გამოთიშული. პროცესთან შეფარდებით, სწრაფად იცვლება აუდიტორიის შედგენილობა, ისევე, როგორც ხელშეწყობისა და ხელშეწყობის ბუნება.

აქ კერძოდმა სიტუაციის კონფლიქტუალა გამოხატა. ერთი მხარისაა, რომ „ეკოლოგიის პროცესში“ ხელშეწყობა თავს გაიტანს და „გაიმარჯვებს“ (აუდიტორიის მუდმივი განვითარების წყალობით), მეორე — ფიქრობენ — აპირიდან დასაუფლოთ! კლასიკური ხელოვნება არ წარმოადგენს „აუცილებლობას“, რადგან დღეს „დაიბრუნა დროთა კავშირი“ და მეთოდულად „ისტორიული პროცესიდან გამოთიშული“ წყაროინა. ჩვენ გვსურს ეს ყურადღება ერთ გარემოებას მივაპყროთ — დასაუფლოც ხელშეწყობის შედეგობის განხილვას კერძოული აუდიტორიის სადღესი ადგილის თავისებურებათა პირობით გვაფასობს. დღემდე ბურჟუაზიულ საზოგადოებრივ აზროვნებას ხელოვნების ანალიზისას თითქმისად აკლდა სტერეოტიპურობა. ხელოვნება უმეტესად განიხილებოდა, როგორც „საკეთილი სტრუქტურა“, „საგანი თავისთავად“. მის ისტორიულ ბედს ადრეკატის ცნობიერებას არ უკავშირდებოდა.

ფრენკ კერძოული სისტემური მიდგომის იყენებს. მისი არსი შემდეგია: მხატვრული კულტურის ავტონომიურობის კონცეფცია თითქმის უარყოფს იმ ფაქტს, რომ ხელოვნება არის „საგანი ჩვენთვის“, რომ იგი თავის რეალისაციის საზოგადოებასთან კონტაქტით აღწევს, რომ თავისი არსებობის ერთ ძირითად პირობად იგი ადგმას მოთხოვს. რაც იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნების ბედი აუცილებლად უნდა დაუკავშირდეს აუდიტორიის გარდაცობის (შეცვლის) ანალიზს.

„სისტემური“ მიდგომა კერძოულის გამოგონილი როლია, თუმცა არ შეიძლება ითქვას, თითქმის იგი კანადელი სოციოლოგის მარსელ მაკლუფის „სენსაციური“ ნაშრომების განიხილვად დიდი პიპულარობით სარგებლობდა. სწორედ მაკლუფენმა წამოჭრა პირველად დასაუფლოში „პარადოქსალური“ თეზისი — კავშირის (კომუნიკაციის) ახალი ტექნიკური საშუალებების განვითარება იწვევს ძირულ გადატრიალებას ადამიანის სულსა და ფსიქიკაში. ე. ი. ხელოვნებაშიც ამ იდეამ უცებ მოიპოვა უდიდესი წარმატება და „მაკლუფის სიმპოზიუმში“ ორდინარულ მოვლენად გადაიქცა ბურჟუაზიული ინტელექტუალური ყოფილა. კანადელი პროფესორი მყარად ტიტულულებით აღჭურვს — „ახალი ერის კოპერნიკი“, „ელექტრონული რევილიის მამა“, „დასავლეთის ინტელექტუალური სურვილი“. იმავე დროს, რატომღაც არაფერ გაიხსენა, რომ ტექნიკური პროცესის რევოლუციურ ძალაზე ამომწურავად თქვა ჯერ კიდევ მარქსმა. მაკლუფის ენებზე პატენტები კომუნიკაციის ვიზუალური და აუდიალური საშუალებების ნიშნულთან მხარობის იდეისთვის, მაგრამ მარქსი ხომ წერდა — „საგანი თვალთ აღიქმება სხვაგვარად, ვიდრე ყურით, და საგანი ათვისება სხვა, ვიდრე საგანი ყურისა“. მაკლუფის გამოთქმული თეზისთვის, რომ ტექნიკის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს, უწოდებენ — „არქიმედის, რომელმაც საყრდენი წერტილი იპოვა“, მაგრამ ერთ თავის სიტყვაში სი ჯერ კიდევ მარქსმა განაცხადა — „ორთქლი, ელექტრობა და სელფექტორი (ე. ი. ტექნიკური პროგრესი — ე. წ.) იყენებენ გაცილებით უფრო სახიფათო რევოლუციონერები, ვიდრე

რე თვით მოქალაქე ბარბეტი, რასპაილი და ბლანკი“.<sup>4</sup> მაკლუფის აფორიზმს — „საშუალება მინარჩობს“, დასაუფლოშიც „იღიდა გამოცხადებას“ უწოდებენ, მაგრამ ჯერ კიდევ მარქსი მიხვდა, რომ „მთელ ჩვენ პროგრესს... მიყვარათ იქამდე, რომ მატერიალური ქალები (საშუალებანი — ე. წ.) აღიჭურვებინან ინტელექტუალური არსებობით (მინარჩობი — ე. წ.)“. ხოლო ინტელექტუალურ მხარეს მოკლებული ადამიანური ყოფა დაიყვანება უზარალ მატერიალური ძალის დონემდე.<sup>5</sup> „სისტემური“ მიდგომა მარქსთან გაცილებით ღრმა კავშირს უკავშირებს პიპებს — „ჩვენ, ჩვენი მხრივ, არ ვკვებებით ამ ციტირ სულის არსის თაობაზე, რომელიც მუდმივად მდებარეობდა ყველა და წინააღმდეგობაში. ჩვენ ვიცი, სათანადო რომ ის მიქმედონ, საზოგადოების ახალ ძალებზე ერთი ჭირდებოდა, მის უნდა დაეუფლონ ახალი ადამიანები“, რომლებიც „თანამედროვეობის ისეთი გამოგონებაა, როგორც მანქანები“.<sup>6</sup>

წინააღმდეგ შემთხვევაში, ე. ი. იმ შემთხვევაში, როგორცაც გელოზმბოშის მაკლუფის, მასთან ერთად კერძოდვე, ეს წინააღმდეგობანი იწვევენ სულიერი ცხოვრების არსებით — მინარჩობითი იმპულსების კრიზისს, ამდენად, ხელოვნების დაღუპვასაც.

მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებანი დღეს ქმნიან ახალ „გარემოს“, თუ „სათანადოდ“ არ დავეუფლებით ამ „გარემოს“, თუ უარყოფთ მის კონტროლს — იგი გამოიწვევს საზოგადოების კულტურული ორიენტაციის მძაფრ გარდაქმნას. ამის თაობაზე პირველად მაშინ აღაპარკანდენ, როცა თვალსაათივი გახდა ახალი მხატვრული ფორმის — კინოს განსაკუთრებული, გარდაქმნილი რილი. მიუხედავად თავისი სიხარულით, კინემატოგრაფი ე. წ. „თანამედროვე ვიზუალური ინფორმაციის“ უადრეკი სახე აღმოჩნდა. „თანამედროვე ვიზუალური“ პირველი ნიშანი ინფორმაციის წრეგადასული სიჭარბე წარმოადგინა. ადამიანის დღეს საჭიროებ ვაცილებით მეტ ინფორმაციას იღებს. რა თქმა უნდა, იგი მიეჩნება ინფორმაციის ტრადიციული სოციალურ-კულტურული პიპებისად შექმნას, მაგრამ რადგანაც „ყოველი ინფორმაცია არის ზემოქმედება“, მისი მძაფრი რაოდენობითი ზრდა პიროვნების თვისობრივ გარდაქმნასაც იწვევს. ადამიანი უკვე პირადი გავრცელებიდან კი არ მინის ცოდნამდე, პირიქით, ცოდნით პირად გამოცდილებამდე. ცნობილი ფრანგი ხელოვნებათმცოდნე ე. კონ-სეა აღნიშნავს, რომ „ცენტრი გახდა მიღებული ინფორმაციის ქოხი, ადამიანი კი გადაინაცვლებს იმ ცენტრიდან, აღორძინების ეპოქაში რომ მიყოფილია“.<sup>7</sup>

მეორე, ჩვენთვის უფრო საინტერესო ნიშანი „თანამედროვე ვიზუალისა“ მის არის, რომ ათვისებული (აღქმული) მატერიალურად იმორჩილებს ამიოციტებს (აღქმებს). აღინიღელი, ტრადიციული, „ბუნებრივი“ შეფარდება ამ ორ ფენიემეს შორის ირდევდა. კვრანი წინააღმდეგობაშია მაცურებელთა დარბაზთან, იგი აიძულებს მაცურებელს დაიფიქროს თავისი თავი. „როცა ჩვენ აღვიქვამთ წიგნს ამ თვარბალურ საექიტკალს, ჩვენი კიდევ შეგვიძლია მივიღოთ ორი რიგი — რიგი ფიზიკური შერამბებისა, რომელიც აღქმულისგან მოდის, და რიგი შერამბებისა, მომდინარე წიგნიდან. ეს ორი რიგი ერთნაირი უნდასდება. თვარბის აღქმა უფრო უახლოვდება წიგნისას, ვიდრე კინოსი, რადგან თვით თვარბის ბუნებაში არსებობს შეთანხმება მაცურებელთან. ხოლო იმის გამო, რომ კინო უფრო უტყვარია, იგი გაიძულებს დაეაფრო ვერანზე მომდინარე, აქ „თანაარსებობის“ ილუზია იკარგება, კინოში მაცურებელი იფიქრებს თავს; არსებობს მხოლოდ მაცურებელ-

თა რიგა, რომელიც იმორჩილებს პიროვნებას და მისი, როგორც პიროვნების, შეგრძნებების ბიოტრად იყენებს.<sup>8</sup> ამ შემთხვევაში ვანაკუორებულო მნიშვნელობა ენიჭება ტელეფონებს. მხოლოდ იმის გამო კი არა, რომ იგი ინფორმაციის მიწოდების ყველაზე სრულყოფილი და პოპულარული საშუალებაა. დოკუმენტური ტელეფონდა რეალური ხედვითი სახეებით ოპერირებს, ლიტერატურაში, მაგალითად, სახეს და პირველსახეს შორის დგას სიტყვა. სიტყვა „შუალედური რგოლი“, თავისებურად „სინამდვილად აბსტრაგირება“. ეს არის სუბიექტურად გარდაქმნილი რეალობა, ისევე, როგორც ბგერა შესაკვამი და ფერი მხატვრობაში. ხელოვნების ყველა სხვა დარგს ახასიათებს ეს წინასწარი სუბიექტური „დამშუალები სინამდვილისა“. მაგრამ ტელეფონს (რა თქმა უნდა, დოკუმენტური) თითქმის უარყოფდა ტრადიციულ „შუალედურ რგოლს“, და მაყურებელს აკავშირებს არა „გამყვებლობითურ რეალობასთან“, არამედ ტემპორულ ცხოვრებასთან. ორი სფეროს — შემოქმედებისა და რეალობის — ასეთმა მკვეთრმა დაპირისპირებამ შესაძლოა მოულოდნელი შედეგი გამოიღოს: თანამედროვე აუდიტორიის აზროვნებას ბუნებრივად (რამდენადაც ახალი თვისებით) უტოლიტარულ მხატვრული აზროვნების ელემენტები, რასაც ფლობდა ადამიანი „ერთიანი ანსამბლის“ ეპოქისა, როცა ხელოვნება ყოფის ორგანული შენადგენელი იყო.

„შუალედური რგოლის“ გადაღავისკენ გარკვეული მისწრაფება გახლავთ სწორედ „კოდის დარღვევა“, რის თაობაზეც კერძოდი წერს. ამ რღვევას დასავლეთში მეორე ფაქტორიც უწყობს ხელს; როგორც კანტი ამბობდა: „ჩვენმა სასუქურ ჯერ კიდევ არ არის განაღებული, თუმცა იგი განმანათლებელი უნდა სასუქუნა“.

ცნობილი ამერიკელი ლიტერატურის თეორეტიკოსი და სტორიკოსი ჯ. სკაინერი აღნიშნავს, რომ „შერეობულ სტატუსში მოხალისეობის ნახერხის წიგნიერება არ აღემატება თორმეტი წლის ბავშვთა განათლების დონეს... იუნესკოს უკანასკნელი ცნობით, მსოფლიოში სასკოლო ასაკის ბავშვთა 50 პროცენტი ტრავმის სკოლის მანამ, სანამ წერა-კითხვას დაეუფლებოდეს, ლათინური ამერიკის ქვეყნებში ეს რიცხვი 75 პროცენტს აღწევს“.

უფრო სავალალო ესთეტიკური განათლების სურათი. თუნდაც იმის გამო, რომ ხელოვნებაში ტემპორიტეტბანი მზა სანომხმარებლო ფორმულების სახით როდი არსებობენ; ისინი ჩსენებთან ადამიანის ხანგრძლივი და მდიდარი შემოქმედებითი ცხოვრების გამომუშავებელი, რთული შიფერებისა და პირობიანი ნიშნების წვდომის შედეგად. ესთეტიკურად ნაკლებწიგნიერი აუდიტორია ხშირად ხსნას ტელეფონდამოკიდებულ დოკუმენტური ტელეფონია იყენებს შედარებით ახლას და გაცილებით უზრალე ენას — გამოსახულების ენას.

მისი სპეციფიკა, უპირველეს, სპეციფიკური კოდისა და შიფერის არქონაში (მოქმედებითი) მდგომარეობა. გამოსახულებული უშუალო, რადგან აზროვნების ფორმა დგველინება... „კლასიკური კულტურაზე“ მსჯელობისას, იცავს რა სიტყვის „გალაქტიკას“, სტაინერი თავის სტატიაში წერს: „სიტყველებეა და დამწერებელი საგანთა არსს გამოხატავს. მწიკად შერჩეული და სინტაქსის დადგენილი წესებით ორგანიზებული სიტყვები ქვეყნიერებისა და მისი ისტორიის სარკეა. აქტი კითხვისა გარკვეულ რეალობაში შესვლის აქტია — რისი უზრუნველყოფა შესაძლოა მხოლოდ ლინგვისტური ჯაჭვის სტაბილიზაციისა და ჩამოყალიბების მეშვეობით“. სტაინერისგან

განსხვავებით, ჯერ კიდევ დეკარტე ამბობდა: „ჩვენ არაა უკაცურებით სიტყვის, რომელიც მას უნდა დეკარტე განმარტავს“<sup>9</sup> იქნებ დეკარტე ცდებოდა კიდევ, მაგრამ ფაქტია მეორეც; სავანთა არსს განოსახლებებს გამოხატავს, მაგრამ „გამოცნობისათვის“ იგი არ საჭიროებს განსაკუთრებულ სინტაქსის დაულებას; გამოსახულების ალქის აქტი წამიერია, იგი ნაკლებ საჭიროებს დამატებით პირობებს. სიტყვა ჩვენ ცნობიერებაში იჭრება, როგორც საერთო ლინგვისტური ჯაჭვის ერთი რგოლი, სხვა სიტყვებთან ურთიერთგაუმრავლად, ერთი ხასის შენადგენელი. გამოსახულება კი თითქმის დასრულებულს თავის არსში, დამოუკიდებელ, ავტონომურ ფრაგმენტს წარმოადგენს.

აქედან — ვიზუალური აზროვნების უსუვერენობა, ერთგვარი დისკრეტულობა და ყოველივე ამას თუ დაუერთავი ხედვითი ხელოვნების (კინო, ტელევიზია, რეკლამა) ექსპლაციის ობიექტურად გაპირობებულ ფაქტს, მაშინ შეიძლება კიდევ ერთი კონკრეტული ტენდენცია — კომუნიკაციის ახალ საშუალებათა მხატვრულ აზროვნებაზე შემოქმედების — ფიგურება: იგი იძენს წყვეტილობის, ფრაგმენტარულ ელემენტებს. „ხანობრავი კომუნიკაციის“ დასუბებით ხელს უწყობს ახალი, მარტივი პირობების გამომუშავებას, რომლებიც, კერძოდ, თქმით, „ისტორიული პრეცედენსგან მოწყვეტას“<sup>10</sup> იწყებენ... ლ. ფეიერბახი ამბობდა: „ფანტაზია სამეფო გვარის შთამომავალია, გონი მემწანური წარმოშობისა“<sup>10</sup> მაგრამ არ შეიძლება ითქვას, რომ ამგვარი შეფარდება სიტყვისა და გამოსახულების შორისაც არსებობს. ასეთი გაგება ზრეულე იქნებოდა ორი მიზეზის გამო.

ჯერ ერთი, უნდა გავსოფდეს, რომ თავი-ი ფეიერბახი სიტყვა — ფენომენი ხატოვანი, ე. ი. გამომხამავლობითია, რასაც მოწმობს, თუნდაც, ასოებისა და სიტყვების ცნებების პიეტორავიული ისტორია. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ლიტერატურა თავისი საუფუქციო სწორედ ასახვის ხელოვნებაა, რადგან სიტყვის მეშვეობით ხატავს ადამიანური და ბუნების სამყაროს სურათებს. ყოველი მხატვრული სამე პირობაში გამომხამავლობითია, ვიზუალური. მართალია, ერთ შემთხვევაში (ფრწყრა, კინო და მ. შ.), მეორე შემთხვევაში (ლიტერატურა, მუსიკა) — გაშუალებული, პირობითი; ანუ, როგორც ჰეგელი ამბობდა — „გრძობადი წარმოსახვის, მოგინებათა და სახეთა შენარჩუნების“<sup>11</sup> სახაით აქვს.

უნდა გავსოფდეს, რომ ლიტერატურული სიტყვაც გამომხამავლობის მისაღწევადა გამოიხსნა; მართალია „იდეალურის“, „ფსიქოლოგიის“, ისეთის, როგორიც „შუალედ ცნობიერებაში არსებობს...“

მეორე: გულბრყვილობა იქნებოდა იმის ფიქრი, თითქმის მხედველობითი აქვს გამოიჩინევა „მემწანური წარმოშობით“, თავისთავად პასიური პროცესია და ფანტაზიის აქტივობას არ მოითხოვს. გარდა იმისა, რასაც ობიექტის დანახვის თვალის აღქმით, იგი „მოიცავს ინფორმაციის მრავალ ნაკლებ ალქის პროცესში ჩართვის ძველი გამოცდილებით მიღებული ცოდნა ობიექტის თაობაზე, და ეს გამოცდილება მხედველობით არ განისაზურება. საგანი — მეტა, ვიდრე სტიმულიაობათა თანყოფა; მას აქვს წარსული და მომავალი; ჩვენ ვიციტ საგნის წარსული, მაშინ შევიძლია განცჭვირტობი მისი მომავალი; საგნის ალქსა გამოცდილების ფარგლებს ტოვებს და ცოდნისა და მოლოდინის განხორციელებლად გადაიქცევა; უაბიხოდ კი ცხოვრება თვით უზრალე ფორმითაც შეუძლებელია... ალქსა და აზროვნება ერთურთისგან გათიშულად





არ არსებობს. ფრანკა — „მე ვხედავ იმას, რასაც მივხვდები“  
— ბავშვური კალამბური როდია, იგი სწორედ იმ კამერის  
მიუთითავს, სინამდვილეში რომ არსებობს.<sup>12</sup>

და მაინც, ვარკვეული მიზნების გამო, ვიზუალური მხატ-  
ვრული ფორმების ტრეოფაღური დამკვიდრება საზოგადოე-  
ბის შეგნების დროს ცვლილებებს იწვევს. ეს მიზნები „სის-  
ტემური“ მიდგომისას ხდებიან თვალწინაობის.

ჯორჯ სტიინერი იმავე პრინციპებს აღიარებს, რასაც კერ-  
ნოული, აი რატიმ მიდის იგი ანალოგიურ დასკვნამდე:

„მხატვრული ნაწარმოები და მკითხველის რეაქცია იწერო-  
ნება შესწავლილი ნინეუმების მყარი ნორმებით. მკითხველი  
წიგნთან შეხვედრამდე უნდა იცის სათანადოდ შემზადებული.  
წყარალი ვი ფილოს ცოდნისა და მასალის იმ აუცილებელ მა-  
რგას, რომლის დამოწმებაც შეუძლია... მაგრამ ეს მიღიარო შე-  
საძლებლობის სტრუქტურა ამჟამად რღვევას იწვევს.“

დავიმასხვოთ, რომ ამგვარი „რღვევა“ ბევრ ავტორს  
აუწყობს და კერძოდან ერთად მიგრირებით მის თანამოსაუბ-  
რებებს: რა ემართება დასავლეთის ხელოვნებას? რა მოაქვს მის-  
თვის „სტრუქტურის რღვევა“?

აი რას ფიქრობს ამ საკითხზე მწერალი ბალარდი; მას მია-  
ჩნია, რომ უკანასკნელ დროს აუღიარია მძვარად შეიცვალა,  
რამაც დაუყოვნებლივ იმოქმედა ხელოვნებაზეც.

ბალარდი: „გაქრა ინფორმაციის შემცველი ლიტერატურ-  
ლი, წიგნური ხელოვნების ცნება. მწერალი უღიამა ბეროუზი,  
რომელსაც დღეს უდიდეს მწერლად ვთვლი, ლიტერატურულ  
პლანში უდავოდ გაუნაღებელი კაცია. იგი სრულებით არა  
გაგს წინა თაობის მწერლებს. აქ საკუთესო მავალითი ჯოი-  
სია — იგი თავს ლიტერატურული და კულტურული ტრადი-  
ციების ნაწილს უწოდებდა. თვით ჰქმნიდნენ გრძობდა თა-  
ვის მონაწილობას სიტყვიერ კულტურა და ლიტერატურულ  
ტრადიციასთან. მე დარწმუნებული ვარ, რომ ბეროუზის მავა-  
სი მწერლები ამ ჯურის ლიტერატორებს არ მიაკუთვნებენ თავს.  
ისინი განწყობილი არიან, თავი ჩვეულებრივ ადამიანად ჩათ-  
ვალონ და ამის გამო მათი ნაწარმოებები აპო პოულარული.“

სხვანაირად რომ ვთქვათ, ბეროუზის მართლაც და დიდ წა-  
რმატებას ბალარდი და მასთან ერთად კერნოულიც, სხინაი  
ისით, რომ იგი არ ცდილობს თავისი პროზის ენის „კოდირე-  
ბას“. თვლის რა თავს „ჩვეულებრივ ადამიანად“, იგი თავის  
წიგნებში მიმართავს ბუნებრივ, ანუ არა წიგნურ, არამედ ვი-  
ზუალურ აზროვნებას. ის სიტყვათა ისეთ კომპინაციებს ქმნის,  
რომ ისინი, თითქმის თავიანთ ფაქტურ-ლიტერატურულ წინმ-  
ხედობებს სცილდებიან, წარმოსახვაში კვერთხს სახეთა ეს-  
პერანტოდ ყალიბდებიან. ბეროუზი ქმნის ილუზიას, თითქმის  
გამოიზონილი (მხატვრული სახე) რეალური იყოს, ხოლო სუ-  
ლიერი — მატერიალური; ბეროუზი ქმნის გამოიზონილს დო-  
კუმენტურობის ილუზიას. ამ თვალსაზრისით იგი შემოქმედ-  
ებას ცხოვრებასთან მჭიდროდ აახლოებს, რაც, ბალარდისა და  
კერნოულის შეხედულებით, აუცილებელი წინაპირობაა სამიმი-  
დრო, რომ დიდხანსდელი პროზა ორქოქმავალივით ძველმი-  
დური არ აღმოჩნდეს:

„ჩვენი ვარემოცვა ისედაც გადატვირთულია გამოზნაგონით  
(fiction),<sup>13</sup> წარმოუდგენელი ფანტასტიკური სტრუქტურე-  
ბით — ავიანახო იქნება ეს თუ პრეზიდენტობის კანდიდატი.  
როგორცა შეგიძლია აიძულო მწერალი შექმნას სერიოზული  
რომანი პრეზიდენტის უკანასკნელ არჩევნებზე, თუკი მთავარი  
გმირის პროტოტიპი თვითონ არის ვილციის ფანტაზიის ნა-  
ყოფი“.

კერნოული, ვიპორებთ, მილიანად იხიარებს ბალარდი  
ასრს — ლიტერატურის სწრაფვა ვიზუალისაციას და დღევან-  
დენეტალისაციასკენ ახალი აუდიტორიის მოთხოვნიებათა  
ლოგიკური შედეგიაო. სწორედ ამიტომ, წერს იგი, „ხელოვნე-  
ბის სახიფათო დარგები უკეთ მისადაგნენ ამ დელტორიას; მა-  
გრამ ისინი ცხადია, რომ სიტყვის ოსტატსაც მუშავეს გარდასა-  
ვა, რათა მისი ხელოვნება შეესატყვისოს ახალი მკითხველის  
მოთხოვნილებებს. მე ვკითხვ ბეროუზს, როგორ შემოაბოთ-მე-  
ოქი ამ ახალი მკითხველისთვის, კინემატოგრაფისა და რეკ-  
ლამის სტრუქტურის ფაქტორის გათვალისწინება. მნიშვნელო-  
ვან ამბად მიგაჩნიათ თუ არა-მეთქი?“

გულბერგილიბო იქნებოდა ამ კითხვზე სხვაგვარ პასუხს  
დავლოდებოდი, თუ არა იმგვარს, ბეროუზმა რომ უპასუხა:  
„რასაკვირველია!“ თუცა, ვთქვათ, ცნობილი ფრანგი მწერა-  
ლი ქალი ავანგარდისტი ი. კრისტევა ამავე კითხვზე საწი-  
ნაღმდევარ პასუხს იძლევა. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მის  
ეს საწინააღმდეგე პასუხი ენოვგვარად მოქმედებითი სასათი-  
საა, ისევე, როგორც მოჩვენებითია მისი რწმუნება: „ფრანგუ-  
ლი ავანგარდისმის( კერძოდ, სანაღმდევარი) სახელანოტური  
ჯგუფის „ტელ-კელს“ — 5. ჯ.) თეორიულ მასის ისტო-  
რიული და დიალექტური მატერიალიზმი წარმოადგენსო“. ი.  
კრისტევა თავისთავს მატერიალისტად მიჩნევს იმიტომ, რომ,  
მისივე სიტყვებით, „ავანგარდისმი საზოგადოების სოციალურ  
სტრუქტურასზე უსაღვროდ დიდ ზემოქმედებას ახდენს“. მაგ-  
რამ ისევე, როგორც ამგვარი „მატერიალიზმი“ წმიდაწყლის  
იდეალისმ წარმოადგენს, ასევე, არგუმენტები, რომლებსაც ი.  
კრისტევა იშველებს თანამედროვე პროზის „ემემეტული იო-  
ნოტურული ელიბის“ დასამტკიცებლად. სინამდვილეში მოწმობენ  
მასზე ახალი საკომუნიკაციო საშუალებების ზემოქმედებას:

„ჩვენ ვენით სინემურ ლიტერატურას. ჩვენ ამ სინემურს  
ვეუწოდებ, წყარას“ ანუ „ვიტერატურას“. თუცა კომუნიკაცია  
(ლიტერატურაში — 5. ჯ.) შესუღვლია წერილობით ფიქ-  
სირებული სიტყვის შესაძლებლობებით, მაგრამ ამ სფეროში  
ხდება სხვადასხვა სახისათვის ცვლილებები. ჩვენი ჯგუფის მწე-  
რებმა რომანებში, „ლაფემტური წერის გერნი, იპოვით ინ-  
დური და სხვა აღმოსავლური ძეგლების დამოწმებებს. ჩვენ  
ვაფორთვებთ ტრადიციული ლიტერატურული ფორმების პო-  
ნოზიტებს, მაგრამ ამ დროს ლიტერატურულ და ტელევი-  
ზიურ შემოქმედებათა საზღვრები არ იშლება, არ ხდება მათი  
სერამენტული აღრევა“.

კერნოული ამგვარ ავანგარდისმ ტიპოგრაფიულსა და წიგ-  
ნურს უწოდებს. უფრო ზუსტი იქნებოდა ვეუთქვა, რომ ამგვარი  
ავანგარდისმი ხელოვნურად ტიპოგრაფიულია, ხაზგასმულად  
წიგნურია. ეს ხელოვნურბია, ეს ხაზგასმა გამოწვეულია სინა-  
ხათი ხელოვნების წარმატებით, ასე რომ ამფოთებას ი.  
კრისტევისა. ამავე დროს, მისი სწრაფვა „აღმოსავლური ძეგ-  
ლებისაკენ“ (დოკუმენტისაკენ!) კამიტუციის თავისდაუ-  
ნებლოდ აღიარებაა. „აუღრველობას“ რაც შეეხება, უნდა ით-  
ქვას: ეს სასურველის ფაქტორს წარმოადგენს კვამ. შეუძლე-  
ბელიც კია სერიოზულად ლაპარაკი ლიტერატურის უბიწი-  
სიწმინდებზე იმ დროს, როცა იმავე საფორაგებით, როგორც ჯ.  
სტიინერი წერს, „1969 წელს კაცსე მხოლოდ ერთი წაიბოუ-  
ბლი იწინა მოვიდაო“. საუბარია „საზოგადოებებზე, რომელსაც  
რამდენიმე კერძო მიზლითიყვავდა აქვს და მკითხველთა მკეთ-  
რად კლებადი აუდიტორია ჰყავს და, იმავდროულად, იგივე  
საზოგადოება აუდიტელ ვერანს, არენასა და საკონცერტო და-  
რბაზს ითვლის“.



ხელოვნების ვიზუალიზაცია, ბევრი ექსპერტის აზრით, ქმნის მისი დღევანდელი მნიშვნელობის, ცხოვრებასთან შედარებით მისაბლომობის ილუზიას. ამ ფაქტს ერთი კერძო გარემოებაც განაპირობებს: თანამედროვე ხელოვნება ესწრაფვის „არანაყოფიერობას“, „არაორგანიზებულობას“, „ავტუტობილობას“. ეს ტენდენცია შეიძლება აისახოს გაელენით ხალხი კომუნიკაციური საშუალებებისა, რომლებიც, როგორც უკვე ითქვა, სტიმულს აძლევენ უსიუვეტო, ფრაგმენტულ დისკრეტულ აზროვნებას. ამავე დროს, არის სხვა, სოციალური მიზეზებიც, რომლებზეც ყურადღება გაამახვილა ფრანგმა რომანისტმა პ. რობ-გრემემ:

„ჩვენ ხელფეხმეორული ვართ პირბითობებით, რომლებსაც ვიცავთ, რადგან მივიჩნევთ, რომ მათ თვით რეალბოში შეესატყვისებთან ანალოგიური მოვლენები: სიუვეტი, როითი არათანმიმდევრობა რომანში, მოქმედი არიები და ა. შ., მაგრამ რეალბოში ყოველივე ეს უკვე აღარ არსებობს. ყველაფერი გამჭარბულია უკვალოდ“.

„სწორია თუ არა რობ-გრემე? მნიშვნელობა აქვს თუ არა მკვეთრი სოციალური ცვლილებების ფაქტორის გათვალისწინებას? — კერძოული ამ კითხვებით მიმართავს იმავე ბეროუსს, რომელიც ამერიკაში მიხენელია „ელემენტური საუკუნის“ მიმართ ყველაზე მგრძობიარე მწერლად. აი, ბეროუსის პასუხი: „ერთმანეთთან დაკავშირებული ამბობის თხრობას ჰქონდა თავისი აზრი, მაგრამ ცხოვრებამ გაწყვიტა ეს კავშირები“ (პოპულარული იდეაა. კოსმოური სისწრაფეების ეპოქაში ამ იდეით წარამართებ ხოლმე. მაგრამ ჯერ კიდევ პირველი ავტობიოლოგის წლებში წერდნენ, რომც ცხენის ძალიანვე მძლავრი მოტორი ძველი სოფლის უკვე საბოლოო. მაგრამ ვ. შკოლესკის ეს სიტყვები მისივე სხვა აზრით უნდა დაგვიწერტოთ: „სისწრაფე მიზანს მოითხოვს.“<sup>14</sup> სხვაგვარად, სისწრაფე უაზრობა ხდება და ქაოტური და უპროპორციული ნახტომების ჯაჭვად გადაიქცევა). თანამედროვე პროზა, ბეროუსის აზრით, უარს ამბობს ტრადიციულ კომპონენტზე — მოვლენების ურთიერთდაკავშირებაზე, სიუვეტობაზე: იგი სისწრაფვის მეთოდურ შეწრფას ცხოვრებას, რომელიც „მასების რამ კარგახანია არ ყოფილა“. რაღაც ამგვარი ხდება მუსიკატოც. ასე ფიქრობს ჯონ კეი, ცნობილი ამერიკელი თეორეტიკოსი და შემქმნელი ალვატორული მუსიკის, რომელმაც „ბეგრები ორგანიზებულია კაპულარად, იერარქიისა და პარამონის დაუცველად“, გვერთებათ, თითქოს მათ არც არაფერი აწესრიგებოს:

„მიხენელია — ერთადერთი ტემპარიტება არსებობს, სხვა ყველაფერი კი ბორტება და სიცრუეაო. მე ბევრი ტემპარიტების მომხრე ვარ. ჩვენი ცხოვრება წინააღმდეგობებითაა აღსავსე. თანამედროვე სოციალური სიტუაცია ხასიათდება იმით, რომ ჩვენ წარსულის პირობებს უზრეო შევაცხეთ და ახალ მსოფლმხედველობას მივუახლოვდით. მივუახლოვდით საწყისს. მე უარს ვამბობ რაიმე ურთიერთდაკავშირების დამყარებაზე. ჩვენი მიზანია მოვხსნათ ხალხური ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის“.

„ავიღოთ ბარიერი!“ ბოლისადამოლოს, წარმოითქვა ფრანკს, რისთვისაც, კაცმა რომ თქვას, გამიზნული იყო კერძოების სიმპოზიუმი. კვიჯი ამას „ჩვენი მიზანს“ უწოდებს, მაგრამ ისეთი პირი უნდას, რომ ეს მიზანი თვით ხელოვნების ტენდენციას უნდა ემთხვეოდეს. ბეგრ სხვა რამესთან ერთად, ამაზე მიგვიანინებს ზეპირი პოეზიის აღორძინებაც, რომელსაც,

ვთქვათ, ინგლისში „უსაზრამაზარი ადგილი უჭირავს“. უკვე მონტკომერი სტიუარტი უსვადებს კერზოდ:

„უარსავს ახალგაზრდა პოეტის მოულოდნელად გამიჩნება შეიძლება იმით აისხნას, რომ მათ გაერთიანებას ბიძგი სწორად უჭირბარა პოეზიაში მისეცა, რამდენიმე საუკუნის მანძილზე პირველად ჩვენი მიზანინდნენ პროფესიული ტრუბადურებიც“.

„ზეპირ შემოქმედებასთან მიზრუნების“ ამ ტენდენციას ლაპარაკობს, მაგალითად, ჯ. სტინერი. თუცა, მას მიანიჩა, რომ „საჭიროა ხელოვნების ერთუთობისგან განსხვავება: ჩვენი წინამძღოლის ადვოკატისტიკური ტექნიკა კინემატოგრაფიული იყო, მისი მიზანი გასლდათ ინფორმაციის უსუსტად გადაცემა და დამასხვრება. მაგრამ მასიური ინფორმაციის ამგვარმდელი საშუალებებით მაქსიმალურ შემოქმედებას ესწრაფვის და ისინი დღეის უმაღ გაქრობისთვისაა განწირული, სხვაობა პრინციპულია“.

ეს სხვაობა, ჩვენი აზრით, იმითაა გაპირობებული, რომ თანამედროვე ზეპირი შემოქმედების ნიშნუ მიხედვება სწორად ამწუთიერი ინტერესებს და გუზინდელი დღესავით „ძველდება“. თავის მხრივ, ეს გარემოება კიდევ ერთხელ აღსატურებს „ბარიერის აღების“ ტენდენციის გამოწვევას, ცხოვრებაში თანამედროვე ხელოვნების უშუალო მონაწილეობას, მასში გათქვეფას. ჯერ კიდევ კვიჯთან საუბრამდე „ბარიერის აღებაზე“ ფაქტიურად ისევე თვითონ კერზოდ ლაპარაკობს. „აუდღორის შეცვლასთან ერთად იცვლება მატატების კონცეფცია — ხელოვნებაში მისი როლის თაობაზე. ეს ცვლილება გამოწვეულია ტექნიკური რევოლუციით, რამდენადაც ახლა ტექნიკური აპარატი ძალმობილია შექმნას „პროდუტები“, რომლებიც შეიძლება ხელოვნების ქმნილებებად გავიაროთ. ეს ნიშნუები ადამიანთა კოლექტიური მეცადინეობის შედეგად და თანაც, უზოგიერთი მათგანი პროფესიონალი არც კია“.

„ადებული ბარიერის“ თემას კერზოდ სთავაზობს ფილოლოგის რ. ვოლხეიშ. რ. ვოლხეიშის აზრით, თანამედროვე ხელოვნებაში დამკვიდრდა, ჯერ ერთი, „ანთონიური ანუ კოლექტიური შემოქმედებისკენ სწრაფვის ტენდენცია“ და, მეორეს მხრივ, „ტენდენცია, რომელიც ისწრაფვის დაჩრდილის პროფესიული მატატებისა და მათეორიის როლი, უფრო სწორად; იგი სისწრაფის, რომ ის, ვინც ქმნის და ის, ვინც აღიქვამს, მოვლენების ერთნაირ მინაწილეებად აქციოს“.

ამ ტენდენციასევე ვერზობაში ბევრი ვინმე ლაპარაკობს — მას „მოსხნილი ბარიერის“ ფაქტორად მიიჩნევენ. ფრანგული ყოველკვირეული გამოცემის, „უქსპარტის“ მსატრული მიომომლველი პ. ბიარიი სიმბოლური სახელწოდების სტატიაში — „ხელოვნება ცხოვრებაში“ — წერს:

„ეჭვი არავის ეპარება, რომ სამშაბათს, იმ დღეს, როცა ულერი დამკვიდრა და „ჯოკონდა“ დამთვალეობებების თვალთვან დაფარულია, ჯოკონდა მიანი შედევრად რჩება, მაშინ, როცა იმავე საათებში რაუნტბერტის (ამერიკელი „პოპ-მატატორია“ — ა. ჯ.) „რემონტარია“ მხოლოდბა სარკე იქნება, შეფერის „მანდალი“ კი — უსარგებლო აპარატი“. ფრანგმა მოქანდაკე შეფერმა პარაზის ერთ-ერთ მოედანზე ააგო კოჭი. იგი მოძრაობს, ანათება და მხმეს გამოსცემს — „ქადაბის გარეგნული იერის შეცვლისთვის“ ტექნიკის უკანასკნელ მიღწევებს იყენებს. „მაგრამ სანახაობითი მომხტარი იწვევს უშთავებს ინტერესს, — ამტკიცებს პ. ბიარიი, — კომპოს მართავს მოწყობილობა, რომელიც სხვადასხვანაირი ინფორმაციისგან დამოკიდებულად მოქმედებს (ტემპორატურა,

შიძარბაძე ტუქაში, ქარის სიქაქვე, განათება, ვითარება ბირჯავს. პარასოლის ვაგონებიდან მატარებლების გასვლის განაწესის, ტელეფონის ქსელის გადაკეთების (სარისხი). მიზანი ნათელია: ქალაქის ცხოვრებას ფერად ფორმები უნდა მიეცეს. მხატვრულ შემოქმედებასთან ტექნიკური პროგრესის შერწყმავს ჩრდილს საბურთალოს მხოლოდ, არამედ საქმე ექნება სასოფლებშიც ცხოვრებასთან უშუალოდ დაკავშირებულ ახალ აპარატს. რომელიც ერთდროულად, თითქმის, ნიშნავს, სიმბოლოდ და ამ ცხოვრების ესთეტიკურის განსხვავების წინამორბედს.

„პარიერის აღების“ ტენდენციას თანამედროვე კულტურის ზეგრი სიმამტომი წარმოაჩენს. ყოველთვის თვალნათლივ არ ჩანს, მაგრამ ეს პროცესი მრავალწინააგოვანი და მრავალპლანური. ჯორჯ სტიინერი, მაგალითად, მას განიხილავს „ზუსტ მყენიერებათა და მხატვრული ლიტერატურის შრე-თიერი შეღწევადად“ შეუქმ, ამტკიცებს, რომ „მხატვრული პროზის ხერხები აღწევს არამხატვრულ, ნახევრადდოკუმენტურ სფეროებში“, ეს ხერხები ბიოგრაფიებში, ისტორიულ და პოლიტიკურ დოკუმენტებსა და მეცნიერულ ლიტერატურაში გამოიყენება. ესაა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „გამომსახველობა, სტილური სხვაობა, სიმბოლური დეტალები“ და ტრადიციული მხატვრული სახეობების ახვა-ატრბოებში ყოველდღიურ, ადამიანთა ჩვეულებრივ მეტყველებაში ითქვიფება. და ბოლოს, სწრაფად და საფუძვლიანად იშლება საზღვრები ცალკეულ ძანრებას და ხელოვნების სახეები შორისაც კი. ეს სახეობები იშლება, აგრეთვე, რელიგიისა და ფილოსოფიის, პოლიტიკისა და მეცნიერების სფეროების შორისაც. კერძოდ და სტიინერის მსგავსად, „კლასიკური კულტურის ინტენსიური გამოწვევა“ ამჟღავნებს ავტორიტეტულ ინტელისულ გამოხატულ კოლდრისაც. მისი აზრით, „პარიერის მოხსნა“ საბოლოოდ იქმნება მივიყვანს, რომ „არა მარტო წიგნი მოკვდება, არამედ ხელოვნების ინდივიდუალურად აღქმის უნარიც გაქრება. წარმოიქმნება კომუნიკალური ხელოვნება, რომელზეც 50-100 კაციანი ჯგუფები მოიხმარს. მცირე აუდიტორიები ახალგაზრდობისა, რომელსაც ეძღვლება „ისტემბლომენტები“ და კონტრკულტურის ქადაგებას დაწესებს, გადაიქცევა დანარჩენ პუბლიკასთან გაუთავებელი კამათის ადგილად“.

კოლდერი ამკარად აზვიადებს. ამას თვითონ კერძოდ იცვრძნობს. მაგრამ თუ მან კოლდერის ბოლოს გამოსვლის უყვლება მისცა, ხომ არ გულისხმობს ეს, რომ მის სურდა „ბარიერის აღების“ იდეა ბოლოს წარტილად მიეყვანა?

და, აი, ახლა, როცა სიმპოზიუმის მონაწილეებს უკვე მოვესმინეთ, შეგვიძლია კითხვა დავესვათ თვით კერძოდსაც. მამ, ასე, გამოიკვეთა ტენდენცია იმისა, რომ ხელოვნება დოკუმენტალური ხდება, ანუ, იგი ითქვიფება დოკუმენტში, ცხოვრებაში, ერწყმის ყოფას, რითაც ცდილობს „დაამკვიდროს“ თავისი არსებობის კანონზომიერებისა და „უყვილებლობის“ იდეა.

სანამდე მიყვარათ ამას?

ამ კითხვაზე კერძოდ არაორაზროვნად პასუხობს: იგი მიიჩნევს, რომ, საბოლოოდ, ეს პროცესი დამთავრდება ხელოვნების სრული კრებით, „მისი დასასრულის დასასრულით“. Fuit Illium — ტროა უკვე აღარ არსებობს! — აი, ინგლისელი პროფესორის ფინალური, პანიკური აღრი.

სხვათა შორის, ამ დასკვნას აქვს თავისი ალტერნატივა.

დეკარტე ამბობდა, ზოგი საკვანი ჩვენი ცოდნის სამყაროში ადგილს ვერ პოულობს არა იმიტომ, რომ იგი არ არსებობს,

არამედ იმიტომ, რომ ჩვენი ცოდნის მარაგია შეზღუდულია და მისი მონიშნული ტენდენცია „პარიერის აღების“ გზაზე მელიც დღეს ჩვენს ჩვეულებრივ სტერეოტიპებსა და წარმოდგენებს ვერ უთავდება, შესაძლოა, მაღელ... თრანსული და ბუნებრივი რგოლი აღმოჩნდეს ადამიანის მხატვრული კულტურის საერთო სტრუქტურაში. რაღა თქმა უნდა, ის, რასაც „კლასიკურ კულტურას“, „ინდივიდუალობის ველით“ შეუფენილ შემოქმედებას, მხატვრული გენიის მკაცრ და რთულ ტრადიციებს დამორჩილებულ ხელოვნებას ვუწოდებთ, — ვერ დაეჯერებთ, რომ ყოველივე ეს გაქარწყლდეს; მეტიც: „ინდივიდუალობის ელვა“ ყოველთვის გაუნათებს ზუსტ კაცობრიობის კულტურულ განვითარებას. და, ამანდროულად, ვფიქრობთ, რომ ხელოვნება ისტორიის სპირალის ერთ წერს ალთავრებს: სინერგული მთლიანობიდან, როცა იგი ცხოვრებაში იყო გაჯერებული, თავისთავად სულიერ სფეროდ განვითარების ხანგრძლივი პერიოდის შემდეგ მიმდართება „აღბული ბარიერის“ ეპოქისკენ...

თავის დროზე შრომის განაწილება იქცა მისი ეფექტურობის მძლავრი განვითარების მიზეზად. ზუსტად ასევე, საერთო ცხოვრებისეული ანამბლებიდან ხელოვნების გამოყოფა, მის მიერ საკუთარ „ჩარჩოს“ მოძებნა („ჩარჩოიანი ხელოვნება“) ოდესღაც მისი განვითარების წინაპირობად იქცა. „დაზღა“ („დაზღური ხელოვნება“) მას ფიციტრანსულია მიაჩნია და „დაზღურა“ მისი ბიოგრაფიის ყოველგვარ ეტაპად იქცა. მაგრამ, შრომის განაწილებისა არ იყოს, ეს იწვევს პიროვნების შეზღუდულობასაც. ამ „პროფესიულ იდენტობასაც“ — ხელოვნების სანდროტი განსწავლეთა იწვევს მის რტყვებს. ნებისმიერ თვითარმამეებას აქვს თავისი ზღვარი, რომლის იქითაც იგი გულისშემკვირვებულ და შიშისმომგვრელი ხდება.

მსგავსად იმისა, რომ პიროვნების მომავალი მისი არსებითი თვისებების ყოველმხრივი, უნებართვალური განვითარება გზებზე გადის, ხელოვნებასაც ზგაღინდელი დღე უქადის ცხოვრების ადვილგულ სამში „დაბარუნებას“. ოღონდ, ეს იქნება უკვე ახალი ფუნქციით დაბრუნება.

ხელოვნების ეს სწრაფვა, — რომ განშორდეს მომედველულ „პროგრუსტეს დაზგას“, გასცდეს „განდევლობის“ მომაკედინებელ ჩარჩოებს, — დღეს შეიძლება ყოველი ფეხის ნაბიჯზე შევიხიშეთ. „ჩარჩოიანი“ ხელოვნების ნაწარმოები არის თავის თავში დასრულებული, ცხოვრებისგან გამაჯნული „ოპუსი“. მაგრამ დღეს სრულქმნილ-გამაჯნული ხელოვნების პრინციპი თავისთავადაა არც თუ მითავად უარყოფილი. ჯერ კიდევ ლევ ტოლსტოი ამბობდა სიბერეში „მეცხვინია, რომ ვივინობ“, და მას უკვე არ უნდოდა ტრადიციულად „მხატვრული“ ნაწარმოების წერა. ახლანდელი ხელოვნების ისწრაფვის სწორედ უდგომისკენ, ე. ი., პარამორფენიტი მხატვრული სამყაროსკენ“, შემოქმედების პროცესის „გააშვარაგებისკენ“, ანუ, მისი ოდინდელი საზღვრების მოშლისკენ. „როცა ამბობენ, მეოც საუკუნის თანმიმდევრული რეალისტური ხელოვნება კი მეოცე საუკუნის ხელოვნებასთან შედარებით უფრო პირობითი, სწორის ამბობენ. საქმე ის კი არაა, რომ ახლა წინანდლთან შედარებით მეტი პირობითობაა, არამედ „თავისი თავის გამქლავება“ არსებითი ნიშანი დღევანდელი ხელოვნებისა. ხელოვნება ამკარად ამხელს თავის „გამკვიდრულობას“, იმის მაგივრად, რომ ნამდვილობის ილუზიის საფარველით მიჩქმალეს. მხატვრის ნაწარმოებში თვით შრომაც და შრომის პროცესიც ამკარადაა გაქმავებული. ასეთია „თამაშისა და ილუზიის“<sup>16</sup> საწინააღმდეგო რეაქცია, რეაქცია





ცხოვრების განმარტების სწრაფი პოზის წინააღმდეგ.

მაგრამ უფრო უშუალო და ძლიერი რეაქცია, ვიმეორებთ, არის დაინტერესებული სწრაფი მხატვრული ცნობიერების, „ლოკუმენტალიზაციის“ და „უტოპიკალიზაციის“ კენტი. სწორედ ამ პრიციპს შეუძლია, ხელშეწყობილი სოციალური კლიმატის პირობებში, დროის განმავლობაში მივიყვანოთ იქნებ, რომ პოეტური იქცეს პრაქტიკული არსებობის ფორმად. ფორმად არა სამკაულად, იფიქსირებება ცხოვრებისეული მასალის, დოკუმენტის ფორმირება — „განმარტებული იდეალურიზმის“ პრინციპით, ყოფის განუწყვეტელი მხატვრული „დასახიგება“. აი, ამიტომ უფიქრობთ, რომ ხელოვნება, მისი „კლასიკური გაგებით“ (როგორც ავტონომიური, ვიწროსპეციალური სულიერი სფერო) საზოგადოების მხატვრული ისტორიის განვითარებაში. ასეთია მისი განვითარების ლოგიკა. ამ აზრს რომ ვაფიქსირებთ, ჩვენ, იქნება, ბოროტადვე ვაარგებლობდეთ პაპოთფუნჯის გამოთქმის უფლებით, მაგრამ სწორედ ასეთ შემთხვევებში ამბობდნენ ხოლმე ძველი რომაელები, ბოროტ-მოქმედება კეთილმოქმედების შეპაპებლობას არ გამოირცხავს.

ასეთია, ჩვენი აზრით, „ბარიერის აღების“ საკუთესო, იქნებ კუმშირითი პერსპექტივები. კერძოდ, სულიერად აპოკალიპსურ პესიმის რაც შეეხება, ვიტყვი: ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როცა, „ბურჟუაზიული შუაღმდობის“ ცნების გასაღებად ვგმობთ. დიას, იგი მართალია, როცა ამბობს, რომ „ახალი ტექნიკით“ წარმოშობილ ხელოვნებას ძალუძს მოგვარდოს მტერი ინფორმაცია, რომელმაც, შესაძლოა, სიკეთის კი არა, ბოროტების წისქვილზე დაასხა წყალი. მაგრამ ხომ არც ძველი ტექნიკა ემასხურებოდა მაინც მაინც მხოლოდ სიკეთეს და „კლასიკური კულტურის“ ხომ ზოგჯერ ბოროტების ემასხურებოდა. აქ ჩვენ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ფაქტორები: კონკრეტული სოციალური გარემო, რომელშიც ცხოვრობს ადამიანი, მისი მორალური პრინციპები და ა. შ. რაც შეეხება ხელოვნების (მისი „კლასიკური გაგებით“) კლდის ფილოსოფიურ-ფენომენალურ ასპექტს, არ დრის, კერძოდ, და სტაინერის მსგავსად, ბუკისა და ნალარის ცემა. თვითონ სტაინერიც ხომ გრძნობს, რომ „ფორმისა და პარამეტრის ფორმები ვარდავა, თუმცა, ნოსტალგიური ან პარადიული „გაცოცხლება“ შეიძლება ვაგრძელებდეთ. დღეს ხშირად მოვიწოდებდნენ მივბრუნდეთ ჯორჯ ელიოტისა და ლევ ტოლსტოის გენიოსით. ეს მოვგონებს მერსერს, მეფარმეტ, მეტრა-მეტ საუკუნეების მოწოდებებს — პომერისის, ვერგილიუსის, მილტონის ეპიკური მემკვიდრეობა გავისწნითო. პოეტებს საუკუნეები დასჭირდათ იმისათვის, რომ ვაგებოთ — ეპოსი მერდებოდა. ესაა ჟანრი, რომლის სოციალურ, სტილურ და მტკა-ფიზიკურ წინამძღვრებს ხელოვნებად ვერ ააღორძინებთ.

და, მსგავსად იმისა, რომ ეპოსის აღასრული იქცა მხატვრული გენიუსი განვითარების საწყის მომენტად, ასევე, ახალი კულტურის მოძალბა კრიზისად კი არ უნდა გავიზაროთ, არამედ ხელოვნების ისტორიულ დიალექტიკად უნდა მივიჩნიოთ. «Очень нередко сегодня не видим глазами того, что назавтра самим нам должно показаться глазами»<sup>17</sup>. (ლ. მარტინოვი). თუმცა, „ხვალინდელ ანბანურ ამბებს“ გუშინვე ხედებოდა ხალხი. ისინიც კი, რომელთა ციტატებსაც დღევანდელი პესიმისტები თავიანთ რუსებში ყველაზე ხშირად იმეორებენ ხოლმე. პეკუსი, მაგალითად, მიიჩნევენ

უდიდეს ექსპერტად ხელოვნების კრიზისის საკითხში, მაგრამ ვიკალიტებით უფრო ობტინისტურად იყო განწყობილი. მხატვრული ბეგის პტონია. ხელოვნების წიხის ჩასვენებაზე მსჯელობის იმავ ჰეგელმა დაგვიტოვა ჩვენ მისი „გადარჩენის“ მანსები. ამ მანსებს იგი ხედავდა დოკუმენტალიზმის განვითარებაში, სამყაროსთან გრძნობად და თეორიული მიმართებების შერწყმებაში. ცხოვრებისეულ ფორმებთან მაქსიმალურად მიახლოვებაში. მაგრამ „ბარიერის აღება“ ისეთ გარემოში, სადაც ცხოვრებური გამოქმედება პრაქტიკულისაგან და უპირისპირდება მას, ნამდვილად, ხელოვნებას უბიძგებს „მუტაციისა“ და „დეცენსაციის“ როგორც ეს თქვა კერძოდ, და თვით პროცესს ავადმყოფურ და ვულგარულ ფორმებში ახვევს. მაგრამ აზროვნების ის ხსენებული „წოდებრივი ნაკლისობა“ რომ არა, კერძოდ, როგორც ჩანს, ჩინიდან გამოსავალს მოიძებნია, როგორც ეს შესაძლო მისმა თანამემამულემ და კოლეგამ პერტრეტ რილმა: „მომავლის საკითხი ისაა, დავუტოვებ თუ არა ჩვენ ხელოვნების ადვილს კულტურის საერთო მოდელში. ხელოვნება ჩვენთვის წყალივით და პურივით აუცილებელი უნდა იყოს. იგი ჩვენთვის სტუმარი კი არა, ოჯახის წევრი უნდა იყოს. მაგრამ ამისთვის ცხოვრების ახალი ფორმა იქნება აღმოსაჩენი“<sup>18</sup>.

აი, დასასრულ, ეს ფრაზა შეგვიძლია ჩავთვალოთ პასუხად კერძოების მიერ დასმული კითხვისა: „საჭიროა თუ არა ელიტა?“

შენიშვნები:

- 1 «Perspectives of fiction», N. Y. № 1968, გვ. 191.
- 2 Science and the future of Mankind, Den Haag, 1971, გვ. 39.
- 3 «Perspectives of fiction», გვ. 192.
- 4 К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, ტ. 1, გვ. 127.
- 5 იქვე, გვ. 209.
- 6 იქვე.
- 7 C. Cohen—Seat—Essai sur Les principes d'une philosophie du cinema, Paris, 1972, გვ. 38.
- 8 H. Wallon — «Lacte perceptif et le cinema; об. «Revue internationale de filmologie, 1973, № 13.
- 9 «Антология мировой философии», გამ. «Мысль», 1973, ტ. 2, გვ. 254.
- 10 Л. Фейербах, «История философии», გამ. «Мысль», 1967, ტ. 1, გვ. 423.
- 11 Гегель, «Эстетика», ტ. 3, გვ. 15.
- 12 P. T. Грегори, «Глаз и мозг, психология зрительного восприятия», გამ. «Прогресс», 1970, გვ. 14, 17.
- 13 სიტყვების თამაშია: ინგლისური fiction ითარგმნება ეთეროდრულად, როგორც „მხატვრული ნაწარმოები“ და როგორც „გამონაგონია“, „არაფაქტური“, „არაღმკვიდრები“.
- 14 В. Шкловский, «Жили-были», 1966 წ., გვ. 176—177.
- 15 ამავე იხილეთ მარტინოსა და ენგელსის შრომა „გერმანული იდეოლოგია“.
- 16 Н. Дмитриева, «Томас Манн о кризисе искусства» об. კრებულს «Вопросы эстетики», 1968, № 8, გვ. 45.
- 17 Л. Мартынов, «Стихотворения и поэмы», 1965, ტ. 2, გვ. 149.
- 18 H. Read, «Art and Society», London, 1905, გვ. 118.



ლადო გულიაშვილი

# მობონებების წიგნი\*

პარიზში ჩემს მეგობართა შორის იყო ფუტეიტაჟი. ჩვენ ძალიან ხშირად ვხვდებოდით ერთმანეთს, ხან „როტონდაში“, ხან სახელინაში. ბავშვებისა და ცხოველების ხატვა უყვარდა... თვითონაც ბავშვური გული ჰქონდა.

ხშირად მიხვდებოდა ყოფნა ახალგაზრდა მწერლების საზოგადოებაშიც. ესენი იყვნენ ანდრე ბრეტონი, ფილიპ სუპო, ლუი არაგონი. აქვე ვხვდებოდი კრიტიკოს სურგეი რომს. მათ ძალიან აინტერესებდათ საქართველო, ქართული ხელოვნება, ქართული მწერლობა... მხატვართა თითქმის ყველა დისპუტსა და შეხვედრაზე მოდიოდნენ. და მე არ მახსოვს, რომ ამ დისპუტებზე მათ ქართველი მხატვრები არ ესხენებოთ. ჩვენც, ცხადია, გვაინტერესებდა მათთან სიახლოვე... სწორედ ისანი იყვნენ ის ადამიანები, ვინც იმ დროის ფრანგულ კულტურას ტონს აძლევდა. რა თქმა უნდა, საქართველოთი მათი დაინტერესება ჩვენთვის დიდად სასიამოვნო იყო. ხშირად შეიკითხებოდნენ და მეც, როგორც შემძლეო, ვუამბობდი ჩვენი ქვეყნის წარსულზე, მის ტრადიციებზე, არქიტექტურაზე, მწერლებზე, იმ პერიოდში ჩვენში ახალ ლიტერატურულ ცხოვრებაზე... კაჟე „კომიერიონსა“ და ძველი თბილისის შუქჩრდილიან ქუჩებზე, ძველი თბილისის მოქალაქეებზე, რომელთაც იმ პერიოდში ვხატავდი. ბევრ მათგანს გაეღვიძა მათ შინ საქართველოში ჩამოსვლის სურვილი, თუმცა მხოლოდ დიდი ხნის შემდეგ, მაგრამ ზოგიერთმა მათგანმა ეს სურვილი მინც განახორციელა...

მახსოვს „როტონდაში“, ერთ-ერთი გამოფენის განხილვის დროს, როცა ჩემს ნამუშევრებზე ლაპარაკობდა, ანდრე ბრეტონმა აღნიშნა: ეს მხატვარი ძალიან დიდი წარსულის მქონე ქვეყნის შვილია... მის მიწაზე უამრავი არქიტექტურული შედევრია აღმართული. თვითონ მას ძველი ტაძრებიდან ნე-

რი ფრესკა გადმოუხატავს და ამ ფრესკათა რესტავრაციაც გაკეთებიაო.

ახალგაზრდობაში ზოგჯერ ადამიანი დაუდევრობას იჩენს. ახლა ძალიან მიჭირს ზუსტად აღვადგინო ჩემი შესხვედრები და საუბრები ამ უაღრესად საინტერესო ადამიანებთან... მეასიერებას შემორჩა ცალკეული ეპიზოდები, გულს კი მაღლივრების გრძნობა მთადაბნი... ესენი ხომ ის ადამიანები იყვნენ, ვინც იმ პერიოდის პარიზის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მხატვრულ მქვეყნარებას თაოსნობდნენ, ამკვიდრებდნენ გარკვეულ რიტმს იმ პერიოდის მწერლობასა და ხელოვნებაში.

მხარდაჭერის გარეშე, როგორი ნიჭიერიც არ უნდა ყოფილიყო მხატვარი, პარიზში გზას ვერ გაიკავებდა. ხშირად, ძალზე ნიჭიერი კაციც იკარგებოდა, იღუპებოდა ხოლმე... ამიტომაც მიმართავდნენ სხვადასხვა ჯგუფს, რომელთა შორის ყველაზე ხელსაყრელი, პირველ ხანებში მაინც, როგორც წესით უკვე ვწერდი, სურათებით მოვაჭრესთან ურთიერთობა იყო. მახსოვს, ერთი ასეთი სურათებით მოვაჭრე — ზაბაროვსკი, იგი მოდილიანის თაყვანისმცემელი იყო... თითქმის ყველა მისი სურათი შეისყიდა, რა თქმა უნდა, ძალზე იაფად... ყიდდა კი ძვირად.

მახსოვს ასეთი შემთხვევა: ერთმა ახალბედა მხატვარმა დახატა ცნობილი მსახიობი ქალის, სესილ სორელის პორტრეტი. წინასწარი შეთანხმების თანახმად, გამოფენაზე ექსპონირებული ეს სურათი ავტომატად დანით დაჭრა. დამთვლიერებულიცა იხსლება, რომ მათი საყვარელი მსახიობის პორტრეტი ვიღაცას დამეხანჯებია... ატყდა ერთი აურზაური... როგორ, რატომ, ვინ მომიოქმედა ეს!.. ამ ხმაურში, ცხადია, ხშირად გაისმოდა ამ მხატვრის სახელი და რარივ კურია-შულიც არ უნდა იყოს, ამ დღიდან მისი სურათებით ისე დაინტერესდა ყველა, რომ ახალბედამ უცხად გაითქვა სახელი... მოგვხსენებთ, ამგვარი გზით სახელის მოხვეჭა საკმაოდ არასასიამოვნო და დამამცირებელია. ესეც ერთი პარიზული ოინია. პარიზი დიდაა, კაპრიზების, დიდი უცნაურობების ქალაქია... ამგვარ ოინს კი, რა თქმა უნდა, არასერიოზული მხატვარი მიმართავს. ჩვენ ამ გზით არასოდეს გვივლია, არც

\* ვაგარძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 6, 7, 1976 წ.



ლ. გულაშვილი, ე. აბელაძე და  
ქ. მაღალაშვილი. პარიზი.

არასოდეს გვიფიქრია ასეთ რაიმეზე... მეგობრებსაც მხოლოდ კაფეებში საუბრებისა და გამოფენებზე შეხვედრების დროს ვიძინებდი, ისიც იმ შემთხვევაში, როცა ისინი თვითონ დაინტერესდებოდნენ ჩვენი სურათებით და მოგვეჩინებინდნენ. შემდეგ კი ვბოლობობდი ბევრ საერთო... ისინი მოდიოდნენ ჩვენიან, სახელოსნოებში, ჩვენც მივიდიოდით მათთან...

მასსოვს, „როტონდაში“ ერთხელ ჩარლი ჩაპლინიც მოვადა. იგი წყნარად იჯდა მაგიდასთან და სალხს ათვალავდა. როგორც შემდეგ გაშიერკვა, მხატვრების ცხოვრებაზე აპირებდა ფილმის გადაღებას. იცნეს. ბოლოს გაეციან და წავიდა.

ერთხელ „როტონდაში“ მეორე სართულზე ჭადრაკს ვთამაშობდი. ვიღაც კაცი მომიჯდა და ჩუმად მჭარხახობდა რა სკლები გამიყვებინა. მოვიგე. ბოლოს თვითონ დაჯდა. ვერაინ ვერ აჯობა. დაეინტერესდით, ვინ იყო. ალოხინი ვარი — გეითსია.

თუ სხვა გამოფენებზე მხატვრებს ზოგჯერ სადავო ან ექსპერიმენტული ხსანათის ნამუშევრები გამოქინდათ, ამ გამოფენებისათვის ისინი მეტად სერიოზულად, დიდი პასუხისმგებლობით მუშაობდნენ და ემზადებოდნენ... საღამოობით ისევ კაფეში იკრიბებოდნენ და ერთმანეთს თავიანთ ფიქრებსა და აზრებს უსწარებდნენ. კაფეებში, უცხოელების გარდა, თავს იყრიდნენ პარიზელი მხატვრებიც... ისინი ეცნობოდნენ და უმეგობრდებოდნენ სხვადასხვა ქვეყნებიდან ჩამოსულ ბედის

მაიძებლებს, რომელთა შორის ბევრი მართლა ძალიან ნიჭიერი იყო.

სტუმართმოყვარე ფრანგების გარემოცვაში ყველა ისე გრძნობდა თავს, როგორც საკუთარ სახლში. უცხოელი მხატვრის წარმატება არასოდეს შურდათ, პირიქით, ყოველნაირად უწყობდნენ ხელს. ჩვენ საშუალება გვეძინდა ჩვენი სიტყვა გვეთქვა ნებისმიერ დიდ გამოფენაზე. გამოფენები ეწყობოდა თვით ლუვრისა და ლუქსემბურგის მუზეუმების შენობებში.

რა თქმა უნდა, ფრანგულმა კულტურამ, ხელოვნებამ ძალიან დიდი როლი შეასრულა მსოფლიოს მხატვრული აზროვნების განვითარების საქმეში, უნდა თქვას, რომ იმებმა, რეპოლიტიკებმა ბევრი რამ შეცვალა პარიზშიც, მაგრამ იგი მაინც განუმეორებელია... თუ ერთხელ მაინც, თუნდაც სულ მკიერიოდინი დროით ყოფილხართ იქ, შეუძლებელია არ გვერძინოთ რა განადიდოვანი, ამაღლებელი აზრების, რა დიდი შემოქმედების ქვეყანა იგი. ამიტომაც ყველა ნატრობს პარიზის ნახვას. განსაკუთრებით საინტერესოა იგი ხელოვნებაში, მხატვრობაში. ასეთი დიდი, ასე უხვი, ასე მრავალფეროვანი გამოფენები არსად სხვაგან არ ეწყობა. ასე მოდის ტრადიციულად.

პარიზი ყველას და ყველაფერს როდი აძლევს ვიზას, რაც ახალია. მასხნდება ერთი ვიზოლი: პარიზში ჩამოვიდა ერთი იტალიური ჯაზი. აისადა ფარდა. სცენაზე იდგა შუშის ნახსხვრევებით სავსე უზარმაზარი ყუფები... დაიწყო კონცერტი... ჯაზის მსახიობები ამ შუშებს ჯოხებს ურტყამდნენ, თანაც უჩვეულო რიტმით მოძრაობდნენ. დარბაზი ყველანაირი მაყურებელი იჯდა, მაგრამ, ნანახმა ისეთი საერთო უწყაყოფილება გამოიწვია, რომ კონცერტი შეწყვიტეს... ასე დასრულდა ამ ჯაზის კარიერა საერთოდ. იგი არ მიიღო პარიზმა... ესე იგი, მას არ მიიღებდა არც ერთი სხვა ქვეყანა. პარიზი მკაცრი და სამართიანი მსაჯულია.

მინდა ერთი კურიოზული ამბავიც გავისწინო, რომელიც მე გადამხდა. 14 ივლისი იყო — საფრანგეთის ეროვნული დღე — სასწაული (ამის შესახებ მე ზემოთაც ვწერდი), საოცრად ცხელია... ამიტომაც გადაწყვიტე თბები გადამეპარა და საპარიკმახუროში წავიდი. მაშინ უკეთესი თმა მქონდა და ამიტომ პარიკმახურს დავანა — დაუმოვლდები, არ გინდა, — მირჩია. მე მაინც ჩემი გავიტანე. მართლაც, საოცრად დამამახინჯა... რაღა უნდა მექნა! სახლში თბილისიდან წამოღებულა წითელი ბაღდადი მქონდა, მივხევი თავე, დაივიწყე ფართო ფარფლიანი ქუდი და ნამდვილ კოვბის დაფრესაგაგე. ძალიან მომეწონა ჩემი თავი. კაფეში ჩავიდი. იქვე იყვნენ ჩემი მეგობრები — პიერ ვორმის და ლიტერატორი ლუსიენ შულონი (აგერ, ახლა მივიღე მისი წერილი. ძალიან გულთბილი და სიყვარულით სავსე წერილია. ცოცხალია და რეპონა, უსახვერად გამეხარდა, რომ მომიგონა და მომძებნა). ვიდავარი, ვლანარაობთ. უეცრად ვიღაცამ ზურვიან მხრიდან ჯერ ერთი, შემდეგ მეორე ხელი დამიჭირა... მივიხედე და, ვხედავ, ვიღაც ახმაბი, დაბღვერილი მამაკაცი დგას... მეგონა მუხურბობდა, ამერამ ამასობაში ხელზე ჯაჭვები წამომაკცა. ყველანი სახტად დაგვირგო. პიერ ვორმის ინგლისურად გამოკლანარკა, რადანე ფრანგული არ იცოდა. ვინ ხარ და ამ კაცს რას ეწოდა — კვითხა.

— ამერიკელი პოლიციელი ვარ. რამდენი ხანია ამ ყაჩაღს დავიდე, ახლა კი უსათუოდ გამედიდრდებოდა...

ამიღვი ფოტოსურათი და გვიცხნა.

— აი, ნახეთ... ნამდვილად ეს არისო.

მართლაც ძალიან მგავდა.

პიერ ვორზის უმტკიცებდა, — შეგეშალათ, ეს ქართველი მხატვარია, ჯორჯია თუ იცი, იქაურიაო.

იმანაც დადასტურა, — სწორედ ჯორჯიას შტატიდან არისო...

ეს ისეთი დამთხვევა იყო, ყველას ნამდვილად შეგვეშინდა. კარბთან უკვე შავი ავტომობილიც იდგა. გამიყვანეს... ატყდა ერთი ამბავი. კიდევ კარგი, იქ ჩემი ნაცნობი ამერიკელი მხატვრები იდნენ. ისინიც ეხვეწნენ, თავი დაანებე, ეს ის კაცი არ არისო. ბოლოს ძლივს დამიხსნეს. ყველაფერი იმ ფარულგობიანი ქუდის ბრალი იყო. ბოლოს ყველანი კაფეში შეგებრუნდით და ჩემი გადარჩენა აღვინაშენე... შემდეგში ხშირად ვისხენებდით ამ ამბავს და ვიცინოდით. ამგვარი ეპიზოდები პარიზში ხშირად ხდებოდა... ზოგი უცნაურია, ზოგი სასაცილო და ზოგიც — დრამატული.

კიდევ ერთ შემთხვევას გავიხსენებ:

პარიზში, კაფე „დანცინგში“, ერთი დიდი საცეკვაო დარბაზი იყო. ერთხელ აქ გაიმართა კარნავალი. ყოველი მხატვარი, რომელიც ამ კარნავალში მონაწილეობის მიღებას მოისურვებდა, უნდა მოსულიყო თავისებური ახალი ჩაცმულობით. მუდამ მაინტერესებდა ასეთი სახანაობითი დღესასწაულები და შეხვედრები. ძალიან მომინდა წასვლა, მაგრამ არ ვიცოდი რა ჩამეცვა. უეცრად მომავინდა, რომ ერთ ჩემს მეგობარს თან წამოღებული ჰქონდა ქართული ჩოხა-ასალუხი და ხანჯალი. მანაც მამინვე მათხოვა. მოვაწესრიგე და ჩავიცვი. ყველა თავისებურად ერთობოდა, ზოგი ცეკვავდა, ზოგი მღეროდა, ზოგი ლექსს კითხულობდა... უეცრად ვიღაცამ დაიძახა:

— ლადო, ლადო... ესტრადაზე ადი და იცეკვე!

მართლაც ავედი. ცეკვა კი ვიცოდი. იქვე ორკესტრის წევრებს მოტივი დაგუმღერე და ვთხოვე — ეს დაუკარით-მეთქი. მაგრამ იმათ სულ სხვა დაურეს, მე კი სულ სხვას ვცეკვავდი, რაღაცას, ქართულად იმპროვიზებულად. ძალიან მოეწონათ. მას შემდეგ მუდამ ღიმილით მხედობოდნენ და ხშირად მითხოვდნენ მეცეკვა...

ასე დავიგდე მოცეკვავის სახელი.

ხშირად დავდიოდი პარიზის გარეუბნებში. რიყაგი ბორღოში, ნიცაში. ერთი ზაფხული ბრიუნკელის რაიონშიც გავატარე. ძალიან ლამაზი ადგილებია. მრავალი ჩანანახტი და ესკიზი გაგაკეთო... ძირითადად კი მაინც პარიზში, ჩემს სახელოსონოში ვემუშაობდი. ბევრს ვემუშაობდი. გული მწყდება, რომ იმ პერიოდის სურათებიდან ძალიან ცოტა შემომრჩა საკუთრად... მათი საგამოდ დიდი ნაწილი დავუტოვე ერთ-ერთი გალერეის დირექტორს, ჟოზეფ ბიეს. შემდეგში იგი ლუვრის ერთ-ერთი დირექტორიც გახლდათ. ამ სურათებს იგი ჩემი იქ არაყფენის პერიოდში პფენდა. ბევრი ნამუშევარი ამერიკელმა, ბელგიელმა, ესპანელმა, იტალიელმა კოლექციონერებმა შეიძინეს... მათი ფოტოებიც კი აღარ მაქვს...

შემომრჩა მხოლოდ რამდენიმე გამოფენის კატალოგი, სადაც ზოგიერთი ჩემი იმ პერიოდის ნამუშევრის რეპროდუქციაა დაბეჭდილი.

1923 წელს პარიზში ჩამოვიდა ცნობილი კოლექციონერი ჯეიმს როუნდბერი. მან მეც მომიანახულა და მოთხოვა საკამოფენოდ დამეთმო რამდენიმე სურათი. გადავეცი რვა ფერწერული ტილო და ექვსიც გრაფიკული ნამუშევარი. ამ გამოფენაზე (გამოფენა მოეწყო ნიუ-იორკში) მონაწილეობა მიიღეს ისეთმა მხატვრებმა, როგორებიც იყვნენ ანდრე ლერენი, დი-



ლ. გულიაშვილი.

მკითხავეუბი.

ლ. მელიაშვილი.

სადღერძელე განთავისისა.





უფი, აწრი მატისი, მოდილიანი, პოლ სინიაკი, ვლამინჯი და სხვები... ამერიკელი კოლეჯიონერების ეს საინტერესო ინიციატივა დიდ გამოხმაურებას პოულობდა როგორც თვით ნიუ-იორკში, ისე პარიზში და საერთოდ სხვა ქვეყნებშიც.

კატალოგს წინ უძღოდა საერთო მიმოხილვითი ხასიათის წერილი, სადაც მეცა ვარ მოხსენებელი... რაკომდაც — არ გიცრი სის საფუძველზე — „ქართული უფლისწულის“ ტიტულით მოგუნათლივარ ამ წერილის ავტორს... მასში ჩემი სამი ნამუშევარია დაბეჭდილი, სამივე ძველი თბილისის სერიიდან.

უფრო ადრე კი, 1921 წელს პარიზში გაიმართა რუსი მხატვრების გამოფენა... კარგად არ მახსოვს, ვვინებ, კაფე „როტონდაში“. მონაწილეობდნენ ბაქსტი, ბენუა, გონჩაროვა, გრიგორიევი, ოროლოვი, სუდბინინი, იაკოვლევი, ლარიონოვი, სორინი, სუდევიკინი და სხვები. მათთან ერთად მეც მიმწვივდეს... ამ კატალოგიც შევიდა ჩემი ერთი სურათი — „კინტოების ქვიფი ქალთან“.

ორი წლის შემდეგ რუსი მხატვრების გამოფენა უკვე ნიუ-იორკში მოეწყო. ამ გამოფენაზეც ვიყავი მიწვეული. მონაწილეობდნენ ბაქსტი, ფოტინსკი, ფედერი, გრიგორიევი, კანდინსკი, იაკოვლევი, სუდევიკინი, სორინი, ვასილ შუბაკვი. ეს უკანასკნელი ხომ სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ თბილისში ჩამოვიდა და აქვე დასახლდა. ძალიან საინტერესო და ნიჭიერი მხატვარი იყო. ხშირად მონაწილეობდა ქართველ მხატვართა გამოფენებზე.

ამ გამოფენის კატალოგში (რომელიც შემოიშრა) დაიბეჭდა ჩემი ორი სურათი „მოგვთა თაყვანისცემა“ და „მემწვა-ნილი“... ორივე სურათი ამჟამად ამერიკაშია: აქვეა დაბეჭდილი კაფე „ქიმერიონში“ სუდევიკინის მოხატულობის ერთი ფრაგმენტი — მისი მეუღლის პორტრეტი.

რაც შეეხება სურათებით მოგაჭრეს, არასოდეს მიმიმარ-

თავს მისთვის. ჩემი ნამუშევრები, ასე თუ ისე, ყოველთვის იყიდებოდა და ამის განსაკუთრებულ საჭიროებას არ ვგრძნობობდი. და მაინც, თუქვა გვიან, მაგრამ სურათებით მოვაჭრე თვითონ მოვიდა ჩემთან. ეს იყო 1924 წელს...

ივეგნისს ქუჩაზე, ჩემს სახელობისში უეცრად მოულოდნელი სტუმარი მეწვია. მამინვე ვიცანი... ეს გახლდათ პარიზის ერთ-ერთი ცნობილი გაფურების პატრონი, ვვარად როზენბერგი (ოლონდ ეს პარიზული როზენბერგი იყო).

— შევიტყე, რომ თქვენ სამშობლოში ბრუნდებით. — დიას.

— იცით, პარიზი უცნაური სიურპრიზების ქალაქია. ის ფაქტიც, რომ მე თქვენთან მოვედი, რაღაცას ნიშნავს. ისეთი დიდი გაღურების პატრონი, როგორც მე ვარ, მხატვართან სახლში არ მიდის. მე მინდა თქვენ ეს დააფართოთ... — დიას. ეს მე მიკვირს... ეს დიდად საპატიოა.

— თქვენ მილიანთ სწორედ იმ დროს, როცა იწყება თქვენი აღიარება. თუ არ გადაიფიქრებთ, იცოდეთ, ეს იქნება დიდი შეცდომა...

მე ავლელი. ამ სიტყვებს მუებნებოდა კაცი, რომელმაც თავის დროზე მეცნაობა გაუწია პიკასოს, დერენს, მატისს. მან უკანსა გზა მეგერ ცნობილ მხატვარს... მაგრამ ჩემი გადაწყვეტილება მტკიცე იყო.

— ბარე უკვე მარცხელი გადავაგზავნე, ბილთიც ავლელი მიქსს... ეს-ესაა სადგურიდან დაბერუნდი...

— არა უშავს... ყველაფრის უკან გამობრუნება შეიძლება, ამაზე მე ვიზრუნებ. ჯერ ადრეა თქვენი აქედან წასვლა... იცოდეთ, ამას გუებნებთ კაცი, რომელსაც თქვენზე მეტი გამოცდილება აქვს და ცხოვრებასაც უფრო იცნობს... თუ გინდათ რომ ამოდლეთ, დარჩით...

— ჰო, მაგრამ, მე იმ ქვეყნის შვილი ვარ... ძალიან მიყვარა პარიზი... მან ბევრი რამ მომცა, ბევრი რამ მასწავლა, მაგრამ მაინც უნდა წავიდე. ჩემი ქვეყნის მზე და მიწა მენატრება-მეთუ. — ასეთი იყო მამინ ჩემი პასუხი.

— რა გაეწვია. მე ვგრძობ თქვენს გულისტკივილს, ვგრძობ, რომ სამშობლო გენატრებათ, მაგრამ ერთი დღე კიდევ გაქვთ... თუ გადაიფიქრებთ, მაცნობეთ. გარწმუნებთ, რომ თუ არ იჩქარებთ, არ წავაგებთ, — მითხრა და წავიდა.

დიდი დრო გავიდა მას შემდეგ... ბევრი რამ გამოვიარე, კარგიც და ავიც... ტკივილიც განვიცაღე, სიხარულიც და ახლა ბედნიერი ვარ, რომ მამინ ცდუნებას არ აყვეცი... პარიზი პირიბებოდა ყველაფერს, მაგრამ უფრო ნაკლებიც მიხარა, რაკი ჩემს სამშობლოში ვარ...

მე მარტო რდი ვიყავი პარიზში. დავით კაკაბაძის გარდა, ჩემთან ერთად იყვნენ შალვა ქიქოძე, ელენე ახვლიდანი და ქეთევან მალალაშვილი. ასე ვთქვათ, პატარა ქართული კუნძული გვეონდა. შემდეგ, როგორც ყველა იცის, ამ კუნძულმა თავი ისახლა. არც ერთი ჩვენთაგანი არ დაშორებია იმ მიზანს, რაც დავისახეთ.

მხოლოდ ერთი — შალვა ქიქოძე უმტკუნა ბედია. სულ ორი წელი დაჰყო მან სახლვარგარეთ. ტუმბერალოზით იყო დაავადებული და სათანადოდ ვერ იმკურნალა... ნამდვილი, ხალასი ნიჭის ახალგაზრდა იყო. მკვირცხლი ბუნების, გამხდარი, მაღალი, ლამაზი, ენამახვილი, განათლებული... ცოტა რამის შექმნა მოსწრო, მაგრამ რაც დარჩა, იმაშიც ჩანს თუ რა ნათელი ინდივიდუალობის მხატვარი იყო. ხელოვნების მოყვარულთა ყურადღებაც მალე მიიქცია. ფრანგული პრესა მაღალ შეფასებას აძლევდა მის მხატვრობას.

შ ქიქოძე. ლუქსემბურგის ბაღი.



პარიზში მისი ნახატები პირველად ჩვენს ნამუშევრებთან ერთად გამოიფინა, ცნობილ გალერეა „ლივორნი“... ძალიან მოწონდათ მისი სურათები უცხოელ კრიტიკოსებს. მაგრამ ავადმყოფობამ დასჯაბნა და ექიმებმა გერმანიაში სამკურნალოდ წასვლა ურჩიეს. იქ კი, ერთ-ერთ ეტიუდზე მუშაობის დროს ქალაქკარტუ კოსისპირულ წვიმაში მოჰყვა, ლოვინად ჩაგარდა და ვეღარ წამოდგა. დავითის სახელზე დებეშა მოვიდა ფრაიბურგიდან, მაგრამ ვეღარ ჩაუსწრო. მაქვს ერთი ფოტო, სადაც საფლავის ქვაზე წერია:

აქ განისვენებს ქართველი მხატვარი  
შალვა ქიქოძე... დაიბადა 1894 წელს, გარდაიცვალა 1921 წელს.

შემდეგ შეკრიბეს და ჩამოიტანეს მისი ნამუშევრები, რომლებიც ახლა ხელოვნების მუზეუმშია. ნაწილი ნამუშევრებისა მუდმივ ექსპოზიციაშია გამოფენილი. რაოდენ დასანანიასეთი ნიჭის ადრე დაღუპვა. შალვას, თუმცა ძალზე ახალგაზრდა გარდაიცვალა, თითქმის მთელი საქართველო მოვლილი ქონდა. განსაკუთრებით იზიდავდა მთა, ხეცსურეთი და ამ თემზე მრავალი სურათი და ეტიუდი შექმნა... ეძებდა ეროვნულ ძირებს, ეროვნულ საწყისებს და ცდილობდა აქედან გამოსულიყო... მას, როგორც შემოქმედს, ჰქონდა კიდევ ერთი საინტერესო თვისება — ცხოვრების იუმორის პრიზმაში დანახვის უნარი. შესანიშნავად ხატავდა კარიკატურებს. ყველაფერი, რაც მან პარიზსა და გერმანიაში შექმნა, მხოლოდ დასაწყისი იყო იმ დიდი და საინტერესო გზისა, რომელიც უნდა გაეკვლო... მაინც შესამჩნევი კვალი დასტოვა ქართულ მხატვრობაში...

ამს წინათ წავიკითხე მისი პირადი წერილები, რომლებიც სამშროლოს საცარი სიყვარულთა დაწერილი... ამ წერილებმა კიდევ უფრო შემაყვარა ცხოვრებიდან ასე უდროოდ

შ ქიქოძე. რუსტომანოვი.



ს. ხუდეიკინი. ესკიზი სპექტაკლისათვის.

წასული ახალგაზრდა, რომელიც მხოლოდ სიღამაშისა და სივთის მქადაგებლად იყო მოსული ამ ქვეყანად.

... აქ ვიგრძენ პირველად, თუ რა ძნელია შენი მიწა-წყლის მოშორება. დიდი ბრძოლა დამჭირდა, რომ არ დამეყვირა. ვფიქრობდი, სამშობლოს მგლეჯენ და არა მე ვშორდები-მეთქი მას...

არაფერი განმიცდია არასოდეს ამისთანა. სხვაგანაც ვყოფილვარ, აქი ხიფათთანაც ვმდგარვარ ახლოს, თავშიმველა მივლია ცხენით — აჭარის მთებში, საშინელ ავდარში, გულის ფანქვლით და აღტაცებით მიტყერია ხეცსურეთის და ფშავეთის საშინელ კურღმულეებში და არასოდეს შიში და ძრწოლა, ნერვების მოშლა და დაღლილობა არ განმიცდია. მაშინ კი, გემის პაქაზზე, განვიცადე ეს შიში, დაღლიობასთან და ნერვების მოშლასთან არეული. აღარ მინდოდა არსად წასვლა. გამოტყედი. სიყვარული, დიდი საკვირველი სიყვარული მთისი, რაც დაეტოვებ, ბოთქობდა ჩემს მკერდში. აღტაცება, თითქმის თავყანისცემა პატარა ნიჭიერი ქვეყნისადმი, რომელსაც ჩემი სამშობლო ჰქვია, ავსებდა ჩემს არსებას“.

წერილი ფოთის ნავსადგურიდანაა გამოგზავნილი... სამშობლოს სიყვარული და მასთან განშორების სევდა მუდამ თან ახლდა მას უცხოეთში ყოფნის ჟამს. რარიც სამწუხაროა, რომ მისი საფლავიც სამშობლოდან შორს, უცხო ქვეყანაშია...

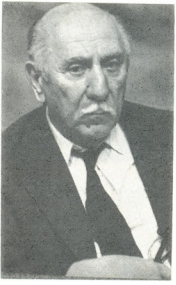
სამწუხაროა ისიც, რომ საინტერესო მხატვარზე დღემდე ერთი პატარა მონოგრაფიაც არ დაწერილა...

იგი კი ამის ღირსი უთუოდ არის.

(გაგაბელება შემდეგ ნომერში)



# ქ რ მ ნ ი კ ა



ბილ სტუდენტთა ნაშუშვერების პირველ გამოფენაზე. შემდეგში მისი ქანდაკება „კოლმურენე ქალი“ იჯავენება გამოფენაზე პარიზში.

შ. შიქატაძე წარმატებით მუშაობს დაზგური ქანდაკების სფეროში, ქმნის პორტრეტული ძანრის საინტერესო ნაწარმოებებს. მაგარამ მის შემოქმედებაში მთავარი მაინც მონუმენტური ქანდაკებაა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია „სამშობლო ვეკებისა“, შრომაში გამარჯვებულნი“, „ალ-

● სპარტიველს სახალხო მხატვრის, გამოჩენილ მოქანდაკის, პროფესორ შოთა შიქატაძეს დაბადებიდან 70 წელი შეურთულა. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში შ. შიქატაძის მასწავლებლები იყვნენ ცნობილი ოსტატები ი. ნიკოლაძე და ნ. კანდელაკი. 1929 წელს იგი მონაწილეობს საქართველოში მოწყო-



პინისტი“, „გაზაფხული“, „ფოტოეტიუდურიელი“ და სხ.

შ. შიქატაძე მრავალი წლის მანძილზე ეწევა ნაყოფიერ პედაგოგიურ და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას.

ღვაწლობისლი ხელოვანის დაბადების 70 და შემოქმედებითი, პედაგოგიური და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის 45 წლისთავს

მიძღვნა საიუბილეო საღამო, რომელიც 28 მარის გაიმართა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სააქტო დარბაზში.

საღამო გახსნა საქართველოს სამხატვრო აკადემიის რექტორმა, სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტმა, პროფესორმა გ. თოთიბაძემ. მოხსენება შ. შიქატაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე ეკუთვნოდა ხელოვნებათმცოდნე შ. კახახაძემ. იზილარს მესალმნენ თბილისის, ქუთაისის, ვარის, მანაჩაძის საზოგადოებრიობის წარმომადგენლები.

● რუსთაშვილის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სააქტო დარბაზში ორ დღეს მიმდინარეობდა ამიერკავკასიის მომე რესპუბლიკების ხალხთა კულტურის ურთავით-კავშირისა და ურთიერთგამიღიერების პრობლემებისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესია.

სესიამ მონაწილეობდნენ საქართველოს თეატრალური, შ. აღიევის ხელოვანის აზერბაიჯანის ხელოვნების სახელმწიფო, ერევნის სახელმწიფო სამხატვრო-თეატრალური, სომხეთის სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელოვნების, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთ-მცოდნეობის ინსტიტუტების წარმომადგენლებმა.

სესია შესავალა სიტკითი გახსნა რუსთაშვილის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის რექტორმა, ხელოვნებათმცოდნე ოპი დოქტორმა, პროფესორმა ე. გუგუშვილმა.

ამიერკავკასიის რეაპუბლიკის თეატრალური ურთიერთკავშირის საკითხებზე შეწყველის შესახებ მოხსენება გააკეთა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ნ.

შალუტაშვილმა. ამავე საკითხს მიუძღვნა თავის მოხსენება სომხეთის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ს. რიზაევმა. ერევნის სახელმწიფო სამხატვრო-თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორმა, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორმა ს. არუთუნიანმა ილაპარაკა გ. სუნდუიანის მოღვაწეობაზე საქართველოში, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატ ნ. ფინახაძე კი შეგებ ამიერკავკასიის რესპუბლიკების შუიკულური თეატრების შემოქმედებით ურთიერთობებს.

სესიაზე მოხსენებებით გამოვიდნენ აკრთვე აზერბაიჯანის სახელმწიფო ხელოვნების ინსტიტუტის წარმომადგენელი მ. სიღარზაგი („აზერბაიჯანელი და ქართველი ხალხების მხატვრობის ინსტიტუტული კონტაქტები“), ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატ ა. ისმაილოვი („სომხური დრამატურგია აზერბაიჯანის სცენაზე“), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ მუშაკი კ. კუკია („მგოსნებისა და მუსანების ხელოვნების სახითის საკითხის შესახებ“), სომხეთის სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელოვნების ინსტიტუტის უცროსი მეცნიერ მუშაკი გ. ზაკოიანი („ქართული და აზერბაიჯანელი თეატრალური მახიოლუბა სომხური კინოში“), ერევნის სახელმწიფო სამხატვრო-თეატრალური ინსტიტუტის დოცენტი დ. ხალაიანი („იკ იაულოვი — ხალხთა შეგობრობისათვის მუშაკი“), საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო-ააწარმო პროაქტის ხელმძღვანელი ე. ქართლილი („სომხური და აზერბაიჯანული დრამატურგია რუსთაშვილის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე“).





● რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ვაქანდლების დღეებში მოსკოვში თეატრის კოლექტივი მიიწვია მოსკოვის ბახუშკინის რაიონის უღელტურის სახელობის არსებულმა ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა „კოლხედა“.

ანსამბლის მოცეკვავეებმა შესარულიეს ქართული ცეკვები: „მობატრევა“, „ქართული“, „უახზეგური“, „სამაია“, „ხევსური გოგონა“, „დავლური“, „ოსური“ და სხვ.

ანსამბლი „კოლხედა“, რომლის მხატვრული ხელმძღვანელია ქორეოგრაფი რ. ჩანაშვილი, 1956 წ. ჩამოყალიბდა. იგი ხშირად მართავს კონცერტებს ჩვენი ქვეყნის ქალაქებში. 1973 წ. „კოლხედა“ ეწვია დასავლეთ საქართველოსა და კონცერტების წარმატებით ჩატარებისათვის დაჯილდოვდა აჭარის ასსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის სიგელით. 1961 წელს საბჭოთა კავშირის სახალხო მუშაკების მიღწევითა გამოიწვენა ვერცხლის მედალი და დიპლომი დამისახურა. 1963 წ. ანსამბლი პრეზიდიუმის მიერ დაჯილდოვდა კრემლის ურბანობათა სახალხო გამართულ სპეციალურ კონცერ-

სში და გამარჯვება მოიპოვა.

1967 წ. თბილისში საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეებში პრეზიდიუმისათვის საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით დაჯილდოვდა. 1972 წ. ანსამბლს მიენიჭა საკავშირო სატელევიზიო ფესტივალისა და მოსკოვის საკავშირო მხატვრული თეიმოქიმედიის ლაურეატის წოდებები. საერთოდ, „კოლხედას“ მიღებული აქვს ორასამდე წამახალისებელი ჯილდო და დიპლომი. ამ ბოლო დროს კოლექტივი საგრძნობლად გაიზარდა. იგი ორ ქორეოგრაფულ ჯგუფს აერთიანებს. ერთი მთვანია „ივრია“, პედაგოგ-ქორეოგრაფები არიან ტ. კრამერი და გ. ციმპურიძე. აქ დიდი ინტერესით სწავლობენ ამირკავკასიის ხალხთა ქორეოგრაფიულ ფოლკლორს.

ახლო მომავალში ანსამბლი „კოლხედა“ კვლავ გამართავს გასტროლუნს ჩვენი ქვეყნის ქალაქებში.

მ. ბაბოძი



● ახლანდელ მონრეალში ჩატარდა მუსიკის-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონცერტის, რომელშიც მონაწილეობდა 18 ქვეყნის 60 პიანისტი. ამ რთულ პეიქრობაში პირველი პრემია მიენიჭა მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორიის II კურსის სტუდენტს, ჩაიკოვსკის სახელობის მუსიკის-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონცერტის ლაურეატს ეთერ ანჯაფრადს.

მონრეალის საერთაშორისო კონცერტის ძალზე რთულ მოთხოვნებზე უფერებს ახალგაზრდა

შემსრულებლებს. ამავე მეტყველებს საკონცერტოდ გამოიწვიო ის დიდი და მრავალფეროვანი პროგრამა, რომელიც შეიცავს კლასიკურ და თანამედროვე მუსიკის მრავალ ნაწარმოებს.

ეთერ ანჯაფრადიმ პირველ ტურში შესარულია ბახის პრეულდია და ფუგა, მოცარტ-ლისტის ექვსი ეტიუდი, რახმანინოვისა და შოპენის ნაწარმოებები. მეორე ტურში მან დაუტარა ბუჰოპოვენის სონატა „პასიონატა“, ლისტის „მეფისტო-ვალსი“, სკრიბინის სონატა, ო. თაქთა-

ქიშვილის პიესა „სვენეთის კოშკი“ და მორცლის ნაწარმოები. მესამე ტურში ე. ანჯაფრადიმ შესარულია რამდენიმე დღეში შესწავლილი თანამედროვე კანადელი კომპოზიტორის ჯე ეტიუს ნაწარმოები და ჩაიკოვსკის პირველი კონცერტი ფორტეპიანოსა და ორგანოსათვის.

კანადის პრესა ფართოდ გამოეხმაურა 19 წლის ქართველი პიანისტის დაჯილდოვებას. მონრეალის პრესაში, სხვათაშორის, აღინიშნა: — „მესამე ტურში მრავალ ეთერს წევრებშიც კი ვერ შეიკავს თავი და

საბჭოთა პიანისტი მხურვალე ტაშო დაჯილდოვდა. ეთერის გადწვევებზედა ოთხი ასაკი მკურნალები ერთსულგვანი რეაქციით შეხვდა“.

1977 წლის მარტში მონრეალის საერთაშორისო კონცერტის ლაურეატი ეთერ ანჯაფრადი სოლო კონცერტებს გამართავს კანადის ქალაქებში — ტორონტოში, მონრეალში, ოტავასა და ვანკუვერში.

ეთერად „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარდაქციო კოლეგია ულოცავს ე. ანჯაფრადის ამ დიდ გამარჯვებას.

● 100 წლის წინათ 1876 წლის 29 აგვისტოს დაბა ნაშურში დაიდა ანტონიოს „ქმარი ხუთი ცოლისა“, ან დასაბუზე უფრანოდ „დროება“ წერდა: „ხაშურიან გვერტინ, რომ 29 აგვისტოს აქ გაუ-მართავ ქართული წარ-მოდგენა „ქმარი ხუთი ცოლისა“ — ანტონიოს პიესა ხაშურის გადამწარს მსოფრთხობა სასარგებ-ლოდ, წარმოადგინიდა სულ 116 მანეთი უშეო-სულა, მაგრამ აქედან 70 მანეთამდე წარმოდგენის გამართვისათვის დახარჯ-ვითა. ასე რომ, ხსენებულ გაჩირვებულების სასარ-გებლოდ ზუთ თუმანად შეგვაროვებოათ“.

ხვარაულოა, რომ ეს არ იყო ხაშურის სცენის-მოყვარეთა პირველი წარ-მოდგენა, მაგრამ სხვა ცნობა მანამდე იქ დრამ-წარის საქმიანობაზე არ მოგვეპოვება.

900-იან წლებში დრამ-წრეს ხელმძღვანელობდა რკინიგზის სადგურის კონსტრუქტორი სტეფანე ნოზაძე. იგი მუშა-პოეტად იყო, წერდა ლექსებსა და პოემებს. მისი ლექსების კრებულთა ფსევდონიმით „ფონ-ტელო“ გამოვიდა კიდევ თბილისში 1912 წელს.

სცენისმოყვარეთა წრე-ში რკინიგზის მუშები იყვნენ რკინიგზელი მუშები, სკოლის მასწავლებლები და სხვა მშრომელები. წრე აქტიურ რევოლუციო-ური და საზოგადოებრივ საქმიანობას ეწეოდა, მარ-თვდა ფარულ კრებებს, იბრძოდა წერა-კითხვის უფორმანარობის აღმოსაზ-

ვრელად, აგრძობდა თან-ხებს და წერა-კითხვის გა-მავრცელებელ საზოგა-დოების ფონდში შეა-ქნოდა.

სცენისმოყვარეებს შერე-ბა აქ პირდათ და წარ-მოდგენებს, სადაც მოხე-დებოდა, იქ მართავდნენ: კერძო მართა ოჯახებში, რკინიგზის ძველ შენაბ-ში, აგრეთვე, სურამში, ქვემოხუთი, გომში, მობის-ში, ხარაგაულში, ბორჯომ-ში, მოლითში.

იდგებოდა პიესები: „მსხვერპლი“, „ციმბირე-ლი“, „რაც გინახავ, ვე-ღარ ნახავ“, „ბაიუში“, „მელნიას ოინენი“, „ორი მშვიტი“, „ქრისტინე“, „ლა-ძმა“, „საშობილი“, „№ 21 ჯვარი“, „პატარა კახი“, და მრავალი სხვა.

1904 წელს დაიდა ცა-გარლის „რაც გინახავ, ვეღარ ნახავ“, 1911 წელს — ნინოშვილის „ქრისტინე“. მონაწილეობდნენ: ქ. და ლ. კამპიშვილი, დ. სხილაძე, გ. ბუნიკაშვილი, ტ. ჭაფარიძე, გ. მოწერელიძე, მ. კვალიაშვილი, გ. ჭაფარიძე და სხვები. აღსანიშნავია, რომ ხა-შურის მუშთა სცენაზე ხშირად გამოდიოდნენ ქა-რთული თეატრის კორიდე-ვები: ლადო მესხიშვილი, ვისო აბაშიძე, ვალერიან გუნია, ნიკო გაცირიძე, ელენე ჩერქეზიშვილი, კო-ტე მესხი, ნატო საფაროვა-აბაშიძისა, მაკო გაბუჩია, შაფა დადიანი, ალექსანდ-რე იმიდაშვილი და სხვა-ნი.

ოციანი წლებიდან მო-ყოლებული ხაშურის სცე-ნისმოყვარეთა წევრებს მრ-ავალი რევიზიის მოდევან-

ობდა. სოსო მებერიშვილ-მა პირველმა დაიდა ხაშუ-რის სცენაზე გუგული ბუ-ხნიკაშვილის „მეშვენიე-ბი პარწილი“ და „შეშინე-ბული ანთიმოზი“, აგრეთ-ვე „ორი ობოლი“, რი-მეშვილე მონაწილეობა რჩესიშვილის სახალხო არ-ტისტები შერა დავითაშვილი. დიდად ნაყოფიერი იყო დრამატული წარს მუშო-ბა, რესპუბლიკის სახალხო არტისტის იუზა ზარდა-ლიშვილის ხელმძღვანელო-ბის პერიოდში — 1927-29 წლებში მან დაიდა პიესე-ბი: „შუის ამისვლამდე“, „არსენი“, „არკა, მიუვე-ლით“, „გუმბედლინი“, „გეგუქკორი“, „მშარკელი ჭია“, „ჰოპლა, ჩვენ ვცოც-ხლობთ“, „ღუგურტარკა“, „უდაზნაშული დამნაშავე-ნი“, „ყუაყუატი თუთა-ბერი“ და სხვ. აღსანიშნავია გ. როსტის მუშობა, რომელიც დად-გა პიესა „რდევა“. მისი ინიციატივით მუშთა კლუბთან ჩამოყალიბდა დრამატული სტუდია, სა-დაც ახალგაზრდობა ეუფ-ლებდა სცენურ ხელოვნებს. რკინიგზის პროფკავში-რის საბუნო კომიტეტის მდივანმა იასონ შედლიძე-მ, რომელიც დრამატულ დასს რევიზიობდა — დადა პიესები: „სულუ-ლი“, „კინტო“, „რაც გო-ნახავ, ვეღარ ნახავ“, „მსხვერპლი“, „სტუმარ-მასწავლებელი“, და და ცის ქვეშ წარმოადგინა სანდო-რ შანშიაშვილის „მართაბის პანაშვილი“, რომელშიც მონაწილეობდა 500 კაცი. დადგმა მხატვრულად გა-აფორმა ა. ლტვიწოვმა. ეს შესანიშნავი წარმო-

დგენა იყო ათაზე მეტა-კაცმა ნახა. ხაშურის რკინიგზის კულტურის სახლთან არ-სებულ თეატრულ კო-ლექტივს წევრების განმე-ლიბოში ხელმძღვანელობდა შაფა ჩერქეზიშვილი. მისი რევიზიობით დაიდა „ჩაჩარტული ქვები“, „შუის ამისვლამდე“, „პატარა კა-ხი“, „როგორ“, „რობინ ჰუდი“, „გამორდეთ“, „კუთხისა შვირს“ და სხვ. ამ პერიოდში კოლექტივმა თავისი საუკეთესო დად-გები თბილისში, რუსთავე-ლის თეატრსა და რკინიგ-ზელთა სახლშიც უჩვენა და საზოგადოებისა და პიესის მოწინავე და მო-სახურს. ხაშურის მუშთა სცენა-ზე მიიღეს საბოლოო დუ-დე მწილობე, გუგული ბუხნიკაშვილმა, შერი და-ვითაშვილმა, ოსბენ სხვი-რაშვილმა, ალექსანდრე მოშიძემ. შაფა ხერხეუ-ლიძემ, მარო ნოზაძემ, ერ-ვა აჩაქელიც და სხვებმა. ხაშურის მუშთა სცენას სხვადასხვა დროს და-დგებოდა დასის შიდა და-დგენა, კოტე მარკანიშვი-ლმა, მიხეილ ჭაფარიძემ, ვერკო არაფარიძემ, ელი-საბედ ჩერქეზიშვილმა, თამარ ქუკუვაძემ, ვასო გომიაშვილმა, შაფა დამ-ნაშვიდემ, ნიკო გაცირიძემ, პიერ კობახიძემ... და სხვ. არა თუ დღეს ხაშურში არის სახალხო თეატრი და სცენისმოყვარეთა წრე-ებში — ქვეხუთში, სუ-რამში, გომში, ალში, წარ-მში და სხვა სოფლებში. ეს მათი დასახურებაა. ბარო ნეველიშვილი.



● თბილისის შუამა-ნის სახელობის სახელმწი-ფო სომხურმა დრამატუ-ლმა თეატრმა წარმოადგი-ნა პიერბერა — ე. ფე-დოტოვის ვოდევილი „მე-მეუღლე და ვეხბურთი“. პიესა თარგმნა ა. ბაბანი-მა. სპექტაკლი დაიდა სა-ქართველოს სსრ დამსახუ-რებულმა არტისტმა გ. უშიკიანმა, მხატვარია შ.

ტერმანასიანი, მესხიალუ-რად გააფორმა ა. ასატრი-ანმა. წარმოდგენაში მონაწი-ლეობენ საქართველოს და სომხეთის სსრ დამსახურე-ბული არტისტები ს. შე-კოიანი, ე. სტეფანიანი, მსახიობები: ბ. სოსიანი, ა. სანოსიანი, ლ. პირუმიანი, ა. ბიანდურბანი.

● სახლმშენებლობის ქვენებთან შეგობობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების საკამოფენო დარბაზებში გაიხსნა ჩინოსან-ლოცვეური წიგნის გამოცემა დევიზით „წიგნი მშვიდობისა და პროგრესის სამსახურში“.

გამოფენა რომელშიაც მონაწილეობდნენ გამოცემლობები „სეზობლად“, „იობისი“, „იოდონი“, „შლადა ფრონა“, „არტია“, „ოლიმპია“, „ალბატროსი“, „ნაუე ვოსკო“, „სუბრაფინი“, „მერკური“, „პოლისკი“, „იბეფოტო“ და სხვ., მოაქვს ჩინოსან-ლოცვეურის საგარეო დაქობის საწარმოებში „არტია“ და „სლოვარტია“ საკუთრო გავრთიანება „საერთაშორისო წინააღმდეგობისა და კულტურული გამოირჩევა და გაფორმების დიდი მხატვრული კულტურით, გამოცემის მაღალი პოლიგრაფიული ხარისხით. ფართოდ იყო წარმოდგენილი მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა ნაწარმოებები, ვაფლანჩინო ადგილი დეუმო სკაქ ცენტრალური კონიტეტის გენერალური მდივნის დ. ი. ბრევენივის სტატიებისა და გამოსვლების კრებულებს.

მხატვრული ლიტერატურის განყოფილებაში ჰაშუკის, ფუჩიკის, ნემკოვას და სხვა ჩინ ავტორთა გვერდით წარმოდგენილი იყო რუსული და საბჭოთა ლიტერატურის კლასიკოსთა თხზულებები.

სავანებო სტენდი დეუმო ჩინურ ენაზე თარგმნილ ქართველ მწერელთა ნაწარმოებებს: ი. კვიციანიის „ბაზალეთის ტბას“, სულხან-საბას „სიბრძნე-სიერისას“, მ. ჭავჭავაძის „ოთხი საყდრის“, დ. ქიანელიის „გვადი ბიგვას“, კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ციხესარს“, ვ. აბაშიძის „ლაშარელის“, თ. კულაძის „შუადღისა“ და „გაგისინების პონის ეტლია“, ი. იოსელიანის „ივარსკვლაოცვენას“ და სხვ.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო აგრეთვე სახაშუო, ტექნიკური, საუელაციო, სასოფლო-სამეურნეო ლიტერატურა, ლექსიკონები, სახელმძღვანელოები, ფოტოალბომები და სხვ.

● ამას წინათ, მოსკოვში, კავშირების სახლის ხვეტებთან დარბაზში, საკონცერტო შესრულებით პირველად ავიტრა ამერაქელი კომპოზიტორისა და პიანისტის კორკ გერშენის პორტო და ბესი“. პორტის პარტია შესრულდა საერთაშორისო კონკურსების ლურჯატაშა ლეგ დეჩენკო, ბესის პარტია იმდენა საქართველოს სსრ სახლი არტისტმა, საერთაშორისო კონკურსების ლურჯატაშა ლამარა ქუნიამ.

კონკერტში მონაწილეობდნენ საკუთრო რადიოსა და ტელევიზიის საეტრადო სიმფონიური ორკესტრი, დირიჟორი — საბჭოთა კავშირის სახლიო არტისტი, ლენინური კომკავშირის პრემიის ლურჯატა ი. სილანტივი, საკუთრო რადიოსა და ტელევიზიის აკადემიური დიდი გუნდა საბჭოთა კავშირის სახლიო არტისტის, პროფესორ კ. შტიკას ხელმძღვანელობით, დიდი სახაშუო გუნდი რსფსრ ხელოვნების დამახტურებული მოღვაწის ლენკოვის ხელმძღვანელობით. რევისორი — საბჭოთა კავშირის სახლიო არტისტი, რსფსრ სახელმწიფო პრემიის ლურჯატა ვ. სიმონოვი.

● ინტარსი გამოიწევა მხატვარ თემო ჭავჭავაძის ნაშუეგართა გამოფენად, რომელიც ე. ბორაას სახელმის სახლის საგამოფენო დარბაზში იყო ექსპონირებული.

თ ჭავჭავაძე მართადად ქალაქის მხატვართა. პას ეანრული ხასიათის კამერული სენები ტატებს და ეს ნათელი ხდება მისი ნაშუეგარების პირველი დათვილიერებისთავე.



● მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივმა მათურბელს უჩვენა რუხო თაბუაშვილის „რას იტყვის ხალიხი?“. სექტელის დამგველი რევისორია დნიოლაძე, მხატვარი — მ. შალაონია, მუსიკალური გაფორმება ეუფუნის რასაშუბლიის დამახტურბულ არტისტ გ. გლოვანს და ვ. ნიკოლაძეს, ქორეოგრაფა საქართველოს სსრ დამახტურბული არტისტი ი. ზარეკი.

ძუნწია თ. ჭავჭავაძის ფერთა პალატრა. მხატვარი ძირითადად შუქ ფერებს (შავი, მუქი წყვანე, მუქი უკისფერი) მიმართავს და ამ ფერთა შეხაბებით თეორთან, ღია ვარდისფერთან და რუხთან ქმნს ნაწარპუსთა ფერადოვან გამაწერორედ ეს კოლორატო ვაადღეს ავტორს გრძობებზე საუნების შესაძლებლობას და ნაწარპურას მათ ნაშუეგართა ემოკურ გამომხავეულობას. ფერთა ეს სიმეჭე ერთგვარი სცვლით ავებს მხატვრის თათოულ ტოლოს. ეს სცვლანა იტნარსიები უნიონსევა თ. ჭავჭავაძის თითქმის ეველი ნაშუეგარში — გარეჯულად შვედ. პარან შინაგანად დაძაბულ და იღუმლებით მოსულ სეიზაფემში („სოფელში“, „ერვა მდნარტოსან“, ფსიქოლოგიურად გამოხსხველ პორტრეტებში. ამ უკანასკნელთაგან უუარადღესა იქცეს „ტახილი წულუბის გამოფილევა“, „ხაშა“, „შესხას პორტრე-

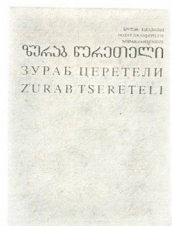
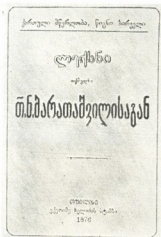
წარმოდგენაში რომებს ასრულბენ საქართველოს სსრ სახლიო არტისტებს: მ. ჭავჭავაძე, ტ. საევარელიძე, საქართველოს სსრ დამახტურბული არტისტები: ნ. მიქაძე, გ. გლოვანი, მ. თაბუაშვილი, ლ. ანთაძე, კ. მევაანაძე, მ. ხაიხიძე; ზ. იოსელიანი, გ. გაბუნია, მ. ბიბლიევილი, ს. გოგინაშვილი, ა. მიქაძე, ა. ალაძეძე, თ. ხაინდავა, ე. გოგინაძე, ე. თინდალაშვილი, ვ. ფირცხალიაშვილი და სხვ.



ტი“, „კაკი ხაბური ქულით“, დრამატული ექსპრესიით აღხაბია „მეუღლის პორტრეტი“ და სხვ.







● „ნაპაღუმე“ გამოსცა ნიქოლოზ ბარათაშვილის ლექსების წიგნი იმ სახით, როგორც თავი-თავისადაა წლის წინათ.

გამომცემლობა „ნაკადულის“ სარედაქციო წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „ზუსტად ასი წლის წინათ, გაზაფხულზე, დაისტამბა ლექსების მომცრო კრებული, რომელმაც ქვეყანას ამცნო დიდი პოეტის გამოცხადება.

შეითხველი საზოგადოება თითქმის ოცდაათი წელი გლოვა და აღფრთოვანებით შეხვდა კიდევ ამ წიგნის გამოსვლას, მაგრამ

● გამომცემლობა „ხელოვნებამ“ გამოსცა ვ. ნორაკიძის ნაშრომი „ლადო გუდიაშვილი (ფსიქოლო-

● გამომცემლობა „ხელოვნებამ“ გამოსცა მარკ ლეონის წიგნი „სერგო ზაქარიანი“, რომელიც ქართულად თარგმნა ნოდარ გურაბანიძემ. წიგნის რედაქტორია ე. ცაგურია, მხატვარი — ი. უფრაშვილი.

● გამომცემლობა „ხელოვნებამ“ გამოსცა ლენინური ჯი სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის ზურაბ წერეთლის ნაშუუვარ-

● გამომცემლობა „ხელოვნებამ“ გამოსცა კ. გოგოძის წიგნი „ქართული ფილმები მსოფლიოს ეკრანზე“. წიგნის რედაქტორია ო. სეფაშვილი, გამომცემლობის რედაქტორი — ს. ხეტევანი, მხატვარი — ჯ. მელიქიძე. როგორც წიგნის ანოტაციაშია ნათქვამი — ნა-

მინც დიდი დრო დაჰქირდა იმას, რომ ბოლომდე ჩასწავლომდენ და ღრმად შეეცნოთ ლექსების პატარა წიგნეში ჩატეული ცხოველმყოფელი პერები, ვნებები და სულისკვეთებანი, რომლებიც ქართულ პოეზიაში მანამდე უცნობი პიროვნული სამყარო, პოეტური ხილვა და ეროვნული თვითცნობიერება ცხადებოდა.

მეათე წლისთავზე გამომცემლობა „ნაკადული“ გთავაზობთ გენიალური პოეტის ლექსთა იმ პირველი კრებულის ზუსტ ასლს“.

გაური პორტრეტი“. გამომცემლობის რედაქტორია ჯ. ბურდული, მხატვარი — შ. სამხარაძე.

ავტორი საინტერესოდ გვიხატავს დიდი ხელოვანის პიროვნებას, მის შემოქმედებას, გვიამბობს მსახიობის მიერ შექმნილ მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან როლებზე თეატრსა და ეკრანზე.

თა რეპროდუქციების აღიარებით, რომელსაც წინ უმჯობეს ხელოვნებამცოდნეობის დოქტორის ნოდარ ჯანაბერიძის შესავალი წერილი (ქართულ, რუსულ, ინგლისურ ენებზე).

შრომი უფრო ინფორმაციული ხასიათისა და ცდილობს იმ ფაქტობრივ მასალათა თავმოყრას, რომლებიც ქართული ფილმების საერთაშორისო ეკრანებზე მასობრივი დემონსტრირების მნიშვნელოვან საკითხებთანაა დაკავშირებული.

● შარშან საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ გამოსცა დრამატურგ გ. ბათიაშვილის პიესები: — „ძახილი“ და „სეროის შემდეგ“.

● გამომცემლობა „ხელოვნებამ“ გამოსცა გ. ხარატიშვილის „ქართული კინოს დაბადება“. წიგნის

● გამომცემლობა კინოსახალგაშობის ახალი კრებული „კინო“, რომელიც გამოცემულია „საბჭოთა საქართველოს“ ბაზაზე გამოსცა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტმა და საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირმა. კრებულის რედაქტორია აკაკი შიშიაგური, გამომცემლობის რედაქტორი ეთერ ტრიპოლსკი, მხატვარი გ. ქლიბაძე.

კრებულის მოწინავე წერილი იხილავს ქართველ კინემატოგრაფისტთა განვლილ მუშაობას და სახავს ახალ პერსპექტივებსა და ამოცანებს სკკ ცენტრალური კომიტეტის სადირექტავო დადგენილების შესაბამისად.

კრებულში შესული მასალები, რომელთა ავტორები არიან ს. თუმშალიშვილი, ნ. ლეონიძე, ო. გვაშკორი, ნ. ამირჯიბი, გ. ჯავახილი, გ. ხარატიშვილი, ი. ქვაბლიძე, აშუქებს ქართული კინოს ისტორიისა და თეორიის პრობლემატურ საკითხებს.

თვალსაჩინო კინომოდერნიზების ცაცა ამირჯიბის, დოდო აბაშიძის, სერაპიონ ეწაშის შემოქმედებას ეძღვნება მ. ნანიშვილის, რ. სარიშვილისა და მ. ტატიშვილის წერილები.

კრებულში დაბეჭდილია

წიგნის რედაქტორია ვ. კიკნაძე, გამომცემლობის რედაქტორი — ნ. ფურცელაძე, მხატვარი — მ. ნონიაშვილი.

რედაქტორია ლ. კანანაძე, გამომცემლობის რედაქტორი — ტ. ხავთასი, მხატვარი — თ. ცაგარელი.

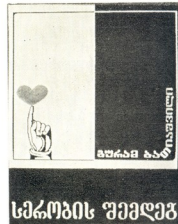
კინომოდერნიზაციის რეცეპტია ახალ მხატვრულ ფილმზე „ჩირიკი და ჩიკიტელა“.

რუბრიკით „უცხოელები ჩვენს კინოზე“ გამოქვეყნებულია ნაწევრები გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის, დასავლეთ ბერლინის, უნგრეთისა და ბელგიის ეურნალ-გაზეთების ფურცლებზე გამოქვეყნებული წერილებიდან ქართულ ფილმებზე — „ფეროსმანი“, „შტრეკილები“, „დადი მწვანე ველო“, „წერაგები“, „არ იღარდო“, „უელსაში ჩემი სატრფოსათვის“.

კრებულის გამოსვლასთან დაკავშირებით კიოხებზე პასუხობენ ქართველი ხელოვნების მუშაკები, მეცნიერები და მწერლები: მ. ლორთქიფანიძე, რ. გორდენიანი, ე. ამაშუელი, ჯ. ჩარკვიანი, რ. თვარაძე, გ. ბეგეკური და სხვები.

ფილმოგრაფიის განყოფილებაში შესულია კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მიერ 1975 წელს შექმნილი ნაწარმოებების მონაცემები და ანოტაციები. ბიბლიოგრაფიული განყოფილება ეთმობა 1975 წელს გამოცემულ კინოლიტერატურას.

კრებულში შესულია ე. ახვლედიანის, ზ. კიკნაძისა და ა. რებვაიაშვილის ახალი სტენარის „ანთიმოზ ივერიელის“ ურავმენტა.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 8, 1976

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

В ЦЕНТРАЛЬНОМ  
КОМИТЕТЕ КПСС

Центральный Комитет КПСС рассмотрел вопрос «О ходе выполнения партийной организацией Грузии постановления ЦК КПСС об организаторской и политической работе Тбилисского горкома партии».

В журнале печатается принятое постановление. (стр. 2).

Лонгиоз Сумбадзе

СОКРОВИЩНИЦА  
НАРОДНОГО ЗОДЧЕСТВА  
И БЫТА

Музей грузинского зодчества и быта под открытым небом — одно из значительных культурных учреждений нашей республики. Здесь экспонируются памятники национального народного зодчества, а также этнографический материал, характеризующий дореволюционный быт и культуру Грузии.

В статье речь идет о планировке музея, о зонах, представляющих разные уголки Грузии и вообще о его архитектурно-художественном облике. (стр. 6).



НЕДЕЛЯ СААРСКОГО КРАЯ  
В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

Неделя Саарского края ФРГ в Советском Союзе открылась 28 мая в Большом концертном зале Тбилисской филармонии. Открывая «Неделю», министр культуры Грузинской ССР, народный артист СССР О. Тактакишвили сказал: «Величайший исторический

документ-пакт, заключенный между СССР и ФРГ играет огромную роль в упрочении мира и интернациональной солидарности между народами; он нашел выражение в весьма плодотворных культурных взаимосвязях, установившихся между Грузией и Саарским краем Федеративной Республики Германии».

«Саарская неделя» воочию выявила итоги успешного 3-летнего творческого сотрудничества в спектаклях, поставленных совместно в тбилисских драматических и оперном театрах. С участием немецких и грузинских артистов эти спектакли по два раза были представлены на «Саарской неделе». В обширную и разнообразную программу «Недели» включены были «Волшебная флейта» Моцарта и «Лотучий голландец» Вагнера, которые наш оперный театр посвятил непосредственно этой дружеской встрече. На «Саарскую неделю» Руставелевский театр откликнулся «Натаном мудрым» Лессинга и «Мачехой Саманишвили» Д. Квдиашвили, а Марджановский театр — «Визитом старой дамы» Дюрренмата.

Наша музыкальная общественность познакомилась с известными саарландскими дирижерами, вокалистами, инструменталистами, творческими коллективами.

На «Неделе» представлены были и произведения изобразительного искусства. В Государственной картинной галерее экспонировались оригинальные керамические произведения, с большим вкусом выполненные Мадлен Мангольд и Хильде Бок. Тбилисцы с интересом ознакомились также с фотовыставкой саарландских мастеров.

Участники «Саарландской недели» побывали в достопримеча-



тельных местах нашей республики. Делегация саарландских деятелей совершила экскурсию по городам черноморского побережья: в Батуми, Сухуми и Пицунде немецкие музыканты выступили с концертами. (стр. 15-41).

### Георгий Хухашвили

#### ГАСТРОЛИ ЕРЕВАНСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Спектакли гастролерававшего в Тбилиси Ереванского драматического театра «Восточный дантист», «Шоколадный солдатик», «Палач» и «Филумена Мартурано» рассматривает автор статьи. (стр. 45).



### Анна Садыкова

#### ИСКУССТВО. ВДОХНОВЛЕННОЕ СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Автор рассказывает о творчестве известных абхазских художников. Особо останавливается она на произведениях молодых абхазских мастеров, которые были представлены на третьей зональной выставке молодых художников Абхазии, Аджарии и Кутаиси. (стр. 51).

### Тамар Квирикадзе

#### АЛЕКСАНДР БУКИЯ

Народный артист Грузинской ССР, композитор Александр Букия принадлежит к плеяде замечательных музыкантов, выступивших на творческую арену в 30-х годах и заложивших основу новой советской национальной композиторской школы. На вооружении у этого поколения были замечательные традиции классической музыки и глубокое знание грузинского музыкального фольклора.

45 лет самоотверженно служит А. Букия родной музыкальной культуре. С его именем связано развитие таких значительных жанров, как грузинская вокальная лирика, детская песня, детская опера. В статье рассматривается творчество А. Букия. (стр. 55).

### Василий Кикнадзе

#### МОТИВЫ ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСТВЕ АХМЕТЕЛИ

Глубокое и всестороннее исследование творчества замечательного грузинского режиссера Сандро Ахметели позволило автору данной статьи сделать заключение о тесных связях мастера с грузинским народным творчеством. Привлекая богатый фактический материал, В. Кикнадзе доказывает, что мотивы фольклора впервые были принесены на сцену профессионального театра именно С. Ахметели. (стр. 59).

### Тата Твалчрелидзе

#### АКИРА КУРОСАВА

Статья посвящается выдающемуся мастеру японского кино, одному из крупнейших режиссеров современности Акире Куросава. Анализируя особенности художественного дарования и мышления прославленного мастера, автор рассматривает его фильмы «Расемон», «Семь Самураев», «Красная борода», «Под стук трамвайных колес», «Дерсу Узала» и др. (стр. 66).



### Дагмара Сергеева

#### МАКВАЛА КАСРАШВИЛИ

В связи с 200-летием Большого театра Союза ССР публикуется статья Д. Сергеевой, отражающая 10-летний творческий путь солистки Большого театра, заслуженной артистки РСФСР М. Касрашвили. (стр. 75).

### Зураб Какабадзе

#### К ВОПРОСУ ВЗАИМНОШЕНИЯ ИСКУССТВА И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Автор выясняет конкретный смысл известного положения о том, что искусство, являясь подражанием действительности вместе с тем создает новую действительность, новый мир. (стр. 78).



## Важа Гвахарია

### НА XXV МЕЖДУНАРОДНОМ ФЕСТИВАЛЕ ИМЕНИ ГЕНДЕЛИ

Недавно в городе Гаге (ГДР) состоялся XXV международный музыкальный фестиваль имени великого композитора Гендели, на котором успешно выступил камерный оркестр Грузинской государственной филармонии.

(стр. 83).

## Реваз Сирадзе

### ПЛАТОНОВСКИЙ ПОТОК В ГРУЗИНСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Древнегрузинская литература на всем протяжении своего развития (V-XVIII вв.) испытывала влияние идей Платона. В формировании древнегрузинской эстетической мысли они имели преобладающее над всеми другими философскими воззрениями значение, в том числе и как аристотелизмом. Как пишет автор, это объясняется близостью платоновского мышления к художественному в отличие от аристотелевского, характеризующегося строгой логической систематизацией. (стр. 86).

## Ктеван Хачиашвили

### ШИО АРАГВИСПИРЕЛИ И АНДРЕИ КАРАШВИЛИ

В Грузинском Государственном литературном музее им. Г. Леонидзе хранится воспоминания юриста А. Микаберидзе о студенческих годах грузинского писателя

Шио Арагвиспирели, об его деятельности в Польше (1888-91). Эти воспоминания содержат множество интересных фактов.

В журнале печатается отрывок, касающийся знакомства Ш. Арагвиспирели с грузинским композитором Андреем Карашвили. (стр. 92).

## Александр Лория

### ИЗВЕСТНЫЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛИ ВАГНЕРОВСКОЙ ДИРИЖЕРСКОЙ ШКОЛЫ

О творчестве двух гениальных дирижеров — Артура Никиша и Густава Малера рассказывает автор статьи. Здесь же приведены высказывания всемирно известных музыкантов о них. (стр. 94).

## Нодар Джинджихашвили

### ТВОРЕЦ И БУДУЩЕЕ

В статье критикуются некоторые современные буржуазные философские концепции о будущем искусства и выявляется их антиобщественная, антигуманная суть. (стр. 99).

## Ладо Гудиашвили

### КНИГА ВОСПОМИНАНИИ

Публикуется продолжение воспоминаний народного художника СССР Л. Гудиашвили. Отрывок завершает парижский период жизни художника. (стр. 107).



ქრუნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვისა  
და პ. შევჩენკის ფოტოები.

მატერული რედაქტორი ალექსი ბაბაშვილი.

საქართველოს კვ ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა.  
თბილისი, 1976.

ბელოწერილია დასაბეჭდად 10/VIII-76 წ. უფ 07363  
შეკვ. 2203. ტირაჟი 6.000. ფოტოურა ნაბეჭდი ფურცელი 15  
საალიტებო-საგამომცემლო თაბაში 19,75. ფასი 1 ზ.ს.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა.  
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-98-59.

