

ԳՆԱԾԻՄԱՆ ԵՂՈՒԹՅՆԵՐԸ

1976 թ

9

9/1976

საბჭოთა ენციკლოპედია

შინაარსი

ინკოგ გობგებაშვილის „ღმდა ბინის“ გამომცემის 80-100 წლისთავისათვის	2
არნოლდ ჩიქობავა — „ღმდა ბინის“ იუბილი	3
საპარტვილოს თეატრალური საზოგადოების VIII ყრი- ლიშა (თანამედროვეობა — შთაგონების წყარო)	6
ნოდარ გურამაშვიტი — პარტული თეატრი და თანამედროვეობა	8
გენო კალანდია — ახალი ამოცანები	18
ალექსანდრე ჩხაიძე — უპირველესი პირობა	21
ზინაიდა ჩაბივა — ჩვენი შემოქმედებითი პროგრამა	26
დიდომ ქვიციანი — მთავარი საწრწმინდე	29
გივი ორჭონიკიძე — პარტული მუსიკის აღმზანდელობა	32
მოგონებები — მოსე თოიძე	51
ალექსანდრე ჭყეშტაძე	53
უჩა ჯაფარიძე	54
იოსებ იმედაშვილი — მასო ავაშვიტი	55
კიტი მარაბელი — ბივიანი	53
ვახტანგ ქართველიშვილი — ტრაგიკული ურთიერთობა კომიკურთან	63
გივი მაღულარია — „მომავალი“ მარჯანშვილის თეატრში	78
თამაზ საჩიკიძე — მსტონელი მხატვარი იოსებ კეღელი	87
ლევან ფრუიძე — მომავალი მთარგმნელი ძეგლები	90
ლალა გუდიაშვილი — მომავალი წიგნი	98
მამიკონიანი — „მომავალი“ „მომავალი“	102
პრონია	116

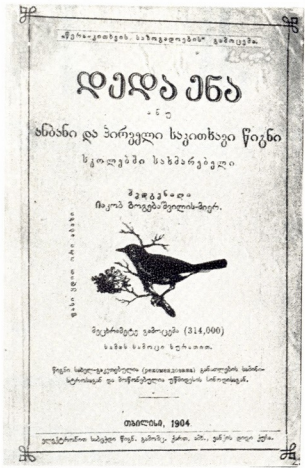
საპარტვილოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

თეატრი
გუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
მორეპორაჟი

მომავალი რედაქტორი:
თამაზ ხილაძე
სარედაქციო კოლეგია:
აბაკო მამრავა,
ვახტანგ ბერიძე,
ჯუფავარ თითქარია
(კასტინისმხატვარი მლივანი),
ნოდარ მამრავა,
მასილ კიკნაძე,
ნოდარ მხატვრობისმინი,
ჯუფავარ თითქარია,
მომავალი რედაქტორი,
ნათელა ურუშაძე,
რედაქტორი,
ანტონი წულუკიძე,
ნიკო მამრავა,
ნოდარ მამრავა.

1976 წელს 100 წელი სრულდება, რაც საქართველოში პროგრესული პედაგოგიის ფუძემდებელმა, ცნობილმა პუბლიცისტმა და მწერალმა იაკობ გოგებაშვილმა „დედა ენა“ გამოსცა. ამ სახელმძღვანელომ, რომლითაც ქართველი სახლ-

გოგებაშვილის სახელმძღვანელოს დიდ მნიშვნელობას რომ ანიჭებს, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა შექმნა სახელმძღვანელოს გამოცემის მე-100 წლისთავის იუბილეს მომწყობი რესპუბლიკური კომისია.



იაკობ „დედა ენის“ მე-100

გაზრდობის მრავალი თაობა აღიზარდა, უდიდესი როლი შეასრულა საქართველოს სახალხო ორგანოებისა და კულტურის განვითარებაში. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა აგრეთვე ამ საქმეში იაკობ გოგებაშვილის „ბუნების კარსა“ და „რუსკოე სლოვოს“.

მაგრამ იაკობ გოგებაშვილის მდიდარმა მემკვიდრეობამ მხოლოდ საბჭოთა სინამდვილის პირობებში პოვა ყველაზე სრული ხორცშესხმა მოზარდი თაობის სწავლებასა და აღზრდაში. რესპუბლიკის სკოლების დაწყებით კლასებში ქართულ და რუსულ ენებს დღესაც „დედა ენის“ და „რუსკოე სლოვოს“ პედაგოგიური პრინციპების საფუძველზე შემუშავებული სახელმძღვანელოებით სწავლობენ.

ქართველი ხალხის განათლების საქმეში იაკობ

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს წინადადება მიეცა განიხილოს და გადაწყვიტოს ვარიანის იაკობ გოგებაშვილის სახლ-მუზეუმის რესპუბლიკური მნიშვნელობის მუზეუმად გარდაქმნისა და საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროსათვის დაქვემდებარების საკითხი.

საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს დავებულ სამინისტროს პედაგოგიკურ მეცნიერებათა სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტთან შექმნას იაკობ გოგებაშვილის კაბინეტი.

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის სახელმწიფო კომიტეტს დავებულა წლეულს, ოქტომბრამდე 20 ათას ცალად გამოუშვას საქართველოს განათლების სამინისტროს და პედაგოგიური საზოგადოების მიერ მომზადებული „დედა

„დედა ენის“

იუბილი

არნოლდ ჩიქობავა

ენისა“ საიუბილეო გამოცემა შესაბამისი კომენტა-
რებით, აგრეთვე ბროშურები სახალხო განათლებელ-
განვითარებაში „დედა ენის“ როლისა და მნიშვნე-
ლობის შესახებ, იაკობ გოგებაშვილის რჩეული
პედაგოგიური თხზულებები ქართულ და რუსულ

გოგებაშვილის

გამოცემის

წლისთავისათვის

წელს საბჭოთა საქართველო იაკობ გოგებაშვილის „დე-
და ენას“ — მისი პირველი გამოცემის — 100 წლის იუ-
ბილეს უხდის. ასეთი რამ იშვიათად ხდება, „ეფეზისტეა-
ოსისის“ გარდა, ჩვენ სხვა ქართული წიგნი არ გვაკონდება,
რომ ასეთი პატივის ღირსად ეცნოთ, მით უფრო, სასწავ-
ლო წიგნი, სკოლის სახელმძღვანელო. და თუ უხდიან
იუბილეს, ეს „დედა ენის“ დიდ სახალხო მნიშვნელობას
მოწმობს, და ამ მნიშვნელობის სახელმწიფო აღიარებას,
მოახსენებებს.

რით დაიმსახურა ამ საბავშვო წიგნმა ასეთი ყურად-
ღება და პატივი?

იაკობ გოგებაშვილი (1840-1912) ცნობილია, როგორც
პროგრესული საზოგადო მოღვაწე, დიდად ნიჭიერი პედა-
გოგი და მეთოდისტი. მან სასულიერო აკადემია დაამთავ-
რა და თბილისის სასულიერო სასწავლებელში იმსახურა
11 წელიწადს (ჯერ მასწავლებლად, მერე ინსპექტორა-
დაც; მის პედაგოგიურ ნიჭს ანგარიში ეწოდება!), შემდეგ
(1874 წ.) დაითხოვეს სამსახურიდან, ჩ. დარეიზისა და
კ. ფოხტის მიმდევარია, მატერიალისტი, საბუნებისმე-
ტყველო ლიტერატურას აცნობს მოსწავლეებს (ღვთის-
მეტყველება ვერ იტანდა ბუნებისმეტყველებას!).

ამის შემდეგ იაკობ გოგებაშვილს სახელმწიფო სამსა-
ხურზე არ უფიქრია (ის საბუთიც კი — დიპლომი — დაწ-
ვა, რაც ასეთი სამსახურისათვის იყო საჭირო), და თავის
სახლის საპს.საშრში ჩაღვა, მშობელ ხალხში გან-
ათლების შეტანა, მშობლიური კულტურის დაცვა და გან-
ვითარება მიიწინა სასიცოცხლო საქმედ, და პირნათლად
ემსახურა ამ საქმეს: მის პოლემიკურ წერილებს ზოგჯერ
შეიძლება არ დაეთანხმო, მაგრამ მის გულწრფელობაში
ეჭვი არ შეგებრებათ: მართალია საზოგადო მოღვაწე და
არა კონსუეტურის კაცი! ილია ჭავჭავაძის სტილის მო-
ღვაწედ გვესახება იაკობ გოგებაშვილი.

იაკობ გოგებაშვილი „ბუნების კარისა“ და „დედა ენის“
ავტორია. „ბუნების კარი“ პირველად 1868 წელს გამო-
ვიდა, უკანასკნელი, ოცდაპირველი — ავტორისმიერი —
გამოცემა 1912 წლისაა.

ენებზე, გამოსცეს იაკობ გოგებაშვილის პორტრე-
ტები.

საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს,
საქართველოს მწერალთა კავშირის, პარტიის საქა-
ლაქო კომიტეტებსა და რაიკომებს დაევალოთ წლე-
ულს, ოქტომბერში რესპუბლიკის ქალაქებსა და
რაიონებში მეცნიერების, მწერლების, თვალსაჩინო
პედაგოგების მონაწილეობით მოაწიონ მასობრივი
ლორისძიებები, რომლებიც მიმდგენება „დედა
ენის“ გამოცემის მე-100 წლისთავს.

რესპუბლიკურ გაზეთებს, საქართველოს სსრ
მინისტრთა საბჭოს ტელევიზიისა და რადიომაუ-
წყებლობის სახელმწიფო კომიტეტს დაევალოთ
ფართოდ გააშუქონ „დედა ენის“ როლი და მნი-
შვნელობა სახალხო განათლებაში (საქმწმრმრ).



ქვეთაურად „ბუნების კარი“ ამ გამოცემას აქვს „ფრმათათვის საკითხავი წიგნი“ შესამდე და მთლიან კლასიკურად. „ბუნების კარი“ **თავისებური მხირი** **ქართული კრიკლარული პედიკოპედიკა:** **საზუნგისმეტყველო ცოდნა** აქ ერთვის ცნობები საქართველოს გეოგრაფიისა და ისტორიის შესახებ (და ინფორმაცია ვეროპის სახელმწიფოთა და ამერიკა-ანია-ფორიკა-ავსტრალიის შესახებაც — სათაურით „კაცობრიობა“, სულ 13 გვ.). ამ მცირე ქართული ენციკლოპედიის თავისებურება ისიც არის, რომ მასში შეტანილია

აჭარა, ქობულეთი, ჭანეთი, პატარა საქართველო სპარსეთში — (ე. ი. ფერედინის ქართულები)... მერე მდინარე აფხაზეთი, ოსეთი... ამიერკავკასიის გუბერნიები... რუხეთი.

ეონორაფიული დახასიათება საქართველოს ამა თუ იმ კუთხის მცხოვრებთა ახლაც მკითხველის ინტერესს აღძრავს.

„ღედა ენა“ იაკობ გოგებაშვილმა „ბუნების კარის“ შემდეგ შეადგინა („ღედა ენა“ პირველად 1876 წელს გამოვიდა).

ცნობილია, რა დიდი სიმწელებიც ახლაც საანანო წიგნისა და შემდეგ საკითხავი ტექსტების დამუშავება-შექმნის (ასობების ბეგრებთან დაკავშირება რთული ფიქლოლოგიური პროცესია).

პირველი წიგნი, რასაც ბავშვი ხელში იღებს, **წიგნი-წიგნის სთავის** მისთვის. პირველი წიგნი ადამიანს არაოდეს ავიწყდება.

იაკობ გოგებაშვილის „ღედა ენა“ თავი გაართვა ყველა სიმწელეს. მთლიანად ხასიათისა და სანიმუშო სახელმძღვანელო შექმინა ქართულ სკოლას.

აქ საანანო საგარეოც მარჯვედ არის შერჩეული, პანაწიკიტელა მოთხრობებს სიუჟეტი ბუნებრივი აქვს, ფრაზები მართალი ქართულის ნიმუშებს ქმნის და თხრობა ისეა შეკრული, რომ გვერნებთ, გაღმოსაცემი შინაარსის სხვაწიარად თქმა შეუძლებელია... ანდაზებია თუ გამოცანები, ანდა ენის სატეხი სავარჯიშოები, ყველაფერი ეს კარგად მოიფიქრებული, მრავალმხრივ აწიონილ-დაწიონილი, ბავშვის ასაკობრივ ინტერესებსა და გონებრივ შეხამებლობასა შეფარდებული.

დამახასიათებელი ფაქტი: ამ ოცდათხუთმეტი წლის წინ ქართული სკოლა დაუბრუნდა იაკობ გოგებაშვილის „ღედა ენას“. თავისთავად ეს ფაქტი ბევრს ნიშნავს.

რასაკერვლია, საჭირო იყო წიგნში შეეტანათ ახალი ყოფის სახასიათო მასალა (ტრანსპორტის ახალი სახეები, ახალი დღესასწაულები, კოლმურნობა, ზოიპარკი...); ზოგი რამაც, თემატურად მომგვლებული, უნდა ამოვიღოთ. ამოსაღები ადვილად ამოვიდეს. მხელი აღმოჩნდა შეგებთ: თვალში საცემი იყო განსხვავება ი. გოგებაშვილისეულ ტექსტებს და ანდრე ტექსტს შორის, თუმცა მის ავერტებთ ცნობილი პედაგოგები იყვნენ: ახალი მასალა გოგებაშვილისეულ „კონდიციაშდე ვერ აიყვანეს“. პედაგოგის უბადლო ნიჭი, ქართული ხალხური ენის ღრმა ცოდნა და სიყვარული, ქართული სკოლისა და ქართული კულტურის მომავლისათვის თვადამებული ზრუნვა შეადგენდა წინაპირობებს, რომ შექმნილიყო „ღედა ენა“, შექმნილიყო წიგნი, რომელიც **ქართულ ბავშვს ქართულ ენას შეაყვარებდა იმ უმამოზის უამს.**

ჩვენ ახლა გვაქვს ეროვნული სკოლა — არა მხოლოდ დაწყებითი, არამედ საშუალო და უმაღლესიც, შევიძლია ყოველი მეცნიერება ქართულ ენაზე შევისწავლოთ, გვაქვს ეროვნული უნივერსიტეტი და ეროვნული მეცნიერებათა



იაკობ გოგებაშვილი.

ქართული პოეზიისა და პროზის ნიმუშები (გვ. 456-573), თავაში კიდევ „მოთხრობანი და ლექსები სწავლის შესახებ“ (სულ 7 გვ.).

საზუნგისმეტყველო ნაწილი ხუთი თავისაგან შედგება (მცენარეები... მოსავლის მცველნი, — იგულისხმება: ფრინველები... ოთხფეხნი... მწერები... ადამიანი... წელიწადის დრონი... ბუნების მოვლენები — გვ. 256-456).

საქართველოს გეოგრაფიული დახასიათება იწყება ზოგადი ცნობებით ბუნებისა და მოსახლეობის შესახებ, შემდეგ კი მოკლედ მოთხრობილია სხვადასხვა თემისა და იქაურ მცხოვრებთა შესახებ; ეს თემებია — აღმოსავლეთ საქართველოში: კახეთი, ქიზვიი, ხაინჯილი და თუშეთი, თიანეთი და ფშაბ-ხევსურეთი, ქართლი, ახალციხის მხარე, ჯავახეთი... დასავლეთ საქართველოში: იმერეთი, — ზემო, ქვემო — რაჭა, გურია, სამეგრელო, სვანეთი, სამურზაყანო... სამხრეთი საქართველო ანუ ძველი მცხეთა:

აკადემია, მდიდარი მხატვრული, სამეცნიერო და პოლიტიკური ლიტერატურა.

ამას შეეწეოთ და არ ვაფხავებთ; გვეციწყვლება, რომ იყო სხვა დროც... მაშინ რუსეთის იმპერიაში ერთ ერს სხვა ერისთვის, სხვა ყველა „ინოროდც“—ად თივლებოდა... ერთ ენა იყო უფლებამოსილი, სახელმწიფო ენა, ყველა სხვას უფლება ჰქონდა აეროლი... სწავლა-განათლება სახელმწიფო ენაზე იყო, მასთან ადგილობრივი ენის გამოყენება გაუკუბარი მასალის ახასხულადეც კი არ დაიშვებოდა“ (ე. წ. „კუნჯური მეთიდი“)..

იაკობ გოგებაშვილის მოძიკვს მაგალითი, რიცა ბათუმის ქალკის თაჲი საზანგუო კრეხის იწვევს, რათა იმუამდგომონ: მოვეკეცს უფლება საღლო ხაღლი ქართულად ისწავლონ ქართველებოთ, — რაკი ყველა ერთენებლად წარმობადგენენლი ხარგებლობენ რუსეთში ამ უფლებითოთ (იაკ. გოგებაშვილი, თხზულებანი, ტ. 4, 1955 წ., გვ. 508...); ხარწმუნებებსაც კი იშველიებენ ენის უფლების დასაცავად!

იქვე დასახლებულია ასეთი შემოხვევა: ქუთაისში „პატრია იმერია“... როგორც ი. გოგებაშვილი ამბობს — „იხუპირებს გაუგებრად, თუთიყუშით“: «Если Бог, во святой троице поклоняемый, есть вечен...» (იქვე გვ. 509)...

იაკობ გოგებაშვილი რუსული ენის სწავლების წინააღმდეგეი როდი იყო, რუსულის ცოდნა მას საჭიროდ მიაჩნდა (მან სახელმძღვანელოც იქ შეადგინა რუსული ენისა ქართველი ბავშვებისათვის — «Русское слово»).

მასობრივი განათლება ვერ განხორციელდება დედა-მეიის გარეშე (ამიტომაც დამწერლობა გაიხინა საბჭოთა წლებში არა ერთმა ხალხმა, რომ უწევინრობის ლიკვიდაცაა შესძლებოდა).

იაკობ გოგებაშვილი ქართული ენის უფლებებისათვის იბრძოდა: ენის უფლებათა დაცვა ერის უფლებათა დაცვას ნიშნავდა.

1909 წ. იაკობ გოგებაშვილი წერდა: „ყოველი ბიუროკრატე ცდილობს მირს დასცეს ის ღვიძობი ერთენებისა, რომელსაც ღვდა ენა ჰქვიან“ (თხზულებანი, ტ. 4, გვ. 297).

ღვდა ენის მნიშვნელობის გაგებაში (იხვე, როგორც თავის პედაგოგიური პრინციპებით) იაკობ გოგებაშვილი ევევლინება გამოჩენილი რუსი პედაგოგისა და პროგრესული საზოგადო მოღვაწის **კონსტანტინე უშინსკის** (1824-1870) თანამოაზრეც.

წინამძღვრინათკარის სამურნეთ სკოლის დაარსებასთან დაკავშირებით იაკობ გოგებაშვილი 1881 წელს სხვათა შორის წერდა: „სწავლა მოელის ექვსი წლის კურსის განმალობაში უნდა იყოს ქართულს ენაზეც, რადგან ეს ენა არის ღვდა ენა ამ საგურამოს ხეობის ბავშვებისათვის, ხლაც ფუძნდება ჩვენი სკოლა... ყველა პედაგოგებმა იცნეს სწავლისა და აღზრდისათვის მაღალი, შუედარებელი მნიშვნელობა ღვდაენისა. აი რა მაღალ გრძნობიერ სიტყვებითა მხატვაც ღვდა ენის მნიშვნელობას უშინსკი, თეთი მოპირდაპირეთაგან რუსთა დიდ პედაგოგად ცნობილი“ (იაკობ გოგებაშვილი, თხზულებანი, ტ. 1, 1955, გვ. 229)..

ამას მოსვლეს ვრცელი ამონაწერი კ. **უშინსკის** შრომიდან — ღვდის რუსული ტექსტი და მისი ქართული თარგმანი.

აი ყველაზე დამახასიათებელი ადგილები კ. უშინსკის ამ შრომიდან:

„...ხალხის თათბა ერთი მეთრეს მოსდევს, მაგრამ ყოველი თათბის ცხოვრების შედგენა რნება ენაში — შობა-შავლობის სამეცნიეროდ... ენა არის ყველაზე ცოცხალად და ყველაზე მტკიცედ კავშირი, რომელიც აერთიანებს ხალხის გარდასულ, აწინდელს და მომავალ თათბებს ერთ ცოცხალ, ისტორიულ მთლიანობად... როცა ხალხის ენა ქრება, თეთი ხალხიც ქრება. **მოდერნის მოცხადება და ხალხი მასზე ლაპარაკობს, ხალხის ცოცხალობა.**“ წართთო ხალხს ყველაფერი და ის ყველაფრის დაბრუნებას შეიძლება, მაგრამ თუ მას ენა წართთო, ის თავის დღეში ვეღარ შექნება მას. ახალს სამშობლოს კიდევ შექმნის ხალხი, მაგრამ ენას კი — ვეღარ; მოკვდა ხალხის ენა და მოკვდა ხალხიც...“ (იაკობ გოგებაშვილი, თხზულებანი, ტ. 1, 1955, გვ. 231)“.

იაკობ გოგებაშვილმა ენა „ერთენების ბურჯად“ დასახა და ცალკე შრომაც უღვდა ხაკოთს („ბურჯი ერთენებისა“).

თავისი შესანიშნავი სამეცნიერო წიგნით („ღვდა ენა“) იაკობ გოგებაშვილი ქართული ენის სიყვარულს უნარგავდა ქართველ ბავშვებს. არაერთი თათბა აღიზარდა ამ წუნებ, და მისახლეული იბოვა თავისი ხალხის დიდ მემკვიდრეობასთან, — მრავალსაუკუნოვან ქართულ ლიტერატურასთან. „ღვდა ენამ“ დიდი ერთენული საქმე გააკეთა.

იაკობ გოგებაშვილი წინააღმდეგი იყო, ხიცოცხლესი რომ მისთვის იუბნულ გაემართათ (თუმცა ორჯერ აღიძრა ეს საკითხი).

ღვდა მაღლიერი სამშობლო იუბილეს უმართავს „ღვდა ენას“ და მის ავტორს იაკობ გოგებაშვილს — ქართული ენის უფლებათა თავგამოდებულ დამცველს, თავისი ხალხის ერთენულ შეილს, პროგრესულ საზოგადო მოღვაწეს.

შენიშვნები:

1 იმეგარი მაგალითები ჩემი ხნის აღმანანებს საქებარი არ ვახდებთ: მე-სწავნის ოცელსთან სოფლის სკოლაში რომ მიმბარეს, ბორკელ განყოფილებაშივე გვეპოებინებოდნენ სოლები: „Во имя отца, и сына, и святого духа, аминь... Достойно есть, яко воистину блажити ти богородице...“ და მისათებნი. არც ერთი სიტყვა არ გვესმოდა, გოგებაშის ვიძის სოვრებლით... ჩემ ვეგროლი იქდა ერთი მოწაფე (ისავე ჩაკობია), სამი წელი დეყო პირველ განყოფილებაზე, მერე დაითხოვეს: უნეტოთ, რაკი გოგებაშარი ვერ დაიხუპირა...
2 თარგმანი დაუსტესკის მიზნით ოღნაშევეცლოლა ჩვენ მიერ მოგვეყვას კ. უშინსკის ტექსტი:

„...Поколения народа проходят одно за другим, но результаты жизни каждого поколения остаются в языке — в наследии потомкам... Язык есть самая живая, самая прочная связь, соединяющая отжившие, живущие и будущие поколения народа в одно... историческое живое целое. Когда язык исчезает народный язык, народа нет более. Пока жив язык народа в устах народных, до тех пор жив и народ... Помните язык и он никогда более не создаст его; новую родину язык может создать народ, но языка — никогда, — вымер язык в устах народа, вымер и народ...“ (К. Ушинский, Собр. педаг. сочин., стр. 201—203).

ქართული თეატრი და თანამედროვეობა



ნოსტარ გურაბანიძე

მსდგატიწელი გეორგიზის იმ ღირსსახვარი დღიდან, როცა საქართველოს ინტელიგენციამ, ხელოვნების მუშაკებმა გამოჩინა და საამაჟო მამულიშვილების შალა დაღიანის და აკაი ზორაჟს თაოსნობით საფუძველი ჩაუყარეს საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებას, რომელიც იმთავითვე მოწოდებული იყო, ხელი შეეწყვიტა ქართული თეატრალური ხელოვნების, დრამატურგიის, თეატრალური მხატვრობის, ერთი სიტყვით, ყველა იმ კომპონენტის განვითარებისათვის, რაც განაპირობებს თეატრის სინთეზურ ბუნებას. მას შემდეგ ათასობით სპექტაკლი გათამაშდა: ჩვენს სენაჟე, ასობით პიესამ ჰმოვა სცენური განსხუღება, მრავალჯე მრავალმა პერსონაჟმა გაიარა ჩვენს თვალწინ, რომელთაგან ბევრი დაჟიჟეუბანს მიეცა, ბევრი კიდევ დღესაც აგრძელებს სიცოცხლეს ჩვენს მესხერებაში.

მაგამ, რაოდენ დღი და სახელოვანიც არ უნდა იყოს ამა თუ იმ ერის, მათ შორის ცხადია, ქართველი ერის თეატრალური წარსული, თეატრალური ხელოვნებისათვის განმსაზღვრელია მისი დღევანდელი ვითარება. თავისი სპეციფიკის გამო, ეს შემოქმედება წარმოადგენს განუყოფელს და წარსული, უკეთეს შემთხვევაში, არსებობს როგორც ტრადიცია, ანუ როგორც იდეა, რადგან მას კონკრეტული ფორმა აღარა აქვს.

სავსებით ბუნებრივია ის გარემოება, რომ თეატრის ყველა გამოჩენილი მოღვაწე თავის ურთაღლებას მიმართავს თანამედროვეობისაკენ, იმ პრობლემებისაკენ, რომლებიც მიმდინარე ცხოვრების წიაღში მოილია. ეს ურთაღლება და ინტერესი თანაბრად ვრცელდება როგორც საკუთრივ თეატრალურ ფორმებზე, სცენურ-გამომსახველობის ხატზე, ასევე იდეაზე სფეროზე, რადგან მხოლოდ მათი პარმონიული შეფერვათაშეა შესაძლებელი ჰუმანიტარული თეატრალური ნაწარმოების შექმნა.

თვით თეატრის ბუნებაშია ნაგულისხმები მისი უცილობელი, განუწყვეტელი კავშირი თანამედროვეობასთან. მრავალი მაგალითის მოტანა შეიძლება ხელოვნების სხვადასხვა სფეროდან, როცა, ვთქვათ, პოეტს, მხატვარს, კომპოზიტორს დიდება გაიან სწევია ან სულაც სიკვდილის შემდეგ უღიარებიათ, რადგან მათი იდეები და მხატვრული თვისებებურებაში უსწრებენ ზოლმე თანამედროვეობა აღქმის შესაძლებლობებს, მაგრამ თითქმის არ არსებობს რეჟისორი და ახსლოტურად არ არსებობს მხახიბი, რომელიც სიცოცხლეშივე არ უყოფილიყო აღიარებული ხალხის, ანუ მისი თანამედროვეების მიერ.

ორი უმთავრესი ნიშანი განსაზღვრავს დღევანდელი ქართული თეატრის შემოქმედების სახეს. ეს გახლავთ პრობლემათა მოქალაქეობრივი სინაზივლი. ამ პრობლემათა სიუხუხესთან ერთად, და მკვეერი შემობრუნება თანამედროვე თემატიკისაკენ, ეს უღარცხად მინშეულოვანი მომენტი ქართული თეატრის სინაზივლიეში, რაშიაც დიდი წვლილი მიუძღვის საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს დადგენილებას დრამატული თეატრების რეჟერტურის თაოზაზე, აგრეთვე ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების მიერ გამოართულ ათაბოიუს თეატრებს წინაშე მდგარი ამოცანებისა თუ პრობლემატიკის გამო. ეს დადგინდება წარმოშვა სინაზივლიეში და იგივე სინაზივლიე შეიცავდა მდგომარეობის გამოსწორების შესაძლებლობას.

როცა პრობლემებსა და თემატიკაზე ვლასპარკობთ, არ ვგულისხმობთ იმას, რომ ისინი მარტოოდენ გასულ სეწონში წამოიქრანენ და გამოიკვეთინენ. თეატრის საზე, თეატრალური სინაზივლიე რამდენიმე სეწონის მანძილზე იქმნება და ამას ანგარიში უნდა გავწიოთ. რაიე პრობლემები დაჟიჟეუთ, შევებოთ კიდევ მათი კონკრეტული და ცხადია, იმ განაჟანსაღებელმა კრიტიკულმა აბმოსფერომ, იმ მორალურმა კლიმატმა, რომელიც ჩვენს რესპუბლიკაში სუფევს, თავისი მაიცლებული წაჯიღ შეიგანა თეატრის მსხვერპლში და ქართულ თეატრსაც ამ მოყდ დროში (დაბ. ეს მოყდ დროა ისეთი რთული და სინთეზური დარგისათვის, როგორიც თეატრია) თავის მხრივ თვალსაჩინო წვლილი მიუძღვის ამ აბმოსფეროს შექმნასა და განმტკიცებაში. ამის შესახებ ღლანაკაი იყო საქართველოს კომუნისტური პარტიის XXV უროლობაზე, კერძოდ სანგარიშო მოსხვერვაში და შეგვიძლია მაღლიტებოთ ვთქვათ, რომ ის წწლიობ, რომელიც ქართულმა თეატრმა შეიგანა ამ საქმეში შემწივლი და დაჟანსებელი იქნა ესოდენ მაღალ ფორმებზე, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, რეჟერტურში უპირატესი ადგილი დაიჭირა კრიტიკული საოლის შემცველმა ნაწარმოებებმა, სადაც მხოლიებული იყო ადამიანის ღსქიკასა და ჩვენს საზოგადოებაში შემობრუნებულ მამე დანაშრებო, უღირსი მიღრკილებანი და მაგენ ტანდენციები. ამგვარად, თეატრის კრიტიკის ასპარეზი ერთბაშე ვრცელი იყო: ერთი მხრივ, ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური სფერო, რაიე იგი აღამაინს შინაგან სამყაროს ცებოდა და, მეორე მხრივ, სოციალური სფერო — რაიე იგი საზოგადოებრივ ცხოვრებას მოიხილავდა. აქ ჩვენ არ შეგვიძლია არ გავისხნოთ ისეთი სპექტაკლები, როგორიც იყო გ. ფეჩვილის „თვლი პატონანი“, მ. ჭავჭავიშვილის „იკავებ კლჟანტარაჟე“, ჭაბა იოსელიანის „ტიკიანსარა“ — მარტანიშვილის

თვარში; ვლ. შაიკოვსკის „აბანო“, თ. ქილაძის „სურათები საოქსო აღმოჩენა“; ნ. დუმბაძის „საბარლებო დასკვნა“ — რუსეთის თეატრში; ნ. დუმბაძის იგივე პიესა რუსეთის სს. და რესპუბლიკის მრავალ თეატრში, პ. კავაშის „უკრაინაში“, ი. ვაქვლის „პარაკუნე კომპილი“ ქუთაისის თეატრში, შუშინის და ვაშლიშვილის უღრესად მწვევ სიესების თეატრში, ა. თეატრში. აქ კრიტიკული, მანკურებათა უარისყოფითი სექტეტალების გვირგვინი, აქ შიშობდა აქ შეშინილიყო სიესები, სადაც ჩვენი თანამედროვე შემოქმედელი ადამიანის სახე იქნებოდა ნაჩვენები, ეს უზარალოდ ცხოვრების დიალექტიკის უარყოფაა, უარყოფა დინამიკის, განვითარების აღიარებასა და აღიარებას. პირველ რიგში აქ წამოიჭრა საიხიბო ერთობ მნიშვნელოვან ასპექტით — როგორი უნდა იყოს თანამედროვე საბჭოთა ადამიანი, ადამიანი, რომელიც აშენებს ახალ სამყაროს, ადამიანი, რომელიც წინ უძღვის საზოგადოებრივი გარემოს, ადამიანი, რომელიც უნდა იყოს ადამიანთა დიდი კოლექტივის ბედი და ვის გონიერებაზე, ზნეობრივ სიუაქივზე, უკონომიოსობაზე ბეჯიერად არის დამოკიდებული ამ ადამიანისა და სახელმწიფოს ბედი. ჩვენი ადამიანები უცვლიან სახეს ცხოვრებას და არ შიშობენა. ახლა მათ არ მივაუფუნოთ ილიდრის როლი გარდაქმანა ამ პროცესში. ერთგვარი კანონზომიერებაც არის იმაში, რომ ეს დიდი მასშტაბიერი თეატრული წარმოსტევა ისტორიულ პლანშიც არა — ერთობ — სახელმწიფო და ხალხი, ხალხი და სახელმწიფოს შორის, სახელმწიფოს შორის, ახალი და ახალი უნდა იყოს. არ არის შემთხვევითი, რომ რუსეთის თეატრში ბელა-ხლა აღადგინა კორკოტილის „სი წლის შემდეგ“, სადაც დეკაბრისტების ნაყოფი და პოეტური სახეები განთავსებული რუსეთის მომავლის წინაშეაუჭრებელი. უპირისპირებულად და ზნეობრივ გამარჯვების ზნეობად ნიკოლოზ მეფის პირველ და მანკებულ პირველზე, თუმცა იგი, ვინცა და ილია რუსეთის სახელმწიფოებრივი მთლიანობის ინტერესებით სულადგმოლობდა. ჩვენ აქ ვხედავთ ახალ-გაზრდა, განახლებულ რუსეთს, რომელიც თავისი კოლიაორი ფორმით კარგულად სწავლის მოდერულ შერობა და რომლის მკო ჩვენს სოციალისტურ სამყაროშიც გაისმა. დიამ სწავლის მოედანზე დანახეული სიხლბეცა გაბუტებისა, რომლებიც იცნებოდნენ დიად, თავისუფალ, ჰუმანისტურ რუსეთის სახელმწიფოზე, უკავალი და გამკაცლა ისტორიის უკადგანო მორწმუნეც; ეს გაბუტული აღეს ჩვენიან არან. ჩვენიან ერთად იბძვიან უკეთესი შერობის-სათვის. ასეთ ღრმა ფილოსოფიურ-საზოგადოებრივ აზრს ატარებდა სექტეტული, რომელიც დიდი წარმატება ზედა წილად, როგორც ჩვენში, ასევე მოსკოვში და უზერეთში გატაროლებისს. ამავე თვალსაზრისით ვახვებთ გასული სეზონების ისეთ სექტეტულებს როგორც იყო ზღ. ტალხტის „ივანე მისხანეს სიკვდილი“, შექსპირის „ოთხეულს კიუსარს“, სუბბაშვილის „დობატი“ და სტელ ალბანას განხორციელებული „ილიდრის მეფე“ რუსეთის თეატრში და „მეფე დიდი“ რუსეთის თეატრში. მოუხდებდა ამ სექტეტალების სისტოსტრუ-მხატვრული სხვადასხვაობის, რეისონული ხელოვნების ინდივიდუალობისა, მხატვრულ-სცენარის სიხლბეცა მრავალფეროვნებისა, აქაც ნაყოფი გამოსევიდა მოაზრებლ მოაზრის აზრით — თვით უკვლავი გონიერი მართოველიც ეს ისტორიის მიერ განჭირულია დასაღუჟავად, თუ იგი უპირისპირდება ხალხს, განიშლივას მას როგორც მრავალთავიან ბზრის და ზნეობრივ შეცდომის უშუბეს საერთო-სახალხო ზნეობის ფონზე. ამავეთა თანამედროვე ვაჭრებს ისტორიული დრამის თუ ანტიკური და რეტნისმუსიკო ტრადიციისა, ჩვენი პრობლემების ორიბიტში მოაკეთეს ადამიანური არსებობის სიუბტებს, მაგრამ უმოთავრეს მანც იყო და არის — თეატრის უპირველესი აზრთან — ჩვენი თანამედროვის სახის მხატვრული წარმოსახვისა. ამით დავიწყეთ ჩვენ ამ დებულების განვითარება და საგანგებოდ მოვიტრუეთ ამაღ.

აქ. ცხადია, უპირველესი ადგილი უნდა მიეკუთვნოს კომუნისტის, საბჭოთა ადამიანის სახის შექმნას, მისი სულიერი სიდიადის ჩვენებას, ამ ადამიანის მხატვრულ გამოხატულების, რომელიც მანც ჩვენი სპეციური ცხოვრების წესს. ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის უმოთავრეს მონაპოვართა შორის, ლეონიდ ილიას ძე ბრენცევი

თავის საანგარიშო მოხსენებში საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის X XI ყრილობაზე, მიიხვედდა საბჭოური ცხოვრების წესის და საბჭოთა ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესის სრულქმნას.

ასეთი ადამიანის მხატვრულ-სცენარის სახის შექმნა უკვლევის იყო და იქნება ქართული თეატრის უპირველესი ამოცანა, ქართული დრამატურგიის სისტოსტრული საქმე. აქ ჩვენ განვალგადგება ქართული თეატრის მწვენიერი ტრადიცია და ის გამოვლდება, ქრემკვლევრებით მივიღოთ. მაგრამ უმოთავრესა პირად დავკარებებო, პირად ნიჭი და საზოგადოებრივ ცხოვრების ინტერესებით ცხოვრება. ეს რთული ესთეტკური პრობლემა ვახლოა, რომელიც გამოიკვებას პლაკატურობას და სექტეტობას. თანამედროვე ადამიანის სახის შექმნის, უპირველესად, კომუნისტის სახის შექმნის სურვილით არის სწორედ ნაყარახვევი ჩვენი თეატრების რეტრეტუარში ისეთი პიესების წინ წამოწევა, როგორცაა რ. თაბუკაშვილის „არა. კომის მდიანი“ (განახლებული ვარიანტი), გ. ზუხუშვილის „მოსამართლე“, ავ. ჩხიძის „როცა ქალის სძინავს“ და ა. ილიის წესირგინა ერთი ხატიობის, ვალ. კანელიშვილის „გრიტოლი დღე“, ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარია“, ა. ისტრუვიკის „როგორ იწრობოდა ფოლადი“ ინსცენირებები, ვეროვსკის „უცხო კაცი“, როგორც „სიტუაცია“, შტეინის „რომელიც ამერიკით“, გაიდარის „ბუმბარაში“ და ვ. დარსკლის „იკვიტი“.

ამ სექტეტალებში, სცენაზე ავიან ადამიანები, რომლებიც უკვლავდგრად მალა აუგებდნენ საზოგადოების ინტერესებს. იბძვიან ხერთო-სახალხო საქმისათვის, ქვეყნის უკეთესი შერობისათვის, ერთად დაზახსათაუბელი ნიშანი, რომელიც ამ სცენურ გმირთა უშრავლულობას ახასიათებს, არის შუთაობა, უკონომიობა, რომელიც ხასიათის ლოგაზე ქვეყლა და არ ატარებს ვოლტერბანობის ნიშნებს. ცხოვრება ამ ადამიანებს სწორად აღტენიანების წინაშეაუჭრებ, მაგრამ არ შეძენა — უკვე ქვეყლით ხასიათის განმსაღვრელი ნიშნად, სძლევის ხოლმე ფრად ადამიანურ სისულტებს თუ მიდრეკილებებს.

რ. თაბუკაშვილის „რაიკოვის მდიანის“ ახალ სცენურ სიციცტელს უნდა შევხვდეთ არა მხოლოდ ჩვენი მხასიათების ისტატობას და მწვეან არწენის, არამედ თვით ამ ხასიათის ცხოველმოსილებას. შესაძლოა, მრავალი ის პრობლემა, რომელიც ვადაქარა რ. თაბუკაშვილის რაიკოვის მდიანის ამ ოცე წლის წინ უზენადაა, უკვე დაფარულია ჩვენი ცხოვრების ბიტი, ხოლო ზაჯი, ჩვენი საზოგადოებრივ კრეკილ მწვევად ვაჯს, მაგრამ ეს არ არის მოთავარი — მოთავარი ამ გმირის ხასიათი, მისი დამოკიდებულება ადამიანებისადმი, ცხოვრებისადმი, მისი კომუნისტური მხსულგება, პირისპირულობა უკვლავ და უკვლავის, უკვლავსად და, პირველ რიგში, საუთარი თავარი.

რა მომართური ტრავმა არ მიუყენა ცხოვრებამ, სად არ გადისროლა ბეჭდა გ. ზუხუშვილის „მოსამართლეს“ მრავალი გმირი ვიროკვინი არ სცდა მისი ზნეობრივი კოლექტივის მოთავარი სადინარ შემოუარეს, რა არ ღონეს მისი შედარებული ვილის „მოსამართლეს“, რა ალაღებს და იმედატრუების ტალხტით არ ცვენიდეს მას, მაგრამ ამ განსაღვლებში ვიროკვინი დორსტულად გამოატარა თავისი სექტეტი, უშრეკული სახელი და ბოლომდე მიიტანა თავისი არსებობა სამართლიანობის მაღალ კვარცხელეზე, სადაც უფრო გარკვევით ჩანს გამოკრეგებულობა და დამორცხებულები. მამაკული და ლარაკული, წარამართული და წარუთავალი; ამ ადამიანის სცენურდგრამ უნდა ირწმუნოს, რომ მხოლოდ ასეთებს შეეძლოთ მოქეტელუყვენ რევოლუციის მეცხერ ტალღაზე, ღირსულად ებრძოლა სამართალიანობის ფრწოლს, თავის მხრებით ეზოდან აღშენებლობის მოელი სძიმში და შუღლებსათვის სამკალოთი დარჩენილუყვენ. ამავეარი გმირების, როგორც დრამატურგები, ისე სცენარისტები ხორცშესხმეში არ არის, საშუარად, დაძლეული ერთგვარი სტერეოტიპი, რაც გულისხმობს იგივე პერსონიფიკირებას, და რაც გამოიწვევს შინაგანწინააღმდეგობას, ხასიათის მრავალფეროვნებას, რაც მათ ხელს უშლით ამაღლდენ იდეალურ გმირებად — არა მარტო რომანტიკული გაგებების იდეალური გმირისა, არამედ სრულყოფილი რეალისტური მხატვრული სახის თვალსაზრისით. აქვე შეიწინევა დრამა

ტურჯაძე და თეატრის მიმწეარებელი „დასამართლო შტრამბოვი“, ცსკ-ს ხალი ფრეზები, შინაგანი ტიპოლებით შევსებს სერთო პორტრეტს, მაგრამ ეს ხშირად ტიპებს აშკარა „დასამართლო“ შთაბეჭდილებებს, რომლის მიზანდასახულობა ადვილად განსაზღვრია. ცხადია, ამ პიესებში გამოირიცხებოდა ის მთავარი მაქსიმალიზმი, რაც სცენურ პერსონაჟს ერთი მიმართულებით მოძრავ მენაჟიერ თოჯინას ამსგავსებს, მაგრამ სისხლს და კონტრასტულობის ერთიანობა მაინც მიიღწევა. მძაფრი ცხოვრებისეული კონფლიქტის ფონზე მოქცეული ალ. ჩხაიძის პიესის „როცა ქალაქს სინავს“ შთავაზინებელია ის კონფლიქტი არ არის ბელოვებული, დრამატურული სუბიექტის მიერ. იგი წარმოშვა ჩვენმა ცხოვრებამ, ჩვენმა სინამდვილემ, სამოქრობისი, როგორც მოხდა, რომ ჩვენს ქვეყანაში, ჩვენ თვალწინ უკვალოდ იხსნება და ესოდენ საშიში ფორმები მიიღო. ვაკეებს თუ არა ჩვენს თეთრს — საყუარ სინდისთან რაღაც გარკვევის მავარი რამ, რაც იძულებულს გვხდის ფაული ავარიდით და მიუბრუნებულს სხვებს საზოგადოებრივი ცხოვრების ნორმების დარღვევა. მაგრამ ეს არ არის ქვეყნის საყუარ სინდისთან, მტანჯვლი თვითგვემა, არამედ ფიზიკური და გონიერული, კრიტაკული ქვერტა საყუარის შედგომისა, რასაც დასაბუთებული კონფლიქტი იძლევა, ვერ შესძლებს ისე გაუმწეველინათ საყუარ, რომ შეექმნათ უფრო მძლე-ვარი და მძაფრი წარმოშობი, რადგან თეატრალურმა ხერხმა შეცვალა კონფლიქტის ლოგიკური განვითარება.

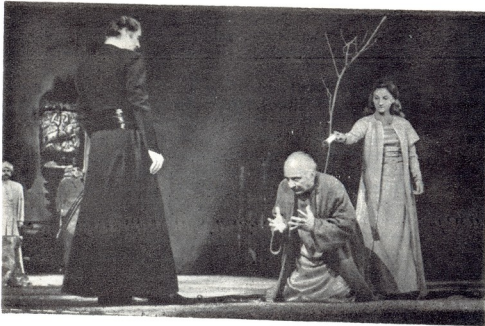
უკანასკნელ წლებში შექმნილი პიესების შთავაზინებელია არა უბრალოდ პარტიული მუშაი, არამედ ჩაკომის მდიანი, ასეთი პიესები ნიშანდობლივი მოვლენაა: რ. თაბუჯაშვილის „რაიკომის მდიანი“, ა. ჩხაიძის ორი პიესა „დღის წესრიგშია ერთი საყუარ“ და „როცა ქალაქს სინავს“, ვ. კანდელაკის „გრძელი დღი“ — ყველა ეს პიესა დაიდა ჩვენი თეატრების სცენაზე. სამწუხაროა მხოლოდ ის, რომ რუსთაველის თეატრმა, რომელსაც პერსპექტიულ რიგებრტურაში ჰქონდა ა. ჩხაიძისა და ვ. კანდელაკის პიესები. უარი თქვა ამ პიესების დადგმაზე, რაც მთი უფრო საყვირებელია, რომ თეატრმა იმავე ა. ჩხაიძის გაკლებით სუსტი პიესა დადა (მხედველობაში მაცხს „დაბრუნება“). ახლა, როცა რუსთაველის თეატრი ასეთ შექმნილებით აღმავლობას განიცდის, იგი ქართულ დრამატურგიაზე

წუშაობის მგალობის უნდა აღვნიშნავთ ყველას. შენიშნა „სულხორნის თეატრის ვიქა, რომ პიესას „როცა ქალაქს სინავს“, რომელიც ყველაზე ადრე სწორედ რუსთაველის თეატრმა შეიტანა თქვენს სრისპექტიულ რეპერტუარში, არანაკლები წარმატება ექნებოდა, ვიდრე გელმანის „დასაწყისი“, სექტაკლს, რომელმაც საყუარული აღიარება ჰპოვა მოსკოვში გატრობლისას. აქვე მინდა ვთქვა, და ეს არ გებნა მართო რუსთაველის თეატრის: გაკლებით მეტი პატივისცემით უნდა მოვეცილო ჩვენს მიერვე შედგენულ რეპერტუარს, რათა ადვილად გამოვრჩეთ არასტრუქტურული და იმპროვიზაცია ამ საქმეში.

ამრიგად, დავებრუნდეთ შემოქმელებს. ამ პიესების წამყვანი ფიგურა რაიკომის მდიანი, და ეს არაა შემთხვევითი. გაიხსენიო ძველი პიესების თანამედროვე თემზე — აქ მხოლოდ პარტიული მუშაის სქემასთან გვევლინა საქმე. იგი პიესაში წარმოთქვამდა ერთ ან ორ სტერილურ ფაქტს, წამოიხატებდა მოვეცილო ლოზუნგს, გახვეწულ სიტყვებს და ყველა კონფლიქტი გავფარებული იყო ამ მსგავსად ანტიკური თეატრის დღეს ექ მანისას.

ჩამდინდა სისხლსაც, ცხოველმოსილი არიან ახლანდელ პიესებში ეს აღმანიები, რომლებსაც ცხოვრებას საზოგადოების მმართველი საქმეები ანდო. ისინი ხალხთან ერთად არიან, მისი ტიპილებით ცხოვრობენ, მის სიხარულს იზიარებენ, და თუ ჯერ კიდევ სრულქმნილი მხატვრული სცენური სახეები არ არიან, ეს სულაც არ აკნინებს ქართული დრამისა და თეატრის მიღწევებს ამ მიმართულებით. ამ თვალსაზრისით ცხოველ ინტერესს იწვევს ის აბმოსფერო, რუსთაველის თეატრის სექტაკლ „დასაწყისში“, რასაც უზარმაზარი დაწესებულების პარტიკომის მისი, ეს სახე, — თუ შეიძლება ახერხება, — ინტელექტუალურ ხარისხშია აუვანილი. და ეს ინტელექტუალური შერწყმული სულიერი სფაქტისთან, მე ვიტყოდი, შინაგან შიხედირლობასთან, გამავალიებულ ინტუიციასთან. იგი ქვერტე მო არ უტევს მოვლენებს, არამედ ანალიზებს, ფიქრობს, ერთმანეთს უხამებს პიროვნებას და საზოგადოების ინტერესებს. უდროო დროს არ ერთება საქმეში და მხოლოდ ვითარების კულმინაციურ მომენტში აჩენს მთელ თავის შინაგან ძალას და რწმენას. ამგვარ სცენურ სახეს თაიხი განსაკუთრებული საღებავი შეეცხს თანამედროვეთა სცენურ სახეთა გაღერებაში.

იმ დღისმინველივან თემათა შორის, რომელთა მხატვრული და მუშაება, მხატვრული ბორცვებსმა ზღბოდა საბჭოთა ბელოვების მრავალფეროვან ფანტურა, ახს. ლ. ბ. ბრენევეს პარტიის XXI ყრილობაზე გამოშო მორალური კატეგორიათა ძიების თემაზე: „უნდა დაინიშნის კიდევ ერთი თემა, რომელსაც ჩვენმა ლიტერატურამ და ბელოვნებამ ბევრი ძალ-ღონე მოახმარეს. ეს არის მორალის, წესობრივი ძიების თემა. აქ იყო ხარვეზებიც, მაგრამ მიღწევები მაინც უფრო მეტია. ჩვენი მწერლების, მხატვრების დამსახურება ის არის, რომ ისინი ცდილობენ მხარი დაუჭირონ აღმანიის საუკეთესო თემა“



სცენა რუსთაველის თეატრის სექტაკლიდან „დასაწყისი“.

სებებს, ში პრინციპულობას, პაციონებას, გრძობების სწავლებას, და ამასთან ხელმძღვანელობდნენ ჩვენი კომუნისტური ზეობის ურევები პრინციპებით“.

თუ ჩვენ გაითვალისწინებთ ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრების სეკციონურებას და შესაბამისად ქართული თეატრის ვითარებას, მაშინ ჩვენი გასაგებია გახდება მორალურ-წესობრივი თემის უპირატესობა სხვა თემებთან შედარებით, თუმცა ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ თავისი აღვილი არ სტეროდეს ე. წ. „საწარმო თემს“ და სემბოთა ხალხის უშავალითი გმირობას დიდ სახელს ომში.

ასეთი სექტაკლები აქ ნაწილობრივ დასახლდა, შეგვიძლია მათ შევძროთ ც. ფანჯარის „მეშვიდე ცა“ და დვორცის „უსხო კაცი“ რუსთაველის თეატრში, ჯ. მინაიას „აღუვსებელი საწყალი“ მარჯანიშვილის თეატრში, ვ. იაკაშვილის „წრობაში“ რუსთავის თეატრში, შეგინის „სახვალთი ამინდი“ სოხუმის თეატრში და ა. შ. ახლა, რაც შეეხება, სამამული ომის გმირული ეპოპეისაში მიძღვნილი სექტაკლებს, არ დარჩენია რესპუბლიკის არც ერთი თეატრი, რომ არ დაეცა ამ დავუიურთი, საარაკო გმირობის ამსახველო პიესა ისევე, როგორც ყველა თეატრმა მემუდნა სექციონური დიდება კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობას, ამ დადგმებს თეატრალურმა საზოგადოებამ სექციონური პლენური უძღვნა და ამის თაობაზე აქ სიტყვას ადარ გაავარქმელდა.

ამგვარად, თუ დავუბრუნდებით ზეობითმულს — ქართული თეატრის რელიგიურად გამოკეთილი დეიტომოტი თანამედროვე ადამიანის წინაშე მდგარი ზეობრივი პრობლემები გახლავთ. პირველხანებში ჩვენს თეატრში კრიტიკული პათოსი ქარბობდა. მკუთრად იყო ნაჩვენები ამ ნაყოფანებათაგან გამოწვეული მძიმე ფსიქოლოგიური შედეგები, უანასკნელ ხანს კი როგორც იქვე, გამოიკეთა თანამედროვე, შემოქმედითი ადამიანის თება, აქტიურად მებრძოლი გმირისა, რომელიც ხმალამოწვლილი ბრძვის მანიერებას, ზეობრივ სიღვრეობას, შეგუბუნებას, მომენტურ აღმატებას. თვით ძველი და ახალი დროის კლასიკური ქმნილებები დღეს ზეობრივ პრიშმაშია, უპირველესად, გატარებული და ჩვენი საზოგადოების განვითარების იმპულსის როლი ეისრებათ. ბრეტის „კუკასიური ცარის წრის“ უჩვეულო წარმატება, სხვა კომონენტებთან ერთად განაირობა ზეობრივი კატეგორიების მალამხატვრულმა განსხვავებულმა. სიკეთე, როგორც ბრძოლის სათავე, როგორც პიროვნების და საზოგადოების ხასის განსაზღვრელი — ასე იგი წარმოდგენილი პრინციპიტრებულად გრუშესა და ახლავს სახეებში. მაგრამ ეს არ არის ანემორი სიკეთე, თავისთავად დეტერმინებული, თავისთავად მოცემული. ეს გახლავთ მებრძოლი, აქტიური მუშაინების სათავე, რომელიც ინდივიდი უკამოდგება ამ ინდივიდას და საზოგადოების ერთობლივი ბრძოლას და თავანწარების შედეგად.

თ. ჩხეიძის მიერ წლებიანდელ სეზონში განხორციელებული ლო-

ფოკუს „ოილიბის მუფისა“ და იბსენის „მოჩვენებასის“ აზრებზეც ახლა, ემიციური ზემოქმედების დასაბულობა განხორციელებული აღმართის შინაგანი მასუბისმგებლობის გრძობითი საყუთარის უნაშედეგის, ოქსისა თუ სახელმწიფოს წინაშე—უნებელი, ტრაგული, ზეობრივი დანაშაული, თუ მემკვიდრეობით მიღებული სულიერი სიძაბუთე, აქ გამოირცხვას ბედისწერისა თუ ბიოლოგიური შტამის უკიდრისმგებლობას. ამ სექტაკლებში პრობლემა ზეობრივ პლანსა წარმოედგინა. შეცდომა, რაოდენ მძიმეც არ უნდა იყოს იგი, კი არ უნდა სრესდეს აღმართს, თუ არ უნდა სპობდეს მის ფსიქოლოგიური კონტრეტისა, რაც ითვსებს სიკეთეს, სიამავეს, მოქალაქეობას, არამედ უნდა ამაზღებდეს ცხოველმოსილ ღვაწს, რომედ აღმართნი ვულკანითი იფეთქებს ამ შეცდომის დასაძლევად და გაორებული სიბნელეში დანთქმული პიროვნების გასაძლევად. სინამდლეუე განისაზღვლავდა ახეთი ახალგაზრდა ოილიბის ო. ჩხეიძისა და ც. ხარაბაძის გაზრებით და არ შეიძლება აქ არ დავინახოთ მარადიული კონფლიქტის ახლებური გაშუქება.

და აი, „მოჩვენებანი“, რომელიც მრავალი მომენტის ბედნიერი დასახტევის გამო ვეხიბლვას და ვაჯალღვებს. აქ ჩვენ ერთმანეთს გვერდგვერდ ვხვდეთ ქართული თეატრის ორ გამოჩენილ მსახიობს, უფრო სწორად, ორ გამოჩენილ არტისტს, რადან ამ სიტუაში ვგულისხმობ არა მარტო სცენურ მოღვაწეობას, არამედ არტისტულ ცხოვრებას — სავსეს გატაკეთი, ბრძოლით, აღმავრებით და დეკემით, სადაც საზოგადოებრივ აღიარებას, ხალხის სიყვარულსა და აღფრთოვანებას პირადული, ტრაგული განცდები ბზარავს ხოლმე. დიას, სცენაზე დგას ორი დიდი არტისტ—ვერიკო ანჯაფრადი და აკაკი ვასაძე და მარტო ეს ფაქტი კი მრავალმხედველია, ზეობრივი გაკეთილია ჩვენი საზოგადოებისთვის. ერთი თეატრის წაღწეა შობილი, მარჯანიშვილის მიერ ხელდასმული, ისინი ათეული წლების მძაბილზე დამორბეული იყვნენ და სხვადასხვა თეატრებში ქმნიდნენ თავიანი უცვად სახეებს, რათა ბოლოს, ცხოვრების მწუხარზე, კვლავ მარჯანიშვილის სახეობის ქვეშ გაერთიანებულიყვნენ და მისი თეატრის ბებერი კელლები გათხოთ თავიანი შემოქმედებითი ცესტით. ორივე არტისტის მიღმა ჩვენ ვხვდეთ ორი სახელოვანი თეატრის გზას, ამ თეატრების მიუღ ისტორიას, შემოქმედებითი ბრძოლებით სავსეს, ვხვდეთ ქართული თეატრის ორ განსხვავებულ გზას და დღეს, როცა ისინი ერთად გამოვიან, თითქოს ეს ორი გზა ერთობდა, ეს ორი თეატრი ერთწმის ურთიერთს — და ჩვენ უკვე ვხვდეთ თეატრს, რომელსაც აქვს ერთი სახელი — ქართული თეატრი. განსაცვიფრებელი ერთიანობით, სტილისტური ერთიანობით, შე ხაზს უსვსამ ამ სიტუაცს, მიყავთ მათ თავიანი როლები, სადაც შინაგანი ცხოვრება, ნიუანსირებული მრავალი ფერი, შესავრე პლასტიკურ ხატს პოულობს, ხოლო გრძობათა გრადაცია მღვიმისაზელომებული რეფლექსითაა არეკლილი. ამ შესანიშნავი დეტეტის გვერდიითაა ახალგაზრდობა, თვით თ. ჩხეიძე, ეს ნიჭირი

სცენა მარჯანიშვილის თეატრის სექტაკელიან „მილიარდრის ვიზიტ“.



და ფაქიზი ხელოვანი, ს. კიაურელი, გ. ბერიაშვილი, ნ. შვალბო-
ლოშვილი და ჩვენ გვერთა, რომ მარჯანიშვილის თეატრის წინაშე
დღი პერსპექტივები უნდა გადაშალოს.

მანჩ რას ეუბნება დღეს ჩვენს საზოგადოებას ეს ფსიქოლოგიუ-
რი დრამა, სადაც მემკვიდრეობითი, ბიოლოგიური დანაშაულის ნა-
ტურალისტური წარმოსახვა თ. ჩხეიძემ და ნ. შვალბოლოშვილმა ნა-
ტივით, რეალისტური ხელოვნებით შეცვალეს? მთელი თავისი წყობ-
ითი, ხასიათით და დაპირისპირებით; მთავრე პლანიონ სპექტაკლი სუ-
ლდერი სწმინდასაყენ, შინაგანი განწმენდისკენ მოვიკბმის და
თითქოს გვეუბნება: აწონ-დაწონით თითოეული თქვენი ნაბიჯი მო-
რალის სფეროში, რათა უფროსი თაობის ზნეობრივი დანაშაული
ახალ თაობას მშობე კირთებად არ დააწესდეს და არ გამოითიშოს სა-
ზოგადოებრივი ასპარეზიდან.

როგორც ვეუბნებ, ჩვენმა წყვეანმა თეატრებმა ნათლად გამოკ-
ვეყვოს თავიანთი მოქალაქეობრივი პოზიციები, რაც სულ აგერ, ახ-
ლანახ, ერთობ შესუსტებულად გახლათ. ეს პროცესი კიდევ უფრო

შეთავაზებულ თემებად „სამოცდაათიანი წლების კორჩაგინდები“
ირჩევნებ ბამისა და ალაუნის არხის მშენებლობის თემსა, რავეუ-
გან სურთ ტიპური გარემოში ასახონ მშრომელი ადამიანის ხანსაყუ-
მისი შრომითი შემართება, ქართულ დრამატურგიაში გამოჩნდა ახა-
ლი სახელები — ნ. წულუბსკირი, ვ. ჩეკურიშვილი, ა. ჩხევიშვილი,
რ. მამუკლაშვილი და სრულიად ახალგაზრდა ლ. თაბუკაშვილი,
რომლის პიესამ „დღის საყვარელი ვალის“ ახალგაზრდა დრამატურ-
გიათ იატის სემინარზე მოწონება დამსახურა. ამ პიესას დრამატის
ცნობილი დრამატურგი ლ. ზორინი და ბეჭდავს ეურნალში „თეა-
ტრი“. მე არ მსურს რაიმე უპირატესობა მივაწიო კულტურის სა-
მიწისროსა და თეატრებს ქართული დრამატურგიის განვითარების
საქმეში, მაგრამ ამატარა, რომ საქართველოს მწერალთა კავშირისა
და ჩვენი თურნალების მხრივ ქართულ პიესას აუღია საჭირო ურუ-
აღდება. ამის თაობაზე მრავალჯერს თქმულა პუნქტებმა და თაობა-
რებზე, მაგრამ დადებითი ძვერები ამ მიმართულებით არა ჩანს. სანამ
ქართულ დრამატურგიაზე ზრუნვა ჩვენი ერთობლივი საქმე არ გახ-



სენა ბათუმის თეატრის სპექტა-
კლიდან „დარისპანის გასაქირი“.

სენა სოხუმის თეატრის სპექტა-
კლიდან „მარი-ოქტომბერი“.

უნდა გააქტიურდეს და განქციდეს, უკეთეს ვაზურს თეატრი ვიხი-
ლოთ მასზე იღვრე-მხატვრული შემოქმედების ფუნქციონალურ
საუბრებად. ამ საქმეში გადამწყვეტი სიტუაცია უნდა თქვან ჩვენმა
დრამატურგებმა, რომელთა პიესებს დღე უპირატესობა აქვთ რეს-
პუბლიკის სარეპერტუარო პანორამაში, მაგრამ მთავრე შექმნილი სპე-
ტაკლები ჯერჯერობით ვერ იქნენ განმსაზღვრელად თეატრების
შემოქმედებით ძიებებში. ჩანს, მივადევით ქართული დრამატურგიის
საქიბებებს. მე არ ვპირებ ვილაპარაკო თეატრისა და დრამატურგის
კონფლიქტზე, რაც ხელს შეიძლება გამოგონილიყო იუსოს, რად-
გან არ მეუფლება კარგი თანამედროვე პიესა, რომელიც ჩვენი თეატ-
რის სცენაზე არ განხორციელდებოდა. რა ძირითადი ნაილი ახსი-
აუბებს ქართულ დრამატურგას საერთოდ—უპირველესად, სტერეო-
ტიპოლობა. დრამატურგიული არქიტექტონიკის პრიმიტიულობა და
შინაგანი შეზღუდულობა, რაც ხელს უშლის მათ შეამჩნიონ ახალი
კონფლიქტები და ახალი პრობლემების საუფლებები. ქართულ მწერ-
ლობაში არ დარჩენილა არცერთი იმდენი მომეტი პროზაიკოსი, რა-
მელიც არ მოგვეწვიოს, არ მიგვეცეს თქვა ამ დავითა, მაგრამ ჯერ-
ჯერობით შედეგი დიდად სასურველი არ არის. ახალგაზრდებს უჭირ-
და დრამატურგიული ფორმის ფლობა, დილოგული მოქმედების გაშლა,
სიტუებრის ხასიათის გახსნა და ამკობინებენ თავიანთი სათქმელი
სხვა ფორმით თქვან. მაგრამ გამოქრთა იმდენი მომეტი სხივიც ხა-
ინტერესოა ის გარემოება, რომ ჩვენს მიერ მოწვეული მწერლები

დებ, არცა მოსალოდნელი წინსვლა. თავს ნუ ვინუგვებთ იმით,
რომ დრამატურგია ტრადიციულად ჩამორჩენილი ეარნა ქართული
მწერლობისა, არ უნდა მივიჩნიოთ ვადაუბაზე ზღუდვდ საერთოდ
საბჭოთა დრამატურგიის ჩამორჩენა, მის შესახებაც დაპარაკოდა
გ. მარკოვი საკავშირო მწერალთა ყრილობაზე. მე მაგონ, არ იქნება
ურიგო, თუ ქართული დრამატურგიის თარიდან ვადაუბებულად ზოგი-
ერთი პიესას და ახალი თვალით ვადავიკოხავეთ, როგორც ეს გააკ-
ეთს თ. ჩხეიძემ და რ. სტურული, ა. ქუთათელაძემ და ნ. ნიკოლა-
ძემ. პ. კაკაბაძის ვრცელი დრამატული პოეზიიდან მრავალი ელბის
თავის ახალ სცენურ სიცოცხლეს, დავახალებებ მხოლოდ ერთს:
ტრავეია „დღიგირი თავდადებულს“ — ძლიერსა და მრავალმხრავ
საინტერესო ნაწარმოებს. ჩემი დრმა რწმენით, თამაზ კლიაძის პიე-
სებით მთელი სიღრმით არ გაუხსნიათ ჩვენს რევიორებს და მათში
ნრავალი შესაძლებლობა ჩაქსოვილი. მართალია, რეპერტუარში
წაშყვენი ადვილი უნდა ექიროს თანამედროვე პიესებს, მაგრამ
ჩვენ ერთობ ვავაღარობებთ თავს, თუ ეს ვალებად ვადავამოთ კლა-
სიკური დრამატურგიის ნიმუშებს. იმის შიშით, ვითუ, ისტორიული
თემბატითი გაბრუნება გვიყურებოდა, თითქმის სრულიად ვა-
კრა ჩვენი რეპერტუარებიდან ვრცელუდ-პატივითული თემბატა, რა-
მელმაც თავის დროზე ვანსაუბრებელი როლი თამაშა ჩვენი ერო-
ვნული თვითშეგნების ჩამოუალიბებაში და ქართული თეატრის თა-
ვისებური სახის შექმნაში. მთავარია, რას ვადავამოთ არ როგორც დავ-

დგამთ. ამგვარი პიესები, სამწუხაროდ, ძვირი სანახაი გაგვიხდა ჩვენს ახალგაზრდულ თეატრებშიც, რომლებიც მოწოდებულნი არიან სწორედ იმისთვის, რომ პატრიოტული სულსკვეთებით აღ-
ზარდონ ახალგაზრდები.

მეორე შესამჩნევი ნაკლი ჩვენი დრამატურგიის გახლავთ პრო-
ბლემატიკის მსუსტებურობისა და დრამატული უფროსი შესუსტა-
ნობა. პიესაში წამოჭრილი პრობლემა მნიშვნელოვანია, მწვევა —
ხოლო მისი განვითარება ხდება კამერულ დრამის ჩარჩოებში, რის
გამოც თვით პრობლემა კარგავს გაქანებასა და სიმწვავეს.

ჩვენს სახავშვო და ახალგაზრდულ თეატრებში უკლებილება მომა-
ვალი მაყურებლის ესთეტიკური გემოვნება და მშაღლი გრძნობები.
სწორედ ამ გვეჭრება ნაშველი მაღალმხატვრული დრამატურგია,
მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენ არა გვეყავს დრამატურგი, რომელიც სპე-
ციალურად თოჯინების თეატრისათვის წერდეს. ეს მით უფრო და-
სანაია, რომ ამ თეატრის პროფესიული დონე საკმაოდ ამაღლდა,
ხოლო ტექნიკურ-შემოქმედებითი შესაძლებლობანი გაიკლებით გა-

სვეალებული პიესებს. ამის შესაბამისად გაიზარდა თეატრის გამო-
სახველობითი ხერხების დიპაზონი. რეპერტუარის მხრივ, თითქმის
დაუცხრნომლად იტებს ახალ რუს ავტორებს, მუშაობს ერთველ ავ-
ტორებთან. არც ერთი ქართული რეჟისორი არ იკამს ქართულ იმ-
დენ პიესას, რამდენაიც ი. ტუცტინოვოვს. ამ იგრძნობა სკოლა,
ტრენები და პროფესიონალიზმი. ჩვენ ვაკვებს სრული საუფულებო
ვიფიქროთ, რომ გრიზოდოვის სახ. თბილისის რუსული თეატრი,
ასელო მომავალში რუსული თეატრების ფარგლებში ჩადგება.

ქართული ხალხის საყვარელი თეატრი — კ. მარჩანიშვილის სახე-
ლობის თეატრი, უკანასკნელი სეზონების მანძილზე ვეცარ განსა-
ღვრავდა ქართული თეატრალური ცხოვრების უკუსკავს, თეატრმა
დღეი დნავალიის ვანიცადა, მრავალი სახელოვანი მსახიობი, რომ
ღმებამ შექმნეს ამ თეატრის სახელი და დიდება; ადრეულად წაი-
და ჩვენგან, თეატრში წარმოქმნილი კონფლიქტის გამო მრავალი
ახალგაზრდა დააკლდა თეატრს. არ შეიძლება იმის თქმა, რომ დასის



იზარდა. ასევე მძიმე დღეშია ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეა-
ტრი. თ. მაღალაშვილისა და რ. მამულაშვილის პიესები რეპერტუარის
ნოელ სიმძიმეს ვერ იცისრებენ. ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვა-
ნელობა შეიცვალა. მოავარი რეჟისორის პოსტი დაიკავა შალვა გაწე-
რალიამ, ნიუიერმა და პრინციპულმა რეჟისორმა. ის წარმატება, რაც
ამ თეატრის ცალკეულ დადგმებს ხვდა წილად, თეატრმა უნდა გა-
ნამტკიცოს. წლივანდელი სეზონი თეატრს ერთობ უსუსტი გამოუყა-
და. თეატრში ამან გარკვეული წინააღმდეგობა წარმოქმნა. ჭეჭე-
რბოები ეს გამოხატულია წარსულის უარყოფითა და კომპრომისების
დაგმობით, რაც, თავისთავად, მოსაწონია, მაგრამ ჩვენ პოზიტიური
პროგრამის განხორციელებას მოველოთ.

რეპერტუარის მხრივ გაიკლებით უკეთესი მდგომარეობა აქვს
მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრს, რადგან არჩევანის შესაძ-
ლებლობა აქ ვრცელზე ვრცელია. რაც შეეხება სპექტაკლების მხა-
ტვრულ ხარისხს — უსჯაროდ იგრძნობა რ. მირცხლოვას ნიუი, მა-
ღალი პროფესიული დონე და მსახიობებთან მუშაობის უნარი.

ძალზე ენერგიულად მოჰქიდა ხელი დასის განახლებას, რეპერ-
ტუარის გამდიდრებას გრიზოდოვის თეატრის სამხატვრო ხელმძღ-
ვანელმა ა. ტუცტინოვოვმა. ახლა გაიკლებით მედიანია ამ თეა-
ტრის შემოქმედებითი პალიტრა — ამ შეხვედებით პერიოდიკურ-
მანტიულ დრამას, სატირულ კომედიას, მძაფრ გრიტებს, მიუ-
ჩეილს, ლირიულ დრამას, მძაფრი მოქალაქეობრივი სათითოს ვამ-

არ გრძნობდა შექმნილ ვითარებას და არ იძებნდა გამოსავალს მდგო-
მარეობიდან. დიდი ძალთახვევის შედეგად რამდენიმე საინტერესო
სპექტაკლი შეუქმნა, მაგრამ სტაბილური დონე ვერ იქნა შენარ-
ჩუნებული. დასი ძალიან მტკიცეულად განიცდიდა უკველ კრიტი-
კულ შენიშვნას. სიტუაცია იმდენად დაძაბა, რომ თვით ყველზე
კეთილშესურველთა შენიშვნებიც კი ზოგჯერ, მტრულ გამოხდომად
აღიქმებოდა ხოლმე. დასში იყო საინტერესო ძალები, მხატვრული
დამტკიცეს თავიანთი სიცოცხლისუნარიანობა — ამას ადასტურებს
აღდგენილი „ურთილ აკოსტა“ და „სსონა გულისა“, „უმათა სიკაუ-
და“ და „თავლი პატიოსანი“, „მოსამართლე“ და „კვაიი კვაპნტიკაი“.
მაგრამ, ამავე დროს, იგრძნობოდა კუმარტო შემოქმედებითი აღ-
მაფრენის შეუცეცა, პროფესიონალიზმის უკმარობა, მხატვრული
დონის დაქვეითება — მარჩანიშვილის თეატრის ტრადიციების შე-
სუსტება. ეს ტრადიცია კი გულისხმობს ცხოვრების უაღრესად მარ-
თალ სურათებს, გარემულ ეფექტს მოკლებულ, კუმარტო რეა-
ლისტურ სახეებს, მსუეე მონასმებს და შინაგან გაიცისროვნებას.
ვიყო გულახდილი: თვალწინ რომ არ გვეჩინოდა მარჩანიშვილის
თეატრის შესანიშნავი სპექტაკლები, სახეს ბრყუნავდა სცენური
სახეებით და შენიშვნებიანი აღმაფრენი, შესაძლოა ჩვენ ვიხედვ
კრიტიკული არ ყვეოფილიაუივი მის მიმართ. ჩვენ თეატრს ვეადე-
ზოდით არა იმდენად სარეპერტუარო პოლიტიკის, რამდენადაც
სპექტაკლების მხატვრული ხარისხის გამო. მიმდინარეობდა რეალის-

ტური გზების ძიება მდგომარეობის გამოსასწორებლად, როგორც თეატრში, ისე მის დაგრთვა, მაგრამ ზოგიერთი გადაწყვეტილება საპლიტიური გამოდგა.

ახლა, როცა დაბრუნდა დიდი ჯგუფი თეატრიდან წასული მსახიობებისა, დარჩენილთა და დაბრუნებულთა შერწყმით ერთობ ძლიერ და საინტერესო კოლექტივთან გაქვს საქმე — ჩვენი საზოგადოების მსჯელობის ასპარეზად არ გამოსულა მარჩანიშვილის თეატრი. მეგრის აწუხებს საკითხი, რას გააკეთებს ამ ეტაპზე თეატრი და მისი ხელმძღვანელი გ. ლორთქიფანიძე. სწორი იყო თუ არა ის გადაწყვეტილება, რომლის წყალობით რუსთავის თეატრს, ერთ-ერთ უღირსად საინტერესო და ორიგინალურ თეატრს, მოეწევა ვიბით ძლიერი პირთა და მარჩანიშვილის თეატრში დაეაბრუნეთ? ხომ არ გამოიწვევს ეს რუსთავის თეატრის სრულ დაკნინებას და ჩვეულებრივ, პატარა ქალაქის პატარა თეატრად გადაქცევას? და, ასევე დროს, ამას მარჩანიშვილის თეატრის მეფეთრი შემოქმედებითი აღმავლობა ნამდვილად მოჰყვება? არსებობს ეს ციხეები და მათ ვერ დავემუდებით, მით უმეტეს, რომ ისინი პასუხს მოითხოვენ. ჯერ გავცუთ პასუხი იმ კითხვაზე, რომელიც რუსთავის თეატრის ცხება, ჩვენდა სასიხარულოდ ამ თეატრს, ახალი მხატვრული ხელმძღვანელის ა. ქუთათაძის თაოსნობით დაამტკიცა თავისი სოციალური სურათისა და ზედღეზე ორი ფრიად საინტერესო სექტაკალი დადგა რ. როლანის „მგლები“ და რ. თაბუაშვილის „რას იტყვის ხალხი?“ ახლა რაც შეეხება შორეული კითხვის, როცა გ. ლორთქიფანიძე ინიშნებოდა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად, ჩვენ, რასაკვირველია, ვიცოდით, რომ იგი ტელეფონზე დათა თუთაშვილის იდეებზე, რომელიც დიდ დროსა და ენერჯიას მოითხოვდა მისგან, პირველი, რაც მან გააკეთა, იყო ის, რომ გააფართოვა თეატრის რეპერტუარის საზღვრები: თეატრში მოეხმო რევისორ თ. ჩხეიძეს, რომელთან შემუშავდა დიდი ხალისით მიეტეჯოდა დასი და როგორც ვნახეთ, შედეგაც სასურველი მივიღეთ, ქუთათაძის მონივნა ორიგინალური ხედვისა და ნიჭის რევისორი გ. ნიკოლაძე, რომლის სექტაკალი „რას იტყვის ხალხი?“ მარჩანიშვილის თეატრში, ისევე როგორც ასევე პიესის დადგმა რუსთავის თეატრში (ა. ქუთათაძის) პირდაპირ ემატებოდა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებას მაგენ ტრადიციების შესახებ, სექტაკალი, რომელიც მისი ნიჭიერებისა და მიხედვრის ნიშანს ატარებს და, ბოლოს, ჩვენს სახელოვან რევისორს ა. ჩხატარაიას სთხოვა ი. გოთუას „გმირთა ვარაშის“ დადგმა, რომელსაც ხელ მალე ვიხილავთ. მაგრამ რა საინტერესოც არ უნდა იყოს ეს სექტაკლები, თეატრის სახეს უნდა განსაზღვრავდეს მთავარი რევისორის შემოქ-

მედება, ამ შემთხვევაში, გ. ლორთქიფანიძის სექტაკლები და ჯერ მარწყული რევისორი.

დას, თეატრის სახეს უნდა განსაზღვრავდეს მთავარი რევისორის შემოქმედება, ასე თუ ისე, ეს დებულება თავის სპეციფიკულ რეაქციასთან პოულობს დედაქალაქის თეატრალურ სინამდვილეში, რასაც, სამწუხაროდ, ვერ ვიტყვი ადგილობრივ თეატრებთან დაკავშირებით. ჯერ ერთი, რესპუბლიკა განიცდის სარევისორი კადრების ნაკლებობას, ამ მდგომარეობაში რეაქტივების გამო, რომლის მიხედვით წლების მანძილზე შეწყვეტილი იყო სარევისორი ფუნქციონირება მიღება, ხოლო მეორე ადრე კურსდამთავრებული შთანთქმარბოლმა კინემატოგრაფმა და ტელევიზიამ შეიკრ, არსებული რეპერტუარ შემოქმედებითი სიბის ძიებას კი არ ცდილობს, არამედ ელტვის ცრუ ნოვატობობას, წინასწარ მოფიქრებულ რევისორული სქემის ფარგლებში აქცევს პიესას, რომლის დაუდგენი მოდერნიზება-მოდიფიკაციებსაც ახდენს. რ. სტურუას მიერ თავისებურად გააზრებული „ეკარეკარი“ და „ალატი“, ასევე თემურ ჩხეიძის „გუშინდელი“ — უკუდი მაგალითი გამოდგა მრავალთაობის, რომლებიც ცდილობდნენ მაინცდამაინც უყუღა წიკითხონ პიესა, ვითომცა, ეს იყოს ორიგინალური თვალსაზრისი, ანუ ორიგინალური აქტა, და, ამ დროს, იმას კი არ ითვისებდნენ, რომ რუსთავის თეატრის რევისორთა პიესის არსს კი არ სცვილს, არამედ თავისებურად აღრმავებს მას და ახალ, თეატრალურ საშარბო გადმოაქვს იგი.

უკრთი ავგლობრივ თეატრებს, მთუხდავად დამოკითხის ზრდისა, მათი გეგმები მაინც ერთობ დაძაბულია, სექტაკლების ჩვენთვის გეგმა — მაგალი, გეგვ თეატრს არა აქვს შესაფერი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, ხოლო როცა ვიწვეთ თეატრის რეკონსტრუქციას, პრაქციკი უსაშველოდ ქიანურდება (მაგალითისათვის დავასახელებ ქუთათისის, ზუგდიდისა და გორის თეატრებს). მაშინ, როცა თბილისის თეატრებს შტატში ჰკავთ მსახიობები, რომლებიც სეხონიდან სეხონიმდე დაუტვირთავები არიან და თეატრის ხელმძღვანელები ერთიდებთან შემოქმედებითი კონსურსების ჩატარებს, ადგილობრივ თეატრის დასები დაუკომპლექტებელია უმაღლეს დამთავრებული მსახიობებით: ამის გამო ხშირია რევისორთა დენდაობა, ნინდა დავასახელო ის სრულიად ახალგაზრდა რევისორები, რომლებიც თავდადებით იღვიან საქმისათვის: ნუგზარ ლორთქიფანიძე — თელავში, დავით ნიკიკაძე — ბათუმში, თორა ცერაძე — ფოთში, ვასილ ჩიკაიძე — მხარამდე, შოთა კობიძე — ქუთაისში, მეჩხის, რა სიმინელების წინაშე დგანან ჩვენი რაონების პარტიული ხელმძღვანელები, მაგრამ მათი რეალური დახმარების გარეშე შეუძლებელია დასები შევიკვთოთ ახალგაზრდა მსახიობებით, რადგან ამ პრო-

სენდა თბილისის თეატრის და მალტის სახელმწიფო თეატრის სექტაკლიდან „ელვა“.



სცენა ბალეტიდან „კოპელა“.



ცესანი უშუალოდაა გადაქობილი ხელფასისა და საცხოვრებელი ბინის პრობლემა. იმს გამო, რომ ქ. სოსუმში ძალიან მწვავედაა ბინის პრობლემა, ამ თეატრის ქართული დასი ძალიან მძიმე დღე-ღამეა ჩაჯარდნილი. აქ ენერჯიული ზომების მიღებაა საჭირო, თუ საუკველთაო უკრადღების საგანი არ არის თეატრი, მაშინ იგი ძალიან მალე ქრება და თავს დანიშნულებას ჰკარგავს.

რუსთაველის თეატრის გახტარობები მოსკოვში საქმრისად გაშუქდა ჩვენი პრესისა და ტელევიზიის მეშვეობით ეს იყო კუმშარბრად ისტორიული მოვლენა ქართული თეატრალური ცხოვრების ისტორიაში, მოვლენა, რომელიც ახლაც ისახება საკავშირო პრესის ფურცლებზე. ამიტომ, ამ თვალსაზრისით აღარ შეეცებები ამ ფაქტს, შეეცებები ამ წარმატების პოლიტიკურ ასპექტს. არ არის დასაძალა, რომ მრავალი ობიექტული და ჩვენი რესპუბლიკის არაკეთილმოსურნე აგრესიების ხმას, საქართველოში სუსხი მშვიდვარებს, თავისუფალი შემოქმედებისთვის ასპარეზი აღარ არსებობს და ხელოვნებაში უყოველგვარი ძიება ძირითედაა ჩაუღლები. და აი, ჩავდა რუსთაველის თეატრი მოსკოვში და მტერ-მოუკავრმ თვალნათლივ დაიხანხანა, რომ აფგარი საქტეატრები, სადაც ფრანგის გაბელუბო ძიება, იმამხი ექსპერიმენტი და მართალი სიტყვა ერთმანეთს ერწყმის, სწორედ საქართველოშია შექმნილი. შემოხვევით არ განაცხადა საბჭოთა კავშირის კულტურის მინისტრმა ახ. პ. დემირევა შემდეგ: დასავლეთის პრესა ჩვენ გვაცივიენებს, რომ საბჭოთა ხელოვნება ნეოლიტრებასა და სტერეოტიპს ემორჩილება, რომ საბჭოეთში გზა ელიობება ძიება. ეს სპექტაკლი (საშე ეტება „კავკასიური ცარტის წრეს“) ყველამ უნდა ნახოს, რათა ირწუნონ ჩვენი ხელოვნების მრავალფეროვნება.

რაკი გახტარობები ვახსენე, არ შემოძლია არ აღვნიშნო მეტების ასღღარადული ექსპერიმენტული თეატრის წარმატება პოლიონეთის ფესტივალზე. ამ თეატრის მმართველი კრიტიკის მარტბისი დაბედა ფრამალური ძიებების გამო, რომლებიც, ამავე დროს, გარკვეული პრეტენზიულობით და ამპიტიონ სასიამოდებოდენ თეატრის ხელმძღვანელი, პირველ რიგში ს. მრეკლიფილი, და მთელი დასი, როგორც ჩანს, სერიოზულად მოეცია და კრიტიკას და დასტუბიციტ ექედან გაკეთა. მათი ორი უაინასწელი სპექტაკლი — „კარასის „აღმოსწიბი“ და კლიაშვილის „უბედურება“ ამის ნათელი დადასტურებაა. თეატრი, როგორც ჩანს, თავისი სახის მიგნების გზაზე დგას და ამ მიმართულებით მისი ექსპერიმენტები შეიძლება უფრო შედეგიანი და ორიგინალური აღმოჩნდეს, ვიდრე დღეს ვეჭვობთ ამას.

ჩემს გამოსვლაში მსურს შევხუო მუსიკალურ თეატრებს. ამას სია. მოგებით ვაკაკეთებ, მით შეტბებს, რომ გარკვეული ძვრები ამ მხრივ ფრანგ თვალსაჩინოა.

თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრი ერთადერთია საქართველოში, რომელიც უაღრესად დემოკრატიულ და ხალხისათვის საუკრადღე ენარს — მსუბუქ, სხალისის, სატირისა და იუმორის შემოქმედებით.

ცველ ენარს ემსახურება დღია მისი ღვაწლი ამ მუსიკალური ფორმის განვითარების საქმეში. მრავალმა ქართველმა კომპოზიტორმა და დრამატურგმა შექმნა აქ საუკრადღებო ნაწარმოები და მის საფუძველზე თავისებური ტრადიცია. რით მიიქცევა უკრადღების ეს თეატრი? უპირატესად თავისი ერთგუნდობით — როგორც მუსიკის სასიამოთ, ასევე დრამატურგიული საშვარიით, ძალდატანებითი იუმორით, ცვევის, სიტყვის, ვოკალის, მუსიკის სინთეზით და, რაც მთავარია, ნიჭურ შემსრუბლებლ მსახიობთა მთელი თაობით. ეს თეატრი პოპულარული გახდა არა მარტო თბილისში, არამევე მთელს რესპუბლიკაში და მის ფარგლებს გარტოვ. მას წლების მანძილზე — როგორც ამბობენ ხოლმე, „თავისი“ მაყურებელი ჰყავდა. იგი ვველგან სასურველი სტუმარი იყო. მაგრამ წარინება და პოპულარობა ორღესულ მახვილითაა: ხშირად ჰყვეოს იმას, რამაც შექმნა იგი. ასე დაფართოა ამ თეატრისაკ — აქ მომძღვარდა შტამები — ყველა სფეროში: — დრამატურგიაში, მსახიობთა და სარტეოლორი ხელოვნებაში, საშუაი მასშტაბი მიიღო ხელოვნების ყველაფერი დღმა მეტრება — უგემოვნობა და პრივივიალიზმმა. თეატრი „თავისი მაყურებლის“ (რომელიც, საშუარაოდ, დღი გემოვნებით და განათლებით არასოდეს ბრუნყავდა) ტყვე ვადა, წვადა მასთან კომპრომისზე, გახდა შემგუბებული, შეიქმნა საშიშროება, რომ ქართველი ინტელიგენცია ზურგს შეაკცედა ამ თეატრს. აქ საჭირო იყო თამაში და უკომპრომისო ბრძოლა. ამ მხრივ, გამოცდილი და ენერგიული აკაკი შანიძე მწნდ იბრძოდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, საჭირო იყო თანამოარტე შემოქმედთა ჭგვეთის არსებობა ამ რუტინის დასაწრებლად. ერთგვარი გამოცდისლება, ძტრა განახლებიხავენ იკრინდობდა. თაამშის მიერ დაღმტო ს. გაბუნის „უკრავარეში“, ხოლო ნამღვილი, შესამწვევი პროცესი თეატრის შემოქმედებითი არსენალის რეფორმისათვის დაწყო თეატრში რევისრო გუარამ მღვიმის მოსვლა. ამ უაღრესად ენერჯიული, საქმისათვის თავდადებული, თეატრზე ფანტატიურად შეუყვარებული პროფესიონალის მოღვაწეობით. მისი თანამღგომნი არიან ასევე ნიჭიერი ახალგაზრდები — დირიჟორი ავთანდილ მანაცაშვილი და კორნეისებერი იური დღიანი, მხატვარი უნაიკე იმერლივილი. აქ არ შემოძლია არ მოვიხსენიო ასევე ენერჯიული და საქმის მიღწედ დირექტორი, პროფესორი თეატრტიკოდენ ანზორ ტრაპაიძე. უპირველესად რასაც მათ მაღღწეს და რაც უმაღვე იგმწინობდა, ეს იყო თეატრში შექმნილი შემოქმედებითი ატმოსფერო. განიშლა ინტენსიური მუშაობა სერიოზული რეპერტუარის შესაქმნელად. მსახიობ-ვოკალისტთა, კორღებალეტისა და მოცეკვავეების, ვენდლის, ორკესტრის პროფესიულ ჩარჩოში მოსაკცედა. სცენიდან თანდათან გაქრა უხანსობა, რევისროული ტრაფარეტი, მსახიობთა ფრიგოლური, რომ არ ვთვა მამბოტური ამპოკიდებულება მაყურებელთა დარბაზთან. მსოფლიო მითუხარის ერთ-ერთი შედეგის მიგნებლ და „ლამანაზე-ლი“ უაღრესად სერიოზულად განაცხადდა გახლდათ, აშკარად დღვინხეთ შრომის ნაყოფი — ორკესტრი ნორმალურად ღღერდა, მსახიობ-

ბები ბუნებრივად მოძრაობდნენ და მღეროდნენ — თუმც ანსლუ-ტურად განთავსდებოდნენ შტამპისსაგან კიდევ დაძაბულ შრომას მოითხოვს — ყველა აქსესორი მაღალ დონეზე იყო შესრულებულ-ში. შემდეგმა დადგენებმა — შ. მლორავას და ა. გვენასის „საემანს-ცაში“, შტარუსის კლასიკურმა ოპერებამ „ლმარისი“ (სხვათა შო-რის, ამ ენარის ეს მარკალიტი პირველად დაიდა ამ თეატრში), ს. ცინცაის „შევიტი, შევიტი, შევიტი“ — დადასტურა, რომ თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი შეიკავშირებულა, ერთსულაგანა ამ განაზღვრისათვის ბრძოლაში.

ეს თეატრი ახლა ისეთ სტადიაშია, რომ მოითხოვს მეტ ყურად-ღებას, მხარდაჭერას და წახალისებას ჩვენი საზოგადოებისაგან. მით უნეტეს, რომ 1976 წლის დასასრულს იგი თავის 50 წლის იუბილეს იხიბებს.

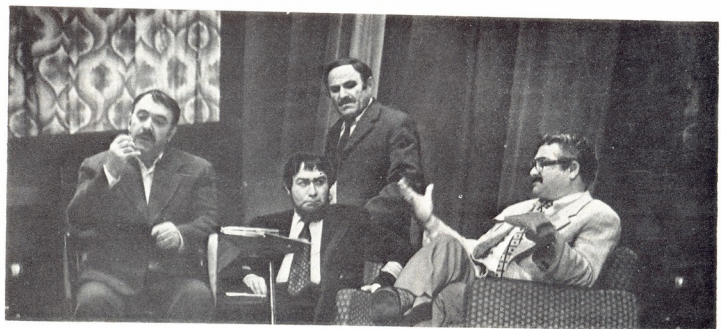
ჩვენი კულუარებში, ზოგჯერ თავსართობებშიც, გამოიქვეყნა სპექტაკული ზარი ქუთაისში საოპერო თეატრის განხის თაობაზე. მართლაც, წარმოუდგენელ სიძნელებებს გაუძლია ამ თეატრმა და

ზოტენციური შესაძლებლობანი გვიჩვენა. ყურადღება ის ფაქტ-რომ თეატრი საყოთარი რეპერტუარის შექმნაზე მუშაობს, ხოლო კლასიკური ოპერების დადგენით მას სურს ამ რეპერტუარის გან-ჩოების გაფართოება. თეატრში აშკარად იგრძნობა შემოქმედები-თი აღმაშობა, თუმცა მისი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა კვლავ ვერ არის სასურველ დონეზე: არ არის საჭიროადიო კლასები და სარეჟისიო დარბაზები, დეკორატივებზეა სპირდება ორკესტრის — რეჟორულ მუსიკოსებში, ასევე ინსტრუმენტებში, გუნდს, საბალეტო დასს.

ქუთაისის საქალაქო კომიტეტი, აღმასკომი და კულტურის სამი-ნისტრო კონკრეტულად უნდა შეეშველონ აღმაშობის გზაზე დაშ-დვარ თეატრს.

* * *

ხარაჩობეი ჩამოსწეს თბილისის საოპერო თეატრის ფსანდს, ის-ტორიულად ჩამოყალიბებული იერი დადებუნდა რუსთაველის პრის-პექტს. არ არის დღეს საქარვედლოში აღმანი, ვინც ღრმა დაინტ-



მისმა დასმა შესაფერი ბაზის უქონლობა, ორკესტრისა და გუნდის არასრული შემადგენლობა, მძიმე პირობებში აუცნებდა თეატრს. მაგრამ შეუპოვრობამ და დინტერესებულ ორგანიზაციოთა დახმა-რებამ თავისი გაიტანა — დასი თანდათან გამართა წელში, მან გაამრავლფეროვნა რეპერტუარი, დაოსტატდა წამყვან სოლისტოა-ჭველი. ამ პირობებში უპირველესი აღნიშვნის ღირსია თბილისის საოპერო თეატრის უოფილი სოლისტი და სარეჟისორო სამშროვე-ლის გამეფ გვიტ ტორიწაძე. მისი ენერგიული შეცადინებით და ზელშეუქონით ბვერი რამ გაკეთდა თეატრში, საშუაში ასევე დიდი წალოლი მიუძღვის შოავარ დირიჟორს, კვალიფიკაციურ მუსიკოსს რვეჯ ხურციღავას. ამ თეატრის უშოავრეს ღირსებად მიმართა რეპერტუარის მრავალფეროვნება, სადაც უპირატესი ადგილი ერთ-ველ ოპერას უქირავს. განვლილ სეზონში მოხდა ფრად სასხი-რული მოღვენა — ქუთაისის საოპერო თეატრის საბალეტო დასმა წარმოადგინა შტარუსის ბალეტი „ცისფერი ღუნაი“ და ასაფიციის „პახისხარის შადრევანი“, რომლებიც მსურველებმა მსურველად მიიღო. ჩვენ უნდა დავგზარდოთ თეატრის საბალეტო ჭვედუბის გაძლიერებაში, რათა მის ქორეოგრაფიულ რეპერტუარში ქართუ-ლი ნაწარმოებებიც გამოჩნდეს.

მუსიკათმოდუნებისა და საოპერო თეატრის სპეკიალისტების ერ-სუსულაგანი აღიარებითი, რეჟისორ და ნეოლაბის მიერ დადგმული ბუჩინის „ტოსკა“ ერთ-ერთი საუეთესი ნაწარმოებია, როგორც რეჟისორულად, ასევე ვოკალურად. ამ დადგმაში თეატრის ახალი,

რესების არ იჩენდეს როგორც საოპერო თეატრის აღდგენითი შე-შაობის, ასევე ამ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების მიმართ. ეს დაინტერესება სახეებით ბუნებრივია. საოპერო თეატრის შენობის აღწვა მძიმე, ენით აუნერგილი დანაშაული იყო, რომელმაც არა მარტო დიდი ზარალი და ტრავმა მოგვყენა, არამედ შეადგინა თვით საოპერო ზელფუნების განვიითარება საქარვედლოში, რადგან, პირ-ველ რიგში, თეატრს უნდა ეზრუნა განადგურებულ, ტრადიციული რეპერტუარის აღსადგენად, ხოლო შემდეგ ახალი დადგმების გან-ხორციელებისათვის. თეატრალური საზოგადოების პლენუმებზე, სა-ქარვედლოს კულტურის სამინისტროს კოლეგიებზე და სპეკიალურ სანდომებზე მრავალჯერის იქნა განხილული საოპერო თეატრის მდგო-მაროების საკითხი, მრავალი კრტიკული შენიშვნა, კონკრეტული შე-თითება მიეცა თეატრის აღმინისტრაციულ და სამხატვრო ზელმძ-ვანელობას. ძირითადი საყვედური მდგომარეობა შემდეგში: თეატ-რის, მიუხედავად შოავრობის მიერ შექმნილი ზელსაერული პირო-ბებისა და დახმარებისა, ვერ მუშაობს ინტენსიურად, დასი დუტ-ლირათვია, რეპერტუარი ნელა, მიუთვეებლად ნელა იზრდება ახალი ნაწარმოებებით, არ მაღლებდა თეატრის შემოქმედებითი კოლექტი-ვის — სოლისტების, ორკესტრის, გუნდის ოსტატობა. მდგომარეო-ბა სწორდებდა, მაგრამ ეს პროცესი არ იყო საჭიროტებით წარ-მართული. მასში ცენტრალურმა კომიტეტმა საჭიროდ სწენო საკი-თხის განხილვა ბიურორზე, რასაც საქმის ხანგრძლივი და გულდასმით შესწავლა უფლოდა წინ. მრავალი კონკრეტული ამოცანა დაა

სეა თეატრის წინაშე, საგრძნობი დახმარება აღმოუჩინა თეატრს ყველამ, ვინცდაც იყო ეს დამოკიდებული. ახლა, უწყვეტაა, თეატრში იგრძნობა ერთგვარი ძვრები, შემოქმედებით შრომაში ჩაება მთელი კოლექტივი. რ. ლალიძის ოპერის „ლელას“ წარმატებამ დიდი სტიმული მისცა თეატრს. მისი რეპერტუარი გამდიდრდა მსოფლიო საოპერო ხელოვნების შედეგებით—მოცარტის „ჩადონსერი ფლე-სტიო“ და ვენერის „მფრინავი პოლანდიელი“, რომლებსაც გუნდისა და ორკესტრის მზარდი ოსტატობა გვიჩვენა. განახლებულმა „აიდას“ კი, ამ ოპერებთან ერთად, ჩვენი მომდერლების ფრიალ დიდი შესაძლებლობანი ცხადჰყვეს, კრიტიკული შენიშვნები დღესაც საქმარისი სიმწვავით გაისმის ბოლშე ამ თეატრის მიმართ. ზოგჯერ ეს კრიტიკა სუბიექტურია, რაც ალექსე თეატრს, მაგრამ იგი არ უნდა განაწინიებდეს. შეიძლება ვინმე ცდებოდეს, მაგრამ თეატრის აღ-მავლობა რომ გვეთქვას წაფიდა. ეს ექვს გარეშეა. თეატრი ახლაც ძალიან სერიოზული ამოცანების წინაშე დგას. უპირველესად მან დიდი ტაქტი და გამჭრიახობა უნდა გამოიჩინოს რეპერტუარის შე-დგენისას. ამ დროს გათვალისწინებული უნდა იქნას არა მარტო მუ-

სული მუსიკის ფესტივალები უნდა იქნას ჩაენებები ა. წ. ოქტობრში. განსაკუთრებით ნაყოფიერი გამოდგა ალექსიძის მუშაობები ქართველ კომპოზიტორებთან ახალ სახალტო ნაწარმოებებზე. მძიმად, ს. ცინცაძემ მისი ლიბრეტოს საფუძველზე უკვე დაამთავრა ბალეტი „სენაური ლედიდა“, რ. გაბიჭავაძე ამთავრებს ბალეტ „მე-დიკურ“ მუშაობას. დრო და ვითარება ისეთია, რომ არაინ გვაპა-ტიბეს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის შემოქმედებით შე-დევნებას. ეს უნდა გვესმოდეს ყველას და თავდაზურავად უნდა ვინუშაოთ არათუ ძველ პრესტიჟის ანაზღვანად, არამედ ახალი ზღუდეების დასაძლევად.

კიდევ მრავალი პრობლემა აქვს გადასაწყვეტი ქართულ საოპერო და დრამატულ თეატრებს, საერთოდ თეატრალურ ხელოვნებას. მაგ-რამ მარადილია მისი ამოცანა: ხალხის სულიერი აღზრდა, მისი განსეტკევა კომუნისტური იდეალებისადმი ღრმა ჩრმენის ჩანერ-გვა და სოციალისტური საზოგადოების აქტიურ მოქალაქედან ჩა-მრეყალიბება. ამ დიდ საშვილიშვილო საქმეში ჩვენ მარტონი არ ვართ, ჩვენი გვერდით არიან ჩვენი თანამოძინი ხელოვნებაში —

სცენა ჭიათურის თეატრის სექტაკალი-დან „არცა ქალაქი სინდისა“.

სცენა თელავის თეატრის სექტაკალიდან „აღმართ-დაღმართი“.



სიკალური შესაძლებლობანი შემოქმედებით კოლექტივისა, არამედ ჩვენი ერსაქული მუსიკალური ცხოვრების ყველა ასპექტი და ქართველი ხალხის ტრადიციული გამოქმედებითი მიდრეკილებანი, რასაკვირველია, მიუტყეებელია, რომ „დაისი“ ასე სავალალოდ გამოიყურება, რომ დღემდე ვერ მოხერხდა „ახესლომ და დიერის“ ღირსეულად დღგვა, რომ რუსული კლასიკური ოპერა თავისი საუ-კეთესო ნიმუშებით ააა წარმოიხატა... მრავალგზის ვთქვივამ და ახლაც უნდა ვავიშოროთ — თეატრი ახალ შერობაში გაიხლუ-ბული რეპერტუარით უნდა შეადგას. ახლა მიმდინარეობს ინტენ-სიური მუშაობა „იკის ქალზე“, მზადდება „ახესლომ და დიერი“, სტეკალური კომისია მუშაობს პერსექტუარ რეპერტუარზე. ცენ-ტრალური კომიტეტის დადგენილების შესაბამისად, გადადგა კონ-კრეტული ნაბიჯი საოპერო ხელოვნების გამოჩინული მოღვაწეთა მოსაწყევად, კერძოდ, მუსორგისკის „ბორის გოდუნოვი“ საშუალოდ. თეატრის ყველაზე სუსტი ადგილია ეროვნული ოპერების ნა-ვლებობა რეპერტუარში. ყოვლად მიუტყეებელია, რომ ტრე და მოქ-მე ერების არცერთი თანამდროვე ოპერა არ არის გრძელვადიან და-სადგმულად გამოწული. როგორც ვხედავთ, ამოცანების ძალზე რთუ-ლი და მრავალი. ამ ხმერობი შედის სახალტო დასის რეპერტუ-არზე, შესანიშნავი სახალტო მინიჭებულების შემდეგ ვითრე ალექსი-ძემ ძალზე საინტერესო სექტაკალი შექმნა — დედების „კოლალი“ — ტუმარატი გრაციოზა და პოეტრობითი ანუბედილი, ახლა იგი მუშაობს „შრელკუნსჩეუ“, რომელიც „იკის ქალთან“ ერთად რუ

მატარები, მწერლები, კომპოზიტორები, კინემატოგრაფისტები. გონების თვითი მოვიზილოთ ეს პანორამა — რამდენი საინტერე-სო გამოფენა გამოართა ამ წლებში, რა საინტერესო სურათები გა-მოვიდა ჩვენს ეკრანებზე, როგორ გაიზარდა პრესტიჟი ქართული მუსიკისა, რომელზეც ახლა ევროპის ცენტრებსაც მისწვდა. დიან, ქარ-ული კულტურისა და ხელოვნების მუშაები ხელისშეზაღებულ-ები მუშაობენ ერის სულიერი პოტენციალის ასაძლევად. სა-სიანაულო და აღმავრთვანებელია, რომ არა მხოლოდ ზედადენ ამ ერისულოვნებას და მის შედეგებს, არამედ ჩვენი დიდი საშობი-ლოს დიდი პოლიტიკური მოღვაწეები მას ღირსეულად აფასებენ კიდევ. კიდევ ერთხელ გადავიცხოთ ღირსშესანიშნავი დოკუმენ-ტი. რომელიც შექმნა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტმა. აი, სიტყვები, რომლებიც მრავალშრივან საგულისხმო ჩვენთვის: „საქართველოს სსრ მწერლები, მხატვრები, კომპოზიტორები, თეატრისა და კინოს მუშაკები თავიათი ღირსეუ-ლი წველილი შეაკეთ შინაარსით სოციალისტური, სულსისცემითი ინტერვალიანალური და ფორმით ეროვნული ლიტერატურისა და ხელოვნების შედგომ განვითარებაში. ბოლო წლებს მანძილზე შეიქმნა მთელი რიგი ნიჭიერი ნაწარმოებები, რომლებიც პარ-ტიული მოსუიციბებიდან დასაძ არის განაწლებული თანამდროვეო-ბის საზოგადოებრივი მოვლენები, რომლებიც უმდინარე შრომითი წარბატების პერიოდს და პარტის, შრომითი აღმავანების აქ-ტიურ მოქალაქეობრივ პოზიციასა და მაღალ წინეობრივ თვისებებს“



ახალი ამოცანები

გენო კალანია

საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების აფხაზების განყოფილების თავმჯდომარე

სბპ(მ)ს კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობამ ჩვენს ხალხს მიზნად დაუსახა ახალი ამოცანები, ახალი პერსპექტივები.

ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდიანამ ლეონიდ ილიას მე ბრძენებმა თავის საანგარიშო მოხსენებაში განსაკუთრებით აღნიშნა შემოქმედებითი ინტელიგენციის დიდი წვლილი კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის საერთო-სახალხო საქმეში და მადლობით მოიხსენია ხელოვნების ოსტატთა თავდადება და უნაგარო მოღვაწეობა.

სწორედ ამ ისტორიული ფორუმის შემდეგ რუსთაველის თეატრმა მოსკოველ მაყურებელს უჩვენა თავისი მდიდარი ხელოვნება. თვითუფილი ჩვენთაგანი მღელვარებით კითხულობდა საკავშირო პრესის ფურცლებზე მოსკოველი მეგობრების წერილებს ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაზე. სიამაყის გრძობით ვადევნებდით თვალს სატელევიზიო გადაცემებს ჩვენს საყვარელ თეატრზე.

ჩვენ, ვისაც არ გვიჩახავს კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო აბთეგელის შემოქმედება, გუმანთა და წაიკთხულით აღვადგინეთ ოცდაათიან წლებს და მერე ისევ ვუბრუნდებით დღევანდელ თეატრალურ ცხოვრებას და გვიხარია, რომ ქართული თეატრის მაყიყმე არ განულებულა, პირიქით, უფრო ძალმომად ფეოტავს. და თუ თეატრი სულის მშვენიერი დღესასწაულია, მაშინ რუსთაველის თეატრის გასტროლები ქართული ნიჭისა და სულის უმშვენიერესი დღესასწაული იყო.

ადამიანის სულის გამოღვიძებას, ადამიანში ნათელის გამოსხივებას ამ უკანასკნელ წლებში არა ერთი და ორი ღონისძიება მიეძღვნა.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის განუზრგელი ზრუნვა ქართველ ხელოვანს ოპტიმისტურად განაწყოებს. გულახდილად უნდა ითქვას, რომ ქართული თეატრი ისე არასოდეს არ ყოფილა დანიტრესკებული თანამედროვე ადამიანის ფსიქიკით, როგორც დღეს. გადახედეთ საქართველოს თეატრალურ რუკას და ყველა პარალელზე ნახავთ სამოცდაათიანი წლების ადამიანებს... მუშებს, გლეხებს, ინჟინრებს, ექიმებს თუ პარტიულ მოღვაწეებს.

ჩვენ ყველამ კარგად ვიცით, რომ ხელოვნებაში ძალზე რთულია შენი თანამედროვის მხატვრული პორტრეტის შექმნა. გამონაკლისი არც დღევანდელი დღეა. თანამედროვეთა დირსეულად დახატვა მოითხოვს თერთად გათენებულ დამეებს, გაუნელებელ წვასა და დაცხრომელ ძიებას, და მანაც ქართველ ხელოვანთა სახახელოდ უნდა ითქვას, რომ შემოქმედებითი წარმატებანი თვალსაჩინოა, გასაკეთებელი კი — უფრო მეტია.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მეშვიდე ყრილობიდან დღემდე საკმაო დრო გავიდა. ამ დროის მანძილზე აფხაზეთის თეატრალურ ცხოვრებაში გვექონდა გარკვეული წარმატებანი და შემოქმედებითი წარმატებლობაც. როგორც აფხაზურ, ისე ქართულ სცენაზე დაიდგა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი მრავალი ნაწარმოები. დაიდგა კლასიკა... სახლგარეეთული დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშები.

საინტერესო კინოფილმებითა და სატელევიზიო დადგმებით განვივიგრებული მაყურებელი, ცხადია, უფრო მომთხოვნეც გახდა. იგი ხანდახან ეჭვის თვლითაც უყურებს თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას, მაგრამ უფრო გულდასაწყვეტია ის გახლავთ, რომ ადამიანი, რომელსაც მთელი სეზონის განმავლობაში არ უნახავს თეატრის არცერთი სპექტაკლი, ჯიუტად გაიძახის: საინტერესო რა დიდგით, რომ მივიდეთ და ვნახოთ! მაგრამ, კიდევ კარგი, რომ ამგვარი ობიგატელების გვერდით ცხოვრობენ ადამიანები, რომლებსაც ტკივათ თეატრის სატკივარი და ჭეშმარიტად უხარიათ თეატრის გამარჯვება.

ქართველი და აფხაზი ხალხების ათასწლეული ძმობის, ურთიერთ ერთგულების დასტურად ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც ერთ ჭერქვეშ ორი კოლექტივი — აფხაზური და ქართული თეატრი საინტერესო შემოქმედებით მუშაობს ეწვეა. ორივე თეატრი ერთმანეთის მხარდამხარ მომბლიერ კულტურის განვითარების კეთილშობილურ და საპატიო საქმეს ემსახურება.

აფხაზეთი საქართველოს ჭიშკარია. აფხაზმა კაცმა, ჯანსუღ ჩარკვიანის ლექსისა არ იყოს, თავის „ოდა-სახლს

ქართლისკენ უქნა ფანჯარა¹⁴. ამდენად, ჩვენი სულიერი მოთხოვნილება აფხაზეთში გვემოდეს კარგი თეატრი. კარგად მოგვსენებიათ, რომ აქ, შტვისპირეთში, ბევრი სტუმარი ჩამოდის. და ძალიან ხშირია ის სტუმარი ამ ორი თეატრის ხელწერიტ მსვლელობს საქართველოს თეატრალურ კულტურაზე. და თუ ეს ასეა, ამის გამოც მეტი გულისყური გვმართებს ამ კოლექტივების მიმართ.

მაღალფარდოვანებაში არ ჩამოშრთმევა, ალბათ, თუ ვიტყვი, რომ დღეს ბედნიერია აფხაზი კაცი, ბედნიერია იმიტომ, რომ მოშობლიური თეატრის სცენიდან შშობლიურ ენაზე ისმენს შექაპირს, ოსტროვსკის, შილერს, იხსენს, ტენის ულიამს თუ კაკაბაძეს. ეს კონსტიტუციური უფლება მას ოქტომბრის რევოლუციამ მოტანა.

აქ, აფხაზეთის ულამაზეს სანახებში, ოდითგანვე ისმოდა აფხაზური ერგავება და ქართული ოლია. ეს ორი, ძველისძველი, ომხარია სიმღერა საუკუნეების მანძილზე უსურვაზეთი გადაცუნა ერთმანეთს. იყო დრო, ამ ხმას უცხო თესლის ხმაც გაერთოდა, მაგრამ ვერც ერგავება და ვერც ოლია ვერ ჩაკლა იმ უცხო თესლმა...

და მე, ქართველ კაცს, მისხარია ჩემი აფხაზი ძმის სულიერი კულტურის მონაპოვრის ხილვა, მისხარია პატარა აფხაზი ბიჭი შშობლიურ ენაზე რომ კითხულობს ქართულ მწერალთა წიგნებს. ასევე გულწრფელად მისხარია აფხაზური ლიტერატურის ფუძემდებლის დიმიტრი გულის ძეგლის საპირკვლის ჩაყრა საქართველოს დედაქალაქში. და მწამს, რომ ამგვარმა ძმობამ დაგვაკავშირა ერთმანეთს სამყაროდ...

და თუ დღეს მკაფიო აფხაზეთის სიტყვა ისმის მოსოკვის, კიევის, დნეპროპეტროვსკის თუ სხვა ქალაქების სცენებზე, ეს ჩვენი ინტერნაციონალური პოლიტიკის განაგრძეების შედეგია, და თუ დღეს ამ მცირერიცხოვან ერს შესანიშნავი თეატრალური მოღვაწეები ჰყავთ, ამაში დიდი წვლილი ქართული თეატრის მოღვაწეებსაც მიუძღვით.

სოხუმს კარგად ახსოვს ერთი უჩვეულო სპექტაკლი. სიტყვას მოჰყვა, თორემ უჩვეულო არაფერი იყო. წარმოდგენა მიდიოდა ქართულ-აფხაზურ ენებზე. სცენაზე იდგა დიდი აკაკი ხორავა, მისი პარტიზონები იყვნენ აფხაზი მსახიობები.

და კიდევ, აფხაზეთის საზოგადოებრიობის ძალიან კარგად ახსოვს ერთი საიუბილეო საღამო. სცენაზე იმდენი სიტომბო და სინათლე იყო, რომ მომეჩვენა, მთელი თეატრი სიხარულის ცრემლიტ ტირის-მეთქი. ყოფილ სტუდენტებში ბერძნუხასებით ჩამდგარი აკაკი ხორავა კი მართლაც ტროლიდა. და ეს საიუბილეო საღამო უფრო აღმზრდელის შეხებდარს ჰგავდა აღმზრდელობას.

ჩვენმა დიდმა ხელოვანმა აკაკი ვასაძემ „რიწუს“ კორეისპონდენტთან მიცემულ ინტერვიუში კიდევ ერთხელ შეგვახსენა, სამართლიანად განაცხადა: აფხაზ მსახიობთა პირველი თამაზ რუსთაველის თეატრის სტუდიაში აღიზარდა.

დღეს აფხაზეთი ამაყობს აფხაზური თეატრის გამორჩენილი მოღვაწეებს: მინადორა ზუზბას, ანა არგუნი-კონოპოვის, ლევანსან კასლანძის, შარას ფაჩალიას, აზიზ და როზემბეი აგრბების, მიხეილ კოვეს და სხვათა სახელებით. დღეისათვის

აფხაზურ თეატრს ჰყავს დახვეწილი გემოვნების, თანამედროვე კულტურის რეჟისორები. შეიძლება ითქვას, რომ უკანასკნელ წლებში აფხაზური თეატრისათვის საეტაპო სპექტაკლები განახორციელა ნელი ეშმა: კარგად დაწყებულ საქმეს კარგად აგრძელებენ ნიჭიერი ამხალგაზრდა აფხაზი რეჟისორი დიმიტრი კორტავა და მიხეილ მარკოლია.

აფხაზური თეატრალური ხელოვნების განვითარების საქმეს ფასდაუდებელი ამაგი დასდო შოთა რუსთაველის სახელობის თბილისის თეატრალურმა ინსტიტუტმა. მის კედლებში აფხაზი მსახიობების რამდენიმე თამაზ აღიზარდა. გასულ სეზონში ამ ინსტიტუტის აღმზრდელობით შეიქმნა აფხაზური თეატრის კოლექტივი. აფხაზური თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი დამსახურებასათვის თეატრალური ინსტიტუტის რექტორს, პროფესორ ეთერ გუგუნივს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, ხოლო სამჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის დიმიტრი ალექსიძეს აფხაზეთის სახალხო არტისტის საპატიო წოდება მიენიჭა.

აფხაზეთში ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების საქმეში დიდი დავალი მიუძღვის საქართველოს სახალხო არტისტს ლეიფო ტელიძეს. ის წლებს მისხალხოებაში სათავეში ედგა ამ თეატრს და სოხუმის თეატრიც ერთერთ მოწინავე თეატრად ითვლებოდა რესპუბლიკაში. აქ მოღვაწეობდნენ ქართული თეატრალური ხელოვნების ცნობილი ოსტატები... ვასილ კუმიშაშვილი და გიორგი ვერული, სალომე ყანჩელი და ბუზუტი ზაქარიძე, ოთარ კობერიძე და ზურაბ ლავარძე, ლევან მირცხულავა და ანზორ ქუთათელი. ვიტყვი ნიშნად და ბორის წიფურია, ლერი პაქსაშვილი და ლეო ფილფანი, ვენერა ნუგარაძე და სანდრო მრეულიშვილი, შოთა გაბელია და გურამ ხერციკოვა და სხვ.

ლევან ტელიძე, მიხეილ ჩუბინიძის, ნიკოლოზ მიქაშვილისა და ყიფიანის თათბის შემოქმედია — თინათინ ბოჭვაძის, ნორა ყიფიანის, ბორის თოფურიას, ფლორა შედანიას ხელოვნებისადმი გაუნებლებელმა სიყვარულმა დიდი სამსახური გაუწია აფხაზეთში ქართულ თეატრს, მაგრამ დღეს, სამწუხაროდ, სხვა ვითარებაა. ქართულმა თეატრმა თითქოს დაკარგა ძველი ძალა და ხიბლი...

მართალია, ამ ხნის მანძილზე თეატრში მოვიდა ახალგაზრდობა, მაგრამ ძალიან ცოტა გვაყავს მკაფიო, საკუთარი ხელწერის შემოქმედი.

იდგებმა სპექტაკლები, თითქოს სათანადო დონეც არის, პრემიერაზე მოდის მკურებელი, მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება გარჩება, რომ მოდის უფრო მოქალაქეობრივი ვალის მოსახდელად. როგორც მოგვსენებიათ, თეატრი სულის მშვენიერი დღესასწაულია და თუ ეს დღესასწაული ნიჭით, გონებით, ფანტაზიით არ განაღობა, მარცხი გარდუვლია. ქართული თეატრი დროდადრო ცდილობდა ამ მდინიერი დღესასწაულის შექმნას.

სოხუმელთა სპექტაკლებში ვიხილეთ გიორგი გვეჭკორი, კოტე მახარაძე, გივი ბერიკაშვილი, აფხაზური თეატრის სპექტაკლში გამორჩენილ გაგვასარა ჩვენი დროის შესანიშ-

ნაგმა აქტივობმა, უბერებელმა აკაკი ვასაძემ. ვფიქრობთ, ამგვარი შემოქმედებითი კონტაქტები უნდა გაგრძელდეს.

ქართული და აფხაზური თეატრის შემოქმედებითი თანამეგობრობის ერთ-ერთი მაგალითი მაგალითი იყო თეატრის მთავარი რეჟისორის დავით კობახიძის მიერ დადგმული ლეონიდ ზორინის პიესა „გარშავული მელოდია“, სადაც გელიას როლს ქართულად ასრულებდა ნიჭიერი აფხაზი მსახიობი სოფია აგუმაა, ხოლო ვიქტორს ქართველი მსახიობი სერგო პაჭკორია.

ვფიქრობთ, ეს კარგი მაგალითია და ამგვარი შემოქმედებითი ურთიერთობის ნათელ შუქზე უნდა გაიზარდოს ჩვენი შემოქმედებითი ახალგაზრდობა.

ორიოდე სიტყვით მინდა შეგვიჩვენო საქართველოს თეატრალური საზოგადოების აფხაზეთის განყოფილების საქმიანობაზე. განყოფილება აქტიურად მონაწილეობს თეატრის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ახალი სპექტაკლების განხილვა-გარჩევაში, ეხმარება სამხატვრო საბჭოს რეპერტუარის შერჩევაში, ხელს უწყობს საზოგადოებრივ აზრის შექმნას ამა თუ იმ სპექტაკლზე, მართავს შემოქმედებით და საიუბილეო საღამოებს, საზოგადოების წევრებს შესაძლებლობისამებრ აგზავნის შემოქმედებითი მივლინებით მოსკოვში, ლენინგრადში, თბილისსა და სხვა ქალაქებში.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების განყოფილებაში ზედიზედ საიუბილეო საღამოები გაუმართა აფხაზური თეატრის თვალსაჩინო წარმომადგენლებს — საქართველოს სახალხო არტისტებს ანა არგუნ-კონოშოვს და შარახ ფაჩალიას. მაგრამ ეს ძალიან ცოტაა. ჩვენი თეატრალური საქმიანობა ჯერჯერობით მოკრძალებულად გამოიყურება.

საქართველოს ცენტრალურმა კომიტეტმა და რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭომ 1974 წლის 11 დეკემბერს იმსჯულეს „საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ“ და მიიღეს დადგენილება, რომლის მეხუთე პუნქტში გარკვევით წერია:

„დაევალოს სოხუმის მშრომელთა დეპუტატების საქალაქო საბჭოს აღმასკომს, რომ უახლოეს ხანში გამოუყოს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების აფხაზეთის განყოფილებას შესაფერის სამუშაო ადგილი“.

მიუხედავად ამისა, ჩვენითვის დღემდე ვერა და ვერ გამოინანა უბრალო სამუშაო ოთახივც კი. თეატრალური საზოგადოების აფხაზეთის განყოფილება კი უკვე ოთხი წელია არსებობს...



სცენა შაუმიანის თეატრის სპექტაკლიდან „სიამაჲო და ზეზარა“.



სცენა გრიგოლუკის თეატრის სპექტაკლიდან „დაივიწვეო ჰეროსტრატე“.



უპირველესი პირობა

ალექსანდრე ჩხაიძე

საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების აპარის განყოფილების თავმჯდომარე

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების აპარის განყოფილების შექმნა თითქმის ზუსტად დაემთხვა ჩვენს რესპუბლიკაში მომხდარ დიდ-მნიშვნელოვან ცვლილებებს და, ალბათ, სწორედ ამ გარემოებამ განასაზღვრა ჩვენი საქმიანობის ძირითადი პრინციპები და ამოცანები, რის პო-სიციებიდანაც ჩვენ ვიზილავდით ყოველ ახალ სპექტაკლს, ვზვდებოდით მასურებლებს, გამოვ-დიოდით რადიოთი თუ ტრიბუნაზე, ვკვდაცუ-ბდით ახალ იდეებს, რომელთა დასამკვიდრებ-ლად, ჩვენი ცხოვრების ბურჯების გასამაგრებ-ლად თავისი სიტყვა უნდა ეთქვა შემოქმედე-ბით ინტელიგენციას, უპირველეს ყოვლისა, თე-ატრს, რომელიც ყოველთვის იყო და იქნება სა-ზოგადოებრივი აზრის ტრიბუნა, სულის განსა-წმენდელი ტაძარი, სამრეკლო, საიდანაც ყოველ საღამოს გაისმის მართალი სიტყვა.

თეატრთან დაკავშირებულ ყველა სხვა ორ-განიზაციასთან ერთად, ჩვენი საზოგადოების ვალია ფიზიკურად და გულწრფელად იცავდეს ქა-რთული თეატრის ინტერესებს, მის ღირსებას არა მარტო თბილისში, არამედ რესპუბლიკის ყვე-ლა კუთხეში, ოცდახუთივე თეატრში, ვინაიდან ერთ არასწორად ნათქვამ სმას შეუძლია წააზ-ღინოს კარგი სიმღერა.

თუ კვლავ მუსიკის ენას მოვიმარჯვებთ და ხელოვნების მაღალი პოზიციებიდან გულახდი-ლად განვსჯით, საერთო თეატრალური ორკესტ-რის ელვრადობაში ხშირად გაისმის უსმენო კა-ცისათვისაც კი უსიამოვნო დისონანსები. მხედ-ველობაში მაქვს თეატრის ღონის ისეთი მასშტაბი, კართველი ხალხის უძველეს კულტუ-რას და დღევანდელ ხედვრით წონას რომ შეე-ფერება, თეატრალური ხელოვნების საერთო დო-ნე რესპუბლიკაში, თორემ დედაქალაქის თეა-ტრების წარმატებანი, რა შეფერვლებსაც არ უნდა მიაღწიონ მათ, მაინც არ კმარა თავის

მოსაწონებლად და არ გვადლებს თვითდამწვი-დების უფლებას.

აი, ამ მიმართულებით უნდა წარიმართოს თე-ატრალური საზოგადოების საქმიანობა ადგი-ლებზე, ეგრეთწოდებულ, პერიფერიის თეატრებში, რომელთაც საერთო ქართულ თეატრალურ პრობ-ლემებთან ერთად თავიანთი ადგილობრივი მნი-შვნელობის საზრუნავი და თავსატეხე გააჩნიათ, — საოცრად გაბერილი გვეგმება ეს, ახალგაზ-რდა მსახიობთა უბინაობა, შემოსავლის მინი-მალური წყაროა თუ ტექნიკურ მუშაკთა კვალი-ფიციური კადრების უკმარისობა და ა. შ.

აქ საშუალება არა გვაქვს დაწვრილებით ვი-ლაპარაკოთ ილია ჭავჭავაძის სახელობის ბათუ-მის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლების ავ-კარგზე, ფინანსური გვეგმების შესრულებაზე, მა-ყურებლებთან შეხვედრებზე, საშუაო მუშაობაზე, იმაზე, თუ თეატრის რამდენი მუშაკი გაეგზავნეთ შემოქმედებით მივლინებაში, რამდენს გაეუწი-ეთ მატერიალური დახმარება ან ვისი საიუბი-ლეო საღამო გაემართეთ, მაგრამ ერთი რამ თა-მამად შეიძლება ითქვას, რომ თეატრალური საზოგადოება მხარში უდგას თეატრს და მის ხელმძღვანელობასთან ერთად მსჯელობს საჭირ-ბორტო საკითხებზე, ყოველივე ამის თაობაზე საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმს წარუვდგენთ ვრცელ ანგარიშს. დღეს კი, ალბათ, უმჯობესი იქნება, თუ ყურად-ღებას გავამახვილებთ ქართული თეატრის წი-ნაშე მდგარ პრობლემებზე, ვინაიდან მიიღ ჩვენს საქმიანობას მაშინ აქვს ფასი და ჩვენც შეიძლება კმაყოფილი მხოლოდ იმ შემთხვე-ვაში ვიყოთ, როცა მივადწევთ მთავარ მიზანს, შევექმნით მართლა კარგ სპექტაკლებს, რასაც, სამწუხაროდ, ყოველთვის ვერ ვაღწევთ, ხოლო



სცენა მარჩანიშვილის თეატრის სპექტაკლიდან „სოკრატე“.

თუ რატომ, სწორედ ეს უნდა იყოს ჩვენი მსჯელობის მთავარი საგანი.

ერთი წლის წინათ, აი აქ, თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე, რომელიც განხილული სეზონის შედეგებს იხილავდა, მომიხდა გამოსვლა ამ ტრიბუნაზე და, გამოთქევი დაეძგება, იმ თიხბოცამდე სპექტაკლიდან, რომლებიც სეზონის მანძილზე აღიდაგა რესპუბლიკის პერიფერიის თეატრებში, შეიძლება თუ არა დავასახელოთ თუნდაც ერთი სპექტაკლი, რომლის ჩვენა და რომლითაც თავის მოწონება შეგვეძლება თუნდაც თბილისში, თუნდაც ამ დარბაზში. რესპუბლიკის ფარგლებს ვართვის მის გატანას თავი რომ გავანებოთ-მეტიც, ეს ვთქვი და, მართალი გითხრათ, შიშმა ამიტანა, ვინაიდან დარბაზში ისხდნენ სწორედ ამ სპექტაკლების ავტორები, თეატრების ხელმძღვანელები, რომელთაც განაც მისალთდელი იყო საპროტესტო შეძახილები. მაგრამ დარბაზი დუმდა, თუმცა, იმ შემთხვევაში მე ვამჯობინებდი, რომ ვისმეს გაებათიღებინა ჩემი ნათქვამი. ის, რაც მაშინ ვთქვი, დღესაც რომ მეთვლა, ვინ იცის, ალბათ, არც ახლა ატყდებოდა დარბაზში დიდი საპროტესტო ხმაური, თუმცა ერთი თვალის გადავლებით წლევანდელი სეზონი თითქოს უფრო საინტერესო და ნაყოფიერი მოჩანს, და არა მარტო იმიტომ, რომ ამ განწყობილებას რუსთაველის თეატრის განმუშავებული გასტროლები აძლიერებს.

ჩვენს თეატრებში შეიქმნა რამდენიმე საყურადღებო სპექტაკლი. უამისობა დღერთმა ნუქნას, მაგრამ მე მხედველობაში მაქვს მასშტაბური მოვლენები, ისეთი სპექტაკლები, რომლებიც ბათუმელ მასურებელს ჩაიყვანს გორში, თელაველს — ქუთაისში, ახალიციხელს — სოხუმში და ასე შემდეგ, ისევე, როგორც, არაფრით

არ შეიძლება „კავკასიური ცარვის წრის“ სიმინდელის“ ან გიგა ლორთქიფანიძის და სოთარ მეღვინეთუხუცესის „ფირისმანის“ უნახობა მაგრამ ნურც ის გავაყოფოჩრებს ძალიან, მეგობრობის თეატრის წყალობით თბილისში ჩამოსული ჩვენი ქვეყნის სახელგანთქმული თეატრების ზოგიერთ თეატრს თუ გავვიხიროთ და ვაკოებთ კიდევ, უმჯობესი იქნება, თუ უფრო მეტად ვიფიქრებთ, ტოვსტონოვოსეულმა სპექტაკლმა („ცხენის ამბავი“) რომ გავავიანა ყველანი და ახალი ნაკადი შეიტანა ჩვენს დრამატურულ, რეჟისორულ და არტისტულ აზროვნებაში. აი, ასეთი ეტალონები უნდა დაედოს საფუძვლად ჩვენს საქმიანობას.

გულახდილად უნდა ითვყვას, რომ ჩვენ არ შეიძლება კმაყოფილი ვიყოთ ჩვენი თეატრების პროდუქციის მსატრული ღირებულებით. რითი უნდა აისხნას ეს? ან იმით, რომ ვაკეთებთ ყველაფერს, რაც შეგვიძლია, და, როგორც იტყვიან, თავს ზემოთ ძალა აღარაა, — რაც კიდევ შეიძლება ჩაითვალოს იბიექტურ მიზეზად, — ან კიდევ ყველაფერი რიგზე ვერ გვაქვს თეატრების ხელმძღვანელობის სფეროში, ვერ ვიყენებთ არსებულ შესაძლებლობებს, რაც სკვე არასაპატიო მიზეზად უნდა ჩაითვალოს.

რა გვიშლის ხელს მუშაობაში, კარგი სპექტაკლის შექმნაში? რატომ ხდება, რომ ხელოვნების ისეთ დარგში, როგორც თეატრია, რომლისთვისაც უცხო და მიუღებელია სიყალბე, ჩვენ გვიძნელება აღამიანის ყველაზე უფრო კეთილშობილური თვისებების — გულწრფელობის, პირდაპირობის, პრინციპულობის გამოვლინება, უფრო მეტიც, პირეთი, პიესის შერჩევისას, ახალი სპექტაკლის მიღებისა და შეფასების დროს, სწორად ვპირფერობთ, მივდივართ კომპრომისზე, ვერიდებით ერთმანეთს წყენინებას, თავს ვიტყუებთ და ვატყუებთ სხვას, პირველ რიგში, **მაცურებელს, რომელიც, სხვათა შორის, სრული** —

თავ არ ტყუვდება, ჩვენზე უკეთ არჩევს შავსა და თეთრს, კარგსა და ავს, ჩვენ კი ამ დროს ვემგავსებით სილაში თავმარგულ სირაქლემას. ბათუმის თეატრში — დარწმუნებული ვარ, სხვა თეატრებშიც, — ხშირად იდგება პიესები, რომელთა დადგმაც არავითარი აუცილებლობით არაა გამოწვეული, ძირითადად რეჟისორების საექვეო კაპრიზებითა და გემოვნებით, სამხატვრო საბჭოსა და მიველი კოლექტივის შეხედულების გაუთვალისწინებლად, წყდება მისი მიღების ბედი, და, აბა, რა შედეგს უნდა მოველოდით, როცა თვით მსახიობს არ სჯერა როლისა, რომელსაც ის ასახიერებს, სპექტაკლისა, რომელშიც ის მონაწილეობს. ბათუმშიც — და, ალბათ, სხვა თეატრებშიც — ეფრავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს სპექტაკლის ჩაბარების სახელმწიფოებრივი აქტი, მრავალი სუბიექტური და იბიექტური მიზეზის გამო, რომელიც დამოკლეს მახვილივით ჰკიდია სამ-

სატერო საბჭოს, თეატრის ხელმძღვანელობის, კულტურის სამინისტროს წარმომადგენლის თავ-
ზე, ვიხსნა ვაძლევთ ნედლ საპეტაკოს იმ პირო-
ბით, რომ დარჩენილ ორდღანახეაში მოხდება
სასწაული, მოესწრება იმის გაკეთება, რაც არ
მოხერხდა ორთვენახეაში. და აქაც ყველანი
თავს ვიტყუებთ, რადგან შესანიშნავად ვიცით,
რომ იმ ორიოდე დღეში არც არაფერი გაკეთ-
დება, არც არაფერი მოესწრება.

ასეთ უპრინციპობას, ვფიქრობ, უპირველეს
ყოფისა, ხელს უწყობს არაოლიგარქიაობა, ხში-
რად კი კონკლათა და კინფლიტები თვით თეატრის
ხელმძღვანელთა შორის, უმეტეს შემთხვე-
ვაში, დირექტორსა და მთავარ რეჟისორს შო-
რის. ალბათ, კულტურის სამინისტროს უფრო
მეტე ფაქტები მოუპოვება ამის თაობაზე, მაგრამ
ისიც კი, რაც ჩვენთვისაა ცნობილი, გვაფიქრებინ-
ებს, რომ ამ უბანზე პირდაპირ საგანგაშო
მდგომარეობაა. არც ბათუმშია ყველაფერი რიგ-
ზე. მე არ მინდა ახლა მსაკულის როლში გამო-
ვიდე, შეიძლება სხვადასხვა თეატრში სხვადას-
ხვაგვარი საფუძველი უდგეს ამ კონფლიქტებს,
მაგრამ შედეგი კი ერთია — ნედლზეა შემოქმე-
დებით ცეცხლი, ირდევვა ერთსულენება, კო-
ლექტივის ერთ ნაწილს ეკარგება რწმენა, ხოლო
ზოგიერთი თეატრის ჭერას ცდილობს ამღვრეულ
წყალში, იწყება დაჯგუფება, რის საბაბადაც
ზოგჯერ საკმარისია ათიოდე მანეთის წამატება
მსახიობის ხელფასზე, რაც დირექტორს შეუძ-
ლია, ან მომგებიანი როლის მიცემა მსახიობი-
სათვის, რაც რეჟისორის უფლებაშია. საბოლოო-
ოდ კი ვინდებთ თეატრი, იგი ემსგავსება ჩვეუ-
ლებრივ დაწესებულებას, რომლის მუშაკებიც კი
ცხადდებიან სამუშაოზე, კი ასრულებენ მოვალე-
ობას, კი იღებენ ხელფასს, მაგრამ შთაგონება კი
არ ჩანს, ასეთი მდგომარეობა კი ეწინააღმდეგება
თეატრის პრინციპს, სადაც უშთაგონებოდ არა-
ფერი გამოვა. თეატრი ხომ ერთგულებასთან ერ-
თად ზოგჯერ მსხვერპლსაც მოითხოვს.

ვფიქრობთ, საფუძვლიანადაა გადასახედი სა-

რეპერტუარი პოლიტიკა, სახელდობრ, ცალკე
ლი თეატრების რეპერტუარის შედგენის საქმით
მოუქმელი პრაქტიკა, თუმცა ჩვენი კულტურის
სამინისტროს სარეპერტუარი კოლეგიის სასახე-
ლოდ უნდა ითქვას, რომ იგი მაინც შემოქმედ-
ებითად უდგება ამ საკითხს, ზოგჯერ მდის ისეთ
„დარღვევაზე“, რომ ცვლის მთელი სეზონისათ-
ვის წინასწარ ნაწარმდევ რეპერტუარს, თვკი,
რა თქმა უნდა, გამოჩნდება რაიმე ახალი ქარ-
თული თუ, საერთოდ, საინტერესო პიესა. მაგრამ
ის პრაქტიკა, რომ ყოველ სეზონში ყველა თეატრ-
მა აუცილებლად უნდა დადგას კლასიკაც, თა-
ნამდებროვე მოძმე რესპუბლიკების დრამატურგი-
ის ნიმუშებიც, საბავშვო პიესაც, მონაწილეობა
მიიღოს რომელიმე დემოკრატიული ქვეყნის დრა-
მატურგიის დათვალეირებაში და საიუბილეო
თარიღებიც გასათვალისწინებელია, ფაქტურად
ბოჭავს თეატრის შემოქმედებით ინიციატივას
და, რაც მთავარია, გზას უხშობს სცენისაკენ ქა-
რითულ პიესებს, რომლებიც, ხშირად, თავისი ხა-
რისხიით ზემოთ ჩამოთვლილი ნიმუშებითა და მო-
ტივებით დადგმულ პიესებზე მაღლა დგანან. ერ-
თი დიდი თეატრის დირექტორმა ოცნებასავით
წარმოსთქვა, მოდიო, რაც იქნება, იქნება, მთე-
ლი ჩვენი წლევანდელი სეზონი მთლიანად ეროვ-
ნულ დრამატურგიას მივუძღვნათო. ღმერთმა
წუას! მოდიო, ასეთ თამამ სურვილს ნუ ჩავეთე-
ვლით მას რეპერტუარის შედგენის წესის დარღვე-
ვად.

რაკი ეროვნულ დრამატურგიაზე ჩამოვარდა
სიტყვა, მოდიო, აქაც გულახდილი ვიყოთ და
ჩვენს პიესებზე მსჯელობისას წარამარა ნუ ვლა-
პარაკობთ თანამდებროვე ქართული დრამატურგიის
ქრონიკულ ჩამორჩენილობაზე. იმ დონეზე მაინც
შევაფასოთ ჩვენი პიესები, მოძმე რესპუბლიკებ-
ში ან საზღვარგარეთ რომ აფასებენ. ანდა, საი-
დან განჩნდა ეს ქედმაღლური ტონი ქართულა
დრამატურგიის შეფასებისას, როცა ჩვენი თვითონა
ვართ ცოცხალი მოქმენი და მონაწილენი პრო-
ფესიული ეროვნული დრამატურგიის ჩამოყალი-

სცენა რუსთაველის თეატრის საპეტაკოდან „რას იტყვის ხალხი“.





სცენა გორის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „ფიროსმანი“.

სცენა მუსიკალური კომედიის თეატრის სპექტაკლიდან „ჩემი მშენებელი ქალბატონი“.



ბებისა და, ის, რაც ამ თოხი ათეული წლის განმავლობაში შეიქმნა, მხოლოდ მისალმების ტრანსპორტი ყურადღების ღირსია. რომელიმე განმარტებული სპექტაკლის გარშემო ერთ თარგზე გამოჭერილი, ტყუილსადაც ერთმანეთის მსგავსი რეცენზიების ბეჭდავს, იქნებ აჯობებს გაუთავებლად კი არ ვილაპარაკოთ, არამედ მართლა რაღაც გავკეთოთ ჩვენი დრამატურგიის აღმავლობისათვის, თან იმასაც ნუ დავივიწყებთ, რაც გავკეთებულა, განსაკუთრებით თანამედროვეობის საკიბროლოტო პრობლემების სცენაზე გამოტანის მხრივ, რასაც ოცი-ოცდახუთი წლის წინათ აკეთებდნენ რევას თაბუკაშვილი, ვალერიან კანდელაკი, კიტა ბუაჩიძე, და სხვები, — ის დონე რომ დღესაც არ არის მიღწეული ბევრ მოძველებულ რესპუბლიკაში და თეატრალური კულტურის ცენტრებად აღიარებულ ბევრ ქალაქში. როდესაც იქაური კოლეგები კითხულობენ ჩვენს პიესებს, ცოტა არ იყოს, შურთ კიდევ ჩვენი, იმ ატმოსფეროსი, რომელიც გვაწერინებს ასეთ მართალ, გაბედულ პიესებს და, ასე გასინჯეთ, გებაძვენ კიდევ, თავიანთ რესპუბლიკებში მაგალითად მოჰყავთ ჩვენი პიესები. ვერ დავეთანხმები ნოდარ დუმბაძეს, რომელმაც მწერალთა ყრილობაზე თავის მოხსენებაში გადამეტებული მოკრძალებით თქვა, ჩვენს პიესებს იმიტომ დგამენ სხვა რესპუბლიკებში, რომ მათ თვითონ უჭირთ ამ საქმეში.

იქნებ ჩვენი რუსი კოლეგებისაგან გვესწავლა თანამედროვე პრობლემებისადმი მიძღვნილი პიესების პატივისცემა და მივლა-პატრონობა. „უცხო კაცია“, „პრემია“, „სახალიო ამინდი“ და ბოლო ხანებში მომრავლებული ამ რანგის პიესები სახელმწიფოებრივ დონეზე მსჯელობის საგნად გადაიქცა, ამ პიესებზე დისკრტაციებს იცავენ, ამ პიესებში სახელმწიფო პრემიებს ანიჭებენ, ჩვენ კი, უკეთეს შემთხვევაში, ვალის მოსახდელი ინფორმაციებით და რეცენზიებით ვკმაყოფილებით. ჩვენ არავის არ ვდვრებით და არც ვეჯობებთ, მაგრამ არც ისეა საქმე, ჯანსუღ ღვინჯილიამ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებულ წერილში (№ 5, 1976 წ.) რომ გადაუწურა წყალი მიფელს ქართულ დრამატურგიას („ყვარყვარე თუთაბერის“ გამოკლებით თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში ვერც ერთი კეთილისმსურველი ვერ დავისახელებს პიესას, რომელშიც მეტ-ნაკლები დოზით არ ბატონობდეს თემატიკობა, სქემატიზმი, კონფლიქტების ილუზია, ილუსტრირება...): რა ვართ, ბოლოს და ბოლოს, ჩვენ მაინც ასეთი, რომ არაფერი გავაკეთებ, თორემ მარტო „ლალატი“, „სამანიშვილის დედინაცვლით“, „ხანუმათი“, „ძველი ვოდველიებით“ შორს ვერ გავალთ, დღევანდლობის ასახვის გარეშე თეატრი კი ვერ შეასრულებს თავის ძირითად მისიას. ამ გაუ-

თავივედ პრეტენზიებს ჯობს, გამოცემებით უფრო სრულყოფილი ფორმებით კარგი პიესების შესაქმნელად. რამდენიც არ უნდა ვილაპარაკოთ ჩვენ, რომ დრამატურგია ლიტერატურის უმაღლესი ფორმაა, ვაკრიტიკოთ მწერალთა კავშირის მისდამი უსურადღებობისათვის, მოვითხოვით ჩვენი პიესების დაბეჭდვა, ყოველივე ეს მაინც თეორიული მსჯელობაა, რადგან პიესა იწერება მხოლოდ და მხოლოდ თეატრისათვის, რეჟისორისათვის, მასახობისთვის, მაცურებლისათვის და არა გამომცემლობის დირექტორის, რედაქტორის ან მკითხველისათვის. ანდა, სხვაგვარად პიესა როგორ დაიწერება, თუკი დრამატურგი არ აზროვნებს სცენის კანონებით, არ გაითამაშებს თითოეულ პერსონაჟს! ვისი რეკომენდაციითაც არ უნდა იყოს მოსული, ყველაზე უსახელო თეატრის უსახელო რეჟისორიც კი ზღადაც არ შეხედავს პიესას, რომელიც მას არ მისწონს. მაგრამ საკმარისია, მას მოეწონოს პიესა, დადგამს კიდეც ვფიქრობთ, ეს ბუნებრივია და კანონიერიც. საერთოდ, რეჟისორი თეატრის ბატონ-პატრონია და სწორედ მასთან ურთიერთობით შეიძლება შეიქმნას სასურველი პიესა, — თეატრთან ურთიერთობით. იქნებ აჯობოს, რომ დრამატურგი თეატრში მიდიოდეს არა მზა პიესით, არამედ ჩანაფიქრით. ასეთი სტატისტიკა ალბათ არ არსებობს, მაგრამ პიესების უმეტესობა არ იდგმება, ისინი დაწერილია ჩანასახივით. უხეირო პიესის დანერგვა კი ზოგჯერ უფრო მეტი დრო და ჯაფა სჭირდება, ვიდრე კარგი პიესის შექმნას. ჰოდა, ასეთმა პრაქტიკამ, ჩანაფიქრშივე თეატრისა და დრამატურგის ურთიერთობა, იქნებ მართლაც გამოიღოს სასურველი შედეგი.

თავი და თავი კი მაინც ის გახლავთ, თუ რა უდევს საფუძვლად ამ ურთიერთობას. უპირველეს ყოვლისა, ეს უნდა იყოს თანამოაზრობა, ერთობლივი მსოფლმხედველობა, გემოვნებათა ნათესაობა და, რაღა თქმა უნდა, ის, რომ ორთავეს, თეატრსაც და დრამატურგსაც, ერთნაირი ტკივილი უნდა აწუხებდეთ, ერთნაირი სათქმელი ჰქონდეთ და იგი გამოხატავდეს ფიქრებს მაცურებლისას, რომელსაც, საბოლოო ანგარიშში, ხალხი ჰქვია. თავისთავად ცხადია, რომ ეს სათქმელი უნდა ითქვას პირდაპირ, გულწრფელად, გასაგებად, და არა ისე, რომ პაუვე გამოიყვანო სცენაზე და შემდეგ ირყევა, რომ ეს იგანეა, რომ პიესა ანტიკურია ხანის ამბებს ასახავს და თურმე, დღევანდელია უნდა ვიგულისხმობთ, იქნებ ასეთი მანიპულაციები არც იყოს საჭირო, მით უფრო, რომ ჩვენ ხშირად მაშინაც ვნიღბავთ სათქმელს, როცა ეს საჭირო სულაც არაა. თუ პირდაპირ და გასაგებად იტყვი სათქმელს, ეს თურმე პუბლიცისტიკა ყოფილა. კაცმა რომ თქვას, ეს დიდი პატივია პუბლიცისტიკისათვის, ვინაიდან ბევრი ძნელად სათქმელი პირველად პუბლიცისტიკამ კი არა, დრამატურგიამ თქვა თეატრთან ერთად.

აქ უკვე ითქვამ, ალბათ, ვიდრე ითქვამა მოსკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლოგიკა შესაძლოა, ჩვენ, ქართველ დრამატურგებს გვეყინოს, რომ ჩვენი პიესა არ იყო წარმოდგენილი საგასტროლო რეპერტუარში, მაგრამ ასეთ დროს ჩვენ ყველანი უნდა ვიყოთ სოლიდარულნი, უნდა ვიდგეთ საკუთარ პატივმოყვარობაზე უფრო მაღლა, ვინაიდან რუსთაველის თეატრის ეს გასტროლები კულტურის სამინისტროს მორიგი ღონისძიება კი არაა, არამედ საქართველოს ისტორიის მშვენიერი ფურცელია.

მაგრამ მე ესაგან კითხვას: ხომ შეიძლება და საქმე ისეც წასულიყო, რომ არ ჩატარებულიყო რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვში? ძნელია ასეთ კითხვაზე კატეგორიულად პასუხის გაცემა, მაგრამ ნამდვილად იყო ასეთი საშოშირობა. რუსთაველის თეატრის გასტროლები რა იქნებოდა „ყვარყვარეს“, „გუმინდელის“, „კავკასიური ცარცის წრის“ გარეშე! გავიხსენოთ თუნდაც „ყვარყვარეს“ გარშემო ამტყდარი მიტქმა-მოთქმა, სხვადასხვა დონეზე ბარე ათერ მოწყობილი სპექტაკლის განხილვა-ჩაბარება და ბოლოს მაინც თეატრის გამარჯვება, რაც განაპირობა თეატრის ერთგულებამ თავისი შემოქმედებითი პრინციპებისადმი და, რა თქმა უნდა, რესპუბლიკის ხელმძღვანელობის მხარდაჭერამ.

დღეს ყრილობის ტრიბუნად გვინდა განვიცხადოთ, რომ თეატრთან დაკავშირებულ ყველა მუშაკს კარგად უნდა ითვისო ვილი და მოვალეობა ქვეყნის, ხალხის, პარტიის წინაშე, მაგრამ იმისათვის, რომ მაცურებელს, ესე იგი, ხალხს, პარტიის სახელით ვილაპარაკოთ, უნდა იყოს და არის კიდევ აბსოლუტური გავგება და ნდობა ჩვენსა და ხელმძღვანელობას შორის. ეს არის უპირველესი პირობა და სტიმული ნამდვილი შემოქმედებითი საქმიანობისათვის, ვინაიდან თეატრი ჩვენი პროფესიაა, თეატრის ჩვენი ცხოვრებაა, თეატრს იქით ჩვენ გზა არა გვაქვს და მხოლოდ ასეთი აბსოლუტური ნდობის, თეატრისადმი უმაღლესი რაწინს დონეზე ზრუნვისა და მხარდაჭერის ვითარებაში შეიძლება გაკეთდეს ის დიდი ეროვნული საქმე, რისთვისაც ჩვენ ვართ მოწოდებულნი.



ჩვენნი უბოლოებელი პროგრამა

ზინაიდა ჩაბიევა

საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების სამხრეთ ოსეთის
განყოფილების თავმჯდომარე

შპრმან, მისში საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის ინიციატივით ჩამოყალიბდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების სამხრეთ ოსეთის განყოფილება. სამხრეთ ოსეთის თეატრალური საზოგადოების განყოფილებამ კოსტა ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო თეატრში აირჩია ორი რწმუნებული: ქართულ დასში — საქართველოს სსრ სახალხო არტიტი ი. შერაზდაშვილი და ოსურ დასში — სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ფ. ხარბოვა.

განყოფილებამ მონაწილეობა მიიღო საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმის მუშაობაში, სადაც განხილული იყო კოსტა ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო თეატრის 1974-1975 წ. სესიონის შედეგები და სკკპ XXV ყრილობის შესახებდრად მზადება.

სამხრეთ ოსეთის თეატრალური საზოგადოების განყოფილება, შეძლებისდაგვარად, აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს ოლქის კულტურულ ცხოვრებაში: მან ხელი შეუწყო კოსტა ხეთაგუროვის თეატრის ქართული დასის შეხვედრას თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებთან; მონაწილეობა მიიღო საქართველოს სახალხო არტისტის ა. ჩხარტიშვილის საიუნილგო საღამოში; ერთმანეთს შეახვედრა ჩრდილო ოსეთისა და სამხრეთ ოსეთის თეატრების შემოქმედებითი კოლექტივები და ა. შ. განყოფილებამ თეატრის მუშაკები შემოქმედებით მივლინებით გაგზავნა მოსკოვში, ლენინგრადში, მასჩაკალაში.

თეატრალური საზოგადოების განყოფილება ხელს უწყობს სახალხო თეატრის გახსნას მადაროფთა დაბა კვიისში. ოღონდ, უნდა ვთქვათ: საქართველოს პროფსაბჭოს წარმომადგენლებმა, თეატრალური საზოგადოების სამხრეთ ოსეთის განყოფილებამ და ადგილობრივმა ხელმძღვანელმა მუშაკებმა გადახედეს კულტურის სახლის რეპერტუარს და გადაწყვი-

ტიეს თხოვნა შეცაბამის ორგანოებს გახსნან სახალხო თეატრი დაბა კვიისში, მაგრამ ეს საკითხი აქამდე ვერ გადაწყდა პროფსაბჭოში.

სახალხო თეატრად გადაკეთების სურვილი აქვს ცხინვალის რაიონული კულტურის სახლის შემოქმედებითი კოლექტივს და იგი ემზადება კიდევ ამისთვის:

1975 წლიდან ემზადდებიან სამხრეთ ოსეთის ქართული თეატრის 100 წლისთავისა და ეროვნული, ოსური თეატრის 70 წლისთავის აღსანიშნავად. თეატრალური საზოგადოების განყოფილება აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს საოლქო საორგანიზაციო კომისიის მუშაობაში ორივე თეატრის იუბილეს მაღალ დონეზე ჩასატარებლად.

სამხრეთ ოსეთის თეატრალური საზოგადოების განყოფილება მთლიანად იზიარებს იმ მიზნებსა და ამოცანებს, რომელთაც ითვალისწინებს სახელმწიფო თეატრალური საზოგადოების წესდება, იგი ყოველმხრივ ხელს უწყობს როგორც შემოქმედებითი დონის ამაღლებას, ასევე თეატრის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაფართოებას.

ამასთან დაკავშირებით მინდა რამდენიმე სიტყვა ვთქვა ჩვენს თეატრზე.

კოსტა ხეთაგუროვის სახელობის თეატრის როგორც ოსური, ასევე ქართული დასი ძირითადად დაკომპლექტებულია კვალიფიციური კადრებით. ოსური დასის უფროს და საშუალო თაობებს დამთავრებული აქვთ უმაღლესი თეატრალური სასწავლებლები ლენინგრადში, მოსკოვში, ხოლო მესამე თაობა, 18 კაცის რაოდენობით, რომელიც დამთავრებს მცირე აკადემიურ თეატრთან არსებულ პუშკინის სახელობის უმაღლეს თეატრალურ ინსტიტუტს, 1977 წლიდან შეაქვს დასს.

ქართულ დასში გვყავს მსახიობები, რომლებმაც დაამთავრეს რუსთაველის სახელობის თბილისის თეატრალური ინს-

ტიტუტი: რუსლან ოტიაშვილი, თეიმურაზ მეშვილდე, თენგიზ ხიდაშელი და სხვ.

ჩვენი თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის შემადგენლობიდან 5 კაცი საქართველოს სსრ სახალხო არტისტია, 16 — საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი, ხოლო 2 — სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური რესპუბლიკის დამასახურებული არტისტი.

მოელი ენერგიით მუშაობენ: ლ. ცხოვრებოვი, ბ. შერაზადაშვილი, ი. ტაუგაზოვი, ლ. ჩაბივა, ა. თედოვი, კ. ჩოჩივი, ვ. თარალაშვილი, რ. გასივა, რ. პლივა, ი. დარაბუაშვილი, გ. კოკოვი, რ. ჩაბივი, ზ. მედოვი, ი. ჯიკაივი, თ. ჰასანოვა, ფ. ხარბოვა, დ. გაბარაევი და სხვები.

ორივე დასში იზრდებიან იმედისმომცემი ახალგაზრდები: ი. ბჰაპია, გ. გიკაური, გ. ქრისტესაშვილი, ა. ჯუსოევი, შ. გაგოვი, რ. ხუგაევი, გ. ხასიევი და სხვები. დიდ იმედებს იძლევა ახალგაზრდა თეატრალური მხატვარი რ. ჩოჩივი, რომელიც ამჟამად თეატრის მთავარი მხატვარია და გ. ვერაძე.

1975-1976 წ. სეზონში კოსტა ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო თეატრის ორივე დასის რეპერტუარში დამტკიცებულია შემდეგი პიესები.

ოსური დასი: ვენივის „კუბატიევიების პატარალი“, შერიანის „ღუწია“, ხუგაევის „სეტი და ბეტი“, შილერის „დონ კარლოსი“.

ქართული დასი: კანდელაკის „სოკრატე“, ცხოვრებოვის „ოსეთის მთებში“, ივანიშვილის „თეთრი მერცხალი“, სანაკოევის „მეზობლები“ და ვაკეის „შამილი“.

გემის მიხედვით თეატრს სეზონში უნდა ეწვეწებინა 8 პრემიერა, ვაჩვენეთ შვიდი, მათ შორის, ქართულმა დასმა — 4, ხოლო ოსურმა დასმა — 3.

გემის მიხედვით თეატრის ორივე დასს სეზონში უნდა ეწვეწებინა 285 სპექტაკლი, ფაქტიურად ვაჩვენეთ 264. გემა შესრულდა 92,6% -ით. თეატრი უნდა მომსახურებოდა 70200 მაყურებელს, ფაქტიურად მომსახურა 19 206 კაცს და გემა შესასრულა მხოლოდ 27,3% -ით.

მაყურებელმა და პრესამ კარგად მიიღო ოსური დასის

სპექტაკლები: ვანევის „კუბატიევიების პატარალი“, რომელიც დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ტ. მამავემა, შილერის „დონ კარლოსი“, რომლის დამდგმელი რეჟისორია ა. ახარევიჩი, ხუგაევის „სეტი და ბეტი“, რომლის დადგმა ეკუთვნის საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტს რ. ჩაბივას და ვაკელოევის „მიწიერი ღმერთები“, რომელიც დადგა მ. მამავემა.

ქართული დასის სპექტაკლთაგან გამოირჩეოდა: კანდელაკის „სოკრატე“ (რეჟისორი უ. მინდაშვილი) და ივანიშვილის „თეთრი მერცხალი“ (რეჟისორი საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მოღვაწე გ. ლალიძე).

1976-1977 წ. სეზონში თეატრის ორივე დასს დაეგმილი აქვს მაყურებელს უჩვეწის ათი სპექტაკლი. ქართული დასი: ბებქეის „სამგრონიანი ოპერა“, ლ. გოთუას „სამსახობა რაინდისა“, გ. ხუაშვილის „სეგდიანი გიტარები“, დ. კლდიაშვილის „ქაშაშაშის გაჭირება“ და ტაბორიძისა და მაზნიშვილის „რომელი რომელია“. ოსური დასი: სობოს „ბერლინის კომუნდანიტი“, ძაგოევის „ქალიშვილი მთებიდან“, მაკაროვის „ჩემებიანი კატა“, ხეთაგურის „გამოთხოვება გახაფხულთან“ და გოგოლის „რევიზორი“.

მინდა რამდენიმე სიტყვა ვთქვა შემოქმედებითი კოლექტივის შემადგენლობაზე. მეტად მძიმედ დგას კადრების მოზიდვის საკითხი. გვაკლია პროფესიული მსახიობები. ორი რეჟისორის ნაცვლად ავერ უვეე რამდენიმე წელია მოღვაწეობს მხოლოდ ერთი რეჟისორი. გვაშედეგს მხოლოდ ერთი რამ, 1977 წელს უნდა შემოგვემატოს 18 კაცი, რომლებიც თეატრალურ ინსტიტუტს ამთავრებენ. მანამდე კი ძალიან გვიჭირს თავი გავართავთ დავეგმილო რეპერტუარს. ოსურ დასში განსაკუთრებით მძიმედ იგრძნობა რეჟისორის უყოლობა, სადაც 5 წლის მანძილზე მხოლოდ რეჟისორი მ. მამავე უძღვეოდა საქმეს. ამ მხრივ, არც მომავლის იმედი გვაქვს. ეს კი დამღუპველია მოქმედებს თეატრის შემოქმედებით ზრდაზე და ნიჭიერი ახალგაზრდობის გამოვლინება-აღზრდაზე.

ქართულ დასში არცთუ იხე ბევრია უმაღლეს დამთავრებული მსახიობები და ეს უარყოფითად მოქმედებს სპექტაკლების შემოქმედებით ღირწე. მართალია. შევსებას ეს კოლე-

სცენა ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „რაიკომის მდივანი“.



ქტივეც ელის თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატარ-
 ლური ინსტიტუტიდან, სადაც გახსნილია სპეციალური ჯგუ-
 ფი ჩვენი თეატრის ქართული დასისათვის, რისთვისაც დიდ
 მაძლობას მოვასწავებთ თბილისის თეატრალური ინსტიტუ-
 ტის ხელმძღვანელობას, საქართველოს თეატრალურ საზოგა-
 დოებას და კულტურის სამინისტროს, მაგრამ ჯერჯერობით
 ეს ჩვენს გაჭირვებას არ შეველის. ჩვენი თხოვნა იქნება გამო-
 გვეყოს ყოველწლიურად ორი ლიმიტირებული ადგილი თბი-
 ლისის რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტში
 სამსახიობო, საჩუქისორო და თეატრმცოდნეობის ფაკულტე-
 ტებზე.

თუ ახლო წარსულში ჩვენი თეატრის ქართულ დასში დი-
 დი დენადობა იყო რეჟისორებისა და მსახიობებისა, არცერთი
 მაჩვენებლით არ სრულდებოდა ვეგმა, ადგილი ჰქონდა შრო-
 მითი და შემოქმედებითი დისციპლინის დარღვევას, თუ რე-
 ჰურტუარი არ შესაბამებოდა თანამედროვე მაცურებლის
 მოთხოვნას, რაც აღინიშნა კიდევ საქართველოს კულტურის
 სამინისტრის კოლეგიის დადგენილებაში, თეატრში რეჟი-
 სორ ტ. მინდიაშვილის მოსვლის შემდეგ კოლექტივის შრო-
 მითი და შემოქმედებითი სახე შეიცვალა. გაძლიერებულია
 რეპერტუარი და დროულად იდგმება სპექტაკლები, სპექტაკ-
 ლში მონაწილეობის მისაღებად და დასადგმელად იწვევენ
 რესპუბლიკის ცნობილ მსახიობებს და რეჟისორებს, ეწყობა
 შემოქმედებითი კოლექტივის შეხვედრა მაცურებელთან.

უკანასკნელ ხანებში თეატრში მაცურებლის მოსაზიდად,
 სპექტაკლების შემოქმედებითი დონის ასამაღლებლად და გა-
 მოცდილების გასაზიარებლად ჩვენი თეატრის ქართულ დას-
 ში მონაწილეობა მიიღეს ქართული სცენის ისეთმა ცნობილმა
 მსახიობებმა, როგორც არიან: ა. ვასაძე, რ. ჩხიკავაძე, ე. მან-
 ჯგალაძე, გ. გვექვიორი, კ. კაკასაძე, ი. უჩანეთიშვილი, გ. ბე-
 რიკაშვილი, თ. მისურაძე და სხვები.

ძალზე ძნელია კოსტა ხეთაგუროვის სახელობის სახელმ-
 წიფო თეატრის მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზაზე საუბარი.
 კულტურის სახლის შენობა, რომელიც ჯერ კიდევ 1930
 წელსაა აგებული და 357 ადგილს შეიცავს, ვეღარ იტყვს

ორ, ოსურ და ქართულ თეატრებს. აქვე უნდა დავხსნი-
 რ ამ შენობაში, დღიდან დაარსებისა, მუშაობის აგრეთვე
 სამხრეთ ოსეთის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი „სიმღერისა“
 აბა, წარმოიდგინეთ, რა სამუშაო პირობები ექნება ესოდენ
 პატარა შენობაში სამ კოლექტივს. გარდა ამისა, ადმინი-
 სტრაციულ-მმართველი აპარატის შტატი ვერ აკმაყოფილებს
 ორ თეატრს, არა გვეყავს დირექტორის მოადგილე, არა გვეყავს
 კონტრაქტორები.

მატერულ-ტექნიკური პერსონალი თავს ვერ ართმევს
 პრემიერისათვის საჭირო მოსამზადებელ სამუშაოებს. შტა-
 ტების უქონლობისა და სპეციალისტების უყოლობის გამო
 საამქროებში და სცენაზე მძიმე პირობები იქმნება, რაც იწ-
 ვევს დაძაბულობას, ქმნის ნერვიულ ატმოსფეროს და არღვევს
 მუშაობის რიტმს.

მაცურებელთა დარბაზი მძიმე მდგომარეობაშია, სავარძ-
 ლები დიდი ხანია ჩამოსაწვრია, განათების ტექნიკა და რა-
 დიო-აპარატურა უვარგისია, ხოლო ავტოტრანსპორტი ავა-
 რიულ დღეშია.

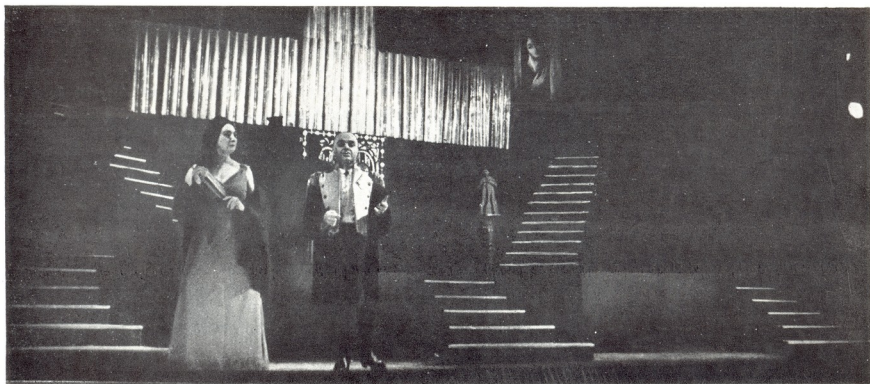
თეატრს არა აქვს მუსიკალური განყოფილების გამგის
 შტატი, საამქროებში მუშაობს თითო-ორი კაცი, ვესტიბი-
 ულში არ დგას ავეჯი. ტექნიკური პერსონალის ხელფასა-
 დაბალია და ეს იწვევს მუშახელის დენადობას.

ჩვენ არ ვვარგეთ იმედს, რომ სამხრეთ ოსეთის კოსტა
 ხეთაგუროვის სახელობის თეატრის ორი დასისათვის გათვა-
 ლისწინებული თეატრალური შენობის აგება, რასაც კარგი ხა-
 ნია დაგვიპირდნენ, უახლოეს დროში დაიწყება.

ჩვენ ვითხოვთ ამ საკითხში გაბედულად დაგვიჭირონ
 მხარი როგორც კულტურის სამინისტრომ და საქართველოს
 თეატრალურმა საზოგადოებამ, ასევე შემდგომმა ორგანოებ-
 მაც.

თეატრალური საზოგადოების სამხრეთ ოსეთის განყოფი-
 ლება ყველაფერს გააკეთებს იმისათვის, რომ ღირსეულად ემ-
 სახუროს ხალხს და აამაღლოს მასების იდეოლოგიურ-კულ-
 ტურული დონე.

სცენა ქუთაისის საოპერო თეატრის სპექტაკლიდან „ტოსკა“.



მთაპარი საზოგადო



დიდიმ ქვიშვილი

საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების ქუთაისის განყოფილების თავმჯდომარე

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობამ დასაბამი მისცა ჩვენი ქვეყნის შემდგომი აღმავლობის ახალ ეტაპს, ცხოვრების ყველა დარგში პარტიისა და ხალხის ახალ მონაპოვრებს, ახალ ნაბიჯებს კომუნისზმის გზაზე. ამ უდიდესი ისტორიული მოვლენის შემდეგ მთელი ქვეყნისა და, მათ შორის, ჩვენი რესპუბლიკის ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროში, დიდი შემართებით გამოვლინდა ახალი შემოქმედებითი აღმავლობის მყარი საწყისები. თეატრალური საზოგადოების განყოფილება წარმოადგენს საზოგადოების საქმიანობის ცენტრს ადგილზე, ითვლება მის თანამშენწვდელ და თავის მოღვაწეობის პრაქტიკაში აქტიურად ატარებს ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების საქმეში პარტიის მიერ აღებულ სახს.

ქუთაისის განყოფილება რესპუბლიკის თეატრალური საზოგადოების განყოფილებებიდან

პირველი ჩანასახია. მისი მოღვაწეობა 1971 წლიდან დაიწყო, დაიწყო ყოველგვარი წინაპირობებისა და პრაქტიკული გამოცდილების გარეშე. ბევრი რამ ვისწავლეთ, გვექონდა და გვაქვს ვარკვეული ნაკლოვანებები, მაგრამ ბევრი რამ საგულისხმოც კეთდებოდა და კეთდება — იყო ეს თეატრის ეროვნული და საერთაშორისო დღეების საზეიმო-საანგარიშო შეგუდრები (საიდანაც იწყება ჩვენი სამუშაო აკუნდარული წელი), ახალი სპექტაკლების საჯარო განხილვები, მყურებელთა კონფერენციები, თეატრებისა და მის წარჩინებულ მოღვაწეთა მონაგრაფიული ბუკლეტების მომზადება-გამოცემა, საიუბილეო, შემოქმედებითი და თემატური საღამოები, შემოქმედებითი მივლინებები, თათბირ-სემინარები, ლექცია-მოსხენებები, საუბრები, გამოფენები, საშუაო მუშაობა და სხვა, რაშიც, ადგილობრივი ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებთან ერთად, აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ ჩვენი რესპუბლიკის გამოჩენილი თეატრმცოდნეებიც, რამაც ანა მარტო განყოფილების მუშაობაზე მოახდინა დადებითი გავლენა, არამედ დიდად შეუწყო ხელი თეატრების საქმიანობას, რომლის გარეშე ჩვენი განყოფილების არსებობასაც არაკითარი აზრი არ შეიძლება ჰქონდეს.

საანგარიშო პერიოდში — მეცხრე ხუთწუდლის მეორე ნახევრიდან საკრძობოლად შეიცვალა და გადასალისდა ქუთაისის თეატრალური ცხოვრება. ქალაქის თეატრების კოლექტივებში გაერთიანებული ხუთასზე მეტი მუშაკი მთელი თავისი შესაძლებლობით, თავდადებულად იღვწის იმისათვის, რომ მხარი დაუჭერენ ქუთაისის დღევანდელ მრქვათე ცხოვრებას, მისი ინტელიგენციისა და მუშათა კლასის უკვე საქვეყნოდ აღიარებულ სადღესიო გაქანებას, სწორედ ასეთი სწრაფვით მივიღეთ ამ ბოლო წლებში მათი მუშაობის წოვიერთი საიმედო წედეგი.

მესხიშვილის სახელობის თეატრი, რომელსაც რემონტის გამო ორი სეზონის მანძილზე არ ჰქონდა სტაციონარია, რამაც, ბუნებრივად, საგრძნობლად მოშალა თეატრის შემოქმედებითი ორგანიზში და გამოიწვია რეპერტუარის დაგინება, მიმდინარე სეზონიდან კვლავ დგება კალაოტ-

ში, და, მიუხედავად იმისა, რომ სცენის მექანიზაციისა და განათების სამუშაოები ჯერაც სანავევროდ დაუმთავრებელია, თეატრმა მაინც შესძლო სამი ახალი სპექტაკლი ეწვეფინა მყურებელისათვის. ამათგან განსაკუთრებით საგულისხმოა „სარდაფის“ საერთო სადადგმო კულტურის დონე — რეჟისორი ვ. მაღლაფერიძე და „ქამუშაძის გაჭირვების“ ახლებურად წაკითხვის კარგი ცდა — იგი დადგა საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტმა შოთა კობაიძემ, რომელმაც მსახიობთან მუშაობისა და სპექტაკლის ორგანიზაციის საიმედო უნარი და შესაძლებლობა გამოავლინა.

ლმწიფო თეატრი. ეს ჩუმი, უპრეტენზიო, საქმისათვის თავდადებული, პატარა, მაგრამ დიდი მისწრაფების კოლექტივი, მიუხედავად ტექნიკური ბაზის თითქმის სრულიად უქონლობისა, რომლის მიღების მომზადებული პერსპექტივა მათე ხუთწლიდან კულტურის სამინისტრომ რატომღაც მეთერთმეტე ხუთწლიდისათვის გადასდო, ყოველგვარ ღონეს ხმარობს, რათა ღირსეულად შეასრულოს მასზე საზოგადოებრივად დაკისრებული მეტად ფაქიზი და სათეთო მოვალეობა. სწორედ ამის შედეგია, რომ თეატრმა, თეატრალური სანახაობითი დაწესებულებების სრულიად საკავშირო სოცმუეზიბრების 1975



სცენა მოზარდ მყურებელთა რუსული თეატრის სპექტაკლიდან „დრამატული სიძულტა“.

ჯერ კიდევ მნიშვნელოვან ტექნიკურ დაბრკოლებებში უხდება ძალზე დაძაბული მოღვაწეობა საოპერო თეატრის მეტად ნიჭიერ, თავდადებული შრომით გატაკებულ, ახალგაზრდა მზარდ კოლექტივს, რომელსაც მიმდინარე სეზონში პუჩინის ოპერა „ტოსკას“ უაღრესად საინტერესო დადგმით (რეჟისორი ვ. ნიკოლაძე, დირიჟორი დ. მირცხულავა, მხატვარი ნ. გაფრინდაშვილი) ნამდვილად დამატყავა სიცოცხლისუნარიანობა, რაც ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზეც აღინიშნა მანანა ასმეტელის საგანგებო სტატიით.

წლის II ნახევრის შედეგების შეჯამებისას კავშირში მესამე ადგილი დაიკავა.

და მაინც, თუ სინამდვილეს თვალს გაუვსწორებთ, პირდაპირ უნდა ითქვას: ქალაქის თეატრალური ცხოვრება ჩამორჩება ჩვენი ქვეყნის თეატრალური ცხოვრების დღევანდელ მიმდინარეობას. ამას, როგორც ფაქტს, ყველა ჩვენთანგანი ხედავს, მაგრამ ნაკლებად ვზრუნავთ ამ ფაქტის წარმომშობი მიზეზების გარკვევისა და ლიკვიდაციისათვის, სამუხაროდ, ზოგჯერ ეგუებით კიდევ, ვერვებით მას, რამაც, საბოლოოდ, თეატრი შეიძლება შემოქმედებით კრიზისამდე მიიყვანოს.

სწორედ ეს საკითხი იყო მსჯელობის საგანი

ჩვენი განყოფილების გამგეობის წინასაყრილობო პლენუმისა, რომელმაც დამავალა რამდენიმე წუთით შევაჩერო ყრილობის ყურადღება ქუთაისის თეატრალური ცხოვრების ამ მეტად მტკივნეულ საკითხზე და მისი ყოველგვარი შეწყვეტის ჩამოთვლის გარეშე, ვთხოვო კულტურის სამინისტროს, რომელიც უშუალოდ ხელმძღვანელობს თეატრების მუშაობას, რომ ქუთაისის თეატრებისათვის გამოჰყოს არა მხოლოდ დაუინანსება, არამედ წლიური სამუშაო დროიდან გარკვეული მონაკვეთებიც იმისათვის, რომ მას, როგორც უშუალო ხელმძღვანელ ორგანოს, შესაძლებლობა ჰქონდეს მივიდეს კოლექტივებთან

რივი ხელმძღვანელობის გამუდმებული ზრუნვისა და მაცურებელთა დიდი გულისხმიერებისა, ქუთაისის თეატრებს დღეს მნიშვნელოვანი შედეგები მაინც არ აქვთ.

ყველა ჩვენგანი აღფრთოვანებულია ჩვენი სასიკაძულო რუსთაველის თეატრის მოსკოვში წლევანდელი გასტროლის შედეგით, მისი ასეთი დიდი გახმაურებით, მაგრამ, არა მგონია, მხოლოდ ეს იყოს საკმარისი რესპუბლიკის თეატრალური კულტურისათვის. რა ვიქნებოდით ჩვენ, თბილისის მიდამოების გარეთ რომ არ გვქონოდა კულტურის ისეთი ძეგლები, როგორცაა ალავერდი, გრემი, სვეტიცხოველი, ნე-



სცენა შოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლიდან „მერი პოპინი“.

ადგილზე და პრაქტიკულად დაინახოს მათი საქმიანობის ყოველდღიური მიმდინარეობა რაც, როგორც ამას აკეთებენ იმავე ქუთაისისათვის სხვა უწყებები: ქალაქის ხელმძღვანელობასთან ერთად საწარმოო კოლექტივებში, როგორც წარმოების, ისე საყოფაცხოვრებო საკითხების განხილვებითა და ამის შედეგად საჭირო ღონისძიებების გატარებით, რამაც განაპირობა დღეს უკვე საქვეყნოდ აღიარებული დიდი საწარმოო წარმატებები ქუთაისისა. თეატრის კოლექტივები კი, რომელთაც ყველაზე მეტად ესაჭიროებათ ასეთი ყურადღება, ამ ბედნიერებას მოკლებულნი არიან და, მიუხედავად მათი თავდადებული შრომითი მისწრაფებისა, ადგილობ-

ლათი, ბგარატის ტაძარი, ნიკორწმინდა და სხვა. ამიტომ, ჩვენი წინაპრების მსგავსად, ცოტა ჩვენც შევიწუხით თავი, ნუ გადავამკვეთ მუზეუმად თბილისს, ნუ ჩავიკეტებთ მის კედლებში, ნუ მოვწყუდებით თბილისიდან ჩვენს პერიოდულ ქალაქებს, მათს შრომისმოყვარე თეატრალურ კოლექტივებს. მივიღეთ მათთან, ვესაუბროთ, მოვუსმინოთ მათ წინადადებებს და, ადგილობრივ ხელმძღვანელობასთან ერთად, გადატაროთ ყველა საჭირო ღონისძიება იმისათვის, რომ თეატრი პასუხობდეს სადღეისო მოთხოვნებს.

ქართული მუსიკის დეკანდელოზა

გივი ორჯონიკიძე

თანამედროვე ქართული მუსიკა ზეადვილ კულტურად მიგავანია და ეს — ხაზგასმით უნდა ითქვას — საეხებით შეესაქვება სინამდვილეს. ოღონდ, ურიგო არ იქნებოდა, რამდენადაც უფრო ვრცლად განვემარტა, თუ რას ვგულისხმობ სიტყვა პროგრესში და უფრო დაგვეზუსტებინა ის მხარეები, რომლებიც ზედწავლობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ შემთხვევაში მუსიკალური კულტურის მრავალი მხარის გათვალისწინება მოგვიხდებოდა.

ავიღოთ, თუნდაც, მხატვრული შემოქმედების ისეთი მხარე, როგორცაა ეპარულ-თემატური. მართლაც, ქართული მუსიკის განვითარების სხვადასხვა პერიოდების შედარებისას ადვილად შეიძინება, რომ მისი ეპარულ-თემატური დიაპაზონი განუზრებლად იზრდება. ეს, ერთი მხრივ, ვლინდება ახალი თემატის დაფუძნებაში, ახალი მუსიკალურ ინტონაციური წყაროების მოზიდვაში, ახალი თემებისადმი ინტერესის გაცხოველებაში და ამ თემატის მუსიკალურ სახეებში რეალიზებით.

თემატური დიაპაზონის გაფართოება, გარკვეული თვალსაზრისით, ლიტერატურულ-მუსიკალური კავშირების დამყარება-გაღრმავებითაც გამოიწვევა. ურთიერთობა ამ აჩრდულ მრავალ საკულტურულ სივრცეში მოწმენი ვართ, ქართული პოეზიის „ათვისებებსანთან“ ერთად ჩვენი კომპოზიტორების შემოქმედებითი ინტერესები მსოფლიო ლიტერატურის შედეგებს მისწვდა—შექსპირს, ჯეშ. კინს, ანტუანს ავტორებს. იზრდება თუ არა მუსიკალური სახეების ხარისხობრივ ლიტერატურულ ურთიერთობაშია გაფართოების კვლადკვალ, ეს სულ სხვა საკითხია. მაგრამ, თავისთავად, მხატვრული შემეცნების სხვადასხვა ფორმადაც ცხოველი ურთიერთობის დამყარება — ბუნებრივი პროცესია და პროგრესის მომასწავებელია.

ცხადია, თემატური დიაპაზონის გაფართოების მხოლოდ ლიტერატურული სახეების „გამზანებაზე“ ვერ დავიყვანთ. ანდრა ბალანჩინისა სიმფონიის, ალექსი შაჰარაიანის საკრიტიკო კონცერტის, ანდა, სულხან ცინცაძის ნებისმიერი კვარტეტის გამოხსაველია ბას ლიტერატურული პირველწყარო არ უდევს საფუძვლად. მაგრამ ამ ქმნილებებში თავის დროს ეროვნული მუსიკის წარსლის გარკვეული საფეხურები აღნიშნა. დღეს ჩვენ მათ აღვიქვამთ როგორც თავისებურ ნიშანსავეებს ეროვნული მუსიკის გაღრმავების, მასში ახალი მხატვრული განვითარებების შემოქმედების და მისი თემატური გამდიდრების თვალსაზრისით. ახალი სახეები, ეროვნული მუსიკისთვისაა ჭარ კიდევ უფრო მეტი ეროვნული ტონუსი, დრამატული სიმართლებების—გამართლებული იყო ჩვენი საპოთა სინამდვილის თავისებური ხედვის, მისი პულსის მძაფრი შეგრძობის თანამედრო-

ვე ადამიანის ზნებობრივი და ესთეტიკური სამყაროს მოაზრების სურვილი.

მეორე მხრივ, ქართული მუსიკის ეპარობრივ-თემატური მხარე გაფართოება იმ თვალსაზრისითაც, რომ ეროვნული ხალხური ინტონაციური მასალა ამჟამად უფრო გლობალურად გამოიყენება, ვიდრე ადრე, ჩვენი უფემდეგობისათვის „მთის მუსიკა“ არსებითად მიუვალა დარჩა. „მთის მუსიკის“ რეალური ათვისება შალვა შველიძის დამსახურებაა, და ეს პროცესი ჩვენს დროში სულ უფრო და უფრო ძლიერდება. ამაში არაფერია უცნაური და მთლიანდელი: მათ შემოინახა თვითმყოფელი და შორეული საუკუნეებიდან მომდინარე ფორმები, რომელთაც „გამოუცხოვებელი“ სიო არ მიაკარებიათ და დღესაც გვხვობავენ საოცარი განვითარებლობით, ბრძნული სისადავით, დახვედრობითა და თავისთავადობით.

ხალხურ სასიმღერო თუ საცეცვაო მასალასთან ერთად, პროფესიულ მუსიკაში სულ უფრო თამადაც მკვიდრდება მისი ინტონირების თვითმყოფელი ხერხები. ეს პრობლემა სანტერესისადაც გადამწვევითი სულხან ცინცაძის საკვარტეტო მინიატურებში, რომლებშიც კომპოზიტორმა „აიღო“ ზემოთი ინსტრუმენტები შექმნილი ქართული საკვარტეტის სივრცის ილუზია, ამ ნაწარმოებში უფროსად ახლებურა იყო ტემპის როლის, როგორც ფორმის ქმნადობის უმნიშვნელოვანესი საშუალების, ხაზგასმა.

„ტემპორული ლოკალიზაციის“ და მისი შემოვებით „მხატვრული განვითარების“ პრობლემის გადაწყვეტა უმნიშვნელოვანესი მიწვევაა, რომლითაც განიზრდება ნოდარ გაბუნია „არაქის“ მნიშვნელობა ეროვნული მუსიკალური პროცესების თვითმყოფელი თავისებურებების ჩამოყალიბებაში.

ამ ვაკალური-ინსტრუმენტულ ანსამბლში მასალის სიმსახილვით მილიანად ინტონირების მანერითაა განპირობებული. უფრო გვიან სახასიათო ინტონირების მემუგობით დიდ მხატვრულ შედეგს აიწვევს ჩანსულ კახიძე. ეს არცაა გასაკვირი, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ამ მუსიკალური ორგანოებთან შერწყმული ხალხური სიმღერის ოსტატე, დირიჟორი და კომპოზიტორი, ჩანსულ კახიძე თავისივე სიმღერების ბრწყინვალე შემსრულებელია და მისი შემოქმედება, სხვათა შორის, იმითაცაა ღირსშესანიშნავი, რომ ხალხური მხატვრულობის მანერის აღორძინებითაა აღებულა, ქართული სიმღერის ინტონირების თავისებურებანი ოსტატურადაც გამოყენებული გაიყენებინა მესამე სიმფონიაშიც, რომლის სტრუქტურაც ისეა აგებული, რომ თითქმის ინსტრუმენტული მუსიკა სიმღერის წიაღში იზეა და მასვე უბრუნდება.

მუსიკალური კულტურის ეპარული-თემატური ზრდა ინტონაციუ-

რი არის გაფართოებასაც მოასწავებს და არა მარტო ეროვნული მუსიკის წყაროების უფრო და უფრო ინტენსიური ათვისების, არა- ვიდრე მას მიღმა მდებარე ინტონაციური მასალის მოზიდვის, მით- ვინებრივად თვალსაზრისითაც, ერთგულად საზარუნო არემი მისი განხლებული ჩართვითაც, ცხადია, ასეთი „ჩარხის“ ხარისხიანობა განისაზღვრება იმით, მიხედვით თუ არა კომპოზიტორმა სხვადასხვა შრეების ორგანულ სინთეზს, შეუნარჩუნა თუ არა ეროვნულ ენას სტრუქტურული მთლიანობა, მიიღწია თუ არა „სტრუქტურის“ ინდივიდუ- ალური ინდივიდუალურობა, რომ იგი არ იწვევდეს სიბრტყის საფრთხეს.

ბოლო 30-40 წლის მანძილზე ჩვენი მუსიკალური ესთეტიკა ზედ- მეტად რაგონისტული იყო და ხშირად ასექტურად მკაცრი პრინ- ციპებით ხელმძღვანელობდა. არა თუ არაერონულად, არამედ თვით ქალაქური წარმომავლობის სასიმღერო ტრადიციებზე დაურღწეობა- საც აღმოცურად უფერებდნენ. ყოველ შემთხვევაში, ქალაქური სოფ- ლურის ესთეტიკურად ტოლფასიანის შობაზედებლობას ვერ სტი- მობდა. მართლაც, თუ მახალს თვითმყოფელად და სიხასხაის თვალსაზრისით მიუვადებით, სუპერინ-ალღუ“ გაიკლებით უფრო ღრუბლებში, ვიდრე ნებისმიერი ქალაქური სიმღერა.

მაგრამ, როგორც ჩანს, თავისი გარკვეული დადებითი მხარეებით ქალაქურ ფოლკლორსაც გააჩნია. ამით აიხსნება ის, რომ იგი მუსი- კოსმოპოლიტურულია და თვით კომპოზიტორთა დიდ უკრადღებას იყ- რისბ. ქალაქური სიმღერის ღირსებები, უპირველეს ყოვლისა, მისი კონცეპტუალურობით განისაზღვრება. პირადულ-სიტიკური სან- ყურსი აქ უფრო მკაცრივდა გამოხატულა. რაჟი ემყოფური საყურის, მუსიკალური ენის თავისებურებებში შეიგრძნობა. თანაც, ქალაქურ- ის სიმღერა უფრო ახალი დროის პირობა, ვარსადაღებს თვალსაზ- რისათვის უფრო დახმარება და სოციალურ-ფსიქოლოგიური ტემ- პერატურასაღმდეგ უფრო მგრძობიარე, ამიტომაც, სხვათა შორის, რომ თანამედროვე ხალხმღერო მომართავს ჩვენშიც და სხვაგანაც საუფუძლად ქალაქური სიმღერა უდგის.

ქართული მუსიკისათვის პრიოდული იყო არაერონული წარ- მომავლობის ინტონაციური და სარეაღილე წარმოდგენის სამეტყუ- ელო ენის ელემენტების მოზიდვა (ისეთი ჩამოჩინიული, რიტმული თუ სოლოფონური ნაგებობების ტიპების შექმნა, რაც ადრე სხვა მუ- სიკალური კულტურებისთვის იყო დახასიათებელი). მართლაც, როდესაც ქართული მუსიკის ინტონაციურ სტრუქ- ტურაზე მიღის მასშაბი, შეუძლებლობა მთელი რაჟი ფაქტორების უშუაღებელიყოფა. ცხადია, დღევანდელი თვალსაზრისით, მიანც, ხალხური კულტურა მონოგენურია (თუმცა არსებითი განსხვავება არსებობს ქართულ მუსიკალურ დიალექტებს შორის და, მაგალი- თად, აღმოსავლეთ მთიეთა შემოქმედება სულ სხვა ტიპისა, ვიდრე გრუნდ-მეარტული, მიანც, ამ სხვადასხვაობის მიუხედავად, შესა- დლებელია მათი აერთიანებ მნიშვნელზე დაყვანა, იმ საერთოს გაჩინა- ხვა, რაც მათ აერთიანებს და რაც საუფუძლად ვაჟაფხვი მთელი ეს მრავალფეროვნება ერთი კულტურული ნაჟადის განმსკრთობა ხა- ნის წარმოადგინო). ის, რაც უშუაღული ხალხური შემოქმედების საუფუძლად უკრდობს, ისიც მონოგენურია და, ამრიგად, სტრუქ- ტურული მთლიანობის უტუფარი პირობა. ისევე როგორც მრავალი სხვა-ერის კულტურა, ქართული პროცესული მუსიკა ხალხური წყაროების ათვისებით დაიწყო. ამიტომაც ვაჟაყური არაა, რომ იგი, ვარკვეული თვალსაზრისით, ახალ ისტორიულ პირობებში, ახალ ფერადულ და სტრუქტურულ, ახალ მუსიკალურ ფორმებში ხალხურ მუსიკის ტრადიციების ათვისებური გარდატეხა იყო.

მაგრამ, ვერ ერთი, პროცესული მუსიკის და ხალხური წყაროების მთელი სიახლოვის მიუხედავად, მათ შორის ტოლობის ნიშანი ვერ დაღსებდა (წინააღმდეგ შემთხვევაში, მათ გაიჭინეს ტერმინოლოგიურ თვალსაზრისითაც იგი დეკარგებლად მნიშვნელია). მეორეც, თანამედროვე შემოქმედებელი სულ უფრო იზრდება ხალხური მუ- სიკის „გარდატეხის კოხე“. ხალხური მუსიკისაღმდეგ მთავარ სულ უფრო და უფრო ინდივიდუალური ხდება. ფოლკლორული მასალა მავალია, იმდენად ინდივიდუალურიზებული, რომ შესაძლოა ერთმა და იმავე სიმღერამ სხვადასხვა კომპოზიტორად და სხვადა- სხვა ნაწარმოებში სხვადასხვა აზრი შეიძინოს.

ჩვენ შეგვიძლია დაუდასტუროთ, რომ ხალხური სიმღერები ზაჟა- რია ფლავიშვილის, დიმიტრი არაჟიშვილისა და მელტონ ბლან- ჩიავის შემოქმედებაში ინარჩუნებდა „არადყოფილი“ თვისებებს, ეარწეულ და დრამატურგიულ ფუნქციას. კომპოზიტორი მათ იუნებ- რად და „პირდაპირ აზრით“, რაც სრულყოფილითაც არ ეწინებს არც სიმღერის ღირსებას და არც კომპოზიტორის შემოქმედებით მასო- რობას აღნიშნავს. პირაქით, მაგალითად, ზ. ფლავიშვილმა გამოამ- უღვანა თანამემოქმედების საცარტი შორის, უნარი მოკლეული ფორ- მის და ინტონაციური წყაროს იმავე უმარტოლებით განვითარებ- ზისა, რაც ხალხურსავე პირველწყაროებშია ნაჟულისმები.

ღრთია განმავლობაში მკვიდრდება ხალხური მასალისაღმდეგ დიფერენცირებული მიდგომის მთლიანობა, რომლის დროსაც შემოქმედ- თავის მიხედვით აშოცანების გადასაჭრელი არ იუნებს სიმღერ- ის მხოლოდ გამომსახველ სიტემებს, არამედ სყრდელს მის რთმე- ლიმ ელემენტს, რომელიც, შესაძლოა, სულ სხვა დრამატურგიულ მნიშვნელობით დაიდგინოს, ვიდრე ეს ხალხურ შესაბუნისში ხდებოდა. ამ შემთხვევაში ტრადიციული ფორმის თითქმის თავის ფარულ პოტენციალს გამოამავლებს. აღუქმს მკვიდრისაის საილოდი- ნო კონცეპტის მეორე ნაწილს ერთ-ერთ მულტიფუნქციურ ინტონაციურ სახეს ქმნის სიმღერა „გუშინ შეიღინ გურჯანდლის“ დახასიათე- ბული მოტივი, რომელიც ბუნებრივად უფრადება კომპოზიტორის ორიგინალურ თემას და მათთან მთლიანობაში სრულიად სხვა ხანაე ქმნის, ვიდრე ეს ხალხურ პირველწყაროში იყო ნაჟულისმები. ასე- ვე სულხან ტუყაშვილს VI კვარტეტში თემებარე მასობის ბირთვია ხალხური „გაფრინი შავი მერცხალის“ საყუის ინტონაცია, რომ- ლის ექსპრესიაც და მულდორი რელოფიც განვითარების პრი- ციპსი არსებობდა სრულად პირველწყაროში. ასევე, აინარია ზა- ლინჩიავის პირველი სიმფონიის ცენტრალური ინტონაციური მო- მენტიანი მოტივი, რომელიც ქართული საჟაღმობლად მომდინარე- ბის (ე. წ. კარბელაანი კილოს რომ განეუფუნება). მაგრამ პირველწყაროსთან შედარებით ეს მოტივი რადიკალურ საცეცხლო- ლებას განიღბს ფსიქოლოგიური და შინარსობრივი დაეციფოთა- თიც.

მესამედ, ინტონაციური ენის ჩამოყალიბება დღეს უკვე მხოლოდ მომდინარე კულტურის საუფუძლად არ ხდება. ამ პროცესში დიდ და თანაც მზარდ მონაწილეობას იღებს დროის ინტონაციური ატ- მოსფერო, რომელიც ჩვენს სინამდვილეში უცრელდება. ამ ატ- მოსფერის მრავალი, ხანდახან საპირისპირო ინტონაციური ნაჟედ ქმნის — მაღალიც და დაბალიც, სერიოზულიც და მსუბუქიც; და, რაც განსაკუთრებით ხაზგასასმელია, რადიული მუსიკალური კულ- ტურის მრავალი არხიდან მომდინარე, სადაც და ტელეფონაც, სა- კონცერტო დარბაზები და მუსიკალურ-ნაწარმომებელი დაწესებუ- ლებების მთელი სისტემა, და, ბოლოს, თვით მუსიკალური კოხა — ეყვლა ის არეგია, რომელიც გამტარეარჩინობა იზიარია ინტენ- სირობით გამოირჩევა და რომლებიც კომპოზიტორებზე უშუალო ზეგავლენას ახდენს.

მართლაც, ნაწარმოების მასალის შერჩევის კომპოზიტორი დიდ სიფრთხილს და სიპაყრესაც ირენს, თვალისწინებს მის ორიგი- ნალიობას, სხიერებებს, განთავრების შესაძლებლობებს, მაგრამ არ უნდა დაეფერყო, რომ იმ გემოვნებას და „ინტონაციური ინტე- ლექტის“ ჩამოყალიბებას წინ უსწრებს საუთრად ნაწარმოების შექ- მნას. ამიტომ „არჩევიან“ ხშირად თვითდენებას მოკვანობებს, ქვეყნობიარეა. ვარედან შემოსული იმპულსი, შობაზედილება, მე- ლოდორ-რიტმული თუ მარჩინიულ-ტემბრალური თავისებურება კოუდეგვარი წინასწარი ვარგება-ვანგარობების ვარგე ისე შეუ- შესაძლებელია კომპოზიტორის მუსიკალურ მემობს, რომ არ დიდესი სისხლისაის ამტკავრად აშოცანს დაშვარა მის წინაშე, იგი ათვი- სივე მუსიკალური ინტელექტის შინაგან წყარობს მიმართავს, რომ- ლელიც მისვე ნებისყოფის მონაწილეობის და ყოველგვარი ენა- წარმომადგენლის ვარგეუ ჩამოყალიბებულა და შესაძლოა თვით ავ- ტორისთვისვე მოუღოდნდელად თავის ნამდვილ ფუნქციას გამოამავლე- ნის.

კომპოზიტორმა რომ არავითარი უტყო წარმოშობის მასალა არ

შეთვისოს, მისი შეზღაპრამ ამ მასალის წევრადენისათვის სრულად მიუძღვრილი დარჩეს, ეს მაინც და მაინც დიდებული არ იქნებოდა ამ ინტელექტისა და მისი ანატიკის უნარის დასახალითებდად ამბობს არ უნდა გვეყივრდეს, რომდესაც ინტონაციურ ტრაქტურაში მარადი ჩაოდენობის გვედენის ისეთ მომეტებლსაც, რომდესაც შესაძლოა პარალელური გამოქმედებები სხვა ეროვნულ ტრადიციებში. ეს მრავალფეროვანი ინტონაციონალური კავშირების უშუალო შედეგია და უფრო კულტურის სიმძაფრისაა, მის მრავალფეროვნებასა და სიღრმეზე მეტყველებს, ვიდრე სისხტესა ეროვნული ხასიათის ნავერცხლებზე.

ჩვენში მრავალ იქნება მუსიკალური ნაწარმოებები, რომლებიც, სხვადასხვა მიზეზების გამო, ისეთ ვითარებას დასჯიან, რომ აშკარა ხდება — მხოლოდ ეროვნულ ტრადიციებზე დაყრდნობა მინაშეწინილი არ იქნებოდა. მაგალითად, თებერალურ დადგმებში და კონსოლაციებში, ექიპის თუ მოქმედების ადგილის დასახალითებდად, ვარსკვლავი სუხტი ვადრაციებისათვის კომპოზიტორებს საკმარის ხშირად უხდებოდა ეროვნული ტრადიციის სახეობების ვადახლებაც. ისეთივე სიტუაცია იქნება, რომდესაც თვით ჩვენინდა მუსიკალურ ენებშიც არაკარგული სუვერეტებს მიმართავენ. ამის მაგალითები კი, ბოლო დროს მაინც, საკმარის ვაგბირია.

ველა ეს უსიკლოვარო მოტივი ინტონაციურ მასალაც თაყვისებურ მოთხოვნას უნუნებს და, ხშირად, მიზეზ ხდება მისი ძირფესვიანად ვადახლებისა, მაგარც, ამასთან დაკავშირებით, ხსავსამით უნდა აღინიშნოს „ინტერნაციონალისაციის პროცესის“ შეორეშვარც, თუკი ის მასალა, რომელიც მომდინარეობს უცხოურიდან, ირგანვალდა არ უთრდებდა ეროვნულს, თუკი „უცხო“ კომპოზიტორის ინდივიდუალობის შესახამის იგრარ არ მოიხდეს, თუ იგი ისეთი თვისებებით არ გამოიქვადება, რომ შეთავსებულ ვადგეს წევრად ეროვნულ სტილისტურ ბუნებასთან, თუკი იგი ის არ ვადამუშავდება, რომ მოლიანად „ტრადიციული ჩაქდეს“ და სინატივლიანად მხატვრის დამოკიდებულება ამ ქვეყანავითი ვახსნას, თუკი „უცხოური“ ნელით მასალის სახით შეშვავა და ნელით მასალის ტრატეს შეინარჩუნებს, მაშინ ელექტროზისა და ექვირონობის სახითავე უფ ვამოვდება. მაშინ მას არავითარი პრეტენზია ადარ უნდა ქონდეს სინატივობის ანტიტეპ ვახსნავ, მაშინ იგი მოსულიცაა, ციტატა, სხვისი ნახატის გრძობადუქცია იქნება და უცხო სხეულად დარჩება პარალელურისათვის. დავითი იხენი გრავის შესწონივარა მუსიკით. თუ ვნებავთ შექმენის ირგანივალური მუსიკალური პარტიტურა, მაგარც სწორედ რომ ირგანივალური, თუკი სურვილი ვაქვით, რომ თქვენი მუსიკა ისე აღიქვას როგორც ხელოვნება, ამის პირობა შემოქმედებითი დამოკიდებულება მასალისადმი, ისეთი, რომ თქვენი ვინაობა თქვენს მუსიკაში მავთოვად ვიგრძინოთ.

ეროვნულ სტილს ამ მოთხოვნის დაცვა რომ არ შეეძლოს, მისი ნეკლოვება ვარდვალად იქნებოდა. მაშინ იგი რაღაც საერთაშორისო სტანდარტის უფრო ფლიანად ვადამკეთდება. ასეთი მუსიკა ვერც თავის ხალხს ვერ მოგმობსარება (იტბობ რომ რეალისტური ასახვა ვანუგრძობელ თავისებურებათა აღმტყველიანება დაკავშირებულ) და ხალხთა შორის კულტურული უფროფინობის ვარგანვების თვალსაზრისითაც დაკარგავს მნიშვნელობას. რადგანაც ხელოვნებაში მხოლოდ მაშინ მუსიკა ინტერესი ვამოქვივის, როდესაც მასში რაღაც ვანსაკუთრებულთა, სხვისთვის უცნობი და მოულოდნელი დეგს, თორემ თუკი ვინმეს მისი კუთვნილი დიდანის ასლი მაიწოდ, არა მგონია ასეთმა საწუქარმა მადლიერების ვარგანვება ვამოქვიოს.

ამიტომაც, სხვათა შორის, როდესაც კომპოზიტორი შეგნებულად მიმართავს უცხოურ ინტონაციურ წყაროებს, დიდ მნიშვნელობას იქნეს მის მიერ საერთაშორისო ძალების ისეთი ვანაშარცარება, რომ უზრუნველ სიტუაცია არ შეიქმნას, თუკი ნელით მასალა არსებულად შემოქმედების ინდივიდუალობას და მის ამოცანებს არ დავებორჩილება. ამისთანა შემთხვევაში შეიძლება ეროვნული შეზღუდვება ამგონიო მოდურ ვატაცებებს და წარმატებისათვის სწრაფვა სინატივის ვანაშარცებულ კონვატებლურობას.

როდესაც ინტონაციურ და მათ შორის ქართული ხალხის კულტურის თვითმყოვადობას ვსწავლობთ როდესაც ვცხვრის ამ თვითმყოვადობის კანონზომიერებას ვადავლინობ, მისი ძირფესვი ვამოკიდებით, არ შეიძლება ვანსაკუთრებები არ ადენივითი მასში საყუთრივ ეროვნულ წყაროების მნიშვნელობა. ქვეშარცხად მყარ საუფუძველეს ის მუსიკა დგას, რომელიც ეროვნულ ნიადაგთანაა ირ-

განვალად დაკავშირებული და მისგან მაცოცხლებელ ძალებს „ღრმეს“ კულტურული დღევანდლობისა და მის ტრადიციის შორის მსხვილს ვიკვირია, როგორც დღემოდის კალმერეთი ვეცას და მისი შელის ანთივისის შორის. ეროვნულ საწესებს მრავალბილი ხელოვნების ბილი კი ვიარის ბუდს მაგონებს: მას სხვის მუსიკა ვადერვალად ელის, ანდა ნახსატყვებად დღემარწავ დებარვალად. ამავე დროს, ე. წ. „მოპოვებითი ნიადაგი“ რომ არ უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც თავისებობის საუქნაო, ისე მისი დამოკიდებულება ვამოუქვეყნო და საიდანაც საშუალება ვაქვს დაუსრულებლად ზილი ხორავა, არა, ამ სიზღვიანობა აქტიური დამოკიდებულებაა საკირო. მათი დაცვა და პარტონობა, მათთან შემოქმედებითი მიდგომის კულტურის ვამოქმედება მთელი საკომპოზიტორის სკოლის მოვალეობაა მშავა შემოქმედის შემოქმედების ირგვლივ ცხარე კამათის ვამართავა შესაძლებელი, რომლის დრისაც ძნელი არაა კომპოზიტორის ფორმის და რატუქტურის პრობლემაზეც ვამოვად, ვაკვეულ ხარ. ვენად ჩაუვალთ იმპროვიზაციის სიჭარბე და მრავალსიტუაცია და სხვ. და სხვ. მაგარც არ შეიძლება მთელი არ მიიღროთ კომპოზიტორის უზარმაზარი ინტონაციური აბუსის წინაშე. პატივი არ სცე ქართული მელოსის სათავეებში შექრის მის ვანუგრძობელ უნარს, მის ინტონებს — ისეთი ინტონაციური ფორმების აღმტყველიანობა, რომლებიც თითქმის საუქნავეებს ქვეშ დავატენებთა და დღეს მოდულაციულ კვლავ ადერტებულან მშვედობისეულ პარტიტურებში სწორედ ეს ვახლავთ თვითმყოვადობის რეალური საწინდარი, მისი შვარი ვთუქ.

ქართული შეიქვივის ნისწლის უდავო დადატურება მისი ტექნოლოგიური შეიქვივანის კონკრეტული შედეგებაც აქვე ხაზვსამით მსურს აღვნიშნო, რომ, თავისთავად, ტექნოლოგიური სახადე სრულბითაც არაა პროგრესის სინონიმი. ახალი ტექნოლოგიური თვისებების შექმნა არ ვაულისხმობს იმ სიბუტების ვადავარგავს, რომდესაც ეროვნულად კულტურულ მანამდე მიავწია. ეს არ პიროქითი თუკი, მაშინ ხადი დელი ხანია ვანვლილი ვიკვივს. ბუკი მოვეს „მოსინდენე“ რომანტიციებმა და ასე შემდეგ, ჩვენ სრული უფლება ვაქვს ვანვადებო, რომ ქვეშარცხად მხატვრული მომდენე თამბიქისათვის მიუქვეყნოთ რჩება არა მარტო თავისი მნიშვნელოვანი მხატვრული, არამედ წინდა ტექნოლოგიური თვალსაზრისითაც რადგანაც ტექნოლოგია ეს არამარტო ვარკვეული წესებია, არამედ მისი ვამოუქნობის არსებითად დაუსრულებული შესაძლებლობანი, რომდესაც არჩევანსაც ხელოვნების ვანწიკა, მისი მხატვრული ხედა ვანაპირბობა. შესაძლოა ექსტრის მამად, უსტორავრულად უხტივარადვტობება, მაგარც შეუძლებლება ვანწიკისი შექვივარა იმბარტობა, მოდულაციულობის და მხატვრული ხელების ფალსიფიციება, ტექნოლოგიური საშუალებების სწორედ ეს მხარე ვანაპირბობებს მათ ვანუგრძობისათვის.

რაც შეეხება ახალ ტექნოლოგიას, მას ახალი ამოცანები და ახალი დამაინტერესო კოფის მხატვრული ვანწიკავების სპირობება აქვედრებებს. ახალი ტექნოლოგია მხოლოდ და მხოლოდ დამატებითი შესწია, რომელიც ვარკვეული პირობებში მხატვრული მომდენობისა იქვაცა.

მაშის ხელოვნებას ამ მისწვდენია რეკულვიტურ ვარდაქმნა ალი, რომლის ვლავრებაზეც ვადამქვეყნებ რილი ითანაშა ბეთოვენიის შემოქმედების ჩამოვლიობებაში. ბაზი რაციონალისტური ესთეტიკის ვარკვეულ წევრადენს ვანცილის, მისი მუსიკა ვანსკვალდობა გონის კულტობი, ვანმობიერებისა და ინტელექტუალურის თანავარდობის რწმენით. აქ წინდა დამაინტერესო საწესისი მუსიკალური მიწიც არ უარსსინატივობა ზოგად-კანონზომიერის, ნებისყოფისა და ვანაპირბობების კონვლექტური სიტუაციის ირ მოწინააღმდეგე საწესისად არ შეუქმენებთა თავის თავი. ბაზის ტექნოლოგიური კონცეფცია რაციონ უფუნდება, პოლიფონიური აზრკვიების ის ხადეხტურია, სადაც კონტრასტული ლოკურიცია და ფუნქციონალური არამარტო პიროვნადვალურ კრიოში, არამედ ვერტიკალურშიც (მასში რადესაც თანამდრავი, ე. წ. ვინდინარული პოლიფონია მეტე თავისუფლებით ვამოიარჩევა და ვერტიკალურის ფუნქციონალური ვარკვეულობის ვერ იარჩებებს).

ესხვად, ბაზივან ბეთოვენადვე მუსიკამ ვანწიკარების რთული გზა ვანვლი, რომლის დროსაც ძნელი ტექნოლოგიური კონცეფცია ერთი ბელის დაკრითი კი არ მოიხსნა, არამედ თვისობრივი დავ.



როგების შეიქმნა. ბუთომეოში ამ პროცესის ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტია, რომლის ტექნოლოგიური კონცეფცია სრულიად სხვა საწყისებზეა აღმოცენებული, სხვა მოცულების გადაჭრას, სინამდვილის სხვა მხარეების განხილვასთან, ვიდრე ეს შანის მუსიკის ხედვაშია. მე არ შევუდგები ამ ტექნოლოგიების შედარება-დახასიათებას, მით უმეტეს, რომ მუსიკის მენეჯერებს ორივე სისტემა ზედმეორეული აქვს შესწავლილი. აღვნიშნავ მხოლოდ იმას, რომ თვით ბუთომეოსის შემოქმედება საინტერესოა არამარტო მათი გაიჭინოს სიმშველით, არამედ მათი სინთეზის დაშორებლობითაც. ბოლო სფორტებიანო სონატები და სიმებიანი კვრატებიც, რომლებიც ერთდროულად რომანტიული მუსიკის ნაჯად და, ამავე დროს, ბაზის დამახასიათებელ არჩოვნების აღორძინებას, აღნიშნავენ, ამ მხრივ, მართლაც საკულისწამოა. როგორც ნიშნის დამატარებელად საწინააღმდეგო ტექნოლოგიური სისტემების თანაარსებობის და შეთავსებადობის დაშორებულად დადგენილება.

ახლა ისევ ქართულ მუსიკას რომ დაუბრუნდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მისი ტექნოლოგიური შეიარაღება, თუნდაც ვერც პროფესიული თვალსაზრისითაც კი, წინსვლის მაჩვენებელია. აქაც ახალი ტექნოლოგიის დაფუძნება (იმის მიხედვად, ნაესებები იყო იგი, თუ საკუთარი ძიების გზით მიწინააღმდეგე), უპირატესად ქაოტისა, ახალი ამოცანების გადაჭრისადმი სრულყოფილი აღნიშნავს. აქაც ერთის მხრივ უფრო „მოწინავე“, წარმოშობის თარიღის მიხედვით, უახლესი ტექნოლოგიის დამკვიდრება სრულდებათაც არ მოსაწყობის მხატვრული განვითარებათა ღირებულების ზრდას. ტექნოლოგიურად, მაგალითად, 2. მაკვარაინის მეორე სიმფონია უფრო ახალი ხერხებითაა გაკეთებული, ვიდრე მისივე შესანიშნავი საფორტპიანო თუ ვოკალური მონაბურთები. მინიკატეგორი მართლაც რომ მომხმარებელითა თვისი ორიგინალით, თვითშეყოფადობით, წინადა მხარეული თვალსაზრისით—საკმეო ნაჩუქარი ყველა მუსიკოსის ოპორტუნობა, მეორე სიმფონიის წინაშე უპირატესობას იმსახურებს. სხვა შემთხვევაში, როგორც ეს, მაგალითად, რევაზ გაბიჩაძის შემოქმედებულ შემოქმედებას, რადიკალური ტექნოლოგიური განხილვის შესაძლოა წინსვლის უშუალო დადასტურება იყოს. კომპოზიტორმა მონახა თავისი ბუნებრივი ენა და გამოიხატა ხერხების ის ტექნოლოგია, რომელიც მის მხატვრულ მსწარმავლებს შეესაბამებოდა.

ტექნოლოგია მხოლოდ შესაძლებლობებს ქმნის და დაახლოებით მოხაზავს იმ წრეს, რომლის განხილვისათვისაც შესაძლებელი ამ ტექნოლოგიურ დაუძლიანობით. მაგარა, თავისთავად, ტექნოლოგია ვერაფერს ვერ უზრუნველყოფს. უფრო მეტიც: დასაჯერა, „ჩამორჩენილი“ და „პირარსებული“ ტექნოლოგიურ უფრო და უფროსა, რადიკალურ არ უნდა დაშორდეს კაცობრიობა მოცარტისა და ბაზის დროს, მათი ტექნოლოგია ნაშაბლოთი იქნება ყველა ევროპისათვის თავისი სიუიერისადადობით, სრულყოფით, იმეათია განიჭრებლობით და მოწინააღმდეგეობით.

არის მხატვრული მიმდინარეობანი, რომელიც ჩვენ უკეთავდებო მხოლოდმხედველობითი მოსაზრებების გამო, მაგრამ თუკი მათთვის დამახასიათებელი ტექნოლოგიის სასუქებზე შენაძლებელი გახდეს იხილო ცხოვრებისეული მხარეების განვითარება, რაც სხვა ტექნოლოგიური სისტემებისათვის მიუღწევად ამოცანად დარჩა, მაშინ რადღაც არსებობს ამ ტექნოლოგიურად დევს და მთავალში მიიწევს მისი პოტენციალი შეიძლება რეალურად იქნას, თუ მას სინამდვილის განხილვის ამოცანას დაუფორჩილებო, აქავერებელი დასკვნები ტექნოლოგიური სისტემების ავ-კარგანობის შესახებ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სახეობათ, რადგანც მათზე მხატვრული სახისაგან მოწყვეტილი, აქორცილებულია მსგავსებები.

ტექნოლოგიურად ვერაფერი ვერ მოეხიბლავს სასიმღერო ენარის ბევრ სიმღერა ნიშნულში და, საკვალად, ეკვივოს, რომ დაახლოებული ენარი ტექნოლოგიური თვალსაზრისით ოდესმე მანც წინ უსწრებად მუსიკალური ხედვების სხვა დარგებს (შესაძლოა ეს შეუბრტყის შემოქმედებებში მოხდეს, რომელიც სასიმღერო ენარის უდიდესი რეფორმატორი იყო მუსიკის ისტორიაში). ამავე დროს, კარგი სიმღერა ნაშაბლოთადაც ცოტათვისაც მუსიკური ტონუსის საკეთილესი მარტობა, საზოგადოებრივი ინტონაციური არჩოვნების დონეს და გემოვნებას უშუალოდ განიჭობს. კარგი სიმღერის ნოვატორული ხასიათი სწრაფად ინტონაციურად ბუნებში ელიონდება, მელისის სფეროში მედავდება, სიტყვის შეგრილობას და მისი აუდრების თავისებურებაში იჩენს თავს. მე პირადად ვერაფერს განსაკუთრებულს ვერ ვაჩვენე რევაზ

დალილის სიმღერების ტექნოლოგიას, მაგრამ მათი დღის ოთხჯან მსგავსი ვარ. ჩემი აზრით, მათი შემოქმედების ძალა არა მარტო მათი ბუნებრივობით, ხალხის და გულრეკივად განხილვითაა განსაკუთრებული, არამარტო მწილობრივ ცოცხალი სწავლითა და მისი კრიტიკული იტორია, არამედ თავისებური დიუსკონტინუალით. ჩვენმა დღევანდელი დღის შესაბამისი ინტონაციური სიმართლით, ამ სიმართლის პოტენციალი.

ტექნოლოგიური მომენტებზე სიტყვა იმიტომ გადავიწყვედი, რომ ხშირად სწრაფდ მასზე ამახლოებულს უყარადებო და სრულყოფილად უსაფუძვლებელი. ესეთივე წარმატების თუ წარუმატებლობის ძირს, ტექნოლოგია თავისთავად არარის საწყისი მიზეზი არ შეიძლება იყოს, რადგან მხატვრული ღირებულება არსებითად მსოფლმხედველობით, ესეთივე პროცესით და ცხოვრებისეულობაში სიმართლი განიჭობება.

თუმცა, ამ შემთხვევაშიც ერთმანეთისაგან ორი მომენტი არ უნდა დაეპირნო: უფრო ზუსტად იქნებოდა იმის განცხადება, რომ ტექნოლოგიის მსოფლმხედველობით დაეკეთა უნდა განიჭობებოდა. ჩვეულებრივობისმებრ ეს იხილო სიტუაციაზე საკმარისად უხედილი, როდესაც „ნახსენები ტექნოლოგია“ ვერ მიხვდავება ავტორისეულ ზედხვას, და ამიტომაც, მოლიანად ნაწარმოები ხელმეცნური და არარაგებულია. ასეთი ტექნოლოგიის გამოყენების შესაძლებლობები მითითა არც თუ ისე მსელი გამოსავლებია. ბერის სხვა-სხვა იტრევე მისი წარსული ავტორიტეტის გამო. მაგრამ ბერის თავისი ბუნება და შესაძლებლობანი გაჩანა, თავისი „შეუარა“-და „ფარული“ უნარია; იგი შეიძლება კომპოზიტორის „დემონსტრაცი“-ანდა წინააღმდეგობა გაუფოს მას. თავისი ბუნებში კრალბაზე იმიტომდღეს, ეს განსაკუთრებით გამოუძღვლად ავტორის მისილი ხოლმე, რომელითაც, როგორც ეს არტოთ ის იმეათიად ხდება—მათი მეორე არჩული ტექნოლოგია ვერ დაუმორჩილებია და იძულებულია უნდა არიან კომპარატივებზე ვაიფინდ. მთელი დრო თავისებურად არგუმენტირებულ მოსაზრებებს გამო, დღევანდელი სტილი გურბის კეთილშობილი ინტერპრეტის გამოყენებას, თავიდან იცილებს ტრეტიკის, სესქებულ და ოქტავებზე სვლებს, და პირაქით ეს სტილი განსაკუთრებულ ინტერესს ამჟღავნებს ტრეტიკის, სუნდლის და სესქებისადმი, პროპორციული მწერის ისეთნაირად აგებასადმი, რომ ვერავითარმა ბერამ ვერ დაიჩინოს სისტემის ცენტრალური ტონის პრეტენცია. ბერეთა უფუციების ამდავარი განიჭრებლობა დღევანდელი სისტემის არის. აქედან მომდინარეობს სპეციფიკური აკორდები, რიტმული ნახტობის თავისებურება, მათი განიჭობება მელოდური ხარის პრეტენციები, რომელშიც საკმარის თანამიმდევრულად მედავდება ცენტრიდანული ძალა.

რაც ამდავარი ინტერპრეტა ისეთ ნაწარმოებში გადმობის, რომელიც სულ სხვა წარმომადგობისა და დღევანდელიანობის არც იმეტირებულად და არც რაიმე ტექნოლოგიური დევეტიონ არა დავკვირებულად, რადგანც ასეთი ინტერპრეტა იმეტირებულ კანონზომიერებებზე დაფუძნებულ აკორდისათანა შეერთებულ (უკანასკნელიც კი) მიმდებლობის ცენტრებში საკმარისად რეკლამირებად ხაზგასმული) პოლიტიკური პოპულარობა ხდება. მით უმეტეს, ეს სტრუქტურულ-ინტონაციური თვისებები შეწყვეტილია რეკლამირებად, რომელიც სიმართლი წარმოადგენს და რომელშიც ამის გამო გამოიმსახველობა ტემპორალურ სახეცოვლებზეა დაფუძნებული და არა მუსიკალური მეთაველების ისეთ ელემენტებზე. როგორცაა მელიოგია, აკორდები, პოლიფონია და სხვ. ევბერილი ბრუნელები ორტექტორისა, მისი პრეტენციები თვითონ ბერა მათემატიკური სტრუქტურა ტემპორალურად გამოქმნილი, მაგრამ მალიან ეკვივოს, რომ ამ კომპოზიტორის მეოდილი მოუხდეს ისეთი მუსიკის ორტექტორულად გადწვევებს, როგორც, მაგალითად, ჩაიკოვსკის ქმნიდა. ისეთის დამახასიათებელი „ტალისმანი“-დრამატიკული იტორია იყო დრო, რადგანც ცდობილად ქართული მრავალმანამობისათვის დამახასიათებელი ინტონაციური-მთემატიკური ნასალის განვითარებას ევროპული პოლიფონიური სტილის ტიპური ხერხების მიხედვით. ამ ხერხების შექმნა სტრუქტურებიანად აწყობით არ მთვლებო, რომ ბოლომდე დაშორებული იყო, თუმცა, რომამედიცინა ფურცლები გავხვდეთ. მ. შვედლინის ფუნჯიონი რაბატრონიანად „კავკასიანი“, სულანდ ცენტების VI კვარტეტის ფუნჯიონი, სულანდ ნახისის „პოლიფონიური სონატაში“. პირაქით, დასახლებულ პიესებში ყველავე, სადაც ავტორის ახალი უკარგანობა მხატვრული ამოცანა გადაწყვეტიონ არა შეთვისებელი სქემის და



ფურცელს კანონიერი ხერხების მიხედვით, არაუად ქართული პოლიტიკური აზროვნების ბუნების შესაბამისად, ყველგან შესამჩნევად მხატვრული შედეგია მიუღწეველი. ასეთი შედეგის ჩინებული ნიმუშია ნ. განბანას არაკვიფარ ერთ-ერთი ენაობლი, სადაც ფუნქციონირებს სქემა არსებობდა დადებულია გურული სიმღერებისა თვის დამახასიათებელი პოლიტიკური სიმღერების ტექნოლოგიის შემოქმედებითად გამოყენების გზით (ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, კრიმინალი ნ. განბანას ფავაში სტატიკურად-ფუნქციონირებელი მნიშვნელობის იქნეს, თავისებური ოსტინტაჟი, რომელიც ინტონაციურ-გამოსახლებლობით ხერხების მრავალფეროვნებაში ბირთვის არღოს თამაშობს).

ასევე უნდა ითქვას მთლიანობაში განისაზღვრების შესახებაც. ნისი სურნული ქართული მუსიკის დებულის შემოქმედებიდან მისწავლა. მაგარა მთლიანობაში ბევრათა სიტყვაში მოითხოვს გარკვეულ სახეცვლილებას, რომ ერთნაირი არსებების ნორმებს შეაჯიხებოდეს. მე ვფიქრობ, რომ ამ შედეგს კერძოდ ნ. განბანას შემოქმედებითად გამოყენების გზით (ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, კრიმინალი ნ. განბანას ფავაში სტატიკურად-ფუნქციონირებელი მნიშვნელობის იქნეს, თავისებური ოსტინტაჟი, რომელიც ინტონაციურ-გამოსახლებლობით ხერხების მრავალფეროვნებაში ბირთვის არღოს თამაშობს).

რადგან იმპრესიონიზმის ტექნოლოგიასთან ქართული მუსიკის ორგანულ კავშირს ჩამოვარდა ლაპარაკი, შეიძლება ვთქვათ, რომ ნ. განბანას ორგანული რეაქციები რეალობის სიტყვითაა შეგავსებულია. საერთოდ, ბ. კვერნაძის შემოქმედების ძლიერი მხარეა პოეტურება, ინტონაციური სივრცეობა, სილამაზის (სი სიტყვის სიბრტყის გარეშე) კულტი. მისი ლირიკა გულად და წრფელია. კვერნაძის გაგანი ადგილი, ყველაფერს დანაშაულებს განქმედების უნარი. იგი თვით ინტონაციური პარტიკულური სილამაზის გარშემო, ამაღლებს მას რომანტიკულ განცდად. მისი საუკეთესო პარტიკულური ნაშრომებიდან ფაქიზი ლირიკის და უნარული, ფერსაქვს სურათების გრუნდამაზებულ დამირისპირებულა აგებული. დრამატურგის არსი კი შთაოცებელია მისი პარტიკულური პოეზია განსაკუთრებით. სწორედ ამ პოეზიის განმარტებითად იდებებს რეალობა. ციური კომპოზიციონერი დიდი სამახსოვრო გაუწია რეალობის და, უფრო კარგად, ონგინტაჟის გამოყენების შემოქმედებითაა აუთენტურად. კერძოდ, რადგან კომპოზიტორის გაუმხატვლად სარკესტრო ფერების გარშემო, განსაკუთრებით ხელი გაუწია ხის ჭკვიდის სილამაზის ვირტუოზულ განმარტებაში, განცვირთა მისი ონგინტაჟი ზღვრები ბევრად შერბილეს და ამით მის ფერადგონებს სიმსხვეპი და სილამაზი შესენია. კოლორიტული ფუნქციონირების განმარტებითად იქნა თვით მთლიანად აზროვნებაზე, შეეცა თემატიკური იმპრესიონიზმის ხერხები, სამაგიეროდ, გაზარდა „ბევრად ადრინდელი“ მნიშვნელობა, გაუფართოვა ასარტეზი პარტიკულური და ტემპორალური ფანტაზია. რეალობის ხელოვნებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი რეტიკულური და დინამიურ-საკუთრის პარტიკულური კავშირები უნდა იქნეს კვერნაძის ისეთი პარტიკულურებში, როგორცაა „მეცხრე ფანტაზია“ და „სერაფიკა“.

ბ. კვერნაძის ტექნოლოგიის ჩვენ გათვალისწინებული უნარობა იმ ნორმებზე, რომლებიც მას ფერადგონებს ხელოვნების გარკვეულ სივრცეობაში უკავრებებს. ამასთან ერთად, იტულისებება, რომ ასეთი კონტრასტები სრულყოფილად არ ბრუნდეს მისი მუსიკის ერთნაირ სილამაზის, მის თვითმოფარებაში. პირიქით, ხრავად თვითმოფარებაში უფრო მაკითხვ გამოყენებისთვის აუცილებელიც ხდება, რომ ერთნაირად თავი შემოქმედის უცხო ფერადგონებს შეეგვიბოს. ჩვენ შეგვიძლია გავრცავდეთ რეალობის შეგვიძლია ავსება რიტმული სივრცის განმარტებისადმი სწრაფა, მაგარა რომდესაც თვით რიტმულ ნახაზებს ჩაეკუთვნებოდეს, აღმოაჩენთ მათ პირდაპირ და უშუალო კავშირს ერთნაირ ხალხურ შემოქმედებებში. დიპტი, მელოდიური აზრის ბრუნვაზედ შეეცა და მისი განსაკუთრებული ტემპორალური თამაშის ფერადგონები — იმპრესიონიზმული აზროვნების ერთ-ერთი პრინციპია, მაგარა თვით ეს ბირთვიც თავისი ინტონაციური თავისებურებებით ქართული წარმოსახობისა, ბუნებრივად, თუცა სწავლად გამოყენებული სახით უკავრებებს ერთნაირ ტრადიციას მის მიზანს მდებარე კულტურულ მნიშვნელობას, დიპტი, რომელიც უდავოდ რეალობისაგან შეივითვის ხის ჭკვიდის იმეოთა გამოყენებისადმი და სიმსხვეპის გარშემო, მაგარა ტემპორალის განსათვის მისი ერთნაირ თავისებურებაში, ქართული ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი უდრარების სურნული შედეგებია

ტექნოლოგიურ კონცეფციას, ამრიგად, სხვა შემოქმედებით კომპოზიციონერებთან მიმართებით ვერ განვიხილოთ. თუ იგი განსაკუთრებით დასაშინებელია, უფრო სწორად, თუ იგი ბუნებრივად გამოიხატება კომპოზიტორის მრწამსში, მისი შემოქმედებითი მისწრაფებიდან, თუ იგი „დაკლებულია“, მაშინ ტექნოლოგიურ კონცეფციას პროსტიტუციის უნარი განაჩინებს და მთავრდება. უახლოეს დროში იგი შექმნილი თუ ძალიან ხანდაზმულია. სხვათა შორის, ე. წ. ნეოკლასიციზმის მიმართულებას დაბატობა, რომ ყველი ხერხების აღორძინება არაუ შეუძლებელია, არამედ, გარკვეულ შემთხვევაში, მხატვრული პროგრესის წინაპრობა იქცევა. ეს კია, რომ ხელოვნებაში აღორძინებას და რეკონსტრუქციას შორის სადენეპაციო ხაზი დიდი გარკვევლობით გამოირჩევა. რეკონსტრუქციის შემთხვევაში ტექნოლოგია თავის თავს მხოლოდ იმეორებს, მას არაფრის ახლის თქმა აღარ შეუძლია, რადგან მას აღარ კვლავს ახალი იდეები, ახალი მისწრაფებები, ახალი თემატიკა. ამიტომაც, ტექნოლოგიური პასივობა, სხვათა შორის, იმასაც მოწოდებს, რომ მუსიკის ახლის თქმის უნარი არ განაჩინებს, ისიც ხდება, რომ სიხალისეში მისწრაფება უფრო პასივია და რატორია, ვიდრე ნამდვილი შემოქმედებითი პოტენციალის რეალური გამოხატულება.

ახლა დროა დავუბრუნდეთ ჩვენი წერილის საწყის თეზის ქართული მუსიკის წინსვლის შესახებ და უფრო ზუსტად მოვიაროთ მისი სხვადასხვა განზომილების რეალური იტულებების დახასიათებაში. მისი ქართული მუსიკის განვითარებაში წინსვლა საგრძნობია, რაც დიდი ხელოვნების უპირველესად თვალსაზრისით განვითარებას და მისი თვითმოფარული თავისებურების დაკვივრებაში, ინტონაციური სილამაზის ჩამოყალიბებას და მათ დახვეწებაში გამოიხატება. ეს მდგომარეობა შესაძლებელია ტექნოლოგიური სიტუაციითაა შემაგებელი. ამრიგად, ტექნოლოგიური აღქვარებლობაც წინსვლის გარკვეულ განზომილებაში ამასთან ერთად, თუკი ნაწარმოების სიხლე და ღირსებები მხოლოდ ტექნოლოგიურ სიხლეზე დაიყვანება, მხოლოდ ამის საფუძველზე მთელი კატეგორიულობით ვერ ვილაპარაკებთ პროგრესის უდურად მანველებებზე.

ჩვენ ხატავსით უნდა აღვნიშნოთ, რომ წინსვლის არსებითი განზომილება ცხოვრებისთვის მოაქვს და მისი მუსიკალური ხელოვნების მიმართებაში ისეთი დინამია, რომლის დროსაც ახალი სიკეთელი ვითარდება, ხელოვნების-მუსიკალური პრობლემების გამოვალსწერების პირიქითად აღმართის საწყისი უშეშალი სისრული ვილიდება. ქართული მუსიკის პროგრესს ყველაზე დამაჯერებლად ის ადასტურებს, რომ იგი უფრო კონკრეტული და სინამდვილესობა გადა, რომ მასში ზოგად-ადამიანურის საწყისად უფრო კონკრეტული, უფრო „ლოკალური“ რეალობის მიაღწევის სურული სახე შევიდრდება, რომელიც კომპოზიტორის მიხედვით და ცხოვრებისთვის მასლის უფრო რთულ დაჯიშვების განხორციელებაში, ვიდრე ეს მასში ხდებოდა, რომდესაც ქართული მუსიკა ის-ისი იყო დღევანდელი.

ჩვენი მუსიკის წინსვლის დამადასტურებელი ისიცაა, რომ აკცენცია და სიმოქმედებითი მიზანად გაზა ხის თვითმოხილვას არ შეუძლია და მასაზრდოვებელ ერთნაირ წარმოებთან კავშირს არ დაუკარგავს. ვინა თანამედროვეობისაგან მისთვის, გარკვეული თვალსაზრისით, აღნიშნავს გასა ხალხური შემოქმედების სიღრმისაგან, მათი პოტენციალის ათვინებისაგან.

ქართული მუსიკის ევროპული მუსიკალური ფორმების შემოქმედება უფრო იყო. სიმღერად და სიმოქმედური მუსიკა, ოქტავა და სარკესტრო მუსიკა, კამერულ-ინსტრუმენტული ხელოვნება და მისი მრავალფეროვნება ფარგლებს უფროდ ციოლოზობებს ერის კუთვნილება, მისი თანამედროვე დონის (სწავლ სტანდარტის, თუ ასე არიბებს) აუცილებელი მხარეა. მაგარა ნამდვილი წინსვლის დამადასტურებელია ის, რომ ჩვენ ჩვენი თვითმოხილვად ოქტავა, სიმღერა, კვარტეტი და მთელი რიგ სხვა ვარტისა გაგვანია, ჩვენი წინსვლის დამადასტურებელია ისიც, რომ ამ ფარგლებს ძიება გრძელდება ერთნაირ ტრადიციის აღმარების ნიშით, რასაც კვლავ და კვლავ სინამდვილისად დასალოების, მისი ბუნების და კანონზომიერებათა გაგებისადმი მისწრაფება იქვეს.

დღევანდელი ადამიანი ისტორიას და სინამდვილის შეუღლებებაში, წარსულს ჩაჩაბდა ის მიმოიბერი წარმოადგენა, თითქოს ჩვენს სოციალისტურ ვითარებაში მოქმედ ადამიანი ფესვმოკედილია, მსო-

ლოდ და მხოლოდ ახალი დროის პირობაში, იგი მართლაც ძალიან ახალია, თვისობრივად განსხვავებული, ახალი საზოგადოების შექმნული, მომავლისადმი მიზანსწრაფივთა განსაკუთრებული, მაგრამ მთელი თავისი აკვარანობით რთული ისტორიული პროცესების შედეგია. იგი შორეულ წარსულთან მივლი და თუცა ხელშეწყობა ამ წარსულის სულშიაძვია. მისი არსებითი და ცოცხალი მხარეების განზოგადება, მაშინ იგი დღევანდლობას უფრო თავსახრივად უკავშირდება, ვიდრე აღმინათს საქმიანობის ნებისმიერი სხვა მხარე. აღნიშნულია, რომ ამავეს გაუთავისუფლებს, ტრადიციული სინთეზური ხელშეწყობის წარმოდგენებით რომ ვიმსჯელოთ. ესპირიტუალური ნაკვების მნიშვნელობას მიაგავს, კარტული მუსიკის იმიტომ განიხილავს თავისი ოპერა, სიმფონია და კონტრეტს, რომ იგი ამინათობადა წახსლებს სქემების სტილიზაციას. ისტორიამ შემოუწავა თანამედროვეობას ცოცხალი ინტონაციური მასალა, სილამაზის სისკვამება, რომელიც წარსულსაც ეკუთვნის და აწევისაც. უფრო წარმომადგობის ფორმა მაშინაა სწავს და უფრო, სანამ მას ცოცხალი ინტონაცია არ შეეცლება, სანამ ცოცხალი ინტონაცია მას თავის თავში არ მოაკლავს და თავისი ნიშან-თვისებებით არ განსაკუთრავს, ამერიდან სქემა ადამიანული, ხოლო ფორმის ან თვით ინტონაციური განვიარების ლოკაცია ძრეწვის.

ასეთია წინსვლის ზოგიერთი პირობა და ქართული მუსიკის განვითარებაში ჩვენ ამ ვითარებას ვადასტურებთ.

სხვაგანაც და ამის ზეგავლენით ჩვენსიც, უკანასკნელ დრომდე მუსიკალური ხელშეწყობის განვითარებას შეისწავლიდნენ ე. წ. სერიოზული ენარების მაგალითზე. ოპერა და სიმფონია, ბალეტი და ინსტრუმენტული კონცერტი, კამერული-ინსტრუმენტული და ვოკალური ენარები— ის, რაც განსაზღვრავდა მუსიკალური კულტურის მდგომარეობას. რაც შეეხება სიმღერას და ოპერებს, მათ უფრო „ზრდილობის“ და სურათის სისრულისათვის განიხილავდნენ, ვიდრე მათ დიდ მნიშვნელობაში რჩებიან გამო.

ის, რაც დიდ სამართლიანობით არც უნდა გამოირჩეოდეს, ჩვენს დროში დაუშვებელი ცალმხრივობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მხოლოდ „სერიოზული მუსიკის“ შესწავლა საქაბრის არაა, რომ ჩვენს კულტურის რეალური მდგომარეობა გავითავსდეთ. უნდა ითქვას, რომ ასეთი მიყენების თვალთვლიდან არიან ამოკარგულია ისეთი დღემწინველევანი სფეროები, როგორცაა კოფითი მუსიკა, პოპულარული ენარები, საესტრადო ხელშეწყობა, მუსიკა კონსერვატორიის თეატრისთვის, რომელთა შემოქმედება საზოგადოებაზე გაავლენით ადამიანთა ე. წ. სერიოზული ენარების გაკლვისა. და თუ მუსიკას განვიხილავთ არა მარტო როგორც ესთეტიკურ, არამედ სოციოლოგიურ ფაქტსაც, მაშინ ჩვენ მიერ დასახლებული სფეროები გაკლვისათვის მეტ უარადებას იმსახურებენ, ვიდრე ეს დღემდე ხდებოდა.

საქმე ის არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქმის მუსიკალური აზრის მობარბა მხოლოდ სერიოზულ ენარებში ხდება, ხოლო საესტრადო ხელშეწყობას ეს მხოლოდ გამოუყენებელი-სამომხმარებელი ღირებულება განიხილავს. სხვას რომ თავი ვაგაწიებოთ, ესტრადის, კინოსა და თეატრისთვის თითქმის ყველა ჩვენი მოქმედი კომპოზიტორი ქმნის და ბევრ ამ მუსიკისთვის თავისი ღირებულები წველილი შეტანია ამ ენარების განვითარებაში. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კონსერვისის ცალმხრივობა, მაგალითად, გაკავებულობის თითქმის ტოლყოფის ნიშანი დავსვათ მას და ესტრადის შორის. ამისდა მოუხედავად, სამართლიანობა მოითხოვს ვალაირობ, რომ ესტრადისა და კონსერვისის განვითარება ბევრი ინტონაციური მეგნებით აღინიშნა. კინო სინამდვილისეულია, სხვათა შორის, იმ ვაგებით, რომ ამ სახეობის მასალის კონცერტულბობას, სოციოლოგიურ-ესთეტიკურ სიტუაციების რეალურბობა მუსიკალური ფანტაზიისთვის მუარ დასაყრდენსა ქმნის, ადეკვატური მუსიკალური ფორმების ძიებისთვის უმობავს მას. ბოლომდე ობიექტურბობა; რომ დავჩვენო, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მასალით განმარბობებულ შესაძლებლობებს კომპოზიტორბობა არცოც ესე ხზრად ეყენებენ ჭრეონად მაგრამ, ასეა თუ ისე, კინომ და უფროა მის მუსიკალურ-სამეტყველო ენა შეიმუშავებს, რომელიც ერთი-მუსიკალურ ბუნებრივად შეთვისას, მის სახეობად და თავისებურ სასარეზად იქცეა. დღეს ისინი ერთმანეთის ავსებენ და ფართო სოციოლოგიურ ზემოქმედების მუსიკალურ სფეროს ქმნიან.

ამ ენარების აკვარანობის, მათი განვითარების თავისებურბობა

შეისწავლა იმიტომაცაა აუცილებელი, რომ მხოლოდ ცუდის ვახტეკებით არ დავმყოფდებით, ანდა (როგორც ეს არცოც იმეორბა ხდება) უფლისის კიდე უფრო უფლისის ქებით მის მორადუბრბობაზე იტყვიერ რაობაში გარკვევა არ ვაგაწიებოთ. შეისწავლა იმიტომაცაა აუცილებელი, რომ ამ მართლაც და მნიშვნელოვან ენარბებზე დეკუტური ზემოქმედების გზები მოიპოვინოს.

ჩვენ ისიც არ უნდა დავაგვიწყლო, რომ კოფითი მუსიკაში, მთელი მისი დღეზრადინებულობის მოუხედავად, ეროვნული ხალხური შემოქმედების მთელი რიგი ტრადიციები ცოცხლობს, რომ თავი საესტრადო, კინო და თეატრალური მუსიკაც მათთვის შესაფერის ფორმებში ამ ტრადიციებს აგობდობენ. ამავე დროს, კონსერვისის ერთ-ერთი დასაზრდობა ის ხალხობა, რომ ბგერად მასალას იგი სახეობი საწყისის კონცერტულბობას ანიჭებს, თითქმის აღადგენს იმ სოციოლოგიურ-ესთეტიკურ სიტუაციას, რომლის ბგერად გამოხატულებაც ესა თუ ის ენარის იყო. მაგალითად „ივანე კოტორაშვილიში“ ნოდარ განხილავს მთელ კოფითი სურათებს ზუსტი ისტორიულ-სამოტივაციური მუსიკალური დასაბუთება მისცა.

ამიტომაცაა, რომ დღეს-დღეობით იმდენად კონსერვისია არა და ენარბობის საესტრადო ხელშეწყობის ტრადიციისაგან, რამდენადაც ესტრადო კონსერვისისაგან, რადგანაც კონცერტული, ცხოვრბობივლად უფრო ცოცხალი კონსერვისცა ესტრადის შევლის განვითარბულეს სტრუქტურბობას და მხატვრულად ძალაგაძლიერი ფორმისაგან გაიხალხის სამეტყველო ენა შემოკლებული მიმხერბობაგან, დაუხალხობეს თანამედრბობას თმბატურ-ინტონაციური შინაარსის თვალსაზრისითაც. ეს, რაც შეეხება კომპოზიტორულ შემოქმედებას.

მუსიკალური კულტურის შესწავლისას ასეთივე ცალმხრივობას გამოვიჩნდით, თუკი მხოლოდ კომპოზიტორული შემოქმედების კვლევა დავკავშირდობდით და მხედრელობის არიან გაუშვებდით ისეთ მნიშვნელოვან სფეროს, როგორცაა საშემსრულებლო ხელშეწყობა. აღბრა აზრსაა მოუხედავებელი იმის მტკიცება, რომ ერთი მხერის გარეშე არ არსებობს და რომ კომპოზიტორული სკოლის თვითმყოფლობა ამისთვის საშემსრულებლო სკოლის თვითმყოფობასა და მისი ორიგინალურბობის სუფიქსულ ქმნის.

თუკი ჩვენი მთელი რიგი წლების მანძილზე კრიტიკა და მითხედება, მუსიკისმცოდნეობა საშემსრულებლო ხელშეწყობას ჭრეონას უარადებას ვერ უმობდნენ, ეს განმარბობელი იყო ჩვენი მუსიკის განვითარების მთელი რიგი თავისებურბობები. ცნობილია, რომ თანამედრბობა ქართული მუსიკალური ხელშეწყობის ისტორია არც ბოთად საოპერო და კამერულ-სასიმფონიო ენარბების შექმნით დაიწყო. ჩვენი საოპერო მუსიკის ფორმდებლებს კარგი ტრადიციული მკვდა და მათი ნაწარმებების ინტერპრეტაციის შესრულებით თავიანდე ენარზე სავფურიდან დაიწყო. შემდგომში, მართალია, საოპერო ქართული ადარ შექმნილა ამსტრუტური ღირებულების პარტიტურბობა. ამის მოუხედავად, ქართული თეატრი ინიავდა იმსაშემსრულებლო ტრადიციებს, რომელთა სათავეც: „აბესალომ და ვეფრიის“, „დაიანის“, „ქეთოსა და კეთის“ ადრბობის ფაქტობ უნდა ვთქოთ.

საწესბაროდ, 70-იანი წლების მერე ნახებრამდე ვერ ექნა და ვერ მოგვარდა არკართული საოპერო ნაწარმებების ქართულ ენაზე შესრულების პრობლემა. ეროვნული საშემსრულებლო საიხეობის მოგვარებისათვის ეს იგი ვადაუდებელი ამოცანაა. დღესაც მოცარტის „ჩაიკონის ფლეტის“ ქართულ ენაზე ადრბობა ექსპერიმენტ-გამოცდების შთაბეჭდილებას უსწო ტკობებს, ვიდრე თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის სასოციოლო პრინციპის განხორციელებისას. პრინციპისა, რომელსაც მომავალში ადარ ვადაუდებენ.

ოთარ შთაქოშვილის „მინდიას“ და შლვა მშველიძის „დიდოსტატის მოქმედების“ ადრბობებს ეროვნული საწყისის კიდე უფრო შეამგრა საოპერო თეატრში და ამ მიმართულებით ძიებისათვის უფრო ხელსაყრელი ვითარბობა შექმნა, მაგრამ თეატრის დაწინების პირობებში მის რეალურ წვლილზე დამარბო საოპერო-საშემსრულებლო ხელშეწყობის განვითარებაში ვადაკარბებული იქნება.

ასევე ითმის ჭრეჩკრბობის საბალეტო დასახელება. მას ჰქონდა თავისი ოქროს ხანა, რომლის ნიშანსებებობა პეტეიანისეული დადებბობა — „მთების ველის“, „სინაოდის“, „გორდასის“ და „რეტლიის“. ამ ნაწარმებებში თავისი დიდი როლი უმარსალებს ეროვნული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელშეწყობის დასაკლებება განხეობა.

ტიზმი. მაგრამ უკვე მასავად წიაღის ჯერ შემუშავდა და შემდგომში სულ უფრო და უფრო თვალმანჩინოდ მომჭარდა არასასურველი მოვლენები, რომელიც საბოლოო კამში ეკისრა იმის გამოხატვა, რომ ქართული სახალხო სენსაზე უკეთეს პანდემიამ აქონა, მან დაბრუნდა პოსტსტრუქტურული გამოსახულება, არისტოტელის და შინაგანი მატერიალური დამოუკიდებლობა. ბალეტის „ლიტერატურისაკის“ პროცესმა ქორეოგრაფის აზრი გამოავლინა, სიუჟეტის უფრო ხელისუფლებით დაიწყო მისი როლი.

ახალი ჯგუფი, რომლის დასაწყისი დასმე გორგი ალექსიძის მოხელეთ აღინიშნა, რთული და წინაშეული მოვლენების გამო მომზადდებოდა ამოწმება. დასის ქორეოგრაფიული სიტუაციის სისუსტე, მისი გათვლა საკუთრივ მუსიკალურისაგან, მისი უკიდურესი სიღარიბე და მისი ჩამორჩენა „საერთაშორისო სტანდარტთან“ შედარებით (რას იზამ, მღერის დასაწყისი და უნდა დაეძინა) უკვლავური ეს გამოხატულება ალექსიძის პირველსავე დადგენებში, რადგან ახლებურ რევიზიულად ჩანაფიქრსა და მის სენურ განხორციელებას შესაძლებლობათა შორის გათვლა საკმაოდ თვალმანჩინა და დასს დიდი პირობა, პირდაპირ ტიტანური მუშაობის ჩატარება მოუხდება ამ „ნაწარლის“ ამოსახებად ამას იგი უნდა დაეძინოს, რომ თუმა ალექსიძემ ენერჯიულად მოკიდა ხელი ახალი რეპერტუარის შექმნას, უკვე დადგა კოდეს. ს. ცინცაძის და კვერნაძის ნ. თაქაიშვილის ნაწარმოებები, ამავედ ახალი ქორეოგრაფის შემუშავება დიდ სინემატებს აწუხება და მრავალ დირიჟებისათვის ერთად მოიყვას საკმაოდ მომჩვენებსაც. უკვლავ შემოხვეული ალექსიძის მიერ ბახისა და პროკოფიევის, მოცარტის პარტიტურები მისი ქორეოგრაფიული წაკითხვა შემტყობით უფრო მიზნადღეულ ამოწმება, ვიდრე „ბერკიაობის“ თემის რეალისაცა, რომელიც იგი დაუდლებელი მომჩვენებს, თუკი უკვლავური ეს ასეა. შესაძლოა განა სახალხო მუსიკის განვითარების გზებზე კანონზომიერებასა და ამ თუ იმ მოვლენის წარმოშობის მატერ-შედეგებზე რეალური წარმოშობა შევიშალოთ, თუკი ქორეოგრაფიული შედეგების ზიგზაგებს ან გათვალისწინებთ?

ასევე შეიძლება ითქვას ინსტრუმენტული მუსიკის მთელი რიგი არტების მიმართ. მაგალითად, ეროვნული პიანისტური სკოლა არსებობდა ევროპული და რუსული მუსიკის ტრადიციებზე შეიქმნა. ჩვენ, მართალია, ქართული მუსიკის ბევრი საინტერესო ნიმუში გვაქვია (ს. ბალანჩაიძის, ა. შავჭავჭავაძის, ნ. თაქაიშვილის, ს. ნახიძის, დ. კვერნაძის და სხვ. საფორტეპიანო სიბეჭე). მაგრამ ამ შემთხვევა დასავლელი მათი როლი ქართული კლასიკის ისტორიაში. ის კი უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს დროში ეროვნული კულტურის ის არ მნიშვნელოვან მხარეს შორის ძალიან მჭიდრო კავშირია პრობლემა განსაკუთრებული სიწყვეთი დაგა.

რაც შეეხება საკვარტეტო შემსრულებლობის განვითარებას, აქ თავისი სიტუა თქვა საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტმა. მართალია, წლების მანძილზე მისმა შემადგენლობამ არსებითად იცვალა, მაგრამ საშემსრულებლო მანერის გარკვეული ტრადიცია შენარჩუნებული იქნა სტილის მთლიანობისათვის, ცხადია, ერთი მხრივ, თავისი დადებითი როლი ითამაშა იმან, რომ ჩვენი ცნობილი კომპონისტების გორგი ბარნაბიშვილი კვარტეტში უკრავდა ითქვას მის დღევანდელ აქოლექტივის დასახლება და მან დიდი მონაწილეობა მიიღო კვარტეტის ახალგაზრდად ეკლის წარმოება. მაგრამ კვარტეტის საშემსრულებლო მანერის თანდათანობა მნიშვნელოვნება განაპირობებული იმით, რომ ეს ჩვეულებ. ცინცაძის თავისებურად შემოქმედებული ლაბორატორიად იქცა. ეს კოლექტივი კომპოზიტორის რვავე კვარტეტის პირველი შემსრულებელი იყო, ამ წარმოშობა საუკეთესო პროპაგანდისტს, ცინცაძის კვარტეტებზე დიდ ფერადანებით, ენარული კოლორიტის სიწყვეთით, ქართული სახასიათო ინტონაციის გამოყვეთილობით გამოირჩევა და უკვლავის თანდათან ჩვენი სიმბავის კვარტეტის საშემსრულებლო მანერის თვისებულობას განსაზღვრავს.

თავის დროზე და ცინცაძე თვით მონაწილეობდა კვარტეტში (როგორც ჩველად დაეკრებოდა). მან იმდენად ორგანოდ შეითვისა საკვარტეტო აღერაობა, რომ თავისი იდების განხორციელებისას ამაპარტო იცავდა „შემსრულებელთა ინტერესებს“, არამედ ზედმეტივენი იყენებდა კოდეს წინადა საშემსრულებლო გამოხატვებებსა. რადგანაც იდებებს და მან შესატყვის მასალას ორგანული კავშირი ჰქონდა ეროვნული ნიადაგთან, ეროვნული ტემპერამენტო,

ესპიკოლოგიური ტონი და ინტონაცია ჩვენი სიმბავის კვარტეტში საშემსრულებლო სტილის ერთ-ერთი უმთავრესი მომჩვენებელი იქცა.

ჩვენ ეროვნული მუსიკალური კულტურის რამდენიმე სტრუქტურულ დასავსებით საკმაოდ ცხოვროვ უფლებები და დავინახეთ, რომ კომპოზიტორული შემოქმედებასა და საშემსრულებლო ხელოვნების შერაი კონტაქტებით თითოეულ მოგონათ სხვადასხვანაირად ბლოკივდებოდა. ზოგაერთი ენერი შესაძლოა ისე ჩამოაოლებდეს და განვითარდეს, რომ მის საშემსრულებლო ხელოვნება ვინაიეთარ პრაქტიკულ დასაწყისებს ევრ გაუქვს (როგორც ეს დავინახეთ საფორტეპიანო სუსიკის მაგალითზე; სავა შემთხვევაში საშემსრულებლო სტილიცაინა შესაძლოა განაპირობოს თვითი მიმბათა მიმართულება წინადა კომპოზიტორული სფეროშიცა) როგორც ეს აღინიშნა 6. გაბუნის „არაკის“ მაგალითზე. კვარტეტის მაგალითზე ადგენად დავარწმუნდით იმისში, რომ ეროვნული საშემსრულებლო სტილის შემუშავება დაედა იმაზე დამოკიდებული, თუ ეროვნული ნიადაგისაში როგორ დამოკიდებულება იჩენს თვით კომპოზიტორი, ქმნის იგი თუ არა მისი სახეობის, რომ შესაძლებლობა ინტონაცია თვით მასალის რეპროდუცირების ტრადიციულ მანერაში ეძიოს და ამირავად განვითაროს ხალხური მუსიკის ტრადიცია მატერიალური შემოქმედების ამ სფეროშიცა.

საშემსრულებლო ხელოვნების პროცესის გაუთავისებრებლობა იმითაცა სახვედრით, რომ კომპოზიტორული შემოქმედების შესწავლის შესაძლოა ამა თუ იმ აქტივის რეალური ღირებულება ვერ დაეგანინოთ, მისი ნაწილი იმპულსები მხედველობის არიდან გაშეკვრებულს.

ცხადია, საშემსრულებლო ხელოვნების ღირებულება, თავის მხრივ, განიხილავს ხალხობილური განისაზღვრება, მაგრამ თუკი ეროვნული ტრადიციების აღმარების უაღიდეგობის მხედველობაში ვიკონსიბოთ, მაინც არ შეიძლება რომ საქმიანობის და საშემსრულებლო სკოლების ფორმირების დიდი მნიშვნელობა არ მივაიწიოთ. ეს უროტირობა კი პრაქტიკულად იმ მომჩვენებად შეარტება, როდესაც უკლებლობის ის ორი სფერო საერთო ამოცანის დადგარს ღაშობს.

ისეც შეიძლება ითქვას, რომ უფინ მაღალი კლასის ინსტრუმენტალისტები არა გვაუვდა და ვინც გვაუვდა, ისეც თითქმის არავითარ ინტერესს არა იჩენდა ეროვნული რეპერტუარისადმი ამ უქანსენლის არცთუ ისე მაღალი მატერიალური ღირებულების გამო. ამავეად მდგომარეობა არსებობდა შეყვალა: ეროვნული რეპერტუარი გამოიწმობლად გაუმოქმედა და ისეთი ინსტრუმენტალისტებიც გამოჩნდნენ, რომლებიც მისი ძალთან საინტერესო ინტერპრეტაციის შემოთავაზება ძალდობთ, ეროვნული შემსრულებლობის უპირატესობა კი სხვა ნებისმიერთან შეიძლება იმაზე გამოიხატოს, რომ მუსიკალური წარამოების ინტონაცია მისთვის ბუნებრივად და „ოჯახისულოა“, მისთვის მისივე სამეტყველო ენისათვის დამახასიათებელია.

მე აღუბის შავჭავჭავაძის საფიონირო კონცერტის ეროვნული შემსრულებელი მომსხმენბა, მაგრამ მართე იაზრული ჩემთვის ამ წარმოშობის უკვლავ საინტერესო ინტერპრეტატორია, რადგან იგი საშემსრულებლად გრძნობს მუსიკის თავისებურებას, უნარჩუნებს მას გზწუნებარებსა და განსაკუთრებულ სიფერებს, რომლებზე არსს. ასევე ითქმის პეტერ აფირანშვილის ჩაჩიხაზე და განსაკუთრებით ჩაჩიხის ბოლოდის შესრულებულზე ოთარ თაქაიშვილის ოქრინად „მონდიან“. მონდიერებად მოუნასა ამ როლს შეამკვირვებო ტემპერატორი-ინტონაციური სტილი, ისე აუღერა მისი მუსიკა, როგორც ამას მთიან სურნელებით გავლენილი ადამიანი ტკილად. პეტერ აფირანშვილის ტემპერამენტმა და არტისტულმა მიუმბა ტრადიციულ ხასიათი გაუღღერა მუსიკას. ანუ, გაისწვრთ სულთან ცინცაძის ჩინებული მინიატურები „შეშეშელო“ და „სახალხო“ ჩვენი სიმბავის კვარტეტის შესრულებით. აქაც საშემსრულებლო სტილს განაპირობებდა მისი მართე პარტიტურის ტექსტი, არამედ კვარტეტის წევრთა ცხოვრებისული მუსიკალური შობადილებებით, რაც უკეთესად შესესრულების თავისებულ დამოკიდებულებას განსაზღვრავს და რაც იპროპოგანდობს და კომპოზიტორთან თანშემოქმედების სასულებს იძლევა.

შემსრულებლობა და კომპოზიტორის შემოქმედებითი უროტირობის მნიშვნელობის საილუსტრაციოდ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ვინა უნარჩილად და განსულ ცხოვროვ თანამშრომლობა. იგი საყოფიერი გამოავდა ორივე მუსიკოსის—გია თანჩელისა და განსულ კახიასთვის. აქ საქმე მუსიკოსის კი არაა, რომ განსულ თანჩელის, ვინა უნა-

ჩელს უკვლა სიმფონისა და მნიშვნელოვანი ნაწარმოების პრემიერა ეკუთვნის და რომ არსებობდა, ეს თანამშრომლობა კონსაც მიწვევდა. მაგალითად, ელდარ შევდილიას „შერეკლებისსაფერ“ მუსიკა გია ანაბერძე და ქანსულ კახიძე ერთობლივად დაწერეს. ორგანო შეინარჩუნა თავისი დამახასიათებელი ნაპროცენი მანერა და ასეთმა თანამშრომლობამ სწრაფად და გამოიწვია სტილისტური ელემენტარობა, პირაქით, მან მუსიკალური საწყისის თავისებობა ორგანიზაციის განაპირა, რომელშიც კონტრასტთან ერთად გარკვეული კომპონენტები აქანს.

მე ვფიქრობ, ამ თანამშრომლობის უფრო მნიშვნელოვანი ნაყოფიც მოჰყვა. ეს უნაწილსივსი, რომლის შემოქმედებით გზა ძალიან თავისებურად დაიწყო, არ მთავრდებოდა მისი საწყისი ელემენტარობის მუსიკალური გადართობით, ქანსულ კახიძესთან თანამშრომლობის ის მნიშვნელობა ჰქონდა, რომ მან ქართული მუსიკის ეროვნული ტრადიციები უფრო უშუალოდ შეისისხმორცა, ქართული მუსიკის პრინციპული მნიშვნელობის და აზრს ეთიარა. ეს უნაწილსივსი ინტერპრეტაციის აზროვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი საბჭოთა მუსიკაში. მაგრამ მისი ნაწარმოების სტრუქტურა გულდასმით რომ შეისწავლოთ, დავინახავთ ეროვნული საუფრო და საერთოდ სასიმილო ტრადიციების ცხოვრებით უფროვე ზეგავლენის, მათთვის დამახასიათებელი დღერადი „ბორივების“ და „საერთო მოძრაობის“ ორგანოები უფროგადსავსებით, მღერო ტემპისა და აქტიური მოძრაობის პარადოქსალური სინთეზით.

ამაზე თქვენ შეგიძლიათ მომიგვით, რომ ხალხური წყაროების წინაშედეგ ეს უნაწილსივსი სხვა გზითაც მივიღოდა. შესაძლოა, მაგრამ ხელოვანის გზა მუდამ დასრულებულია და, ამ შემთხვევაში, მისი ხელოვანობის ძალა ქანსულ კახიძის არტისტიკაში და ტემპერამენტმა შექმნა და მე არ ვტიკოდი, რომ ამ გზას რამე დაეწყო. სავა თუ ის, როგორც ჩანს, ეროვნული — თანდაყოლილი თვისებაა, რომ იტყვიან, დიდეს რძისთან ერთად შეთვისებულნი. მაგრამ ეს ის თვისებებია, რომელსაც სტატურული მოცულობის ამ წარმოცვლეს. მის აღზრდა-განვითარება ესპერტიზის, გაღმარება და, რაც მთავარია, თანამედროვეობის „ნერვული სისტემათან“ დაეკავიერება. მხოლოდ ასეთ პირობებში შესაძლებელი ეროვნული აქტიური ფუნქციონირების იმდენ ვიწროვნი. სწორედ ეს ახასიათებს გია უნაწილსივსი შემოქმედება და მისი მუსიკის ამ თავისებურების ჩამოყალიბების კომპოზიტორის თანამშრომლობა კახიძესთან თავისი დიდი წვლილი შეიტანა.

თავის მხარე, როგორც ვფიქრობ, ქანსულ კახიძის არტისტული მეტოხის ჩამოყალიბება-დაშეკვრებაში გარკვეული როლი ითამაშა მისი მეორე გია უნაწილსივსი შემოქმედების სისტემატურმა პროპაგანდამ. ქანსულ კახიძე კლასიკური და თანამედროვე რეპერტუარის ბრწყინვალე ინტერპრეტატორია, გაუიხსენოთ თუნდაც მისი შესრულებით მაილის სიმფონია № 87, სტრავინსკის „ხეტრუმკა“, „ფაუსტური“ და კურთხეული გაზუფული, შოსტაკოვის „სიმფონია“, რაველის მეორე სუიტა და „ფარსინი და ქლოდანი“, ვერდის „რეკვიემი“ და მთელი ორიგენალური პარტიტურები, როგორც ხელოვანი, მის მხარე საუფროცელს უქმნის ოქტავა შესისხლორცებელი, და დამოუკიდებელი მუსიკურების სიმფონიურ (სხვადასხვა ანსამბლით, საუნდო კლექტრუბით თუ სიმფონიურ ორკესტრით, კონსერვისის სფეროში ინტენსიური მუშაობისას, საპოკრო თეატრების მუშაობით და სხვა, ჩამოყალიბებული სასიმფონო ტრადიციები, მისი, როგორც მუსიკოსის, ჩამოყალიბებაში ძველია გადავაფასოთ ორიგინალური ეროვნული პარტიტურების შესრულების მნიშვნელობა. მთა უმეტესად, რომ საკმაოდ შორიად იგი მათი სიმფონი ინტერპრეტატორის როლით გავსდებოდა და ამოივად მთელი ორიგენალური ნაწარმოების საშემოქმედებელი კონსერვისი შექმნა მთლიანად მის ინტეგრაციას და ისტაბილუზა დამოუკიდებელი. ამ მხრივ ქანსულ კახიძისათვის განსაუფრებული მნიშვნელობა იყო გია უნაწილსივსი შემოქმედებასთან შეხედება. ჩასაკარგვლია, კახიძის სალიტერატორი სტილის ჩამოყალიბებისათვის გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა უნაწილსივსი მუსიკისათვის დამახასიათებელ საორგანოტო აზროვნების სითამაშება და გამოსავსებლობას. მისი მუსიკისათვის ჩვეულ კონტრასტების სიმამილეს, მულიდორი საწყისის და ინფორმაციის ენის სიუპიარება და რიტმულ გარდასახვაა დამნიჭია. და ბოლოს, ეს კახიძისათვის მისი მიზიდული უნდა ყოფილიყო უნაწილსივსი ეროვნული ტემპერამენტის თავისებურება, მისთვის დამახასიათებელი გარკვეული და ლირიკის შეზავებით, თავდაუქრებული მოძრაობის და ხანგრძლივი

გარკვევად და თვითმარბავეების ეპილოდების შემოიხსიარებოდა. ამ დასახლებული ფუნქციების რიგი შეიძლება დაუსრულებული გაეკარგებოდა და უფრო შთამბეჭდავი მაგალითებითაც გაგაშეკვრებოდა. მაგრამ ეროვნული საშემოქმედებელი სტილის დიდმნიშვნელოვანება და მისი საკომპოზიტორი შემოქმედებაზე ზეგავლენის შესახებ მოსაზრება ისე არ უნდა ვაგვიტოვო, თითქმის მე უკვლავმეცხველივად არა ქართული მუსიკოსების დიდ დასახლებება ჩვენი ეროვნული კულტურის მიწვევათა პროპაგანდაში, პირაქით, ეროვნული ხელოვნების ავტორიტეტის ამაღლებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მის ადარებას ეროვნული სინამდვილის მიმართ და ამ შემთხვევაში აღიარების ერთ-ერთი უტყუარი გამოხატულება ეროვნული ნაწარმოების დაშეკვრება სხვა კვირების შემსრულებელთა რეპერტუარში. ზახის ხელოვნების ცხოველყოფილობის და თანამედროვე კულტურებში ცოცხალი ფუნქციონირების უკვლავ შთამბეჭდავი დასახლებების ის გაზავდა, რომ არცერთი თანამედროვე ცივილიზებული მუსიკოსი არ უკლებლობა დიდი გარემოწივი კომპოზიტორის ხელოვნების ამ თუ იმ სიღრმით დაუდებლობის გარეშე. იტალიური ოპერის აღიარების და საპოკრო ხელოვნების ერთ-ერთი დედაბაბად მინიჭების უტყუარი დასახლებება ის, რომ დედაბაბის რეგრესი არცერთი საპოკრო თეატრი არ მოიძებნება იტალიური რეპერტუარის გარეშე.

ჩვენი ქართული პროცესული მუსიკა — ახალგაზრდა კულტურა და ქვეყნობით მისი წარმატება და აღიარების ზოგადად „მოსაზრებით“ მასშტაბებით — ნადრეგია. ამის საგანგებოდ აღნიშვნა იმისთვის დადვირება, რომ, ზნორიად, ცოცხალი იყოს, საგებლო იერი დაქრება ჩვენი ცივილიზებული ნუსხისთვის გაცხადებას ქართული მუსიკის საყოველთაო აღიარებასა და მსოფლიო ასპარეზზე წარმატების შესახებ. ნიტამაც ასე ყოფილიყო, მაგრამ ეს დღესდღეობით უფრო ოცნებაა, ვიდრე რეალური ვითარება.

მეორე მხრივ, ისიც არ შეიძლება არ შევამჩნიოთ, რომ ქართველი კომპოზიტორის ნაწარმოებები თუქვევს სხვა კვირების შემსრულებელთა მხარე ინტერესს. ოპოპარტეზულად ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს მცირე ფორმის ნაწარმოებები გაცხად, ბოლო განხატული კი ოპერა და ბალეტიც. ეს პროცესი, იმედია, დროთა განმავლობაში გარბადავება. ცოცხალი გაშეკვრული სწორად, ჩვენ რომ საუფრო ხელოვნების პროპაგანდა უფრო მოხერხებულად, აქტიურად, სისტემატურად და უკვლა შედეგობების გამოყენებით ეწევიოდით, მაშინ შედეგებიც უფრო თავისებური გვექნებოდა.

ჩვენი ქართული ხელოვნების პროპაგანდას საქმეში საიდლელო განსაკუთრებული წვლილი შეიტანოდა აქვით რუსული საშემოქმედებელი სკოლის წარმომადგენლებს. ა. ბალანაინის, ო. თაქთაქიანილის, ს. ცინცაძის, ა. მაკავარაინის და სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოებები არაერთგზის აუღერებულა მოსკოვსა და ლენინგრადში, რუსეთის სხვა ქალაქების დასახლება საშემოქმედებელი კლექტრუბების მეორე, თეატრებას და მუსიკალურ სასწავლებლებში, კონერტებსზე და ფესტივალებზე. მთელი ეს მოვლენები დღებდით ზეგავლენას ახდენდა ქართული მუსიკის თვითდაშეკვრების პროცესზე.

ამვე დროს, ჩვენი მუსიკალური კულტურის განვითარების თვალსაზრისით დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ეროვნული საშემოქმედებელი სკოლის მეორე აქტიურული რეპერტუარის ათვისებას და მისი შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის ტრადიციების დამკვიდრებას. ზევიც აღინიშნება კახიძის სალიტერატორი ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე — მისი გეგამოშეკვრება ორიგინალური საშემოქმედებელი სტილის, რომელიც თვით კლასიკური და თანამედროვე რეპერტუარის აუღერებისათვის თვითმყოფლობას იწარჩუნებს. საფორტეპიანო რეპერტუარის ურთულეს მშენებება და, განსაკუთრებით, მიცარტის მუსიკის უაღრესად თავისებური შემსრულებლად გველონება ელიოს ვირსალაძე — პირველი რანგის პიანისტი, რომლის განუფრერებელი ინტერპრეტაციის და საშემოქმედებელი სტილი, უდავოდ სხვა მხელებთან ერთად, ეროვნული ტემპერამენტთა განაპირაობელი ვინც ელიოს ვირსალაძისეულ ინტერპრეტაციას დაკვირვება (განურჩევილად იმის, შუშნის სარტულს თუ შოსტაკოვის, დღისთვის თუ მაილის) უდავოდ მაიქველად უკრავდებანს პოეტური ინტონაციის თავისებურებას, მის „გამორჩეულობას“ სხვა საშემოქმედებელი მოწვევებისას. როგორც ღრმადიც არ უნდა შეიქნას პიანისტი ნიშნული შედეგების დაუფრ-მხატვრული არსი, იგი მათთან მიდის თავისი განუმეორებელი ნაწყობით, თავისი დამახასიათებელი ადამიანური ინტერესით, ესთეტიკის ხილვის მხოლოდ მისთვის ჩვეუ-

ლი მანერით. ყოველივე ამ მხარის ჩამოყალიბებაში კი თავისი სიტყვა თქვა ეროვნული ხელგუნების, ცხოვრების წესის ტრადიციებმა, ბოლოს, იმ ატმოსფერომ, რომელშიც ედისი გაიზარდა და მოწიქვდა. ჩემთვის ედისო კირსალაღის ხელოვნება დღეს იშოიყა სასიკაძელო, რომ იგი სხვა ერთა შემოქმედებებში წვლილის თავისებური ტიპობაა. ამიტომაც, ქართული სინამდვილის განვითარებისათვის მისი ტრადიციების განგრძობას დიდი და საპატიო მოვალეობა ენიჭება.

წიგნები ქართველ ინსტრუმენტალისტთა თუ ვოკალისტების წარმატება დიდ შემოქმედებით ასარჩუნზე ჩვენ მარტო იმიტომ კი არ ვგვახარებს, რომ ისინი რისკიანული პრინციპის ახალბედები არამედ, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ზოგადსაგანობრივ საშუალებებზე ხელგუნებში მათ ის სახელ შევაქო, რომელიც ეროვნული ტრადიციების ცხოველყოფილობითა განპირობებული, და რომელიც, ამრიგად „უეკუქმედებისთვის“ დიდ დამატებით ძალას იძენს.

ასისთან დაკავშირებით, მე არ შემძლია არ ვავიხსენო ერთ-ერთი დიდი მნიშვნელობის, რომელიც ოდესმე ქართველი ვოკალისტისაგან შეიძლება. რიგობიც ცნობილია, მთელი სამკაიანი წლებიც მანძილზე ზურაბ ანჯაფარიძე დიდი თეატრის აღიარებული პრემიერი იყო — გერმანის, ნოზეს, რადამსისა და ღონ კარლოსი პარტიების უძველეს თელახარანი შემსრულებელი. მე ზურაბ ანჯაფარიძე ეველა ამ როლში მომხმენია და იგი თვით მთავარი მონწილეულისა და უძველესი ზურაბის აუცილ ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი დიდი შინაგანი მკვნებარება და რომანტიკული აღმავრცენა შექმნიდა, ეველან განუმეორებელი იყო სცენური პლასტიკით, ნაწილობრივ სტუტიური უნარით ეველან და უძველესი უნარობის ცენტრში მოქცეულიყო.

სამწუხაროა, რომ აღფრთოვანებულ რიტყნელები, რომლებიც ზ. ანჯაფარიძეს არ დაჰყვებიან, ნაკლებად შეიცავენ მისი ისტაბობის, მისი არსებობა გაგრძელების მიუხედავად მდინერულ კვლავს. მანძი მრავალჯერ იტყვიან იქნებოდა ჩვენითვის აქამდე უძველესი უფრო მნიშვნელობისა — მისი არტისტიკის ეროვნული თვითმეორეობის პრპობაზე გაეუქმებინა.

ეტირად, მე არასოდეს არ დამავიწყდება ზ. ანჯაფარიძის გერმანიაში. გერმანია მთი ჩაიკოვსკის მიერ ასახული რუსული სინამდვილის ტიპური წარმომადგენელია, ამ სინამდვილის წინააღმდეგ ახმდებელი და მისი სხეურალი, მირალური პრინციპების მხრივ ამ სინამდვილით დეტერმინირებული და მასზე აღზევების დაუოქებელი ერთი შეუპორობი. ეს ხომ ის პერსონაჟია, რომელიც განერსიკავალბოა იმე მიხედს, რომ თვით სიკვარულმაც კი ბოლომდე ვერ გააღწო მისი ბუნება, ეს ხომ ის პერსონაჟია, რომელსაც განპირობებულობასთან საეკდრო-სასიცოცხლო შეტყებისს მოკავშირედ მხოლოდ ბაქის თამასისადმი ციხე-ციხელება ამოიუნდა. გერმანია სიკვარულის ვერავლად უღალბა, ბაქის ფორტანს კი თვით მასზე იძია შური.

გერმანია ის პერსონაჟია, რომელმაც გოგოლის შემოქმედებაშიც ვეამცნო თავისი თავი და დოსტოევსკისთანაც, რუსული სინამდვილის გარკვეული მხარის წარმომადგენლობის უღლება მოიქცა. აი, ასეთია გერმანია, რომელიც ეროვნული ტიპობის—ადამიანის ოცნების და მისი განვითარებისათვის დღის თავისებურ სიზოლოდ იქცა. აი, ეს უკვანძვ გერმანია ზ. ანჯაფარიძის შესრულებული. ეს, როლი მან მოამზადა დიდი თეატრის იმდროინდელი ბრწყინვალე მუსიკალური მუსიკის — მელიქ-ფაშვილის ხელმძღვანელობით. მრავალი თაული წლების მანძილზე დაგრავებულ გერმანის შესრულების ტრადიციების ციტადელში — დიდ თეატრში — ასობობი მშენებელი უყოფი სიტყვების შემდგომ აღფრთოვანებულ ვოკალისტს უმარათავს ზ. ანჯაფარიძეს: თქვენ აღბათ იმას ელით, რომ ახლა ზ. ანჯაფარიძის საპატივცემულობე მიმწენ ვიმეგრებ, რომელთა საერთო აზრი ის იქნება, რომ ითიქოს დიდ თეატრში უეფესი გერმანი არ უყოფდა, და რომ ჩვენი თანამემამულის არტისტიკის და მსგე თავისი გამომსახველობის უველადეს აქ ნახას და გაგონილს აღმეპატიებოდ და ს. შ. და ა. შ.

არა, ეს უნა არის. რასაკარგებელია, ზ. ანჯაფარიძე სახალალო საოტარი მომერწობა, მაგრამ მის ბეგარი დიდიხლო მტოქმეც მკავდა, რომელიც იმავ თეატრის სიტყვანზე დიდი გარჩეობები უზენიობის, რაც ზ. ანჯაფარიძის გამარჩევა (ცხადია, ამ მსახიობის სხვა ღირსებებთან ერთად) არის მისი განუმეორებელი ვოკალუ-

რი და უფრო ფართოდ—არტისტიკული ინტონაცია. მას ისეთი სიმძვირელო-პლასტიკურ-ვოკალური სტილი აქვს, რომელიც სულ უკვანძვლად კარგული ტრადიციებიდან მოიღობარბოს. რასაკარგებელია მისი წარმატებული დამოიჩილია იგი ახალ მხატვრულ მომენტებს, შეიხის-ღირსიცა გერმანის შესრულების რუსული კლასიკური ტრადიცია. მაგრამ მისას სიღრმეს ის ინტონაცია შეინარჩუნა, რომელიც არტისტიკული მომწიქმის ვაიმეშუავდება მისი აღზრდისა და კრიტიკული მომწიქმის პერიოდში. მე ბეგარი ისეთი შესრულებული სინამდეს, რომელსაც ცდა არ დაგვსა ეროვნული სტეიფობი სინამდეს განმეორებულად და ამ ღუჯა გარკვეული წარმატებაც მქონია. ანჯაფარიძის, როგორც ჩანს, ეროვნული სიტყვიერა: ხელს არ უღლიდა, ზღუდეს არ უიბრავდა. სწორად ამოიკითხა, რომ ანჯაფარიძეს გერმანის პარტიამ ამ უნახანგლისათვის უწვეული სამხრებელი ტემპერამენტის და მკვნებარება შექმნიდა. ეს ის ინტონაციაა, რომელიც გერმანის ფსიქოლოგიურ მითარბებელი უშუალოდობის და გულწრფელობის გრძნობას აძლიერებს; ახალი დამაწვრებელი ფერების ავსებს ადამიანური ოცნების გამომხატველ მუხანსებს.

წინადად ადამიანური ჩაიკოვსკის მუსიკის ღია ემოციურობაში ვლილდება, მისი გამომსახველობის გარკვეული მხარეებისათვისა დამახასიათებელი. მაგალი ემოციური ტემპერატორა ქართული მხატვარი სიმღერაც გამოირჩევა, განსაკუთრებით მისი საღებებელ-მინისებური ენარები, რომელთა სწრაფობაში ნიშნული ზვენი სუფრული სიმღერები. შეიძლება თქვას, რომ ჩაიკოვსკის ხელოვნებასთან ანჯაფარიძე მოვიდა თავისი საშემსრულებლო ისტაბობის ისეთი რესურსებით, რომელთაც უნახანგლობი და რუსული კლასიკური ტრადიციიდან გამომდინარეობდა ერთად მოქმედებას განაგრძობდა ეროვნული ნიადაგიდან გამოიწილიც. ეროვნულად სუეციფობრმა კი არ შერეუნა ჩაიკოვსკის მუსიკის დედასურა და ემოციური ტონუსი, აჩამდე თავისებური შუიკი შეიტანა მასში.

ასევე ითიქოს ზ. ანჯაფარიძის შესრულების წინდა აქტიურულ მხარეზე. დიახ, სცენური მოძიობის მთელი ნახაზი ზ. ანჯაფარიძის, ცხადია, რეჟისორმა უყარნახა. მაგრამ სცენური პლასტიკა ისევე არ დაიკავებდა ნახაზზე, როგორც ციხელო ადამიანი მისი ჩინჩაზე. ანჯაფარიძე-გერმანის მიხერა-მომხერა, მშფოთარავი ეტეკოვლიანია, უეკარ აფეიქებებსა და თავისებურ სილაზოაში ქართული სცენური-პიუროგრაფიული ხელოვნების ტრადიციული მოტივები შეიგრძნობა.

ეველა ზემოთ დასახელებული მაგალიტის მოტივი ერთია: გავსა-გავსა ერთდებოდა საშემსრულებლო ტრადიციების, მათი ეროვნული ბუნების მნიშვნელობაზე მუსიკალური კულტურის ქმნა-ღობა-განვითარებელი, რამდენიმე უსესამდებელია, საფუძველი და მოვალეობი კულტურის სხვადასხვა მხარეების—ამ შემთხვევაში სა-ომპოზიტორი შემოქმედების და საშემსრულებლო ხელოვნების ოპოლიტიკულად კვლევის ტრადიცია. დედანადლო ქართული მუსიკის თვითმეორეობა, მასხებელი და ზემოქმედების სიმღერაც პრადისინაა განპირობებული საშემსრულებლო ხელოვნების პროგრესისაგან, დამოკიდებულობა მის მრავალფეროვან და ღრმა კავშირისაგან საქომპოზიტორი შემოქმედებასთან, რომელიც უწეციკობა. ღურად აქტიური როლი თამაშობს საშემსრულებლო ხელოვნების ჩამოყალიბებაშიც და თავის მხრივ აკუთვნებულ იმსულებებს იღებს თავისი საკუთარი პრეტეციპლის განვითარებისა და თავის წინაშე მდგარი ამოცანების გადასაქრელად.

შეგინებოდა კულტურის ორგანული ნაწილი. იგივე ითიქოს მუსიკისმცოდნეობაზე, საზოგადოე არზე მუსიკის შესახებ. მუსიკა ბეგრად ორგანიზმ ცხოვრების თავისებური მხატვრული განსჯაღდება. ე. ი. იგი შეემცნების გარკვეული ფორტანია. იგი, თავის მხრივ, თავისებურად განიცდება და შეიმეცნება მუსიკალური ფორმების აღვეკვრება. მათი ბუნების მუსიკისაგან: მუსიკის შემეცნების ასარტიკ სენება. უფრო უსჯაღად—დაბლოვნებელი სენება, რომელიც გარჩევს ბეგრად ფორმების სხვადასხვა განსჯილობებს, ასე, მაგალიტად, თუ მუსიკა უსჯაღბინია, ბოლო სენება კი ამ მრავალ-სინაიობას ვერ აღიქვამს, ანდა, თუ მუსიკას საფუძველად ბეგრაო უფორმირებისათვის ისეთი სიტყვა აქვს, სადაც განსაკუთრული მნიშვნელობის კანონიზირებინა მოქმედებს, ბოლო სენისათვის კი ეს იერარქია გამოუკეთობია და ბეგრების მნიშვნელობა გასურჩევია, მაშინ „აღმქმელი ასარტიკ“ მოუშუაებელი უყოფა და „უე“ თეს შემთხვევაში, იგი ცალმხრივად თუ შეიმეცნებს მუსიკას.

პარტიის უფროსებს ვერავინათ კომპენსაციით ვერ გააბათილებ. როგორც ბრძან ვერ განვირგნავ ჰეიუსს, ასევე, შეუძლებელია ცნებებით დასაბამებამ ნამდვილად გაპრობონის მუსიკის გამოსახველობა. მისიანა-მუსიკის შემქმნების საფუძვლია.

მაგრამ სისტემა შეიძლება ასე დაისვას: შემოიფარგლება თუ არა მუსიკის შექმნა, ზოგადად მუსიკალური არჩევნები. მხოლოდ მისწინით, მხოლოდ ინტონირებით (ც. ი. მუსიკის ადრეტივი?) ჩასაკვირვებელია, არა თუ მუსიკა შექმნების ფორმა და შემქმნების სხვა ფორმებთან ორგანულ კავშირშია, ამ შემთხვევაში, თვით მისი შინაარსი და ფორმა მოაზრებელია. მუსიკის არსი მხოლოდ ცნებების ინახე შეიძლება განვირგნავ. ჩვენ შევიძლება უკეთეს განვსაზღვრავთ ორი სხვადასხვა ნაწარმოები, მაგრამ იმისათვის, რომ განსხვავება ბოლომდე გარკვეული და ფიქრირებული იყოს, ცნებების ენის გარეშე ვერას ვახდენთ. ასევე, მუსიკალური კანონზომიერებები, ცხადია, პირველ რიგში, უკეთეს აღიქმება, მაგრამ მათი კლასიფიკაცია, ანალიზი — ცნებების სფეროა.

შე აღვარს ვამბობ იმაზე, რომ სიტყვიერი ინტერპრეტაცია თუმცა უშუალოდ გაიზიარა ვერ შეუძლია, მაგრამ დიდი ძალის მქონეა და მან, შესაძლოა, მოსმენილის შემოქმედება გააღვივოს. მუსიკის შესახებ ცნებების ენაზე ხდება, მასში კარგისა და აკის აღსწვრივ, ტრადიციების და ისტორიის დასასაბამებო, სიხალის თავივე ბურთავა მინიშნებით.

არც ის უნდა დავაიწივდეს, რომ მუსიკა იდეოლოგიური კონცეფციების თავისებური გატარებაა. „პრაქტიკოსმა“ რევოლუციური ბუნება ანა მარტო ამ სილღების ტექსტშია გამოხატული, არამედ თვით მუსიკაშიც. მისი ენის თავისებურებებში. აძიგობავა, სხვა-თა შორის, რომ ამ სილღების მივლება რიგმა მხარეებმა რევოლუციური ზეგავლენა მოახდინა მუსიკის განვითარებაზე (ცნობილ, ზუსტოვენის შემოქმედებამ). რომელიც იდეოლოგიურადც და მუსიკალურადც საკმაოდ მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ფრანგული რევოლუციის განმანათლებლებთან (პოპონიანი). მეორე მხრივ, მეზინარეის ფსიქოლოგია თავის გამოხატულებას იღებს არა მარტო შესაბამის ტექსტებში, არამედ წინადა მუსიკალური გამოხატულების ხერხებშიც: მუსიკალური ენის მოკავშირეულ განმარტებებსა და სიღამტარებში, განხერხობისაში და ნირვანისაში სწრაფვასა და განსვლების მულტიპლაციაში.

სხვათა შორის, როდესაც ამდავარი ცხოვრების პრინციპის, ანდა მის უკან მდგარი უფრო ზოგადი მრთვების მხოლოდ სტრუქტურა, იმპარაივენი ე. წ. შემხარული საწუისის გრძობესუთაის, ცხოვრებისეული მასალის ირინული სიბრტეში გადარევის ხერხს (სხე ხდება აღმნი ბრტვის „კლავში“, ბელა ბარტოკის „საქარა მანდარინში“, მუსიკატორის „ცხვარში“, ჰენსელს „ახალგაზრდა ლორდში“). რასაკვირველია, ამ მუსიკის მოსმენის ჩვენების ნაოლი ხდება ავტორისეული დამოკიდებულება ცხოვრების გარკვეულ მარტებისა. დნი, ჩვენ უშუალოდ შევიცანებთ კომპოზიტორის ესთეტიკურ თუ ესთეტიკო პოლითის. მაგრამ უშუალო შერგნება არა შემქმნების უკანასკნელი საფეხური, მუსიკის რაობაში გარკვევის უშუალოდ დონე მოსმენილის მოაზრება საქარო, საქაროა მუსიკალური-დაბნულ სისტემაში მისი გამოქმედი მინერებისევე ვასკლა. იმ მოლოინების თავისებურების გარკვევა, რომელიც ერთი მხრივ, მხატვარი ნაწარმოებსა და მეორე მხრივ, სინამდვილის გარკვეული მხარის უროტიკოვების გამოხატავს. სენით, ჩვენ, ცხადია, მივუდებდით რა ანსხვავებს ერთმანეთისაგან „შავისა“ და „ცხვის“, ან და რა არის საერო და „კლავში“ შორის. მაგრამ სხენა ვერ განსხვავება ასეთი „თანადამოხვევის“ და „განსხვავებულობა“ მიჩვენებს. ამ შემთხვევაში ცნებების ენის მომუშალება გარდუვლია. მხოლოდ მისი მეობებითაა შესაძლებელი მუსიკის მიღისეული მოკეთების გარკვევა.

ლოგაურით პარტიკა, ცნებების ენა საქაროა არა მარტო შინაარსული მხარეების შესასწავლად, არამედ საზოგადოდ მუსიკალური ფენომენის დასაფხვად. ამა თუ იმ კულტურისათვის დამახასიათებელი მხარეის სისტემები არა მარტო „სენითი ძიების“ შედეგია, არა მარტო ემპირიული ცდისა და ბუნებრივი ევოლუციის შედეგად წარმოქმნიდა, არამედ ამ გამოყოფილების გარკვეული განსჯადება და აგრეთვე თეორიული აღლის აქტივობის გამოხატულებაა. ინტელექტის ასეთი მოქმედების ნიმუშია ე. წ. „ტემპერირებული წყობა“, რომელშიც ინტერვლების ობტერონული და ბუნებრივი თანაფარობა ისეთნარიადა შეუძლებელი, რომ საფეხურთა შორის

მასშტაბი ერთნაირი გახლეს. ტემპერირებული წყობა თორმეტი სხევიარტონისაგან შედგება და ე. წ. პათოლოგია თუ სუფთა წყობისაგან, მავალით, იმით განსხვავდება, რომ სხევიარტონი შეიძლება შეიკავებოდეს ინტერვალთა პირადებს, მეთოხმებტა-მორის და ა. შ. ტემპერირებული წყობა ევოლუციულ მუსიკის არსებითად XVII საუკუნიდან დამკვიდრდა და მუსიკალური არჩევნების განვითარების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი მიღწევა იყო. სწორედ ტემპერირებულმა წყობამ გახსნა განმარტონის სიღრმეობა და მო-ლოდობისა, და ამრიგად, პარამონული კატორტურის განვითარების უდიდესი პერსპექტივები გახსნა. მაგრამ ეს ხომ ნათელია, რომ ასეთი „თეორიული მოაზრებელი“ სისტემები მუსიკალურ პრაქტიკაში დანერგვა მუსიკის „ინტელექტუალისაის“ ნიმუშია, ტემპერირებულმა წყობა-განმარტონის ნიმუშია და გვიჩვენებს ამ უკანასკნელის და ამრიგად „ზოგად-ლოგაურის“ მნიშვნელობას წინადა მუსიკალური ამოცანების გადასწვევად.

ასევე შეიძლება ითქვას კონტრპუნქტული ტექნიკის, თანამედროვე ზოგადი ბგერათა ხელოვნური სისტემის შესახებ, რომლებიც ადლის მის უშუალოდ, არდევს მხატვრული სახეების მოთხოვნებს და თითქმის იგი საზოგადოდ უზღუდეს ფუნქციონისა და იდეოლოგიის საპირისპიროდ ამ ცნურწმენისა, „ინტელექტუალური“ ვეკლამ და დასახლებული თვისებების, რომელიც იგი თითქმის ეტუქვება, საუკეთესო მოკავშირეა, ალიბერებს და აღრმავებს ხელოვნების შემოქმედებას, ზრდის ხელოვნების გამოხატულებითი რესურსებს და შესანიშნავი დაარდებისა ფუნქციონისათვის, რომელსაც მთელი „ინტელექტუალური სიმიღიდების“ გამოყენების უნარი აქვს.

ცხადია, ცნებების ენა გარდუვლია. თუკა მუსიკის ესთეტიკური ბუნების გახსნასა დაინახავთ მოხნად, თუკი მუსიკის შევიწკვლით როგორც სოკოლოგურ ფენომენს.

შე უნდა მოვიზიოთ ამ საკმად ზრეტულ და ფრამენტული ჩანართისათვის, რომელიც მუსიკის შესახებ არის მნიშვნელობას ცხება. ეს იმიტომ დამკვირდა, რომ მუსიკალური კულტურისათვის მუსიკისციტონების მნიშვნელობის შესახებ მჭიდრობასა უფრო ზოგადი საფუძველი, ისტორიული პერსპექტივა შესძინდა. საქმე ისაა, რომ არა მარტო ჩვენში, არამედ სხვადასხვა მუსიკისციტონების არ განიხილავენ, როგორც კულტურის აქტიური ფაქტორის, მის ისეთ ნაწილს, რომელიც ზეგავლენას ახდენს ხელოვნების სხვა მხარეებზე. არა მუსიკის შესახებ ეს მართაც მონაწილეობა „კულტურის ქმნალობა“, როდესაც მუსიკისციტონები და კრიტიკა (კალკული დარბაზები არ იყო გამოყოფილი. დიდი კომპოზიტორები და შემსრულებლები, ფილოსოფოსები და ხელოვნების თეორეტიკოსები იყავლენდნენ ხელოვნების რაობის, მის სავანს, გამოხატულების ხერხების ბუნებას, ინტერპრეტაციის სხვადასხვა ტიპებს, სწავლობდნენ უფრო საკეთვიურ საკითხებსაც, ისეთებს, როგორცაა აუტსიტა, აქმის ფიზიოლოგია და ფსიქოლოგია, სარკავიციტონებისა და სხე.

ამ დარბაზმა კიდევ უფრო მეტი მნიშვნელობა მოიპოვა თანამედროვე მნიშვნელების პროგრესის და ხელოვნების განვითარების ეკალკულად. ჩამოკალიბდნენ დამოუკიდებელი სასენტირო დისციპლინებად. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეს შეიძინა საუთერო მუსიკისციტონებამ, მუსიკისა და სინამდვილის რთული და მრავალმხრივი კავშირების, მუსიკალური ფორმების, სამეტყველო ენის, სტილისტიკისა და შინაარსობრივი მხარის ეკვლევა. მხატვრული სახეების შინაარსის გახსნის მეოღებმა და, ზოლის, — ეს ეკი შესაძლოა, მუსიკისციტონების ეკვლა ამოცანას შორის ეკვლივე აქტიუალური და სასახუისმეგებლა — აღიარების შედეგება.

მუსიკისციტონების აზრ სწრაფდ უკანასკნელი განსჯადების და ძმენია ამ ფაქტორის მნიშვნელობის გადაფასება კულტურის განვითარებისათვის. იგი უკვე მჭიდრ თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციებს, მათი შეფასების სისრლის შესაბამისად ან ხელს უწყობს მათ განვითარებას, ანდა, პირიქით, ამუხრუქებს გარკვეულ პროცესებს. მეციციციტონის ძალის სინამდვილად დაყენის უკრადების ცენტრში და ზეგავლენა იქონის მის აპარატურ საზოგადოებრივ აღქმანზე, არამედ ამ მოვლენის ტრადიციის შექმნაზე. მეორე მხრივ, თუ



ზუსტისმყოფელია არ დავამარა კარგს, მიჩქმალი იგი, თუნდაც უფლები მისკაერთა და უსამართლო შეფასება, ამან შესაძლოა, გარკვეულ ტენდენციების შედარების თვალსაზრისით სტრატეგიულ როლი ითამაშოს. ასე მაგალითად, ჩვენ სრული სარწმუნოებით ვაკვს უკეთა, რომ ვერც „აბესელიანი და „ვიტალი და ვერ „ლიონია“ ვერ ანდრია ბაღაზინიძის I სიმონის გამორჩენის კრიტერიუმს თავის მიხედვით შეარჩევს, ვერ შეხსნის იმის დანახვა, რაც ამ ქმნილებებს განსაუვორებულ ღირსებას, ერთგული მუსიკალური კულტურის დედაბრძოლის მნიშვნელობას ანიჭებს.

თუ სხვადას, მუსიკისმცოდნეობაში მივსვ, მეცნიერებასა და კრიტიკის შორის სადგურაკითი ხაზი არცთუ ისე მკაცრადა და ხეველებული. ასე რომ, თვითმული მთავარი მეთორე იტება და სხვის ფუნქციებს თავის თავზე იღებს. ასე მაგალითად, სტილის, მუსიკალური არჩევნების შესახებ განსჯივადენის შესაძლოა ნაწარმოებზე პირველად რეცენზიაში ისეთი სიმართლი იყოს მოცემული, რომ შემდგომში სამეცნიერო ლიტერატურა მათ უწყველად სახით გამოვიტყვებს. ხელნაწილამოცოდნეობის ამ იარ შესის ისიც ახალ-რეკვებს, რომ ორივე მინაზა მხატვრული ქმნილების ღირებულების დადგენა. ამ ამოცანის გადარკვა დამოკიდებულია არა მარტო იმაზე, კრიტიკოსი თავის პირად შთაბეჭდილებებს გვიჩვენებთ თუ მეცნიერულ მოსაზრებებზე დაკრძობილი ასახულებს თავის შეგონებულებებს, არამედ იმაზეც (მე ვიტყვიღ, არსებობდა ამაზე) თუ როგორია მცემლისას ან კრიტიკოსის ხედვა, მისი არჩევნების სიღრმე, აღქმის სიზახედი და სხვა მიზეთერულ-სუბიექტური ფაქტორები.

მე არ შეუბეჭდი ვეკლა თავისებურებას და არც მის ვეკლა ნაქლს, მინდა მხოლოდ ზოგიერთი არსებობი მხარე აღვნიშნო, რომელიც ჩვენი ხელნაწილამოცოდნეობის ამ დარკის შექმნასას ახასიათებს. მაგარ ამისათვის ჩვენ უნდა შევიყადოთ პასუხი ვაკვიტ კითხვას: რას ემსახურება კრიტიკა? რისთვისა იგი ვაკვიტული ამ შემთხვევაში უნაყოფო იქნებოდა რაღაცა ახსტრატული მოსაზრებების ნიადაგზე დადგომა, რადგან შეიძლება იმდენი მიზანი დავასახლოოთ, რომ კრიტიკა ფაქტორად უფიერსალურ ღირსას დავმსახვებს, რომელშიც ვეკლაფერი იარკვლება და რომელიც შეუკ ვეკლა მზარხოვრული გზავნის ჩვენ ვერა ვინებმდგანდნელი ჩვენი სინაფილი-ლით; ჩვენი კულტურული თვარბობა; მისთვის ამბახანებელი მასალით. სწორედ ამ მასალიდან არკვება, რომ კრიტიკოსები არცთუ იცნ ხზრავთ ითვისწინებენ თავისი ხაზრის სკრეტული ფარე-სახტ და თავისი წერილების მთავარ დანიშნულებას. ქართული თანამედრედი მუსიკალური კრიტიკის მიმომბრეტულობა და შეფასება მის სიხილად აკლა. მეთხველი თხვირეკების ვაკვიტის შესახლო სიხრისება და შესაძლო სიხრისების მქონე კრიტიკული ლიტერატურას, მჭვირო წარმოდგენა შეიქმნას ასა თუ იმ ნაწარმოების რაზა-ზე. იგი სრულიებითა არაა მოწადინებული თვით კრიტიკოსის განცხლებას ვაკვიტის და ის ასაკიციები ფიქლოლოგურად მიიღოს, რომელთაც მუსიკა მუსიკისმცოდნეში ადარკებს, მეთხველს არც ტიქნოლოლოგიური დეტალები აინტერესებს და არც ეპითეტების სიტყბო სილამაგ.

ასა, კარგად „ვაცხრილით“ წერილები, რომლებიც ჩვენი იბეკედება. ხელთ შეგარებულ ურკივთა სიტყვიერი საკუთლები, რომელიც კრიტიკოსის ადტიციების დასადასტურებლად თუ გამოდგება და ეს საკუთლები არათუ უზომოდ, არამედ მეტისმეტად გულუხვადაცა ხანდაზან ნახარა. ტერმინოლოგიური მეთორეკის განაყინადასა ისეთი პრობლემა, რომელსაც მხოლოდ მუსიკისმცოდნეობა ვერ მოკვლის. შეფასების გამომხატველი სიტყვების დეკლავიცია საკრთი სენია და არის შემთხვევები, როდესაც კრიტიკული „პუბლიკაციონის“ მთავარონებს, — აუქციონს, რომელშიც იმდენ ის, ვინც მეტს ვაკვიტებს.

ეს ეპითეტების რახარუხში საკმაოდ ხზირად შეღავენება კრიტიკოსის დამოკიდებულობა არა მარტო მუსიკის, არამედ მისი ავტორის და შემსრულებლის მიმართ. ასეთ სიტუაციას კავკვიტ რეაქციის სურნელი დამკარეს. მე ამ შემთხვევაში მხმენელთა დამოკიდებულებას კი არ ვგულისხმობ (ისინი მსხვათა იერიშებს შეიქვლენას არიან და ეპითეტებით მათ უკვე ვეკარ დააზარებენ), არამედ თვით პროფესიული კრიტიკოსებისას, თვით ავტორების და ისეთი პირებისას, რომელთაც, თითქმის, კონკრეტულად არც შეიძლება არ შეეხებოდნათ.

კრიტიკურ კრიტიკულ და ნეგატიურ რეაქციას იმდენი მნიშვნელობა რჩება, რომ არ ვიცი, რომელი მთავარი დავასახლოვ. ჯერ ერთი,

ვეკლათვის კარგადა ნაცნობი დახატისში ნაქვამი სიტყვის მჭვირ, ჩვენი მუსიკალური ნაწარმოების შესახებ არცთუ ისე დიდი ლიტერატურა იქმნება (მე აღარას ვამბობ შემსრულებლებზე ხელნაწილებზე, რომელთა შესახებ კიდევ უფრო ნაქვამი იწერება). ამას პირველად თქმის მნიშვნელობა მხარა ვადგავსავით. თანაც, რატომღაც ნაწარმოების შეფასების კრიტიკოსები საოკარ ერთობლივებას იჩენენ განსხვავება ტემპერამენტის, წარმოსახვის ძალის და ლიტერატურული სტილის სხვადასხვაობით უფრო განსაკრებულ; ვიდრე პირველადი მოსაზრებებით. ამიტომ ერთი და იგივე პრის ხზირ გამომავლას შეუძლება უტყუარა, მიზეთერული შეფასების შთაბეჭდილება დატოვოს. ამიტომაც, ვასახვებია, რომ პირველად ნაქვამს (რომელიც, თანაც, როგორც ირკვება, ერთადერთი ნაქვამად რჩება) ემოციურად მძფვრად აღვიქვამენ.

ახლა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კრიტიკოსი თავის შეფასებში ხელნაწილად თავისუფალი არაა. სწორედ რომ ვაკვიტო, ამ მომენტის საყარელები ვანმარტავ ერთია ნაწარმოების ღირებულების სწორადება (რაც, თავისთავად, დიდი ვაკვიტობა და მთავარი კრიტიკი-თი თვით კრიტიკული წერილის ღირებულების დასადგენია). მაგარამ, მასთან ერთად, არსებობს მოვლენათა შეფასების იერტივა (ან ტრადიცია, როგორც ვგნებავი, ისე უნდაღ). დავუშვათ წლების დანიღილე არცთუ ისე საინტერესო ნაწარმოების შესახებ უსამართლოდ დაიანადდა დედებითი უზრი, უფრო მეტიც: ამ ნაწარმოებს რატომღაც სანიშნურო მოვლენად მიიჩნევენ. დღეს კი პრემიერის ნაშრომად და საინტერესო ნაწარმოებას, რომელიც, შესაძლოა, სანიშნუროც არ არის და ვერც კლასიკური სტრუქტურულიზაცია ვანასადღებს პრეტენზიას. თქვენ გსურთ მას სააკვიტო მოწოდო. თქვენ გსურთ მეთხველს რანმარჩება აუწირო (ისე რომ, თამაშის წესები არ დაარღვიოთ) და აღიარებულს არ ტყავოთ), რომ, აი, ესეა ეს ნაწარმოები უფრო დიდი ღირებულებაა, ვიდრე ის, რომელზედაც ასე უსამართლოდ და ასე ხელნაწილად ვანსწორი უზრი არსებობს.

თქვენს ხელთ მხოლოდ სიტყვაა და თქვენს ხს იუენებოთ ისეთი-არაა, რომ მუსიკალური სიხრის აქვრად მაინც ნათელი ვადგის, რა არაა რა და რა არის ცდელი. ამ ქვეყანაში მაიმობების რჩივტი კატახტ-კრიტიკული სიჩქირითი იულებს და თვით იმის არ ინებუებოთ, რომ თქვენნი ფანილი შეუმწინეველი დარჩა. ყოველ შემთხვევაში, „დაინტერესებული პირნი“ საყარდისს მოგიკრებენ. ჯერ ერთი, თვით თქვენი ეწვევაში დიდი ორიგინალურობით არ გამოირჩევა, მას თქვენნი დასი-ღილსაც იუენებდნენ და არცთუ უფროდღად. ამ უკველებული ზომიერების გრძინადას, ტაქტსა და მქონილობაზე დამოკიდებული. აი, ქვეყმარტად საბედისწირო წერილი, რომელშიც იშვიათად რომ ვინმეს არ ნაყარობილოს. ის, ვისაც თქვენ აქებთ (მე არ ვამბობ „აკებებთ“), იმდრო რომ ნეგატიური შეფასების ტრადიცია სულს დაფუხვ და სადევა უსამართლო მოკონხადაც დაიბანეს) მიიღოს თქვენაც მქონილობა. მან ხომ კარგად იცის, რომ ამ შემთხვევაში თქვენი კოლეგები თავს არ იზოგავენ და რადგანაც კლასიკ ხელი მოკიდებო, მდგომარეობა თქვენ „ვაგალებულბობით“. მაგარამ უფრო დადებულად იყი ისინი რჩებიან, ვინც თქვენ უსამართლოდ აღუ-რებულობთ რაგს მათუკვლად. მართალია, მათთვის ხელი არ ვიხლოთ, მაგარამ „ისიტყვიერი დღმინიგის“ წყალითობ მაინც თქვენსას მიად-წიეთ და თქვენთვის სანუკავარი ვაკვიტებით მალა შეფასებთ, ვიდრე მათი ნაწარმოებით. მათ სრული მორალური უფლება აქვთ ბრალად დაკონ მამებლობასა და ზომიერების გრძინის დეარკებო. არც თქვენი კოლეგები დარკვირებს დასადე სინაოვნებთ, რომ თქვენცა უფნადეს“ არესხა შემდგომი დიდიხელა მათაც ვაურთოდა. ხომ ცხადია, თავისი პოზიციის სიმტყიცისათვის მისთვის არ უნდა დათვიდოდ „ისიტყვიერი რესურსების“ ხარკას.

კრიტიკოსის ვეკლაზე ნაკლებ პატივებზე მეტორულ — დეიქტიკურ ტონს, თვით მამინაც, რადგანაც იგი მოუწმენებელი ახალ-გაზრდისის შემოქმედებას ეხმარება. კრიტიკოსი თუკი მსახურად ვადესავას თავისი შეხედულებების კატეგორიულობითა და „დასა-შაულის“ გამოუფლენსადმი სწრაფობით, თავის თავს უტყრებო მდგომარეობის ნიაღვრებს, რადგანაც ვეკლაზე დიდი სასქელ თვით მასვე ნიუღადებ.

ას სურჩებს გამოდღილი კრიტიკოსები თვითვე შეუწინეარდ გამწობენ, ამიტომაც ჩვენი კრიტიკული წერილების ტონი სულ უფრო და უფრო აბიზდება, ხოლო თვითმული მსჯელობა ისეთ უფიერსალურ რესორტებსა მორკებულებო („ტრთი მზივ... მეორე



ტებსა და ქობალებთან ყველა ამ მხარეში, შესაძლოა, შტრაფის საორკეტრო სტილითაა გათვალისწინებული, მაგრამ მაშინ, არსებობდა ქართველ ერონულ მუხსიანობის კლირიტი შეიგრძნობა.

სულ სხვა პრინციპებზე დაფუძნებული ისეთი ისტაბლეს ორკეტრი, როგორც არაინ რევაზ გახიჩაძე და ვია უნანელი. შაი მუსიკაში სკამოა დიდ როლს თამაშობს სონორული ფუნქციები, ბეგრის თავისთავად გამოხატულება. რევაზ გახიჩაძე გარკვეულ გამანათლებლებზე შეგავსებს ახდებს თანამედროვე ლინეარულ აზროვნება, ფორმის ორგანიზების გარკვეული რაციონალიზაციით, უსრულდება ინტინსიკურულ კონსტრუქციის უპირატესობით, უნანელი სათვის დაკავშირებულ მნიშვნელობას იძებს ხერხთა დრამატურული სიმსაფრთხი, საორკეტრო სტილის პრობლემა, ინტინსიკური ზრთავის ქნადადის პრინციპი. ორთვე ისტაბლეს ფლობს საორკეტრო აპარატს, მაგრამ შაი ორკეტრი პრინციპულად სხვადასხვა შაიარა მხატვრული იდეების სხვადასხვაობის, შაი ინდივიდუალური შემოქმედებითი თვისებების სხვადასხვაობის გამო.

ჩვე მზავლი სხვა ისტაბლეს შევადგოთ დაავსახლოთ, რომელთაც საუთარი საორკეტრო ხელწერა გაჩინა (სულხან ციციძე, ბინია კერნაძე, სულხან ნაძებე და სხვ.), მაგრამ, სამწუხაროდ, ივერ დაავსახლებით შრომობს, სადაც მცენიერულადაა შესწავლილი ქართველ კომპოზიტორთა საორკეტრო სტილები. ორკეტრის პრობლემა ლიკალურა ერთვისლე უკლებრის რაობის შესწავლისას. მაგრამ საორკეტრო აზროვნება ხომ ერთვისლე ესთეტიკური მზრუნვის გათვალისწინებებითა, მისი რეალური მხარე. შაი ორგონალური შევადგოთ მოლიანა. „ეროვნული“ სტილი შევიყენებოთ ამ მხედრე ლიკალური, მაგრამ მაინც არსებულ მხარის გათვალისწინებულად?

სიტყვამ ბიძიანა და ჩვენი იმდებულებები ვართ ერთვისლის საკითხსაც შევებით. ისე ხშირად წერენ ჩვენში ამ საკითხზე, რომ ზოგიერთების გრძნობა, ცოტა არ ითვოს, არა შესაბამისად გამოიყურება. ვაუთავებულად ვევისის ოლოწუნები, რომ ერთვისლი უნდა დაიკვირო, განვავითაროთ, დაუნერგოთ ახალგაზრდობის მისდამი პატრიისტების გრძნობა და სხვ. ეს ყველაფერი კარბია, მაგრამ როგორ გამოიფრება ჩვენი მიერ ერთვისლის ფენომენი? კონკრეტულად როგორ ვინდობდა იგი მუსიკალური აზროვნების სხვადასხვა ფორმებში? არსებობს თუ არა მისი სტაციონალური, ანდა გარკვეული ექსპლესიანობის თუ სტილისათვის სტაბილური ფორმები თუ ერთვისლი იმდებრად დინამიური და გარდასახვადი, რომ უკვლავ შეუძლებელბოა მისი წარმოდგენა როგორც რაღაც სინონიმისა და ხელშეახლები კანონზომიერებისა?

ზა პირობებს უნდა აკმაყოფილებდეს მუსიკა, რომ იგი ერთვისლი მიიჩნეოს? როგორია ერთვისლისა და ტექნოლოგიურის ურთიერთმომართობა? საერთოდ, არსებობს ასეთი მიმართება, თუ ეს მხოლოდ სუბიექტური მიდგომის შედეგია, როდესაც რაღაც ტექნოლოგიას მიიჩნევენ ერთვისლის შესატყვისად, ხოლო სხვა ტექნოლოგიას კი აპირირებულად ართმევენ ფუნქციის ერთვისლის წარმოდგენის პრეტენზია განაცხადის.

შემდარსებულბო საკითხები სრულებითაც არ განვუთვინება მოცილოლი ტინის სავარქიშოთა რიგს. ამ კითხვებზე პასუხს თვით ცსტარბა, თვით შემოქმედებითი პრაქტიკა ითხოვს, ჩვენი მსიენიერება, სამწუხაროდ, ამ კითხვებზე პასუხს ვერ იძლევა. ეს მაშინ, როდესაც ერთვისლის რაობა ნაწარმოების ღირებულების განსაზღვრისას დიდ როლს თამაშობს. აქვს ყველაფერი მცენიერებლეს ობიექტურ ანალიზზე და გამაინგარიშებაზე კი არაა დამყარებული, არამედ პირად წარმოდგენების სიძლიერებზე, ინტუიციასა და, ბოლოს, კტიციკოსის ავტორიტეტზე.

უკეთეს, რასაც ჩვენ ვაძვირებ, ის გახლავთ, რომ ერთვისლისა ვაფიქრო მისი წარმომავლობის საფუძველზე. შესაძლოა შევსაბუძო მსკლებლის ასეთ ლოკაციაა დამყარებულ: ამ შემთხვევაში ერთვისლი მოვლენასთან გაქვს საქმე, რადგანაც მისი მასალა ამ და ამ წყაროდან მოდის, ანდა, აი, ასეთი და ასეთი ზერის, კილო თუ გამომსახველი საშუალება ერთვისლი ტრადიციისთან არის დაკავშირებული.

არის თუ არა ტრადიციის აუცილებელი ანდა საქმარისი ერთვისლი რაობის დასადგენად, ეს სხვა საკითხია, რომელზეც აშმადაც ვერ შევჩერდებით. ჩვენთვის აშმადა საინტერესოა იმ ფაქტის აღნიშვნა, რომ თვით ისეთი ზოგადესთეტიკური პრობლემის გადაწყვეტა, რომელთა რიგსაც „მხატვრულის ერთვისლიობა“ მიეკუთვნება, შყარ

თორიოდ ბაზს მოითხოვს, პრობლემის მზავლი სხვა. ასევეც კასლესთან ერთად ტექნოლოგიური მხარის გათვალისწინებასაც, ანდა, როდესაც პლა ბეგრის ოქვა მუსიკისკონდენსიანობის ექმნება. ინოვაციური ბაზის მნიშვნელობა, დრო ისიც განსაზღვრავთ, იძლევა თუ არა „ტექნოლოგიური ანალიზი“ საქმარის საფუძველს ნაწარმოების ღირებულების დადგენისათვის.

თუ ჩვენ მინდა ვისახავ ნაწარმოების მხატვრულობის ხარისხი დავადგინოთ, მაშინ სურბრედ ის ნიშნები უნდა გამოვიყოთ, რომელიც მის განუმეორებელ ხასიათს განაჩარბებს. ეს განუმეორებელიც და განსაკუთრებული მუსიკაში შინაარსისულება. თვის მხარეც იგი რეალურბოა ფორმისა და ენის თავისებურბებში, რომლის რაღაც ნიშნები უდავოდ ისეა ინდივიდუალბულბო, რომ, გარკვეული თვალზარბისით, „ერთადერთის“ მნიშვნელობას იძებს. მხატვრულობა გამომსახველობითი სიტყვის ყველა მომენტის მოლიანობაში ვლინდება. ჩვენ ამ სისტემის დიფერენცირბულად წარმოდგენა, როგორც მზავლი ელემენტის კავსარი, მუსიკალური ენის, ფორმის, სტრუქტურის, განიხარბების ზერბების, სოციალური-ზნობრივი ფუნქციების თანამსკრებებას.

ესაბოა, ამ ელემენტების ცალ-ცალკე კვლევა სასებითი დასაშვებია. მუსიკალური მცენიერების მზავალსაგნობობა არსებობდა მუსიკის ცალკული ელემენტბოა არა მარტო სირთულით, არამედ გარკვეული ავტონომიურობითაც აინახება. მაგრამ მხატვრულობა არ დაიუვანება ცალკული გამომსახველობით ხერხთა უბრალო გამოყენების დასადგენად აუცილებელბოა მოლიანა „სისტემის“ თავისებურბების გაგება. რადგანაც თვით სისტემა არსებითად გამარბობებულბოა შინაარსის ხასიათით, მხატვრულ განზოგადებბოა ტიპით.

მუსიკის ანალიზის ნებისმიერ ტიპზე შესაძლებელბოა სისტემის დანდა და მისი ელემენტების ცალ-ცალკე მოაზრება. ერთ შემთხვევაში, მუსიკას განიხილვენ, როგორც თანბებურ ნიშნთა სისტემას, მეორეში ამ ხელოვნებას წვადობენ ანფორმაციის თუორიბი ბაზაზე, მესამეში — მუსიკის ბუნების მზავალბოდ მიიჩნევენ ფილოლოგიურ პროცესში, მეოთხეში — წინადა ლოკური კანონების ანდა აკუსტიკური კანონზომიერბების.

თავისთავად, თვითოდ ასეთი ანალიტიკური მეოდი ამისავალი წერტილის მნიშვნელობას ანიჭებს მუსიკის ობიექტუბოდ არსებულ თვისებას და, ამირადაც, თვით ჩვენი ცოდნასაც. რეალურ ვითარბების ასახვბა, მაგრამ ვერცერთი ვერ საზღვრავს მხატვრულობას და, ამირადაც, მუსიკის ღირებულებას. ყოველი მზავალი საზოლოგი გამში ახტარქიკაა, რომელსაც ცოცხალი სული აშორავს, რადგანაც მხატვრული ეს ისეთი განზოგადებბა, რომელმაც, როგორც ოქვა, განუმეორებლის ფეტვს შინაარსბოდ ქმნის, ხოლო დიფერენცირბობით კვლავის პრობლემში, უპირატესბოა, მოლიანობა ირდებბა. ე. ა. ირდებბა მხატვრული ღირებულების დადგენის ძირითადი პირობბა. ამიტომ, თუორიოდ დისკალიბნებს გამოლიანების, ინტეგრირბების უნარიც უნდა გაჩინდეთ.

ესაბოა, მუსიკაზე მსკლებლისას კრიტიკოსი შეუძლია „ანალიზის“ ილბოსის შექმნა. იგი ტრადიციობებს დაახახლებს, მუსიკალური ფორმის აშ თუ იმ წარწლებს და მათ ფუნქციებს აღნიშნავს, მუსიკალური მეტყველების ზოგადურ მხარეს განსაზღვრავს და მწიბვებს იმის შთაბეჭდილებბას შეუქმნის, ითიოს მუსიკალური განმარბების შექმნასთან თვალსაჩინბოა შეიძინა. ასეთი მსიხველსათვბი, არსებობთ მხატვრულბოდ განსაზღვრბის რჩება, თუთი ანალიზის დროს მამ ვერ გაიგო რა ანიჭებს ნაწარმოებს განუმეორებლობას.

მხატვრული ქმნილება სიცოცხლის გარკვეული მხარის ანარქიკაა, ეს ქმნილება შეიძლება განვიხილოთ როგორც გარკვეული სისტემა. თუ როგორი ღირებულებობა, სისტემა მოლიანობა, ეს მხოლოდ სისტემისა და ცოცხალი რეალბობის ურთიერთმომართობის შესწავლით შევძლებოა გამოვკვილოთ. მაშინ რეალურბოდ წარმოგვიდებბა სისტემის ცალკული მხარეების ფასეულობაც.

თუ სიტემა მუსიკის მიღმა რეალბობისაგან ოლორბებულად განიხილბოთ, როგორც თავისთავად მოცეულებობა, მაშინ როგორც მოლიანად სისტემის, ასევე მისი ცალკული მხარეების ღირებულებებისათვის სულ სხვა საზომი განჩდება. ამ სხვა საზომს ფორმალური მხარეობა, რადგანაც მისი გამარბლებბა თვით მის თაშნაშა მუსიკალური მისი ღირებულებაც აგრეთვე რაღაცასთან მიმართებბოა განისაზღვრბა, მაგრამ ეს რაღაცა ფორმალური უნდა იყოს. იგი, ამ მავალითად, მარბონიერული კომპლქსი. ნებისმიერ განუმეორებელბოა სინამდვილის რა მხარეა სისტემაში არეკილილი და ამ ამოცანის გა

დაჭრისათვის ეს პარამონიული კომპლექსი რა ფუნქციას და როგორ ასრულებს. მე ამოვადიქვე იგი მხატვრული კონტექსტთან (მას წინ უსწრებდა ის, რომ თვით სიტყვამ მოწვევად იმ მოტივებს, რომლებშიც მას უნებნა გამოიწვიეს). მე დასახელებული პარამონიული კომპლექსის ლერენტულობას ვადგენ არა მისი დრამატურული-ფსიქოლოგიური ფუნქციის მეშვეობით, არამედ ცქვად პარამონიული კომპლექსთან შედარებით და მის მიხედვით ვმკვლევ მის ცნობილ ელემენტებს ავტარებაშიაზე.

მგავსე ანალიზის ტრადიცია ხელოვნებისმცოდნეობისათვის უცხო არაა, განსაკუთრებით მუსიკისმცოდნეობის სპეციალური დარგებისათვის... ამ ტრადიციის დადებითი მხარე ის გახლავთ, რომ მას შეუძლებს გარკვეული ფორმალური ცვლილებების აღნუსგვა. მაგალითად, თუკი პარამონიული აზროვნების ისტორიასთან გვაქვს საქმე, ამ ტრადიციის შეუძლია გარკვეული დოკუმენტაცია წარმოგვადგინოს: დაგვასაბუთოს, როდის და როგორ მოხდა იმერტონული რიგის კანონზომიერებებზე დაფუძნებული აურორების დამკვიდრება, როგორ იზრდებოდა დიდიწიფრი რიგის კომპოზიციაცა. მუსიკის განვითარების რა ეტაპზე დაწიყო ფუნქციონირება მხოლოდობლივად კერძო დასულებდა და შემდგომ მთლიანად ნეიტრალიზაცია ასეთი დოკუმენტაცია იმასაც ცხადყოფს, როგორ მკვიდრდებოდა ეპოქურული მუსიკის ტერტული მთარაობებზე დაფუძნებული აურორების კონსტრუქციულ კვარტული ინტერვალზე დაბნეული მრავალმხრივი სპექტრული, სტატისტიკური ცნობების საფუძველზე ჩვენ სრული სურათი წარმოგვასახება ბგერათვის სისტემების ევოლუციის — ნატურალური კოლონიები ხელვაფურ სისტემამდე. მაგრიისა და მინორისაგან ორმეტიტონთან ბგერათა რჩაგანდე.

მგავსე ფორმალური თანფარდობების აღნუსგვა მისი შინაარსეული მხარისაგან მოწვევებით, როგორც უკვე აღინუსნა, ვერ უწარულებოფებს მორტეულობის კლავებს და, ამრიგად, თვით მხატვრულიობის ღირებულების დადგენას. ამიტომ, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას თვით შინაარსეულის ანალიზს ენიჭება, მუსიკალური გამომსახველობის სისტემის სინამდვილესთან სასოცდლო კავშირების დადგენას.

ეს ის პრიმიტიულიად არ უნდა ვავიყოფო, როგორც ზოგჯერ მუსიკისმცოდნე ჩვევია, არ მუდამ ვაძლავ ძალას არ იზივრებს, რომ ნაწარმოებს შინაარსი სიტყვიერი პროგრამით გამოხატოს, იგი თანამდროვეობის აქტუალურ პრობლემებს და მოქმედებს დაუყოფნობის, მიუხედავად იმისა, მუსიკა სამაშის სახაბს იძლევა თუ არა.

მუსიკა, შესაძლოა, ცხოვრებისეული ფაქტის უშუალო ემოციური გამოხატული იყოფა, მაგრამ მუსიკალური გამომსახველობა მხატვრული განზოგადებისა და გაუმჯობესების შედეგია. ცხოვრებისეული იმპულსები აქ სპეციფიკურ, მუსიკალურ იმპულსებად გარდაქმნიებიან, შეიძლება ითქვას, „იოტარგმნიებიან“ მუსიკის ენაზე, მუსიკაზე, როგორც იოტვა, შინაარსი ფორმალზირებულა, ფორმალა ქველდა. მას თავისებური კანონზომიერებანი, საკუთარი ენა და თავისებური სუნამებაც გააჩნია. მუსიკისმცოდნეობის მთელი სიტყვით ისაა, რომ ამ ცხოვრებისეულ აზრს ისე უნდა ჩაწვიდე, მუსიკის აბრეგირი უცხო არ უნდა მოახვიო თავს, და, მაინც, შენი ინტერპრეტაცია გავაჩნდე, შენი მეობისაგან დაუცილებელი და, ამავე დროს, განუმეორებელი. მუსიკისმცოდნეობა არა მარტო მეცნიერული ხედვის, არამედ ფარტობის ნაყოფიც უნდა იყოს. თუ მხატვრული ღირებულების შეფასების პრეტენზია აქვს, მუსიკა ის უნდა განიხილო, რომ მისი მთლიანობა არ დაგვრღვეს, შინაარსეული ხელონად არ დაგისხლებდ და ფორმალურის ანალიზისა იგი მეტობრივად არ მისს, რომელიც მხოლოდ აბუდრეკენებს წმინდა მუსიკალურ ფენორმებს.

ცხადია, ეს რთული საკითხია, მაგრამ შესაძამისი ანალიტიური ახარტის დაუფლების გარეშე ღირებულების შესახებ ჩვენი მსჯელობები ვერ გასცდება აბრეგირმომცემ სახაბას, რომლის დროსაც იმპულსები აქ სპეციფიკურ მუსიკალურ იმპულსებად გარდაქმნიებიან, დებულბები არაივართ არგუმენტაციას არ ითხოვს.

ზემოთქმულის შექმე შეიძლება ყურადღების გაახვავება მუსიკისმცოდნეობის ერთ საკმაოდ გავრცელებულ ნაკლებზე, მე მას პირიგანება და „წილობრივი განხილვის“ ტრადიციას ვურთმედებ. მისი განხილვისათვის ანალიზის „მომუდებელი“ მომხდებია. დაფუძვით, თქვენ დახასიათებთ ანდელო პროგრემებს, რომელიც სკულპში ამწველებლად უნდა მოქმედოს, თუ თქვენ იტყვიო, რომ იგი ძალაან ნიჭიერია, რომ მას დიდი ცოდნა გააჩნია და რომ მისთვის არც

შემოქმედებითი მისწრაფებია უცხო გამოკვეთებულა აქვს ჩვენი დღინმე შრომა და თანაც კარგადვე მეტყველებს ბავშვობისკენაც გასაგებ და მომხდელდ ენაზე, ამით დაახაბულებთ სკოლამწიფრისე მწივეების მისამეწონილობას.

შე მანერტებს, როგორ შეფასებად სკოლა თქვენს რეკომენდაციას და თავებდა, თუკი ვთხოვრე წარკობებდა იმასაც გავაგებდა, რომ თქვენი პროტეკტორი დაფუძნებელი დღითია, რომ, როდესაც მისი პერიოდე ეწყებო, თავის თავზე კონტროლს კარგავდა. დეკლარტეს ჩხუბს და არაფრად არ ავდებ ნებისმიერი პროგრემების შეუარებლობას. როგორ შეფასებდენ ამ შემთხვევაში თქვენს წინადაციას, თუკი იმასაც მხდებდენ, რომ თქვენ უყოლებო ამის შესახებ ინფორმაციებია იჯავით და არჩიეთ მასწავლებლობის მაჩივლობის ნაკლებიანი მხარეები არ გავგებდით.

ასეთი უცხოური პარალელის შემდეგ დაუბრუნებლდე მუსიკას, განა ჩვენი შრომათა „წილობრივი“ შეფასებანი? ჩვენ განა არ ვაჭირობებთ ის თუ ის ნაწარმოები, ცოქათა, იტონსაცურად თვითო მყოფად, ხალხური ენარების კარგი შეგარნებითა შემწილითა და ამავე დროს, განა არ გვიყვარს ამავე ნაწარმოების სტრუქტურალსაკმაო უსუსურების აღნიშვნა? ანდა, განა არ გვიჩინა სწინააღმდეგე შემთხვევებიც, როდესაც კომპოზიტორს ვუქვით საორკეტრო ინსტრუმენტს, ენის სინამდვილს, მასალისდმი თანამდროვე მად კომპას და, ამავე დროს, კონტრასტს არა ვტრავთ მის მელოდური უსუსურობაზე?

ეს რა სწინელი ტრადიციები დამკვიდრდა მუსიკისმცოდნეობაში: ებთობების ფიგურირტეს ვანებთ და მომოდებებით და თანაბრდობის ცრელებების უმართო რადაც აბარბებით ნაკლოვანებებზე ევლდებულბო. ეს მანა, როდესაც მოვალენ ვართ ცრეირკოსებზე მოგახსენებო მკურნალი ექიმის მსგავსად მიუღ ორგანიზმზე გქმონდე ზუსტი წარმოადგენა და უნდა გავაჩანდეს ზუსტა დაგინარის დაქმის უნარი. კარგი თვისებების აღმორჩენა ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოებთა შესაძლებელი (ეს რა ღმერთი გავუქვინა მუსიკის, რომ მის ქმნილებში რაიმე მაინც არ იყოს საინტერესო და მომხდელი). სხვათა შორის, არც ისა დიდე ვაკაცობა. დადე და ეყვალდებო მისი მნიშვნელობის მიუხედავად აღნუსგო, მოთხვედს, მსმენდს და, ბოლოს, თვით ავიტოს კრტიკოსობა არნებისობის ღირებულება უნდა გავაჩნებოთ, უპირატესად უკლიობა და, თუ სწინამ მოითხოვა, ცხადია, მეკუცვარის არც ის დედაცობე უნდა გავმორჩეს, რომლებიც თვით არსებობების კლავებითა, მაგრამ თანავარის მივიწყება, მთლიანობის ცოქვავზე უარის ექება და მხოლოდ „წილობრივი“ განხედა — თვალმომცვეობა იქნებოდა.

ჩვენი პროფესიული მუსიკა სულ რამდენიმე ათწლეულად ითვლებოდა ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა კი კიდევ უფრო ახალბარდა. შეიძლება კანონზომიერი მოვლენა, მაგრამ ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა თავის გზას ისე იწყებდა, თითქმის ქართული მუსიკის სახით მას იზოლირებულ და ნაცხებით ავტონომიურ კულტურად გარსათა მქონდა ლიტერ. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა (და, მას, ჩვენი კრიტიკული კონტრატურას გააძლიერებ—იგივე შთაბეჭდილება განიჭობებო, თითქმის ქართული მუსიკა მხოლოდ გრძობულ ნიღებს ექნდებო და მხოლოდ თავისთვის დადამასათებელი შინაგანი ნორმების მიხედვით ვიარადებდა. რას იზამ? თვალსაწიერის გავფართობა კრიტიკისათვის, როგორც ჩანს, არანაებლბ რთული ამოცანაა, ვიდრე თვით შემოქმედებისათვის.

მაგრამ გავიდა წლები, ქართული მუსიკა მქედრო საერთაშორისო თეორიების სფეროში აღმჩინდა, მაშას ბგერი ისეთი თვისება და მკვიდრდა, რომელიც დასახამს და თავდაპირველ აზრს სხვაგან იღებს. ჩვენი მუსიკა დღეს უფრო ცოცხლად განთავრება იმ პროცესებს, რომლებიც თანამედროვე ხელოვნების განვითარებას ახასიათებს. ეყვალფერის რომ თავი გავანებოთ, ქართული მუსიკა საკმაოა მუსიკის ორგანული ნაწილია და მისი განვითარების უზოგადოვე მომარტებს ემორჩილებო.

ამაჟამად უკვე უნაყოფია და შეუძლებელი ჩვენს სინამდვილეში მომხდარი მხატვრული პროცესები ისე შეფასებოთ, თითქმის მათი კავშირი არა აქვთ ქართული მუსიკის მიღმა სფეროებთან. პირიგან, დრომ მოითხოვს ამ საკითხი კონტექსტის გავთავლენებო, იმ მინარტებათა კლავება, რომლებსაც ჩვენი ხელოვნების რთული და მრავალფეროვანი კონტრატები განაჩარბობს.

აიღეთ ისეთი, შედარებით შეზღუდული სფერო, როგორცაა სახესტრალი ენარი. განა შესაძლებელია მისი ბუნების გაგება, თუ



არ გავითავისწინებო მისე შთოლი „გარედან შემოტანილის“ ზეგავლენას? განა მრავალი მისი ჩიოთული-მოდულიერი, საორკესტრო და ბოლოს, საუმრატოვლო თვისებებებანი არ ყალიბდებო არაორგანული გავლენი და მისთან ერთიო უფორტირობის გზო? ამის საწინააღმდეგო, შეადარე, მიიღო მხრე: „მთების გულში“ და „გორდი“; მეორე მხრე: კი, ცინკანას და ცინკანას ერთაქტიანი ჩავეთბე. განა იმ ღიდ ტელისტურ გარდატეხაში, რომელიც ამ ზაგუებზე შორის შეიწინება, თავისი მნიშვნელოვანი როლი არ თამაშა „საწაყისი ნიშნუშის“ სხვადასხვაგვარობა? განა ა. ზალდინაძის, გ. ყანჭელის, გ. გაბრიძის სიმეორიერი მუსიკის ზუნება მხოლოდ ერთწული ტრადიციები აიხსენება და განა მათ შორის განსხვავება სხვა ფაქტორებთან ერთად არაერთგულად წარმოების სხვადასხვაგვარობა არა ქმნის? თითოეული ამ შემთხვევაში, ცხადია, დადგენილ როლს თამაშებს კომპოზიტორის თვითმოყვადობა. მაგრამ მათთან ერთად ქართული მუსიკის სტილისტური გარდატეხის საერთო ტენდენციაც, სხვა გერბთან კულტურული კონტაქტების გაღრმავებისადაც სწრაფავს.

სამართლიანობისათვის უნდა ითქვას, რომ უცანასკნელ წლებში ქართველ შემსრულებელთა შრომებში პარალელურად რისცხე მატულობდა და მუსიკა უმეტესდებით მითითებებს „არაკლის ორკესტრების გარკვეულ ზეგავლენაზე“, „ერთწული ნიდავზე ბარტოკისა და ორნგერის ტრადიციების დაშინების შესახებ“ და უფრო ზოგად — თიერიანი მჭკიდობებსაც სერიოდ, ლიდავანერად, ზეარტილურ და სხვა ხასიათის ანალოგიებზე.

მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ჩქარებობით ჩვენი მუსიკის მცოდნეობა ზედპირული და არაარსებითი პარალელუზების აღწერებით ქვაოფლდება (რასაკვირველია, არის სასაოილო გამოკვლილებები, როდესაც ზინაგანი კანონზომიერება გამოვლენილია უმომქმედებით კონტაქტით, მაგრამ ასეთი შემთხვევები არცთუ იხეხრა). გაცილებით უშირა შემთხვევები, როდესაც ურთიერთკავშირების აღნიშვნის მუსიკისმცოდნეები უფრო თანადაშთკვევების ფაქტებით ხელმძღვანელობენ. ვიდრე გაბიჯიანებელი ტენდენციის გამოვლენა, ზოგადი გამოკვლიების პერსპექტივას ვერ ხედავენ. ძნელი არაა, მაგალითად, ნიდარ გაბუნის მუსიკაში სტატიანეისა და ბარტოკის დამახასიათებელი თვისებებების დადგენა და სტილისტიკის — აქტიუქმულის შემუქმედება. გაცილებით რთული მეცნიერული ამოცანა იმ ზინაგანი მითვის ნათელიოა, რომელიც, ერთი მხრე, ამ პარალელს იწვევს, ხოლო მეორე მხრე, მის ფარგლებში სხვადავს და კომპოზიტორის მოქმადებს.

ასეო თუ იხე, ცხადია, რომ ღიდს ჩვენ უკადრ შეგვიძლია ჩვენი მუსიკის ღირებულების და მნიშვნელობის, განვითარების ტენდენციებისა და წარმატების ხარისხის დადგენა, თუ არ განვიხილოთ მას ფართო კულტურულ ფონზე, მისი ინტერკულტურული კავშირების კონტექსტში.

მაგრამ იგიულისმგბა, რომ ამ ამოცანის გადასაჭრელად აუცილებელია სხვა კულტურების ღრმა ცოდნა, მათი შემოქმედებითი კვლევა, ნუსაობის ამ პირობების შექმნა აუცილებელია, რომ ერთგულა მუსიკისმცოდნეობა მოვლენების ფართო კულტურულ ასპექტში შევადგინო უნარი გამოიმუშაოს. ფართო კულტურული ხედვა სწორედ უფრო ძირითადების შემოქმედებითად გააჩნდება გულსისმბნის და ეს უღირესად საჭირო თვისება აღლია ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას.

არაჩქაროული მუსიკალური კულტურების შესწავლის აუცილებლობის შესახებ მტკიცება ჩვენი არ უნდა იწვევდეს იმა კარების შეტევის ამოცანების ჩვენში, საშუალოდ, დაშკიდრად მუსიკისმცოდნეობა აღჩრდის და მათი შედეგდარიინდელი მოღვაწეობის თავისებური ტრადიციები, რომელიც თითქმის უკლებლივ ყველა შემთხვევაში ხორციელდება. კონსერვატორიის სტუდენტობა მომეტებულად სპეციფიკურიცაა ევროპული და რუსულ მუსიკაში ღიბს და უკრდასწავრებულთა სადილობო საშუაობებიც მუსიკის ამ სფეროებს ეძღვნება. ასპირანტები და კანდიდატის ხარისხის მამაინდობები კი მხოლოდ ქართული მუსიკის ღარგებში მუშაობენ. შემადგომიც, თუკი ვინმე კვლევითი მოღვაწეობით დაინტერესდა, არსებობდა, ქართული მუსიკის პრობლემებით იფარგლებო.

მთლილ ამ სისტემის გაჭრატება და მისი უფსურაობის დაშკიცება ძნელი არაა. ჭერ ერთი, მოაქციეთ უფრადლება იმს, რომ მთელი სტუდენტური წლების განმავლობაში ქართული მუსიკის სტუდენტი მხოლოდ პასიურად ეცნობა (ცხადია, ქართული მუსიკის შე-

სახებ მათ ეკითხებათ სათანადო კურსებს, ხოლო სენინარებისათვის სტუდენტები გარკვეულ საშუაობებსაც ახსოვდნენ. მაგრამ დაგვათხანებებით, რომ კუწმარტიად დამოუკიდებელი და გაქვეყნულ საენციერო ღირებულების მქონე — სადილობო შრომა იქნებოდა. თვით სადილობო თემების „გეოგრაფიკაც“ და „ღირის დიანა. ზინცი“ საქალი შემოფარგლბოა. ძირითადი, ეს განხვდეთ მუსიკისმცოდნეობაში კარგად გადილობი XIX საუკუნე, რომლისაც ბოლო წლებში ემტება მონოგრაფიული ნარკვევები XX საუკუნის კომპოზიტორ მუსიკის შესახებ არ თმანიერ არჩევნასა და არც სტუდენტის ხარისზე ჭედა აქ არაფერს არ ვამბობ, თუმცა, კი გვეხმის, რომ ეს საკითხი ისეთი დიდი მნიშვნელობისა, საკუთრივ განხვდავსაც კი ითხოვს. მე მხოლოდ ამს ვიტყვი, რომ ასეთი დიდმნიშვნელოვანი პრობლემების შესახებ შესრულებულ სადილობო ნამუშევრებს არავითარი პრაქტიკული მნიშვნელობა არა აქვს, ისინი არ იტყდება და არც საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან ფორმულ განხვდება (მწარე, რადისაც მისკლის კონსერვატორიის მუსიკისმცოდნეობა დილობების ფუნქცია წილი იტყდება და მას თავისი გარკვეული წვლილი შემოქმედს ჩვენს მეცნიერებაში თუნდაც ვერო ინფორმაციული თვალზარბილი). ჩვენი სტუდენტობის სადილობო ნამუშევრებს არსებობდა მხოლოდ ერთი ფუნქცია აქვს: ისინი სტუდენტთა გარკვეულ წარონს ადასტურებენ. ამს, იცით, რა შეიძლება ვუწოდებო?

მაგრამ თაკი ვაგანებით სტუდენტებს და ვიციხოთო, რაკობაა, რომ მომწიფებელი ქართველ მუსიკისმცოდნის მოღვაწეობა მხოლოდ ქართული მუსიკის კვლევით იფარგლებო? ამის განმარტება თითქმის სინდელს არ წარმოადგენს. ქართული მუსიკა ინტენსიურად ვითარდება, გროვდება აბალი მასალა, მას მეცნიერული შესწავლა და განზოგადება სჭირდება. ეს არის ჩვენი მეცნიერების უშირეტესი ამოცანა. მაგრამ პარალელულობა, რომ ჩვენს ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნეებს (და მათ უფროს კოლეგებსაც) სწორად ეს სინდელეები რჩებათ უფრადლების მიერ. განა კურიოზი არაა, რომ მისკლის სხვადასხვა ატვრების ბიძა შექმნილია და დაბეჭდილი მონოგრაფიული ნარკვევები ითარ თაქთაქმილისა და სულხან ცინკაიზე, ხოლო ჩვენი აზრები არა გავთვებოდა ამ მიმართებულზე? განა ეს ნორმალურია, რომ პირველი სადილობო ნამუშევარი გია უანდლის შემოქმედების შესახებ შესრულებული იტყვე მისკლის და არა თბილისის კონსერვატორიაში? ქართველ მუსიკისმცოდნეთა მთელი პატივისცემა სულხან ნახიის ბოლო წლების მონაპოვებისად ზეპირსიტყვაობის ხელოვნებაში სადღერაბელომბო. მისი მოღვაწე ფაქტორებულ და არა ქალღღერ. მისინე წლებში რევუს გაბიჩავს თითქმის მეორეცერ დიანადა. მან თავის თამაშ იბოვა ძალა დაეძლია თავისივე შემოქმედების თითქმის სამი ათეული წლის ინერფია და მთელი რიგი საინტერესო პარტურებები შექმნა, რომლებიც ფართო მუსიკალური საზოგადოების უფრადებს მიიყრებს როგორც ჩვენში, ასევე სხვაგანაც. და მერე სადღა ევე დაფერი დაწესდება და ვის მიერ? ისევ სხვაგან და სხვა მუსიკოსების მიერ, ამ კომპოზიტორს ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა არც ადრე სწავლობდა მაინც და მაინც და მის მეორე „დასაღებასაც“ არ შეეძლება დადგენებით. თუ რომ, კომპოზიტორი „შესამე ღიანდაგზე“ რომ აღმონდნეს, შესაძლოა, კრიტიკამ ამ ფაქტორს არ ჩაივალის უფრადლების ღირსად.

ამიციებს, თუზის თითქმის ქართული მუსიკის ამაშლობის გაშუქების ამოცანა მთელი მუსიკისმცოდნეობის ძალების კონცენტრირებას, ითხოვს რადეული ვითარების გათვალისწინების, საეიფოდ გამოუყრებია.

მაგრამ, ცესც რომ არ იყოს, ჩვენ სრული უფლებით ვაძახებობთ, რომ ერთწული პრობლემატიკაც უფრადების კონცენტრირება ჩვენს მუსიკისმცოდნეობის სრულეობისა არ ათავისუფლებს მოვალეობისაგან შემოქმედებითად შეისწავლობს არაჩქაროული კულტურებიც. ჩვენი არავითარ ექვს არ იწვევს ქართველ გერმანისტების, არაბისტების, რუსული და იტალიური ფილოსოფიის, ევროპული ხელოვნების სპეციფიკისა არსებობის აუცილებლობა. შესაბამისი რკვეუვარები (და არა მხოლოდ პედაგოგი-ექტიკორები, რომლებიც სტუდენტობასა და კვლევითეცერ ლიტერატურას შორის თავისებურ მედიუმების როლს თამაშობენ) ესპკროება მუსიკალურ კულტურასაც.

მასსლებ, ერთ-ერთი თბილისის დღრის ერთ-ერთმა დავწარსილმა ქართველმა კომპოზიტორმა უსაუკედროს ერთ-ერთ მუსიკისმცოდნეს,



რომ იგი ძალიან დიდ უკრაინულ სუბიექტს არ, შტატის შემოქმედების შესწავლას და ქართულ მუსიკაზე არა აქვს უკრაინდება კონცენტრირებული. ბოლომდე სამართლიანობა არა გამოიჩინო, "ბრალდება" მუსიკოსების მიმართ, ისიც უნდა აღვნიშნავ, რომ იგი არაქართული მუსიკის ბევრ, მაკაოდ მნიშვნელოვან პრობლემებს იკვლევს და, სხვათა შორის, ქართული მუსიკის იტალიაშიც უმუშაოს. სამწუხარო ისაა, რომ "ბრალდებას" მოულოდნელი განქიქების გამო ენა მუცელში ჩაუვარდა და იმის თქმა ვერ მოახერხა (ჩაიქო სრულიად დარწმუნებული იყო), რომ რ. შტატის შესწავლა ქართული მუსიკისმცოდნეობისათვის არა თუ ზედმეტი არაა, არამედ აუცილებელიცაა. თუ თქვენ კარგად იცნობთ რ. შტატისათვის საბერძნეთის, საბერძნეთის, საბერძნეთის, პროგრამების პრობლემებს, ამ შესანიშნავი შემოქმედების ნიუ-ჯარსისთვის თავისებურების და საყოველთაო მუსიკის სტიქია-სთან დამოკიდებულების პრინციპებს, შესაძლოა, თვით ქართული მუსიკის აქტუალური საიუბილეო უფრო დრამა და უფრო უნივერსალური პაროდიებიდან დაიხამოთ. მაგრამ განსაკუთრებით რ. შტატის შინა? ამ ლოკალური პოლიტიკური სიტუაციიდან კარგად ჩანს კულტურის ხედვის სხვადასხვა მასშტაბები.

ის კი არ იფიქროთ, რომ შტატის შემოქმედებითადა შესასწავლად (მე ისევ შტატაზე ვარბობდები ლამაზს, რადგან თავიდანვე ვიქმობოდი დავასახებლ) საქართველოს იმ ლიტერატურის განცხობა, რომელიც შესაბამისი მოვლენის შესახებ არსებობს, ამ ლიტერატურის შემქმნელებისათვის "დენდრო შტატის" მხედვება მათთვის სანდერესო მნიშვნელობაში (სწორედ ამ უქნეობა განსაკუთრებულ სიხადე იქნის განწყობის უარესად ინდივიდუალური. განსუფრებული რომელი). თქვენთვის კი ქართული მუსიკის პრობლემატიკა ირგანული და იგი მთელი თქვენი არჩევნების საგანს თუ არ წარმოადგენს, ყოველ შემთხვევაში, მის ფონს ქმნის. თქვენს კვლევით მუშაობაში რ. შტატის შემოქმედების ისეთი მხარეები გამოვლენდება, რომლებიც კოორდინირებული იქნება თქვენს კულტურასთან.

სხვათა შორის, იგივე კანონზომიერება ახასიათებს კომპოზიტორის რამდენიმე ნიტენაციონალურ გამოცდილებასთან. თუ არამედ იღება თვით კომპოზიტორი მომწიფად, თუკი იგი მის შინაგან აზრს დაეუფლა, მაშინ მთელი გარემო შობაქმედებები ამ იღვის მანერებზე ველში? ქვეყანა "გარემო" ან უფროსკვდა, ამ არადა ისეთნარად დადგება და ისეთ სახეს იღებს, რომ თვით კომპოზიტორის არჩევნების თავისებურება დაქიქება. უკვე აღინიშნება, რომ მათვის დროზე რ. შტატისა და გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა შალვა მშველიანის შემოქმედებაზე და მათი უფიქროსკვდა, კერძოდ, "ზეგავლენის" პარტიკულში მდგანდება. მაგრამ რ. შტატის იქნითი ირიგინალური ხელწერის ავტორის, ის იმდენად "თავის სანაწარმო" მოქცეული, რომ უკვლავით, რაც კი ამ შემოქმედების, მისი თვითმოყოფადობის გასუმრებელი სურნელი იმსჯელებს.

ანდა, აიღეთ სულანა ნასიძის ისეთი სრულყოფილი ნაწარმოები, როგორცაა მესამე — კანერული სიმფონია. მასში ორგანულად შეზავებული ქართული ზალბური შემოქმედებიდან მომდინარე და შემოქმედებებიდან ავიჯიხებულ იმსხლებლად, მეორე მხარე კი — ესპანოლოგიური ინტელექტუალური, რომელიც ქართველ კომპოზიტორს დიობრი შობაქმედების ტრადიციონალ ავანტიურს. აქაც უკვლავი იფიქროსკვდა და გარკვეული, ავანტიურული სპარტიკული ხედვით განპირობებული, მისი სტილის "სახურებში" მოქცეული.

ასევე ითქმის ანდრია ბალანაიკის შემოქმედების შესახებაც, რომლის მუსიკაც გარკვეული თვისებებით რომსკო-კორსაკოვის სკოლის ტრადიციონალ დაკავშირებული, მაგრამ, ამის მიუხედავად, უარესად თვითმოყოფა და სტილის განსაკუთრებული სპარტიკული სინთეზით თანამედროვე ქართულ მუსიკალურ კულტურაში.

როცა ავტორი "შინაგანი იღვით" ხელოვნებადობს, თავის ნაკლები პაროდიები კარგად გრძნობს და ინტენაციონალურ კავშირში თავის თვითმოყოფადობას ინარჩუნებს, აქ უკვე უკვლავითი შობაქმედების ძალზე, გარდასახვის უნარსა და შობაქმედების სიმხადეულ და მომხიბვლელ. როცა შინაგანი ფაქტორი უშოქმედობა, მაშინ კომპოზიტორი ან გულრილად ჩაუვლის "გარემო" გამაღიანებელს (მე ვავლისსხობს ყოველივე გარემო გაღვინისაღმი იფუნტატს, კომპოზიტორის შემოქმედების "სტერეო" უფროყოფას), ანდა, უცხოისღმი წმინდა გამოყენებით, კომპიკული ინტერესს

გამომავლებს. ამ შემთხვევაში გარემო გარემო დარჩება, იგივე ქანოქრად ჩაირთვება უცხო სისტემაში, მისთვის უფროყოფილი თავი რომ დაეკნებოთ ამ პრობლემის ზეობრივ მხარეს, ავტორს "გარემო" დაინერგვა მანც უნდა დადგარსთ, როგორც უფროსი ხერხი, როგორც ნიშნული გაიხლებლად გზით წარმატების მიხედვით.

აქ უკვე, ჩვენდაუნებურად, უკრაინდება პრობლემის ნეგატიური ასპექტზე ვაჩვენებთ, არსებითად კი ნათელი უნდა იყოს, რომ მსოფლიო გამოცდილების არა მასობრი, არამედ შემოქმედებით აღქმა (მცენერებში კი შემოქმედებითი აქტივობა კვლევის სიღრმეში მდგანდება) ჩვენი მუსიკისმცოდნეობისათვის უკმა ცნობისმოყვარეობა კი არ არის, არამედ პური ჩანობისა.

ფართო კულტურული ხედვა ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას დაემატება შედარებით ზომიერი ტონის გამოყენებაში, რაც ნაწარმოება დირბეტილის დადგინების და რაღს თამაშობს. შეფასება-თა დედაუკვლავი და ეთიოპების გამოყენებაში თავდაუპირარი ტემპირამენტის მუშის დადგენა ძნელი არაა. მუსიკისმცოდნე საზოგადოებრივ აზრს მიმართავს და ამბობდა, მისი სიტყვა ნაწარმოების პრესტიჟის შექმნისათვის გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს. თუკი ძირითად მისი დავეწვადება მიტა (მცენერების და თვით პრესტიჟის ძირითადი მისი, მასობრივ, უკმაჩვენების დადგენა). მაშინ მუსიკისმცოდნეობა საოცრად ემსგავსება რეალურს. ამიტომ თვით შეფასების ხარისხსაც შესაძლოა თავისი როლი შეასრულოს. ერთი და იგივე ნაწარმოები, შეიძლება ყარგა უწოდო, ჩინებულად; განუზიგებულად, გენიალურად და ეთიოპის შემქმნელებს. ასევე ადვილად გადასაქრება ნეგატიური ხედვების პრობლემაც, ერთ შემთხვევაში იგი ნაკლი და შეცდომა იქნება, უდგომელების და მოუარეზობის გამოვლენა, ავტორის სერიოზული მარცხის მათუწიფად, მეორე შემთხვევაში ამავე მოვლენის სხვაინარად დაახასიათებენ: იტყვიან, რომ, ნაწარმოების მიუღ რა სხვა მხარეებთან შედარებით, იგი ნაკლებ შობაქმედლებას ახდენს. კრიტიკა ამ ისეთი "იღვითი" გამოიშვება, რომ ზოგიერთი მათგანი აღტყვებში მოქივდება. თუ არ სურს უფროყოფილი აზრის გამოქვამა, კრიტიკოსი იმსჯელებს, რომ ან და ამ მხარის უკეთესად გააჩვენებისათვის მან იგი მეორედ უნდა მოიხიზონოს, გულდასამით შეისწავლას და სხვ.

შეფასებაში დიფინიციის თავისი სიკაცობრივ-ესპოლიტიკური შედეგები აქვს, რომელთა მნიშვნელობაც სიტყვებში მხოლოდ აქ კონკრეტული ნაწარმოების დირბეტილის დადგენას და მის პრობლემას. საქმე იმაშია, რომ თუ მითხვებულ შედარების დამოუკიდებელი შეფასების და კრიტიკული აზრის სიწარის შემოქმედების უნარი აქვს, იგი, რბილად რომ ვთქვათ, უდგებლად აღფრთოვანებული კრიტიკისაღმი სექტიურად განწყობა და მის ყოველ ახალ დეტალურად ექვს თვალთ შეხებად. გადამხედველი ქება იმდენად ნაწარმოების არა შევლის, რამდენადაც თვით კრიტიკის უტების სახელს.

მეორე მხარე, დასეგავდად გაცვიოლი ეთიოპები ასპარეზიდან ჩამოდის და უფრო მეორადა სიტყვები უფობენ ადგილს. მიუღ ექ შეიძინა აუქციონი ემსგავსება. მისი თავისებურება ის ხანგალო, რომ, ფასის აწევასთან ერთად, ნაწარმოების მხატვრული დირბეტილ-ბა სულ უფრო და უფრო ექება. ჩახანა და მეორადი ეთიოპები, უკმაო ქება-ქება უწნა სადღეგრძელოს მაგონებს იმ უფიქრო თამაღსა, რომელიც თავის თანამესუფრეს (ზნორად უცნობს) დიდ ქართველს, ჩვენი ერის შიშვების, მის სინდისს და გონებას უწოდებს. სიტყვების ორმოცობა იმდენად დაბოყვებულ ტანპირამენტურ მოქცეულობას, რამდენადაც უდგომელებს და უცოდინარაბრებულ აზრს სმუარს აქ სურდად, იგი მან უფრო ვარწმუნებს, როდესაც მშვიდად გამოითქმის. ბუნება ადამიანის ფანტაზიას აღვიძებს და შედარებისთვის უფრო წყაროა, მაგრამ პრინციპული და უაზრო მსგელობებისათვის სპარტიკად მისი გამოყენება ხელის ავიცის მიხედვით. არადა, გადაიფიქრო ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის ნაწერები, რას არ შეხვდებით აქ — აუცილებელ მფარის შექმნად მოლაპაღებ, სიციხი გამწვინარებულ მზემდ, ხასხასა და ნამაღლი ბალახის ორიოლიდან მიიღენ მოვარდნილი ნიღარებამდ. ნეტავი მართლაც მოვარდნილოვ და თან წაღო სიტყვების მიუღ ექ კულტურისა?

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

იოსებ იმედაშვილი

1910 წლის ორ იანვარს, ახალი ქართული თეატრის დღეს თბილისში დაიწყო გამოსვლა სათეატრო-სალიტერატურო კვირულმა ჟურნალმა „თეატრმა და ცხოვრებამ“. მისი ბოლი ნომერი გამოვიდა 1926 წლის მარტში და მთელი ამ ხნის განმავლობაში ჟურნალის ფაქტური რედაქტორ-გამომცემელი იოსებ იმედაშვილი იყო — მეცრამეტე საუკუნის მიწურულისა და მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული სინამდვილის მეტად კოლორიტული ფიგურა, რომლის დაბადების ასი წლისთავსაც ამა წლის ოქტომბერში აღნიშნავს ქართული საზოგადოებრიობა.

იოსებ ზაქარიას ძე იმედაშვილი ქართული დემოკრატიული ინტელიგენციის ის ტიპური წარმომადგენელი გახლდათ, რომელიც თანდაყოლილმა ნიჭმა, დიდმა შრომისუნარიანობამ და სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარულმა ობოლი მწყემსი ბიჭიდან უაღრესად განათლებულ მწერლად და საზოგადო მოღვაწედ აქცია.

იოსებ იმედაშვილი დაიბადა 1876 წლის 23 მარტს (ძვე სტილით) გარეკახეთის სოფელ ხაშში. სწავლობდა თბილისის სახელმწიფო სასწავლებელში, მაგრამ რევოლუციური საქმიანობისათვის მეორე კლასიდან გამორიცხეს. შემდეგ მის ცხოვრებაში კულტურტრეგერობა, რევოლუციონური საქმიანობა, მწერლობა განუყოფლად გადახლართულია ერთმანეთთან: მუშათა თეატრის დამარსებელი და პირველი რეჟისორი (1893); ვაჟის „ბახტრიონის“, გორკის მოთხრობათა თარგმანების პირველი კრებულისა (1902) და ხალხისათვის საჭირო სხვა იაფფასიანი წიგნების გამომცემელი;

„უცხო სიტყვათა ლექსიკონისა“ (1904, 1918, და 1928) და „ქართულ მოღვაწეთა ლექსიკონის“ (1904-1952) შემდგენელი; ნაკატორალი-რევოლუციონერი — (1910-1913); რევოლუციური „გარეკახეთის ერთობის“ ხელმძღვანელი (1905); კაცი, რომელიც ცხრაასხუთ წელს გარეკახელ გლეხთა შეიარაღებული რაზმით წარუდგა მეფისნაცვალს და გურიიდან ალი-ხანოვ-ავარსკის ჯარების გამოყვანა მოსთხოვა; პირველი ქართული სატირული რომანის „აახ-ვაახ!“-ის (1904) ავტორი, ავტორი რევოლუციური ხასიათის ლექსებისა და პოემებისა, პოლტიკური რომანისა — „განახლებული სიცოცხლე“ (1920), ვრცელი პედაგოგიური მოთხრობისა „ციხურტყა“ (1939) და ა. შ. და ა. შ... ენ მოსთვლის, ვინ აღნუსხავს ყოველივე იმას, რაც ი. იმედაშვილის ოთხმოცზე მეტი ფსევდონიმი იქით იფარება, ხოლო ზოგჯერ ხელმოწერადაც კია დაბეჭდილი („თეატრი და ცხოვრების“ თითქმის ყველა მოწინავე).

დრო იყო ისეთი, როდესაც ყოველი მამულიშვილისაგან ათი კაცი საქმეს მოითხოვდა და იოსებ იმედაშვილიც თავის მრავალმხრივ მოღვაწეობით სულაც არ იყო გამოჩალისი გასული საუკუნის ბოლო მეოთხედში სოციალურ-ეროვნული მოძრაობის აღმავლობამ უამრავი ახალი ამოცანა დააყენა ერის წინაშე. „საქმე იყო ბევრი, გამკეთებელი კი ცოტა“. ერმა თავისი საუკეთესო შვილები საკუთარი წილიდან სწორად ამ საქმის დასაკეთებლად წარგზავნა. იოსებ იმედაშვილი ერთ-ერთი ამათგანი იყო. ძნელა მის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაში გამოჰყო რაიმე ცალკე, რადგან ეს იყო ერთი და იგივე გამაჭვავლელი პიროვნების ცხოვრება და მოღვაწეობა, მაგრამ „თეატ-

რსა და ცხოვრებას“ ამ რთულ ბიოგრაფიაში, ვფიქრობთ, მაინც განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა.

მეტად საინტერესო იყო ეს ჟურნალი თავისი კურსით, თავისი ავტორებით, თავისი ქრონიკით.

თავისი ჟურნალის პირველ მოწინავეში იოსებ იმედაშვილი წერდა:

„სალაღი შენდა, ძვირფასო მკითხველო! დღეიდან ვიწყებთ შენთან სულიერ ურთიერთობას, ცხოვრების მწვავე კითხვებზე საკამათს, აზრთა გაცვლა-გაობცვლას...“

ჩვენის გამოცემის სათაური თვითონვე ღალადებს, რა უნდა იყო მისი საგანი — თეატრი და ცხოვრება!..

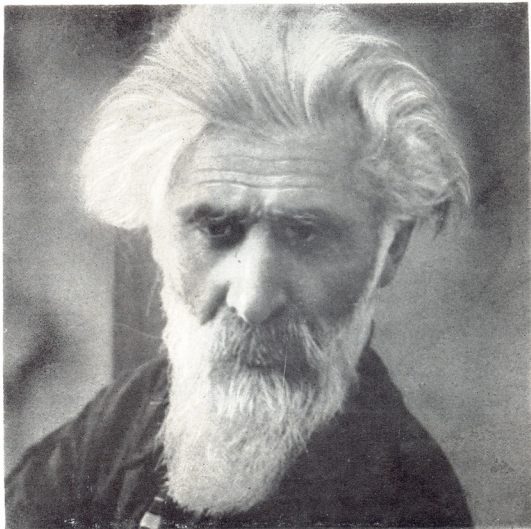
ხელოვნების უწინმდესი ტაძრის, ადამიანთა გრძობა-გონების გამაფაჩიებელი ერთი უდიდესი იარაღის განხილვა, სცენის დანიშნულების გარკვევა, ცხოვრების შავნელ კუნჭულთა გაშუქება შეძლებისდაგვარად, — აი, რა არის დანიშნულება ამ ახალის გამოცემისა...

ხელოვნების სამშობლო არა აქვს, მთელი ქვეყანა მისი აკანია, ყველასათვის ერთთა და ყველათა შემკავებლებელი...

ამიტომ ჩვენი ჟურნალის მოზანიც იქნება საერთოდ ადამიანთა საკეთილდღეო მუშაობა: ჭეშუმარტების გაშუქება და უკეთობების დათრგუნვა...“

პირველი ნომრიდან ვიდრე ბოლომდე, ამ ჟურნალისთვის

100



თეატრი ლიტერატურა და ცხოვრება ერთი მთლიანი გახლდათ, ერთმანეთში გადახლართული და ერთმანეთით განსაზღვრული. მართალია, ჟურნალი ძირითადად თეატრის საკითხებს აშუქებდა, მაგრამ არ ყოფილა ნომერი. სადაც მსატერული ლიტერატურა არ ყოფილიყოს წარმოდგენილი. აქ იმე-წაშვილი და სხვანი და სხვანი. არათუ ჩვენი თეატრის, არამედ ჩვენი ლიტერატურული ცხოვრების ისტორიაც ვერ დაიწყებდა ამ ჟურნალის გარეშე. ჟურნალის კარი ყველასათვის ღია იყო, და მაინც, მას ჰქონდა თავისი მკვეთრად გამოხატული პოლიტიკური სახე: საქართველოს და მშრომელი ადამიანის ინტერესები მისთვის იდგა ყველაზე და ყველაფერზე მაღლა. ისიც ხაზგასასმულია, რომ მეცხრამეტე საუკუნის დიდ ქართველთა ჭეშმარიტი ინტერნაციონალიზმი იყო ჟურნალის რედაქტორისთვის ის უცვლელი ორიენტირი. რომლითაც იგი საზღვრავდა როგორც „თეატრი და ცხოვრების“ კურსს, ისე თავის მოღვაწეობას.

წლების მანძილზე იოსებ იმედაშვილი მარტო უძღვებოდა ჟურნალს. იოსებ გრიშაშვილის თქმით: „თეატრი და ცხოვრების“ დასახურება იმაშიც მდგომარეობს, რომ მას ერთი კაცი უძღვება თავისი ჭეხატა ქისით და 15 წლის განმავლობაში სისტემატურად გამოდის თავისი ტრადიციებით დატვირ-

თული“. მართლაც, უქალაღლობის, უფულობის, მკაცრი ცენ-ზურის პირობებში ჟურნალი მაინც გამოდიოდა — იოსებ იმე-დაშვილი იყო მისი არა მხოლოდ რედაქტორი, არამედ ხში-რად ასოთამწყობიც, კორექტორიც, დამკვეციც... და მაინც, იგი, ხშირად თვითონ უსახსრო, სხვას ეხმარებოდა ფულითა თუ ჟურნალის უფასოდ გაგზავნით.

ცნობილია: პირველი ქართული ოპერის, რ. გოგინაშვილის „ქრისტინე“ წარმოდგენა არ ჩაიშალა მხოლოდ იმიტომ, რომ იოსებ იმედაშვილმა ჟურნალის მორიგი ნომრის გამოშვება შეაჩერა და ხელფასი მისცა ორკესტრანტებს, რომლებიც უფუ-ლოდ არ იწყებდნენ წარმოდგენას.

ი. იმედაშვილის არქივში, სხვა უამრავ წერილთან ერთად, არის დაცული ერთიც, დათარიღებული 1910 წლის 13 სექ-ტემბრით:

„თეატრი და ცხოვრებას“ რედაქციას. ქ. შ. წ. კ. გამავრცე-ლეველ საზოგადოების გამგეობა უმორჩილესად გთხოვთ დახ-მარება გაუწიოთ თიანეთის ღარიბ ბიბლიოთეკა-სამკითხველს თქვენი პატრიცემულ გაზეთის უფასოდ გაგზავნით, რადგან თვით სამკითხველს ხელმოკლეობისა გამო არ ძალუძს ხარ-ჯის გაღება“.

იქვე, იმედაშვილის ხელით მიწერილი: „15 ეკენ. 1910 წ. გაგვავანა. იმედაშვილი“.

აქ ისიცაა სათქმელი — თვით იმედაშვილსაც რომ არ დახ-



გალაკტიონ ტაბიძე და იოსებ იმედაშვილი.

ავეტქ ისაყიანი და იოსებ იმედაშვილი.



მარტოვდნენ სხვანი და სხვანი, იგი, ალბათ, ვერ შეძლებდა ქურნალის გამოცემას ამდენხანს და ამდაგვარად. დრო ძნელი და ადამიანებს გაკჭინდათ ერთმანეთი.

ეს იყო დრო საყოველთაო გაჭირებისა, გაჭირვებისა, რომელმაც ვერ შეუშალა ხელი ჩვენს წინაპრებს დიდი საქმეები ეკეთებინათ. ჭირთათმენის, შუეპოვრობისა და უანგარობის ეს სასოკარო მაგალითები მართლაც რომ სანიშნუა ჩვენთვის.

1925 წლის 27 მარტს სოფლში მგალობლიშვილი წერდა იოსებ იმედაშვილს: „...თეატრი და ცხოვრება“ ამ თხოთმეტი წლის განმავლობაში თხოთმეტჯერ დაიხურობოდა, რომ არ მტყდებოდა შენისთანა გაჭირვებაში გამოზრდმედებული, უმრეტელი ენერგიის ადამიანი. ეს იუბილ შენია, საკუთარი შენი. მე თოთ ვარ მოწუე შენის ნოთიერის გაჭირვებისა, „თეატრი და ცხოვრებისაგან“, მაგრამ მაინც შეგრა ძალა და იგი შენ გამოიყვანე დღევანდელ გზაზე, მარტო შენ. შენ თვალდაფაციცებოთ მისდღევი ცხოვრებას და არც ერთი შესამჩნევი მომენტი ჩვენი ცხოვრებისა არ გამოგპარვია უპასუხოდ. შენ იყავი, ხარ და სიკვდილამდე იქნები ქართული თეატრის დიდებული მოღვაწე. ყოველი ნომერი თეატრს ევლებოდა თავსა. შენ პირველმა აღძარ პროფინციის თეატრის აღორძინებაზე. მის გაძლიერებაზე სოფლად ხალხის გამოსალგობებლად; ამასთან სულ ახლის ძიებაში იყავ და ხარ და ამიტომ არის შენი უურნალი ცოცხალი, ხალისიანი და ხალხის საყვარელი“.

სატყამე მოიტანა და „თეატრი და ცხოვრება“ და მისი რედაქტორი მოწინავეებითა თუ სხვა წერალებით მართლაც ბევრი საქმის ინიციატორად და თანამდგომად გვევლინება. საქართველოს თეატრალური მუშეუშის დაარსება, პირველი ქართული ოპერის დადგმა, ქართული მოზარდ მაცურებელთა თეატრის ჩამოყალიბება... მისსავე სახელთანაა დაკავშირებული, ქართული კინოს, ქართული სახვითი ხელოვნების, ქართული მწერლობის ბევრი საჭირობოროტო პრობლემაც. იოსებ იმედაშვილი იყო ერთ-ერთი პირველი დამფუძნებელი გალაკტიონისა, მან უწოდა სწორედ გალაკტიონს — „პოეზიის მეფე“.

ქურნალის რედაქტორობამ, თეატრალურ-სამწერლო მოღვაწეობამ, რევოლუციურმა საქმიანობამ იოსებ იმედაშვილი დაახლოვა თავისი დროის გამოჩენილ ადამიანებთან — ყოველივე ეს მეტ-ნაკლებად აისახა მისსავე „მოგონებებში“, რომელიც, სამწუხაროდ, არაა დამოავრებული, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც შთამბეჭდავად აცოცხლებს ჩვენი უახლესი წარსულის ფურცლებს. ისტორია, ზოგჯერ, ადამიანის ბიოგრაფიაში უფრო რელიეფურად ავლენს თავს, ვიდრე დიდ პრძოლებში. ამ მოგონებებიდანაც ისტორია სწორედ რომ ადამიანის თვალებით იცქირება. ვფიქრობთ, მკითხველისთვის საინტერესო იქნება გაეცნოს „მოგონებათა“ რამდენიმე ფრაგმენტს (იოსებ იმედაშვილის მოგონებათა წიგნს მეტდაცს გამოცემელობა „ხელოვნება“).

ამ მოგონებათა გარდა, იოსებ იმედაშვილის ოჯახში ინაება მოგონებისა მასზე: მიხელო ჯავახიშვილის, მოსეს თოთიძის, ალ. წუწუნავასი, ლ. გუდიაშვილის, უნა ჯაფარიძის და სხვათა და სხვათა. ყოველივე ეს ჩვენს თვალწინ აცოცხლებს არა მხოლოდ ამა თუ იმ მოღვაწის საქმიანობას, არამედ ისტორიის ბევრ მივიწყებულ თუ უცნობ ფურცელს. მკითხველს ვთავაზობთ მათგან რამდენიმეს, რომლებიც პირველად ახლა იბეჭდება:

1 იბეჭდება შემოკლებით.
2 ეს მოგონებანი გადმოკვეთა შალვა იმედაშვილმა, რისთვისაც დიდი მადლობას ვთავსებთ.

ვებ-დავლა მოსა თოიძის, ალექსანდრე წუწუნაძისა და
უჩა ჯამარაძის მოგონებები იოსებ იმედაშვილზე.

მოსა თოიძე.

იოსებ იმედაშვილი იყო მეზუნარე პატრიოტი, მარად მისწრაფებული, მეტროლი, დაუდგარი, დაულაღვი. მას სწამდა ქართველი ხალხის მომავალი, მისი ნიჭი და ძალა. სწამდა მწრომელი მასების საბოლოო გამარჯვება. უხაროდა ნიჭის გამოვლინება ახალგაზრდებში, იყო მათი მფარველი და თავყვანიანემეულიც. „აბა, შენ უნდა გვახსებო, ნიჭი ლეითური შაღლია, ნიჭს აძლევს ზენა მხოლოდ კაცს, და არა გვარიშვილობას“ — ეს ფრაზა უყვარდა ნამეტნავად მაშინ, როცა ნიჭს შეამჩნევდა ღარიბ ოჯახში. იგი არ იყო დიდი ქონების პატრონი, მისი სიმდიდრე, მისი ქონება იყო უსაზღვრო სიყვარული, ცეცხლოვანი ენერჯია

და ენთუზიაზმი. ამას ნიჭიერი ახალგაზრდობისათვის არ იშურებდა. ალერსიანი ხმით ესაუბრებოდა ყველა საიმედო ახალგაზრდას.

იოსები, ყოველთვის წერილებით, წიგნებით, გაზეთებით დატვირთული მიემართებოდა სტამბიდან სტამბაში, რედაქციიდან რედაქციაში, მიდიოდა ოჯახებსა და წარმოებებში ცნობების მისაღებად. ეს მისი გულწრფელი, თავდავიწყებული მუშაობა ძალაუნებურად სხვებსაც გადაედებოდა. მისი ოჯახის წევრებიც, თითქმის ყველა, ყოველთვის დატვირთულნი იყვნენ საზოგადო საქმეებით. ნამეტნავად იოსების მეუღლე იყო არამეუღლებრივი მხნე ადამიანი. იოსები, ამ მხრივ, ოჯახის ასეთი თანაგრძობით ბედნიერი იყო.

იოსები შესანიშნავი მოსაუბრე იყო გლეხებთან. საკვირველი სიღინჯით, უბრალოდ უსხნიდა ბუნების მოვლენებს, ამხანაგურ დარიგებას აძლევდა გატირებულ ადამიანს.

— აი, ჩემო მეგობარო, ასე მოიქეცი, ნათქვამია — „ცდა ბედის მონახვერეაო“, გული არ გაიტეხო.

ხშირად უწერდა არზებსაც, თუ ხედავდა, რომ გლეხმა არ იცოდა ვისთვის და როგორ მიემართა. მაგრამ გლეხები გაკვირებულნი იყვნენ, რომ ამისთვის არაფერს არ ართმევდა. „მაგაზე ნუ სწუწარ, მეგობარო, მე ფულისათვის კი არ გიწერ, შენ მდგომარეობაზე ვწუწვარ და თუ რამეთი შეგეწევი, მეტი არაფერი მინდა“.

როდესაც მე სოფელ საშში (დაბადებით იქიდან იყო იოსები) ეტიუღებს ვხატავდი — მაინტერესებდა სახლის, ოთახ-დარბების მოწყობილობა: ტახტები, ბუხრები, განჯინები, ქილა-ქოთნები — ამ დროს რამდენიმე ოჯახში ვხედავდი ჯგუფის შესანიშნავ ფოტოპორტრეტებს. იოსები თავისი ნაბღითა და თუშური ქუდით იჯდა გლეხებში და ესაუბრებოდა მათ. მე ძალიან დამაინტერესებდა იმ მოხუცებული გლეხების ტიპურმა გამომეტყველებამ და ზოგიერთს ვთხოვე ან დროებით ეთხოვებინათ ან მოყვდიათ ფოტო. არაფერი დამითმო, რაც გინდა წაიღე. მაგაზე კი ტყუილად ნუ გაირჯები, ვერ მოგცემით. ეს რომ ვუთხარი თბილისში იოსებს, ძალიან გაეხარა. შერე ისიც ვუთხარი, რომ გლეხებს, რომელთაც ვხატავდი, ბევრ რამეს ვპირდებოდი, რათა ხალხისთ დამდგარიყვნენ დასასტავად. „აი, იქ უნდა ვყოფილიყავი, რეგბს დაგასტინებინდი? მხოლოდ მითხარ, რას სადღესასწაულო დაპირდი. მოსე, უსათუოდ შეუტრუდე, რომ ხალხმა ჩვენში რწმენა არ დაკარგოსო“ — მითხრა იოსებმა.

იოსები ხშირად ესწრებოდა მხატვრების მიერ მოწყობილ სადღესასწაულო საღამოებს.

ერთხელ დიდი საღამო გვექონდა მოხუცი მხატვრის ზაზიაშვილის სადღესასწაულოდ. იოსებმა ეს ამბავი მოუწინა მხატვრებს და მიულოცა, რომ ასეთი ყურადღებით ექცვიან ერთმანეთს, მერე მე

რამდენჯერღვე მკითხა; შენი საღამო ან იუბილე როლის იქნება?

მე კერძო კიდევ ახალგაზრდა ვარ, ამაზე ნუ სწუხარ, ჩემი დროც მოვა, არჩეინად იცავ-მეთქი, ვუპასუხე.

ღმერთმა ასი წელიწადი კიდევ ახალგაზრდა გაძეფოს, მაგრამ ნათქვამია, ყველას მასწარებელი თვით უზიარებელი არ დარჩეს, მიიხრახრა.

...ანჩისხატის ახლო ერთ ვიწრო ქუჩაში, ერთი ძალიან საინტერესო ძეგლი სახლია ეწოში, ძველ ფანჯარას ვსატავდი დიდ ტილოზე, თან ხალხი მიყურებდა. თურმე იმ დროს გამოუვლია იოსებს, სმა არ ამოვლია და ისევ ჩუმად გაბარულა, მოუძენია საღდაც ვინმე ფოტოგრაფი.

„აბა, ეს სურათი ისე გადამიღე, რომ თითონ არ გაეფოს და არც მე დამინახოს!..“

მეორე დღეს მომიტანა ფოტო და მეუბნება. „აბა თუ იცნობ, მოსე? ვინ არის ეს, ჩვენ თბილისს რომ ასე გულმოდგინედ სატყა?..“ რა თქმა უნდა, სასტუდო დავჩრი ასეთი სიურპრისით.

ასეთი ხალხი და ასეთი ყურადღება რომ მეტი ყოფილიყო, ქართული ხელოვნება და მეცნიერებაც უფრო წინ იქნებოდა.

გადავლეთ თვალი ყველა მათ, რომლებიც დღეს დიდ მოღვაწეებად ითვლებიან და დანახავთ, რომ თითქმის არაინაა მათში, რომ, თავის დროზე, თითქმის პირველი ზეიმი მოღვაწეობის ასპარეზზე მათი ვამოსების გამო „თეატრსა და ცხოვრებაში“ არ აღნიშნულიყოს. ეს ითქმის არამარტო თეატრალურზე, არამედ პოეტთა, მხატვართა, მუსიკოსთა, მეცნიერთა შესახებაც. მე პირველად „თეატრი და ცხოვრების“ ფურცლებზე გავიციანი ჩვენი სასიქადლო პოეტიკები: გრიშაშვილი, შანშიაშვილი, აბაშელი, ქუჩიშვილი, შილაშვილი და სხვანი; ამავე ჟურნალმა აღნიშნა პირველი გამოცემა მხატვრების: ციმაკურიძის, სიდაშვილის-ერისთავის, კაკაბაძის, მძიმე ჯაფარიძეების და სხვების. მაგალითად, თუ გნებავთ გაიგოთ, ირაკლი თთიძის მხატვრობაში მოხელის ამბავი, ყველაფერს ნახათ „თეატრი და ცხოვრების“ 1915 წლის ერთ-ერთ ნომერში. იქ აღნიშნულია, თუ 10 წლის ბავშვმა — ირაკლიმ როგორ შექმნა სერიოზული ნახატები.

„თეატრსა და ცხოვრებაში“ 1914 წელს დაბეჭდილია ფოტოები იმ სცენისმოყვარეთა, რომელნიც უსასყიდლოდ მართავდნენ წარმოდგენებს კუკიაში, ჩუღურეთში, ავლაბარსა და სხვა ჩამორჩენილ მუშათა რაიონებში. და, აი, ამ ფოტო-ჯგუფებში ვართ მეც და ჩემი ძმა გიგოც. იმ სურათზე მე 13-14 წლისა ვარ, ჩემს უკან გადაღებულია ჩემი პირველად დახატული შოთა რუსთაველის პორტრეტი და სახალხო წარმოდგენისათვის დახატული დეკორაცია. არავინ დაიჯერებდა და არც მე მეყოფოდა გაბეღულება მეთქვა:

რომ ჩემი სამხატვრო საზოგადო მოღვაწეობა იწყება 1884 წლიდან, ამის დამტკიცებისთვის იოსებ იმედაშვილმა მომცა ფოტოლოკუმენტი — ურყევი საბუთი.

1915 წელს ჩემს გამოფენაზე მოვიდა იოსები. სურათები სიყვარულით სინჯა, ბევრი რამ კარგი მიიხრახრა, შემდეგ დამაქცურდა და ღიმილით მკითხა:

— გაგახარო!
მინდა-მეთქი.

— ჩვენი ხელოვნების ცაზე კიდევ ერთი ვარსკვლავი ავიმციმდა. მოსკოვიდან ჩამოვიდა მხატვარი სანდრო ციმაკურიძე, ფოტო უკვე გადავღებინე, კლიმეც მზადა მაქვს, დავეჭიდებ...

იოსები ფიქრობდა ჩემი გამოფენის შესახებ წერილის დაწერას, მაგრამ ფრთხილობდა: ვაითუ ვერ შევინიშნო ყველაფერი, რისი შენიშვნაც საჭიროაო და ამისათვის გამოფენაზე ძალიან ნიჭიერი ახალგაზრდა ვასტანე კოტეტიშვილი, რაც ბევრი აზრი ითქმის, მით უკეთესიაო. წერილსაც ვერც ვ. ქიქოძე, დ. კასრაძე, სიდაშვილი-ერისთავის სხვა და სხვა გაზეთებში. მე კი მინდა ეს უკანასკნელი ჩემვედ გამოვფარო, როგორც მხატვარი, ის თავისებურად დასწერს.

იოსებ იმედაშვილი ფიქრობდა არა მარტო ხელოვანის შემოქმედების ზეიმზე, ის ზრუნავდა უდროოდ დაღუპულ ძვირფას ადამიანებზეც.

— გუშინ შოთ ჩიტაძისა და მისი მეუღლის საფლავები ვნახე და თვალი ცრემლით ამეფსო, მოაჯირი გადაუნგრევიათ და წარწერა სულ წაშლილა, აღარაფერი ჩანს გარკვევით. ეს ჩვენი დიდი დანაშაული იქნება, რომ ამ გარემოებას ყურადღება არ მივაქციოთ. მე უკვე შევუკვეთე ტექსტი, როგორც საჭიროა, მხოლოდ შენ მიიხრახრა, ვის დავაწერინო.

მე სიამოვნებით ვიტვირთე ეს საქმე და ამისათვის დიდხანს აღარ ვალოდინე, მეორე დღესვე წაიღო უსაზღვროდ მაღლიერმა, აღუღებულმა მიიხრახრა:

„შენი საქმე არ იყო, შენთვის დაბალია ეს საქმე. „მალიარის“ საქმეა, „მალიარისაა“, მაგრამ ჩემს თვალში შენ უფრო ამაღლი და ეს შენ შემოქმედებასაც უფრო მაღლა ასწებს. დამიჯერე. ამას გულწრფელად გეუბნები.“

ასეთი გულისხმიერი და ყურადღებიანი იყო იგი ყველასადმი, ვინც სამშობლო კულტურის აყვავებასა და აღორძინებას ემსახურებოდა.



ალექსანდრე ვუჟუნავა:

1910 წელს მაისის დამლევე თბილისში დაებრუნდი — მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ხუთი წლის მუშაობის შემდეგ, გადაწყვიტე ჩემს სამშობლოში დამეწყო მუშაობა და, თუ შესაფერ ადგილზე ვერ მოვეწყობიდი, მაშინ კიდევ ერთ წელს უნდა დავრჩენილიყავი, რადგან უსათუოდ გადაწყვეტილი მქონდა, რომ ქართულ ოფიციალურ თეატრში მე არ ვიმუშავებდი, რადგან იქ მაშინ ისეთი ატმოსფერო იყო, რომ თეატრის საუკეთესო მსახიობები გაურობდნენ. მაგალითად, ისეთი მსახიობები, როგორიც იყვნენ ნატო გაბუნია-ცაგარლისა, კ. მუხი, კიდევ რამდენიმე სხვა, თეატრის გარეშე აპირებდნენ დარჩენას. დასა და დრამატულ საზოგადოებაში დიდი უთახმობება იყო. ამას გარდა, მე პირადად ჩემი მუშაობა არ მინდოდა დამეწყო ძველ დასში, რადგან ვიცოდი, რომ იქ მე ვერაფერს გააკვივებდი; ძველთან ბრძოლა ჩემ მიზანს არ შეადგენდა, ჩემთვის მთავარი იყო ადამიანები — ახალგაზრდობა, რომელთანაც მე მინდოდა ახალი თეატრი შეემქმნა და დამემკვიდრებინა ახალი მიდგომა თეატრის ხელოვნებისადმი, ე. ი. იდებს მინაგანი გახსნა, ანსამბლისა და წარმოდგენის ერთიანი სახის იმიმართ რეალისტური მიდგომის ნიადაგზე.

ძველ ქართულ თეატრში დიდად ნიჭიერი მსახიობები იღვწოდნენ, და ყოველი მათგანი თავდავიწყებით ემსახურებოდა თავის მიზანს. აქ მე არ შევეუდგები იმის ანალიზს, თუ რა იყო ძველი თეატრის მუშაობა და როგორი იქნებოდა ახალი. თვით საქართველოს ცხოვრებაში ახალი უკვე დაწყებული იყო — სამკვდრო-სასიცოცხლო რევოლუციური ბრძოლები.

თბილისში ავადმყოფი ჩამოვედი. ბარგი სადგურზე დატოვე. ქალაქში წამოვედი, რომ ვინმე ნაცნობი მენახა.

თეატრში მივედი, კაცი ახლო ნაცნობი ვერ ვნახე. არ ვიცოდი თუ რა გზას დავდგომოდი. უფულო, უბინაო და უპატრონი ავადმყოფი სადმე ქუჩაში უნდა გამეთაღა ღამე. დასვლივარ აქეთ-იქით, რომ სადმე ჩამოსაჯდომი მაინც ვიპოვო. მახსოვს, ცოტა ბური ვიყიდე — რომელიღაც სახლის ვიკასვლელოში შევქაბე — ფული ხომ რაღაც გროშები შემერჩა... ყველა იმდენი რომ გამიწყდა, საღამოს მ საათზე ისებე იმედაშვილი შემხვდა. ძალიან გაუხარდა ჩემი ნახვა — მას უკვე კარგად ვიცნობდი, 1908 წელს მისი თარგმნილი პიესა „იორიოს ასულის“ ერთი მოქმედება დავდგი სახალხო სახლში, ამ წარმოდგენამ ქართულ და რუსულ პრესაში დიდი გამახმაურება მოიპოვა — ამ წარმოდგენაში ისებე გრიმშვივობა და ისებე იმედაშვილის შეგვროვებმა სცენისმომყვარულებმა ითამაშეს. ისებეი თავის პიესას სულელითობდა.

— მიდი-მიდი კაცო! ამბავი მითხარი, როდის ჩამოხვედი, წამო ჩემთან რედაქციაში, ამბები მითხარი, რომ ჩემ

ჟურნალში მოვთავსო...

შემიყვანა — ქართული თეატრის გვერდზე — პატარა ოთახში, თურმე მისი რედაქცია იყო. იქ ვისაუბრეთ — იოსებმა ყველაფერი ჩაწერა. უკვე 11 საათი შეიქნა, მაგრამ როგორ წამომცდებდა მასთან, რომ ღამის გასათევი ბინა არ მაქვს, ან წმიერი ვარ, გზედავ თითონ მასაც გაცრეცილი ტანსამოსი აცვია — ღარბადა გამოიყურება — ავრთვევ, ვიცი, რომ ცოლ-შვილით, როგორც იტყვიან, დაყურსულია. იოსებს ჩემი აღნაგობა არ მოეწონა, მაგრამ იმას როგორ ვეტყვი, რაც გადამხდა, თეატრის ეზოდან გამოვედი — მაშინდელი „ღვარცოღის“ ქუჩა ჩაბნელებულია და ეტყობა, დიდ წვიმას აპირებს!

— აბა, მე აქეთ მივდივარ, — მეუბნება იოსები. შენ საით, სად გაჩერდი.

ეს რომ მითხარა, მე თავი ჩავეღვინე, აი, აქეთ-მეთქი და ხელი ვაგვიშვირ სივრცეში.

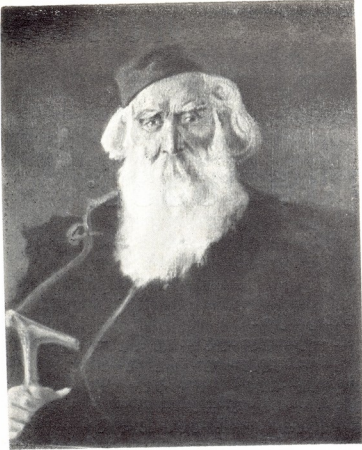
— მოიცა, მოიცა, ვინმელო არც კი გაქვს ბინა!

მე რაღაც წავიღუღლე — და წასვლას ვაპირებდი — იოსებმა მაგრად დაამიჭირა ხელი და ძალით წამიყვანა. მახსოვს, სადღაც მაღლა, მაღლა წამიყვანა — რომელიღაც სადარბაზოში შევედი, და მაშინვე ხის დაკიდულ კიბეზე ავედი, შევედი შემუბანნილ და, უცებ, ისეთი კოკისპირული წამოვიდა, რომ დღემდე არ დამეწყენია — მე დერეფანში უცდილი — ისებეი დაფუხვუსებდა, მისიანებს ყველა ეცინათ. შედიოდა და გამოდიოდა, ბოლოს, მაიანდაც, მრგვალი მკვირ და მოიტანა — ღენიო და საქმელებს გამოიტანა — გარეთ კი წვიმს და მერე როგორ წვიმს, ეს ისე მახსოვს, როგორც ხიზმარში. ვივანხმეთ. მერე ტახტი გამოათრია და ამ შემუბანლში ლოგინი გამიშალა. შეუღამეს გადასული იყო. დიდა ბოლით მილინებდა მსურვა. შევატყვე, რომ ძალიან შეწუხებული იყო, მაგრამ რას ვიზამდი ისეთი დაღლილობა ვიგრძენი, ტანზე გახდის ძალაც კი არა მქონდა, ისე დამეძინა.

დილას აღრე გავიპარე. — არც კი დავმეშვიდობე — ბედზე მაშინდელი „სურგათელი“ ნაცნობი შემხვდა და იმის მეხიებით ჩაკვდი შინ.

მაგრამ თბილისში რომ ქუჩაში უნდა დავრჩენილიყავი ავადმყოფი და ისებე იმედაშვილმა მიპატრონა, არასოდეს არ დამავიწყებდა, სახამ ცოცხალი ვარ. დღესაც ამ შემთხვევას ძალიან მწკვედ განვიცდი, იმ დღეს ბევრი ნაცნობი ვნახე, ბევრსაც ვუახმე ჩემი თავგასდასავალი — მუშაობაში — მაგრამ არაკის უფიქრია, ვიკახა სად დავბინავდი, ან იქნება დახმარება მინდოდა.

ისებეი კი მიხვდა, რადგან ძალზე გულისხმიერი ადამიანი იყო.



უ. ჯავახიძე.

ი. იმედაშვილის პორტრეტი

უჩა

ჯავახიძე:

მინც გი მეოცე საუკუნის ხელოვნების ისტორიას თვალს გადაავლებს, მან არ შეიძლება დიდი მადლიერების გრძნობით არ შეაფასოს იოსებ იმედაშვილის თვალსაჩინო ღვაწლი და ამაგი ქართული კულტურის დაცვისა და განვითარების საქმეში.

მუშათა რევოლუციური მოძრაობის გარიჟრაჟზე იოსებ იმედაშვილი ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც სათავეში ჩაუდგა მუშათა სახალხო თეატრს; მან პირველმა განაახლა და ათეული წლების მანძილზე რედაქტორობდა ქართულ პერიოდულ გამოცემას ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებას“.

იოსებ იმედაშვილი არა მარტო თეატრის ცხოვრების ასახვას ემსახურებოდა, არამედ ის დაუცხრომოდ და შთამბეჭდავ პროპაგანდას ეწეოდა ქართული კულტურის ყოველი დარგის განვითარებისათვის. საკმარისია ითქვას, რომ ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებას“ ფურცლებზე ქვეყნდებოდა იაკობ ნიკოლაძის, მისე თოიძის და სხვა მხატვართა ნაწარმოებები. დიდად შეუწყო ხელი იოსებ იმედაშვილმა ახალგაზრდა ლადო გულიაშვილის ნიჭის გამოვლენას. იოსებ იმედაშვილმა ბევრ ახალგაზრდა პოეტსა და მწერალს, მხატვარსა და მოქანდაკეს, მუსიკოსსა და მსახიობს ფართო შეახსა ფართო საზოგადოებრივ სარბიელზე გამოსვლისათვის. ამ მხრივ, მისი დამსახურება დიდად დასაფასებელია.

იოსებ იმედაშვილი ახლოს იცნობდა მამაჩემს და ჩემს უფროს ძმებს ლადოს და გრიშას და მათ

მიერ დახატული „შოთა რუსთაველიც“ დაბეჭდა და გამოსცა. ალბათ, ეს იყო მიზეზი, რომ დამწყებ მხატვარს ყურადღება მომაქცია და მისი მადლიანი გულისხმიერებით დიდი სიხარული მომანიჭა: ჩემი ნატურადან ჩანახატი „დავით კლდიაშვილის პორტრეტი“ თავისი ჟურნალის ყდაზე გამოაქვეყნა. ამავე ხანებში დაბეჭდა მან ჩემი ნახატები რ. ქორქიას მოთხრობისათვის. ამის შემდეგ მე გზა გამეხსნა და დრო და დრო ვაქვეყნებდი მისი ჟურნალის ფურცლებზე ნახატებს.

1926 წელს გამოიცა იოსებ იმედაშვილის პოემა „მზეთამზე“, რომლის ილუსტრაციებით შემგომა მე მხვდა წილად, რაც ჩემთვის არა მარტო დიდი სიხარული იყო, არამედ დიდი წახალისებაც.

გავიდა ათეული წლები. ხშირად ვვხვდები ამ ნამამედარ, კეთილშობილ მოღვაწეს და მისმა კოლორიტულმა ფიგურამ და ახალგაზრდობიდან გამოყოლილმა მადლიერებისა და ღრმა პატივისცემის გრძნობამ შთამაგონა დამეხატა მისი პორტრეტი. იოსებ იმედაშვილი დილით ადრე მოდიოდა ჩემს სახელოსნოში თავისი ნაბეჭდი, კახური ქუდით, ჯოხით. პორტრეტზე მუშაობამ, საუბრებმა ჩემე კიდევ უფრო დაგვაახლოვა...

დაე, ეს სტრუქციონებიც იყოს გამოხატულება იმ დიდი გრძნობებისა, რაც ჭაბუკი მხატვრის გულში ჩაისახა თვალსაჩინო მოღვაწის მიმართ და რაც არ განელეებულა ათეული წლების მანძილზე.

მასალა აბაშიძე

იოსებ იმედაშვილი

პარტული თეატრის მოღვაწეთაგან მე ბევრი ნაცნობ-მეგობარი მყავდა გასული საუკუნის 90-იან წლებიდან, როგორც მუნათა (სახალხო) თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებელთაგანს, სცენისმოყვარეს, მსახიობს, რეჟისორს, ჟურნალისტ-მწერალს, ჟურნალ „თეატრისა და ცხოვრების“ დამფუძნებელ რედაქტორ-გამომცემელს. ხშირი, თითქმის განუწყვეტელი ურთიერთობა მჭონდა ჩვენი სცენის მუშაკებთან, და მე არ მახსოვს სხვა ისეთი ერთგული ქურუმი სცენისა, როგორც ვასო იყო.

რა თქმა უნდა, ჩვენს სცენას აკმაყვებდნენ ისეთი სათეატრო-სასცენო მოღვაწენი, როგორც ლადო მესხიშვილი, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ბაბო ავალიშვილი, მაკო საფაროვა-აბაშიძე, ნატო გაბუნია, ეფემია მესხი, ნუცა ჩხეიძე, ელისაბედ ჩერქეშიშვილი, ვიქტორ გამყრელიძე, განსაკუთრებით მშობლიური თეატრის მრავალმხრივად დიდი მოღვაწე ვალერიან გუნია, აგრეთვე შალვა დადიანი, მაგრამ ყველა ამათგან ვასოს უპირატესი ადგილი ეჭირა მშობლიური თეატრის მოღვაწეთა პანთეონში. სხვებს, ლადოს გარდა, სცენის გარეშე სხვა სამუშაოც ჰქონდათ, მამული თუ სამსახური, ვასო კი ერთადერთი იყო სცენაზე მიჯაჭვული. ვასო აბაშიძის ნათელი ხსოვნისა და საზოგადოების წინაშე დიდს ბოდიშს ვიხდი ამ სიტყვისათვის, მაგრამ უნდა აღვნიშნო, ხშირად გამოიგონია: „ვასო აბაშიძე ქართულ თეატრს ისე დარაჯობს, როგორც ცხვარს მეცხვარის ერთგული ძაღლი“. რა თქმა უნდა, ამას იტყვიანდნენ ხოლმე ვასოსადმი ღრმა სიყვარულისა და დიდი პატივისცემის გრძნობით. ამით ხატავდნენ ვასოს ერთგულებას მშობლიური თეატრისადმი.

ვინც კი სცენაზე გამოსვლას იწყებდა, ჩვენი სცენის ქურუმი-მთავან, უპირველეს ყოვლისა, ვასო აბაშიძეს მიზამავდა ხოლმე მიხერა-მოხვრით, ლაპარაკის კილოთი, ამა თუ იმ ტიპის განსახიერებით.

1890 წელს მუნათა (სახალხო) თეატრში ე. წ. „აგებალის აუდიტორიაში“ (აწ საბჭოს ქუჩა, ნაძალადევისაკენ მიმავალ ტრამვაის მოსახვევში, რკინის გზის ხიდის ახლოს) სცენისმოყვარე მუშებმა გ. სუნდუკიანის „უბო“ წარმოადგინეს. წარმოდგენის დასასრულს სცენაზე კულისებში შემოვიდა პიესის ავტორი გაბრიელ სუნდუკიანი, მზიარული, გაღიმებული სახით მოგვესალმა, წარმოდგენა მოგვიწონა, შევგაქო და მე, როგორც რეჟისორს (იმავე დროს, ზინზიმოვს ვთამაშობდი) ქება შემასხა.

— გვაპატიეთ, ბატონო, თუ ისე ვერ შევასრულეთ, როგორც ჩვენი დიდი სცენის განთქმული არტისტები ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვი, კოტე ყიფიანი, ნატო გაბუნია ასრულებენ...

— ვერ შევასრულეთ?! სწორედ ის მხარებს, რომ თქვენ ჩემი „უბო“ ესე ლამაზად ითამაშეთ... დიდ სცენაზე ხომ კარგად თამაშობენ ჩემი ვასო, ჩემი მაკო, ჩემი ნატო, ჩემი კოტე, ჩემი პიესების სული და გული არიან, — ისინი არტისტულად თამაშობენ, თქვენ კი ისე თამაშობთ, გვეგონება ცხოვრებიდან ამოვიღითო, თითქო თქვენ ხართ!

ესე ქაინაური საყვარელი დრამატურგისა ჩვენს წასახალი-სებულად ნათქვამად მივიჩნიე. რა თქმა უნდა, ჩვენი სცენის ქურუმების არდილებიც არ ვიყავით.

მუნათა (სახალხო) თეატრში 1893-97 წწ. რეჟისორობისა და ამ თეატრის ხელმძღვანელობის დროს დაერწმუნდი, რომ სცენის მოყვართათვის საჭირო იყო პიესების კრებული და ისეთი მასალა, რაც დეკლამაციისათვის გამოედგებოდა, აგრეთვე ჩვენს სცენასა და მის დამსახურებულ მოღვაწეთ თეატრის მოყვარულთ გაეცნობდა. ასეთი შინაარსის წიგნი შევადგინე — „ცხოვრების სარკე“, პიესების კრებული (I წიგნის სახელწოდებით) და გამოვეცე კიდევ 1899 წ. ამ წიგნში მოვთავსე ვასო აბაშიძის „უნდა გაეყარეთ“, კომედია სამ მოქმედებად

და მისგანვე შედგენილი წარმოსადგენად ნებადართული პიესებისა (დასახელებულია 238 პიესა). ერთი წლის შემდეგ ამავე სახელწოდების მეორე წიგნი გამოვეყი. ამ წიგნის შედგენისას განვიზრახე მასში მომეთავსებინა სასცენო ხელოვნების შესახებ წერილი. ამისათვის მომართე ჩვენი სცენის დამსახურებულ მოღვაწეებს: ლადო მესხიშვილს, კოტე მესხს, კოტე ყოფიანს, მაგრამ ვერცერთმა ვერ იკისრა. ბოლოს, ისევე ვასო აბაშიძეს მივადექი, რომლისაგანაც ერთხელ უკვე დავაღუბებული ვიყავი. ვასო პაპიძემ გულდასმით მომიმინა და მითხრა:

— ქაჯან, ძალიან კარგი აზრი მოგსცლია, მაგრამ მოკლედ მითხარი, რაც ვინდა, თორემ ჩვენი სცენის მოყვარენი და აქტიორები რაც არიან — შეც ვიცი.

— მოკლედ ეს არის: მე მინდა მგავიო, გასაგებად დაწერილი ცნობანი სასცენო ხელოვნების შესახებ, ის თუ ახალგაზრდა სცენისმოყვარე ქალ-ვაჟთა რა უნდა იცოდნენ, რა მიეთხოვებათ, ვიდრე სცენაზე გამოვიდოდნენ.

იმვე დროს, გაფართოებულ ვასო, რომ გასამრჯელოს (პონორას) ვერ მივეცი.

— გასამრჯელო?! — შემომამერდა ვასო უფრო ცოცხალი გამოხედვებით: — ქაჯან, ოღონდ წიგნი დაბეჭდე როგორმე, რომ ჩვენს ღარიბ თეატრს გამოაღდეს და... რის გასამრჯელო, რა გასამრჯელო!...

და რა ბედნიერი იყო ჩემთვის ის დღე, როცა ვასომ თავისებური გარკვეული ხელით დაწერილი შემდეგი წერილი მიმიტანა: „მოკლედ ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“ (გუშდენი იმ ყმაწვილ ქალთა და კაცთა, რომელთა შუაშტორ სცენას ემსახურნ) „ივერია“, 1894 წ., №171, 172.

ეს წერილი შეიცავს შემდეგს: სწავლა და განვიარება როლის მოწადება და ვარჯიშობა (რეპეტიცია).

III დაკვირება

IV დარიგება შექსპირის მიერ მსახიობებისა — ტანისათვის, გრიმი.

V გამარჯვება სცენაზე — კრიტიკა.

ამ წერილის შესავალიში ჩვენი დაუვიწყარი ვასო, სხვათაშორის, წერდა (მოწყავს, რადგან „სცოტრების სარკვე“ დიდი ხანია მიღლითარაფულე იშვიათობას წარმოადგენს და, შესაძლოა, მსურველს ხელში ვერ ჩავუვარდეს): „ვისაც სურს სცენას ემსახუროს, უწინარეს ყოვლისა, უნდა გამაირკვიოს და შეიგნოს, რას შეადგენს მსახიობის ხელოვნება.“

მსახიობის ხელოვნება იმას შეადგენს, რომ თავისი ვარგებით წარმოგვიდგინოს ის ადამიანი, რომელიც ავტორს ყავს პიესაში გამოყვანილი, ამიტომ მსახიობმა თავაშობის დროს უნდა დაივიწყოს, რომ იგი მსახიობია და მხოლოდ გვიჩვენოს და დაგვიხატოს ავტორის მიერ შექმნილი ტიპი.

ამისათვის საჭიროა, ყველამ, ვისაც კი სურს სცენას ემსახუროს და მსახიობად გახდეს, შეიმუშავოს: ა) მიხერა-მიხერა, ბ) ხმა, გ) მიმიკა, ვ. ე. ი. ს საშუალებანი, რომლითაც მსახიობი მაყურებლებზედ ჰმოქმედოს“ და სხვ.

წერილს ამთავრებს შემდეგი დარიგებით: „მხოლოდ დაუღალავს მუშაობას და ცხოვრების დაკვირვებას შეუძლიან შემქმნას არტისტ ხელოვანი“-ო („სცოტრების სარკვე“, II, 1901 წ., გვ. 366-384).

დღეს, როდესაც ჩვენი სათეატრო ხელოვნება სახელმწიფოს ზრუნვის საგანია, თეატრთა და მსახიობთა რიცხვი ერთი ათად და მეტად გაიზარდა, გვაქვს სათეატრო ინსტიტუტი, ყველა თეატრის დასს საკუთარი აღმზრდელ-გამწრთებელი, საგანგებო, სათეატრო ხელოვნების ცოდნით აღჭურვილი რეჟისორი ჰყავს, ზემოხსენებულ წერილში გამოთქმული აზრები თითქმის უკვე ღია კარებში ბრახუნს ემსაგავსება, მაგრამ ნაშევარი საუკუნის წინათ სცენის მუშაკთა ეს წერილი ცის მანანასავით მოველიან.

და მაინც ვფიქრობ, ამ წერილის ზოგიერთ აზრს ზოგიერთი მუშაკისათვის დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

ამავე წიგნში მოვათავსე „სია სათამაშოდ ნებადართული პიესებისა“, ვასოსგანვე შედგენილი (46 პიესა).

როგორც ცნობილია, ვასოს ოჯახი — მეუღლე მაკო და ასული ტასო, — ქართული სცენის სიამაგე და მშენებელი იყო. მახსოვს, ვასომ რა გულის ფანქვალით გამოიყვანა სცენაზე თავისი სახელოვანი ასული ტასო, ეს იყო აიანის პიესა „ფული და ხარისხი“. პირველ წარმოდგენაში 1899 წ. მონაწილეობდნენ თვით ვასო აბაშიძე (ასრულებდა ვაჭარ არტემ შაბრათოს), თ. აფხაზიშვილი (ანეინა ბაბაღე), გ. შათირიშვილი (თავ. ლევანი), ს. სვიმონიძე (თავ. კოწია), ნ. გაბუნია-ცაგარლასი (სოფი), ტასო (მამო), ა. ადამიძე (მაგარტა), შ. საფაროვი (ივანე მუშტაძე), ა. მიწინარივი (ბოქაული), მათ შორის მეც (ვასრულებდი თავად ლამბაძის როლს). პირველ გამოსვლისას ვასომ ტასოს სცენის კარი გაუღო. სცენისაკენ მი-

ქურნალ „თეატრი და სცოტრების“ პირველი ნომრის პირველი გვერდი.



მავლს შვილს მარჯვენა ხელით ჯვარი გადასახა იმედის სა-
სობით. ისე მომჩვენა, ვასო იმ დროს რაღაც ზემოთაგონებული
გრძნობით იყო აღგზნებული. რა თქმა უნდა, საზოგადოება ტა-
ნის დიდი აღვრთოვანებით მიივება და მზურვალე ტაშით დაა-
ჯილდოვა, ვასოს თვალებში სისარულის ცრემლები აუციმ-
ციმდა და როდესაც ტასომ (მაშო) სცენაზე შესაფერი ისტა-
ტობით ხმა ამოიღო, ვასომ შვებით ამოსუნთქა.

1905 წ. რევოლუციის შემდეგ გამოფეხულ სასტიკი რეაქ-
ციის ხანაში, 1910 წ. იანვრიდან კვირეული სათეატრო-სახე-
ლოვანი ჟურნალის „თეატრი და ცხოვრებას“ გამოცემა დავი-
წყე, არ მახსოვს მეორე კაცი, აკაკის გარდა, რომელსაც ისე
გახარებოდა ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებას“ გამოშვება,
როგორც ვასოს.

ვასო აბაშიძე არა მხოლოდ უნიჭიერესი, თვითომქმედი მსა-
ხიობი იყო, არამედ მრავალმხრივი მოღვაწე ქართული თეატ-
რისა: ჟურნალისტი, დრამატურგი, პიესების გადმომკვებე-
ლი, რეჟისორი, ანტრეპრენიორი, სასცენო თეორიული წერი-
ლების მწერალი და სხვ. მშობლიური თეატრის მომავალს გა-
სო მუდამ ღიძის იმედით და რწმენით შეჰყურებდა, — ამ მო-
მავლისათვის ყოველგვარ საქმიანობას აღტაცებით ეგებებოდა.
ერთხელ ქართული თეატრის (აწ გრიბოედოვის სახ. რუსუ-
ლი თეატრი) კარიბჭეში ვასომ ერთი X უცნობს შეხასხვედ-
რა — გაიცან ტამარინი!

უცნობს ხელი ჩამოვართვი და ვასოს ჩურჩულით უთხარი
„ნამდვილი შიშაგაა“.

— მძინაროვი გახლავართ! — მომივო ასალგანობილმა
ელვარე თვალთა ისრის ტყორცნით.

— მძინაროვი თუ მძინარიშვილი?

— დიაღ, მძინარიშვილი.

ვასომ სამიკიტნოში მიიწვია ეს მძინარიშვილი-ტამარი-
ნი, მეც ამიყოლია. ნადიმის დროს ტამარინ-მძინარიშვილმა,
ვასოს უთხრა:

— ეკ, ვასო, ვასო, შენ რომ რუსეთში წამოსულიყავი და
რუსულ სცენაზე შესულიყავი, მთელ რუსეთის სათეატრო ვარ-
სკელები იქნებოდ!

— ეკ, მიშა, მიშა, შენ რომ საქართველოში დარჩენილიყავ
და ქართულ სცენაზე გემუშავნა, იცი, ჩვენი ქართული სცენა
როგორ იკავაშებდა!

რამდენად მართალი იყო ეს ერთიმეორესადმი მიძღვნილი
ქაითანური, ამის განხილვაში არ შევსულვარ, მაგრამ ის ვი ვი-
ცი, რომ მიხეილ მიხეილის ძე მძინარიშვილი — ტამარინი
რუსეთის სცენაზე განთქმული მსახიობი იყო, ხოლო ვასო აბა-
შიძე მშობლიური სცენის დიდება, ქართული ეროვნული თეა-
ტრის ერთი დედაბოძთაგანი. ვასო, ლადო, ვალიკო, ორი კოტე,
ბაბო, მაკო, ნატო, ფეფიკო, ნუტა, შალვა, ორი ალექსანდრე
და სხვ. აი, მოღვაწეთა თაობა, ვის ზურგზე აიგო ქართული რე-
ვოლუციამდელი თეატრი.

უკანასკნელად ვასო აბაშიძეს თბილისის II საავადმყოფოში
მეორე სართულის ცალკე ოთახის სასიკვდილო სარკველზე მწო-



ვასო აბაშიძე

ლიარეს შვეხვდი. მიმი-მიმიედ სუნთქავდა. გაუნძრევლად
თვალნი მომაპყრო. თანვე მყავდა ფოტოგრაფი ვარლამ ჩლაი-
ძე, ავადმყოფის სურათის გადასაღებად. ვარლამ ჩლაიძე შეუდ-
გა ფოტოაპარატის სამუშებზე დამაგრებას. სამუშეა გადასხლ-
ტა, აპარატი იატკას დაცვა. ვასომ უსიცოცხლოდ მომაპყრო
თვალეში. ძლივს სუნთქავდა: „ვარლამ, მგინი სულს
ლევს“ — წაგზურჩულე ფოტოგრაფს და ვასოს მოვებ-
ვიე. მაჯის სიცივე ვიგრძენი. როგორც იქნა, ფოტო აპარატი
დაამაგრა ვარლამმა და სულმოზრძავ ვასოს მოუზარჯა. ვასომ
ერთი ამოსუნთქა, პირი ოდნავ გააღო და აღარ შენძრეულა.
ეს წუთი ჩლაიძის აპარატმა აღბეჭდა. ვასოს შუბლს ვეამო-
რე... ჩვენი თეატრის მზე ჩემს მკლავებზე „ჩაესვენა“.

ტიციანი

„ჩემი ხელი და ფეხი რომ შესატყვისებოდეს იმ მნიშვნელოვან აზრებს, რომელნიც ალკუსენ ჩემს სულსა და გონებას, მამინ მართლმადიდებელი აღმსარებლები ჩემი მისწავლებას“ — შორეულად მიწის თავისი ხელოვნების შესახებ რენესანსის უდიდესი ოსტატი ტიციანი და ეს მით უფრო საინტერესოა, რომ მარკო ფედერიკო გონზაგასადმი მიწერილ ამ წერილში ლაპარაკია საქვეყნოდ სახელგანთქმულ ფერწერულ ტილოზე „მარიამ მადლადინელზე“. ამგვარი მომთხზველობით გვიღებდა თავის საქმეს მხატვარი, რომლის შესახებ მისი თანამედროვეები ამბობდნენ, რომ იგი ერთადერთია, ვისაც შეიძლება ფერწერით ეწოდოსო. „მხოლოდ მას, ერთადერთს შეიძლება ეწოდოს ბრწყინვალე კოლორისტი. ვერცერთი ძველი მხატვარი მას ვერ შეედრება, რადგან იგი თვით ბუნებას მიჰყვება კვალდაკვალ“. — ასე ახასიათებდა ტიციანს მისი ბიოგრაფი, XVI საუკუნის ვენეციელი მწერალი ლოდოვიკო დოლჩე.

ტიციანის შემოქმედება მის სიცოცხლეშივე იყო ღირსეულად დაფასებული და აღიარებული. იგი საყოველთაო აღტაცებითა და პატივისცემით სარგებლობდა. იტალიელ მხატვართა ცნობილი მემკვიდრე, ტიციანის თანამედროვე ჯორჯო ვაზარი აღნიშნავს: „ტიციანი, რომელმაც თავისი შესანიშნავი სურათებით დაამშვენა ვენეცია, უფრო მეტიც — მთელი იტალია და სხვა ქვეყნებიც — სიყვარულსა და ყურადღებას იმსახურებს“.

იტალიური რენესანსის ერთ-ერთმა თვალსაჩინო პიროვნებამ, ლევენდად ქველუმა მხატვარმა უმაგალითო შემოქმედება მოახდინა მთელ ქვერობულ ფერწერაზე. ამ დიდი კოლორისტის ხელოვნება თავისი სახელი და სამაგალითო იყო ყველასათვის, ვინც კი ჭეშმარიტ ფერწერას აფასებდა. ტიციანი — ეპოქა ფერწერის ისტორიაში. ერთმა მან იმდენი რამ გააკეთა ფერწერისათვის, რასაც მხატვართა თაობები თუ მოახერხებდნენ. ტიციანმა ცხრა ათეული წელი იცოცხლა და მისი გიგანტური ნიჭისა და მწქეფარე ენერგიის წინაშე თვით დროც კი უძლური აღმოჩნდა. სიცოცხლის ბოლო წლებშიც იგი კვლავ ახალგაზრდული შემართებით მუშაობდა და მისი ფუნჯი კვლავ ჯაბოსნური ძალით ქმნიდა ფერწერას, „რომელსაც ვერ შეედრება ვერც პატიოსან თვალთა ელვარება, ვერც ოქროს ბრწყინვალეობა“ (პიეტრო არეტინი).

ტიციანის სამშობლოა პივე დი კადორე, პატარა ქალაქი ვენეციის რესპუბლიკისა და ტიროლის საზღვართან. საინტერესოა მისი ოჯახის ისტორია, რომელსაც ვინმე ტომასო დი პოცა-

კიტი მარჩბელი

ლესთან მივყავართ, ვისი ერთ-ერთი ვაჟიც, სახელად ვერჩლო, თუ ვერჩლო კადორეს პოდესტად (ქალაქის თავად) იქნა არჩეული XIV საუკუნის პირველ ნახევარში. სწორედ აქედან მოიღო ოჯახმა თავისი გვარი — ვერჩლო.

ტიციანი — ერთი ხუთ შვილთაგანია ქალაქ პივე დი კადორეს ნოტიარისის, გრეგორიო ვერჩლოისი. ტიციანის დაბადების ზუსტი თარიღი უცნობია. ტრადიციულად მიღებული იყო თარიღი, მოცემული XVII საუკუნის ავტორების — ანტონიმო დელ ტიციანელისა და რიდოლფის მიერ — 1477 წელი. ამჟამად მკვლევარები მხარს უჭერენ ჯორჯო ვაზარისა და ლოდოვიკო დოლჩეს ცნობების საფუძველზე დადგენილ თარიღს — დაახლოებით 1488-1490 წლები.

ცოტა რამაა ცნობილი ტიციანის ბავშვობის წლებზეც. ლ. დოლჩეს ცნობით, რვა თუ ცხრა წლის ტიციანი გაგზავნეს ვენეციაში, სადაც იგი მოხვდა სებასტიანო ცუკატის სახელოსნოში, სახელგანთქმული მოზაიკის ოსტატების, ვალერიოსა და ფრანჩესკოს მამასთან. ეს დურული ნაცნობობა მოზაიკის ტექნიკასთან დიდ ზეგავლენას მოახდენს ტიციანის ფერწერულ მსოფოგმრძებლაზე. ურთიერთობა ცუკატის ოჯახთან წლების მანძილ-



ჯვრის ტვირთა. ფრანგენტი.

ზე გრძელდებოდა. პატარა შვირიდი ემხარებოდა მასწავლებელს, სან მარკოს, ბაზილიკის მოზაიკებზე მუშაობაში. 1565 წლისთვის მათი სახელები კვლავ ერთადაა მოხსენებული პივედი დი კალორეს საარქივოაქონი ეკლესიის ფრესკებთან დაკავშირებით.

წერილობითი წყაროების ცნობით, ცუკატომ ჭაბუკი ტიციანი ჩააბარა ცნობილ ვენეციელ ფერმწერს ჯენტილე ბელინის, რომელიც იმ დროს თავის ძმასთან ჯოვანისთან ერთად მუშაობდა დოვენის სასახლეში. ჯენტილეს ხელოვნება ტიციანის გულგრილს სტოვებს, მის ფერწერულ სტილს იგი „ხისტს, მშრალსა და ნაწვალბეს“ უწოდებს, ამავ დროს კი იგი აღტაცებულია ჯოვანის ნამუშევრებით. ეს ნიშანდობლივია, რადგან ჯოვანი ბელინი, ანუ, როგორც მას თანამედროვეები უწოდებდნენ, ჯანბელინი, თავისი ეპოქის ფერწერულ იდეალებს განასახიერებდა და მასთან უკვე მადლო რენესანსის დიდებული და კარმონიული სტილის წინათგრძნობა ჩანს. იმ დროისთვის, როცა მასთან ტიციანი მივიდა, ჯანბელინი პირველია ვენეციელ ფერმწერთა შორის; მისი ნათელი, პოეტური, უაღრესად დახვეწილი ხელოვნება საოცარი ძალით იზიდავს დამწყვეტ მხატვარს.

სწორედ ჯანბელინისაგან აითვისა ტიციანმა მიდრეკილება ტონალური ფერწერისადმი, პეიზაჟის ემოციური შეგრძნება, რაც განხორციელდა და უმაღლეს საფეხურზე ავიდა ჯორჯონეს ტილოებში.

სწორედ ჯორჯონეში ხედავდა ტიციანი მასწავლებლის იდეალს და მივიდა კიდევ მასთან. ამ ბრწყინვალე მხატვრისა და უაღრესად განათლებული ადამიანის სახელისონიმი დაკყო ტიციანმა სამი წელი, ახალგაზრდა მასწავლებლის უფრო სიკვდილამდე. სულ სამი წელი მუშაობდა ტიციანი ჯორჯო დი კასტელფრანკოს გვერდით და ეს იყო მისი, როგორც ფერმწერის, ჩამოყალიბების ყველაზე მნიშვნელოვანი წლები. ტიციანმა დრამა შეითვისა ჯორჯონეს სწავლება და აღტაცებით ეზიარა მის ჯადოსნურ სამყაროს.

ჯორჯონემ გააგრძელა და განავითარა ჯოვანი ბელინის კოლორისტული ტრადიციები. მისი ტილოების ფერადონება განსაკუთრებული სიზოზობით და ინტენსივობით ხსიათდება. ამასთანავე, სრულიად განსაკუთრებელია მის მიერ ყოველი ფერის ემოციური განცდა, მათი ოსტატური შერჩევა, ყოველი ტონის მუსიკალური ელემენტობა. ტყუილად ხომ არ იყო ნათქვამი, რომ „ვენეციური ფერწერა პარმონიულ მელოდიას ჰკავს, იგი მოქმედებს არა მარტო თვალზე, არამედ გრძნობებზეც“. ყველაზე მეტად ეს ჯორჯონეს ეხება, მხატვარს, რომელმაც შესძლო გადმოეცა მზის შუქით გაელენილი ჰაერი, რომელიც ცვლიდა ფერის სიძლიერეს ჰაეროვანი გარემოს ზეგავლენით.

ასეთი მხატვრის გვერდით გამოიკვეთა ტიციანის ფერწერული ნიჭი; არსებითად, მისგან შეითვისა ახალი ფერწერული ხედავ, სამყაროს შეგრძნებისა და საგნობრივი გარემოს ასახვის განსაკუთრებული გზა. შემთხვევითი არ არის, რომ ტიციანის სახელი პირველად სწორედ ჯორჯონესთან ერთად არის მოხსენებული: 1508 წელს ოცდაათი წლის სახელგანთქმულმა ვენეციელმა მხატვარმა ჯორჯონემ და მისმა მოწაფემ, ჭაბუკმა ტიციან ვენეცილიმ შეამკეს მხატვრობით გერმანელთა ფუნდუკის — ფონდაკო დეი ტელესკია ფასადი.

ტიციანისათვის უკვალოდ არ ჩაუვლია ჯორჯონესთან გატარებულ წლებს. ჯორჯონეს გვიანდელ ნამუშევრებში მკაფიოდ გამოიკვეთა მის ფერწერული ხერხები, წერის მისწრაფა, რომლებიც ასე აახლოვენ ამ ორ მხატვარს და ხშირად ჭაბუკებზე მათი ნაწარმოებების გამიჯვნას. ორი მხატვრის ასეთმა სიახლოვემ შექმნა სირთულე

ნაწარმოებებთა იდენტიფიკაციაში და ხშირად მხედრება გვიანი ჯორჯონეს გარეგა ადრეული ტიციანისაგან.

ორივე მხატვრისთვის დამახასიათებელია ნახატისა და ფერის სრული შერწყმა. ორივესთვის მთავარი იყო მუშაობა ფუნჯით, ამიტომ იყო, რომ ვაზარი სავანგებოდ აღნიშნავდა ტიციანისთვის ჩვეულ ფერწერულ ტექნიკას, რომელიც თითქმის სრულიად გამორიცხავდა წინასწარი ესკიზებისა და მოსამზადებელი ნახატების აუცილებლობას.

ტიციანის ხელოვნება, მისი ფერწერული ნიჭი ჩაისახა და განვითარდა ვენეციაში, იტალიური რენესანსის გვიანდელ კერაში. მისი შემოქმედება — ვენეციური კულტურის ერთ-ერთი მკაფიო და დამახასიათებელი გამოვლინებაა, ვენეციაში ჰუმანისტური იდეალების ყველაზე ნათელი და სრული განსახიერება. ამავე დროს, ტიციანის ხელოვნება იტალიური რენესანსის უკანასკნელი და აკურდენია. მისმა შემოქმედებამ მოიცვა ტრაგიკული და უაღრესად მრავალფეროვანი XVII საუკუნის სამი მეოთხედი; იგი იტალიური კულტურის უდიდესი აღმავლობისა და მისი დაცემის მომწერე იყო, მაგრამ ეპოქის ქარტეხილებმა ვერ შეასუსტეს მისი სიყვარული სიცოცხლისადაც, ვერ ათქმევინეს უარი სამყაროს მშვენიერებით ტკბობაზე. სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე იგი რენესანსის ტიტანად დარჩა.

ვენეციას თავისი საკუთარი განუმორბელებლი სახე ჰქონდა. თვით ქალაქის სახეიშო, ბრწყინვალე ხასიათი დაღს ასვამდა მის მკვიდრთა ხასიათსა და განწყობილებას. ცხოვრება იქ მუდმივ დღესასწაულს ჰგავდა: ბრწყინვალე პალატები — ვენეციელ დიდებულთა სასახლეები — პალატო აენარო, ვენდრამინ კალერჯი, კა დ'ორო, კორენერი. თეთრი მარმარილოს ელვარება, მოზაიკით მოპირკეთებული ფასადები, ფერადი მარმარილოს ინკრუსტაცია; ქალაქის ელვარება ათევედებოდა, რადგან რეალურ ქალაქს ემატება ურიცხვი არხის მომწვანო-ლურჯ სარკვებში არეკლილი მთორე ილუზორული ქალაქი: პიაცეტა — მუდამ ხალხით აღსავსე, მრავალხმიანი, ტრეული, მხიარული, წმინდა მარკოზის ვერცხლისფერი გუმბათი რომ აგვირგვინებს. მაღალი სასახლეების ჩრდილში მომწყვდეული ვიწრო არხები, პატარა კუზინაი ხიდების ქვეშ შავი გედებივით მოსრიალვ გონდოლებით.

განსაცვიფრებელია ვენეციის ფერადობება; ფერთა ნამდვილი დღესასწაული, უაღრესად ცხოველბატული არქიტექტურა, რომელიც თითქმის ფერადოვან ლაქებზეა აგებული. ქალაქის ბრწყინვალეობას ემატებოდა ვენეციელი პატრიციების ფუფუნებით აღსავსე ცხოვრება, ქალაქის ქუჩებში გამოსული დოჯებისა და სენატორების სახეიშო მსვლელობანი, რელიგიური პროცესიები. მხოლოდ აქ, ვენეციაში ხდება გასაგები, თუ რატომ მაინც და მაინც აქ ქალაქში უნდა წარმოიზობილიყო ვენეციელ ფერმწერთა უბადლო კოლორიტი,



ღვთისმშობლის ამალბება. (გასუნტა).

ცეცხლოვანი, ელვრადი, საზეიმო ფერწერა. სწორედ აქ, ვენეციაში ხდება გასაგები, რამ განაპირობა ბელონის ოჯახის მატატარია, ჯორჯონესა და ტიციანის ხელოვნების თავისებურება.

ტიციანის შემოქმედება ვენეციის ჰუმანისტური იდეალების ყველაზე ნათელი და სრული განსახიერებაა. ვენეციის რესპუბლიკის განსაკუთრებული ეკონომიური და პოლიტიკური პირობების გამო, აღორძინების იდეალები მტკიცედ იკიდებენ აქ ფეხს და დიდი ხნით განსაზღვრავენ მისი კულტურის განვითარებას. ვენეცია შექმნა რენესანსის საკუთარი, განუმეორებელი სახე, რეალური ცხოვრების განსხვავებული აღქმით. ტიციანის მასწავლებლების ჯოვანი ბელონისა და ჯორჯონეს ხელოვნება წარმოადგენდა ადრეული რენესანსიდან მაღალი რენესანსისკენ გადასვლას. თვით ტიციანი კი უკვე მაღალი რენესანსის ხელოვნებას ეკუთვნის.

შემოქმედებითი გზის დასაწყისში ტიციანი თავისი მასწავლებლების ჯანბელონისა და ჯორჯონეს ძლიერ გავლენას განიცდის. მაგრამ ისეთი დიდი და თავისთავად შემოქმედს, როგორც ტიციანია, არ შეეძლო დიდხანს ყოფილიყო ვინმეს შემოქმედების ქვეშ. მისი მწვეფარე ტემპერამენტი, სამყაროს თავისებური შეგრძნება განსხვავებულ მხატვრულ გზეხს მოითხოვდა. მძაფრი ემოციებით, უსაზღვრო ენერჯია დიაბეტურაღრუად განსხვავდებოდა ჯორჯონეს შვიდი, ინტიმური, ოცნებით აღსავსე ხელოვნებისაგან. იმ სურათებშიც კი, სადაც ჯერ კიდევ ჯორჯონესული განწყობილება სუფევს, დახვეწილი და ნატიფი გრაზობების ჩარჩოში შემოიჭრება მძლავრი განცდა, განსაკუთრებული პათეტიკა. თავისი ტალანტის ბასიათით ტიციანი უკვე სხვა სამყაროს ეკუთვნოდა — იგი მაღალი რენესანსის ნამდვილი პირმოყოფი.

ტიციანისათვის პადუაში გატარებულ დროს უკვალოდ არ ჩაუვლია. 1511 წელს იგი ჩადის პადუაში. იქ ეზიარება იგი რენესანსული ფერწერის ფუძემდებლის, დიდი ფლორენციელის ჯოტოსა და პადუაელი დიდოსტატის, მანტენიას ხელოვნებას. პადუაში, სკუოლა და სანტომი შეასრულა ტიციანმა სამი ფრესკა, სადაც პირველად სცადა თავისი ძალა მონუმენტურ ხელოვნებაში. თუმცა ამ ადრეულ მოხატულობაში ბევრი რამ ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელია, დაუსრულებელია, ტიციანს მასში შეაქვს ვენეციელისათვის ჩვეული კონკრეტულობა, ცხოვრებისეულობა. რელიგიური სცენა ისტორიული თხრობის კონკრეტულობას იღებს. პადუის ფრესკებში ტიციანმა უკვე გამოამჟღავნა გარკვეული მიდრეკილება პორტრეტისადმი.

ვაზარის გადმოცემით, ტიციანის ადრეული პორტრეტები ახლთა ჯორჯონეს ხელოვნებასთან. არაკითარი განცდა, მწუხარება არ აღულებს მის პერსონაჟებს. არ იცნობს ძლიერ განცდებსა და სულიერ მიღწევარებას თვით მხატვარიც. მშობ-

ლიური ვენეციის მსგავსად ტიციანის ცხოვრებაც დღესასწაულია, რომელსაც იგი გადმოსცემს ნათელი, კამეკამა ფერების ელვრადიანი, საზეიმო განწყობილებით.

ტიციანი იშვიათი ბუნების ადამიანი იყო, სი-ცოცხლის ოვერჟული აღსავსე, მხიარული, გულ-ღია, მისი ცხოვრება თავიდანვე ბედნიერად წარმართა. მას არ აკლდა აღიარება და დადასტავა, მის შემეკვეთთა შორის იყვნენ მეფეები და პაპები, დოქტორები და პერსონები. მისი სახელი იმდენად იყო განთქმული, რომ ჯოვანი ბელონის გარდაცვალების შემდეგ (1516 წელს) იგი აირჩიეს ვენეციის რესპუბლიკის ოფიციალურ მხატვრად და ეს თანამდებობა მას ბოლომდე შეერჩა. XVI საუკუნის ოციანი წლების დასაწყისისთვის ტიციანი ვენეციური ფერწერული სკოლის აღიარებული მამამთავარია.

ამ ადრეულ პერიოდში შექმნილი ბრწყინვალე ფერწერული ტილო „სუევიცი და მიციორი სიყვარული“. ამ სურათის სიუჟეტი დღესაც კამათს იწვევს. მაგრამ რა მითოლოგიური ან ლიტერატურული წყაროც არ უნდა დადებოდა მას საფუძვლად, მთავარი ისაა, რომ ტიციანმა აქ შექმნა მშვენიერების აღსავსე, დიდებული ფერწერული სამყარო. თუმცა ამ სურათში მხატვარი ჯერ კიდევ არ იყენებს ფერს ისეთი სრული დატვირთვითა და ემოციურად მგზნებარებით, როგორც მომდევნო პერიოდში, მაგრამ ფერი აქ უკვე გარკვეულ სიღრმეს იძენს. იგი ჯერ კიდევ ნატიფი, ფრთხილი მონასმებით ფარავს ტილოს ზედაპირს, ფერს ჯერ კიდევ ამ დაუკარგავს ლიკალობა, მაგრამ ცალკეული ფერადოვანი ლაქები უკვე ისტატურად ეთითანდება ერთ პარზონულ ტონალობად. ეს თითქმის ადამიანის მშვენიერების დიდებაა, ოცნება ბუნებასთან მის სრულყოფილ შეწყვეტაზე, თავისებური თავჯანსიყვება ქალის სხეულის მარადიული სილამაზისა.

ამ პერიოდში უკვე ყალიბდება ტიციანის მძლავრი ფერწერული ტალანტი, თავისუფალი ყოველგვარი ზეგავლენისაგან, მაღალი რენესანსის იდეებით შთაგონებული.

ვენეციის ბევრი კუთხე, ბევრი ტაძარი და სასახლე დაკავშირებული ტიციანის სახელთან. მაგრამ ამ მხრივ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია ნიკოლო პოზანოს ვეგემით აგებული ეკლესია სანტა მარია გლორიოზა დე ფორაი — ქალაქის თავისებური პანიონი. აქ კპოვებდნენ უკანასკნელ განსასვენებელს ვენეციის დოგები, ქალაქის დიდებულები. აქა დაკრძალული თვით ტიციანი. ტაძარში შემსვლელზე უდიდესი ძალით მოქმედებს ზეფიოტენ მისწრაფებული, მძლავრი რიტმით ატყორცნილი ინტერიერი. სწორედ ამ ინტერიერში, თავისებური არქიტექტურით შექმნილი ჩარჩოში მოთავსებული ტიციანის გასაცხარი სურათი „ასუნტა“ („დღათისმშობლის ამალეობა“). ეს კოლოსალური სურათი (სიმაღლე — 6.90 მ., სიგანე — 3.60 მ.) ფრანცისკანელი ბერების შე-

ვეითი იყო შექმნილი საგანგებოდ ამ ინტერიერისათვის. მხატვარს უთუოდ გათვალისწინებული ექნებოდა სურათის მდებარეობა ეკლესიაში, რადგან იგი უცნაურის ძალით ახდენს ზემოქმედებას სწორედ მისთვის განკუთვნილ ადგილზე. იგი იმ-ვითი მაგალითია სურათის საოცარი ჰარმონიისა გარემოსთან, რაც ათუგეხებს მის გამომსახველუ-ბას.

შორიდანვე გიზიდავთ სურათის ფერადოვნება — ოქროსფერი თითქოს სურათის სიღრმეიდან ვფინება საკურთხეველს. უცნაური ძალით გიპყრობთ მუქი წითელი სამოსელით ვირტუოზულად დრამატიკული მარიამის ფიგურა, ანგელოზთა გუჟღით შემოხვეული. რადენი განცდა, რა სუ-ლიერი სიღრმეა ამ მშვენიერ სახეში. გავიწყდებ-ათ, რომ თქვენს წინაშე რელიგიური სურათაა და აღიქვამთ მას, უწინარეს ყოვლისა, როგორც ადამიანის წმინდა გრძობათა, საუკეთესო მისწ-რაფებათა სადიდებელ ჰიმნს, რადგანაც მარიამის სახეში, სურათის ქვედა რეგისტრში მოთავსებუ-ლი მოციქულების ფიგურებში ხედავთ ჩვეულებ-რივ ადამიანთა გრძნობებსა და განცდებს. ვისაც კი ერთხელ მაინც უნახავს ტიციანის ეს დიდებუ-ლი ქმნილება, მას არასდროს დაავიწყდება ღრმა განცდით აღბეჭდილი მოციქულთა სახეები, მათი დაძაბული მოძრაობები, რომელნიც ადამიანური ემოციების გამოვლენის სხვადასხვა სტადიასა და სხვადასხვა ხარისხს გადმოგვცემენ. ყოველი მათ-განი — განსაკუთრებული ხასიათია, ყოველი მათ-განი — დაუვიწყარი ადამიანური ემოცია: წინა პლანზე — ახალგაზრდა მოციქულის ზეაწეული მგზვნებარე სახე, შინაგანი ცეცხლით ათეულები; ზურგით მდგომი წითელმოსასხამიანი მოციქული, რომლის დინამიური, იმპულსური მოძრაობა, იმე-დით აპყრობილი კუნთოვანი მძლავრი ხელი წარ-მართავს თქვენს ყურადღებას მარიამისაკენ; წვე-როსანი მოციქულის (მარჯენი) დამახასიათებელი პროფილი, რომელზეც ნათლად იკითხება ის გრძნობები, მძლავრად რომ უბიძგეს მას წინ.

დაძაბული, ექსპრესიული კომპოზიცია მყარ კლასიკურ, რენესანსულ წყობაზეა დამყარებული; გრძნობათა ჰარიზმული მკაცრად აგებულ კომ-პოზიციურ ჩარჩოშია ჩაყვტილი. კონტრასტი მკვეთრად გამოყოფილ ნაწილებსა და ამ ნაწილ-ების მჩქეფარე დინამიკას შორის განსაკუთრებულ ხასიათს ანიჭებს სურათს.

ამ სურათის ღრმა აზრის გამოსაკვეთად უდი-დესი ძალითაა გამოყენებული ფერი, რომელიც გამოთქვამს კომპოზიციაში მთავარს, ფერადოვანი ლაქების განაწილებას ქმნის სურათის დინამიკასა და წონასწორობას.

„ასუნტაში“ მოელის ძალით გამოჩნდა ტიცი-ანის ფერწერული და კომპოზიციური ნიჭი. სუ-რათმა გამოაჩენებელი შთაბეჭდილება მოახდინა თანამედროვეებზე, რადგან ეს იყო სრულიად ახ-ალი სიტყვა ფერწერულ ხელოვნებაში, ახლებე-უ-

რი მიდგომა რელიგიური ფერწერისადმი. ტიცი-ანის ეს სურათი იმდენად უჩვეულო იყო თანა-მედროვეთათვის, რომ მისმა შექმნომმა ბერებმა იგი თავდაპირველად მკრეხლობადაც კი ჩათვა-ლეს.

ღე ფრანის ეკლესიისათვის არის შესრულე-ბული, ეპისკოპოს ჯაკოპო პეზაროს ოჯახის შეკ-ვეით, საკურთხეველის სურათი „პეზაროს მადო-ნა“ (1515-1526 წ.), რომელიც ღირსეულ მეტო-ქეობას უწევს „ასუნტას“. დიდებული მონუმენ-ტური კომპოზიცია (4,78X2,68) მძლავრ რიტმ-ზეა აგებული, რომელშიც მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება ფერადოვანი ლაქების განლაგებას და მათ ურთიერთდაკავშირებას. კომპოზიციის ცენტ-რი — მარიამი ჩვილით — სურათის მარჯვენა



კაენი და აბელი

მხარეს არის გაწეული და მრავალფიგურიანი სუ-რათის სტრუქტურა ამ აზრობრივი ცენტრის გათ-ვალისწინებით არის აგებული. უდადესი ოსტატო-ბითაა გამოყენებული არქიტექტურა — ორი გრანდიოზული სვეტი არღვევს სურათის ჩარჩოს და ზევითაა ატყორცნილი. სვეტების მასშტაბე-ბი თითქოს სახს უსვამს სურათის დედააზრს, ჩვე-ულებრივ, თითქმის ფანრულ სურათს განსაკუთ-რებულ გამომსახველობასა და მასშტაბურობას ანიჭებს.

აქვე, ღე ფრანის ეკლესიაშია ბელინის ერთ-ერთი „მადონა“, ლირიზმითა და სიმშვიდით აღ-



სასვე, უნაწესი ფერწერული ნიუანსებით შესრულებული. და, მასთან შედარებით, ბელნის მოწაფის მძლავრი, დიდებულო ფერწერული სახეები, ღრმა ემოციებით აღბეჭდილი, უკვე სრულიად სხვა სამყაროსა და სხვა მსოფლმხედველობაზე მეტყველებენ.

„პეტაროს მაღინაში“ ყურადღებას იქცევს სურათში ჩართული ვაგუფი — პეტაროს ოჯახის წევრები; რენესანსული პორტრეტის საუკეთესო ტრადიციებია განხორციელებული ამ სახეებში. ადამიანის ხასიათის გახსნა, მისი სულიერი სამყაროს გადმოცემა ხორციელდება ტიციანთან ფერისა და ტონის უნატიფესი ნიუანსირებით. ინტერესი ადამიანისადმი, მისი განუმეორებელი პიროვნული თვისებებისადმი ტიციანს ახასიათებდა შემოქმედების მთელ მანძილზე. ამით აიხსნება პორტრეტების დიდი რაოდენობა მის შემოქმედებაში, რასაც ხელს უწყობდა ვენეციის ფეოდალური მხატვრის წოდებაც.

ადამიანის ფსიქოლოგური დახასიათებისადმი ინტერესი გამოვლინდა ფერარის ჰერკოლის ალფონსო დ' ესტესთვის შექმნილ სურათში „კეისრის დინარა“ (1516 წ.). რელიგიური სიუჟეტი აქ მხოლოდ საბაბია ადამიანურ ხასიათთა დრამატული დაპირისპირებისათვის. სურათი გარეგნულად მშვიდი და აუღელვებელია, მაგრამ რა შინაგანი დაძაბულობა კონტრასტებზე აგებულ ამ მონუმენტურ კომპოზიციაში: ქრისტეს დიდებული ფიგურა, შექმნილი კაშკაშა წითელი და ლურჯი ლაქების მძლავრი მოდერლებით, შექმნილით ოსტატური ძერწვით. და ფარისკვლის მდებარე, უხეში სახე; ქრისტეს ნატფი ხელთა კეთილშობილებით აღსასვე ქესტი და წინა პლანზე გამოტანილი ფარისკვლის მუხზე დამწვარი, დაკოვრილი ხელი. ორი პერსონაჟი — ორი სამყარო.

ტიციანის პორტრეტები მხატვრის ოსტატობა-სა და განსაკუთრებულ ფერწერული ხედვის რთულ ევოლუციას გვიჩვენებენ. განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ტიციანისეული პორტრეტები XVI საუკუნის 30-იან და 40-იან წლებში. ამ პერიოდის პორტრეტებში ტიციანი სრულყოფს თავისი ფერწერის იმ დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს, რომელნიც ასე მკაფიოდ გამოიკვეთა 20-იანი წლების პორტრეტებში: კეთილშობილება ფერთა შერევაში, კომპოზიციური ოსტატობა, შინაგანი განცდის გადმოცემა, დახვეწილი კოლორეტი („ჭუბუკი ხელთათმანით“, „უენობი მაშაკაის პორტრეტი“ — ლუკრი, „ვიზინცო მონტის პორტრეტი“ — ფლორენცია, პიტის გალერეა).

გაღრმავდა ხასიათთა გახსნა, გამდიდრდა პალიტრა, დაიხვეწა ფერწერული მეტყველება, გაიზარდა შინაგანი დაძაბულობა. განსაკუთრებით მახვილი გახდა მხატვრის თვალი. და მისი პორტრეტები, რომლებზეც უპირატესად უკვდავყოფილი არიან ძლიერმა აქ ქვეყნისანი, ისტორიული

საბუთების ძეგრადობას იძენენ. იმათ შორის, ვისაც ხატავდა ტიციანი, იყვნენ: პაპი პავლე ფარნეზე, იმპერატორი კარლუს V, მისი ვაჟი ფილიპე II, კარდინალი გრანველა, პიერ ლუიჯი ფარნეზე, ტიციანის მეგობრები — ცნობილი ენეციელი მწერალი და ჰუმანიზმის არტეინო, ისტორიკოსი ბენედეტო ვარკი.

პიეტრო არტეინოს პორტრეტში უდიდესი ძალითაა გახსნილი რენესანსის ეპოქის მეტად კოლორიტული ადამიანის რეალიზმი. ტიციანის უახლოესი მეგობარი და მრეწველი, ვენეციის სულიერი ცხოვრების ერთ-ერთი წარმმართველი, სახელმძღვანელო დამატურე პიეტრო არტეინო იმითაც არის „ცნობილი“, რომ სწორედ მან მიავლია მას, რომ მიქელანჯელოს „განიტხვის დღე“ სისტემს კაბელში დამახინჯვებით ეკლუპოსის მსახურთ. ოდესღაც მიქელანჯელოს კეთილმუნარეული და მეგობარი, იგი მის უპირობეს შტრად იქცა. ეს მეტად თავისებური, ძლიერი პიროვნება მთელი თავისი სილიადი ჩანს ტიციანის პორტრეტზე. პორტრეტი თითქოს ერთი ამოსუნთქვით არის დაწერილი. მასიური მონუმენტური ფიგურა მძლავრად ავსებს სურათის სინტაქსს, მომუხანო-მოწითალო-ისფერი ტონების ციმციმს პორტრეტის ზედაპირს განსაკუთრებულ მითროლოკარებას და სიცოცხლეს ანიჭებს. თავის მოზრუნებაში, გამოხედვაში დაუოკებელი ენერჯია ჩანს. პიეტრო არტეინოს სახეში მთელი მისი ბიოგრაფია იკვირება.

ტიციანის პორტრეტული ხელოვნების უდიდესად მნიშვნელოვანი ნიმუშია პაპის პავლე III-ისა და მისი მდილმეოლების ალესანდრო და ოტავიანო ფარნეზუს ვაგუფური პორტრეტი (1545-1546 წწ. კაპოდომონტეს მუზეუმი). პაპის მიერ შეკვეთილი პარადული სურათი მხატვრამ და ისტორიულ ტილოდ აქცია. კომპოზიცია უჩვეულო და უაღრესად თამბია. მაყურებლის თვალწინ თითქოს შუასაუკუნეების ფოლკლორი იტალიის რომილადუ ტრავადის ფერცული იშლება. მოხუცებული პაპის კუთხოვანი დაძაბული მოძრაობა, პატივმოყვარე ოტავიანოს რბილი, შემპარავი მიზმობა, კარდინალის ალესანდრო ფარნეზუს მდიდრული გულგრილობა — აქ განწყობილება და ხასიათთა უსასრულო ნიუანსებია გადმოცემული. მთავარი ამ უნიკალურ კომპოზიციაში მაინც ფერია, როგორც ფსიქოლოგურია დახასიათების ძირითადი საშუალება.

ამ პერიოდის პორტრეტებისათვის დამახასიათებელია გაგაღებულ ფერწერულობა, დაძაბულობა და დრამატუზმი. „კარდინალი იპოლიტო მედიჩი“ (1533 წ. პიტის გალერეა, ფლორენცია) — ენერჯიული, წინააღმდეგობათა დაძლევას მიჩვეული ადამიანის მკაცრი, დაუნდობელი ხასიათი. ამ პორტრეტშიც, ამ პერიოდის სხვა პორტრეტების მსგავსად, ერთი მძლავრი ფერადოვანი აქცენტია გამოკვეთილი, რომელსაც ექვემდებარება

სურათის ტონალობა. დომინანტობს ლილის-ფერი დაძაბული გამა.

ტიციანისეული პორტრეტებიდან განსაკუთრებული ძალითა და კეთილშობილებით გამოირჩევა ფერარის იურისტის იპოლიტო რომინალდის პორტრეტი (1510 წ. პიტის გალერეა, ფლორენცია), აგებული ფარულ კონტრასტებზე. ოდნავ ასექტური, გამხდარი სახე შინაგან ვნებათა ლეღვასა და უდიდეს ფსიქოლოგიურ დაძაბულობას ამჟღავნებს. მწვანე თვალების ცივ, მკაცრ გამოხედვაში შეკავებული ძალა იგრძნობა. მარტვიან იპოლიტო რომინალდის პორტრეტი, მაგრამ ამ სიმარტივეში უდიდესი სირთულეა. ტიციანი ახალგაზრდა კაცის სახეს წერს თავისუფალი, მოციმციმე მონაამებით, ხან გამკვივრალე და ხან სქალად დადებულ ლაქებით. ასეთი ტექნიკით იგი სახეს სიცოცხლის სუნთქვას ანიჭებს. არცერთი მკაფიო სახე, არცერთი მკვეთრი დეტალი. ამ პორტრეტზე დაკვირვებისას გასაკვირ ხდება, თუ რატომ მოჰყავდა ალტაცებამი ტიციანის ნახელავს მისი თანამედროვენი, გასაკვირ ხდება, თუ რა ჰქონდა მხედველობაში დოღჩეს, როდესაც წერდა: „ტიციანი ერიდება თავის სურათებში უსარგებლო დეტალებს და მხოლოდ კოლორიტის შესანიშნავ ფლობას გვიჩვენებს. მის სურათებში არ არის არავითარი შეღამაზება, მხოლოდ ოსტატის სერიოზუ-

ლობა იგრძნობა. მის სურათებში შუკი მეტოქეობს ჩრდილთან, ნათელი ელემენტება ჩრდილებს. სინათლე იცვლება და ქრება მის სურათებში, მსგავსად იმისა, როგორც ეს თვით ბუნებაში ხდება“.

ხელოვნებათმცოდნეები ძალიან ხშირად პარალელს ავლებენ იპოლიტო რომინალდისა და შექსპირის კამლეტს შორის. შექსპირის მოსენიება ტიციანის გვერდით შეთხვევითი როდია, მათ აერთიანებთ ეპოქა — მაღალი რენესანსის იდეალების რღვევის დასაწყისი, ჰუმანისტური იდეების ტრაგიკული კონფლიქტი სოციალურ სისტემასთან, მათ აერთიანებთ ღრმა ჩაწვდომა თავისი ეპოქის არსში და მისი სრულყოფილი ასახვა. რენესანსის ამ ორი გიგანტის სახელთა დაკავშირება ხშირად გვხვდება მკვლევართან.

პორტრეტი — ორმოციან წლებში ტიციანის შემოქმედების მთავარი თემაა, მთავარი პრობლემა — პიროვნების ხასიათის გახსნა. ეს არის მისი კოლორიზმის აყვავებისა და თავისებური გარდაქმნის პერიოდი. ყოველი პორტრეტი უნიკალურია თავისი ფერადოვნებით, ყველაფერი აგებულია ტონის უნატიფეს ნიუანსებზე ყოველი პორტრეტისათვის იგი არჩევს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ფერს, რომლის საშუალებითაც უფრო სრულყოფილად ხსნის ადამიანის ხასიათს.

ტიციანის შემოქმედებაში რელიგიურ სურათებ-



კიოსის დინარო.
ფელერეკო დი სასონიას პორტრეტი.
ფრაგმენტი.
იპოლიტო რომინალდის პორტრეტი. ფრაგმენტი.



თან და პორტრეტებთან ერთად დიდი ადგილი უკავია მითოლოგიურ სურათებს. ამგვარი სურათების ბრწყინვალე სერია შეასრულა ტიციანმა ალფონსო დ'ესტეს შევევით; ისინი განკუთვნილი იყო პერციოსის სამუშაო ოთახების შესამკობად („ვენერას დღესასწაული“, „პაქოსი და არიადონა“ „ბაკქანალია“). ანტიკური თემა ტიციანთან თავისებურადაა გახსნილი. ანტიკურ სიუჟეტებში — სიციცილის, ბუნების დღესასწაულია, ფერთა საზეიმო ელვაკრება.

რენესანსის სხვა ოსტატებისგან განსხვავებით, ტიციანი უადრესად თავისუფლად იყენებს ანტიკურ მოტივებს, ანტიკურობა მისთვის ახლობელი და გასაგებია სულიერი პარამონით. შინაგანი თავისუფლებით, ცხოვრების მშვენიერების განდიდებით. იგი ჩაწვდა ელინური ხელოვნების სულს. თუმცა რენესანსის სხვა მხატვრებისაგან განსხვავებით მას არასდროს შეუსწავლია საკანკებოდ ანტიკური ქანდაკებები და რელიეფები.

ურბინოს პერციოსისთვის, ფრანკესკო დელა როვერესთვის შეასრულა ტიციანმა ერთ-ერთი უმშვენიერესი სურათი — „უროზინოს ვენერა“, შთაგონებული ჯორჯონეს „მძინარე ვენერას“ კომპოზიციით. მითოლოგიური ჭალმერთის ნაცვლად ტიციანი გამოსახავს მშვენიერებით აღსავსე ოქროსთმიან ვენეციელ ქალს; ანტიკური სიუ-

ჟეტ ვანრულ სურათად იქცევა. მკაცრად ატყუვლ კლასიკურ კომპოზიციამ პორზონიტალებისა და ვენერტიკალების მწეობრი მონაცვლები კმის ბრწყინვალე ჩარჩოს მშვენიერი ქალის ფიგურისათვის. ქალის ვარდისფერი სადაფისებრი სხეულის ნატივ ხაზები მუსიკალური აკორდებით ჟღერს ფარდის თბილი სიმწვანისა და მწუშული ხავერდის ფონზე. ოთახის სივრცე უშუალოა და პაერიტაა სავსე. ამ სურათში ტიციანის პალატა უკიდურესად დაემშველი და თამშვევებელია.

გადილა დრო... იტალიაზე გადავლილი ქართველები ვენეციასაც შეიხი. რენესანსული კულტურის კრიზისის გამომახილი ჯაც გამისმა. მავრამ ეს ბრწყინვალე ქალაქი კიდევ დიდხანს არ კარგავს მსოფლიო ქალაქის მნიშვნელობას, თუმცა მისი სული. მისი სასათი მინც შეიცვალა. ქვეყნის მწიღებდობამ ვენეციურ ხელოვნებასაც დააჩნია თავისი კვალი. უშფოთველ, ბედნიერ ცხოვრებას რთულმა პოლიტიკურმა და სოციალურმა მოვლენებმა ერთგვარად იერი შეუცვალეს. ვენეციელებიც ჩაწვდნენ ცხოვრების ჩრდილოვან მხარებებს და მათი ხელოვნება თანდთან უფრო მჭერჭელობითი და ემოციური ხდება.

ეს ახალი განწყობილება ტიციანსავე დაუვიღა. საუკუნის შუახანისთვის მხატვარმა მეფიდე ათეულს გადააბოჯა, მაგრამ ეს მისთვის მხოლოდ ახალი ამოცანებისა და ახალი მიზნების განხორციელებისათვის შრომის ახალი ეტაპია. ამ დროს მის ნაწარმოებებში ახალი ძალით ჩნდება ადრეული ხანისათვის დამახასიათებელი ბევრი მოტივი და ამასთანავე ახალი განწყობილებები და ტენდენციები. განსაკუთრებით მძაფრდება მისი ფერწერის ფსიქოლოგიური სიღრმე, მატკლობს ფერის ემოციური ძალა. ეს იყო ტიციანის ოსტატობის საოცარი მომძლავრების ხანა. მისი ხელოვნება თითქოს ახალ ხარისხში გადადის.

ამ პერიოდის საუკეთესო ნამუშევრებს ტიციანი ქმნის არა შეკვეთით, არამედ თავისთვის; იგი თითქოს ცდილობს ტილოზე აღბეჭდოს ყოველივე ის, რაც კი დაუგროვდა მრავალწლიანი შემოქმედების გზაზე. იგი მუშაობს ფანატკური გატაცებით. საკვირვლია მოხუცი მხატვრის ენერჯა, ჭალანტის სიმძლავრე, მისი ფუნჯი ვირტუოზული ოსტატობით ქმნის შედევრებს.

ტიციანს განსაკუთრებული ძალით იზიდავს მითოლოგიური სიუჟეტები („დანაია“ — 1554 წ., „ვენერა და ადონისი“ — 1554 წ., „პერსესი და ანდრომიდა“ — 1555 წ., „ვენერა სარკისთან“ — 1555 წ.). ამ სურათებში მხატვარი განადიდებს ბუნების უმშვენიერეს ქმნილებას — ქალის სხეულს. შემთხვევითი არ არის, რომ ამ მითოლოგიურ სურათებს იგი „პოზიას“ უწოდებდა. აქ ჩანს მისი დამოკიდებულება თემისადმი, ანტიკური ეპოქის ადამიანის მსგავსად, იგი უთავყანება მშვენიერებას, ტკბება მისით. ამ მხრივ განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ის გრწმობა, რომლითაც



შექმნილია ტიციანის ფერწერის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ნიმუში „ვენერა სარკესთან“⁴. ეს სურათი მხატვრის სასელოსონოში ადრია ბოლომდე, მხატვარმა ვერ გაიმეტა იგი. ამ ტილოში უკვე მთელი სისასით მოჩანს ის ფერწერული ფენოქენი, რომელიც ასე აოცრდა მის თანამედროვეთ. მხატვარს უდიდესი სიფიქსიდა აქვს შეგრძნებელი ყოველი ფერის უნაჭევად გადასვლები, ამასთანავე, იგი ქმნის ფერწერული რელიეფის სრულიად განსაკუთრებულ სახეს, თითქმის პლასტიკურად ძირვას სურათის ზედაპირს. უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება თვით ტილოს ფაქტურას, რომელიც ოსტატურად გამოიყენებოდა ფერწერული ფენის გვერდით.

მითოლოგიურ სურათებში თანდათან ჩნდება ახალი განწყობილება; უმფთიველი, საზეიმო ანტიკური იდილი იცვლება პათეტური, დრამატული სურათებით. ეს ახალი, მიუღვარე მოტივები, უპირველეს ყოვლისა, ფერწერული ხერხეზების საშუალებით ვლინდება. ფერი სრულყოფილად გადმოსცემს მხატვრის ჩანაფიქრს.

შემოქმედების ამ ბოლო პერიოდში ტიციანის ყურადღების ცენტრშია კვლავ ადამიანი, მისი გრძნობები, განცდები. განსაკუთრებით იზიარებს მხატვარს გმირული ხასიათები; რელიგიურ სიუჟეტებშიც კი იგი პეროიკულ თემას ეძებს. ასეთ გმირებად სახავს ტიციანი წმინდანებს, რწმენისთვის წამებულთ. მისი წმინდანები ძლიერი გმირებია, რომელნიც ქედს არ იხიან უხეში ძალის წინაშე. ასეთებია: წმ. ზუსტანე — ისრებით განკმირული გმირი სასჯელ სიმძვინვარე და სულის ძლიერებით. მისი მშვენიერი სახე — თითქმის რენესანსული გმირობის სიმბოლოა; წმ. ლავრენტი, რომლის მთავრი მოძრაობა, დაძაბული პოზა უდაოდეს სიმტიცესა და სულოვ ძალზე შეტყვევებს. ყველა სურათში კომპოზიციის წამყვანი ელემენტი ფერია, იგი განაპირობებს სურათის საერთო ხასიათს, მის ემოციურ წყობას. ყოველი ფერადოვანი ლაქა, ყოველი მონასმი ზუსტად გააზრებული და ლოგიკურია. განსაკუთრებული ძალით შემოიჭრება ტიციანის კომპოზიციებში შუქი — მშვიდი და ნათელი, როდესაც ეს მხატვრული ამოცანით არის გაპირობებული. — მღელვარე და ექსპრესიული, როდესაც მან შინაგანი დაძაბულობის თანხმიერი შუქ-ჩრდილის პარმონია უნდა შექმნას.

პარადოქსულია, რომ სწორედ მაშინ, როდესაც ტიციანის ფერწერული ნიჭი მწვერვალს აღწევს, იგი კარგავს თავის თავყანისმცემლებს, კარგავს შეკვეთებს. რენესანსული იდეალების ერთადერთი მოხუცი მხატვარი XVI საუკუნის მეორე ნახევარში ვეღარ პოუვებს მიმდევრებს, მისი ფანტასტიკური ფერწერული ოსტატობა მის თანამედროვეებზე დაუმთავრებლად შთაბეჭდილებას ტოვებს. გაზარი ბრალად სდებს სახელოვან დიდოსტატს ნახატის დაუდევრობას. მხატვრის ე. წ. „გვიანი მანერა“⁵, რომელმაც წარმოუდგენელი სიმძალეზე

აიყვანა ფერი, მისი მნიშვნელობა, ღრმა შინაგან ლოგიკაზე დაფუძნებული. ფორმას იგი ფერით აგებს. ფორმა, კოლორიტი, ფაქტურა — განუყოფელ მთლიანობადაა შერწყმული.

ვენეციელ მხატვართა ცხოვრების აღწერის კარგო რიდიოღის (XVII ს) თავის წიგნში „ხელოვნების საოცრებანი“ მოტანილი აქვს ტიციანის აზრები ფერწერის ხელოვნებაზე: „ფერწერის თავის ნაწარმოებებში უნდა ცდილობდეს ჩაწვიდეს საკანთა დამახასიათებელ თვისებებს, გადმოსცეს მათი აზრების ნიშნები, გამოსახოს სულიერი მოძრაობა და სრულად დაეკმაყოფილოს მათურებელი.“⁶ „უკვე ღრმად მოხუცებული ტიციანი, — გადმოგვცემს რიდიოღი — სახელგანთქმული აპელესის მსგავსად, არცერთ დღეს არ სტოვებდა ისე, რომ რამე არ გამოესახა ნახშირით ან ცარცით“⁷.

გვიანი ტიციანის ყოველი სურათი — თავისებური სამყაროა, მხატვრის ექსტრაორდინალური ფერწერული ტექნიკით გასულდგმულებული. ოთხმოცი წლის მხატვარი ქმნის სურათებს, რომელნიც ცეცხლოვანი კოლორიტით, ფერადოვანის ფენის უდიდესი დინამიკით გამოირჩევა. მისი სურათების ფერწერული ფენა ფერადოვანი მოხასიებების ქარიშხლისებური ამოფრქვევითაა შექმნილი. ასეთია, მაგალითად, „ტრაკვირეზი და ლუკრეცია“, რომელშიც ანტიკური ლეგენდის გმირები თანამედროვე ადამიანის ტრავმადიას ახასიათებენ. ტიციანის ფერწერული ტექნიკა აქ კულმინაციას აღწევს. ალბათ, ეს სურათიც ჰქონდა მხედველობაში გაზარის, როდესაც ის ახასიათებდა ტიციანის უკანასკნელ ნამუშევრებს და აღნიშნავდა, რომ ისინი „დაწერილია თავისუფალი მანერით და ლაქებით იმგვარად, რომ ახლოდან მათა გარჩევა არ შეიძლება და მხოლოდ შორიდან ჩანან ისინი დასრულებული“. ამ სურათის მოციმცივე, მოძრავი ზედაპირი უცნაური ძალით არის გამოცხლებული. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქმის იგი ერთი ამოსუნთქვით არის შექმნილი. მაგრამ ეს შთაბეჭდილება მაცდურია, განაწინ ტიციანის მოწაფის, პალმა უმეროსის წყალობით დღეს კარგადაა ცნობილი ტიციანის გვიანი ფერწერის შექმნის დამახასიათებელი პროცესი. ეს ცნობები შეიმონახულია ვენეციელი მარკო ბოკაჩინის ნაშრომში „ვენეციური ფერწერის მდიდარი საგანძურა“ (1674 წ.): ტიციანი ტილოს ფარავდა საღებავის ფენით, რომელიც მომავალი გამოსახულებისათვის საფუძველს წარმოადგენდა. ასეთ დაფერვას იგი ასრულებდა ხალხის წიოელი ტონით ან თეთრით. იმავე ფუნჯის საშუალებით, თანამიმდევრობით — წითელი, შავი და ყვითელი საღებავის გამოყენებით იგი მოხაზავდა განათებული ნაწილების რელიეფს. ასეთივე უდიდესი ოსტატობით, მხოლოდ ოთხი მონასმით მშვენიერი ფიგურის მოხაზავს ქმნიდა. ჩაუყრიდა რა ამგვარად საფუძველს მომავალ სურათს, იგი მას მიატრიალებდა კედლისკენ და ხშირად თევობით სტოვებდა ისე, რომ

თვალსაც კი არ შეავლებდა; ხოლო, როდესაც ხელ-
მეორედ მოჰკიდებდა მას ხელს, ათავაიერებდა ისეთი
მკაცრი ყურადღებით, თითქმის მის წინაშე
მისი უსასტიკესი მტერი იყო, ათავაიერებდა, რა-
თა დაუნდობლად გაიშურებდა მის ნაკლოვანე-
ბებს. თუკი თანდათან აღმოაჩნდა ნაშენებს,
რომლებიც არ შეესაბამებოდა მის ჩანაფიქრს, იგი
კარგი ქირურგივით უწყალოდ ამოიღებდა ყველა-
ფერს, რაც, მისი აზრით, ხელისშემშლელი იყო.
ამგვარად, თანდათან შექმნიდა მას შესწორება
ფიგურებში, აღწევდა მათ გამოსახვაში იმ უდი-
დეს პარმონიას, რომელსაც ძალუძს გადმოსცეს
ბუნებისა და ხელოვნების მთელი მშვენიერება...
ამგვარად შექმნილ საფუძველს, რომელიც თაი-
ქის ყოველივე არსებობის შერწყმას წარმოადგენ-
და, იგი ხორცს ასხამდა, განმეორებით მოხამე-
ბით მიჰყავდა გამოსახულება იქამდე, რომ მას
მხოლოდ სუნთქვალა აკლდა. იგი არასდროს არ
ხატავდა ფიგურას alla prima (ერთი ხელის
მოსმით), რადგან ამტკიცებდა, რომ იმპროვიზა-
ტორს არ შეუძლია შექმნას სწორად აგებული,
კარგი ლექსი. უკანასკნელ მონასმებს ტიციანი ოი-
თებით ასრულებდა, არბილებდა გადავლებს კაშ-
კაშა გამონათებებიდან ნახევარტონებზე, შეაზელ-
და ერთ ტონს მეორეში. ხანდახან თითითვე დაა-
ტანდა ღრმა ჩრდილს რომელიმე კუთხეში, რათა
გაემლიერებინა ეს ადგილი, ხან კი წითელი ტო-
ნით, როგორც სისხლის წვეთებით, აცოცხლებდა
ფერწერულ ზედაპირს. ამგვარი ხერხებით აღწე-
და იგი თავისი ფიგურების სრულყოფას. სიცოცხ-
ლის ბოლო წლებში, — პალმა უმცროსის თქმით,
— იგი უფრო ხშირად თითებით ხატავდა, ვიდრე
ფეხებით.

ტიციანის ფერწერული ტექნიკა მსოფლიო ხე-
ლოვნების ერთ-ერთი საოცრებაა. მის შემოქმე-
დებით პროცესზე დაკვირვება საშუალებას გაძ-
ლევს ჩავეჭვდეთ მის ჯადოსნურ ფერთა საიდუმ-
ლოებას. ის, რაც ზედმიწევნითი თავისუფლებიანა
და სიმსუბუქის შთაბეჭდილებას ქმნის, სინამდვი-
ლეში ტიტანური შრომის შედეგია.

ტიციანის ფერწერის უკანასკნელი ნიმუშები
(„ველის გვირგვინის დაღმა“ — 1570 წ.) უკი-
დურესად დაძაბული და ექსპრესიულია. მათში
უკვე ტრაგიკული ნოტები გაისმის. ყოველი ტონი
განსაკუთრებულად დაძაბულია, შუქისა და ჩრდი-
ლის მძლავრე მონაცვლეობაში ღრმა სულიერი
ტკივილი გამოკრთის.

თხზომცდათ წელს მიღწეული მხატვარი ქმნის
საკუთარ ძეგლს — ფერწერულ ტილოს „ქრის-
ტეს დატირებას“, რომელიც განკუთვნილი იყო
სანტა მარია დეი ფარის ეკლესიისათვის. სურა-
თი დაუმთავრებელი დარჩა (იგი დაასრულა მის-
მა მოწაფემ პალმა უმცროსმა). შავი ჭირის ეპი-
დემიამ შეიწირა მცხოვანი მხატვარი. ეს მოხდა
1576 წლის 27 აგვისტოს. დაასრულა თავისი ცხო-
ვრების გრძელი და რთული გზა რენესანსის ერთ-
ერთმა უდიდესმა მხატვარმა, სწორუპოვარმა

ფერმწერმა, რომელმაც უდიდესი ღვაწლი დასდო
ვეროპული ფერწერის განვითარებას. არ არსებობს
არც ერთი დიდი მხატვარი, რომელიც რამდენიმე მა-
ინც დავალებული არ იყოს ტიციანის ფერწერი-
საგან. ტიციანის მნიშვნელობა შესანიშნავად დაა-
ხასიათა ეფენ დელაკრუმა: „სწორედ მან შექმნა
მის წინამორბედთა სიხისტისაგან სრულად თა-
ვისუფალი, წერის ფართო მანერა, რომელიც ფერ-
წერის გვირგვინად გვევლინება“. იმდენად სრულ-
ყოფილია ტიციანის ფერწერული ტექნიკა, იმდენად
ვირტოზულია მისი ყოველი მონასმი, ყო-
ველი ფერადოვანი ლაქა, რომ დელაკრუმა მას
მხატვრობას „გამოუხუნობ საოცრებად“ მიიჩნევს.
გავიდა ოთხი საუკუნე ტიციანის გარდაცვალები-
დან, და ამ „საოცრებას“ კვლავ უდიდესი ზემოქ-
მედების ძალა გააჩნია. მხატვართა თაობები იზრ-
დებოდნენ და კვლავაც გაიზარდებინ წმინდა კო-
ლონისტულ საფუძველზე დამყარებულ, რენესან-
სის ამ გიგანტის მიერ შექმნილ ფერწერულ სის-
ტემაზე.

წმ. სებასტიანე. ესკიზი.



ტრაგიკუმლის შრომობრობა კომიკუმრობან

(ტრაგიკომედიის ნანამედიკობი)

L., 1961), რობერტ ბეხტოლდ ჰეილმენის „უცნულს დამტარებელი, ცეცხლის წამიდებელი და ტანჯული ადამიანი ქმედობის ტრაგედია და მელოდრამა თანამედროვე სცენაზე“ (R. B. Heimen, The Icceman, the Arsonist, and the Troubled Agent. Tragedy and Melodrama on the Modern Stage, Seattle, University of Washington Press, 1973).

ამ გამოკვლევების ბათობის გასაგებობა, თუ მხედველობაში გვეყენება ტრაგედიის დიურენმატიკული ოსტრაკიზმი (თანამედროვე თეატრში ტრაგედია ფრიდრიხს დიურენმატის მიერ შექმნილად მინიწეული, ვინაიდან თავად რეალურ სინამდვილეში „უსახო სახე-ღმწიფო მანქანის“ მძივნეარების წინაშე ადამიანის პასუხისმგებლობის გრძობისა და ღირსების საურდენებო აქვს გამოცლილი, რამეთუ ახლა „ანტიგონეს საქმეს კრეონტის ნაცვლად განსჯის კრეონტის მდივანი“) და, განსაკუთრებით, ახსურდისების „გლობალური ტრაგიფარსი“, სადაც ტრაგიკუმლის ბუნებრივი ურთიერთობა კომიკურთან საბოლოოდ დამსხვრევს ტრაგედიას და შემოაკვევს მას „გრანდიოზულ კლოუნადად“.

ტრაგედიის ასეთი გრანდიოზული რქვივის პირისპირ, ჩვენი მზანა სრულიად კონკრეტულია: კომედიასთან კომედიკაცია ავსნაო ტრაგედიის შინაგანი ესთეტიკური ბუნებით და მოვიმარკვრობის დასახებოფობად.

1.

მიუხედავად თეორიული კვლევის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციისა, ტრაგიკუმლის და ხელოვნებაში მისი გამოკვლენის უველაზე სრულყოფილი, უმადლესი ფორმის, ტრაგედიის არსი ჭედაც არაა ბოლომდე დახსენებელი. მკვლევარები ტრაგიკუმლის თავანთი ფილოსოფიური, ზოგადესთეტიკური კონცეფციების შესახამისა და ამიტომ განხვავებულად განმარტავენ. ბოლო ტრაგედიის საყოველთაოდ მისაღები ისეთი ცნება, რომელიც ამ ურთულეს თეატრალურ ეანრს მთელი სისრულით მოიცავდა, ფაქტურად ჭედაც არ გაავანია.

ტრაგედიის საფუძვლიანი ხანა ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში პირველად არისტოტელემ სცადა. „ძველი მსოფლიოს ჰეგელი“ თავის „პოეტიკაში“ ტრაგედიის შემდეგ ფორმულირებას იძლევა: „ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიღრმე აქვს, — ასახვა შემობოლინით, მისი სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში, ასახვა მოქმედებით და არა თბრობით, ასახვა, რომელიც შეცოდებისა და შიშის აღმტრის საშუალებით აშგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს“.1 ეს განსაზღვრება, რომელიც სარწმუნოდ გამოითერებოდა საუკუნეების მამიწულ და მამწეურობილად იმეორებდნენ არისტოტელეს მომდგრების აღებებში, დღეს უკვე კვლარ დავგამპოყოფილეს. მართლაც „პოეტიკა“ ტრაგედიის ირგვლივ შეიცავს საღივლილად ღრებულ უხე მასალას, გარდაუვალი მრავალმობის ნაწარს, მაგრამ ძნელი არაა დავინახოთ, რომ ტრაგედიის თვად ეს განსაზღვრება ამ ეანრის რაობას ვერ მოწურავს, ტრაგედიის არსი ბოლომდე ვერ განიფორება იმით, რომ ტრაგედია დიადი და დასრულებული მოქმედების ასახვა, ვერც იმით, რომ არის „ასახვა შემოკბილი ენით, მისი სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში“. ბოლო ფორმულის მეორე მხარე, რომლის დირიგებულბა საუფელთაოადა აღარებული, შეეხება „კოარჩოსს“, ტრაგედიის მიერ განმცდილ სუბექტში გამოწვეულ სულიერ პროცესს და არა თვად ტრაგიკუმლის ფენომენს. ამ ფაქტს ურადებდა უკვე ფენომენოლოგიური ესთეტიკის აღებებში მ. გაიგერმა მიაქცია. კიოხებზე — რა არის ტრაგედია? — არისტოტელე ვკანახებებს, რომ ეს არის ის, რაც იწვევს შიშს, თანაგრძობისა და მათი საშუალებით „აშგვარ ვნებათაგან განწმენდას“. სასხუი, გაიგერის აზრით, დოლოგიკურად გაუმარტებელბა: კიოხებზე — რა არის? — მდებრულია სასხუი, რომელიც შეესახამება კიოხებს: რას იწვევს? თუმცა, ესთეტიკური მსჯელობის წიაღში შესახამობა მარქსმულია და არ არის იყე აშკარა, როგორც, მაგალითად, ფრეიკაში იქნებო-

ვანტანგ ქართველიშვილი

ტრბბმპუმლის ესთეტიკური ფენომენი და ტრაგედია — სათვადტრო ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ეანრი — ანტიკური ხანიდან მოყოლებული აშკარბს მკვლევართა განსაკუთრებულ ყურადღებბას. ტრაგიკუმლზე მსჯელობს წარსულის არაერთი გამოჩინული მზაზროვე.

ტრაგედიისამში ინტერესი არც ამჟამინდელ თეატრალურ სიტუაციაში შენელებულია. თანამედროვე სცენაზე მისი შესაძლებლობის, მოდელირების თუ პერსპექტივის საკითხი სრულიად აქტუალურია როგორც საბჭოთა, ასევე დასავლური თეატრმცოდნეობისათვის.

თანამედროვე დასავლური თეატრალური კრიტიკის დიანტერესება ტრაგედიით, სხვა ფაქტორებთან ერთად, განპირობებულია იმ კრიზისითაც, რასაც თუ ეანრი რეალურად ვანიცდის მოდერნისტულ ხელოვნებაში. თეატრის ამერიკელი თეორეტიკოსი ფრენსის ფერეიგოსონი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე დრამა, უეთეს შემოხვევაში, შემოოგამლევს „ტრაგიკული რიტმის შეკვეცილ ვერსიას“. ტრაგედიის ბედით შემოფოთებას ვამოხატავს აგრეთვე თეატრმცოდნე ზიგფრიდ მელონეგრის „თანამედროვე თეატრი“ (S. Melchinger, Modernes Welttheater, Bremen, 1956), ულიამ მაკკოლუმში „ტრაგედია“ (W. McCollum, Tragedy, NY, 1957), გეორგ სტიუნერის „ტრაგედიის სიკვდილი“ (G. Steiner, The Death of Tragedy,

და კიბვაზე — რა არის ელვა? — ვინმეს რომ ეძახებოდა ეს არის ის, რასაც შეშვთა შეგარბოთს, შეგანზობს, ჩვენ უარსმანოდ ვიძულებო, რომ პასუხს ავღებინათ კიბვას. კიბვაზე თავისი შინა-არსით ფურკას უკუფრის, პასუხი კი უსაქლოვდება. შექსპირის ტრაგედია, გაიგერის თქმით, ის კი არ არის, რასაც იგი მითხველ-სა თუ მაურბერტში იწვევს, სუბიექტის შგემატარებას კი არ ეწოდება ის სახელი, არამედ ობიექტურ ფენომენს, ამ შემთხვევაში მხატვრულ ქმნილებას.²

ტრაგედიის სხვა ატორიტეტულ განმარტებას მოტანავ შეი-ძლებოდა, მაგრამ უმარობის გარნძობას, აღბათ მონც ვერ გავეცევი, როგორც ვერ გავეცემა მას ბერნარ შოუ, როცა ერთ თავის სტატიაში (მას საფუძვლად უდგეს ინსტუციო-პოლიმწ წარმო-ქმობი სიტუა და ტოლსტოის შესახებ) საქორთუდ მიიჩნია მსგე-ლოდის იფორმისებულ ტალღაზე ვაგარბთა და ასეთი სტენდენცია შემოგვამტია: „გავრცელებული განსაზღვრების მიხედვით, ტრაგე-დია — მიმედ პიესაა, რომლის უანასტეულ მოქმედებაში უკვლას უდებენ ანდრას...“³ აქ ისიც უნდა ითქვას, ტრაგედიის იტვალუ საქორთო აზრი, ერთიანი პოლიცა ჩვენს ესთეტიკასაც არ აქვს მხატვრული. ძენელი დავუწავით ერთობლივ, თუნცად, ი. ბორცვისა და მ. კავანის შეხედულებანი. თუმცა, ეს არის საქთხის მხოლოდ ერთი მხარე.

ტრაგედიის არათუ არსზე, კონკრეტულ ნაწარმოებებზე აზ-რთა დამატარებელი სხვაობაც არც იმ იშვითია თორითულ ლტერებარებას და თეატრალურ პრაქტიკაში.

გოთოვს „ფუსტს“, მეგლის სიტყვებით ამ „ახლოლტურად ფილოსოფურ ტრაგედიას“, შელინის რალიაღურად განსხვავებულ შეუდგებას აძლევს, აღნიშნავს, რომ „ძენელი სასებთით დამატრებ-ლად დავასაბუთოთ ნაწარმოების („ფუსტს“) — ვ. კ.) მოლიანი-ბაში ადებული შინაგანი წუხთა იმანე დაყრდნობა, რაც მისგან ვიციო. ჩვეულებრივი თვალსაზრისით შეიძლება ვავკავიოს ჩწმუ-ნებამ, რომ ამ პოეტურ ქმნილების სტილი თავისი ჩანაფიქრით გა-ცილებით არისტოფანელთა, ვიდრე ტრაგეკულს“, რომ „ფუსტს“ ვიდრეც კომედია და პოეტური აზრით უფრო დავატრებოც, მეტიერ დატეს შედევრის“⁴ და რომ ტრაგეკულ ნაწარმოებთან ადქ-რულმა ანალოგია შეიცომაში არ შევიკვივანს, შელინი აქვე და-აზრებდა: „ფუსტს“ მეტიერად კომედია ამ სიუეტის არისტოფა-ნული მწიფელობით და დატეს პოპუსთან შედარებაში დავატრ-რებად შეიძლება ითვლოს სხვა, უფრო პოეტური აზრით.“⁵ შექსპირის ტრაგედიებს, როგორც კარგადა ცნობილი, ვლტერის მიჩანდა „საოცარ ფარსად“. ტ. ს. დლიტმა კი უკვე ჩვენს დრო-ში ასევე ფარსად გამოაცხადა მარლოს ტრაგედია „მალთიელი ებ-რალის“ არა მარტო შედგენის, თავდაპირველი ჩანაფიქრის მიხედ-ვიოცა.

ბერნარდ შოუ და ტოლსტოის ოქმებს, პნელებთის ძალა“ ქე-შმარტი ტრაგედიადა სთვლიდა, ხოლო შექსპირის ტრაგედია „ოუ-ლოუს კეისარს“ — „ბრწყინვალე პოლიტიკურ მელიდრამად“ და ირინოულად დასმება, რომ „იდეი ბარტის“ (როგორც შოუ უწო-ლებდა შექსპირს) „ეკიპოსი არათუ გმირი, ტრანსპ-პოლიტიკი სა-შუალო ამერიკული ბოისის საკადრის ერთ ფარსავს არ წარმოემა-ტვება, ბრტუბის კი სხვა არა არის რა, თუ არა პრიციენცილ მო-ქალაგის გამინიერებელი ტიპი“, რომელიც „როგორც პოლიტიკო-სი, ტუთა დავიცის და ტექნის აუტის მლინარება საშმარტიოლო-შიც ძლივას მოახდენდა შთაბეჭდილობას“⁶ თითქმ პირი თიო შო-უს „წმინდა ითანა“; — პარადოქსების მიხედვით ჩანოთა, — „მალტერენილი ბძინისადმი“ (როგორც პეტერ ბრუკი უწოდებს შოუს) მიძღენილ ისეთიო უადრესად ტრაგეკულ ნაწარმოებად მოიხ-სენებია.⁷

ა. ჩხოვიის „დაბლობის ბაღს“, რომელიცაც თავად დრამატუ-რგი ამბობს: „ილმის ნაცლები გაშიშვლება კომედია, ალვა-ალვა ფარსიო, და რომლმაც შემდეგ უწოდებდა „ქარვ ვოდეკოს“, სტანისლავსკი თვის მიმწორებაში ჩხოვიან ტრაგედიადა დაასაია-თება, „უსაყანასებლ მოქმედებაში უკეთესი ცხოვრებისაკენ გამოსა-ვალის მიწინაშის მიუხედავად“, და იქვე დაფიქრებითი გაითქო-რება: „ჩვეულებრივი ადამიანისათვის — ეს არის ტრაგედია“⁸ ამ პიესის თანამდროვე სცენურ ინტერპრეტაციებშიც სწორედ ტრა-გეკული ტონი მშღაგობს („დაბლობის ბაღი“ ანატოლი ფეროსის რეჟისურით).

შეიერპოლიდის თეატრში ჩაყის კონფლიქტი დაფუსკების სამ-

უარსობა აშკარად ტრაგეკულ იერს იმენდა, ჩაყი თითქმის რვეო-ლიციონორად უწავლდებოდა მაყურებლის წინაშე და გრინოვებო-ვას კომედიის („დაი კუისიგან“) კოსთილი რეისორის მიერ [საქართველო] სცენაში თანამაზრე ახალგაზრდებთან ერთად პუშკინისა და ჩილევის რეკლუკურ ლექსებს კითხულობდა. მიყვანილიდან კომიკური ხილსატაცივ ტრაგეკულ ფორმად შეგვიქნია „იკო-გოლის „რევიუთა“ კომედიადან ვადრეაჟა ნაწარმოებდა, რომ-ლის ენაი უკვლავ უკეთ შეიძლება განსაზღვროს ტრტინით ტრაგედია უნდა“⁹. მ. მარკოვი აღნიშნავს: „საქართველოს გარნძო-ბადეული სექტაკუს. კომშიმე განუღდა და ტრაგემაზემე აზიდულ ამ წარმოდგენას“¹⁰. გაჩინარდა „რევიუთორი“, მაგრამ მკითრე-დამონდა თავად გოგოლის ტრაგედია.¹¹ „მამლტორი, კი, რომლის დადგმა მიიხილდეს განუხრცილებლდ ცოცხლად დარჩა, პირიქით, — ანაგარტადა კომიკურ გრატესტად. ამანე მეტყველებს ის ფაქ-ტე, რომ მამლტორის როლს რეისორი თავდაპირველად მიანდობდა კომედოური ნიშთ ათარჩეულ ი. ილინსკის, შემდეგ კი ფიქრობდა რომლი ორი მსახიობისათვის დაეწარწლებინა, რომლებიც თანაბარს-გებდნენ სცენაზე და მიე-ღებდით შემდეგ სურათის: როცა ერთი მამლტორი „ყოფენარყოფენას“ დაიწყებდა, მეორე შეჩერებდა, — „ეს ხომ ჩემი მონოლოგიაო“. პირველი უსახებდა: „ეკთილი, შენ ვანარბე, მე კი აქვე მოვიკალათებ და ფრთხილად შევიტყვი“. მესალვავთა სცენა სახებავდებო მაიაკოვსკის უნდა შეეცხოს და კლუხლად იგარუებდებოდა. აშკარა, უკვლევდ ამით მეტიფიკი-დად მიმართავდა ტრაგედიის ენაწულ ტრანსპონებას, ახალმბე-ლოთან ამგარებად არინოულ დამოკიდებულებას (რაც თანამდროვე ფრანკულ თეატრში როვე პლანშონის ესპეკირმენტების თავის-გობი პრედილად გამოღდება). ერთი თავის კომოდიურ გამოსლა-ბაში იგი თავად იტყვას, რომ სურს „მამლტორი“ დადგას ისე, „დანი-ბოლო პრინციპს „ყოფენარყოფენას“ დაიწყებდა, მეორე შეჩერებდა, — „ეს ხომ ჩემი მონოლოგიაო“. პირველი უსახებდა: „ეკთილი, შენ ვანარბე, მე კი აქვე მოვიკალათებ და ფრთხილად შევიტყვი“. მესალვავთა სცენა სახებავდებო მაიაკოვსკის უნდა შეეცხოს და კლუხლად იგარუებდებოდა. აშკარა, უკვლევდ ამით მეტიფიკი-დად მიმართავდა ტრაგედიის ენაწულ ტრანსპონებას, ახალმბე-ლოთან ამგარებად არინოულ დამოკიდებულებას (რაც თანამდროვე ფრანკულ თეატრში როვე პლანშონის ესპეკირმენტების თავის-გობი პრედილად გამოღდება). ერთი თავის კომოდიურ გამოსლა-ბაში იგი თავად იტყვას, რომ სურს „მამლტორი“ დადგას ისე, „დანი-ბოლო პრინციპს „ყოფენარყოფენას“ დაიწყებდა, მეორე შეჩერებდა, — „ეს ხომ ჩემი მონოლოგიაო“.

ბერტოლდ ბრტეტი „გალთის“ მეტიერებშიც საკავებულდ მი-თითობს, „თეატრის წინაშე გარღვეუვად დადგება საკითხი „გა-ლითვის ცხოვრება“ ტრაგედიადა განიზაროს თუ ოპტიმისტურ პიე-სალაო“ და განმარტავს: „გალთის ცხოვრება“ — არ არის ტრაგე-დია“.¹² და ეს მანიხ, როცა გერმანელ დრამატურგის აღნიშნული ნაწარმოებში სწორედ ტრაგედიის ენაწულ თვისებების აქტიენ-ტებითაა წარმოდგენილი ჩვენს ესთეტიკურ გამოკვლევებსა (ი. ბო-რცვის წრგში „ტრაგედიის შესახებ“ და თეატრალურ პრაქტიკის (ი. დლიტოვის მიერ დაღმეული „გალთის ცხოვრება“ ტაგანის თეატრის სცენაზე).

კლევ მარკოვი შეიძლებოდა მაგალითების დაძენა, თუმცა ესეც ემარა საკითხის კონსტატაციისათვის. აზრის შეიარისპირება ერთ შემთხვევაში (როგორც ვლტერთან) გამოიწვევლია არა იმ-დენად მხატვრის ინდივიდუალური პოლიციოთ, რამდენადაც მთლი-ეტიკის ახალი მსოფლმხედველობითი მოტივთა და მხატვრული პრინციპების, რომლის დეტელოვებაც ვკვლევინება ეს მხატვარი და რომლის სახლბოთაც შეიძლებავს; მეორე შემთხვევაში (როგორც შელინთან) — არა მხოლოდ რომანტიკული პოეტისი კრიტიკო-სით, რომლის მიხედვითაც მკვლევარი აყავნებს ნაწარმოებს, არა-მედ თვით ნაწარმოების მრავალშემოკლებით, მასში სახლბო ეთო-ქის სურათის გომლბების ხასიათით; „შინაშის ისეთი სთავრთო-ვის, როგორცა ადრე (გოთოვებ — ვ. კ.) ვერც ერთი პოტი-ენდრამატურგი ვერ გაბედავდა ერთ ქმნილებად მოქცივა“¹³ მესამე შემთხვევაში (როგორც სტანისლავსკისთან) — დრამატურგიული მასალის პრინციპული სიახლოვ, როგორცა დარღვეულია ტრაგიკო-ლური კანონები, ტრაგიკული და კომიკური პლსტიკი იმ ზომამდე უფორტირანწული, რომ ქირს ნახებარტების ელვლავში დომინან-ტას მიგნება და პარტიკურთა თავად იძლევა განსხვავებულ ენა-რული ინტერპრეტაციის სახას; მეოთხე შემთხვევაში (როგორც მეტიერებში) — გრაციოზული ფილოსოფიით, როცა რეისორის ქარბი ფანტაზია და ირაციონალური ავროსოფორი სხვადა-სხვა თა-ესხლად დრამატურგის მიერ შემოძლეულ ქარვამი და ნოვატარუ-ლი ენით შეუპირბოლი სული შემოკრავდა დიათაისებებს უსტასკი.

როგორც ვხედავთ, აზრთა სხვაბა ტრაგედიის ვაკვებაში განს-ხვებულდ მიზნუბითაა განმარობებული. მაგრამ ფაქტია თვით



აზრთა სხვაობის არსებობა და კონკრეტული მიზეზების მიღმა ეს პირობა თავად ტრაგედიის რთული კომპონაჟური ბუნებისაა. ტრაგედიში დღემდეარსებული საზოგადოებრივი და ახლანდელი იდეოლოგიური ერთიანობა შევადგინებთ, ამაღლებულა და, კომიკურთან დაპირისპირებასთან ერთად, იგი კიდევ ენათესავება მათ, გადამართულია მათთან, — განსაუკურნელი კომიკურთან. თუ ჩვენ მიერ მოტანილ მაგალითებს დავუკვირდებით, იოლად შევინახავ, რომ აქ პაქტობა ძირითადი სწორედ ტრაგედიისა და კომიკურის შორისაა. ტრაგედიის შინაგნულდებნი არა მომლობე სხვა ებნით, არამედ სწორედ კომედით. ესეც თავისთავად მათ „სამოკიდვე“ შეტავლებს. და თუ ჩვენ გვხვს ციკად თუ ბეკრად ვაგვირვეტ ტრაგედიის არსსა და რაგბონს, ტრაგედიული უფინარეს კომიკურთან მიმართებაში, კომიკურთან ქრთიერობაში უნდა განვიხილოთ.

ტრაგეული და კომიკური, ტრაგედია და კომედია, ერთი შეხედვით პოლარული, სრულიად საწინააღდეგო კატეგორიები და ებნითაა, რომლებიც სინამდვილის სრულიად სხვადასხვა მხარეს ასახავენ. ტრაგიკული უნივერსალა თამაშანრიბის, გმირიანის პერი, დაღმბითი მოვლენის დაღმბა ან ბარცის; კომიკური — გმლო, სხასილო, უპროვოციტი. ტრაგიკული ირვბა ბალომბას, ბანკოფრამბას, ალბროთიანებას, შირნარბა ალბაბაბას; კომიკური — ნებაბიურ ბანსა, ურუხბასა. ტრაგიკული გმირობის თანბარბაბის, თანბლომბასა; კომიკური პირიკით — ნალბაბაბა ან სრბლით არ თანბარბაბობობობ, ბაბაბხელთ ან ბაბინარბაბობობ დაცინობით. მგაბამ, მიუხედავად ურვებლად ამისა, ტრაგეული და კომიკური ერთი რიგის კატეგორიებად წარმოვადგებამ.

მათი სიმპიორიკად აიხსნება უკვე იმით, რომ მათი გამოვლენის სფერო ერთი და იგივეა და, თანაც, გაკლებით შევსდებულთ, ლოკალური, ვიდრე მშვენიერისა და ამაღლებლისა. მამინე რსება მშვენიერი და ანბალბაბაბა ბმბობობა ბუნბობობ და სარბ. ბალომბარბი სინამდვილბობით, ტრაგიკული და კომიკური ნიშნობილი გმლოდ სარბალომბარბი ბალომბასობობის. მარბობა, ზოგირითი თანამდვილად უთერეკოსის, კერბობ, ვ. ბანსლოვი, ფირბობს, რომ „ტრაგეული და კომიკური, ისევე როგორც მშვენიერი და ამაღლებული, არსებობს არა მხოლოდ საზოგადოებრბაში, არამედ ბუნბამბობ“¹⁴ მგარამ ეს მოხარბება, რომლბაც უნის სხვა მკვლევარბიც ავიპრობდენენ (თინდა კობინსი, რო-უნტარკი, კაოზენი, უბერსობობი, რაგბი).¹⁵ ამგარად მკვლერბა, ტრაგედიისა და კომიკურის საფუძვლილ თუ საზოგადოებრბივად მნიშვნელებად წინამდებლობებს მიიჩნევთ, ეს ამასაც ნიშნავს, რომ ტრაგედიისა და კომიკურის ურთიერთობის განხილვისას უნდა შემოვიფარგლოთ საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროში. ბუნება თავისი ღანწმფავით, ცხოველური და მცენარეული სამყაროთი ერთნარბად მოკლებულია როგორც კომიკურს, ასევე ტრაგეულსაც.

ფოკლებების თქმით, ბუნების ტრაგეულს გამორიცხავს პირიკონობის, „ამ ტრაგეული ცენტრის“ გაუნრბობა.¹⁶ ევბსიციციკლონობობში ამის შემდგდ დაუბებებენ, რომ სამყაროში უკვლავური (სტატური თუ უსტლი) ბრბის და მარბობდენ დაბმინე ბრბობობს (ტრაგეობი კი მხოლოდ არსებობს, უფრო უსტლებ, „არბს“ იმ დახასიათებულ მისთვის უცხო სამყაროში „გადაღებულთ“, „მობო-რბებულთ“ ადამიანის არსებობის ფორმბა. იონის კონის არბობით, „ტრაგეული არსებობით შემოფარგულია ადამიანით“ და „მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევებში, როცა ადამიანზე აღემა მდებობს (ტრაგეობისეციკლის უნარს მოკლებულს — ვ. კ.) დავიკვამთ ურბალოდ როგორც ადამიანურ პიროვნებას, ტრაგეული ამ სფეროშიც შეღავნება... სინციკლის გადსარბინდ ბროცასთან ამაღ შევბობობ ირბი შეიძლება მოგვეცინოს ტრაგეული“¹⁷, დობ. სწორედ შემდგობ მოგვეცინებს, წარმოვადგინებთ, ადამიანთან ასოციაციის ადებრტი წარმოვადგინებთ და არა მხოლოდამ არის, ცხოვრბის ურბა და მისი სიკვლითი თავისთავად სულაც არაა ტრაგეული, მგარამ „ხობლობობობ“¹⁸. ტობლობის იგი ესახება (სწორედ ესეხება) ტრაგეულად, ვინაიდან ამაღ ვეფლავური უკლებლივ ადამიანური ცხოვრბის ასექტებში აღეკვა და თავისი მობირბობით აღფგორბას გამოვლენ. და ამ მობირბობის ინსციკლიბის საფუძველზე შექმნილი ღმინეგარბის დიდი დრამბული თებტრის სექტკულის ტრაგეობიც მხოლოდ მამინაა გამბხელი, როცა გ. ტრე-

ტორიკობის ამ სექტკალით დათქმულ თამბის წესსა და „მბმობ“ აღმობრედ აღფგორბას გაუანბინებობთ, როცა „ცხენის ამბეგვრე“ ამოვიტობთ „ადამიანის ამბავს“. ასოციაციის დამბარბით თებტრბობსა სწორედ აქთ დაბმინებგბს. უ. ლებბლებიც „ცხენის“ ხომ კვიციკლი „ბაღბა და კვებბა კავარბისობით (ამაზე მგავანნიშებს „ცხენის“ სიკვლილწინა სცენბობიურის „ტობსა“ მესამე მოქმედებებდ კავარბლის არბის ერთი ფარბის ირბიწობით წარდებობა). თავად სიკვლილის ფინარბით სცენა კი ტრანჯის ფინარბად გაბრბებულთ, გ. ტრეხობროფიკი მის აღფგორბულად „ცხენის სამობხის“ უფრბებს და სექტკულის კონტექტბით იგი მარბთლაც უმბტნალებობდა აღეკვაბა სამობხით დაბმინის სტლის მარბტობობად, ნინარვანბა ჩარბვად, რამბით კაცთა ცხოვრბის სხვა არბუფობა, თუ არა უმბტნებრბის წლებში ჩაფტრბით ერთი ბეკვი ბედნიერბობბა...“

ამოვლენის საერთო სფეროს გარეშე, ტრაგეული და კომიკური კიდევ უფრო მჭიდროდდა დაკავშირებული ერთობითან სხვა ნიშნობით. როგორც ცნობილია, უკვე აბტკური ხანბა განსახვებბუნდენ მოქმედებში ჩართული მოვლენების შეფასების სტატეობის ხაგის შეფასებისაგან, — არბობტლედ ვაგინის, რომ „სიკვლით და მშვენიერბა სხვადასხვა, პირბელი უკვლავთის მოქმედებბაში, მშვენიერი კი უმობრბო სხეულბობზე არსებობს“¹⁸ და მხოლოდ ტრაგეული და კომიკური; ერთნარბად განეიწვება მშვენიერბისა და ამაღლებლისაც, რომლებიც უმობრბო სხეულბობაც და მოქმედებბობიც. ტრაგიკული და კომიკული საბუბობი ბნებობობობბინ ბნებობ, სიმბთის ან ბრომბობბის მხახახება, ბობრბა უნარბასბს ბობინება, გმლოდ ბობმბობბაში იბარბბა. თავისთავად აღებლთ ადამიანს არც ტრაგეული და არც კომიკური. ამ თვისებებს იგი გააბებებებს და ტრაგეული ამ კომიკული სტეფატობის დაბმბებრბის მხოლოდ ქმედების საბრბ. ამრბად, ტრაგიკული და კომიკური ხახბინბებს არა ბადბობოდ საზოგადოებრბივ სინამდვილბს, არა ბადბობოდ აღმბინებს, არამედ საზოგადოებრბივ სინამდვილბს პრბმბასბს, მომამედ აღმბინებს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მათი გამოვლენის სფერო კიდევ უფრო იზღუდებდა და მათი ურთიერთობაც შეტ სიმამფრეს იტენს.

აღნიშნული ვითარბა შემოქმედებობ ტრაგეულსა და კომიკურბს, რომელიც, ერთი მხარბი, ემპირბული ტრაგეობისა და კომბიზის ფუფხეზა აღმობცნებობდა, მეორე მხარბი, შემოქმედბის ემპირბული სინამდვილზე მბტბებულ რეფლექსიას წარბობადებს, განსაკუთრებბობ სიხბადობა და სიღრმბით შემოგვეცინებდა. დავიწყოთ ურთიერთობის ელემენტარბული, უკვლავ მარბტვი ფორმბით.

2

ტრაგეულის ამაღლებულთან კავშირბა განხილვისას (იხ. ვახტანგ ქარბველიანი, ტრაგეულის ურთიერთობისათვის ამაღლებულთან — თებტრბივდებობობი ბიბინა¹⁹, სამეცნიერო შრომბის კრებული: ტ. III, თბ. 1973) ჩვენ მრბუთობით ტრაგეულში დეტბლისა და ნიუანსის გაქმნალებზე, ამბი, ცხადია, იბაღებბა ტრაგეულის მოსაწეურ რთობებრბობად ქვეყნის სამბრბობი. ეს ბო-თორი ტრაგეული მარბთლაც ელბარბებებს, ხობლო თუ იგი მოსაწეუნიად ერთმებრბობინ ვაღბა, — ესტბტეური ზემოქმედების სიმამფრეს დაქარბავს. თობის რბღბა შეფრბიგებობა წინამდებობბა, ვინაიდან ტრაგეულს, უფრო ხა ერთგობის დებლობა და ნიუანსი, უკვე აღარ მბტვებს მათ დაბრბუნებს და ერთმებრბობისაგან ბი-თორი იმთი დაღებლობ. მგარამ წინამდებობბა მობრებებობბა მისი დაქვლვა ბერბლებდ სწორედ კომიკურის მობარბვებობ.

ანბტორი ტრაგეული ბელვლავბა, კერბობ ტრაგეული, კომიკურის ამ როლს თობობს არ ითვალბსწინებს. ჩვენ ვაბმობთ თობქმის, ვინაიდან კომიკურის შემოქმის ცალკეული შემთხვევბს აქვ დაბებუნება. ამ შემოქმის ერთი სარწმუნო მაგალითი მოგვს ბერბარედ შოკის. იგი აღნიშნავს, რომ დაბმბობ სიტუაციის „სიკვლით განმბებტებისაც სწრავბა, რბსაც ჩვეულბებრბივად შექმასა მარბტვი, ქერ კიდევ ესკილბსთან შეიბინება. ხასიათის კომბლურბი მხარბით წარმდებობბა გუბავბობ: ემბნობთ ხა აბმბინობის გადსარბინედ ვრბსება, იბინი თავს ისე მოგვავებებენ, თობის რბსუფრბი არ ეს-მობდთ და არა აზრბერი ბებობებს მათ ირგვლი“¹⁹. კომიკური ელემენტბის შემოქმას ანბტორი ტრაგეულია მოვლავ მოკლებს უფრბალებს. „ქრბმობლს“ წინასიტუაციობში იგი წერბს, „ქალწლ დი-

და ბერძნული ტრადიციის ბუნებრიობა და ორიგინალიზაცია და როგორ იქნება დრო და დრო აქ კომბოდა ან იყო. ასეთია — მე ვახსებ, რაც სახელდახლოდ მაგონდება—მენჯლისის სკენ ნახსენის მტყარე ქათამ (კულენე); მოქმედება პირველი...”²¹

თუმცა, ეს გამოხატვის შემთხვევა და კომპიურთან ურთიერთობა ანტიერო ტრადიციის პრინციპად არ ქცეულა. ამით ახსენება, სხვათა შორის, პლატონის შოში, რომ ის მისწევს და მკაცრ ეროფეროტიკურად გადაის. თავისი „ადმიმის“ ბოლოს ტრადიციის პოეტებს მან მოუწოდებ, თუ ტრადიციული მუშის შენარჩუნება სურდათ — კომპიურად შეეფიცებინათ. პირატებს, რომლებს ენათაც იგი საყურად აზრებს გეთავაზობს, პირდაპირ ათქმობენ: „იღიბ ტრადიციის პოეტ იღიბ კომპიურად უნდა იყოს!“²² საყურადღებოა, რომ ეს შეგონება ნაოქამა უდრებდა ინტერპრ, კონვიტენციალურ გარემოში, რაცა ნაღმის სურათებს ვარა მოხლოდ ტრადიციის ავთონი და კომბოდიფიკაცი ანტიტრადენ შერჩავს. მასხანად, სურატებ უშუალოდ მათ, აქ სამსუი ჩახედულ და პროფესიულად დაინტერესებულ პირებს (უწინარეს კი ტრადიციის ავთონის, რომელიც არისოტრადენ მუტს ფარხოლბად) მითითება და მიუღი სტრიაოლოგიის ცდობლის შთავაზინს. როგორც ჩანს, ეს პრობლემა უპლატონის მართლაც ძალზე აღიკვევს და, უნდა ითქვას, თუ მისი შოში კიდევაც მოკლებულია საფუძვლს უშუალო გაგებთ, ესე იგი ანტიერო ტრადიციის მიმართ, ახსნულადვე გამართლებულია ვარის პერსპექტივაში განვიყარებთ წევლობის თვალსაზრისით: ის, რაც ტრადიციას აქვია მისი „ბავშვობისას“, შესაძლოა ნაკლებ ექვემდებარე „კარმაგობის ვაჟს“.

მას ასე: კომპიურის ბაჟიჩხობა მითფმარე(მეხანის)საბან ტრადიციულს ფაღაშევის ან, რომორც ხშირად ამბობენ, კონტრასტული შორიხმობის ბაჟიშევის მიზნით, სურამბის ფსიქოლოგიაში მომხდომის ბაჟიშევისმიერად, ეს მოხსენება ბაჟიშევისმიერად-ლინგვისტური აღმოს ტრადიციული აღმოსაღმად დროებით განხმობირება, მისი მონახმარეობა კომპიურით ხარჯავს, კომპიურის პაუზით სულიერი მხნეობის აღდგენას, რათა შესვენებას და დასოქმობის შემდეგ იგი უფრო მოწინააღმდეგეული შეეგებოს ტრადიციულ ვნებთა ხეხალად გაუმჯობესებას.

ტრადიციულ ქსოვილში კომპიურის აშვარი შეეგება განსაკუთრებით პერსპექტიული სწორად თეატრალური ხელოვნებისათვის გამოვლაც, ვინაიდან მის მხალწვევად თეატრს, დრამატურგიული პარტიტურის შემოქმედელი სანააფო მასლის გარდა, თავისი მკვიდრად, საუთრიც საუთრატო საშუალებებს გაჩანს.

აღნიშნულ გარემოებას ქართულმა რეჟისურამ კარგად აუღო ალღი და პრაქტიკულად განახორციელა. ჩვენს სიტყვებ ტრადიციული რეჟერტურის აღმავრებისას აქ მიმართული წარმომადგენელი იცვროდა კიდე მარჯნაშვილი. ამის დამახასიათებელია, თუნდაც გუცკოვის „ურთოდ აუბსტაში“ ბენ-აიების სახის ავტორის ჩანაფარისაგან განსხვავებით, თუმცა იდუგება და ამხტავრად სავსებით გამართლებული მარჯნაშვილისეული კომპიური ინტერპრეტაცია. პიესის მიხედვით რაბი ბენ-აიება ძალგონის, გამოსცდობითა და ცდობით შეიარაღებული გადმონიშნა წარჩინებულია, მის პიროვნებას სულაც არ აუღია დრამატული ძარცვა და სიწყურდემის ექვემდებარება წრებრუნვის (რაც ეყო, კლავიკის ის იქნება, მისიხეხობა არა სიახლოე) ბიზოლერი ფილოსოფიის კი — წერა და სიღინჯე. ბენ-აიების ტექტიკ რეჟისორს არ შეუცვლია, მაგრამ სექტაციული ტექსტს წარმოსთავება და ანტიავტორული, სიბერისაგან ფიქრებრად და მორალურად უცვლ დაწლილი მიხეცყო, სცენარე იგი კი არ გამოდიოდა, — გამომავალი, სული რომ შეგებრა, — წაქცივდა. ამას დავუფიქრო, რომ ამ წასაკვივად გამწვდებულ „მოაზროვნეს“ განახახიერება და მკვეთრად კომპიურის აღმოს მსახიობი (აღ. თორლოანი) და სურათი ნათელი იქნება. ან კიდევ: „პატიტობი“ ოსტრის უმნიშვნელი როლი რეჟისორმა კომპიური რელიტერობით წარმოსა, რითაც, ჭრე ენით, მკვიდრი დაშარვა სამეფო კარის ოფიციალური წარმომადგენელი და მეორეც, შარირებულ ფონზე უფრო გამოიკეთა თავად დაწილი პრინციპ ტრადიციული სულიერად, განსაკუთრებით დასავსებელი კი ისაა, რომ ქ. მარჯნაშვილი ტრადიციული კომპიური ელემენტის აქ პირველად ფუნქციის მართო ინტერპრეტრად როდი გრძნობს, არამედ ინტერსიტი მიკვლეულსა და პრაქტიკული გამოცდილებით მოპოვებული იქვე გააანალიზებს, ჩამოაყალიბებს და მოიარებს თორიულადაც. მკერე თეატრში შიღერის „ღონე კარლოსის“ — თა-

ვისი უნახსენებელი სექტაციის რეგეტიციაც იგი დაბეჭდებით მოიხსენებს; „ტაქსისი და პაუ კომპიური პერსონაჟებია უნდა განხმობილიყიდენ. ტრადიციული სანტრასტული კომპიური უნდაც(ერთხანს) რათა უფრო მაგიფოდ წარმოინდებ ტრადიციულ“²³.

ქართულ თეატრს ჩვენი სცენის რეფორმატორის შეგონება და დავუწერია, იგი აგავსა მის მიერ გავკაულდ ვნახ და ის, რაც თავის დროზე საინტერესო ექსპერიმენტად გვეჩვენებოდა, ამჟამად უცვლ დრამატურ ტრადიციად იქცა. თანამედროვე ქართული სცენა ტრადიციული კომპიურად ურთიობობის აქ მომენტს არსებობად ფლობს. გაიხსენიოთ, თუნდაც, რუსთაის თეატრის ტრადიციული სექტაციული — კ. კობაკოლოვის „ისი სული“²⁴. რეჟისორმა გეგა ლოროსიანიმდე წარმოდგინის ტრადიციული პარტიტურა, პიესის ფექტურასთან შეზარებით, ვინაიდან კომბოდიური შერჩავის, რაცა მსახიობ თუნდაც მსახიობის შესრულებითი ოლგენის მსახურ ანტონის ხასიათში „უმეტერების ტრადიციონად“ აქვეყნა „უმეტერების კონსერვაცი“ გადამაცვლია. ან კიდევ: ანდის ტრადიციული „ანტიონი“ რუსთაისის თეატრის სცენარე (რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი), სადაც მსახიობმა ბორის წიფურამ ნაფარ ენის სიხმედულ და სიხარულ კომპიური გროტესკის მასშტაბით წარმოსახა.

თუმცა, ყველაფერი ეს საკითხის მოხლოდ ერთი, თანაც შედარებით შედარებით მხარვა, აღნიშნული ურთიობობის შერჩავის, როგორც თქვა, ელემენტარული, ყველაზე მარტივი ფორმაა; — შემოქმედლებით ტრადიციული მართკ ამბობს როდი თეატრის თავისი პილარული კატეგორიის. ტრადიციული და კომპიურის კონტაქტი სიღრმისეული მიხეითაა გამწვეული და თავად რეჟისორ მოვლენათა დალიტერატური განვითარებით ახსენება. ის ამას ნიშნავს, რომ მოვლენათა ხასიათი ისტორიულად ცნებრებულ მომენტში აკვებობს განაზრება. ერთი და იგივე მოვლენა ერთ ისტორიულ მომენტში თუ ტრადიციულია, მეორე ისტორიულ მომენტში (ჩვეულებრივ, უფრო მოვლენადღობ) კომპიური განვიცხობს ტრანსფორმირებას. ასეთია ტრადიციული და კომპიურის ობიექტური საზოგადოებრივი საფუძვლის მარქსისტული გაგება. „ისტორია, — წერს ქ. მარქსი, — საფუძვლად მოქმედებს და მრავალ ფაზას გავაღვლის, რაცა მას ცხოვრების მოძველებული ფორმა სმარტში მიიქვს. მოვლენა ისტორიული ფორმის უნახსენებელი ფაზა მისი კომედიანა. საბერძნეთის დრეზობის, რომლებიც ერთხელ უცვლ იყვნენ — ტრადიციული ფორმაში — სასიკვდილოდ დაჭრილი ქსილეს „მოქაველ პრომეთეში“, კიდევ ერთხელ მოუხლდა — კომპიურ ფორმაში — სიკვდილი ლუკანეს „საუბრებში“²⁵. და დებულებას მაშინდელი გერმანიის პოლიტიკური რეჟიმის, — „მას ანაქრონიზმის“ სანააფო შეუხვედბი დასახებუებს, დაქმნეს რა, რომ „თანამედროვე ancien regime უფრო მეტად კრამეინდობს ისეთი მოვლენა წესრების, რომლის ნამდვილი მმრბინი უცვლ დაიხუცენა“²⁶ მარქსი ამ საკითხს ხელმეორედ ეხება თავის ცნობილ ნაშრომში „თეატრული რეჟიმის ღობაპარტისა“, რომელსაც უფრო დეგი სიტყვებით იწვებს: „სეგოდან სალაღ შენიშნა: ყველა დიდი მოვლენა-ისტორიული ფექტი და პიროვნება, ასე ვთქვათ, ორტრე წარმომადგენელი, მას დაიავწვად დაიბეჭდინება: პირველად — როგორც ტრადიციად, მეორედ — როგორც ფარს“²⁵.

როგორც ვხედავთ, აქ ნათლადა მოცემული ისტორიული განვითარების ტექტიკური ტრადიციული და კომპიურის არსება და ადგილის განმარტება და გარკვევითაა მითითებული დროში მათ თანავარდობაზე. აღნიშნული გავაუსიწინებთ, ჩვენ შეიძლება ვთქვათ, რომ ზმნისად ტრამპილად და კრამეინდობს პარის ბრო მრბი სხვადასხვა მოვლენას, არამედ მსახიობ მოვლენას სხვადასხვა მიმართაბაში, ვინაიდან საბოლოო ანგარიში დროის ფექტირად განმსაზღვრელი და მოცემული მოვლენა ისტორიული განვითარების განსხვავებულ ტაქტიკ ესტორიული ნიშნადობის თვალსაზრისით განსხვავებული თვისებებით წარმოგვიდგება.

ავიღოთ, თუნდაც შემდეგი მაგალითი: კონსტანტინე ტრაპიუნდისა, „შთარის მოტაციებში“ სარწმუნოა კორა მახვისის განსაკუთრებული ტონი, რომელიც გავაანდობს, რომ აღარ უნდა იცოდებინებოდა მტერი, რომლებს ახალი ცხოვრების ფაზა მის კომპიურად იქცა. ძველის ტრადიციში აქ ვახებთა, ვინაიდან ახალი ჭერ არ დამკვიდრებულა, მისი ხელოვნად მოახლოებულ გრავნება ისმის, თითქმის კი გერა სწორა საუთრური მართლობიერება. მარჯნ მახვისის მსგავსად აღმიაჩინა მას შემდეგ რომ აღმორჩილებოდა, რაცა სცენარე კომპიურად

შესა უკვე მივიდა და ახალი ცხოვრება შეიჭრა და დაემკიდრა ამ გზით, — ეს უკვე აშკარად კომიუნური პერსონაჟი იქნებოდა. ან კიდევ, ი. ბორჯენის წიგნი „ტრაგიკული შესახებ“ ვითარებობა, რომ გამოჩინების, სიმღერისავერც ინტაპ შეხვედრის სურათებზეა კარბი დღეისა და პეტროვის მთერ სწორადაა წარმოდგენილი არა ტრაგიკული არამედ კომიურ შექმე. თუკა იგვე მიწარეული კატიტალი პირველი დავარევის პირობებში, როცა მასში გამოიხატებოდა წარმოების ევოლუციური წესები კატიტალისტურე გადვალს სსოლიო-ისტორიული აუცილებლობა, იგი საყოველიო შენარჩუნის მოქმედ. ამიტომ პირბების ტიპი, რომელი სიმდიდრესობისა მისი ილწურა, წარმოადგებოდა ტრაგიკული ფორსითუ, და შემოხვევითი როლია, რომ „ძუსწი რინდის“ სახე ლიტერატურაში ხშირად გვევლინა როგორც ტრაგიკული სხე, თავად გაორჩინების ვეზეა — როგორც ენება ტრაგიკული.²⁵

ამრგად, თუ „ისტორია საფუძვლიანად მოქმედებს“, უნაქვალ ფუხას ვაგაილსა და „სსოლიო-ისტორიული ფორსის უნაქვსენილი ფუხა მისი კომედიანა“, ტრაგედია, ჩანს, მომეტებული პირველ ფუხას შეესაბამება. აქვება, რომ ტრანზიტულად ჩანს მიმინინამს პროსტანსულს, ხალხს, ხსნილად ნაღრბის, რომლის დავაქიდრება სასირო და სასურველი, მარბად სინთაის ჯერ კიდევ არ მომრფეზებულა მისი შემამინეული პაპარკმპიანისთვის და ამიტომ იგი ბაინდის მარსს, შემისას წინააღმდეგობას სსოლიო-ისტორიულად საციოვებელ მომინეობისა და მოცულობას უნაქვს მისი პრინციპული ბანსიტინებლისა შემსაქვლიობას შორისა. კომიურს კი, პირბით, ჩვენ ვეწოდებთ დრომოქმულს, ძველს, რომელიც მოუხედვად შენახავს სისურვილს, თანაოროლოზაზე აცხადებს პრეტენზიას და თავი ინიღბს ახალი სასიროს.

ცხელია, იმისათვის, რაოა ტრაგიკული და კომიურის ეს რეალიტი თანავარბობა ხელფეხებისა სწორად აისახოს, შემოქმედის უნდა ქაინდის სადი პოიცი და მოვლენებს არ უნდა სკვრეტელად ელამ სარეკუმი. ხოლო თუ მხატვარი ცხოვრებისთვის განიარბებს სიამართლო, მისი კლასობრივი სიამართების მიღვა ტრაგიკული და კომიურის რეალიტი არბი მინე ქმნისარად გამოჩინება. ბაუხუკის პირად სიამართლი იბრებოდა ევოლუციური არსებობა კრატისავე, მაგრამ თავის შემოქმედებაში როგორც რეალისტია ამ ქლასი იგი ვიბატებს ძველსა და დრომოქმულის ასპექტით. დავით კლიანიშვილი სუბიექტურად თანავარბობდა აწნურთა ფენას, მაგრამ ამ ქლასების წარაბადგენლებს თავის თვლებში იგი „სეოიუვანს“, „ქმოდგალია აწნურების“ საითი, ე. ი. ფეხლის, ფერადავალიის ხიითი და მათ ცრულდანი სიცილით ვააცილებს.

ჩხეი მხედლობა აქ ერთ დავუტეხიას მითითებს. მართალია, ტრაგიკული შენაქვებლობას არსებობდა იმდენა ახალი, კომიურისა კი — ძველი, ამ დებულებას ამოხტეხიციკა ვერ იქნებოდა გაქაორთებელი. ბარბაქულს მირმბებში აქინებარს შემოსაქვალ თანაქვანსეს ახალსად და, პირბით, ტრანზიტულად — ძველად. თავად მარქსი, რომელიც ტრაგიკული და კომიურის საწოგადიბრევი სინაქვლიის ძველსა და ახალ ფუხებს დავუტეხის, შენაქვანს: „ტრაგიკული გაზღადა იბტორია ძველი ფუხისა, სანამ ის ქვეყნის წინაარბეული ძადა იყო, ხოლო თანავლულება პირბით — პირად აბრბებული აზრი, ერთი სიტყვით, სანამ მას თვითონ თავისი უღუნებარბისობა სჭეროდა და უნდა დავტეხიანა. სანამ ancien regime, როგორც ქვეყნის არსებელი ყურბია, ვერ კიდევ მხოლოდ ქაინდობით მყოფ ქვეყნას ებრბოდა, მის აზრად იდგა სსოლიო-ისტორიული ცდომილება, მაგრამ არა პირბითელი. ამიტომ მისი დროულ ტრაგიკული იყო.“²⁷

მართალია, ვის იტყვის, რომ ტრაგიკული არ იყო რენესანსული ეპოსა და რესნანსული პირობების დიხის, ან რინდების დავუტეხე, როცა ახალ სიტუაციით ძველის თვლი რაგი მობრბერი ღირებულების დღმკრებობად ვააცილებდა, ხოლო ტრაგიკული ადამიანის მემკვიდრედ იქცა სულიერად დაქუცმაცებული ინდივიდი. ამრბობა, ცხადად შეიძლება მივიანზორო ხალხს კომინსულს, თუ მს ახალი მითის მონსახურობას პირობებს და ძველის ტრანზიტულს, ხე, თუ ამ ძველს ჯერ კიდევ სასანიმით არ ამოქუშობას ტანსის მონარბის, ვერ კიდევ მლოერა მიწავანდა და ამიტომ მას სჭერა საყუთარი მართლწობიერება, ან თუ ისტორიის საფუძვლიან მოქმედებას „ცხოვრების მოქმედებული ფორმა“ საბარეში წაულია ისე, რომ ახალს ძველის დავბითი ადარ შემოქმედებია. ისტორიამ აქ ცნობილი გამოქმდა რომ მოვიშველიო, წყალს ბავსეული გა-

დაყოლია. და ასე მოიხატება მოვლენა გაქვეყული წრე-სახე-ძველი და ახალი როგორცაე ვაიქვიფება, დავუშოვეუ ერთობა და საწოგადიბრეობა მოვლენა ტრაგიკული და კომიურის, ვინაიდან ვინება არა მარტო განვიარბების სხვადასხვა ეტაზე, არამედ განვიარბების ტრასა და იმვე ეტაზეც. ამიტომ მოვლენად მონსა და სასად ღრმის შემოსადა ბაინეწვიროს ტრანზიტულად და კომინსული „შეშასანბა მართდროულად, ერთბა მხატვარმა შეიძლება მოვლენის ტრაგიკულს გაუხას ხაზი და ტრაგიკული წარმოებისა იფუხვად აქვიის იგი, ფიგურე — სხვა რავურსით ვაგჭირტის იგივე მოვლენა, იგვე თუხს, მისმა კომინსად დაინტერესოს. ს. იბნენტრებილი აღნიშნავს, რომ ტრაგიკული სიტუაცია „სტადრატისა“ (შეკუარის „რინარდ მენამეს“ პირველი მოქმედება), როცა რინარდი სიყვარული უხსნის ლდი ანა. მაგარ მსოფლიო ლიტერატურაში პირობებს ახალ თემის კომიურ კომინსაცია. საყარბისა ვაგინსეთი პეტროვისის „სატრკინიანად“ ფერამტეილი „კუთხული მატროსია“, ამახსაბამე, რავურად არის ერთი და იგვე სიტუაციისა შევადსხვა წახანგი, ვარბიეობა იღუნტური თვისისა, რომელსაც, თაკვი მონის შენახისად, არჩევს და ხსნავს მხატვარი.²⁸ სოლიტერი და ბოზარე, როგორც და ოლხა პაუევაქე ამხელენ წარსულის არარბობასა და უსახურბობას, ძველის კომინსს. მ. გორკი შეამჩნევს ძველის ტრაგიკულსა და ტრაგიკულ ფურად დავუვიბატებს ეგორ ბოლიკოს, რომელიც ვინაობს თავისი კლასის აუცილებელ აღსახურბებს, მაგრამ არ ძალუხს მისთან კუხობის საყურბი, ვინაიდან იგი ან ისტორიულად გაწარხობს კლასის დავამდი სეულია. ძველის ტრაგიკული რელიეფურად გამოიკეთა ამბტედლის იბერ რეალიტების თვარის სეუარე გაბორბეული მდ. დავიანის „თუნდელმეც“, სადაც აკვი ბორავს მესტრულემით უარბტებად არბიღებს სახემ იმძღვარა.

ერთი და იგვე სოციალური მოვლენის ერთდროულად ტრაგიკული და კომიურის ვაწარბების კარგი მაგალითია თანამედრევე უნდა დრამატურგის ანუ აწის შემოქმედება. აწის თვარის, შეიძლება იტყვის, ამოძრავებს ერთი შენახისა, — ერთი თუხს, ერთი მონარხურული უღუფს სასუფძედაც. „ვარბიღების და „სხვა“ ფიგურებად განბტვლებად იგი ამ შევლულებული თვის მხოლოდ დამუშავების პიროცესში, ტრაგიკული ან კომიურის კუთხით ხილვისის, თავის „ვარბიღებერ იბიებში“ ანუ გვევლენბა მოლოერის ტრაგიკული მემკვიდრედ, ამ ტრადიციებს მის პირველად ფარსულს საყარბად დავიუხას და თანამედრეველს პრეტენზიის მქონეც, ცხოვრების ბურეუბული წესს ამხელს უმწიქალი კომიურის სიძაფრით. მუქობორა, მზალი, მწიშორა, უფანა პერსონაჟები დასახლებული „ვარბიღებისა იბიებში“ (კუხანამი სალიონისი“, „ქურდების მეჭლიბი“, „ილოუარია“ და სხვა) მონარხურული ძველის ვანაღვრების ცდას კომედირის იარაღით. სიცილი ვანგინრავს უტლიდარტული იღების საყარბის, იბიბატების სახებულ და წაქაქვიტელი ფოლოსიფია — არამგობრბ, რომელსაც დრამატურგის აზრით, ისეთივე გამოყენებით ხახიათ აქვს და იმვე ენახებრება იბიბატების, როგორც ტლუფინის ან უნტორა. მართალია, ანუ სიცილს, როცა ბურეუბული სინაქვლით საერთო სინაქვლიდ ეტხება და კონტრეტულს და წარავალს სანიბებს ზოგადსა და მარადიულის მასშტაბს, — თვით ბურეუბული სინაქვლიის კრტიკანი მას ვერ შევადავებთი. რაც აწის ევლუცე მტად სჩავს, — ეს არის ამ სინაქვლით გამოწვეული შემსახური კეთილგონიერება. ეს მოვლენა სიცილი ევლი და „მსუკვანია“, როგორც თავად ბურეუბული წრეა. ამიტომ, ერთი შეხედვით, ერთი თვისის მარტო კომედურ, სატარულ შეფესებას, სიცილით ვაცილებს იმხატვარს, მაგრამ ანუ იქნება უფრო შორს, იგი უფრო რბება კეთილგონიერების მასობრივად ხელმისაქვლიმ ბუნების, ვინაიდან კეთილგონიერება ელდ გმირბისა ან მოიბიფის, — საქციო მხოლოდ შეეუბო, შერს ქარეში მოუხედ, მოიხილ, „საღმდრამ მულში“, წყანია ეკრბის ბედნიერებას დასჭერდ. კეთილგონიერებისათვის არავის არ სჭიან. აწის ხედვას, რომ ეს არის გამწმელ, „სევირტული“ მოობობა. იგი იმასაც ხედვას, რომ კეთილგონიერების ნაკარბებება ჩარეკლებობად და ინდივიტრტუხსა სოიერტის წილად შეუძლებს ფუხისს, რომ თანამედრევე ტრადიციარტული იბიბატეტული ფსიქოლოგიის გამო ვახა შენაქვლებელი, რომ სწორედ ცხელი ეკრბის ბედნიერებას დავტერბებდა „შევიდობიანმა მოქალაქეებმა“ პირველი შემოხვევისათვანე აბრავლს ჩარბებისა და მყველის მწიურისა. მამასაბამე, მოვლენამ, რომელიც თავისთავად



არის შესაძლებელი და კომპიუტერი და მახინჯი, წარმოშვა მხოლოდ ტრადიციული ციფრები. ასეთ დროს კი კომპიუტერი ვერც კარგად უფლებამოსილია სინამდვილისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების გამოვლენის ტრადიციული ფორმაც. და ანუ იმავე მოვლენას, რომელსაც ადრე კომედიის იარაღი შეებრძოლა, ახლა ცვეთება ტრადიციის, „შავი“ მახვილი — „შავი პიესებით“, სადაც, მიუხედავად ავტორის ეგზისტენციალისტური ორიენტაციისა, მაინც ერთმანეთს მჭიდროა ანტიმეორეულობის ტონი.

ტრადიციული „ადგილმდებარეობის“ მონაცვლეობა მისი გამოვლენების შესაძლებლობა არა მარტო ახალი, არამედ ძველიც, ნათლად ჩანს სოფლებს „ანტიციონს“ და ამავე ანტიციონ სიტუაციის ანუ ისეთი თანამედროვე, ორიგინალური ვარიაციის შედარებისას. უფრო სწორად, ამ რთ პიესებში ტრადიციულ ამოვლენას ახალიც და ძველიც, აღონ ადგილს მონაცვლეებზე მათი გამოხატვეული ტრადიციული გმირები.

სოფლებს ტრადიციისა, როგორც ცნობილია, აღიქვამს კონფლიქტი ახალ სახელმწიფოებრივ საწინააღმდეგო და ძველ, გვაროვნულობის წიაღში ჩახსულ მირაჟურ ნიშნებს შორის, ერთმანეთს შეუპირისპირებლად ცხოვრობს „დაწერილი“ და „დაუწერილი“ კანონი. როცა ანტიციონე აღსრულებს მისი დავალებას რიტუალს, იგი სასურველით დამკვიდრებულ ტრადიციას, ძველ, „დაუწერილ“ კანონს ემორჩილება, იცავს „ძველ სიბრძნეს“, რომლის უფლებებულყოფა ახალ დროსაც დაუშვებელია. კრიონტი კი, პირაქით — დაკავშირებულია ახალთან, მის მიერვე შექმნილ „დაწერილ“ კანონთან და ხელმძღვანელობს, როგორც მას ეტყვიან, სახელმწიფოს ინტეგრირებით, როცა კრძალავს მოვალეობის დამარჩვას. ამრიგად, ძველის ტრადიციის სოფლებსთან დაკავშირება ანტიციონის სახით, ახლის ტრადიციის კრიონტი გვაქვს.

ანუის პიესისა, სადაც წარმოადგება ანტიციონის სახის გამოყენება თანამედროვე სინამდვილე, გმირები თითქოს „გაცვივდნენ პოლიციის“, ახლის ტრადიციის აქ უკვე ანტიციონე გააჩნდება. დანამატური საგანგებოდ წამოსწევს გმირის ასაკს, გუნებებში, რომელი იგი სრულიად ახალგაზრდაა, სულ ცოცხალია და იგი არ დასვენებულა ცხოვრობს ძველ მოედლს, არ შეგდება მძიმების და ჩაფრების „მოხიბვლებ“ შედარებითა, რომ მისი სიცილიც უჭირს ისეთ უფროს, როცა უკვლავდები ლიკავენ, რაც კი შეგვადგება; ძველს კი განასხივებთ „პრაქტიკული გონების“ კრიონტი. დრამატურები აქაც საგანგებოდ წამოსწევს „სახეანამოცუბული, დაღლილი, კლარა კაცი“, ოდესაც, ახალგაზრდაში მას „უფუკადი შეშვას, დამაშვილი წივიტები და თებეს ანტიციონე მალაქიანი უკალი“. მაგრამ შეშვება მის ბედას მეფობა მოუხატა. ანტიციონე გმირისაგან განსხვავებით, თანამედროვე კრიონტს მეფობა სწორად მისცადა აქვს. თუ „ძველი კრიონტი“ ახალ სახელმწიფოებრივ საწინააღმდეგო, ახალი კრიონტი“ ძველ სახელმწიფო მანქანას დასდგინა შესაძლებელი ტრადიციის აქ გამოიხატება იმაში, რომ ანუის გმირმა თვითონვე კარგად იცის თავისი „უფროსი“ ხელმძღვანელების ნამდვილი ფასი (რუსთაველის თეატრის სექციები „ანტიციონეზე“ სერგო ზაქარიაძე-კრიონტი ნათლად გვიჩვენებს და ჩაფრებისაში თავის ზოხლს). იცის, რომ იგი მართავს „დუხანებულ ხომალდს, რომელიც წაიღობს ივსება და იძირება“. მაგრამ ვიღაცამ ხომ უნდა სთქვას „იმი“, ვიღაც ხომ უნდა დათანხმდეს და მართოს მის გაზარდული ხომალდი, ვიღაც ხომ უნდა „იციეს ფიცარის ნაქერს, მეტრადილ გადავლიობს მთებივით წამოსულ ტალღებს“, რათა „როგორმე შეიარაღო წაიღობს, ხომალდის გამოვლენად კედელით რომ მოთქრივალბის“. და კრიონტიც „უშვ მუშასავით“ ხელმედალიანობდა, გულმოდურად ასრულებს „სამუშაოს“. იგი „სატონისდა“ მიჯნული ისტორიულად განწირულ ხომალდს და მხოლოდ მასთან ერთად თუ ჩაიძირება.

ამრიგად, ამ მაგალიტების შედეგად ჩვენ შეიძლება დავასკვნათ, რომ ტრადიციის ჩამორჩენილი ძველი ტრადიციის, თანამედროვეად, პიესად უნდა იქნას, კომპიუტერის საშუალოდ წარმოადგინოს. მინიმუმ მინიმ იმ, არც ახალი და ზღაპრული კრიონტისაგან, რომელიც ტრადიციის შესაძლებლობის ძირითად სფეროდ ითვლება. ტრადიციული და კომპიუტერი მართლაც რომ ერთფეროვანია „ჩამწიფარია“. თავის წერილობით ვებნებამ და სივლიდ რჩაობრ ვებნებისა“ — თომას მანი სწორად ამავე იტყვის, რომ „ტრადიციისა და ფარის აქვს ერთი ფესვი. მოვლადიწილი შემოიბრუნება, განაყოფის შეცვლა ერთს შემოიპყვეს მეორედ: ფარის ფარულად იტყვს

ტრადიციის, ტრადიციის კი საბოლოო გამაში — ახალდებული ტრადიციისა“²⁹ (თ. მანის მიერ მსგავსი მოხარება განვიტარებულეფუფუფუ რევივე „ლიტერატურის“).

მ.

ტრადიციის ურთიერთობა კომპიუტერთან, ტრადიციული კომიუნიკაციის შემოქმედა განსაკუთრებული სივსადიტი მაშინ ჩანს, როცა პროლოგის შესწავლას ტრადიციული გმირის თვალსაზრისით ვიწვევთ.

მინწეულია, რომ ტრადიციული გმირი ძლიერი ვებნების მსახურება უფროა, პიროვნება, რომელიც დაიბადა მწიფელოცა მონას სახასეს, დიდი ზოხების განხორციელების დამოხმ. ასეთ დროს ბუნებრივად იხადება კითხვა: თუ ასეთი თუ არა თანაფარობა გმირის შესწავლადობასა და მისი მარტ დასახულ მონას შორისა? ჩვეულებრივ სოვლიან, რომ ტრადიციული სწორედ ამგვარი თანაფარობით ხასიათდება. მ. წიწონავა, მაგალიტად, შევლდენარა და მატკილობს: „ბრადიციის დროს აუცილებელი არსებობდეს თანაფარობა მოქცელების მონასა და მისი შესწავლების საშუალებების შორის, თუ გარდა აღუტება ისეთი მონასხისა და ამოცანების შესწავლებისათვის ბრძოლაში, რომლის მიღწევა მის შესწავლადობას აუბატება, მაშინ მოქცელება არ არის ტრადიციული ხასიათა მატკილებით. მაგალიტისათვის ავღილო დონე-კითხვისა და ახლებლის იოოცუება. თუ უფადიწილით ათი სურვილი ძალიდს, დავინახავთ, რომ დონე-კითხვის პიროვნებაში უფრო მეტია გმირისათვის დანახასიათებელი თვისებები, ვინმე მალეღმბი. დონე-კითხვი შეუფერვია და თვადიღებული, მას არა მონებს ავტიციონი დამკვირდება და მუად არის მსგავსად შესწავლის თავის მის წინაშე დასახულ მონებს. მალეღმბი შედარებით სუსტი არსებაა, მეტრეუცა და გაუბედება. მისივე სიტუაციით რომ ვთქვათ, მის გაუბედულებას მოხარება უსუტებად შეუქსა“. და მიუხედავად ამისა, მალეღმბი სიტუაცია ტრადიციულია, დონე-კითხვისა კი არა. და ვე იმბოტ, რომ მონანი, რომელიც დონე-კითხვის სახასეს, დიდად აღემატება მის შესწავლადობას, მას სურს ცხველიდეს უსამართლობა და უთანასწორობის მოსაძობა, რაც უკვლია, ერთი დამახინჯისათვის სავსებით მიღწეულია“³⁰ ეს მსგელობა შეგაბათების სურვილს ზადებს. განა იგივე მალეღმბი მონანი დიდად არ აღემატება მის შესწავლადობას? განა დიდადუღელ დროთა კვირისი უფრია, შექსიარის გმირის რწინებით წუქუდება ბეჭდა წიდად სწორად მას რომ არგება, მას ტრადიციული შესწავლადობისაგან აქ კითვე: განა მონასა და მონის განხორციელების საშუალებების შორის შეუსაბამოება არა აქვს ადგილი დეპარბიტებთან, რომლებიც ბრძოლიდენ ხალხისათვის, მაგრამ ხალხის ვარწმუნე ვ. კროობტის ობიექტის პიესისა „იმი წლის შეშვაც“ დეპარბიტების ტრადიციის ხომ სწორად ამ შეუსაბამობითადა დასახუტებული

აღნიშნავენ რა ტრადიციული თანაფარობას დასახულ მონას. და მონის განხორციელების საშუალებების შორის, ამ მომენტით ცდილობენ დადგინონ ტრადიციის განსხვავება კომედიისაგან. ზ ლომბის ნაწილობით „კომედიის ეტრული თვისებებების პრობლემები“ ვითხოვდები: „იუმორული პერსონაჟისათვის, ტრადიციული გმირისაგან განსხვავებით, დამახასიათებელია შეუსაბამოა მოქცელებას და განხვავება, სიტუაცია და მატკის შორის. ისინი ხშირად ისახვენ იხეთ მონებს, რომლებიც მათ ქაქებას და უფარს აღემატება, და სავიროდ შეუძლებელია განხორციელებას“³¹ არიან დაკობს, ტრადიციული გმირისათვის მოსწილია შეუსაბამოა მოქცელებასა და განხვავებას შორის, მისი სიტუაცია და მატკი არ სცილებდები ერთფერი. კომიური პერსონაჟებიც იგი ათით მართლაც სრულიად განსხვავდება. მაგრამ ეს ჭერ კითვე არ იწინავს, რომ ტრადიციული გმირი თავის მონებს უჭებოდ მოწოდებს და შეუფერვლებს თავის შესწავლადობას. ჩვენი აზრით, თანაფარობა მონასხს მდ მისი დამაღვრის შესაძლებლობას შორის, არა მარტო კომიკურაში, ტრადიციული შიდად მარტულოში. ტრადიციული გმირის სახასეს ისეთი მონას, რომელიც უფტიტრად აღემატება მის უფარს და ძალას, ამ მხრივ ტრადიციული კი არ დეპარბიტისარდება კომიკურს, არამედ უფტიტრად, რწინისავება. მას მარტომ განსხვავება მისა, რომ უფტიტრად აღნიწეულია შეუსაბამოა მითით კომედიური პერსონაჟის ხასიათის თვისხამდობითა გამოწეული, მაშინ როცა ტრადიციული შესაძლებლობის ომიამდობი მიჯნავში



უძვეს საფუძვალად, კერძოდ, წინაბიწილ გვიჩვენებს ხასინათისა-
ნას ნაალმად და მოკრძალებული მონაბედიანობა ისტორიულად
აუცილებლად მოთხოვნილებას და მოყვარულ მხარეს მიჩ
ლაბიბილად განმარტებულნი შეუძლებლობა მორის. პო-
ლიტიკურ კავშირს, ეკონომიკურ თუ პოლიტიკურ შესაბამის მოხსენ-
დადა, თვით ეკონომიკურ ხასიათი სხვაანარად რომ უყოფილო
ამოღებულნი. იმ „გაბზარულ ხომალდს“ კი აწუხებს პიესაში კრე-
ონტის ხასიათის შეცვლა ვერ გადაარჩენს.

დღილი ერთი, რომლის დასაძლევად იმისთვის ტრაგედული
გმირი, რთო მხრივ; ცხადია, განადგობის იმ და ამაღლებას. მაგ-
რამ, მეორე მხრივ, ადრეილავს კიდევ. მანჩინ შეიძლება იმხელად
ფორის, რომ ამაღლიან, გვირგვინს და ვენების ვინაცვ კლიათი, მას-
თან შედარებით უსუსური გამოჩნდება. აქ მივხვდებით ტრაგედული
გმირის სულის „ფუნქციურ მისწრაფებათა“ განუხადებლობას და,
თანაც, ეკონომიკური უყოფიერების ფრადგონი განამარტებულ შესე-
აქმულობას განსაზღვრულობს. და საქმისათვის გვიჩვენებს გათავა-
დებისწინის და განსაზღვრების ეს მომენტო, კომპრომიზზე წავიდეს,
უკან დაიხიოს, რომ მაშინვე ნატურა კომიკური მხარით შემოტ-
რიალდება, ვინაიდან კომიკურის არსი სწორედ ამ უკანდახევვაში,
ამაღლებულობის და არაჩვეულებრიბისა — ჩვეულებრიბისა და ბანა-
ლურშია განსაზღვრული.

საკვირის ნათლავყოფად გამოვყავდებთ ვაჟა-ფშაველას „გელის
მკამელი“. ბუნებამ მინდას თავისი ხეაშიადი განაწილ, თავის მესე-
ადღულულ შერჩავს და საზოგადოებრივ თავის „სეკულარში კანონა-
თა“ დამცველის მისია დაეკისრა. მინდაც უნდა შევიდა ვითარ-
ებაში, ბუნებამ „გაიოქვივა“, ბუნებამ „გაგმობისადა“ სტუმრო და
ფიციონაც ბუნებამ „ჩასახლდა“. მაგარამ მას არ ეყო ძალა (იმი-
ტეტურად არც შეიძლება ჰყოფილია) საზოგადოებად დაერწმუნე-
ნა ბუნების მიერ ნაკარნახებ კანონთა აღსრულების აუცილებლო-
ბაში. პირიქით, საზოგადოებამ გამოიყენა ეს პირობა, რომ ბუნე-
ბის მისიონერი მინდა გახლავდა საზოგადოების აქტიური წევრი,
ბუნებამ სულიერი სახლობის მთავრადი ფორსურად საზოგადო-
ბის უღებდა ცხოვრება და ბუნების „შეგარდმო კანონთა“ საპი-
რობისადა საზოგადოების საუკუნეებში „შეშუაებულ კანონებს“
წარუყვანა. მინდა კომპრომიზის გზას დაადგა, თავის რწმენასთან
დაიწყო „ამოქვივა მელაობითა“. და როგორც კი ვერ გაეძლია და
თავისებულ მისიის სიძიმისა და ერისულ დასახულ მინდად
უკან დაიხია, მაშინვე დაქარგვა ტრაგედული გმირის შარავანდედი.
და დაქარგვა რა „ერთი“, წმსვე ითავა „შეგარდა“, — ოღონდ, შა-
რავანდედის საცდელად, მანდილო. მხოველობისა ვაკვას მისი ცოლ-
თან შეშლა-შეშობლის სცენა, როგორცა მინდა უმწყო დადასტოვით
წმსლა-კრულავს აწებებს. „იმიდებ ხეცსურთისა“ და „დამტოვითან
მლაპარაკე“ კაცი, რომელსაც ბუნების მისიონერობის პრეტენზია
ქონდა და აქამდე ცადაზილოდ მოიხება და „ახლებულად ხეცებს“
უახებობდა, ახლა კოჩიას მოსწრლობისა და დიაცის ლანდვით იო-
ბის გულს, — „რატომ არ დაგეგარათა მიწა შენი“ „უბეკო და
იცი“, „უკავთხელს“, „ზეზე მდგომობარს“ უწოდებს, ვინაიდან,
თურმე, სულ მიგან გამზარდა, უყვარდილოდ და უკრალდა.

როგორც ჩანს, ბუნების სმენის ნების დაარჯავს, მისივე სი-
სუსტითა და კომპრომიზით გამოწვეულს, იგი ცოლს გადაარჩალებს და
ამ პირველად სუათორი „სულის სმენის“ დაშობისადა ცდი-
ლობს, რათა გაქციეს გულის ხმას, თავისივე სისუსტე თავისივე
ფაშობა მიჩქავალოს. და ასეთი იმსულებლის გამწადუნებით ამაღ-
ლებულად, არაჩვეულებრივად მინდა ჩვეულებრიბისა და წვრილმანში
გადაუყვანა. მისი დაწერილობანება ფურცო შესაძრწვევი ზღბდა ბუნების
ამაღლებულობის სურათის ფორმე:

„ფრილო კლდის თავს სახლი დღეს
ცას ეტყინება ბანითა,
ერთკვლე შეთვის დიდრონი,
აყრილი სრულს ტანითა,
გადადესილი თოვლითა,
მოუღალაერი კანითა“.

თუ გავიხსენებთ, რომ მინდა „გაიოქვივა“ ბუნებაში, ე. ი. „წარ-
მოადგენდა“, „განასაზიებრება“ ბუნებას, იფილისხმება, რომ იგი
სწორედ ამგვარ ამაღლებულ საყნის დადაუკშირდა. ამიტომ, ეს
სურათი მინდას ძველი დიდების ანარქული წარმოადგენს და მი-

სი პრივილეგია საშუალებას იძლევა გმირის ცხოვრების ორი და-
სურბული მომენტის მთლიანობაში აღბეჭდვას ახლადღულად და-
ნების აქცენტით. გმირის ეგ დაქნება რწმენად მონადან უკან
დახვების შედეგია — თუ კომიკურის არსი აქ უკანსაწინად მდგო-
მარტობს, ცხადია — ვაჟა თავისი გმირის ტრაგედული სილტუბის აღ-
წინაშულ ფრადგონებში კომიკური დეფორმაციით გვაძლევს.

ეს დეფორმაცია ექვს სახით მომდევნო ფრადგონებში გრძელ-
დება. თუცა კომიკური უკვე გაუყარა მას, მაგარამ დეფორმაცია
ქერ კიდევ რჩება და ტრაგედული ელვარებას იგი ქრავს ვერ იხრუ-
ლებს. ხამხმის ვაჭარს წინდა გიორგის შესავლენად მისულ
(მინდა აქ ელ გრეის ტილოდ და წარმოდგარ ფიქურას გვაგო-
ნებს), ტრაგედული ნაცდელ სტოვებს ეგვალბრებულ შოაბე-
დლებას. ამაზე მიგვანაწინებს ხევისბერი ბერდიას შეცდუნება მინ-
დას საწყითეთი: „მინდა მეათე დაკავლ წელსა, გასწავტე ქრის-
ტილო... ერთი თვისა, ირიც, შე ხეწენა მისისმეტია“...

მინდა მხოლოდ ფინალურ სცენაში უმცდლებს კომპრომიზით
გამოწული კნისის ჩამოკლებას და მხოლოდ ამის შემდეგ აღსდ-
გება იგი თავის ტრაგედულ უფლებებში.

უღებებს მონას შეიძლებული მინდა მისწრაფებათა დიამონით
და ამაღლის შესაძლებლობათა მიქნის დადრეკვის ცილ ფაქტის
გვაგონებს. თუცა მათ შორის ერთი საუფლოსში განსხვავებუბაა.
უფლებს არ ეწინააღსაყურა ძალას და მიწის განმარტებუბაში
შეფისტოფელს იწვევლებს. ამ მხრივ სულ სხვა გველის მქაშელი,
სიბრწენს ნაწიარტობს ვაჟს გმირი. ე. კვეცილავა „ფუნქციურ პარა-
დაგმებში“ შენიშნავს: „გოთუბს შემდეგ რადიკალიზაცი იტყვება
პროტოტიური ფუნქციური პარადიგმების ორი რადიკალიზების ურთი-
ერობათა. ახალ ნაწარმიებში დემონორი თანდათან კარგავს აა-
ვის ძალას. ფაუტი ცილიობის ბორიკო სულის დაუხარბებლად ჩა-
სწვდება ცხოვრების აზრსა და ბუნების საიდუმლობისა“.32 და უწ-
და ითქვას, უპირატეფლს უყოფლობს, სწორედ მინდა ფუნქციურ სუ-
ლის ამგვარი განახლებულ სახებია. „თუ ფაუტსა თვით მოისურ-
ვა მეტსილოფელან ურთიერთობა“, მინდა, ამიტომ, პირიქით, თვით
მოისურვა დემონორისაგან განდგომა, — ვაჟს ტურბინით რომ
უყვით — „მქურთხავან“. თუ ფაუტი ნებავყოფლობით მეფისტო-
ფელან ეროდა და წარმოადგენდა ამ დადრეკული ორტულის
გარტუშ, მინდა ამაღლებულე ჰყავდა ქაჭბს შექარობილი და
აგული დაუდრო მონობამ, ამოსვლობს ლამობს სულთა“. ქაჭბთან
ურთიერთობა მას ტყვეობად მაინა, ამბობს: „თავს მოყოლიავ
ახეთ სიციცხლებს სწობათა“, ე. ი. ფუნქციურ უფოს მინდა სიკვ-
დელს ამოჩინებს. ამიტომ იგი საფოლოდ განიარტებს უყოფილვე
ქაჭბს და უღებებს ქაყოფილებს მინის საკუთრია ძალის დამ-
ტყვევია მოკვებს.

ანალოგიური ამბავს ვაწყებდით ამავე თემზე შექმნილ კონსტან-
ტინე განახლებულობის „ხობავს მინდაში“. გამოვლენული დამით ორი-
ნადირის მალეუფლობით წარმოიხება, რომ „შეშევიდა ქავსა მო-
სინორტე — ნადირთა მწუფმისი“, და „წამოღვა შემცინებელი მიწა-
და და შეშევიდა ურთიერის ხეცსურთა და უშავის ხეცსურთა. ამა-
თქვა ნადირი მწუფმსა ხელმოკარულ მონადირის ორი ხარჯიხვის
და ერთიუ შენის მოყლა. ოღონდ მინდას უსიტკულად უწდა ახი-
რულდების ოროპინტრეტის ნაბრძანა“. აქ შეიძლება ვთქვათ, რომ
ხობავს ძვე მეფისტოფის მიხედვად სული, მაგარამ სულ მალე ვებუ-
ლობთ, რომ „გაყარანდ შერბე ოროპინტრეტ და ხობავს მინდა“, ან
თანაც, „გზა დაულოცეს ურთიერთს“. ხობავს მინდას მიერ საკუ-
თარი ლანდის დაარჯავა ჩვენის დაკვირვებით, მეფისტოფილობის
ორტულობის ჩამოკლებულობის უღრის.

როგორც ვებუდვით, მინდას საზე ორსველ შემოხვებვაში (ვაჟს-
თანაც და გამსაზურდალთანაც) ერთნაირად განთავისუფლებულია
„ფუნქციური უყარწინსავანე“. ეს დამოხვევა უღებებს ვაკვლებს
ქართული სულის რანდულ ძალმუსეხებზე მისეკლოთ. ჩვენთვის
აქ საგულისხმოსა შემდეგი: ქართველი გმირი (მხოვედლობაში ვაკვას,
რა თქმა უნდა, მინდას ხალხური პრივილეგიაც) ფუნქციურად გან-
სხვავდება მონის განმარტოებულობის საშუალებებში იზღუდავს
თავს, მოხვედრებზე არ თანხმდება და აწმუცდებს „დამოუკლებ-
ლობის სიამებში“. ამიტომ ჩვენც პრივილეჯულ მომთხოვნე ვართ
მისებრ და სულ ოღონდ უკან დახვებას ეკ კომიკურად ჩავუთ-
ვლით.

მინდას მსგავსად, გალილის ტრაგედული ფაურაც კომიკური
ჩაურების მოვეკლენდება ბერტოლდ ბრეტის პიესაში „გალილის

სტრუქტურა“ მის შემდეგ, როცა იგი ინტელიგენციის დაწინაურებას უარს ამბობს თავის მეცნიერულ აღმორჩენავს; გვიბნის თავის წყნულებს და უკან იხივს. ტრაგიკული გმირის კომპარიაციას აქ უყვებლას ნაგულად აღებულებად აღნიშნული პიესის მე-18 სცენა, სადაც იგი ვახუშტის იმდენად განვითარებულად, რომ მის მართლაც ზედმეტი დანახარების ის ეთიკური, რომელიც ანერტი სარტრ-შეპრობს — „ღვინის სახე ტიპი“, „ღორბუქიკლავა“. გმირის კომპარატიუ უყუქუქავებზე ბრტყელ სახაგებებლ ამხელებს უკრადლებს „გაღილებს ცნობების“ თორიული მიღებულს:

„Последние годы своей жизни Галилей проводит как пленник инквизиции в загородном доме близ Флоренции. Его дочь Вирджиния.. стала шлюхой инквизиции... Для того чтобы скрыть, что он снимает копии своего труда, он преувеличивает степень утраты зрения. Он притворяется, что не различает гуся, которого она ему показывает, подарок приезжого. Его мудрость опустылась до хитрости. Но вполне сохранился его гурманство: он очень точно предписывает дочери, как именно нужно приготовить лусинуя паченку. Дочь... не скрывает презрения к его обжорству“³⁴.

შემდეგ იგი კომიუტარის ტონის განსაზღვრებლად დასძინა: „თავისი დროის უღებესი ფიზიკოსი წყაღს წაყვს ამაოდ“.

უნდა ითქვას, განსაკუთრებული ვებებები დაჯილდოებულიც იყავით დროის მეტადე ვერ გაქცევა ბაზალდებ და ტრაგიკული გმირისათვის კომიუტარის, როლებს იგი ეგერს მუდგანს სცენაში უნახსაბუნჯ ასაბრუნებ იზნადებს (ეს სცენა ანტიკურ ტრაგედიაში ისევე განმარტავს შემოხვევა).³⁵

გარდა ამისა, ტრაგიკულმა გმირმა შესაძლოა სულაც არ გამოაქვას უნა დახების ტენდენცია, მაგრამ მათურებებს მაინც აძლავს ერთგვარი ირონია მისდენი, ვინაიდან იგი, ერთი მხრივ, თოთაწარმონის და უტყვებს მას, შორევი მხრივ, კიდევ ამოქმედებს მის საქციელს, მის შესაძლებლობებს მოზამავს გონების თვალთ, შეამჩნევს შეუხამამობას დასახულ მიზანს და მიზნის დაძლიების შესაძლებლობას შორის და ამბობს არ არის გამორჩეული სკესისი ის ირონია. აშვეარი დამოუკიდებელიც იგი საესებში უნახსაბუნჯ ტრაგიკულს. ისე რომ, — საქარია ადვილდოდ იქნის ასეთი გრძინობის ჩახახვის სახაბი, ეს ხერხდება მაშინ, როცა მათურებების ფარულ ნეგატიურ იმპულსს მხატვარი ითვალისწინებს და ირონის მიზნის გამოხატავს შეუფარებლად, — კომიუტარის შეაკვს წაწარმონი, როგორც ტრაგიკული ნეგატიური მხარე, ამის მიზანია ისა, რომ ტრაგიკულ გმირს იგი საშუალებას აძლევს შეგვიძლიოს შეუფარებლად გამოხატოს კომიუტარს და, რაც უმთავრია, დამარცხების კიდევ. შხოლად ამ გზით იმხსრვება მათურებლის ნეგატიური განცდა.

ტრაგიკულში კომიუტარის აღნიშნულ ფუნქციას ვირტუოზულად ახორციელებს შექსპირი, სახელებში, აქ უნდა ვავითოთ ზემოთბრების როლი მის ტრაგიკელებში. მაგალითისათვის მოვიტანოთ „შეფეღლინი“: „ლორი ეკითხება ზემარას: მასხარასაც მეჭამო? და იქვე იღებს „ლორიწურა“ სასუხს; „დაჯ სახელს გარდა, რაც დღეის მუცლად სახელი და ხარისხი მთავა, სულ სხვას გაუმეცო და მ რა-და დავიჭყო“ შემდეგ: „ჩვენსა მეფესს ქვეა-გონება აკრია, თანხლებუნს თამაშს მოყვას, მასხარაწურა ვაკრია“. დაბოლოს, იმასხარად ყოფნა სწორად რომ სახაგებობა, მაგრამ მაინც უნეს ყოფაზედ არ ვაგვიკლი“ (მოქმედება პირველი, სანახაგი მეორე). ამრადაც, მასხარად ყველაფერი უფხარა ღორს, რაც იგი ღორის საქციელისა და მეგობრობის ნეგატიურ შესახებში შესაძლოა აღძვრავდ მათურებებს. ამით დამატრდება „დალაჯი“ მათურებლის განცდა. ძირითადულ ასეთივე დამარჯიოთ შემოაკვს შექსპირის კომიუტარის თავის ხას ტრაგიკელებში. და ეს ორი კატეგორია — ტრაგიკული და კომიუტარის — იმდენად გადაესხენ ერთობის, რომ ამალდებულასა და ქვეყნს, პრტიკული და ქალკულიც ის უტყვებს მარტო შექსპირის კია არა, ადომანების ხანის მთელი ინგლისური ტრაგიკელების ერთ უნაშენელოვანეს თავისებურებად იქცევა.

ჩვენთვის ძალზე საუთრადღებია იმის გახსენება, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სანდრო ამბეტილი ზემარას როლის შექსპირთან. როგორც ცნობილია, რუსთაველის თეატრის მსახიობებთან ე. მარჩანოვილის ეკვალად ხ. ახმეტელმა გააკრძალა „შეფეღლინი“ შემოხაბა. თანაც, სხვაგვარი გაარტება მისცა მას. ამ გა-

არტებაში (საქეტილი არ შემდეგარა) ღორის ვერცხლი სწორედ ზემარას ხსენ გახლდათ აქმედებებელი. საკრიტიკო აღნიშვნები რომლის ჩაწერა არილ მხარებეზებს უწარმოებია, ვიციტელნიცა „ზემარა ცენების და ტირის დიდ ზემარის დროს. ზემარა იწყებს ტრაგიკიას, ღორი კი ამოვარტება. მთელი ღორის კამერების ხსენებას კავილი პირველ მოქმედებაში. ზემარას სიცილ ტრაგიკულია იგი საშუალებებს ამაღლებს ტრაგიკიასათვის... იგი უნახსარმეტყველია იმ ტრაგიკიასა, რომელიც ღორის გარშემო უნდა დატრიალდეს. ღორიცა კრტბა ადამიანი იღიბებს, ზემარა ქჩენას“³⁶ დაიხ. ზემარას ღირსე მოლოდინ მას შემდეგ, როცა ღორში იღიბებს ადამიანი, როცა ღორი დამარცხებს შეუფარებლად გამოხატულ კომიუტარს და თავის „ტრაგიკულ დრისებში“ ამკვიდრდება.

შექსპირის შემდეგ ტრაგიკულია და კომიუტარის ერთმანეთისაგან მიწვევება, მათი უთითობისაგან იზოლირება მოხდა კლასიციტურ თეატრსა და ერთგვარად ფილოსოფიულად დაფუძნებულ დრამის კლასიციტურ თეატრთან, რომელიც თავგამოვლები იცავდა თეატრალური ეარტების იტარებასა და ეარნის „სინაზღებს“, მაგრამ ეარნის განვითარების გზაზე ეს მოლოდინ გამოაკლიოს შემოხვევა. უკვე სინტიმენტალიზმთან და კიდევ უფრო განვითარდა რომანტიციტებმა მოხებულ კლასიციტების მიერ მარბაროსად მონაწილე შექსპირისაგან და აღადგინეს თავის უღებესობა ტრაგიკულია და კომიუტარის შერწყმის შექსპირული პრინციპის, შეღინგი „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ აღნიშნავს, რომ „სახლდრამის (ფელსოსებმა რომანტიკულ დრამა-ჟ. კ. როგორც პრინციპის საფუძვლად უღებს წინააღმდეგობა საქციელის, უწარმებს ტრაგიკულია და კომიუტარის შერვა“³⁵ იგივე აზრს განვითარებობიკო „კრომევილის“ წინახებვაობაში, — თავის თორიულ მანერეცტში, რომელმაც რომანტიციტებისათვის ისეთივე წარმართველი როლი თამაშა, რაც ზუალის „პოეტურ ხელოვნებაში“ კლასიციტებთან. რომანტიკული ისეთ დადამწვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს საწინააღმდეგობა საქციელის დახებებს, რომ სინტიმენტალად დაშუაგებას გროტესკის არაშეულებს. თვით მიუღას ნატივული ტრაგიკული სრულიად წარმოადგენელია კომიუტარის თანხლების გარეშე, — კომიუტარს აქ ხაზს უსვამს, რომ მოცულელ ტრაგიკულ სინტიციტის შინაარსი არ არის დასრულებული და ამოქრული, ვინაიდან ყველად მოვლდა მუდმივი ცვალებადობისა და განვითარების მიზნარებას ჩარბული.

რომანტიკულმა ეარტების კომუნიკაციის იმდენად სარწმუნო საფუძვლად შექმნა, რომ ამირადებ ტრაგიკული ხელოვნება კომიუტარის უღებესი ითვალისწინებს უკვე არსებობდა. აქ ვთქვათ, როგორმარბებულ სახით. თანამედროვე გერმანული ისეთიკორის ნიკოლა პარტეტი შეგვაგონებს, რომ კომიუტარს ახლა სახაგებობა ფუნქციას იქნის ტრაგიკულ ქსოვილსა და ეს ერთობ სახასიათო ხდება „მთელი უზახები ხელოვნებისათვის. აშვეარიც, ეკრბოდ, ღრმა სიონში უღრბი ბრინდლისა „როსმერსკოლში“ — კომიუტარის არსებას, როცა იგი გარკვეულ შემდეგს პიესის მთავარ მოქმედებას აძლავს. დაახლოებით ასეთივე კომიუტარ ანტიკორებს: აი-ფერტი ჩრინდისა და გრეგერს ვერტლს „გარკულ იხში“, ან კიდევ ტენესილას „ჰედა გაღორწი“³⁶ თუ რა მნიშვნელობა იან უნახსენებლ კომიუტარს და რამდენად აუცილებელი მასხიობის მერის მისი წყდობა მთლიანად „ჰედა გაღორწი“ სწორად გახსრებისა, ნადალდ გამონად იმხსენს ტრაგიკულ პარტეტიკასთან პანევიციტის თეატრის შეხედებისას. რეტიციტის დროს (ჩვენ მას ვე-სწეროლით და საშუალება გვექნად ჩავეყრთ იგი) საქციელის რეციტისა ორს მიღებისმა ტრს ასე ჩამოაკლებია მასხიობის როლზე მუხიობის მისი რწმენით ერთი უცილებელი პრინციპის მიხედვით სკავანდირია მვენიციტის მსგავსად უნდა მიიღებულდ დრამატურტიკის მიერ პიესაში ჩაიქრულ სულიერ ფსახელობა სა-უნახსიან, უნდა ჩაწვედეს მას და ამოზღოს იგი სცენოგრაფიით შეშაღებულად. განათხილვ სცენურ მოცდაწურ“. შემდეგ კი უსუა-ვლად იორგედ ტენესილას როლის შემხრულდებლად. დაქმტბას მიმარ-თა და მოსოხვა „ჟუფრინად ჩავეყრთა პიესაში“, „ქვეტიციტის წყდადღებლად გამოქმეტიანა თავისი გმირის კომიუტარს“, რათა ამი-მთა-მთლიანობის ტრაგიკული ფინალი უფრო დასამართებული გამოხდარიყო...

ტრაგიკულია და კომიუტარის ერთმანება განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება პირანდელის თეატრას (მხედველობაში გვაქვს უწინარეს ისეთი პიესები, როგორიცაა „ქენრი შემდეგ“ და „ავტო-



რის მძივებელი ექვსი პერსონაჟი და „იუმორიზმის“ პირადღეოსეულ ესთეტიკაში. თანაც, პირადღეოსეულ დრამატურგია და მისი თეორიული კონცეფცია ტრაგიკულია და კომიურის მარტო შერწყმა-შერევის როდ ემყარება. „იუმორიზმის“ არის ტრაგიკულია და კომიურის, ილუზორულია და რეალურის მონაცვლებაში მდგომარეობს. პირადღეოსეულ ცილებს დასაბუთო ილუზიის რეალურ და რეალბის ილუზორული ხასიათი, ტრაგიკულია კომიზმი და კომიურის ტრაგიკულია ხუნება. მისი აზრით, ის, რაც ერთი შეხედვით ტრაგიკულია გვეხსნება, საბოლოო ვაშო კომიულია შემოიქცევა, და პირიქით — კომიურის, ფაქტობრივად, ტრაგიკულს ნიღბება.

ტრაგიკულია და კომიურის ერთიანობის სურათს ვაწვდის ბრეტის დრამატურგია, განაჯივადებს რა ეთიური სახელწვლის პაქტატებს, იმეორი თეატრის თიერაშია ბრეტის გვეტყვის, თამ სენწაზე ეთიური პრინციპით წარმოსახული ერთი და იგივე მოვლენა „განაჯივდება ხან ტრაგიკულ, ხან კომიურს ხასიათს“, რომ „სტირორულ სენწებზე თავისით მიიღებენ კომიურ თიერს“ და „კომიურის პაქტატს გამოაშვირავდება ტრაგიკულია, ტრაგიკულია კი — კომიურში, როგორც შინაგან წინააღმდეგობა“.37 ამ ერთი სურათის შეხედვრა ბრეტის თეატრში ხორციელდება სხვადასხვა გზით. ამათვან უკველზე საინტერესო და ეთიური თეატრისათვის სხვიფორუარაფი, რამოხებზე „გაუსტობის ფეფტი“ ვაგვძლენ. კომენტარი ან ზონგა, რომლის დრამას მასხაბით თავის მოქალაქობრივ პოლიტიკურ შევიდრდება და ამ პოლიტიკურ შეფასებებს თავისი გმირის საქციელს, ხშირად გვევლინება ტრაგიკული მოტივის კომიურ რეფერენსად. როცა „კრიტიკოსის“ ბატალურ სენწებში ეცვლება უაღი „გაპოდის“ რომელი მხედარმოთავის სახადან და მისდამი კრიტიკული დამოკიდებულების აშვადანებს, — ის არა მარტო მოხსნის გმირისადმი მათეურტონის თანაგრძობას, არამედ იმეორი რაჯურსითაც შემოაქცევს მას. ამიარად, „გაუსტობის ფეფტი“ აქ იძენს ტრაგიკული კონკრეტულ მნიშვნელობას და შესარტლებს „ანარტული სხვაფორმაციის ფეფტის“ რომს.

კომიურის ფეფტს ტრაგიკული ფართო იუნგები ვაგვძენ საბჭოთა დრამატურგია. ასე ვაგვძლენ: ვიწვეტის „მოხტობის ტრაგედიაში“ კომისარი ქალის კომიურისაგან „დაზღვევის“ ფუნქციის ანარტული ალექსი. კომისარი ქალი ანარტებს შეუფარულია ვაგვძლენ კომიზმს, სძლენ მას და მათეურტონული ვაგვძლენ ვალბება პიეტის გმირის ტრაგიკული დრისტიკის შეგებობა.

ახლა ეთიურის არსებობს თუ არა ხელწვლების ისეთი დარჯი, სადაც ტრაგიკული არ დუაქვიმარდება კომიურის, სადაც ტრაგიკული არ ემყარება კომიურს უაუქცევა. ის პარტბანი სოხლს, რომ ასეთ დარჯი მუსიკა წაოხრავდება.38 მართლაც, კომიურის ვაგვძლენა მუსიკა მუსიკის (იგულისხმება „წინადა მუსიკა“) ნაქლებად იხერტება, მუსიკის საუღელს მომტებულად პოზიტიური ემციების სეგროა. მაგრამ ეს ქერ კიდევ არ მეტყველებს კომიურის „შეუვალობაზე“ მუსიკაში.

ამწივრე ტომას „ჰამლეტთან“ დაკავშირებით ჩაიკოვსკი აღნიშნავს: მუსიკისათვის, რაოდენ ძლიერც არ უნდა იყოს იგი ადამიანის სულიერი ვაგვძლენობებათა ვაგვძლენობა, სასტიკით მოუწვევებელია ჰამლეტისათვის დამახასიათებელი ერთი მხარე, სახელდობრ, მისი გულმანო ირონია. ამით, ვიგვძენ, ჩაიკოვსკი უფრო თავე იმართლად, ვიგვძენ ვაგვძლენობა, — როგორც ცნობილია, მისი „ჰამლეტის“, ერთობ ლეგიტიური ტრაგიკული ნაქლებად, დრამატურგული პირტბატის კონცეივალური ვერ ვაგვძლენ. მუსიკალური ტრაგიკული ქსოვილი კომიურ ნეგატების და ირონიას, ჩვენი აზრით, უფროდ იტენს. ამ მოსარტბანის ნათესალოდ ვაგვძლენ ვაგვძლენა, თუნდაც, გუსტავ მალორის სიმფონიური შემოქმედება. კომიზმი ნათლად ვაგვძლენობს მეორე, მეექვსე, მეშვიდე და მეცხრე სიმფონიის სერკიში (ვანკლარული აღსანიშნავი „სამგლოვიარო მარში კალის მანერაში“ პირველი სიმფონიადან). ეს ფრაგმენტები სიმფონიის ნეგატური მხარე შეადგენს და უაღვირვებლად აღვირვებს მათ ტრაგიზმს. თეთი მათური შენიშნავს, რომ პირტბული სიმფონიის კომიურის „სამგლოვიარო მარში“ აღსანიშნავი ნაწილის ტრაგიკული აფრეუქება და აღწეებისათვის ვაგვძლენებს.

ტრაგიკულია და კომიურის ურთიერთობა ხელწვლების ყოველ დარჯიშა შესაძლებელია. თუმცა მთელი სიღრმითა და სიმაფრის იგი თავს იჩენს ძირითად თეატრში. ტრაგედია და კომიდიის სიმედროვე აქ მით უფრო საწინწინ ვაგვძლენ, თუ ვაგვძლენ

სენები, რომ ისინი ანტიკური ციკლიკალიწის ერთი საუღელს ტრატლის დონისტრა საწინწინად ვაგვძლენ და ვაგვძლენდენ ტრაგედია და განიარადენ ტრაგედია დასახამი მისიკა დიორამაში, ხოლო კომიდიის იერუმს სიმედრობა.

* * *

თეატრალურ ხელწვლებაში ტრაგიკულია და კომიურის შერწყმა, მათი სრული სინთეზი საბოლოოდ ვაგვძლენობს ირონიანდერ ვენანს — ტრაგიკულია (ერთიორ ვაგვძლენ იგი მონიარადენდის თავისებური ფორმასაც ნიშნავს) ეს რთული, ამაგად სასიყვარსო ფანჩი, თავისთავად ცხადია, ცალკე შესწავლას საჭიროებს. წინაშე ვარე ვაგვძლენდენ ეს ასეთი შესწავლის მარტოდღედ წინაპირობა. ტრაგიკულია და კომიურის წარმოსახული კომიურაციით ჩვენ დავაქცივთ მხოლოდ ტრაგიკომიების წინააღმდეგობა. და ამას ისიც დავუშვებო, რომ ეს ვენჩი ახლა ფრად აქვს დარტლებუბა ჩვენთვის: მართლაც, ქართული თეატრში მას არა უკვე დიდი ტრადიცია, მაგრამ სულ უფრო მტკიცედ იკიდებს ფეხს თანამედროვე ეტაზე.

ქართული თეატრის უანაგვანელი წახლის სპექტაკლებიდან ტრაგიკომიების ვენარული თვისებებით სახიათდება რუსოვადენდის „სანან ურგო ვაგვძლენდებმა“ მხივით თუშანიშვილის რეჟისურით (სადაც სერგო ზაქარიაშვილმა შექმნა ტრაგიკომიურის ესთეტიკურ დამაწიურებელი ავაბის ბრწინაზედ სცენური სახე), „სამანიშვილის დღეისადეკალი“ (რეჟისორები თ. ჩხეიძე და რ. სტურუა), იქმირი სცენარის „რევისორი რ. სტურუა“ და, რაც ათქმა უნდა, რომებზე სტურუას მიერ ვანსორცილებული ბერტოლტ ბრეტის „კავკასიური ცარის წრე“.

რუსოვას თეატრის სცენაზე ახლანან ნამდვილ ტრაგიკომედიად წარმოვიდა მაქს გორკის „ბილბრანი და ცეცხლის წაქვივებელი“ (რეჟისორები გ. ანაძია, ხოლო ფურა აცერ — ელვარაშვილი დე ფილიპის „კომედიის ხელწვლება“ (რეჟისორი ი. კაუკულია). გროტესკულ ფაქტობრივ აგებულ „უროვად ნათალი დილოვგა“, პრეფექტის (მ. მისიურაძე) წინაშე ვამეწებს (გ. სიხარულიძე) დასის მიერ ვაგვძლენობული სენწები თეატრში უაუვლებლის ისეთ ხასიათში შემოვივადი, სადაც წაშლა ზეჯარი ექტიორულ იმარტობა და თავად ცხოვრების რეალბის შორის. მისტიკური მტკიცული დარჩა, ცხოვრების სიმძიმეობით ილაქაქვებულმა მეათეობი ქიკოლოზო პიკამ (ლ. მიწევაძე) მართლად მოკლა თავი, თუ მხოლოდ ვაგვძლენობა თვითმკვლელობა პრეფექტის შესაძლებელია. მაგრამ, კამეწ-სიხარულიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამაგა სულ ერთი არ არის, ნამდვილი მეათეობა ჩვენს წრეზე თუ მონივრებზე მოწივებითი მკვიდარი უფრო შემარტებულად. როცა სცენაზე გვეხება მასხაბით, ეს იმას ნიშნავს, რომ სინამდვილეშიც, იმავე მიზეზის გამო, უკვე მოკვდა ვინმე, ეს არადა მალე მოკვდება. მთავარია — საერთო მეგობრება, ცხოვრების პირობები, რაც ადამიანს აძლენდებს... და ვინ უწევს, რას არ აძლენდებს ეს უწესი, რა ფრინდელი, თუნდაც, პრეტიულ ცესულად კინტო მასტის, რომლის სცენური პირადლო უნდა ანთავშე ვაგვძლენობა „იუმორიზმის“ ესთეტიკისათვის ხასიათი (დე ფილიპი აქ პირადღეოსეულ უაღვირვებელი ტრაგიკულია და კომიურის სინამდვილე. ანათის გმირი შეხედვებითაა პაქტივობი ყოველთვის სასწაულს ხედავდენ იქ, სადაც, ფაქტობრივად, ვაგვძლენობს ექიმის ხელი იმარტებებს. ცოცხლ მიწაზე სასწაულს ადამიანი სჩადის. მადლობას ის ქრისტებს უხდენან. და ეს უანარტბანის ალექსიკად, კინტო ხასტებს ღმერთობა გვძლენება ვანსარტბანს. ეს იმეოხის არც ჩვენი „დღისხატის“ გმირის — კონსტანტინე არსაკიასათვისაა უფრო, რომელსაც „თავი უნდა ვაგვძლენ შემოქმედებელი უფლის მეტოქე“. მაგრამ თუ ვამსახირიანათაა უველადფერი საყურთივ ტრაგიკული ჰლასტშია ვაგვძლენობი, დე ფილიპისთან „კომედი აიკობის თავის მრისხან ღმერთობა თუ ჰმედილი“ ტრაგიკულიან ერთად კომიურისაც ახმდებს და ტრაგიკომიების კონტრასტებით შევადგენდებ, ვინაგან აქ ვაგვძლენ უკვე მნიშვნელობას იძენს ამავე სცენური გმირის ხასიათი, ის ვაგვძლენობა, თუ ვის სურს და რა მზრთის სურს „შემოქმედებელი მეტოქეობა“...

თანამედროვე სცენაზე ტრაგიკულია თანდათან იქცა აქტუალურ თეატრალურ ვარაუდს, ეს სახსობით ბუნებრივია. მისი მარტობა მითიკაა იმითიკა ვარაწივებელი, რომ დღეს ვანსარტებობს გართლდა მოვლენებისადმი ერთიონიანი ესთეტიკური შეფასების მცდეა. დიან, ტრაგიკომიები უნდა მტკიცდებოს. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს იგი უთანაქვებებს სხვა ვარტებს. ტრაგიკულია



კომედია ვერ შესცვლის ვერც კომედიას და, მით უმეტეს, ვერც ტრაგედიას. ტრაგიკომედია არ აუქმებს თანარს. ტრაგომედიის მთავარ პირობას მანრი და არ პირობის მანრის მისაზღვრავია.

დრამისა და თეატრის განვითარების მთელი ისტორია — დრამისა და თეატრის თანარულ ფორმებში განვითარების ისტორიაა. სხვა ამავთუ, რომ იცვლება ამ ფორმების ტევალობა, მათი განქვრადობისა და ურთიერთშემტრის ინტენსივობა. თანარების ასეთი „ცენტრისკენული“ თუ „ცენტრიდანული“ მოძრაობა თანარული ფორმების პერიოდებს აღნიშნავს, თანარული ფორმების მხოლოდ სიციცხლისუნარიანობაზე მეტყველებს და მათ ურასაყოფად ვერ გამოვლდება. რა ზომითაც არ უნდა ხორციელდებოდეს ერთი თანარის მიერ სპირისპირო თანარის ელემენტების დასესხება, ეს უკველთვის

ხდება ამ თანარის არა განმარტვის, არამედ გამდიდრების, დასაბუთების მიზნით.

და ტრაგედული ცოცხლობა და ამიტომ ცვალებადი ფენომენია. თანარის არსებობის მანძილზე იგი უკველთვის იძინდა ახალს, ჩაწოცილებდა დროშოქმულს. მაგრამ მას არასოდეს დაუცარგავს სუბსტანციური, ის ძირითადი, რაც მას ტრაგედიის როგორც ასეთის უფლებებში სტოვებს. კომიკურთან ურთიერთობაც, რაც ამ თანარის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე ეგზომ სახასიათოა მისთვის, კი არ მოხსნის და გააუქმებს ტრაგედიას, კი არ „ჩაქრობს“ მას თანარში (როგორც ეს „ახსურდის თეატრმა“ მოიშოქმედა), არამედ პირიქით, — გამდიდრებს მას, ცხოველყოფილობას შემატებს და ახალ პერსპექტივას დაუსაბავს.

შენიშვნები

1 არისტოტელე, პოეტიკა, 6, 1449 В.
 2 იხ. ანგია ბოკორიშვილი, ფენომენოლოგიური ესთეტიკა, თბ., 1966, გვ. 7.
 3 ბერნარდ შოუ. О драме и театре, М., 1963, стр. 520.
 4 Шеллинг, Философия искусства, М., 1966, стр. 439—440.
 5 იქვე, გვ. 449.
 6 ბერნარდ შოუ, О драме и театре, стр. 437.
 7 იხ. Томас Манн, Собрание сочинений в десяти томах, т. 10, М., 1961, стр. 450.
 8 К. С. Станиславский, Статьи и речи, беседы, письма, М., 1953, стр. 150—151.
 9 «Гоголь и Мейерхольд» (Сб. «Нивитские субботники»), М., 1927, стр. 42.
 10 П. Марков, Правда театра (Статьи), М., 1965, стр. 464.
 11 იხ. А. В. Февральский, Мейерхольд и Шекспир.— «Вильям Шекспир» (Сборник), М., 1964, стр. 391. იქვე-რალსკი თავის მხრივ მიითითებს წყაროზე: В. М(азинг), Мейерхольд на трибуне (Доклад в зале Союза), «Красная газета» (веч. вып.), Л., 20 сентябрь, 1927 г.
 12 Бертольд Брехт, Театр, в 5-ти томах, т. 2, М., 1963, стр. 421.
 13 Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 387.
 14 В. В. Венслов, Проблема прекрасного, М., 1957, стр. 177.
 15 კობხანი თელის, როცა ევლკანიდან ამოხეტილი ლავა წალკავს ეუნახს, ეს არ არის ტრაგიკული. ხოლო თუ იგივე ლავა შეიჭრება უღრან ტყეში და გაანადგურებს ასწლეული შემხარს, — ეს უკვე ტრაგიკულია. როზენგრანცი და ციხინიცი კომიკურად უწოდებენ კაქტუსს. უბრხორსტი კომიკურს ხედვას ბუნების ბრმა არაიანაზომიერებაში — ევება გიგრა პატარა ყლორტზე. რუვე კომიკურად მიიჩნევს მაიმუნის საცეკვლს.
 16 იხ.: I. Volkelt, Aesthetik des Tragischen, München, 1897, S. 10—11.

17 И. Кон, Общая эстетика, 1921, стр. 179—180.
 18 არისტოტელე, მეტაფიზიკა, წიგნი მეცამეტი, თავი მესამე, 1078 ბ.
 19 ბერნარდ შოუ. О драме и театре, стр. 522.
 20 იტ. წიგნილან: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. 3 М., 1967, стр. 529.
 21 პლატონი, ნაღიმი, თბ., 1964, გვ. 79.
 22 „კოტე მარკანიშვილი. შემოქმედებითი შემვიდრება“, ორ ტომად, ტ. 1, თბ., 1972, გვ. 3ან.
 23 «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», в двух томах, т. 1, М., 1957, стр. 53.
 24 იქვე.
 25 კ. მარკსი, ფ. ენგელსი. რჩეული ნაწერები ორ ტომად, ტ. 1, თბ., 1953, გვ. 268.
 26 იხ.: Ю. Боров. О трагическом, М., 1961, стр. 254.
 27 «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», в двух томах, т. 1, стр. 53.
 28 იხ.: «Вопросы литературы», 1968, № 1, стр. 103—104.
 29 Томас Манн, Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 10, стр. 137.
 30 ბ. წიწონავა, მარქსისტული ესთეტიკის საკითხები, თბ., 1968, გვ. 111-112.
 31 გ. ლომიძე, კომედიის განრული თავისებურების პრობლემა, თბ., 1969, გვ. 71-72.
 32 მ. კვესელავა, ფაუსტური პარადიგმები, წიგნი პირველი, თბ., 1961, გვ. 59.
 33 იქვე, გვ. 149.
 34 Бертольд Брехт, Театр, в 5-ти томах, т. 5/1, М., 1965, стр. 367.
 35 Шеллинг, Философия искусства, стр. 425.
 36 Н. Гартман, Эстетика, М., 1958, стр. 641.
 37 Бертольд Брехт, Театр, в 5-ти томах, т. 5/2, М., 1965, стр. 273.
 38 იხ.: Н. Гартман, Эстетика, стр. 566.



„მორეზენებანი“



მარჯანიუჭილის თეატრში

გივი მალულარია

ჰმნრიპ იმსზნი „ახალი დრამის“ მამამთავრად ითვლება. მას შემდეგ, რაც მისი პიესები სცენაზე დაიდგა და საყოველთაო აღიარება ჰპოვა, საფუძველი ჩაეყარა თეატრალური ხელოვნების თანამედროვე სისტემას. პ. იმსენის დროის მიერ წამოჭრილი მწვავე პრობლემების სწორად აღქმის განსაზღვრისა და კრიტიკულად შეფასების დიდი უნარი შესწევდა, სათქმელის გამოსახატავად ყოველთვის პოულობდა შესაფერის ფორმას და ფუნქციონირებად იდგა კაცობრიობის კულტურული ცხოვრების მოწინავე პოზიციებზე. მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი დიდი და მტკივნეული საკითხი, იმსენი რომ არ გამოხმაურებოდა. იგი შეესწრო ინდივიდუალიზმის როგორც აღორძინებას, ასევე კრიზისს, რომანტიზმისაგან ჯერ ნატურალიზმისაკენ გადაიხარა, შემდეგ იმპრესიონიზმისაკენ, ბოლოს კი მის ნაწარმოებებში ექსპრესიონისტული და სხვადასხვაგვარი სტილის დამამკვიდრებელ შემოქმედად თუ ერთმანეთს შევადარებთ „ბრანდს“ და „მოჩვენებებს“, ცხადად დავინახავთ იმსენის მიერ ინდივიდუალიზმის კრიზისამდე განვლილ გზას. „მოჩვენებებში“ ნორვეგიელმა დრამატურგმა დიდი ფსიქოლოგიურა სიჰაუტით, მკვეთრად და მტკივნეულად გამოხატა ინდივიდის სულიერი ცხოვრების, მისი პიროვნული შეგნების კრიზისი.

არ არსებობს მსოფლიოში ქვეყანა, სადაც თეატრი არსებობდეს და არ დაედგათ იმსენის ენა თუ ის პიესა. და რადგან საქართველოში პროფესიული თეატრალური დასი მეცხრამეტე საუკუნის 80-იანი წლებიდან არსებობდა, იმსენის პიესებიც დიდი ინტერესით იდგმებოდა. ქართულ ენაზე უთარგმნიათ იმსენის ყველაზე გამხაურებელი დრამა „ბრანდი“, მაგრამ მისი დადგმა ვერ მოუხერხებიათ. პირველი პიესა, რომელიც ქართულ სცენაზე დაიდგა ქუთაისში 1898 წელს, იყო „ნორა“, ანუ „თოჯინების სახლი“. სპექტაკლი დადგა ლ. ალექსი-მესხიშვილმა. ნორას როლს ასრულებდა ცნობილი მსახიობი ქალი ნ. ჩხეიძე. 1903-1905 წლებში არაერთხელ იქნა წარმოდგენილი „ხალხის მტერი“ ანუ „ექიმი შტოკანი“, იმავე ხანებში ითარგმნა და დაიდგა „მოჩვენებანიც“.

ამგვარად, პ. იმსენის შემოქმედება ქართული სცენისადმი უცხო არაა. ინტერესი მისი დრამებისათვის დროის სულისკვეთების მიხედვით ხან მატულობდა, ხან კლებულობდა. და, აი, მარჯანიუჭილის სახელობის თეატრის სცენაზე წლევეანდელ სეზონში კვლავ დაიდგა პ. იმსენის ერთ-ერთი საუკეთესო დრამა „მოჩვენებანი“.

მაყურებელი სცენაზე ხედავს დასავლეთ ნორ-

ვეგის დიდი ფიორდის ნაპირზე აშენებული კეთილმოწყობილი სახლის სასტუმრო თთახს, რომლის წიაღშიც დაბუდეულია ლოდინი, შიში, უამინდობა, ნაცრისფრა და განფენილი სვედა და ნაცრისფერი აჩრდილები, რომლებიც, მიუხედავად გარდაცვალებისა, მაინც ებღუდებიან ცხოვრებას და ცოცხლებს ისეთ რამეს აღენიანებენ, რაც მათ არ სურთ, დაუშვებლად მიანჩინათ.

სპექტაკლი დადაგ რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ, რომლის შემოქმედებით კონცეფციას და გემოვნებას ქართული მაყურებელი კარგა ხანია იცნობს. იგი იღვწის თეატრში თანამედროვე ფორმებისა და ახალი გამომსახველობითი ხერხების დანერგვისათვის. თემურ ჩხეიძემ შესძლო ნოვოვეგილი დრამატურგის ნაწარმოების თანამედროვე ადამიანის თვალთ წაითხვა და ყურადღების გამახვილება ისეთ ეპიზოდებზე და დეტალებზე, რომლებიც უკეთ გამოხატავენ საერთოდ ადამიანის, და ამის შესაბამისად, ჩვენი დროის ადამიანის სულიერ ტკივილებს.

რადგან პიესა ღრმად ფსიქოლოგიურია და ადამიანთა შორის წინააღმდეგობრივ ურთიერთდამოკიდებულებაზეა აგებული, რეჟისორს გმირთა სამოქმედო სფერო და საერთო განწყობილების ფონი არ შეუცვლია. ამ შემთხვევაში მისთვის მთავარი იყო რეჟისორის ყოველი სცენური ეპიზოდის ელემენტობა, ფსიქოლოგიური ინსუტით გადმოეცა გმირთა ურთიერთდამოკიდებულება და მოქმედების განვითარება ტალღისებურად რხევადი გაუხადა. თემურ ჩხეიძემ ისეთი სულიერი დაბაბულობა შექმნა სცენაზე, რომ მზარდ სიმძაფრეს სპექტაკლის ყველა პერსონაჟი ემორჩილება და მოქმედების განვითარების დინამიკა ყველა კომპონენტის განწყობილების შესაფერის ტრანალობას იძენს.

ოთახის ცენტრში დგას მრგვალი მაგიდა, მაგიდის ირგვლივ და მაგიდიდან მეტ-ნაკლები დაშორებით განლაგებულია საჯარძლები. აივნისა და რომლის წინ ჩამოფარებული გამჭვირავალ ფარდები სცენურ სივრცეს აგრძელებენ, ოთახში იჭრება წარსული, შემავსოფთებელი ლოდინი და ნესტით გააუქმებული მტკვნარება, საჯარძელში მოკალათებული ადამიანები კი ერთმანეთს უყვებიან თავიანთი ცხოვრების, განვადების, გადატანილი სულიერი ტკივილების ამბავს, იხსნიან ნიღბებს და გვიჩვენებენ თავიანთ ზნეობრივ სახეს.

სპექტაკლის გმირები ვაიკლებით მეტს ლაპარაკობენ, ვიდრე მოქმედებენ. თითოეული მათგანის ბუნებ დამოკიდებულია მეორე ადამიანის პედი და ამიტომ რეჟისორს ღრმად უნდა გააზრებინა პერსონაჟების ქცევის ყოველი მოტივი, თანაც გააზრებინა ისე, რომ არ შეენელებინა

მოქმედების განვითარების სიმძაფრე და არ დაერღვია მოვლენათა თანამიმდევრული ლოგიკა. თ. ჩხეიძემ იმთავითვე გაითვალისწინა, რომ პ. იხსენის პიესისათვის უნდა შეენარჩუნებინა საერთო კოლორიტი, საერთო ტონი, წინააღმდეგ შემთხვევაში, დრამა დაკარგავდა იხსენისეულ განწყობილებას და ამიტომ ჩრდილო დარჩა, სპექტაკლის ბედი მიანდო მსახიობებს, რაც გარკვეულ რისკთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ მსახიობებმა იმედი გაუმართლეს.

მხატვრულად სპექტაკლი გაფორმებულია სადად (მხატვარი მ. ჭავჭავაძე), იმ საერთო განწყობილების გათვალისწინებით, რომელიც მიუღწეველ ნაწარმოებს თავიანთ ბოლომდე გასდევს. სინათლე შემრიბებულია, ფერები ტონალურად ერთმანეთს დაქვემდებარებული, რაც შესაფერ კოლორიტსა და ფონს ქმნის. მაყურებელს ისეთი შთაბეჭდილება ექმნება, თითქოს მთელი სამყარო, სადაც სპექტაკლის პერსონაჟებს უხდებოდა მოქმედება, ნაცრისფერ ბურუსშია ჩაძირული.

სპექტაკლში ხუდი ხუთი მოქმედი პირია, მაგრამ სასიათით სულე მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. თითოეულ მათგანს გააჩნია საკუთარი მე, საკუთარი დამოკიდებულება სხვა პერსონაჟთან და საკუთარი წინააღმდეგობითი სახე, რათი და ძლიერი ხასიათი. სწორედ ეს ანიჭებს სპექტაკლს იმგვარ სიმძაფრეს და დრამატუზმს, როგორც იხსენის შემოქმედება მოითხოვს. მკვლევარებს და რეჟისორებს დღემდე ვერ დაუდგენიათ, ვინ არის „მოჩენებანის“ მთავარი გმირი — ფრუ ალვინგი თუ ოსვალდი, ვისი სახეა უფრო კოლორიტული და მოქმედების განვითარებისათვის მნიშვნელოვანი. ზოგი ოსვალდს ანიჭებს უპირატესობას, ზოგი ფრუ ალვინგს. ჩვენი აზრით კი, ამ სპექტაკლში თითქმის ყველა მთავარი გმირია და რომელიმე მთავანის უგულვებლყოფა ნაწარმოების მიუღ ქარგას დაარდევდა. პერსონაჟთა დასასიათებას და მათი შინაგანი ბუნების გახსნას ჩვენ ფრუ ალვინგისაგან დავიწყებთ.

ქალთა ემანსიპაციამ იმდენი რთული საკითხი წამოჭრა ადამიანთა საზოგადოებრივ ურთიერთობებში, რომ საჭირო გახდა ძველი ზღბედულებების რადიკალურად გადაფარვა, განსაკუთრებით კი ქალისა და კაცის, ცოლისა და ქმრის ურთიერთობისა. ინდივიდუალიზმის აღორძინების დამსაშინეს საკითხი ოდნავ მიიჩქალა, მაგრამ როცა ინდივიდუალიზმის კრიზისი დაიწყო, ისეთი მწვავე ხასიათი მიიღო, რომ თითქმის ვერც ერთმა დიდმა დრამატურგმა ვერ აუარა დაფერდი. ამ საკითხს სწავლობდნენ, რეალობა ავსებდნენ და მხატვრულად ანუზოგადებდნენ იხსენი, სტრინდბერგი,

შოუ, კენტ ჰამსუნი და სხვები. მათ იმდენი რამ აღმოაჩინეს და ისე ღრმად ჩაწვდნენ ქალისა და კაცის, ცოლისა და ქმრის ურთიერთობას, რომ მთელი კაცობრიობის ყურადღება მიიქცევს. თუ პირველად იბსენი ნაწარმოებებს აგებდა ძლიერისა და სუსტის ურთიერთდამოკიდებულებაზე, „მოჩვენებანში“ მან ერთმანეთს დაუპირისპირა ორი ძლიერი პიროვნება --- ქალი და კაცი, ცოლი და ქმარი და თავისი თვალსაზრისი ამ დაპირისპირებში გამოხატა.

ოკასურ ცხოვრებაზე დაკვირვებაში, ადამიანის სულში ღრმად ჩახედვამ, იბსენი იმ აზრამდე მი-

ნა, მოსალოდნელი ბრძოლის სისასტიკით შეძრწუნებული ქალი ისევ ცირკის არენაზე შეაგდო და შემდეგ მისი ხვედრით არც დაინტერესებულა. მხოლოდ ამის შემდეგ დარწმუნდა საბოლოოდ ფრუ ალვინგი, რომ თავისუფლებისმოყვარე, ცხოვრებაზე გულბრუნული ქმართან შეტრიალებას ვერაფრით ვერ აარილებდა თავს და რომ არ დამარცხებულიყო, კაპიტან ალვინგზე უფრო მიბილიზებული, სასტიკი და დაუნდობელი გახდა. კაპიტანი სვამდა, ფრუ ალვინგი კი ფულს უყრიდა თავს და მტკერიალური დამოუკიდებლობისაკენ ისწრაფოდა. ცოლსა და ქმარს შორის



პასტორი --- ა. ე. ვასაძე.
ენკიტრანი --- გ. ბერეკაშვილი.

იყვანა, რომ სხვადასხვა სქესის ორ ძლიერ წარმომადგენელს შორის, თუნდაც ისინი ცოლ-ქმარი იყვნენ, იმართება დაუნდობელი ბრძოლა, სადაც ერთს ან იმორჩილებენ და თავის ნებაზე ატარებენ, ანდა სპობენ.

ფრუ ალვინგი სრულიად ახალგაზრდა, გამოუცდელი ქალიშვილი იყო, როცა ცოლად გააყვა სიცოცხლემოწყურებულ, დაუღეკარ, ქალების მადეკარ, ქეიფის მოყვარულ, ზნეობრივი ნორმების უგულვებელმოყვარულ კაცს, რომელმაც არ იცოდა სად წაეღო ჭარბი ენერჯია და როგორ დაეღწია თავი იმ სულისშემწუთველი გარემოსათვის, სადაც ცხოვრება უხდებოდა. როგორც კი ფრუ ალვინგი მიხვდა, რომ შინაგანად თავისუფალ, ძლიერ მოყვანადღედეგესთან აქვს საქმე, შეშინდა, ქმარს გაექცა და პასტორ მანდერსის სთხოვა შემწეობა და თავშესაფარი. მაგრამ პასტორმა ადამიანურ გრძნობებზე მაღლა მოვალიობის გრძნობა დააყ-

დაიწყო საკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა, რადგან ერთ გალიაში, ნესტიანი ფიორდის ნაპირზე აშენებული სახლის კედლებს შორის იყვნენ გამოკეტილი. მიუხედავად იმისა, რომ ბავშვი შეეძინათ, უკან არცერთს არ დაუხვეია, შინაგანად გაშვილებულნი აღარაფერს ერიდებოდნენ, ერთმანეთის გასაწამებლად სულ უფრო და უფრო დახვეწილ მეთოდებს იგონებდნენ. შვილი რომ მამის გავლენისაგან ეხსნა, ფრუ ალვინგმა იგი გააბარა, სხვებს აზრდევინებდა. ამ ბრძოლაში ცოლი ქმარზე უფრო ამტანი, წინდახედული, შეუბრალებელი აღმოჩნდა და, რადგან ფრუ ალვინგმა კაპიტან ალვინგის მოთოკვა, დამორჩილება ვერ შესძლო, სიცოცხლე მოუსწრაფა. თვით ფრუ ალვინგი ამ პროცესს ასე აკვიწვრს:

„შეიძლება შევძამა შემაძლებინა. მაგრამ, როცა ეს დაცინეაც მომემატა, ჩემი მოახლე... მაპაინ დავიფიცე, რომ ამ ამბავს ბოლოს მივოვლებდი.

მთელ მმართველობას ხელი მოჰკიდო, მე გაგხდით ოჯახის, მისი და ყველას უფროსი... ახლა ხელს მჭონდა საწინააღმდეგო იარაღი, კრინტსაც ვერ დაძაბდა. აი, მაშინ მოვაშორე სახლს ოსვალდი. მეშვიდე წელში იყო გადამდგარი, ყველაფერს ამჩნევდა, შეკითხვობდა, ასე იცინა ბავშვებმა. მიჭირდა ამის ატანა, მანდრეს; მეგონა, რომ ბიჭი ყოველ ჩასუთქვაზე იზხამებოდა. ახლა იცით, რატომ არ მოუდგამს ფეხი მას სახელში მამამისის სიცოცხლეში. არაგინ იცის რად მიღირდა ეს...“*

ფრუ ალვინგმა ქმარი კი მოინება, მაგრამ ამით არაფერი დამთავრებდა. დამარცხებული მიჩვენებდა იქცა და ისევ მონაწილეობდა ცხოვრებაში, ისევ განაგებდა სხვების ბედს, ხოლო იმ არსებში, ვინც მას სიცოცხლე მოუსწრაფა, დანაშაულის გრძობას იწვევდა. გაორებულმა, შეგნებაგლეხილმა ადამიანმა სხვებიც გააორა, მათი ურთიერთობა მყიფე და მსხვერვადი გახადა. გამარჯვების შემდეგ ფრუ ალვინგმა ქვეყნობიერად იგრძნო, რომ იყო ცხოვრებაში რაღაც ისეთი, რაზედაც თავს ხუჭავდა, უარყოფდა, იმ ყოფაზე უფრო მნიშვნელოვანი, როგორითაც თვითონ ცხოვრობდა, ხოლო ოსვალდის ჩამოსვლის შემდეგ საბოლოოდ დარწმუნდა ამაში და ყოფილი ქმარიც უფრო ნათლად დაინახა: „შენ რომ მამა-შენი ხალისიანი გინახა! აი, ცხოვრება ვის უხარდა... მისი დანახვა გასაფხვლის ნათელი დღეს აგონებდა ადამიანს. თანაც ისეთი ენერჯული იყო, სისხლსავსე... და აი, ასეთი ხალისიანი ბავშვი, დიახ, იმხანად ბავშვს გაედა მამაშენი, — ისე მოხდა, რომ ამ პატარა ქალაქში ჩარჩა, სადაც თავს თუ გაირთობდა რაიმეთი კაცი, თორემ სიხარულზე ზედმეტი იყო ლაპარაკი. უმიზნო ცხოვრება, მხოლოდ სამსახური. ისეთი არაფერი, რასაც ადამიანის სული და გული მოითხოვს. ერთადერთი — საქმეები. ირგვლივ კი ერთი ამხანაგიც არ ჰყავდა, გაეყო მისთვის, რა არის სიცოცხლის სიხალისე, უსაქმური თანამიერხენი ყავდა მხოლოდ, ჰოდა, მოსახდენი მოხდა... მამაშენის არაჩვეულებრივად ხალისიანმა ბუნებამ აქ ნამდვილი გასაქანი ვერ ჰპოვა. ვერც მე ვაგაბედნიერად ვაგაბახისე მისი ხალისე...“

დიდი საქმეებისათვის, მოქმედებისა და მზრძანელობისათვის დაზადებულნი კაპიტანს ალვინგი ვერ იტანდა ცხოვრების იმ პირობებს, როგორიც სასოუკადობამ თავს მოახვია, იმ შეზღუდულ, მემწანურ ყოფას, რომელიც კლადა მის სიცოცხლისადმი სიყვარულს და ეს შემოშოჯავი ჯაჭვი რომ გაეწყობოდა, პირველი რიგში ცოლი უნდა დაემორჩილებინა ან თავიდან მოეშორებინა, მაგრამ ყველაზე მწარედ სწორედ ცოლთან ბრძოლაში დამარცხდა და ბოლომდე დასტანო.

ფრუ ალვინგმა ერთ თავგანთარ და აღდევარ ბავშვს კი მოუღო ბოლო, მაგრამ ხელთ შერჩა

* ციტატები მოტანილია გ. ნუცუბიძის თარგმანიდან — სპექტაკლი დადგმულია ამ თარგმანის მიხედვით.

კიდევ უფრო სიცოცხლისმოყვარული, პროვინციული ყოფის ფარგლებიდან საბოლოოდ გასული შინაგანად თავისუფალი ბავშვი, მისი საკუთარი შვილი, რომლის დაკარგვა არაფრით არ უნდა და იგი ისეთივე რეორგანიზირების ოსვალდის გადასარჩენად, როგორც ქმრის დასაბრუნებლად იბრძოდა. მათ შორის იმხელა უფსკრული აღმოჩნდა, რომ მისი ამოცხება არც შვილს შეეძლო და არც დედას.

აი, ასეთი რთული, მძაფრად დრამატული როლის შესრულება მოუხდა ვერიკო ანჯაფარიძეს. იყო დრო, როცა მსახიობები ფრუ ალვინგის პიროვნებაში შედარებით ცხოვრებაში გაწაფებულ, მარტო დარწმუნე კეთილშობილ, მწუხარე ქალს, რომელმაც მთელი სიცოცხლე და სისარტული მოვალეობის გრძობას შესწირა. ზოგს იგი მიანდა იმ ადამიანად, რომლის სიკეთისკენ სწრაფვამ მის ახლობელ ადამიანებს უბედურება მოუტანა და მხოლოდ სიბერეში აეხილა თვალები, ზოგი კი მას ხუნდებისაგან განთავისუფლებულ, მეამბოხე ქალად თვლიდა (სხვათა შორის. ასეთად თვლის ფრუ ალვინგს პასტორი მანდრისცი). ვერიკო ანჯაფარიძემ ფრუ ალვინგს შეუნარჩუნა ხასიათის სირთულე, მისი ცხოვრების გამრუდების მრავალმიჯნობრიობა, მაგრამ იგი უფრო გაადამიანურა, მწუხარებით გააძლიერა და შვილის ბედით შეწუხებული დედის სახით წარმოვიდგინა.

დღეს ბევრს ლაპარაკობენ მსახიობის თანამედროვეობაზე, თამაშის ახალ სტილზე, ახალ სტილებზე, მაგრამ ნიჭიერ, თვითმყოფად შემოქმედის არაფრით არ შეიძლება ენებოდეს, რადგან ზოგჯერ ახალგაზრდა მსახიობი შემოქმედებითად უფრო ჩქარა ბერდება და იფიტება, ვიდრე ძველი თაობის წარმომადგენელი. მთავარია, ხელოვანს გააჩნდეს შემოქმედებითი პოტენციალი, შეცდომის სათქმელის თქმა და დრო მას ადვილად ვერ დააბერებს. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლმა ცხადყო, რომ ვერიკო ანჯაფარიძეს ასეთი პოტენციალი ჯერ კიდევ გააჩნია. თუ ამას დავუბრუნებთ იმ დიდ პროფესიონალიზმს, რაც მან დუღალავი შრომით და გამოცდილებით მოიპოვა, ჩვენს სახელმწიფოებრივ მსახიობს არა მარტო მისი ნიჭის საკადრისად თამაში შეუძლია, არამედ სპექტაკლის წაყვანაც.

ვერიკო ანჯაფარიძემ რომ არა, რეჟისორი ალბათ ვერ გაბედავდა ისეთის „მოქმედების“ დადგმას. სპექტაკლის მთელი სიმძიმე სწორედ ფრუ ალვინგს აწევს მხრებზე. მსახიობის მეტყველებამ სცენაზე გამოჩენისთანავე იგრძნობა ფარული სულოერი ტკივილები, შემამოთხებელი ლოდინი, გამოუთქმელი ჯავრი, მის არსებში ჩასახლებული მოჩვენების სიმყარე და მოქმედებად ქცეული შვილის გადარჩენისათვის თავგანწირული ბრძოლა. მსახიობი ინიწმანდობლივად ატარებს შეე ტანსაცმელს, თითქმის მისი მარტობა სინებულეში იშვად და რადგან ნათელ სამყაროში კარის გაჭრა ვერ მოახერხა, სინებულეშივე დარჩა.

ვერიკო ანჯაფარიძის ერთდროულად რამდენიმე პერსონაჟთან აქვს საქმე და ყოველი მისი დამოკიდებულება ამა თუ იმ პერსონაჟთან, ერთსა და იმავე დროს გარკვეულ ინტონაციას, შესტს, გამომეტყველებას და იმ განწყობილების შენარჩუნებას მოითხოვს, რომელიც სცენურ მოქმედებას საერთო ტონს უქმნის. მსახიობმა ჩვეული ოსტატობით გაართვა თავი ამ რთულ საქმეს და დავანას ძლიერი ქალი, რომელიც შინაგანად გატყეობილი და მორღვეულია, მაგრამ ამას არავის აჩვენებს, შვილის გარდა არავის უშვებს მეტისმეტად ახლოს. მისი მუნწი შესხები, გრძობის თავშეკავებულად გამოხატვა და დრამატულად მტყუარად ხმა გიბრის სახეს კიდევ უფრო კოლორიტულსა და შიამშებულად ხდის.

განსაკუთრებით ძლიერია ვერიკო ანჯაფარიძე შვილთან ურთიერთობაში. იგი ოსვალდის ცხოვრებით სუნთქავს, მის სურვილს საკუთარ სურვილად ხდის, ყველაფერს უჯერებს და ყველაფერში ეთანხმება. მზადაა წარსული გადაფასოს. შეხებები შეიცვალის, მაკოვსტებელი ძალა შთაბეროს მის სულსა და სხეულს, მაგრამ როცა ოსვალდი ჭკუიდან გადადის, ისევ ძლიერ პიროვნებად გადაიქცევა და მაყურებელს სჯერა, რომ ასეთი ქალი არაფრის წინაშე არ დაიხეხს უკან.

ვერიკო ანჯაფარიძეს საქმეებში დრამატრუზთან ერთად შეაქვს ლირიზმიც, იმ წმინდა აღმინანური გრძობა, რის გარეშეც მისი გიბრი სქემა უფრო იქნებოდა, ვიდრე ცოცხალი ადამიანი, რომლისთვისაც ცხოვრებას შინაგანი გათიშვისა, მწუსარებისა და მარტობის მეტი არაფერი მოუტანია და ეს მწუსარება მსახიობს მაყურებელამდე ლამაზად და დამაჯერებლად მიჰყვება.

სანამ საქმეების მეორე მნიშვნელოვანი პერსონაჟის, ოსვალდის შინაგანი უფერის განხნას შეუდგებით, გვიჩვენებს ვერიკო ანჯაფარიძის თათბის მეორე მსახიობის, აკაკი ვასაძის მიერ შექმნილი გიბრის სახეზე შეგრძობა. საქმეებში აკაკი ვასაძე თამაშობს მოძღვარ მანდერსის როლს. მოძღვარი მთლიანი და ძლიერი პიროვნებაა. მისთვის არაფერი არ დგას ორთოდოქსური რელიგიის მორალურ დოგმებზე მაღლა. ამიტომ პიროვნებას სჯობს არა იმის მიხედვით, თუ სინამდვილეში რას წარმოადგენს იგი, არამედ, მისი საქციელით. მანდერსი იმდენად დარწმუნებულია რელიგიური მოსოფლმეცოდნეობის ქუმპარტებში, რომ არავის არ უტოვებს ზნეობრივი არჩევანის უფლებას. არჩევა, იმის აზრით, უკვე გადადგომაა. ხელოვანს იმიტომ უყურებს ეჭვის თვალთ, რომ იგი ზნეობრივი არჩევანის უფლებას ყოველთვის იტოვებს თავისთვის. მანდერსს სურს ხალხის სულიერი ცხოვრება ერთ ადგილას გააყინოს, ირგვლივ არაფერი არ შეიცვალოს, რადგან ყოველგვარი ცვლილება საზოგადოებრივი წყობის იმ ფორმაციას ემუქრება, რომელიც მისთვის მისაღები და ეროვნულ და სამუდამოდ დამკვიდრებულია. მოძღვარს არ ესმის, ან უფრო სწორად, არ უნდა გაი-

გოს, რომ ახალმა დრომ ახალი იდეები მოიტანა. თავისუფლების მასშტაბები გაფართოვდა, სასოგადოებრივი და პიროვნული აზრი ერთმანეთს გაერთიანდა. რელიგიას აღარ შესწევს ძალა ზეგავლენა მოახდინოს საზოგადოებაზე, რომელიც გაირებული, შეგნებაგათიშული, მოაზროვნე, საკუთარი თავისადმიც კი კრიტიკულად განწყობილი ინდივიდებისაგან შედგება. სიცოცხლის წყურვილი, ბედნიერებაზე ოცნება მას მერტყლობად და ამბოხებად მიიჩნია: „აჰ, სწორედ ეს გახლავთ ამბოხების სული, ბედნიერების მოთხოვნა აქვე დედამიწაზე! ამა მაუწყეთ, რა უფლება გვაქვს ჩვენ, ადამიანებს, რომ ბედნიერება მოვითხოვოთ. არა, ფრუ ალვინ, ჩვენ მოვალენი ვართ შევასრულოთ მხოლოდ ჩვენი ვალი“. იგი არაფრად დაგიდგვს იმას, რომ მხოლოდ აწონილ-დაწონილი, რაციონალური ცხოვრებით ცხოვრება გრძობას კლავს, ხოლო გრძობის სიკვდილთან ერთად კვდება ინდივიდიც. ადამიანებს აღარ სურთ სასუფეველის დამკვიდრების იმედი ამქვეყნიურ ბედნიერებაზე ხეული აიღონ. სწორედ ასეთი კაცია იყო კაპიტანი ალვინგი და როცა პასტორმა გაიგო, თუ როგორ აღვირახსნილი, ამორალურ ცხოვრებას ეწეოდა ალვინგი, მისი სახელობის ბავშვთა თავშესაფარი, რომლის გახსნასაც სიტყვა უნდა წარმოეთქვა, შეგნებულად დასწვა. ამით მან თითქოს დაასამარა იმ კაცის სახელი, ვინც ღირსად არ ჩათვალა პატივისცემაში, მაგრამ ეს იყო უღმრთესი კაცის შურისძიება, რომელსაც თავის საქციელისათვის თონვედ ემინია და როცა მის მიერ ჩადენილ დანაშაულს დურგალი ენესტრანი დაიბრალებს, იგი შეგნით ამოხუნთქავს და გასამჯელოდ დურგალს ფულად დახმარებას დაპირდება. ასე რომ, პასტორი არც ისეთი მამა აბრამის ბატკანია, როგორც თავი მიაჩნებს და საკუთარი კვიოდლობისათვის ისევე ზრუნავს, როგორც მეტყობაზე დამყარებული საზოგადოების ყველა წევრი.

პასტორს კიდევ ერთი ნაკლი აქვს. იგი მოვლენებს, ადამიანებს, ოჯახის ცხოვრებას გარდენს უყურებს, მსჯავრი დარხეული ხმების, მემწანური საზოგადოებრივი აზრის მიხედვით გამოაქვს და წარმოადგენს არა აქვს, რა ჯოჯოხეთი ტრიალებს მის ნაცნობ ოჯახებში. რისხვით იგი მხოლოდ მაშინ ივსება, როცა ფაქტის წინაშე დაყენებენ. პასტორ მანდერსში ცხოვრობს რაღაც დრომოჭმულად, რაც მას ისეთივე მოჩვენებად ხდის, როგორც კაპიტანი ალვინგია.

საქართველოში ოლბათ ცოტაა მსახიობი, რომელსაც ამ როლს ისე მიორგებდა, როგორც აკაკი ვასაძემ მიორგო. მსახიობის გარეგნობა, ხმა, მოძრაობა, თითქოს შინაგანი სამყარო კი ისეა შეთანხმებული-შეკავშირებული, როგორც ამას მანდერსის როლის შესრულება მოითხოვს. არავითარი გაუაზრებელი შესტო, არავითარი დაკვეება საკუთარი რწმუნება და პიროვნების უპირატელობაში. მკაცრი, თითქმის ფანტატიკურად მკაცრი სახე, შემოკონტრული წინადადებათა გაწვევას მიუ-

ჩვეულებრივ ხმა, მუნწი, მაგრამ შემპარავი მოძრაობა, ზრდილობის ფორმებამდე დამყოლი, მაგრამ უდრევი ნება. აკაკი ვასაძე მხოლოდ იმიტომ კი არ იწვევს კოლეგებისა და მაყურებლების მოწიწებას, რომ ასეთი როლი აქვს დაკისრებული და პირობითობის იმედით მოქმედებს, არა, მას შარ-თლა გააჩნია იმის უნარი, რომ ირგვლივ მყოფ ადამიანებს შორის მოწიწების გრძნობა გამოიწვიოს და ამიტომ მეტისმეტად ბუნებრივად გრძნობს თავს სცენაზე. მაყურებელს ისეთი გრძნობა ექმნება, რომ თითქმის იგი კი არ თამაშობს, არამედ იმ ცხოვრებით ცხოვრობს, როგორცაც მასთან ერთად მისი პარტნიორები ანსახიერებენ. როცა აკაკი ვასაძე სცენაზეა, სიტუაცია უფრო მძაფრ და დრამატულ ხასიათს იძენს. იგი მოშვების, სულის-მოთქმის საშუალებას არც თავის თავს აძლევს და არც პარტნიორს. მანდერის მოძრაობები და გამომეტყველება თითქმის უცვლელია, ერთ რიტმზეა აგებული, მაგრამ ცხადი ნიუანსებით მსახიობი კიდევ უფრო ზუსტად გადმოცემს თავისი გმირის სულის მოძრაობას და შინაგან ბრძოლას. აკაკი ვასაძემ ამ სპექტაკლში საკადრისი პარტნიორობა გაუწია ვერიკო ანჯაფარიძეს და ის დირსებები, რაც სპექტაკლს გააჩნია, უპირველეს ყოვლისა, მათი დამახსურებაა.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი დიდი ღირსება ჩვენს სახელმძღვანელო მსახიობებისა. ეს გახლავთ როლის შესრულების კულტურა, სწორედ ის, რაც სამწუხაროდ, ბევრ ჩვენს ახალგაზრდა მსახიობს აკლია.

სპექტაკლში ყველაზე ძნელად შესასრულებელი როლი ნოდარ მგალობლიშვილს ხვდა წილად და არა იმიტომ, რომ ოსვალდის ხედვრითი წონა პიესაში სხვა გმირების ხედვრით წონაზე მეტია, არამედ მისი ავადმყოფობისათვის დამახასიათებელი კლინიკური ნიშნების დამაჯერებლად გადმოცემის გამო. მხოლოდ მაშინ დაბრუნდა სახლში, როცა მიხვდა, რომ განწირულია, ჭკუიდან შეიშლება და ბავშვივით უმწურო გახდება. მშობლიურ კერას ცოცხალმა ადამიანმა კი არ მოაშურა, არამედ მოჩვენებამ. ცოცხა, რომელმაც იგი დასაჯა, პირადად მას არ ჩაუდენია, მემკვიდრეობით მიიღო მამისაგან. ასეთი სასჯელი კი გაცილებით უფრო გამაწამებელია, ვიდრე საკუთარი ალვირანსნილობით თუ თავქარიანობით ჩადენილი ცოდვა. ამიტომაც ემალება იგი სხვებს, ამიტომაც რჩება სადილობამდე საკუთარ ოთახში, სადაც თავის ტკივილისა და უძილობისაგან გაწამებული, შრომის უნარს მოკლებული, შიშით ელოდება იმ წამს, როცა უკურნებელი სენი ჭკუიდან გადაიყვანს. ოსვალდი ებრძვის წარსულს, მოჩვენებებს, სურს გაანგრის ქვის ნესტიანი კედლები, მაგრამ წარსული, მოჩვენებანი მის სხეულში, მის სისხლში ჩასახლებული და ბოჭყვენ, გარდაქმნის, გადასხვაფერების საშუალებას არ აძლევენ. მამის წყალობით მის სისხლში ათამანგის ბაცილები ბუ-



ღრუ ალვინგი — ვერიკო ანჯაფარიძე



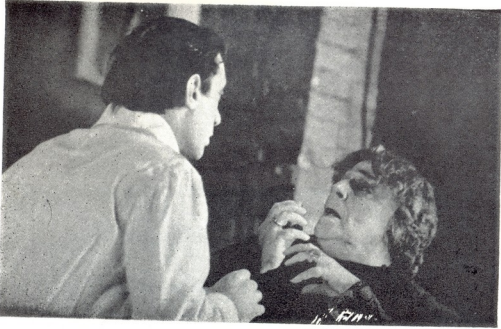
ოსვალდი — ნ. მგალობლიშვილი.

პასტორი მანდერისი— აკაკი ვასაძე.



დობენ, ტვის უმწვარავენ, საშინელ მომავალს უზადებენ. ოსვალდმა იცის, რომ ერთ მწვენიერ დღეს ველარაგის ოცნობს, საკუთარ თავს ვერ მოუვლის, საპყარი, სხვისი ხელის შემყურე გახდება და ამიტომ მუდამ თან დააქვს მორფის მომაკვდინებელი დოზა. ამავე დროს, მასში ჯერ კიდევ ბუდობს შემოქმედის პოტენციალი, სინათლისა და სინარუსისაკენ სწრაფვა, ფართო გზაზე გახვლის სურვილი და რადგან არაფრის შეცვლა არ შეუძლია, ეთიშება არა მარტო სხვებს, არამედ საკუთარ თავსაც. ეწევა, სვამს და ბოლოს რეგინას ცოლად შერთვასაც კი მიონდობებს. შინაგანად

ობს შეუსრულებია და ყველა თავისებურად ხსნიდა მის სახეს. ზოგი რომანტიკულ სამოსელში ახვევდა და ლირიკული ლეიტმოტივებით ამდიდრებდა. ზოგი მის ტრავმების ავადმყოფობით კი არ ხსნიდა, არამედ სულიერი კრიზისით, ხელმოცარულობით, უმრავლესობა კი ცდილობდა რაც შეიძლება ზუსტად გადმოეცა ინფექციური ავადმყოფობის განვითარების პროცესი, რაც ყოველთვის სიგიჟით მთავრდება. ამიტომ ხაზს უსვამდნენ კლინიკურ ნიშნებს, იმ პათოლოგიურ ცვლილებებს, რასაც ავადმყოფობა ოსვალდის ფსიქიკაში იწვევდა — მელანქოლიურობას, უკიდურეს



სცენა სპექტაკლიდან.

იგი ფაქიზი და მგრძობიარეა. რეგინა ისე უყვარს როგორც ჰამლეტს ოფელია, მაგრამ ცოლად მას სიყვარულის გამო კი არ ირთავს, არამედ იმიტომ, რომ განსაცდელის გამს მოეხმაროს და მორფის მომაკვდინებელი დოზა შეაშაბუპუნებინოს.

ერთადერთი მიზეზი იმისა, რომ ოსვალდი პაროზიდან დაბრუნდა — ავადმყოფობაა. პარიზში იგი თავისუფლად ცხოვრობდა, ხტავდა, საინტერესო ადამიანებს ხვდებოდა, ამკვიდრებდა სინათლეს, სიცოცხლეს და თვითონაც ისწრაფოდა ამქვეყნიური ბედნიერებისაკენ. სახლში კი ყველაფერი მუქი ფერისაა, გადაუღებლად წვიმს და მის ამღვრეულ სულში შიში და უიმედობა ისადგურებს. იგი კვლავ ბნელეთის სამყაროში აღმოჩნდა: „იმისი თქმა მინდოდა, რომ აქ ადამიანებს ისე ზრდიან, რომ მათთვის შრომა წვევლა და სასჯელია, ცოდვების საზღაური, ხოლო სიცოცხლე — უმწარესი ხედრი, რომელსაც, რაც მალე დააღწევ თავს, — მით უკეთესი“, ვუთხრა იგი დედას. სახლში მას არასოდეს განუცვლია არსებობის სიხარული.

ოსვალდის როლი ბევრ სახელმწიფეჭილ მსახი-

იმპულსურობას, შინაგან მოშვებულობას, დანაწევრებულ მეტყველებას, ჭირვეულობას და ამას ზოგი ისე ნატურალისტურად აკეთებდა, რომ მაყურებელი თავზარდაცემული გამოდიოდა დარბაზიდან.

ნოდარ მგალობლიშვილმა ამ სახის რომანტიკულად, ლირიკული შტრიხებით გახსნა არჩია. გარეგნულად იგი მიმოიღველია, მოძრაობს სხარტად. მეტყველებს გამართულად, სვამს და ეწევა სიამოვნებით, საშინელ ავადმყოფობაზე ის თვითონ ლაპარაკობს, თორემ ამის ნიშნები არც მის მოძრაობაში სჩანს და არც სხვებთან დამოკიდებულებაში. ჭკუაზე იგი მხოლოდ ფინალში იშლება და ეს ხდება არა ეტაპობრივად, არამედ ერთბაშად. ამიტომაცაა, რომ მაყურებელი მის განცდებს უფრო ხედავს, ვიდრე მის ამღვრეულ სულს, მის ფსიქიკას. ოსვალდის ტრავმები მარტო ავადმყოფობა კი არ იყო, არამედ ადამიანებთან კავშირის გაწყვეტაც, საკუთარი თავის ამაზა დარჩენაც და მსახიობს ამ მნიშვნელოვან ფაქტორისათვისაც უნდა გაესვა ხაზი.

ნოდარ მგალობლიშვილმა შესძლო თავისი

წვლილი შეეძინა სპექტაკლის საერთო განწყობილებაში, აეღო ის ტონი, რაც სცენური მოქმედების განვითარებას შეესაბამებოდა, ეპიზოდებიდან ეპიზოდამდე ეტარებინა ის სულისკვეთება, რაც წარმოდგენის მთლიან სურათს ქმნის, მაგრამ მას უფრო ღრმად უნდა გაეაზრებინა გმირის ხასიათი, მისი განსაკუთრებულობა, ტრაგიზმის გამოწვევი მიზეზების არათვავაროვნება და მაყურებლისათვის უფრო ცხადად უნდა დაენახებინა საშინელი სენით დაავადებული, განწირული ადამიანის, შემოქმედის რთული ფსიქიკა.

გულჯათხრობილი, თავის პირად სამყაროში ჩა-

იქცეს. ამისთვის კი საჭირო იყო მეტი ინიციატივის გამოჩენა და ბრძოლა. რეგინა ფროსლოდ ეკველუცება ოსვალდს, არ უნდა ფრო ალვინგი რამეში დაეჭვდეს და ამიტომ საკუთარ გრძნობას მალაეს, მითმინებით ელის იმ დროს, როცა უფლება ექნება თავისი ინტერესები დაიცვას. მაშინ იგი თავის ძალასაც გამოამჟღავნებს და თავის სიცოცხლისუნარიანობასაც. მხოლოდ ესაა, რომ მარტობას მის სულში უკვე ღრმად აქვს ფესვები გადგმული, მთელი მისი არსება ეკონსტრუირებულია გრძნობებითაა გამჭვავული და როცა აღმოჩნდება, რომ ოსვალდი მამით მისი ძმია, იმედ-

პასტორი — ა. ე. ვასაძე.
რეგინა — ს. ქაალაძე.



კეტელი რეგინა, რომელმაც ისიც კი არ იცის ხეირიანად, ვისი შეილა, ანდა რატომ შეიფარა ფრო ალვინგმა, ისევე გაორებულია, როგორც ამ კარდახშული ოჯახის სხვა წარმომადგენლები. მამას უხეშად ექცევა, არაფრად აგდებს, ქალბატონ ალვინგთან ურთიერთობაში კი გამგონი, თავმდაბალი და თავშეკავებულია. ყველა მის თხოვნასა თუ ბრძანებას უხმოდ ასრულებს. რეგინა ერთსა და იმავე დროს ალვინგების ოჯახის წევრიცა და მოსამსახურეც, ქვეცნობიერად გრძნობს, რომ ენსტრანის შეილი არ უნდა იყოს, მისი სისხლი მთლად სუფთა თუ არა, ნარევი მაინცაა და ეს გაურკვევლობა, წარსლის აწმყოსთან და მომავალთან დაკავშირება მას თავშეკავებულს, გულჯათხრობილს ხდის. მაგრამ გაერეგული სიმშვიდე მხოლოდ ნიღაბია, სინამდვილეში კი იგი სიცოცხლემოწყურებული, გართობასა და დროსტარებას მონატრებული ქალიშვილია, რომელიც ადრე მხოლოდ ოცნებობდა თავისი ბედი ოსვალდის ბედთან დაკავშირებინა, მაგრამ მას შემდეგ რაც ოსვალდი შინ დაბრუნდა. მან ინსტიტუტურად იგრძნო, რომ ოცნება შეიძლება სინამდვილედ

დაკარგული, მოჩვენებებით გარშემოტყმული რეგინა, რომელმაც იცის, რომ მომავალში ორ ღაერდომილ ადამიანს უნდა მოუაროს, გამწარებული მოურიდებლად წამოიძაბებს: „დაიხ, ახლა ცოდვა ამის გამხელა. ოსვალდის ავადმყოფობა რომ მცოდნოდა... თუმცა ახლა არაფერი შეიძლება მოხდეს... არა, არაფრით არ შემოიძლია გამოიკეტო ამ სოფელში და ავადმყოფის მოვლაში ჩაგველა ჩემი ახალგაზრდობა“.

აი, ასეთი არათანმიმდევრული, თავის მდგომარეობით უკმაყოფილო, ცივ კედლებს შორის გამოკეტული, მაგრამ ენერგიული და სიცოცხლემოწყურებული ქალიშვილის როლის შესრულება მოუხდა სოფიკო ჭიაურელს. მსახიობს მან გააჩნია სცენური მომზობველობა და გარდასახვის ნიჭი, ამაზე ბევრი თქმულა და დაწერილა. ჩვენ მხოლოდ იმაზე ვილაპარაკებთ, როგორ გაიგო და შეასრულა მან რეგინას როლი. უპირველეს ყოვლისა, სოფიკო ჭიაურელმა დაგვანახა, რომ რეგინა მარტოხელა ადამიანია, რომლის კეთილდღეობისათვის ფრო ალვინგი ზრუნავს, მაგრამ ეს ზრუნვა მისგან სამაგიეროს, ვალის გადახდას,

მოვალეობის აღსრულებას მოითხოვს და ამიტომ მისივე ტვირთად აწევსა მხრებზე, მოჭავს, საკუთარი თავიდან გამოსვლის საშუალებას არ აძლევს. ამიტომაცა იგი გულწაფლობითი და თავშეკავებული. მამის მიმართ იგი იგი მკაცრი და უხეშია, რადგან მამას სურს მისი სილამაზე და ახალგაზრდობა საკუთარი ინტერესებისათვის გამოიყენოს. ერთადერთი ადამიანი, ვისი იმედიც მას აქვს, ისეა დედა. და სწორედ მამონ, როცა ისეა დედა გადაწყვეტს იგი ცოლად შეირთოს, აღმოჩნდება, რომ ერთი მამის შვილები არიან. სოფიკო ჭიკაურელი თანმიმდევრულად გვიჩვენებს იმედის ჩასახვიდან იმედის გატრუნვამდე განვლილ გზას და, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი მისი მოძრაობა, უხეშობა, გამოუმტკველება თვახში შექმნილ ვითარებას ემორჩილება, იგი მაინც ახერხებს დავაზანახოს თავისი გმირის მარტობა, სიფაქიზე მიჩვენებათაგან თავის დაღწევის სურვილი და უკომპრომისო ეგოიზმი. მსახიობის რეაქცია ამა თუ იმ მომენტის მიმართ ბუნებრივი და ადამიანურია, ხოლო განწყობილებიდან განწყობილებაზე გადასვლა რიტმიული, დამაჯერებელი. იგი ყოველთვის ბოულობს ლოკალურ საღებავებს გმირის ფსიქოლოგიისა და პიროვნული არსის გასახსენლად. სოფიკო ჭიკაურელის თამაშმა დიდად შეუწყო ხელი ამ სპექტაკლის ერთ მთლიან ნაწარმოებად შექვრას.

სპექტაკლში არის კიდევ ერთი მოქმედი პირი, რომელიც ისევე უმეყოფილია თავისი წარსულით და აწმყოთი, როგორც სხვა პერსონაჟები. ეს გახლავთ დურგალი ენგებრანი, რომელმაც ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ მარტო დარჩენილიყო და მხოლოდ საკუთარ თავზე ეხრუნა. ფეხგაბრტყელებულ, დაოკლებულ დურგალს მიითხოვდა, უფრო სწორედ, შინათხვეს რეჟინას დედა, ფრუ ალვინგის ხელზე მოსამსახურე, რომელიც ფეხმიმედ იყო კაპიტან ალვინგისაგან. ჯვრისწერის შემდეგ ენგებრანების თვახშიც ისეთივე დაუნდობელი ბრძოლა დაიწყო ცოლსა და ქმარს შორის, როგორც ალვინგების თვახში მიმდინარეობდა, მაგრამ თავის „კეთილშობილური“ საქციელით გამედიდურებული ენგებრანი კაპიტან ალვინგზე ძლიერი აღმოჩნდა და ცოლს უდროოდ მოუსწრაფა სიცოცხლე, ხოლო ერთადერთი ქალიშვილის ბედზე ზრუნვა ფრუ ალვინგს მიანდო. ენგებრანი უხეშო, ღვინის მოყვარული, ძლიერაა წინაშე თავმოდრეკილი, გამოძალაველი კაცია, რომლისთვისაც სულერთია, რა დატრიალდება ამქვეყანაზე, ოღონდ თვითონ იყოს კარგად. მას მხედველობიდან არაფერი ეპარება, იცის, ვისთან აქვს საქმე და ამიტომ არც პასტორის მიერ თავშესაფრის დაწვა დარჩენია შეუმჩნეველი. ამით მან ისარგებლა, სხვისი დანაშაული თავს იღვა და საკუთარი საქმე მოაგვარა. ენგებრანმა არც სიყვარული იცის, არც ავი და კარგი და არც ცოდვა-მადლი. მისთვის მთავარია ფული, ფული და ღვინის სმა. შინაგანად ენგებრანი ისე-

ვე გათელილი და დაცარიელებულია, როგორც ყველა ისინი, ვინც შინაგან კრიზისს განიცდის. ენგებრანის როლს თამაშობს მსახიობი გივი ბერიკაშვილი. მას ყოველთვის მოჭონდა სცენაზე ცხოვრებისეული სიმაბრთლე და ამ მეთოდისათვის არც ამჯერად უღალატნია. მისი ენგებრანის მძიმე ყოფისაგან გაუხეშებული, სულიერად გათელილი, გამოძალაველი კაცია, რომელიც ბუნებით ცუდი კაცი არ იყო, მაგრამ ცხოვრებამ გულცივი და მკაცრი გახადა. მსახიობი ენგებრანს ისე წარმოგიდგენს, რომ ერთსა და იმავე დროს, უარყოფითი შთაბეჭდილებაც შეგიქმნას მასზე და შეგვაპრალის კიდევ, რადგან ენგებრანი თუ ძლიერ შეჭურვებს ხელებში და სურს ცოტა რამ ეკონსძალოს მათ, ეს სრულდებით არ ნიშნავს, რომ იგი მათზე უარსიცა, პირიქით, ძლიერნი, ასე თუ ისე, დაცული არიან, იგი იგი ცხოვრების სისასტიკისაგან სრულიად დუცველია. გ. ბერიკაშვილი რომ სახასიათო როლების ისტატურად შემსრულებულია და ნათლად გამოსატული ინდივიდუალობის მატარებელი მსახიობია, ეს სპექტაკლმაც დაამტკიცა.

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ თითოეული მსახიობის წვლილს ამა თუ იმ სპექტაკლში მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით დიდი მნიშვნელობა აქვს, ხოლო ყველა ერთად ჰქმნიან იმ ანსამბლურ მთლიანობას, რაც სპექტაკლს დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებად ხდის. ჩვენი აზრით, მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებმა შესძლეს სპექტაკლის როგორც ტონალურად, ასევე ანსამბლურად შექვრა.

რეჟისორმა წინა პლანზე წამოსწია არა ინტრიგა, ამბავი, არამედ ინდივიდუა ღრმა იმაჟულსები, მათი ისტორიული კავშირები და სპექტაკლს მიენიჭა ის სერიოზულობა და სიმკაცრე, რაც დამახასიათებელია დიდი ნორვეგიული დრამატურგისთვის.



ისტორიული მხატვარი

იოჰან კელერი

თამაზ სანიკიძე

წელს, აპრილში, ესტონელმა ხალხმა ფართოდ აღნიშნა დიდი მხატვრისა და საზოგადო მოღვაწის იოჰან კელერის დაბადების 150 წლისთავი. იუბილეზე მოწვეულნი იყვნენ სტუმრები საბჭოთა კავშირის მრავალი ქალაქიდან და რესპუბლიკიდან. ზეიმში მონაწილეობა მიიღო აგრეთვე საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს მიერ წარგზავნილმა, ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის თანამშრომელთა დელეგაციამ.

საიუბილეო ღონისძიებები დაიწყო ტალინში და ტარტუში გაგრძელდა. 13 აპრილს მუზეუმში — კადრიორგის სასახლეში (სასახლე აშენებულია რუსეთის იმპერიისთვის — პეტრე I მიერ და, ირგვლივ გაშლილ მშენებრივ საბაჟო ანსამბლთან ერთად, ბაროკოს სტილის ფორად ააინტერესო ნიშნულია). აქვე ორ დღეს მიმდინარეობდა კელერის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია. ტალინის თეატრისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში ჩატარდა საზეიმო სხდომა. კელერის მშობლიურ სოფელში შედგა მხატვრის სახლავის გვირგვინებით შემკობის ეროვნულ ყაიდაზე ორგანიზებული ცერემონიალი; ითქვა მრავალი გუთობილი სიტყვა, უკრავდა სასულე ორგესტრი, მღეროდა გუნდი. ბოლოს, ესტონეთის მინისტრთა საბჭოს ოფიციოზის მოადგილემ გამართა საზეიმო სადილი. მასპინძლებმა თავიანთი ეროვნული მოღვაწის იუბილე საქმით გულმოდგინებით ჩააგაერეს. ზეიმს განსაკუთრებულ ელვერს აძლევდა ჩრდილოეთში ადრეული გასაფხუსლის მზიანი დღეები.

კელერის იუბილეში ჩვენი მონაწილეობა იმითაც იყო განპირობებული, რომ მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოები — „იურიევას პორტრეტი“ საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის საკუთრებას წარმოადგენდა და 1974 წელს, ორი მომხმ რესპუბლიკის ხალხებს შორის მეგობრობის ნიშნად, საჩუქრად გადაეცა ესტონეთის მუზეუმს.

ამასთანავე, სწორედ ამ პერიოდში, იმავე კადრიორგის სასახლის დარბაზებში გამოფენილი იყო ნიკო ფირსიმანაშვილის 45 რჩული ნაწარმოები ჩვენი მუზეუმის კოლექციიდან. გამოფენას სასახლის თითქმის მთელი საბურთალოსი ეჭირა. ფირსიმანის „გასაოცარი ტალანტი“ (კელერის შემოქმედების ერთ-ერთი ცნობილი მკვლევარის სიტყვებით) სრულყოფილად გამოვლენას ღიდად უწყობდა ხელს მასპინძლების მიერ მისი ნაწარმოებების გონივრულად და კარგი გემოვნებით მოწყობილი ექსპოზიცია. აღსანიშნავია ისიც, რომ ერთსა და იმავე შენობაში გამოფენილი ორი მხატვრის ნაწარმოებთა შორის არსებული სრული კონტრასტი დასურვების საშუალებას აძლევდა მეტი სიხსადით დაენახა თითოეულის ინდივიდუალური ღირსებათვისებურებანი.

იოჰან კელერის ხსოვნის ესოდენ ფართოდ აღნიშვნის საუფქველს წარმოადგენდა მისი, როგორც პიროვნებისა და შემოქმედის უდიდესი როლი ესტონელი ხალხის ისტორიაში. იგი იყო ერთ-ერთი მოთხვეთავანი XIX საუკუნის 60-70-იან წლებში ბალტიკისპირეთში გერმანულ და აღგილობრივ მრავრელთა წინააღმდეგ გამლილი ეროვნულ-გამანათიისუფ-

ლებელი მოძრაობისა. კელერი ესტონური ფერწერის სკოლის მამამთავარია და, ამასთანავე, თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს XIX საუკუნის რუსული ხელოვნების ისტორიაშიც. იოჰან კელერი დაიბადა 1826 წლის 8 მარტს ვილიანდის მაზრის, ვასტემიოზას თემის სოფ. სურრეიანში, ღარიბი, მრავალშვილიანი გლეხის ოჯახში. სამი წელი სწავლობდა ვილიანდის სამაზრო სასწავლებელში, მაგრამ გერმანულ სკოლაში ბავშვს სწავლა გასჭირვებია და ამიტომ იგი მშობლებს ქალაქ ცესანში გადაუყვანიათ პროფესიის — სამღებრო საქმის დასაუფლებლად.

კელერი თავის ავტობიოგრაფიაში აღნიშნავს, რომ მას სწორედ აქ გაუღვივდა ფერწერისადმი ინტერესი და გადაწყვიტა მხატვარი გამხდარიყო. 1846 წელს იგი ბუდის საძიებლად პეტერბურგს გაემგზავრა, სადაც, ღარიბმა და მიუსაფარმა, სამხატვრო აკადემიის სულამის კლასში მეკადნიერობის უფლება მოიპოვა. მისი მორჩილი გულმოდგინება და სისტემატური მუშაობა საწინდარი გახდა იმისა, რომ იგი 1851 წელს აკადემიის სრულუფლებიან მოსწავლედ ჩარიცხეს პროფესორ მარკოვის კლასში.

კელერმა მკაცრი აკადემიური წერონა გაიარა. ბეჯითმა მოსწავლემ სრულყოფილად აითვისა ამ სკოლისათვის დამახასიათებელი თავისებურებები. რაც მთავარია, შემდეგაც, მთელი სიცოცხლის მანძილზე, იგი ძირითადად აკადემიური და სალონური სტილის მხატვარი დარჩა.

კელერი ხაზის, ფორმის, კომპოზიციის კარგი ოსტატია, მაგრამ მის

წარმოებებს ხშირად აკლია შემოქმედებითი განცხადება სინამდვილისა, ის გრძობისმთიერი ნაპერწკალი, რომელიც მისი თანამედროვე რუსი თუ, განსაკუთრებით, დასავლეთ ევროპული ნოვატორი მხატვრებისათვის ბუნების არსში წვდომის უმნიშვნელოაქვს ფაქტორს წარმოადგენდა.

1855 წელს კელერმა აკადემიის საბჭოს წარუდგინა თავისი სადიპლომო ნამუშევარი — „ქერკულესის მიერ ცერბერის ჯოჯოხეთიდან ამოყვანა“. ამ ნაწარმოებს საიბოილერ გამოუყენა, კადრიორგის სახასილემო, ცენტრალური დაბაზი ეჭრა და თავისი მასშტაბურობით ერთმანედ იქცევდა მყურებლის ყურადღებას. სასურველი სიტრეკს მთლიანად ქერკულესის ტიტანური ფიგურა აკლეს. მისი დაკუნთული, მოძრავი სხეულა, ფორმების პლასტიკური მოდელირება, ორმხრივი განათების სისტემა, მუქი ყავისფერი კოლორითი ავტორს კ. ბრულოვის მიმდევრად, ხოლო ნაწარმოებს რუსული აკადემიუმის დამახასიათებელ ნიმუშად წარმოგვიდგენს. ამ ნაწარმოებისთვის აკადემიის საბჭომ კელერი მცირე ოქროს მედლით დააჯილდოვა.

ამას მოჰყვა პირველი შეკვეთები, რომელთაგან აღებულმა პორთარამა და მხატვრობის ხელშემწყობი საზოგადოების ორწლიანმა სტაჟანტიმ კელერს საშუალება მისცა საზღვარგარეთ წასულიყო. მან მოიარა ვერპანის, შვეიცარიის, პოლანდის, ბელგიის ქალაქები; დიდხანს ცხოვრობდა პარიზში; ათავაიერებდა ვეროპის სახელგანთქმულ მუზეუმებს; გატაკებთ სწავლობდა ძველი ისტატიკის ნამუშევრებს. მოგზაურობის საბოლოო მიზანი იყო იმხანად მხატვართათვის აღთქმული ქალაქი — რომი, სადაც კელერი 1858 წელს ჩავიდა და ოთხი წლის მანძილზე ცხოვრობდა.

რომში ყოფნის პირველსავე თვეებში დაასრულა მან პარიზში დაწყებული კიდევ ერთი თვალსაჩინო ნაწარმოები — „ჯგერცმა“, რომელსაც პირველად ნაწარმა ფსევდონიმით — „ვილიანი“ და ამით თავის ესტონურ წარმომავლობას გაუსვია ხაზი. სურათი კელერმა პეტერბურგში გაგზავნა, სადაც ამ ნაწარმოებისთვის მას აკადემიოსის წოდება მიანიჭეს.

კელერის მიერ რომში შესრულე-

ბული ნაწარმოები. მას უკვე „აკუთარი ხელწერის, საგვებით მომწვევებელ მხატვრად წარმოგიდგინენ. მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ავტორტიკა“, რომელზე მუქ, ნეიტრალურ ფონზე გამოსასულია ახალგაზრდა კაცი პალიტიით ხელში. ფიგურის ამაყი პოზა, სახასი და თვალბრის დაბაბული გამოიტყველება, სურათის თბილი ნიუანსებით მიდიარი კოლორითი შესანიშნავად გადმოგვცემს ახალგაზრდა მხატვრის ფსიქოლოგიურ განწყობილებას, საკუთარ შესაძლებლობათა რწმენის სიმტკიცეს.

იტალიაში კელერი ბევრს მოგზაურობს. ეწინაა ანტიკურ სიძველეებს. სწავლობს რენესანსის ოსტატთა შემოქმედებას, მაგრამ კლასიციტების და აკადემისტების უფრო იტალიაში, მათთან უფრო მეტს ნახულობს საერთოს. მოგზაურობის დროს ასრულებს უამრავ ჩანახატს, რომლებშიც სამხურეთის მზე და სითბო, ცხოველხატკული ბუნება და მკვირცხლად ამდინაებში რომანტიკულ-იდილიური განწყობილებით არის აღბეჭდილი.

კელერის იტალიურ ნაწარმოებთა შორის მრავალი აკვარელის ტექნიკით არის შესრულებული. აკვარელით იგი სწორედ იტალიაში დაინტერესდა და შემდგომში ისეთ წარმატებებს მიაღწია, რომ ბელგიის აკვარელისტთა საზოგადოებამ იგი თავის საპატიო წევრად აირჩია. ტალინის გახმოფხვრა წარმოდგენილი მისი „იტალიელი გოგონა ერთგულ ტანსაცმელში“ და „იტალიელი გოგონა მანდილითში“ ფერთა ფაქიმი შერწყმით, სისასხის და გამჭვირვალეობით, დასტურია იმისა, რომ იგი შესანიშნავად გრძნობდა აკვარელის სპეციფიკას.

1862 წელს კელერი პეტერბურგში დაბრუნდა. აქ ცხოვრობდა და მუშაობდა იგი სიცოცხლის ბოლომდე. სამომბლოს მონატრებულ მხატვრის მალე მცირე ხნით ესტრინიშთა ვაჟმგზავრა, ნახა და განიცადა თავისი ხალხის მიმე ხვედრი. აქტიურად ჩაება ესტონელი ერთგულ-ვაჟანთავისუფლებელ მოძრაობაში. გამოდიოდა ესტონური სკოლის და ესტონური გაზეთის დაარსების მოწოდებით. და, რა თქმა უნდა, ხატავდა. ხატავდა სიყვარულით, გატაცებით. შექმნა მთელი სერია აკვარელებისა,

რომლებშიც ესტონელ გლეხთა ცხოვრება ასახული და რომლებიც მხატვრის ნაწარმოებთა შორის „სურათი“ ლური ევროპლობით გამოირჩევა.

განსაკუთრებული ღაბრისხითა და სითბოთა გამსჭვალული ამ ხანებში შესრულებული შრომების პორტრეტები. ფორმითა და კომპოზიციით ორივე პორტრეტი ერთნაირად არის გადაწყვეტილი. ორივე თვალურ ჩარჩოში ჩასმული. გამოსახულებმა სურათის მთელ არეს ავსებენ. მხატვარი თითქოს განგებ იზულებდავს თავს. მოხუცია მომწველი მხრები, დასრული თავები, მოხუცული თვალები, ნაწარმოებთა ძუნწი, მოყავისფრო კოლორითი თავისთავად გამოირცხავს გარეგნულ ეფექტებს. მეტყველებენ მთლიან დღეში იმ ცხოვრებით დალილი, ნაოჭებით დაღარული სახეები, რომლებიც მოყვარული შეილი დიდი სიფაქიზით ელოლიავენ.

კელერს ადრეც და გვიანაც მრავალი პორტრეტი აქვს შექმნილი. ამ ეპოქის მისი გვიანდელი ნაწარმოებები შესრულებული არსებობს ნაკლებით მაღლა დგას შრომობის პორტრეტებზე, მაგრამ მხატვარი ასე გულწრფელი, ასე მათი იარ ყოველი არც ერთი თავისი პერსონაჟს მიმართ. არცერთი სახე არ არის მის მიერ ასე ღრმად, მთელი არსებით განცდილი.

სამშობლოში მიღებული შთაბეჭდილებები დიდხანს კვეყნავდა მხატვრის ფანტაზიას. აქედან წაღებულმა ჩანახატები და ესკიზები კელერმა პეტერბურგში დიდ ფერწერულ ტოლოებად აქცია. მრავალი მათგანში ეთნოგრაფიული სისუსტით არის ფიქსირებული ესტონელთა ყოფის თავისებურებანი, მათი ღარიბი მიწა და კარმიდამო, ერთგულ კოსტუმები გამოწვიბილი ესტონელი სტილიზაციები. ამ თემაზე შექმნილი აკვარელების სერიასათვის კელერს მოსკოვის ეთნოგრაფიულ გამოფენაზე ვერცაღის მედალი მიაკუთვნეს.

1865 წელს კელერს ფართო საზოგადოებისათვის წარუდგინა დიდი ფერწერული ტილო — „ჯადოსნური სიხრიდან გამოფხიზლება“. რთვორც ჩანს, თვით ავტორი ამ ნაწარმოებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. მისივე სიტყვებით, სურათს მყურებლისათვის უნდა ეწევენბინა ესტონელ გლეხთა დუჰპირი

ყოფა, რაც მასში ალგორითმი ფაორ-
მით იყო მოცემული. სურათი ავტო-
რის სიციცლემივე დაკარგულა. დარ-
ჩენილია მხოლოდ მისი რეპროდუქ-
ცია და მცირე ესკიზი.

მომდევნო პერიოდში კელერი ძი-
როთადად პორტრეტებს ხატავდა. მა-
სი პერსონაჟები არიან რუსი და ეს-
ტონელი სწავლუნი, მხატვრები,
კომპოზიტორები, მხედართმთავრები,
მინისტრები, სენატორები, სამეფო
ოჯახის წევრები და სხვანი. ზოგიერთ
მათგანში კელერი შესანიშნავად ახერ-
ხებს პორტრეტირებულთა რეალის-
ტურ დახასიათებას; გონებასხველუ-
რად მიგნებული შტრიხებით ცდი-
ლობს დავგანახოს პიროვნების შინა-
განი საწყარო თუ წარმავალი განუ-
ყობილება, მისი ადამიანურა თუ
პროფესიული თავისებურებანი და
ინტერესები (რუსეთის საგარეო საქ-
მეთა მინისტრის, სახელმწიფოს კან-
ცლერის — ა. მ. გორჩაკოვის პორტ-
რეტი, რომელც დიდად მოწონებია
ე. სტახეს. ცნობილი რუსი მეცნიე-
რისა და მოგზაურის — პ. სემიონოვ-
ტიან-შანსკის პორტრეტი), მაგრამ
მათ გვერდით საკმაოდ მრავალდ
უხვდებით ისეთ ნაწარმოებებს, რომ-
ლებშიც კელერი რუსეთის არისტოკ-
რატის წარმომადგენელთა აშკარად
შელამაზებულ, იდეალიზებულ, პა-
რადულ სამეგბს იძლევა, რაც ავტო-
რის მხატვრული შეხედულებების გარ-
კვეულ მუსულდულობაზე მეტყველებს.
სწორედ ამიტომ კელერმა მხარი ვერ
აუბა რუსული ხელოვნების ისტორია-
ში უდიდესი მნიშვნელობის მოვლუ-
ნას — პერედვიჟნიკულ მოძრაობას,
რომლის წარმომადგენელთა ღმრე-
რატული და ჰუმანისტური იდეა-
ლები მათთვის სრულიად გაუგებარი
დარჩა. უფრო მეტიც: კელერი პე-
რედვიჟნიკების მოწინააღმდეგეთა
შორის იყო და თავგამოდებით იცე-
და აკადემისტთა შემადგასულ პრინ-
ციპებს.

აკადემისტური შტამში შედარებით
ნაკლებად იგრძნობა კელერის პეისა-
ჟეობა. პეისაჟით იგი განსაკუთრებით
შემოქმედების ბოლო პერიოდში ლა-
ინტერესდა, კერძოდ, 1872 წლიდან,
როდესაც პირველად ჩავიდა ყირიმ-
ში და ნახა მისი წარმტაცი ბუნება.
მას შემდეგ მხატვარი ყირიმის ხში-
რი სტუმარი გახდა. ეროხანა აქ
დამკვიდრებაც კი სცადა, მაგრამ ფე-

ხი ვერ მოიკიდა. ყირიმში შექმნა მან-
თავის სასუკეთესო პეისაჟები: „მშა-
ტისი მამული ბაიდარის კარიბჭით“,
„აი-იურის მამული ყირიმის მახ-
რეთ სახაპიროზე“ და უამრავი ვე-
რული. ამ სერიის ერთ-ერთ პოპულა-
რულ ნაწარმოებად ითვლება „ეირო-
გული დარაჯი“, რომელშიც პეისაჟის
ფონზე მოცემულია ილიური ჟან-
რული სცენა.

რუსეთის არისტოკრატისთან
ახლოებას კელერისათვის ხელი არ
შეუშლია დარჩენილიყო თავისი კან-
ქნისა და ხალხის ჭეშმარიტ პატრიო-
ტად. ყირიმშიც იგი თავგამოდებით
მუერვეობდა აქ გადმოხვეული ესტო-
ნელებს. მშირად ჩადიოდა ამძიმე-
ლოში. ბეჭდავდა თავისი სურათების
რეპროდუქციებს ესტონურ პრესაში.
1879 წელს ტალინის ლუთერანული
გელესიის ახსილის კონქი მოსატა.
მას ესტონელ მხატვართა შორის მ-მ-
ღვერებიც კი გაუჩნდა.

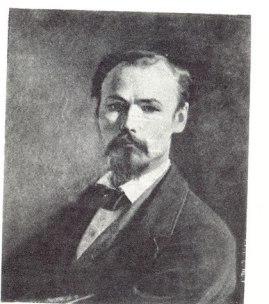
კელერი არც პეტერბურგიდან აკ-
ლებდა თავის ხალხს ყურადღებას.
წერდა სტატიებს, სხვადასხვა ინს-
ტანციებში გზავნიდა მემორანდუმებს,
რომლებშიაც მთავრობისაგან მოით-
ხოვდა ესტონელ გლეხთა მდგომარე-
ობის გაუმჯობესებას.

კელერი ვარდიცვლა 1899 წლის
22 აპრილს. ესტონელებს მხატვრის
ნეულ პეტერბურგიდან გადმოუსვენ-
ებით და მშობლიურ სურერე-იანის
სასაფლაოზე დაუკრძალათ. მალე
საფლავზე აღუმართათ მოქანდაკე
ადამსონის მიერ შესრულებული მშვე-
ნიერი ძეგლი — კელერის ბრწყინ-
აბიუსტი, რომელიც მაღალ კვარცხლ-
ბკვეთა შედგმულია.

იოჰან კელერმა, ერთი შეხედვით,
სრულიად შეუთავსებელი ფაქტებით
აღსაესე ცხოვრების გზა განვლო.
ლარბი გლეხის ბიჭი, შემდეგ მლე-
ბავი, გახდა რუსეთის მეფის კარის
მხატვარი, რომლის ნაწარმოებები
მრავალჯერ იყო ექსპონირებული რუ-
სეთსა და ევროპაში. ამასთანავე, მან
მყარი საფუძველი ჩაუყარა ესტონურ
ეროვნულ ხელოვნებას. იყო ერის ქო-
მაგი და მუერვე. სწორედ ამიტომ
აღნიშნა ესტონელმა ხალხმა ესოდენ
ფართოდ მისი, როგორც ილი მშა-
ტრისა და საზოგადო მოღვაწის,
დაბადების 150 წლისთავი.



დელის პორტრეტი.



ავტოპორტრეტი.



იურევის პორტრეტი.



სოფელი ჰაღინი.

მოკუაროთ ეთნობრაჟიულ კიბლას

ლევან ფრუიძე

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობის მაღალი ტრიბუნიდან ხაზგასმით აღინიშნა: „ძალიან კარგია, რომ ახლა გვაქვს იურიდიულად დასაბუთებული ნორმები, რომლებიც შესაძლებლობას გვაძლევენ მიზანდასახულად გაწარმოთ მუშაობა ბუნების დასაცავად“.

აკად. გ. ჩიტაიას კლასიფიკაციით, ეთნოგრაფიული ძეგლები ორი რიგისაა! ადვილზე დასაცავი (ეთნოგრაფიული ნიშანთვისებების მატარებელი — ქალაქი, სოფელი, უბანი, ქუჩა, კარმიდამო, ნაგებობა და ა. შ.) და მუზეუმში გადმოსატანი (ნაგებობანი — უმეტესად ხისა, საყოფაცხოვრებო თუ სხვა დანიშნულების ნივთები). პირველი რიგის ძეგლები ეთნოგრაფიულ ნაკრძალთა კატეგორიას განეკუთვნებიან, ხოლო მეორეთაგან მუზეუმებში დასაუნჯებელი ექსპონატები შეირჩევა.

საერთოდ, კოლექციების შეკრებას სპორადული ხასიათი აქვს. როგორც წესი, თითოეული მეცნიერ-მუშაკი ცდილობს მოიპოვოს თავის საკვლევ თემასთან დაკავშირებული ნივთიერი მასალა, ხოლო სხვა დანარჩენს ნაკლებ ყურადღებას უთმობს. ეს დაღს ასევე როგორც სამუზეუმო ფონდების შევსების საქმეს, ისე ეთნოგრაფიულ ძეგლთა აღრიცხვასა და დაცვას. არ შეიძლება არ

გაღიაროთ, რომ მუზეუმების მესვეურები კოლექციების გამოსავლენად იშვიათად აწყობენ სრულყოფილად ორგანიზებულ სამეცნიერო ექსპედიციებს; ამიტომ, ზოგჯერ, სარბიელი საეჭვო რეპუტაციის განძისმაძიებლებსა და კერძო კოლექციონერებს რჩებათ.

საქართველოს ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის თბილისის ღია ცის ქვეშ მუზეუმმა ექსპონატების გამოსავლენად და შესაქმნად რამდენიმე ექსპედიცია განახორციელა. ამათგან გამოირჩეოდა 1973 წლის მარტის სამეგრელოს ექსპედიცია, როცა შექმნილი იქნა ძველი ხალხური ავეჯისა და ქსოვილების უნიკალური ნიმუშები, მაგრამ კარგად დაწყებული საქმე შეჩერდა. მუზეუმის ხელმძღვანელობამ გეგმარეზიუმით ექსპედიციების მოწყობა რატომღაც მიზანშეწონილად არ ჩათვალა და ეს წამოწყება ჩაიშალა. ამ მხრივ არც აკად. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმშია სასარბიელო მდგომარეობა. მაშინ, როდესაც არქეოლოგიური გათხრები წინასწარ განსაზღვრული მტკიცე გეგმით მიმდინარეობს და მოპოვებული მასალის აღწერა და დაუნჯება მაღალმეცნიერულ დონეზე ხორციელდება. ეთნოგრაფიული ძეგლების გამოსავლენად თითქმის არაფერი კეთდება. კოლექციების შემკრები საგანგებო ექსპედიციები იშვიათია, თან მცირე

ჯგუფები და ისიც მოკლე ვადით მუშაობენ. მიუ-
 ელი ყურადღება გადატანისა მთხრობელთაგან
 ეთნოგრაფიული მასალის ჩაწერაზე, ნივთები კი
 მეტწილად უუყრადღებოდ რჩება. გამონაკლისს
 წარმოადგენს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუ-
 მის 1972 წლის სპეციალური სამეცნიერ-კომპლექ-
 სური ექსპედიცია, რომელშიც მონაწილეობდნენ
 ეთნოგრაფები, არქეოლოგები და ხელოვნებათ-
 მცოდნეები (ხელმძღვანელი მ. ჩართოლანი). დი-
 დი სამუშაოები ჩატარდა ზემო სვანეთის კვლე-
 სებში შემონახული ნივთების აღწერა-დაცვი-
 სათვის. ასეთი ღონისძიებების გატარების შედე-
 გად ფასდაუდებელი განიხივნა გადარჩენილი,
 რომლის ისტორიული მნიშვნელობა ეროვნულ
 ფარგლებს სცილდება.

მავგავი ექსპედიციები უნდა მოეწყოს საქარ-
 თველოს ყველა კუთხეში და კარგი იქნება, ამ
 თვალთახედვით, მარტო ველისებს კი არა, ცალ-
 კეულ ოჯახებსაც თუ შევისწავლოთ. მხოლოდ ამ
 გზით შეიძლება სახლური საწვავე შთამომავ-
 ლობას შემოვინახოთ. ამოცანის გადასატრედად
 აუცილებელია შესაბამის ინსტანციათა (საქარ-
 თველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, კულტურის
 სამინისტრო, მეფლად ადგილის საზოგადოება, საი-
 სტორიო საზოგადოება და სხვ.) ძალების გაერ-
 თიანება, საკოორდინაციო სატყის და სახელმწი-
 ფო კომიტეტის შექმნა, რეგიონურ ერთეულთა ჩა-
 მოყვანება და გაძლიერება, სამოქმედო, გენერა-
 ლური პროგრამის შედგენა, ეთნოგრაფიულ ძეგ-
 ლთა დაცვის იურიდიული სტატუსის შემუშავება
 და, რაც მთავარია, ყველა მცენიერ-მუშაკისა და
 აქტივისტის დარაზება.

დანიტრეფებულმა პირებმა საველე მუშაობის
 დროს უნდა გაითვალისწინონ შემდეგი: კულ-
 ტურის ზოგიერთი ელემენტი, ემპირიული მიგნე-
 ბის შედეგად, განსაზღვრულ გეოგრაფიულ გარე-
 მოშია დაშვიდრებული და ლოკალურ ფარგლებს
 გარეშე ნაკლებ ეფექტს იძლევა. თუნდაც მისი
 მატარებელი ადგილობრივი მოსახლეობა აიყარ-
 როს, ის მაინც ადგილზე რჩება და მოსულთ ძა-
 ლანებურად თავს აათვისებინებს. მაგალითად,
 გაიკრება, რომ ქვემო ქართლის ნასოფლარებში
 დასახლებულმა უცხოტომელებმა ათივისეს კულ-
 ტურის ადგილობრივი რელიეფი: მაღალი საწარ-
 მოო ყოფა, თუენინა წაშალი ქვეული, მაინც ზეგა-
 ვლენის ქვე მოიქცევის მოსულთ. და ვინ იცის,
 რამდენი ცდა, თავისებება და დავიდარაბა დას-
 ქორდათ ახალბედებს, რათა გამკრალი მოსახ-
 ლეობის მიღწევანი შეეცნოთ და პრაქტიკულად
 გამოეყენებინათ. ამის ცოცხალი დადასტურება
 აკად. ნ. ბერძენიშვილს მოუპოვება თავის „ბორ-
 ჟომის ხეობის დღიური“¹³.

ამრიგად, მატერიალური კულტურის მკვლევარ-
 მა, და, მით უმეტეს, სამუზეუმო კოლექციების მა-
 ძიებებლმა, გვერდი არ უნდა აუაროს საქართვე-
 ლის მცხოვრებ სხვა სახლებს. შესაძლოა, მოთიან
 ქართული კულტურის მასხასიათებელი უფრო ძვე-

ლი ელემენტები კი აღმოჩნდეს, აღუშლოდ მიწის
 ქვეშიდან ან ნანგრევებშიც უშუალოდ.

ჩვენი ქვეყნისთვის, როგორც აკად. გ. ჩიტბაია
 გვასწავლის, დამახასიათებელი მკვეთრად გამო-
 ხატული ვერტიკალური ზონალობა: მთა, მთისძი-
 რი ანუ ფერად და ამათ შორის არსებული ბარი.
 რელიეფი დასერილია ხეობებით, რომელთაგან
 ზოგი სივრცის, ხოლო ზოგი ვერტიკალური მიმარ-
 თებით არიან კავასითადა და მცირე კავასითო-
 ნის ქედებთან. თეთვეულ ძირითად ზოლს საკუ-
 თარ, წიაღმივე მავკოვება თავის ბარი, ფერად
 და მთა. მამასადაც, მთავარი დაყოფის ძირითად
 და მარტენებლებს მცირე რაიონის (მიკრორაიონ-
 ნის) ფარგლებშიც მტვანდება. ასე მაგალითად,
 „ბარისათვის დამახასიათებელია: დიდი ქვენი
 7-8 უღელი ხართი, დიდი მოდგამი, დიდი ქვე-
 რი, დიდი გელაზი, დიდი ბარულ ურბი, კვერი,
 ხოლო მთისათვის ანაჩა სახენელი ერთი უღელ
 ხართი, მოძარევი საქონლის ფეხით ლეწვა; ფერ-
 დამი ორხელა სახენელი 2-4 უღელი ხართი,
 ჩოჩიალა ურეში და ბოლოთრია, მოდგამი და სხვ.
 ნაგებობების მხრივ მკვეთრად გამოირჩევა მთისა-
 თვის — ვერტიკალური განზომილებით ერთ-
 ქვექვე მოქცეული შენობა, რომელშიც მოცემუ-
 ლია, როგორც ადამიანის საცხოვრებელი, ისე სა-
 ქონლის სადგომი, როგორც ადამიანის, ისე სა-
 ქონლის მარაგის სათავსოები, ხოლო ბარში ნა-
 გებობანი პორიზონტული განზომილებებისა მო-
 ცემული: ცალკე ნაგებობა ცალკე სახურავით
 თეთვეული დამარხული შემობისათვის. რაც
 შეეხება გარდასადა ზოლს, აქ უპირატესად ნარ-
 რევი ტიპის ნაგებობებთან გვაქვს საქმე“¹⁴.

ამასთან ერთად, საველე მუშაკს წარმოდგენა
 უნდა ჰქონდეს დასახლებების ტიპსა და კარმიდნა-
 მთია სტრუქტურაზე. იცოდეს ამა თუ იმ უბნი-
 სათვის დამახასიათებელი საცხოვრებელ და სა-
 მუერნეო ნაგებობათა თავისებულებანი, მეურნეო-
 ბის და საერთოდ საწარმოო ყოფის სპეციფიკა.
 მხედველობიდან არ უნდა გამოირჩეს ეზოებისა
 და სავარგულთა შემოკავების საშუალებანი, აგრ-
 ეთვე მიჯნები, სამანები, ტყეშვები; სოფლი-
 თაშვეურის (საერთო), სახეხნო, სამანხო და
 სხვ.) და საკულტო ადგილები ნაგებობებით თუ
 მოწყობილობით; ისტორიული ძეგლები (ტაძრები,
 ციხე-კოშკები, სასახლეება და სხვ.), რომლებიც
 ცანკველ ზეგანებზე ახდენენ მახლობლად
 მცხოვრებთა ფსიქოლოგიაზე და ყოფაზე. მავა-
 ლითად, წრომის ტაძრის კონსტრუქციები დამკ-
 ვიდრებულთა ხაშურის რაიონის მცხოვრებთა საფ-
 ლავის ქვეზე, ნიკორწმინდის ბარელიეფებისა და
 ჩქუქრთმების მიბაძვას ნახავთ რაჭულ სახლებსა
 და ჭიჭურებზე. ამ გზით ისტორიული ძეგლი ეთ-
 ნოგრაფიული კვლევის სფეროში შემოდის, რაც
 უსათუოდ გასათვალისწინებელია.

თანამედროვე ქართულ სოფელში ამჟამად მან-
 სიურად დამკვიდრდა რეინაბეჭიანი, აგურით ან
 ქვით ნაგები ე. წ. „ქალაქური სახლი“, ხოლო

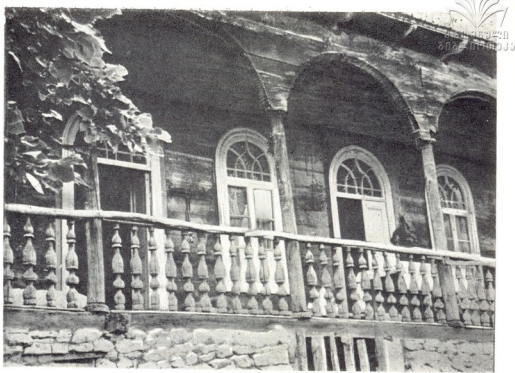
ძველი კოლორიტული ნაგებობანი იშვიათი გახდა, მაგრამ აქ-იქ ჯერ კიდევ შემორჩა მიწურ-ბანიანი და ერდოიან-გვირგვინიანი სახლი¹, დარბაზი, შუასახლი, დუროიანი სახლი, ოდა, მარები, ციხე-სახლი², ჯარგვალი, ფაცხა, ფაქუბა და სხვ. არის თანამედროვე „მოდაზე“ გადაკეთებული ძველი შენობებიც. ეთნოგრაფმა, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში, ძველი ნაგებობანი უნდა აღრიცხოს, რის-წყალის მათი მდგომარეობა, სახელდობრ, რამდენად აკმაყოფილებს ისინი ეთნოგრაფიული ძეგლის ყველა მოთხოვნას, ე. ი., არის თუ არა ტიპური და იმდენად კარგად თუა შენახული, რომ მათი დაცვა შეიძლებოდეს.

სამეურნეო ნაგებობანი (რომელთაც რაჭა-ლეჩხუმში „შრამელ-ბურულბს“³ უწოდებენ, ხოლო იმერეთში „ნამშრალბს“⁴) მურნების იმ ლოკალურმა თავისებურებებმა წარმოქმნეს, რომლებიც ამა თუ იმ რეგიონს ახასიათებს. საერთოდ, საქართველოს ყველა კუთხეში მურნების ძირითადი და წამყვანი დარგები იყო მემინდვეობა, მევენახეობა-მელვინეობა და მესაქონლეობა. ისინი საუკუნეთა მანძილზე შერწყმულად, სიმბოიზურად ვითარდებოდნენ, რა თქმა უნდა, ვერტიკალური ზონალიზის შესაბამისად, მეტ-ნაკლები დასპეციალებით, რამაც თავის მხრივ განაპირობა სამეურნეო ნაგებობათა პროფილი. სახელდობრ, ხორბლულის შესანახად აღმოსავლეთ საქართველოში მოხერხებული აღმოჩნდა ორმოსარეობა, დასავლეთში კი ხულა-ბეღლები. ბზემ საბძელი მოიხიზება, ხოლო ჩალამ და თივამ — ზვინები. ღამისა და სიმინდის კულტურას ნაღია დასქირდა. დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა აგრეთვე მარნის განსხვავებული ტიპები: ღია და დაბურული, მარანი სახლის კომპლექსში, „მითილთა მარანი“⁵ და ა. შ.

მესაქონლეობის ხასიათი და დონე განსაზღვრავს ამ დარგისათვის განკუთვნილ ნაგებობათა ტიპებს. თუ მესაქონლეობა მომთაბარულია (არა ნომადური გაგებით), მაშინ მთავი მსუბუქ სამწყვდევებს აშენებდნენ, ხოლო სოფლად, როგორც წესი, ხშირად მკვიდრ ქვეითების ნაგებობას ვხვდებით (საბძელ-ბოსელი, თვალა და სხვ.). საბძელი, ბზის გარდა, პარკოსანთა (ლობიო, ცერცვისნარიები) ჩენს და თივასაც ითავსებს. ეთნოში ზვიჩქემა მშრალი ადგილი ხშირად წუნლთითა მოზღუდული ან სახელდახლოდ შეფიცულია (გურ. „გორდლი“). გამოყენება სხვადასხვა მიზნით: პირუტყვის სამწყვდევად, ხილის, ხმელი ფოთლის, ფუჭრის, ნაფოტების შესანახად.

ჩვენს ქვეყანაში განსაკუთრებით ბევრი იყო ნაგებობანი მეფრინველეობისა და წვრილფეხა მესაქონლეობისათვის: საღორე, საცხვრე, სათხე (მარაკა), საჭათმე, საბატრე-საიხე და სხვ.

იქ, სადაც ტექნიკური კულტურები (სელი, კანაფი, კაკალი და სხვა) მოჰყავდათ და ამუშავებდნენ, გამართული ჰქონდათ ზეოსახლდები. წყლის წისქვილები (ღილაბი, ბუჭულა, გვიმიანი-



პალატინი სახლის წინა ხედი. იმერეთი.

კოდიანი და სხვ.) ხომ ქართული ყოფნს არცებითი დეტალი იყო (აგრეთვე სამკვდლო, სამეთუნეო ნაგებობანი და ა. შ.).

ეთნოგრაფის ფხიზელ თვალს არ უნდა გამოეპაროს ისეთი „სურვილები“, სადაც გადასწვმიებულად ან მზეზე გასაშრობლად თავსდება დაუბინავებელი მოსავალი, ასეთია: ფარდული, ლაფარო, დომანი, ცალმაგი, ჩხანჭი, საფრცობილი და სხვ. განსაკუთრებით საინტერესოა საკულტო დანიშნულების ნაგებობანი: ეკლესია, სამრევლო, სამლოცველო, ნიში; სამალავი, სახიზარი, დილეგი, ხარო, გვირაბი, დარანი, წყაროსთავი, აბანო, საპირფარეო, დუქანი, ფუნდუკი, აბაყა, მუზერის ქიხი, მეველის კარავი და სხვ.

თვით ამ არასრული, სახელდახლო ჩამოთვლილთაც კი ნათელია თუ რა მდიდარი და მრავალფეროვანი ის ყოფილი რელიეფი, რაც ქართველ ხალხს თითქმის დღემდე შემორჩა. გაიგოს ათიოდე წელი და არამეტუ ნივები, მათი სხიფაც გაქრება. ამიტომ, საზოგადოებრივ საქმედ უნდა ვაქციოთ ეთნოგრაფიული კოლექციების შეგროვება და თუ ეს დროულად არ გაკეთდა, ჩვენი მატერიალური კულტურის ისტორიას აუნაზღაურებელი ზარალი მოუვა.

სასურველი მდგომარეობა არც ძველქართული კარმიდამოების შენარჩუნების საქმეში გვაქვს. ჩვენი აზრით, უკვე დადგა დრო საქართველოს თითოეულ კუთხეში შევარჩიოთ ტიპიური, ძველი კოლორიტის კარმიდამოები და ვიფიქროთ მათ დაცვა-შენარჩუნებაზე. თუ ეს დღეს არ გაკეთდა, ხვალ ამაოდ გავიჩქავით.

მრავალი ეთნოგრაფიული ძეგლია გამოვლენილი და შესწავლილი ხელოვნებათმცოდნეთა



(გ. ჩუბინაშვილი, ვ. ბერიძე, ლ. ჩრეელიძე-ლი, ლ. სუმბაძე, ი. ადამია და სხვ.) მიერ. მათი ღვაწლის შედეგად შეამოწამა ლეონის შემოწამება უნიკალური ნაკვობათა ანაზომები, მაგრამ თვით ნაკვობათა უზრავლესობა მთლიანად ან ნახევრად განადგურებულია. ასეთ ფონზე საგანგებოდ გამოსაკვლევი და მტკად პრობლემატურია ეთნოგრაფიული ნაკრძალების შექმნის საკითხი. ამ თვალთახედვით სპეციალური ძიება ჯერ არაფერს ჩაუტარებია. ნაკვლებად იცნობის ევროპის ქვეყნების გამოცდილებასაც. დრო კი არ ითმენს, ჩვენს თვალწინ ქრება ერთნული კოლორიტის მქონე სოფლები, ქალაქებში უნებში. ამისათვის თბილისის მაგალითიც კმარა (ორთაჭალა, რიყე, ვერა, ავლბარი...). ვინ მოთვლის, კიდევ საქართველოში რამდენმა დასახლებამ დაკარგა თავისი სახე, რამდენი ძვირფასი ეთნოგრაფიული ძეგლი განადგურდა უკომუნარობისა თუ გულგრილობის შედეგად. ჯერ კიდევ აკად. ივ. ჯავახიშვილი წუხდა თბილისური აივნების მასიურად გაქრობის გამო. 1946 წელს საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიამ დასვა საკითხი ორი ეთნოგრაფიული ობიექტის — სოფელ ლახირის (ზემო სვანეთი) და სოფელ შატილის (პირიქით ხევაშიეთი) სახელმწიფო ნაკრძალებად გამოცხადების შესახებ. მოაგრობის სახელზე დაიწერა სათანადო მოხსენებით ბარათი, რომელმაც ყველა ინსტანციამ დადებითი დასტური მიიღო, მხოლოდ იურისტების მხრით წააწყდა წინააღმდეგობას. მათ ვერ გაითმანეს სათანადო იურიდიული მოდუსი ამ წინადადების ცხოვრებაში გასაძირებლად, მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი სახელმწიფოებრივი ნაკრძალები ბევრ სოციალისტურსა და ბურჟუაზიულ სახელმწიფოში არსებობდა⁹.

დღეს ნაკრძალთა შექმნის საქმეში გარკვეული პროგრესი იგრძნობა. ასე მაგალითად, „სამი წლის წინ საქართველოს მთავრობამ არქიტექტურულ ნაკრძალად გამოცხადდა დაბა მესტიის ძველი განაშენიანება, მდ. მესტია-ჭალის მარცხენა მხარეს, რომელშიც შედის მესტიის თემის ძველი სოფლები და უბნები: სეტი, ლანჩავლი და ლალამი. 1973 წლის დასაწყისში მინისტრთა საბჭომ დაამტკიცა დაბა მესტიის გენერალური გეგმა, რომელიც ითვალისწინებს ხუროთმოძღვრული ანსამბლის არ მარტო დაცვას, არამედ ყველა ღირსი ძეგლის, მამართლუ იმისკენ, რომ ზემო სვანეთის ეს ცენტრი გადაიქცეს სანნიშუმოდ კეთილმოწყობილ დასახლებად¹⁰. მიღებულია დადგენილება თბილისის ისტორიული უბნების ნაკრძალად გამოცხადების შესახებ. ნაკრძალებად ითვლება ვარძია და მცხეთა, მაგრამ აქ უფრო მეტად არქიტექტურულ-არქეოლოგიური ძეგლები იგულისხმება, ხოლო ეთნოგრაფიულს ნაკლები ყურადღება აქვს დათმობილი, თუმცა სამართლიანობა მოითხოვს ვალიარათ, რომ ზოგი რამ მაინც გაკეთდა, სახელდობრ შექმნა ქართული ხალხური ხუროთმოძღვ-

რებისა და ყოფის თბილისის ღია ცის ქვეშე შეუშო და ზოგიერთი ეთნოგრაფიული ძეგლის დაცვაც არის შემდგომი ორგანიზების დადგენილება.

„ზღვა კოვზით დაიღვევა“ — თუქმება ხალხს, მეტეკიდრობას მოვლა და შენატება სჭირდება. ჩვენში ძეგლთა ხალხური ერთგვარი ნიპილიზმი დაბადა. მეშვიდე, მათე თან მეთერთმეტე-მეთორმეტე საუკუნეების თუ არის ნაკვობთა, კიდევ პო, მიწყალების თვალთ დადავებდებო, მეჭვიდმეტე მეთორმეტე საუკუნის ძეგლი თითქმის არაფრად მიგვჩანია, ხოლო მეცხრამეტე-მეოცეში რაღა სალდაპარაკოა. ასეთი ფუფუნება თუ თვითდამწმენდება არა მარტო საგულალთა, არამედ ძალზე მიკნებელიც. მართალია, ძეგლის ასაკი საპატოთა, მაგრამ ხანდაზმულთა ყოველთვის მისი ღირსება (მით უმეტეს ეთნოგრაფიული ძეგლისი) საზომად არ გამოდგება. წინაპართა გარჯის ნიშანი რასაც ამჩნევია, ყველაფერს სათუთი ყურადღება და დიდი გულისხმიერება სჭირდება. ვინც შრომის ფასი იცის, სხვის ნაშაგარს იოლად ვერ გაიმეტებს. ამიტომ თითოეული გულამოღებული თუ გამოკოპიტებული ქვა, კლდეში გაჭრილი სახიზარი თუ დარბაზი, ყველა ფასეულია, მეცივრებისა და მომავალი თაობებისათვის ისევე საჭირო, როგორც ჯვარი, სვეტიცხოველი თუ ნიკორწმინდა. ამ დღებში ღაძრებისა და ხუროთმოძღვრული კომპლექსების დაცვაც ხშირად იწვევება, ხოლო მცირე და უწინარი ძეგლები დვითნანაზარდად მიტოვებული. ამა ვის რაში ენადლევა თუ სადმე ბუღდოზურმა საფლავის ქვა, წებრის ტაბატი და დღობაი ხეში გადამჩა, გზის გაფართოების დროს აფეთქებათა შედეგად დარან-სახიზრები და კლდეგარნი დაანგრია. როცა 1932 წელს ყოფილ სამეფო სასახლეში აკად. ნ. ბერძენიშვილმა ქათმების ფერმა ნახა, აღშფოთებულმა ეს სტრიქონები დაწერა: „სადა ჩვენი სიძველეთა დაცვის განყოფილება, რომელზედაც საკმაოდ მორჩილი თანხა იხარჯება ყოველწლიურად. რატომ არ აქვს ასეთ ადგილს დაცვის ტრაფარეტი, რატომ არ მოგვეპოვება დღემდე ბროზურა დასაცავი ძეგლების აღნიშვნით, რატომ არ ეწევა ეს დაწესებულება ზეპირსა და წერილობით პროპაგანდას ძეგლების დაცვის საჭიროების შესახებ, მაგრამ იცის კი განყოფილებამ, სადა ისტორიული მნიშვნელობის ძეგლები? ან რა ძეგლებს სთვლის იგი ისტორიის ღირსად და დაცვის ღირსად? არის ერთი ციხე ან ხიდის ნანგრევი ან სასახლის ნანგრევი მისი მხრუწველობის ქვეშ? ან ყველასათვის ცნობილ ეკლესიების გარდა სხვა რაიმე ძეგლები იმყოფებიან ვინმეს მეთვალყურეობის ქვეშ? და რა საცკვირია, რომ რაიონის ადგილობრივმა ხელისუფლებამ არ იცოდნეს ასეთი ნაშთების მნიშვნელობის, მათი დაცვის საჭიროების შესახებ. დამნაშავე იქ კი არა, აქაა საქმებარი¹⁰.

სამხრეთ საქართველოს ძეგლების მდგომარეობ-

ბის შესწავლის შედეგად 1948 წელს აკად. ნ ბერძენიშვილმა ასეთი პრაქტიკული წინადადება წამოაყენა: „საქართველოში, განსაკუთრებით, ქვემო ქართლში, თრიალეთში, ჯავახეთში, სამცხეში, თორმე მრავალი ისეთი ძეგლი, რომლის დაცვა ადგილზე მეტად ძნელია. ასეთი ძეგლები უნდა შედმოწვიან შესწავლო იქნას და თბილისში ჩამოვიტანოთ, სადაც შესაძლებელია ამ ქვებისაგან აშენდეს ორიგინალური სასახლე ისტორიული ძეგლების დასაცავად. ვფიქრობ, ეს წინადადება დროულია, პრაქტიკულიც და შეასფერისიცი... მთელი მეცხრამეტე საუკუნის მანძილზე და დღესაც ასეთ ქვებს კერძო პირები (მოსახლეობა) თუ დაწესებულებანი იტაცებენ (მარტო აწყურის ტაძრის პერანგი რად ღირს)... უნდა შეგროვდეს, სადაც ეს შესაძლებელია, ხოლო ისეთები, ცალკეულად რომ ყრია მიწის ზედაპირზე ან დამარცხალია, უნდა თავი მოეუყაროთ და თბილისში ჩამოვიტანოთ“¹¹.

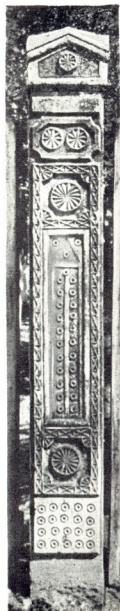
გამორჩეული მეცნიერის ამ ცდას არავითარი პრაქტიკული შედეგი არ მოჰყოლია. სამწუხაროდ, ძეგლთა ხელყოფა დღესაც გრძელდება. თავი რომ დაეანებოთ ძველ სასახლადათა მასივს უნდა განადგურებას, უპატრონოდ დარჩენილი ქვეყრ-მარნების, საწახლების, ჭაჭის საწნხთა ტაბაკ-ავაზების, ზეთსახდელთა, საცეხელთა, საპორტული დანიშნულების საჯილდო ქვების, შემეხური და შეუქმებელი ნიშნულსეკველების, სამანების და მისთანათა მტკრევა-განაივებას, კვლავ მიწასთან სწორდება მონუმენტური ძეგლები, როგორცაა ჰამამლის ქვა-ჯვარი და მისი წარწერის მოსპობა, ამავე სოფლის ეკლესიის დასაკლეთის კედელთან ორი წარწერიანი ქვისა და საპირე და მონუმენტური ქვების ამოგლეჯა, დამტყევე, „ლამაზი საყდრის“ დიდი წარწერიანი ქვის მოსპობა, სოფ. კიანეთის ეკლესიის კედლებთან საპირე ქვების ამოღება და ზოგიერთ ქვაზე ჩუქურთმების ამოკოვდა (ეს იმ დროს, როდესაც ეკლესიას მშველი ჰყავს), სოფ. მუშანის ეკლესიის აღმოსავლეთის კედლის დანგრევა, სოფ. ჩაბახში სამრეწველოს ზედა თაღოვანი ნაწილის აფეთქება და მოსპობა და სხვა, არ არის ცხოვრებისეული მიზეზით გამოწვეული. ეს არის შეუგნებელი ადამიანის ბოროტმოქმედების შედეგი. ჩვენი საზოგადოებისათვის უნდა ნათელი გახდეს, რომ თითოეული ძეგლის დაზიანებას აუნაზღაურებელი ზარალი მოჰქვს არა მარტო ჩვენი ქვეყნის კულტურისათვის, არამედ მთელი პროგრესული კაცობრიობისათვისაც და რომ ამ ფაქტების შერიგება არის მთელი დანაშაული. დროა ბოლო მოეღოს ამ გუადრეხსად აღმამყოფთებელ და სრულიად შეუწყნარებელ მოპყრობას ისტორიული ძეგლებისადმი¹².

სწორედ ასეთი ფაქტების შედეგად, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში საგანგებოდ გაიხილეს კულტურის ძეგლთა დაცვის მდგომარეობის საკითხი. ხაზგას-

მით აღინიშნა, რომ „კულტურის ძეგლთა დაცვის საქმეში არის ნაყოფიანებანი, რომელთა დაუყოვნებლივ სწრაფი აღმოფხვრა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტის მიანია პარტიული და საბჭოთა ორგანოების, მთელი საზოგადოების დიდნიშნელოვან ამოცანად. დადგინდა ფაქტები, როცა ისტორიულ ძეგლებს არა თუ გულგრილად და უპასუხისმგებლად ეკიდებიან, არამედ განზრახ აზიანებენ და სპობენ კიდევ. 1969-1970 წლებში დამინის ტაძრის ტერიტორიაზე მოხსეს XI საუკუნის ძეგლი — მიჩუქურთმებული ქვის ჯვარი, რომელზედაც ძველი ქართული წარწერა იყო, დაზიანეს XII საუკუნის ეკლესია, განადგურეს შუა საუკუნეების ეკლესიის ნანგრევები, აფეთქეს ძველი სამრეკლო. რაიონის თანამდებობის პირებმა რომლებსაც არათუ არ აღუკვეთიათ ამგვარი მოქმედება, არამედ ფაქტების გამოძიების დროს არასწორი პოზიციის დაიკავეს და გააყალბეს მონაცემები. ეს პირნი განათავისუფლებულნი არიან თანამდებობიდან და მცაკადმდ დაისაჯენ პარტიული სახით, მაგრამ დღემდე დადგენილი არ არიან პირები, რომელთაც ბოროტმოქმედება ჩაიდინეს“¹³. ამასთანავე, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ გადაჭრით მოსთხოვა რესპუბლიკის ყველა სამინისტროს, უწყებას, საპროექტო, სამშენებლო და სხვა ორგანიზაციებს შეანრულონ წარმოების ზონაში არსებული, ან აღმოჩენილ კულტურის ძეგლთა დაცვის ის წესი, რომელიც მოქმედებდა სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს 1948 წლის 14 ოქტომბრის დადგენილებანი. საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის 1972 წლის 14 სექტემბრის ბრძანებულეებით კულტურისა და ბუნების ძეგლთა ხელყოფით სისხლის სამართლის პასუხისმგებლობა დავისრაით¹⁴. მაგრამ ძეგლებს ბოროტმოქმედებანი მიიწვევ ვიცავთ. ხუთიოდე წლის წინათ, გზის გაფართოების მიზნით, რაჭაში აფეთქეს ისტორიული ნაგებობებით გარშემოტყმული ბიციკარის კლდეკარი, ხოლო მარმანჭინი ასეთი აფეთქების მსხვერპლი გახდა ლეჩხუმში მურის კლდეკარი, რის შედეგადაც არა მარტო კლდეკარი დაზიანდა, არამედ ძველი თაღოვანი ხიდი ცენტრისწყალში ჩაიანქა. რა თქმა უნდა, გზის გაფართოება აუცილებელია, მაგრამ ისტორიულად ცნობილი კლდეკარები ხელულებელნი უნდა დარჩენილიყო.

რაჭა-ლეჩხუმში თავმოყრილია ძველქართული არქიტექტურის მრავალი ნიმუში: მინდაციხე, კვარაცხე, დემციხე, დეხვირის ციხე, მურის ციხენი და ფრილო კლდეკარი; ვალკატინის შთავიანება — ნიკორწმინდა, ზემო კრიხი, მრავალძალი, ბარაკინი, პატარა ინი და ხელთუქმენი ლაბეჭინა... მართალია, მათ მოვლასა და აღდგენას სათანადო ყურადღება ექვეყნა, მაგრამ დროდადრო აღდგენა აქვს რევიდირება.

ენთოგრაფიული ძეგლების გამოკლების, აღ-





ღმავი. საზარე.
ქიზრის სვეტი იმერეთიდან.

რიცხვის და დაცვის საქმე, საერთოდ, რესპუბლიკის მასშტაბით მოუგვარებელია. უფრო მეტიც, ამ თვალსაზრისით საგანგებო, თანმიმდევრული მუშაობა ჯერ არავის უწარმოებია. თითო-ორთა, თუკინდ წარმატებულ ცდას მდგომარეობის შეცვლა არ შეუძლია. სწორედ ამის შედეგია, რომ თვალსა და ხელს შუა გვევლება თიანეთის მონუმენტური ნაგებობანი და სოფელთა განლაგების განუმეორებელი კოლორიტი. ჯერ კიდევ ორიოდ წლის წინათ სოფ. გლოლის (ონის რაიონი) ძველი უწინა ეთნოგრაფიულ სურნელს ინარჩუნებდა. ქვიტიკრის მრავალსართულიან ნაგებობათა შორის ძეგლებით მობიკეთებული ქუჩაანდები ჩახლართულიყო. თიბო-ბოკრო ყორეები, სანახშინი (თავშესაყარი და სასაბურთო ადგილი) და წყარონი თვალს ახარებდა. მთელს უბანს თავსებურ სილამაშეს მატებდა ე. წ. „სასატურმო სახლი“ მოჩუქურთმებული სვეტებითა და ფართო მერხებიანი აივნით. სოფლის მშენებება იყო ადგილობრივი, ორიგინალური სტილით ნაკები ვარდო სულთანიშვილისა და გლახო ლობჯანიძის ორსართულიანი, ქვიტიკრის სახლები. საშუაზროდ, ახლა მათი მხოლოდ ნანგრევებილია დარჩენილი. ზედაქაქის ეკლესიაც, რომლის კედელს ოღესდღე თამარ მეფის

ფრესკა ამშვენებდა, თანდათან დადნა, დაილია. უკეთესი მდგომარეობა არც ჭიორაშია. ამჟამად ფელზე თქვა ფრანგმა მეცნიერმა და მოგზაურმა დიუბუა დე მინბერემ, რომელიც გნებათ შუასაუკუნოვან გერმანულ ციხე-ქალაქს შემურდებამო მისი. ეს იყო XIX საუკუნის 30-იან წლებში. ახლანდელი ჭიორა ძველი და ახალი ნაგებობების კონგლომერატს წარმოადგენს. აქა-იქ კიდევ დგას გადაკეთებული, მაგრამ მაინც სახეშენარჩუნებული, მრავალსართულიანი ციხე-სასახლეები საოფურებით, თახჩა-კვებოებით, ურდულ-საგდულებით, ნარტყელა-აყრულებით და მტრის რისხვა სამდურღავებით. სამდურღა -- შიშინანობის დროინდელი ეს გამოგონება ნაკლებად ცნობილია: მეორე სართულის კვებოდან ქვიტიკრში კარისაკენ გადიოდა სადინარი. იქ ჩახსმული მდღღარე კარზე მომდგარ მტერს თავზე ევებებოდა.

ღები — რიონის სათავეებთან მდებარე ეს სოფელი რაჭის თავი და სიამაყეა. ვისაც ერმაკონისეული ფოტოსურათი უნახავს, სადაც ღების განუმეორებელი არქიტექტურაა ასახული — მრისხანე, დუროიანი ციხე-სახლებით და ზეცისაკენ ისარივით ატყორცნილი უმარავი კოშკით, დამერწმუნება, რომ დღევანდელ ღებში იმ ღების ვერ იცნობს. კოშკი მხოლოდ ერთიდა დარჩა, დედალეთისას სახელობისა, აგრეთვე ერთადერთი დუროიანი სახლი გადაურჩა ფაშთა სიაყეს. 1958 წელს ამ სახლის მფლობელსა და ონის რაიონის კულტურის განყოფილებას შორის დაიდო ხელშეკრულება, რომელიც ითვალისწინებდა მის დაცვას და შიამიშვილობისათვის შემონახვას, მაგრამ პრაქტიკულად დღემდე თითქმის არაფერი გაკეთებულა. მიუხედავად იმისა, რომ რესპუბლიკაში არ დარჩენილა შესაბამისი ინსტანცია, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებანი — პრესა, რადიო-ტელევიზია, არ გამომხსურებოდეს აღნიშნული ძეგლის საგანგებო მდგომარეობას, მაინც ყველაფერი ძველურად რჩება, მხოლოდ ბუნების წყალობით თუ რაღაც სასწაულით იგვიანებს კატასტროფა. ე. ი. მოთველებული კედლების, უსახურად დარჩენილი სახლის ნგრევა.

ჩვენი აზრით, ძეგლთა დაცვის სულყოფილი ორგანიზაციისათვის, პირველ რიგში საჭიროა მათი სწორი მეცნიერული კლასიფიკაცია. ცალკე უნდა გამოიყოფოს ისეთი გრანდიოზული არქიტექტურულ-სპელოლოგიური ობიექტები, როგორიცაა ვარძია, უფლისციხე, დავითგარეჯი, აგრეთვე ნაქალაქები — სამშვილდე, დმანისი, უჯარმა. კვებურა, ნოქალაქევი და სხვა მრავალი. მათი თხრა ისე უნდა წარმოამთოს, რომ ითვალისწინებდეს მთელი ქალაქის პირავადი სახით აღდგენას, ასევე მასოფლოვარო მიმართვა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, გაიხრებს უარყოფითი შედეგი მოაქვს და ისედაც იაკარქმნილ ძველ დასახლებებს გამოუსწორებელ ზიანს აყენებს, რაც მთავარია, მომავალ თაობებს უკარგავს ამ ფასდაუდებელ

ძველთა გვერდსა მოიხრად აღდგენის შესაძლებლობას.

გადამწყვეტი ღონისძიებანი უნდა დაისახოს დღემდე მოღწეული ციხესიმაგრეების, საკულტო ნაგებობების, ხალხური ხუროთმოძღვრების ნიმუშების რესტავირება-შენარჩუნებისათვის — მისასვლელი გზებიდან მოკიდებული, კედლების გამაგრება-გადსურვამდე. სანამ ეს გაკეთდებოდეს, რაც შეიძლება მალე, უნდა შევძლოთ მიწის ზედაპირზე არსებული ყველა ძველის მეცნიერული აღრიცხვა-პასპორტიზაცია, რათა ბოლოს და ბოლოს, დაგადგინოთ მათი რაოდენობა. როგორც ჩანს, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის და ისტორიის, არქეოლოგიის და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის შესაბამის განყოფილებებს, ჯერჯერობით, ამ ამოცანის გადასაწყვეტად სათანადო ძალა არ შესწევთ. ასეთ ტემპით თუ წარიმართა მუშაობა, სანამ ძველთა განზრახულ მრავალტომეულს გამოვაქვეყნებდით, ეს ძველები ხელში შემოვაადნება. ამიტომ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შევძლიოთ ძველების სრული სიის შედგენა და დაცვის საჭიროების მიხედვით რაღაც რიგის დაწესება. ეს დაგეგმარება სამუშაოთა განსაზღვრაში და მეტად საჭირო წინასწარ ცნობებს მოგვცემს საერთო მდგომარეობის შესახებ. ამ საქმის განსახორციელებლად აუცილებელია შესაბამის ინსტანციათა არა მარტო კოორდინაცია, არამედ ერთი პასუხისმგებელი ორგანოს ჩამოყალიბება, სადაც გაერთიანებული იქნება სახსრები და სპეციალისტები. არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაუვშაოთ უწყებათა შორის, არსებული ფინანსური შესაძლებლობების გაუმართლებელი განთესვა, რისი უარყოფითი შედეგი ამჟამად ასე თვალნათლივ ჩანს.

ძველის დაცვა მისი მართოდენ რესტავრაციით არ განისაზღვრება, მით უმეტეს, ზოგიერთი ნაგებობა რესტავრაციას ვეღარ აიტანს. ასეთ შემთხვევაში უმაღლეს დონეზე უნდა გადაწყდეს მათი მოხარბა აგების საკითხი, თოვლდ სანამ ეს მიხერხდებოდეს, თანამედროვე მეცნიერულ-ტექნიკურ დონეზე უნდა მოხდეს თითოეული მათგანის დეტალური ფიქსაცია (კინო-ფოტო გადაღება, არქიტექტურული აგებნარება-აზომვა და სხვ.). კომპლექსური ფიქსაცია ძველის დაცვის არსებითი მხარეა, რასაც, სამწუხაროდ, ხშირად ვერ ვითვალისწინებთ.

ეთნოგრაფიულ ძველთა გამოვლენა-შენარჩუნების საკითხი უფრო რთულია, რადგან მრავალი დასახლება და ოჯახია შესასწავლი. ამას მხოლოდ მაშინ შევძლებთ, თუ მეცნიერულ მეთოდისკა შევიშუშავებთ და სათანადო მომზადების შემდეგ ამ საქმეში ფართო აქტივს ჩავაბრუნებ, მეტადრე ახალგაზრდობას და პენსიონერებს.

არ არის სავალდებულო მოსახლეობაში თავმოყრილი ყველა ეთნოგრაფიულად ღირებული ნაგებობის თუ ნივთის მუზეუმში დაუნჯება. ეს არა მარტო შეუძლებელია, არამედ არასასურველიც (ჩვენ გვაქვს ფაქტები მუზეუმებში ექსპონატების გაფუჭების). უნდა გაკეთდეს მეცნიერულად ფასეული ნივთი აღრიცხვა და მათ მფლობელს დაგაცისროთ შესახებ მისი პასუხისმგებლობა, საფუძველზე კანონისა „ისტორიისა და კულტურის ძველია დაცვისა და გამოყენების შესახებ“.

დაუყოვნებლივ უნდა შემოწმდეს მუზეუმებში, თავმოყრილი ეთნოგრაფიული კოლექციების, განსაკუთრებით ისეთი, ადვილად რომ ფუჭდება (ხე, ქსოვილი, ტყავი და სხვ.) ნივთების სადღეისო მდგომარეობა, გამოინახოს მათი დაცვა-შენახვის გზები და სახსრები, რაც მოვაგროა, აწმენდეს მიწისზედა და მიწისქვეშა (ექსპონატების მოთხოვნათა შესაბამისად) საცავები, სადღეისო მდგომარეობა იქნება საჭირო ტენიანობა და მუდმივი ტემპერატურა. აღნიშნული საცავები ისე უნდა დაპროექტდეს, რომ ნივთის იქ განლაგება ექსპონირებად გულისხმობდეს, მაშასადამე, სანახაობით მხარესაც. მით უმეტეს, ბევრ კულტურულ ქვეყანაში მუზეუმში, მატერიალური კულტურის ძეგლი არამეტოვ თავისთავს ინახავს, არამედ მოვება იძლევა, ხოლო ჩვენთან ამის განხორციელება რატომაც ვერ ხერხდება. და თუ ამ მოვალეობულ ვერს გადვლახავთ, ძველზე გაწეული ხარჯები მოკლე ხანში ანაზღაურდება და მუდმივი შემოსავლის წყაროდ იქცევა.

გარდა ამისა, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ძველთა დაცვის შესწავლათა და ძველების მონახულების მსურველთა შორის სასურველი კოორდინაცია არ არსებობს. იქნებ არსებობს, მაგრამ ცხოვრებაში ეს არ იგრძნობა. ასე მაგალითად, სოფელ გოლომისთან მდებარეობს რესაუბლიკაში ერთ-ერთი მოწინავე ტურისტული ბაზა. სად იყვნენ აღნიშნული ბაზის ხელმძღვანელები, როცა ამ სოფლის უძველესი უძნძი ხელოვნებით ინეროდა! შოვის დღეთაგორი ბუნების შემდეგ, რა უნდა ენახათ ტურისტებს მასზე უკეთესი? ანდა, ტურისტულ მარშრუტში რატომ არ უნდა იყოს ჩართული ჭიორა და ღები, თუკი იქ, გადარჩენილ ეთნოგრაფიულ ძველებს სახეს დაგებურნებთ ე. ი. ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ და ესთეტიკურ ღირებულებას აღვუდგენთ. სანამ გვიან არ არის, ღირს ყოველივე ამაზე დაფიქრება.

არანაკლებ საყურადღებოა ექსკურსიების კვალიფიციური გიდებით მომსახურების საკითხი. გიდის მოვალეობას ხშირად ძალაუხერხად ძველის მცველი ასრულებს და, ბედნიერი გამოთვლით, სის გარდა (ნიორჭონიდა, არმაზი), ცნობის მოყვარე სტუმრებს რაღაც აბაღუბლით ვუმსახიძლდებით. სამწუხაროდ, ტურისტულ ბაზებსა და ბიურობშიც იშვიათად ნახავთ სათანადო ცოდნის და მომზადების ექსკურსიამფლობელს. ხომ არ აჯობებდა მხარეთმცოდნეობის მუზეუმებს დაცისრებოდა ეს მოვალეობა, რომელთანაც შესაძლოა შეიქმნას კვალიფიციურ ექსკურსიამფლობელთა განყოფილება. ვფიქრობთ, ეს ადვილი განსახორ-

ციულებელია, რადგან მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში თითქმის ყველა რაიონში არსებობს, ხოლო სადაც არ არის, უნდა შეიქმნას. ასეთოდ, ჩვენი აზრით, უმჯობესია ისტორიულ-ეინოგრაფიულმა და მხარეთმცოდნეობის მუზეუმებმა, რესპუბლიკურ დაწესებულებებთან ერთად, იკისრონ ძველთა გამოვლენის, დაცვისა და პოპულარიზაციის საშვილიშვილო საქმე, მათთვის განკუთვნილ რეგიონებში. ეს უფრო ქმედითად და მოხერხებულად გვესახება, თუგინდ იმიტომ, რომ პასუხისმგებლობა უფრო კონკრეტული და ზღვარდადებული იქნება.

ტურიზმის განვითარების თანამედროვე დონე, მოსახლეობის ინტერესი საკუთარი ისტორიისა და მხარისადმი, აზრიანი, კულტურული დასვენება, შესაბამის დარგებში აუცილებელს ხდის მუშაობის კარსინალურ გარდაქმნას. ძველი კულტურის განძეულის ბუნებრივ და ისტორიულ-ენოგრაფიულ ფასეულობათა დაცვა-შენარჩუნება დიდ-მნიშვნელოვანი სადღეისო ამოცანაა.

საქართველოს კომპარტიის XXV ყრილობაზე განსაკუთრებული ყურადღება დავთმოდ ახალგაზრდობის ესთეტიკურად აღზრდის საქმეს. მოპოვებულ წარმატებებთან ერთად აღინიშნა, რომ „ჩვენი ახალგაზრდობის ესთეტიკურად აღზრდისათვის გულგრილად ვერ მოგვეიდგებით იმას, რომ ჩვენთვის უფრო ნაკლებად, ვიდრე საშუალოდ მთელ ქვეყანაში, დადიან თეატრებში, კინოთეატრებში, ბიბლიოთეკებში, კარგი იქნებოდა, რომ ამ პრობ-

ლემის შესწავლა დაეწყათ ჩვენს სოციოლოგების ლიტერატურათმცოდნეებსა და ხელოვნებათმცოდნეებს“.

ამ რიგის პრობლემათა შორის უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მატერიალური კულტურის ძეგლებს. დასაძალი არ არის, რომ ზოგიერთი ახალგაზრდა ძეგლის სანახავად იშვიათად მიდის, ანდა თუ წაა, მისი ისტორია და მნიშვნელობა ნაკლებად იცის. სწორედ ამ ზერელე დამოკიდებულების შედეგია, რომ ისტორიის მძეინვარე ქარტიხილებში გამოტარებულ ჩვენს ძეგლებზე „უკვდავების მაძიებელი“ ამაზრუნ კვალს ტოვებენ, ხოლო ძველთა წმინდა შემოგარენი უაზრო ღრეობის ადგილად იქცევა ხოლმე. ახლა, როცა ხალხის ჯანსაღი ტრადიციების დამახინჯების წინააღმდეგ უღმობელი ბრძოლა გაიშალა, მოუთმენელია და სოციალისტური ყოფისათვის შეუთავსებელია ისტორიული რელიქვიებისადმი ვულგარული დამოკიდებულება.

საჭიროა ძველი ახალ მოთხოვნათა სამსაზრეში ჩაეყენოთ და მშრომელთა ესთეტიკური აღზრდის კერად ვაქციოთ. ეს რომ მიზანწარუფულად განხორციელდეს, აუცილებელია ძველთა შესახებ, რაც შეიძლება მეტი, კომპლექსური ხასიათის ლიტერატურა გვეწოდეს. ამ ამოცანის შესრულებით საზოგადოებრივ მეცნიერებათა შესაბამისი დისციპლინები პირნათლად მოიხდიან სპატიო ვალს პარტიისა და ხალხის წინაშე.

შენიშვნები:

1 გ. ჩიტიია, ღია ცის ქვეშ მუზეუმის მოწყობის ძირითადი პრინციპები, „ძველის მეგობარი“, № 25, 1971, გვ. 42.
2 ბუნებრივია, რომ სტატუსის საფუძველი გახდება ანონი, „ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვისა და გამოვლენის შესახებ“.
3 ლ. ფრუძე, ქვემო ქართლის ენოგრაფიული ექსპედიცია, მაცნე, № 4, 1971; ლ. შოლოდინი, ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ისტორიად (ხალხური ზეთსახელები აბაფეხი); თბ. 1962; ვ. ბეღუაძე, ქვის დამუშავება ალგეთის ხეობაში, თბ. 1973.
4 ნ. ბერძენიშვილი, თხზ., ტ. I, თბ. 1964, გვ. 256.
5 გ. ჩიტიია, ღია ცის ქვეშ მუზეუმის მოწყობის ძირითადი პრინციპები, გვ. 48.
6 თ. ჩიქოვანი, ქართული ხალხური საცხოვრებლები, თბ., 1960; თ. ჩიქოვანი, ამიერკავკასიის საცხოვრებელ ნაგებობათა ისტორიად, თბ. 1967.
7 ე. ითონიშვილი, ხევი ძველად და ახლა, საცხოვრებელი ნაგებობანი, თბ. 1967.

8 „ძველის მეგობარი“, 25, გვ. 40.
9 ლ. სუბაძე, საქართველოს შიონეთი: ზეზროთმოდრეული ტრადიციები და თანამედროვე პრობლემები, „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1, 1974, გვ. 33.
10 ე. სოხაძე, შ. პაპიძე, დამოიანები და ძეგლები.
11 ნ. ბერძენიშვილი, თხზ., 1, 1964, გვ. 13.
12 ნ. ბერძენიშვილი, იქვე, გვ. 274.
13 რ. შეფიკაშვილი, კიდევ ერთხელ ბოლნისისა და დმანისის ძეგლების შესახებ, „ძველის მეგობარი“, № 26, 1971, გვ. 30.
14 კულტურის ძეგლთა დაცვის შეუნელებელი ყურადღება, „თბილისი“, № 9, 12 იანვარი, 1972, გვ. 1.
15 ბრძანებულება საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმისა საქართველოს სსრ სისლის სართლის კოდექსის 254-ე მუხლში ცვლილებათა და დამატებათა შესახებ, „კომუნისტი“, № 22, 21 სექტემბერი, 1972.

მეგობრებების წიგნი*

ლადო გულიაშვილი

არ მინდა ისე გამოვიხატო პარიზს, რომ იქ ჩემი მეგობარი ქართველი მხატვრების საქმიანობაზე არაფერი ვთქვა... არაფერი ვთქვა დავით კაკაბაძეზე, ელენე ახვლედიანზე, ქეთო მალალაშვილზე... მხოლოდ სიყვარული და მადლობის გრძობა მაკავშირებდა ამ ადამიანებთან მუდამ, მთელი ცხოვრების მანძილზე... განსაკუთრებით დავითთან...

დღეს დავითის სახელს მოფერება აღარ ჭირდება... ყველამ კარგად იცის, რა დიდი და საინტერესო მხატვარია... ადრე კი მისი მოუსვენარი, მუდამ ახლის მაძიებელი სული ყოველთვის ერთნაირ გამოსხმურებას როდი პოულობდა, -- პირიქით, ზოგჯერ ძალიან დაუსოგავად და უმართებულოდ ედავებოდნენ და ებრძოდნენ... ყოველივე ამან ბევრი ტკივილი მიაყენა მას...

დღეს კი ყველაფერი რიგზეა... მის სახელოსნოში თავმოყრილი სურათები და სიძველეთა უნიკალური კოლექცია მხატვრისადმი უდიდეს სიყვარულსა და პატივისცემას, უდიდეს მოკრძალებას აღძრავს მწახველთა გულებში.

ჩემი აზრით, ჯერჯერობით, ალბათ, გაგვიჭირდებოდა გამოვეცყო თანამედროვე ქართული მხატვრობის მთავარი ხაზი. მხატვრობაში უნდა გამოჩნდეს ეროვნული სახე, ხასიათები, ბუნება, ფერადონება. დიას, ფერადონებას აქვს თავისი სახე... თუმცა საამისოდ უკვე ბევრი რამ გაკეთდა, ეს ყველაფერი ვერ გამოვეყოფილი მაინც არ არის. გვყავან ძალიან საინტერესო, შესანიშნავი მხატვრები, მათგან პირველი დავითია. იგი თანამედროვე ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და მისი მთავარი წარმომადგენელია, როცა მის პერსაჟებს უშუალოდ, გრძობ, რომ ქართულია, თვითმყოფადი. იმდენად თავისთავადია, რომ აღმოჩენას ჭკავს. ვფიქრობ, ქართული პეიზაჟის აღმოჩენა ჩვენს თანამედროვე მხატვრობაში დავით კაკაბაძის სახელს უკავშირდება.

ბედნიერად ვთვლი ჩემს თავს, რომ ბედმა სიჭაბუკის წლებიდანვე დამაკავშირა მასთან... ჩვენ ახლო მეგობრები ვიყავით. ერთად გამოვიარეთ და განვიცადეთ ბევრი კარგი და აგი... და ბოლომდე შეგვრჩა ერთმანეთის სიყვარული.

ერთად ვიყავით პარიზშიც... იქ დიდ ინტერესს იჩენდნენ მისი მხატვრობისადმი. დავითის ნამუშევრების გამოფენები ძალიან ხშირად ეწყობოდა ისეთ დიდ სალონებშიც კი, როგორც იყო, მაგალითად, „გრან პალე“... თავყანისმცემელიც ბევრი ჰყავდა. მოუსვენარი კაცი იყო, არასოდეს მიღწეული არ კმაყოფილდებოდა... მუდამ ეძებდა რაღაცას: ხალხს, საინტერესოს... ბევრს მუშაობდა.

მისი ინტერესები საკუთრივ მხატვრობის ფარგლებს სცილდებოდა. სტერეოტიპის საკითხებთან კი იყო გატაცებული. საინტერესო მიღწევებიც ჰქონდა ამ დარგში. ფრანგები ძალიან დაინტერესდნენ იყვნენ მისი მუშაობის შედეგებით, თვითონ კი ამ შედეგების საქართველოში გამოყენებაზე ოცნებობდა. ბევრს ფიქრობდა და წერდა ხელოვნების, ფილოსოფიის, ფერწერის, პერსპექტივის, კომპოზიციის საკითხებზე... ამ მხრივ, ძალზე საინტერესო აზრები გამოთქვა მან თავის წიგნში, რომელიც 1923 წელს გამოვიდა პარიზში.

მოვიყვან რამდენიმე პატარა ამონაწერს ამ წიგნიდან: „...შეველესი ერი, რომელმაც დღემდის მოაღწია, გვიჩვენებს, რომ ის ყოველთვის ეგუებოდა ახალ ცხოვრებას, ახალი ცივილიზაციის ფორმებს. ერის სიცოცხლე, მისი არსებობა სწორედ იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად აქვს მას შეგნებული თანამედროვე ეპოქის ცივილიზაცია და შესაფერად განვითარებული კულტურული ძალები“.

...ქართველი ხალხის არსებობა და მომავალი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად შევიფიქსებთ თანამედროვე ცივილიზაციას და შევალთ მსოფლიო კულტურის სფეროში. ცივილიზაციის შემოსვლას უნდა მოჰყვეს ჩვენი ხალხის კულტურული ძალების განვითარება, რაც ხალხს გაუმძაფრებს შემოქმედების უნარს ყოველ დარგში (მეცნიერებასა, ხელოვნებაში) ...სოფლიო ხელოვნების დაწვრილებით შესწავლამ, საქართველოს წარსული ხელოვნების მასთან შედარებამ დამარწმუნა, რომ საშუალო საუკუნეებში ქართველი ხალხის კულტურული ძალა, მისი შემოქმედების უნარი სრულებით შეზამებული და იმავე სიძლიერისა იყო, როგორც იმ დროის საზოგადო კულტურის დონეს შეეფერებოდა“.

...თუ გამოვიჩინეთ უნარი და შევეძლოთ თანამედროვე

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 6, 7, 8, 1976 წ.

ცივილიზაციის და კულტურის სიმაღლემდე ჩვენი ცხოვრების აყვანა, მაშინ, ჩვენი შემოქმედებითი ძალა ყოველ დარგში — ხელოვნებაში, მეცნიერებაში — მტკიცე და ურყევი იქნება და ხალხის არსებობაც საიმედო და უზრუნველყოფილი...“

ეს წიგნი საინტერესოა იმიტომ, რომ მასში ჩვენ ვეცნობით დავეითის შესხედლებებს თანამედროვე მხატვრულ მიმდინარეობებზე, ვგრძნობთ ექსპრესიონიზმზე, რუსულ კონსტრუქტივიზმზე. ათასგვარი იზმზე, მათ მიუხედავად შედეგებზე..

ეს კაცი დღედა და იწვოდა. ათასი პრობლემა, ათასი მიზანი და ფიქრი აწვალებდა. იზიდავდა უჩვეულო, ახალი, ზოგჯერ უცნაური ფერები და ფორმები, და განუწყვეტლივ მუშაობდა... დაეცრობელი ძიების წყურვილით იგი მწერალს წაგავდა. შესანიშნავი და საინტერესო მოსაუბრე იყო, თუმცა თავის გეგმებსა და საერთოდ, თავის ნამუშევრებზე ძალიან იწვიათად ლაპარაკობდა... საკულისსმოა, რომ კვილა მისი ფიქრი და სიტყვა, ბოლოს და ბოლოს, ქართულ ხელოვნებას უტრიალებდა.

დაეცრობელი სულის ხელოვანი იყო, და ამიტომაც, ყოველი ახალი, მისაღები თუ მიუღებელი მიმდინარეობა მუდამ განსაკუთრებით აინტერესებდა. ყოველივე ამის შეცნობის შედეგად იგი აკეთებდა დასკვნას, რომ ახალი კულტურა და ცივილიზაცია ბაძებს ხალხ ხელოვნებას, მითითებებს უნივერსალიზმს.

ამას იგი წერდა იმ პერიოდში, როდესაც თანამედროვე ქართული მხატვრული აზროვნება, თვით მხატვრობა ახლად გამოვლიძებას იწყებდა.

ამ წიგნში იგი წერს ნიკო ფიროსმანზეც... მასსოვს და ერთთან ერთად როგორ დაველოდით ძველი თბილისის უბნებში და ვეძებდით ნიკოს სურათებს... დავეითს მისი რამდენიმე ნამუშევარზე შეიძინა.

ნიკო ფიროსმანის მხატვრობა ხელოვნების მარადიულ კანონებზეა დამყარებული, ეს კანონები კი გამომდინარეობენ ადამიანის არსებიდან, ადამიანისა, რომელიც შემოქმედის პოეტური სულითაა. დაჯილდოებული — წერს იგი.

ეს წიგნი თითქმის პირველი ქართული წიგნი იყო, რომელიც თანამედროვე ხელოვნების მეტად მნიშვნელოვან საკითხებს მიეძღვნა. მასში ზოგიერთი ახალი მიმდინარეობის საკუთესო წარმომადგენლების შემოქმედებაცაა განხილული.

არ შემიძლია არ მოვიტანო კიდევ ერთი პატარა ამონაწერი: „...თუ ხელოვნების ნაწარმოები არის ნამდვილი მიზანბაზუნებისა, ის მოაკლბულია ხელოვნების თვისებას. პირიქით, რაც უფრო დამორბეულია ნაწარმოები ბუნების უშუალო მიზანბაძვას, მით უფრო მხატვრულია იგი.

და მხოლოდ ამ გზით მიაღწევს ადამიანი წმინდა მუსიკას, ბრწყინვალე პოეზიას, ქანდაკებას, იდეალურ ხელოვნებას, ჭეშმარიტ მხატვრობას.“

თქმა არ უნდა, სრული ჭეშმარიტება ამ სიტყვებში. ამაზე დღეს თითქმის აღარაფერია დავობს, მაშინ კი ყველა რელიფიქრობდა ასე. ამიტომ ბევრი დაჯა და უსამოვნება გადაიტანა მან.

ისევ ვამბობ, დავითი იყო მხატვარი, რომლის დაუღეა-

რი ბუნება განუწყვეტლევ ეძიებდა ახალს, იგი თავის შემოქმედებაში განასახიერებდა ბუნების მაღალ სახეს, ცდილობდა ჩასწვდომოდა ბუნების მარადიულ საიდუმლოებას, შინაარსისა, რასაც თავლით ახადვდა და გულთ გრძობდა.

ახალი ხელოვნების წარმომადგენელთა შესახებ იგი ერთგან წერს: „...ისინი თავინთ თავს ანახიერებენ შემოქმედებაში. ქუჩაში კი ჩვეულებრივ ადამიანებისაგან არ განიჩევიან და თუ მაინც სჭირთა მათთვის რაიმე სახელის მიკუთვნება, ეს იქნება მხოლოდ ერთი სახელი, სახელი ადამიანისაო.“

მე ვფიქრობ, ზუსტად იგივე სიტყვები შეიძლება გავიმეოროთ მასზე.

მართლაც, საოცარი შემოქმედი და ადამიანი იყო იგი.

დიდი ინტერესით იკითხება ეს წიგნი დღესაც. რა ღრმა, რა საინტერესო აზრები ამოძვრება ამ კაცს... მართალი გითხრათ, მიკვირს და გული მტკივა, რატომ არაფერია, რომ მისი ნააზრები ერთხელ მაინც გამოეთავს საქართველოში. ქართული მხატვრული აზროვნების ისტორიისათვის ბევრი რამ მასში დღესაც ძალიან თანამედროვედ და საკულისსმოდ ქვდრს. ამ წიგნმა თავის დროზე დიდი ინტერესი გამოიწვია საფრანგეთში. (სხვათა შორის, საფრანგეთის უფინალ-გაზეთებში დავითის ხშირად სთხოვდნენ თავისი აზრი გამოეთქვა ამა თუ იმ მხატვრულ მიმდინარეობასა და მის წარმომადგენლებზე).

ძვირფას სახსოვრად, ავტორისავე წარწერათ, შემომრჩია ეს წიგნი მეც...

ელენე აბღელდანი და ლალი გულაღილი.



ლალო გულიაშვილს
ხელოვანი ხელოვანს.
მუდმივ სახსოვრად.

დავით კაკაბაძე.
7-VII-24 წ.
პარიზი.

მეტად ძნელ პირობებში მოუხდა დავითს ამ წიგნის გა-
მოცემა პარიზში. ძლივს იშოვა შრიფტი... მატერიალურადაც
ძალიან უჭირდა. მაგრამ ფიქრობდა (და საესებით სამართ-
ლიანადაც). რომ იმ პერიოდში საქართველოს უსათუოდ ჭი-
რდებოდა მსგავსი წიგნები.

წიგნის შესავალში იგი წერდა:
„საქართველოს დღევანდელი მდგომარეობა მითითებს
გაორკეცბულ კულტურულ მუშაობას და შეიძლება ამ შრო-
მით რამდენიმე მაინც განხორციელებული იყოს ჩემი
მიზანი: მხატვრული აზრის და სამხატვრო მწერლობის საქა-
რთველოში განმტკიცება“.

ბუნებით ჩუმი კაცი იყო დავითი, სიტყვაძვირი. ძალიან
ბიჯის მუშაობდა, მუშაობდა მთელი გატაცებით, მაგრამ
მშვიდად. ვერასოდეს მღელვარებას ვერ შეამჩნევდა. ცხოვ-
რებაშიც საოცრად ორგანიზებული იყო, თავის შეხედულე-
ბებში კი პრინციპული და თანმიმდევრული, გულწრფელი და
კონკრეტული. მთელი მისი შემოქმედება, ცხოვრება საშობო-
ლოს სიყვარულით არის აღსავსე. მთელი საქართველო ფე-
ხით შემოიარა, საერთოდ, ერთ ადგილზე იშვიათად ჩერდე-
ბოდა, საფრანგეთშიც მეგრის დადიოდა...

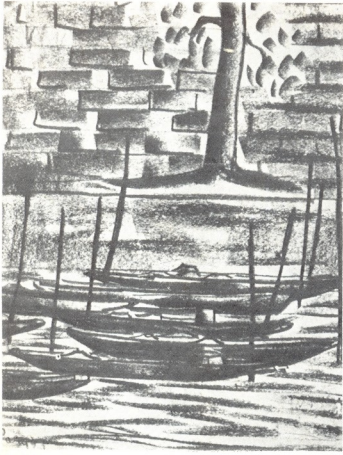
მუშაობის პროცესში იშვიათად თუ უჩვენებდა გისმე სუ-
რათს. მუდამ ახალი და ახალი გატაცებები ჰქონდა. მაგ-
რამ, ამ ახალ თემებთან ერთად, მაინც განუწყვეტლივ უბ-
რუნდებოდა იმერეთის პეიზაჟებს, რომელთა ასახვაში ისეთ
სიღრმეს მიაღწია, რასაც ვერავინ. ვინც კი ხელი მოჰკადა

ამ თემას, ვერავინ ვასცდამა. იმიტომ კი არა, რომ მამუცს
ჭეშმარიტია და იმიტომ.

მოუწე ვიყავი, როგორ იქმნებოდა მისი სერია „ბრეტა-
ნი“, ეს საოცრად თავისებური კოლორიტის სურათები.

იმავე პერიოდში იგი ძალიან დაინტერესდა ურბანი-
ტურული პეიზაჟებით, დიდი ღრო მიანდომა აბსტრაქტულ ფე-
რწერას, აბლიცაცებებს... და ეს ყველაფერი იმდენად საინტე-
რესოდ გამოსდიოდა, რომ სწრაფად მიიქცია ახალი ხელოვ-
ნების მიმდევრთა ყურადღება. მათ იგი თავიანთ წვერადც
მიიღეს და გამოფენებსაც ხშირად უყოფდნენ. იმ პერიოდში
იმ წრეში იყვნენ პიკასო, მატისი და სხვა დიდად ცნობილი
და სახელგანთქმული მხატვრები. იოლად კი იქ არავის იღე-
ბდნენ. ამ ოციოდ წლის წინათ პარიზში გამოვიდა აბსტრა-
ქტული ხელოვნების ნაციკლოპედია, სადაც ამ სკოლის ფე-
ტიმდებელთა და დიდ წარმომადგენელთა შორის მოხსენიებუ-
ლია დავით კაკაბაძე... ამ ნამუშევრების ერთი ნაწილი
შინ საქართველოშიც ჩამოიტანა. დაკვირვებულ თვალს შეუ-
ძლია შეამჩნოს, რომ ეს სურათები არ ჰგავნან ჩვეულებ-
რივ აბსტრაქტულ ნამუშევრებს — არც ფერთ, არც კომპო-
ზიციით. მე მავალითად, მათიც გგონებოდა საქართველოს მი-
წაწყალს. ზეცას, ჰაერს, კოლორიტს.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ ელენე ახელედიანმა გაიხსენა
ჩემი შეხედვრები პარიზში. გაიხსენეთ, ერთხელ, 14 ოგ-
ლისს, სწორედ ბასტილიის აღების დღეს როგორ უღალავდა
დავითმა თავის სიდიჩქეს და მხიარულებაში აგაყვია. ცეკვა
მე დავიწყე. დავითმა სკამი მოატრიალა და დიპლიპით დას-
იხს, თვითონვე ეცინებოდა თავისთავზე და ამის გამო რიჭ-
მი აურია... სკამი ელენეს გადაუღოცა, თვითონ კი თავგამო-
დებით ტანს უკრავდა. ცეკვაში ჩაება ჭეთ მალალაშვილიც ..
ყველანი ჩვენსკენ მოტრიალდნენ. უცბო რიტმმა და მხიარუ-
ლებამ მიიზიდა მათი ყურადღება. მალე ელენეც შემოვიერთდა



დ. კაკაბაძე. პარიზი. სენა.
დ. კაკაბაძე. დილა პარიზში.

და... ცეკვაში დაკითხი გამოიწვია, დათოვიმაც ვერ მოათმინა და მგლები გაშალა. ერთ წრე დაუარა კიდევ... საიდან-ღაც განდნენ ქართველები... მალე ფრანგებიც ჩვენს ფერსულში ჩაებნენ- როგორ უხაროდა დავითს, ფრანგებს რომ ასე მოეწონათ ქართული ცეკვა...

საერთოდ, ჩვენ შორის ყველაზე მხიარული და ხალისიანი იყო ელენე. მშვენიერი იყო იგი გარეგნობითაც... მუდამ სიცოცხლით სავსე, ჰუდად მოულოდნელი... უყვარდა პარიზის ქუჩებში ხეტიალი. სულ ხატავდა მის კოლორიტულ სახლებს და პეიზაჟებს... ძალიან მოსწონდათ... მასსოვს, ერთ-ერთ გამოფენაზე, რომელიც „სამშობლოში სალონი“ მიეწყო, პოლ სინიაკმა სრულიად უცნობი ახალგაზრდა ქალის სურათები შეიძინა. შემდეგ მისი გაცნობაც მოისურვა... ასე დამეგობრდნენ ელენე ახვლედიანი და დიდი მხატვარი პოლ სინიაკი...

მოუხვეწარი და მუდამ შემოქმედებითი ცეცხლით ანთებულ იყო ელენე ახვლედიანი ახალგაზრდობიდანვე. მისი მძლავრი სული და ხანძრილი შემოქმედის გული ხელოვნების გაზაზე ბედს შეჭიდებულ ბევრ მამაკაცსაც შემურდებოდა, დიდა მისი როლი და მნიშვნელობა ქართული პეიზაჟური მხატვრობის განვითარების საქმეში... არანგულებრივად ნაყოფიერი შემოქმედებითი ცხოვრების გზა გაიარა ელენე ახვლედიანი... განუმეორებელია მისი ხელოვნება, განუმეორებელი იყო იგი, როგორც ადამიანი. უყვარდა მიიზიდა მან იმდროინდელი პარიზის მხატვრული საყაროც... მოსწონდათ თვითონაც, მოსწონდათ მისი სურათებიც...

უშუალო, პირველხილული, პოეტური განცდები, რითაც მუდამ სავსეა მისი სურათები, ადამიანებს არასოდეს არ სტეფობს გულგრილს, პარიზის პრესა მუდამ მაღალ შეფასებას აძლევდა ამ სურათებს...

აი, ერთი ამონაწერი ფრანგული გაზეთიდან... მე ეს ამონაწერი რევიხებ იმიტიზმაც, რომ მისი ავტორი გახლავთ შირის რეინალი...

...ჩვენი კრიტიკა ჩვეულებრივ ცივად ხვდება უცხოელთა ხელოვნებას, მაგრამ ამჯერად აღფრთოვანებულია მადამ ახვლედიანის გამოფენით.

პოეზია ქალაქის მიდამოების სხეებსაც ბევრჯერ ასახავთ, მაგრამ მადამ ახვლედიანის სურათებში ისეა ნაჩვენები ძველი თბილისის სტილი და იერი, რომ უნებურად ჩერდები მის წინაშე, მომხიბლავია ძველი თბილისი, უსწორმასწორო მის დაუფრულებელ კიბეებზე რომ აწყობილია მაღალი გორაკების კალთებზე. აივებზე ჭრელი ხალიჩები გადმოუყვნიათ. მიჩანს ვიწრო ფანჯრები, ყველაფერს ჰუქი სინათლე ადგას. ელენე ახვლედიანი ძალზე ერთგული მხატვარია და ამანია მისი მთავარი ღირსება.

როგორც ხედავთ, ფრანგი კრიტიკოსი არც ამჯერად დარჩენილა გულგრილი ქართული ხელოვნების მიმართ და მთავარი, რაც ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედებაში მოსწონებოდა, ისევე და ისევე ერთგული კოლორიტი ყოფილა. და მართლაც, მრავალი ელვის შემდეგაც, რაც ჩვენც ყველაზე მეტად მოგვწონს ელენის შემოქმედებაში, სწორედ ეს ერთგული კოლორიტიკა. როცა შირის რეინალი ამ სტრუქტურებს წერდა, მაშინ ელენე ახვლედიანი ხომ სულ ახალგაზრდა იყო.

ბევრი რამ შეიქცალა მას შემდეგ. აქა-იქაა შეორჩა თბილისის აივანიანი და რიკულებიანი სახლები... მიდის ძველი თბილისი... მიდის თავისი ჩამუჭებული ჩრდილებით, თავისი საართულებითა და აივნებით, თოკებზე გასაშრობად გამოფე-



ლ. გულაშვილი.

ესპანელი მეგობრები.

ნილი სარეცხითა და ფერგადაცლილი, ხავსმოკიდებული სახურავებით. ღრმად განიცდიდა იგი ამ ამბავს...

მიმავალი თაობები არ გვაპატებენ, თბილისს რომ თავის სახეს უკარგავენო, და ხატავდნენ... ხატავდა გამაღმებით, ხატავდა ყოველთვის, იქნებ, ნახატში მინც გადაჩრქესო. შინაგანი დრამატისზითაა სასე ელენესეული ძველი თბილისის სურათები... მვეუთადა განსხვავებული, ერთმანეთის საპირისპირო განწყობილებით, ფერის, ხაზის, რიტმის საოცარი კანცლით ყველა მისი სურათი ლექსითაა დაწერილი. მუდამ ახალი და მოულოდნელი სილამაზითაა განათებული. ამ სურათებში ჩანს როგორ ძალიან, როგორ უსაზღვრდ უყვარს მხატვრს საქართველოს ბუნება, თბილისი... ისევე უსაზღვროდ, როგორც უყვარდა ადამიანები, მეგობრები... იგი არ ჰგადა არავის, მშვენიერი იყო მისი პორტრები, მშვენიერია მისი შემოქმედება...

ახლა, წლების შემდეგ, უღივს სიამოვნებას მანიჭებს იმის შეგება, რომ ყველა ქართველმა მხატვარმა, ვინც იმ პერიოდში პარიზში იმყოფებოდა, ნამდვილად ისახლდა თავი.

ერთ-ერთი მათგანი ქეთო მაღალაშვილი გახლდათ, შესანიშნავი პორტრეტისტი. იგი შედარებით გვიან ჩამოვიდა, მაგრამ სულ მალე მიიქცია ყურადღება. ფუნქციონირი იყო, ქეთევანის პირველი ნაბიჯები მხატვრობაში...

მასსოვს მისი ჩამოსვლა... მიუხეზიდან მომივიდა დეება (ჯერ იგი ვერმანიაში სწავლდებოდა, კერძო სტუდიაში), და მხვდო. გვიმინაში დღე იყო... ქეთოს დრო ფსოლა და ანიტომ საღვურზე მარტო აღმოჩნდა, რის ვაი-ვაგახით მომაცნო.

შემდეგ დაწყო დასაბუღი მსატრეული ცხოვრება. იმი-
ე სახელისიყ სწავლობდა კლარისას ცნობილ კავადეზა-
ში. საუბლისხმა, რომ პაჩის უამრავი სამატრეო მც-
დენი კარგოყული, იგი მანყ თავის თავის და ქართუ-
ლ ტრადიციულ ვრავილ დარბა. ეს მისწინდა ყველა...
დაღდასაყული სურათები განსაყრებობი მანხადველი იმი-
ტონ ათას, რომ იგი ურავილ და მართალი. არ მიხედეს
მიდას, სწინვრავლ ვადისიყეს დამაბის ფსიქოლოგო
გასდისორ, — სურბი მანხადველი პაჩის სტეს. ამ პაჩი-
დელი შექმნა მან მხედრები პორტრეტები ვრავლ აქვლდა-
ნონას, პაჩის რბელებისას, სურბას დამაბისთის, ფელქ
კარდასაყულიას და სხვ.

საორავ კეთილიზილი ველი პქრდა — ვრავიყულიდ
წრწინდა დეპორტებზე — სურბიყესასამის რთავლ ვე მის
სი პიიადი ცხოვრების ერთ-ერთი ნიშანდობილი მხედრე
სულდებისას და დეპორტების სიყვარულის ვარსებ მას არ-
თრდეს უტოვრება.

და, არ, პილავ, მის სახელობისში, როცა კქ მოხადვე-
ლის ყველ დავს ხედვას ათავაყრებელი სამთი სურბი
მსოყებამი მსატრეო, ივე ცოცხლის მთი ფერბი და ვარ-
სი. ამე ვტობი, თორემ კარა ვარსება და თვითთავყ ვე-
თობა. ვრავი ითავივე მთავრებით აღნებს, თვითვე სურ-
ბიყდებით ცეხებით ამხადული და ვარსების თავის ვარ-
სულას, თვითი ყველისას და ხალხითავე, რაველ კარგეს
წუების სურბიყელ.

ერთელ ვრავლ „ნავთი ვ თრწინა“ დავიჭვდა პატარ-
სობის, რომ თვლიამი ლობრბა მადურბინა მსატრეო ვრ-
დერ სტეორატს დავაყვიდა თავისი მთის ვერსალ დისას პო-
რტრეტბა.

— ეს რას ნიშნავს? მე მის სახეს ვრავი ზიციურ ნი-
შნებს! — წარბილას მადურბინას.

ფიასი იბრეღიში წყვილი, ერთი თავის მრაველ პირველ
ცნობას, რომელდა მამ მთილი, იგი მის სურბის მრ-
დენების ვრავი მამ თავი მოივლა.

— დურბინა წმინ, რა ვერბობა! — აღნიშნა მადურბინას.

— მე ვარსებებ ივე, როგორც დავინახე. — უპასუხა
მსატრეოს.

რა ვქნა ვრავი, ამ ვტრებს ვანხადვებას არ შეიძლება, მ-
ყრამ იგი მთავი, ძალიან სამტრეობისა...

როცა ეს ცნობა წყვილავებ მოიხდინდა ვტობი მადურბინ-
ისთვის ერთი ვლანისშივე სურბით — მსურბის ვარსებრბან
ანდების პორტრეტბა ვრავი ვეწებრბან ცეხობდა, ათრდეს
მსატრეოს დამავალი სურბი ამ ქალისას. საორავ, ვამოხადვების
ტრავბინში, რომელდას სავთე და სურბით, მანხადველ მირ-
ავილ მსურბი ვერბიყესას აქვდას. თითქოს ხედვისიყების
წინასწარხედველობა ვრავი მანში საიყვინი და დეპორბილი.
როგორც ჩანს, მსატრეოს თვლილი იმეი რასხელ ხედვებს დ-
მანხადველ, რასყ ხედველობითი დამაბისი წლებისას მანხადველ
ფერ დანახებს. ხედველობის ძალიყ თასა, რომ მწირდა და
დგანახის, რასყ ხედველობითი თვლილი ვერ ხედვდა.

ყვერბი მადურბინა სურბითისა ხილითვე თვითი
წრწინებს ვრავილ დარბას. მისი სურბითის იველი მითავრ-
ბებ მანხადველ ითრებს ვრავი მთანხედრბინა ცხოვრებისას და
ამხადველ ვრავიყესას, როგორც კარავილ ტრავბის ყვე-
ლვებზე აღხედველი წინასწარბის სახეობი ვრავილისთვის ვეებს
რასხელ თვითი დარბას და მანხადვისთავზე.

ცხატკლასის ურავილი მონეტები

ქმეზი



მ. ვარსიანი

მთავი ვარსიანი

მთავი ვარსიანის (ვდომი, 1822-1896, თვლი, 1830-1870) ხანებისას იველისხმობის ლტენ-
რატურას, ხედვების შექმნის დამაბისი.
ქ ახეთითარი ვარსიანობა არა.

მის შექმნისში ღრმად კვლილი დარბავებს და
პირადი ცხოვრების ლტენრატურის უხადი
შეუბნებლობითი მეთვრებისას ხალხითი მისყეს.

ტვლილად რიდი მრავლების მამ მსატრეოს
სტრატეობი ანატოლი მისას, ეთლი ზოლას,
ვკორბანანდებს, რწმინდა ვერბინას და სხვე-
რბანებს.

მშობი 22 წლის მანხადველ ერთად მუმანხად-
ვენ. ერთად სადილობდენ, ერთად მოგზავრო-
ბდენ და მხოლოდ 48 სათითი დარბიყდენ,

მტრეობის „ღღიშობი“

მამან, როცა ერთ-ერთი მთავრისა რომში მოხვდა
წინდა ხელმწიფების ვარსიყრად.

ლტენრატურას და ხედვებისადმი ვარსი-
ანის ფსიქოლოგი სავთიყული მთავრებისას მის
ფსიქოლოგი, რომ ვტრების მამ ვამოხადველ საყვარელი
თავისადმი ხედვებს მიიხიბვებოდას. ამას
დადობი იმეი, რომ მსურბითამ მკრინდა
ვერ შეუდგას მისი ერთ-ერთი მანხადველი, თვლი
მრავლს ქო ლტენრატურა ყველფერზე მტრე-
ობიდა. იგი დავიჭვდა და 39 წლის ასაკში ვარ-
სიყვლიდა.

ღრმად ვარსიანის მთხადვამ ვანუშვრებელი
სიყვარული ამას თავის შესანახად ნაწარმოი-
ბში აქვინი შევრბინა.

მშობის ვარსიანობას შეიძლება ახალი, ძალიყ
თვითმყოფად სტალი, თუმცა, მათი თვითმზა-
ნი სურელი არ ვყოფილა ფრასის სრულყოფა.

ამ სტილის „არატრატული“ ურადვენ და იგი
ნიშნავსთავითი მირავიყვლების მისათვლიყ-
ბას.

მშობის ვარსიანობას არანს არჩეობი რომანის,
დრამატული ნაწარმოების და ხედვების შე-
სახებ დარბილი ნაწარმოების ავტორები.
მამ მანხადველში „ღღიშობი“ ვანსაყვარელი
ბული აფელი ვტრებისას „ღღიშობი“ XIX
საუკუნის მურყე ნაწილის დრამატული ლტენ-
რატურის და ხედვების დამადრაველი მტრე-
ობიდა.

კარად ლტენრატურისას, ვარსიანის ღრმად
ქმობიდი ხედვების ვრავილი დარბი, ეს განსა-
ყვარების ითმის მსატრეობის და თვითრბი.

იბანი თვითინ იფერ მსატრეობისა. მთა მის-
ტრეობისა ვტრავებს იქმნელ მთიდას, რომ
როცა ვტრების სურბის ლტენრატურული დე-
ფინირბელობა, ვამოხედენ ქალხატობი
და ამხადველი უბის წინასწარ საყვარელი მი-
მრბინა აყვარებითი ნასატრე.

ვარსიანის კოდეფიკაციები იფერენ. მამ
შეარბილს ვრავილ მსატრეობის და ამტრე-
ობის ნოყობის ურბანისთვის კოდეფიკა. ვო-
ნებისთვის ვერბიყებს შეხედვებისას იმეი, რომ
იბანი თვლიობდენ მთანხედრბინა იმეი ნი-
ხატებს, რომელსაც მამან არავინ აქვდას ვე-
რადვების, მტრე ქო აღმარას ხედა წილად.

განს სურბინაველი ვარსიანობის არ იფერენ
ერთ-ერთი მსატრეობისა, რომელსაც აფერენ
თვითმზენ იანსურბი ხედვებისთი, მოხედვებს
მას წიკინ და ვარსიანს ამ მართლიყდა დღე-
ბული ხედვებისს პოპულარზატრებისას.

რავი შეუბებს თვითრბი, ვარსიანობას თვითინ
სყვადეს სხვა დრამატურბინასა და საერთოდ
ახლის იფერბდენ თვითრბილურ ცხოვრებისას.

სწორად ამტრეობას, რომ დიდებს, დღეობის,
ხალხის, სტრ-ბუნის, ზოლას, რწმინდის, ხან-
დების, ტვინის და სხვე მწერლებისას და ვთ-
ტრავებისას სახელების ყვერბითი დღიურბი მწი-
რად ვრავებს რიგების, ვერბებს, სარა ვერბა-
რის, რწმინდის, ანდრე ანტუანის და სხვე მსატრე-
ობისას, მსახობისას თუ თვითრბილურ მოხედვებს
სახელებს.

დღიური ვ ტრის შეხედვებს.
პირველი მამი ტრამი მშობის ვრავილ დარბის,
მოხედვების ტრამების ქო ვტრების მთხადველიყ-
ვების მრაველ დარბას ღრმად ვარსიანობას.

„ღღიშობი“ ავტორის თამხადველ ვამოხადვენ
თავის პრბებს. მთხადველ წყნს კოდვე ვე-
რბინ დიდებს წყვილისა სიყვარული აფელი და
მამინდელი თვითრბილური ვარსიანობისა ვა-
მოსიყლისა შემდეგ საღვთობებში ვამოხად.

ამე ვარსიანობის, „ღღიშობი“ განსაყვარენ-
ბული არ იგი ვანხადველი. თვლის სიყვარულის
მრაველ ღრმად ვარსიანობის თავის მეთვრამ აღ-
ფერინ დიდებს წყვილისა სიყვარული აფელი და
მამინდელი თვითრბილური დღე-
ბული თვის წინასწარ ვამოხადვენ.

თავისთვის დროს იფერ ვტრებისთვის
შეხედვები ვამოხადენ.
«Journal. Memoires de la litteraire». Edition
definitive publiee sous la direction
de l'Academie Goncourt.

წინე შეარჩეობი იმეი მასალი, სადაც ამე
თუ იმე მანხადველიყვდა მამ მშობი ვარსი-
ანის მსატრეობის მრწამისა და სადაც მითხი-
ბილილი მთხადველ მსატრეობდენ დრამატურბინის სა-
ხედვებისთვის, ამანდველ იმეი კარგვე-
ლად სიყვარული მსახობის ამხადვით, რომელიდა ვა-
ცნობის სხვე ვარსიანის დამანხადვისთავის სახარ-
ბული იქმნებოდა.

ფრაგმენტები „დღიურიდან“

1852 წელი, აგვისტო

ფრანგული თეატრის ერთი უჩინო მსახიობი ქალი თანხს შეეცოხა, რომელიღაც დადგმის ავტორის გამო.

— რა? — შეიხზადა თანხმა და ლამის სავარძლიდან ისეკა, — ნუთუ არ წაგვითხავთ ჩემი წერილი?

— და იგი მოჰყვა შეგონებას:

— თუკი ჩემ წერილებს არ წაიკითხავთ, ტყუილად გგონიათ წარმატებას მიაღწიეთ. თქვენ უნდა გამუდმებით ადევნოთ თვალუფრა ლიტერატურას, უნდა ბაძავდეთ ტალმას, ანდა მადმუაზელ მარსს.

ისინი ხომ არც ერთ მნიშვნელოვან წერილს არ ტოვებენ წაუცოხებას.

* * *

სურათი ოდენმე ახდენს განა ადამიანის სულსა და გონებაზე ზეგავლენას? არასოდეს, იგი მხოლოდ და მხოლოდ ახარებს მის თვალს, ესაა და ეს.

* * *

მხოლოდა წიგნს, შესაძლოა, მუსიკასაც, თვითნაი მოუშთავრებლობით, გამოსახვითი ბუნდოვნებით, საგნის მატერიალიზაციის შეუძლებლობით, ძალუთ ოცნებას შესახან ფრთა. მაშინ როცა კე-შმარიტად ზეშთაგონებული ნახატი, თუნდაც რაფაელის „ფერის-ცვალება“, ხაზების დასრულებულობით, ფერთა მატერიალურობით, შრომის ნაყოფის რეალურობით, ყოველთვის იქნება ადამიანის წარმოსახვის განმზიბლველი თუკი ამ ადამიანს საერთოდ გააჩნია წარმოსახვა.

აღვონს დღვე მეუღლესთან ერთად.



1861 წელი, კვირა, 7 აპრილი

ამ საღამოს ჩვენ ვიყოფებით პიესის რეპეტიციაცზე, რომელიც მიმდინარეობს ბუღვარის ერთ-ერთ პატარა თეატრში. ამ პიესაში უამრავი ქალია გამოყვანილი, ეს წაავგვს პრიზების დარიგებას სამეცხო სახლში. ასეთი თეატრი აშკარად ახელგნს ბრბოს. მარტოოდინ მდაბალ გრძნობებს აღვივებს. ქალები საშხედრო ფორმაში გამოუწყვიეთ. კარგი მოფიქრებაა, ღმერთმანი... ესაა შოვანიშმის და ერთტიზმის შერწყმა.

თუკი ქალი, რომელსაც სრული თეძოები და არც იმდენად მოგრებილი ფეხები აქვს, ამასთან საფრანგეთის დროშის მხსნელიცაა... ასეთ ქალზე მოზიბლავი, თვად განსაქეთ, ვინდა იქნება, აბა?!

1861 წელი, სექტემბერი

გუშინ მატარებლის ვაგონში ვუცქერდი ჩემს წინ მჭდომ ახალგაზრდა კაცს, რომელიც თვლემდა ვაკვირდებოდი როგორ ესამებოდა მის სახეზე შმის სხივი და ქულის წინაფრდიან ჩამოწოლილი ჩრდილი.

როცა რემბრანდის „ღამის გუშაგი“ ვიხილე, იგივე აღმოვაჩინე ქაც. მე ვხედავდი ტილოზე უხვად დაფრდილ, მორიალდ მშის შუქს.

რემბრანდტი აქ ალატობს თვის მანერას, ეს არაა ტილოზე დაფრქვეული დღის ნათელი. ესაა მაღლიდან წამოსული სხივი, გვერდიდან რომ მოსდგომია ნახატზე გამოსახულ პერსონაჟებს.

მხატვრის ფუნქს არასოდეს არ გამოუსახავს ასტირავს სულმადგმელი ფიგურა აქ გაცოცხლებულია ფერები და სხივი, რომელსაც აირეკლავს სახე და ადამიანის სხეთლის კანი, იქმნება სინამდვილის გასაოცარი ილუზია.

გაუგებარია, რაწინაოდ შესძლო, ეს მხატვარმა. სურათი შესრულე-
ბულია ათანაირი იდუმალი, ჩადონსური ჩაუხვედომელი ხერხით.

სხეული სრულყოფილია და დახატული, თავები მოდელირებულია
და გამოყვითლია ტილოზე ფერადი ტატურების მსგავსად. ერთ-
მანეთში გადასული მოზაიკური ფერები, კიაშველებივით უშპარი
მარცვლოვანი მონასმები ქმნიან მზეზე მორთოლავი კანის შთაბეჭ-
დილებას.

ესაა მზე, ესაა ცხოვრება, ესაა თვით რეალობა და, ამასთან, ტი-
ლო ფანტაზიით სუნთქავს, ზედ დაქვევია პოეზიის მომზიბლავი ღი-
მილი.

აი თუნდაც, სურათის მარჯვენა მხარეს გამოსახული შავქუდი-
ანი კაცი.

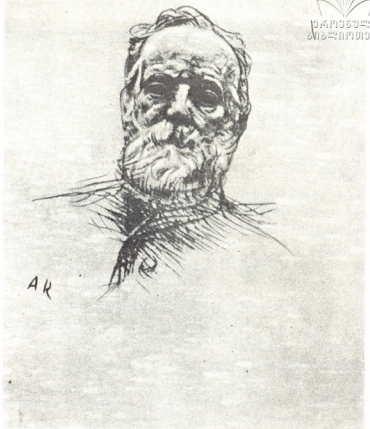
ამის მერე კიდევ იტყვიან ნეტავ, რემბრანდტის სახეებს კეთი-
ლშობილება აქლიაო?

შემდგომ, მეორე პლანზე გამოხატული ოთხი თავიდან ერთ-ერთს
ენით აუწერელი ღიმილი დასთამაშებს ტურნებზე. დიდი რუხი ქული
მზურავს. აწნაურისა და მახზარას ნაჭვარია... უცნაური გმირი კომე-
დიისა „როგორ მოგწონთ ეს?“ და მის გვერდით ჭუჭია თუ ჭამ-
ბაზი, ვიდაცას რამ ჩახსურჩულებს უურში, შექსპირის კომიკური
გმირების მსგავსად.

შექსპირი! — ეს სახელი კვლავ და კვლავ მაგონდება. თავიდაც
არ ვიცი, რა იდუმალმა ძალამ შეეკავშირა ჩემს გონებაში რემბრან-
დტის ეს ნახატი და შექსპირი.

ახლა შეუთი თავით ფეხამდე გადათებულ გოგონასაც შეხედეთ,
მზის შვილს, რომელიც ირეკლავს ქარვისფერ სხივებს და აფრქვევს
მთელ ტილოზე. ეს პატარა, ოქროსფერთმანი, თითქოსდა ამოთვის-
ტოს და ზურბუტის თვლებით შემეკული გოგონა, რომელსაც თქო-
წიწილია ჰყოლია: პაწია ებრაელი ქალი, ბოკემის ტურვა უვავი-
ლი. ამის შემფურნს ვის არ გაახსენდება, აბა, შექსპირის პერდიკა?
ვიდაც პატონი აქდა სურათის წინ, ტუშით ცდილობდა გადმოეღო
ზედმიწუნებით ახლა.

ნუთუ შესაძლოა მზის ხატვა შავი ფერით? — გავიფიქრე მე.



მ. როდენი. ელტორ პიეგო. ესკიზი.

1862 წელი, 10 იანვარი

ხელოვნება სულაც არაა ერთეული მოვლენა, უფრო სწორად
რომ ვთქვათ, არ არსებობს ერთადერთი სახის ხელოვნება.

იაპონური ხელოვნება ისევე მშვენიერია, როგორც ბერძნული.

რას წარმოადგენს არსებითად ბერძნული ხელოვნება? ესაა რეა-
ლისტური მშვენიერება, ზუსტი ასახვა ანტიური ბუნებისა, გაცილი-
ლი იმ იდეალურობისაგან, რასაც მას მიაწერენ ინსტიტუტის სე-
ლოვნების პედაგოგები. გავიხსენოთ ვატიკანის „ბოროსი“. ეს „ბორო-
სი“ ხომ ჩვენი გაგებით საკმეღს იწილებს და არა ამბროზიას, რა-
შიც ცდილობს ჩვენს დარწმუნებას ვინეკლმანი.

ბერძნულ მშვენიერებაში არ ბუღობს არც ოცნება, არც ფანტაზია
და არც მისტირია. დაბოლოს, მას არ გააჩნია ბანგის ერთი მისხა-
ლიც, რომელიც იდუმალ ხილვებს აღმზრავს მაქქერალს.

ე. თირი. იოფოლი გოტიე.

1862 წელი, სექტემბერი

პირდაპირ ვასაოცარია როგორ მოახლებთა მიღწე და მამუშაღლი,
დაღლილი ქალის მოხაზულობა, რომელიც დახრილა პურის თავ-
თავების მოსაგროვებლად.

მან საკვირველი მიგნებით გადმოსცა უხეში კონტური ტომარისე-
ბური ტანისა, რომელს აღარაფერი შერჩენია რაიმე მიზიღდლობის
აღმძრავი; ქალის მომრგვალებული ფორმების ნახსიცი კი.

ესაა სხეული, რომელიც ჭაფავს და გაკირვებას გაუშანდაკებია,
არც მკერდი აწნია და არც თებობა. თითქოსდა სატკენს გორგოლას
გადაუთედლავსო.

მიღმე დახატა მუშა ქალი, რომელიც უველოფერს მავს, გარდა
ქალისა. მას კურტაკი აცვია და ქვედატანი. ტანსაცმელზე ერთმანეთს
შერწყმია ორი — ცსავით ლურჯი და მიწასავით უავისფერი, ოღ-
ონდ გახუნებული ფერი.



1. ინსტიტუტი უფრო სწორად (ფრანგული ინსტიტუტი) — 5 აკა-
დემიის გაერთიანება, რომელთა რიცხვში შედის კახელი ხელოვ-
ნების აკადემია.

ტრაგედია... ოი არაგვი მომამბურებელია ეს ძველი ტრაგედია... რაშული... ერთი უხამსი დღედაცაია...

ვანის სურს რადაცის დამტკიცება და იგი თავის ერთ-ერთ წერალს იშველიებს...

— მსახობები... ისინი ყველანი ერთსა და იგივეს თამაშობენ. მე მარტო მსახობა ქალებს ვაულისხმობ. არც მამაკაცები უქნია ლმობის. თუცა, მათ, ვინც ლიეხიანს საცაოე უწმონა, უნებოდა ვერ დაზარალებდნენ. უტალანდო კი ისინი ჩემი ქალბის დონის ვერ გახდებიან.

— თეატრი? ორჯერ ორი ხომ ოთხია, ჰოდა, თეატრიც ასეთივე უნდა იყოს. რაღა თქმა უნდა, ქალის როლებიც აუცილებელია პიენისათვის. განა ამან არ მოუპოვა მათგან წარმატება?

1864 წელი, 11 აპრილი, ორშაბათი

მთელი თანამედროვე ფერწერიდან მხოლოდ დეკანის სურათებია ასე წმინდად დაკრისტლებული, მხოლოდ ისინი იძენენ შემდგომში აღირადელი შედეგებისათვის დამახასიათებელ თიქსისა და ომბრკიდებულ იერს.

1865 წელი, 18 ნოემბერი

არსებითად, თეატრს ახასიათებს ერთგვარი სიმკაცრე, ქალებს ქაღურბო აკლით. ისინი თეატრში მოდიან ყველდღეური განსაც. მლით, ჩამოჩანურებულნი. ღმილი და მისათავი კაბები, რიგორც ჩანს, საზოგადოებისათვის აქეთ შემოხანხული.

აზოიათრი ცეკვოცობა. კულისებს მიღმა რომანებისათვის ვისღა სცხებოდა. არც საუკარლებს ეძიებენ თეატრში, არც მსუბუქ ფილტრებს. როლი — აი, ერთადერთი მათი საფიქრალი.

ისინი ჩანსქმულნი არიან რეპეტაციების მორევში, ღღის სინათლეს ვერც ხედავენ. მთელი დღე მუშაობენ ბნელში, რომელიც მხოლოდ ორი ლამითაა განათებული. ცხოვრებას მოწვევტილნი არიან, ვეღარც ღრის გრანობენ.

რეპეტაციების შემდეგ ისე არიან არაქათგამოცლილნი, აღარ უწიან, სიზმარში იმყოფებიან თუ ცხადში.

და, მანც, მეთად მოწიდეელია ასეთი ცხოვრება. აღამიანს ითარს ათასნაირი საოცრად შესატყვისი, მოხდენილი დეტაღის უცაბედ მიგნების ხელფრენება, ძიება და პოვნა ეესტისა, რომელიც ესადაგება წარმოქმულ სიტყვებს, ჭკუფების განლაგება სცენაზე, პერსონაჟთა შორის ურთიერთობის დამუარება და აღრევა. მარტო ბუნებრივად რომ დჯჟდ და ადევ. ესეც ბარე აი რეპრიზის მაინც მითითებს.

როცა საკირი წერიღმანს, ნახას ან ხასიათის თუნდეც პატარა თვისებას იპოვნი და ხელშესახებება აქცევა, გინდა იყვირო, აგერი, ა, ისიც!

არავის წარმოდგენა არა აქვს ამ მუშაობაზე. ესაა განწუკვბული გამგორება. თავიდან გადაღებუა ყველაფრისა, სხვაფრეც შეუძლებელია მსახობის ჩანწვიდეს როლს. ამას ისინი მთელი თვეების ჭაფას ანდობენ.

1866 წელი, 29 აგვისტო

ხელოვნება — ესაა ცოცხალი არსების, გინა აღამიანის რომელიმე წამიერი თვისების მარადიული, აბსოლუტური და საბოლოო ფორმით უყვადყოფა.

1966 წელი, 12 ოქტომბერა

ვღვავთარ სენ კანტენის მუხუფუში, ესა ტურის ნახატების წინ, ეს სცოდნება ხელოვნების საზღვრებს, ესა თავად ცხოვრება... დაიბ, ასეთი შობავებობება წარსულის არცერთ ტოლს არ აღუძვრავს ჩვენი...

გასოცარი მუხუფუში...

ყველას თვალები თქვენსეენ მოქცეული, თავებიც თქვენსეენ ტრაიღება და ასე გგონიათ, რომ ამ დიდ დარბაზში ყველაჩაჩაგვკმ დაღდმდა, გეჩვენებათ, რომ თქვენ ხელი შეუშალეთ ერთმანეთსა მსახობებე მე-18-ე საუკუნის მკვიდრო.

1867 წელი

რატომაა, რომ იაზონური კარი მზიბღავს და მიზიდავს, მამინ როცა გავებურღ ბერძნული არქიტექტურის ყოველგვარი ხაზებით.

რაც შეუძება იმ აღამიანებს, რომელღაც ორივე ხელოვნების თავანისმეტეობასან გამოკეთილი სხეულისათვის დაბერიღი ძარღვები, მკლავებს რომ სერავს, უფერგალო მზბაქაა დაოკოონის საკმაოდ მდარე დარბაზოზნისა. ძველი საბერძნეთის აყვავების ხანში მოხუციღს და ჩრდილო შობამალული თვალები ქანდაკებას დიდებულეუბის ანიჭებდა. „მოსეს“ კი პატარა, ძლივს შესაძენევი გუგუზა აქვს. ამასთან, ამ ნაწარმოებს დუნე და მშავაბორული ძაღმოსიღება ახასიათებს.

„მოსეს“ და „ტორისის“ შედარებისას უნებურად იხადება კითხვა: კუნთების გარდამეტებისა და მონაგავი სიძლიერისაღენ მიღრკილი მიქელანჯელო ხომ არ იყო ამ მხრე დაცემულობის ისეთივე წარწინაღდენელი, როგორიც გახლდაი სინატისის მამიებელი ბუშე?

1867 წელი, 1 მაისი

ვატიკანის „ტორისი“ რამდენადმე აკინნებს მიქელანჯელის „მოხსუე“ თვალშეჩვეული ფრანების აღფრთოვანებას. გასაოცარია „მოსეს“ აღმუბტული ძლიერება, მეტესმეტ სიზრჯელე; რაიც უცხოა ანტოური ქანდაკისათვის, სახელოროს, აპოლინოს მარმაროლასან გამოკეთილი სხეულისათვის დაბერიღი ძარღვები, მკლავებს რომ სერავს, უფერგალო მზბაქაა დაოკოონის საკმაოდ მდარე დარბაზოზნისა. ძველი საბერძნეთის აყვავების ხანში მოხუციღს და ჩრდილო შობამალული თვალები ქანდაკებას დიდებულეუბის ანიჭებდა. „მოსეს“ კი პატარა, ძლივს შესაძენევი გუგუზა აქვს. ამასთან, ამ ნაწარმოებს დუნე და მშავაბორული ძაღმოსიღება ახასიათებს.

„მოსეს“ და „ტორისის“ შედარებისას უნებურად იხადება კითხვა: კუნთების გარდამეტებისა და მონაგავი სიძლიერისაღენ მიღრკილი მიქელანჯელო ხომ არ იყო ამ მხრე დაცემულობის ისეთივე წარწინაღდენელი, როგორიც გახლდაი სინატისის მამიებელი ბუშე?

1867 წელი, 4 მაისი

რავადის „ფერიცვალება“.

ალბათ, ყველაზე ცული ფერწერა ისაა, რომელიც შალერს მოგავაგონებს, თუკი სურათს მხატვრის თვლით ვუცქერთ.

ვირსალს ნაზათ ასეთ კეთებელა, არეულ-დარეულ ტონებს — ლურეს, ვითოლო, წითლოს, მწვანეს. ეს მწვანე, რომელიც სარვის ფერსა მკავს, ხომ მთლად გულისმარტვია. ყველა ეს ტონი ირევა მკვირთა კონტრასტებდა და მათ გახლებს თვითისათვის დამახასიათებელი უსუსულელო ფერი, რომელიც ტინისამოსის შეფეროლობას არ ესადაგება.

ლოლოსფერს დაქვრავს ვითოელი, მწვანეს კი — თეთრი.

მგარამ ორმად ზე ჩავიძებოთ ამ უნაბერე კოლორის. და მოვიხილოთ თითო ეს შეფერი ქრისტინისოს sursum corda? ქრისტინე, ჩვეულებრივი frater-ია, სანჯინიკური აღუღდა და დარეიტობა, სქოლიატების ენით რომ თქვიყო, იმკვენიური ფერებით. იგი მიმიბე ზეადის ცად. ფეხები კი მენატრისას უფავს. მოსე და ილია ამხლდებიან მასთან ერთად; ხელები მოცეკვაობენ მგავარ თემოებზე შემოუწვიან და არაფერი არაა ამ სურათში იმ ციკლისა, ნათელისა, დიდებისა, რომლითაც წარმოსახვილ ნაკლებ დაჭილოდებულ მხატვრებიც კი ცდილობენ დამწვინენ ნეტაროთა სასუფეველი. დაზმა თამბორი მოხანს. პაქსასათი მრგვალი ბოციც, რომელიც დგას სამი მოცეკვლი — მსართობტი. ფიგურები ისეა დაქმდებული, უძალიონ გვერდნებათ. ესა ნაწილად კარიატურა გავრცებელი აღამიანებისა. კვემთო აკადემიზმის გაურკვეველი სარეგია. თავები, სანჯავლებოთა სამოდლოთ თავების მსგავსნი. ზეაწეული ხელები, რომლებიც გინახავს სენტ-შარლემანის ტრაგედიებში. თვალები — თითქოსდა შესწორებული ხატკა

2 sursum corda — აფსოლოთ გულები ცად — კაოლიკური მქისი მოწოღბა მრველისდმი.

3 Frater — (ლო, მმა) ბერი.

4 სქოლიატი — ბერძნ. სიძველეთა განმმარტებელი.

5 თამბორი — შთა, რომლებუც მოხვდა ქრისტის ფერიცვალება.



მასწავლებლის მიერ. ყველაფერ ამაში მიხსნაოც არაა გრძობიერებისა, მდღეობისა, მძაფრი, ხასიათიერებად მიღწეული ემოციისა, რომლითაც სიმონ მემი, ფილიპო ლიბი, ბოტანელი, პეტერო და კოვჩმა და თუნდაც ნაყლებ დასტრატეგული პრიმიტიუზა მსკვეპლად ხოლმე მსგავს სცენებს. ისინი ხომ ამ სასწაულის შემსრულებლები არიან თუ არა, ამის შესახებ ვერაფერს ვიცი.

რადგან „არაღმართი“ წინაა და აღმართი ხასიათი აქვს. კერძოდ, ათაყვანილობა თვალში საცემია ყველად. ეს სპეციის ქალშიც, რომელიც ანტიკურ ქანდაკებას მიავსებს. ამ ქალს იცნობდათაყვანილობის მიხედვით მუხლი, რომ ჩანს, ხანგრძლივად მის გულს არ გაეკრებოდა და ა. შ. და ა. შ. ესაა ქრისტიანული ნაწარმოები? მე არ მინახავს ქრისტიანობის ასე დადანიშნული მისი მატერიალური გარემოსი. და არ შეგულება არცერთი ტილო, რომელიც უფრო პროზაულად და ვულგარულად ხსნიდეს ყველაფერ ამაზე.

1867 წელი, 6 მაისი

ვატკანის „ტორის“ მსოფლიო ხელოვნების ერობადრითი ნაწარმობა, რომელსაც ჩვენ აღიქვამთ როგორც სრულ, ამბოღურ შედეგს, ჩვენ მისი ბადალი არ გვეგულება. იგი თვით ვინაობა მალევე იცნობს თვით თავი მალა დას.

„ტორის“ განმარტების უკვე იხსნივეთ გადაწვდილი იმ მოსარტების, რომ უმალეუბნ მშვენიერება მდგომარტობს ბუნების ზემოქმედებით ზუსტ გამოხატვას და რომ იდგაო, რომლის დამკვიდრებასაც ხელოვნებაში ცდილობენ უფრუელი ტოლანტივი, უკუდღეობის დაბლა დაგას იმ სილამაზეზე, რომელსაც შეიცავს თვით სინამდვილე.

დაიხ, ეს „ტორის“ გახლავთ ნიშნები ხელოვნების დღობებრივი ანაღებებულობისა, რომელსაც სიცოცხლე სწორედ იმით ენიჭება, რომ იგი ცხოვრობს ასახვას.

სუნთქავს მკერდი, იძვრია კუნთები, თრთის მუცელი, რომელიც იწვლება საქმელს. სილამაზე სწორედ იმაშია, რომ მუცელი საყვებს იწვლება, ვინეკლმანს კი ბრკეულებად სჭერა, რომ ეს შედეგური უფრო ანაღებულები შეიქნება, თუკი იგი იტვებს, საქმლის მიწვლება ამ არაფერ შუაშია.

„ტორის“ შემდეგ არაად გიჩანს ყველაფერი. შობებელიცა იხსნის მისი, ვალე აიკრუვდებაო სხვა დანარჩენზე. ესაა აღმაიანის ხელაღმან გამოსული ერობადრითი ისე სრულყოფილი ნაწარმოებია, რომლის უკეთესს ვეღარაფერს წარმოიღვიდეთ.

1868 წელი, შაბათი, 1 აგვისტო

მხატვარს საშუალება აქვს ნატურა ხატოს მშვიდ ვითარებაში, მწერალი კი იძულებულია მომართობაშივე, თითქოსდა ქურდულად მისწვდეს მას.

1869 წელი, 1 მაისი

მხატვრის ხელობასთან მწერლობა რა მოსახანია. პირველსაფრთხის შრამს სიამის მომგვრელია (ხარის თვალის და ლაღობს ხელი), მეორესათვის კი გონების სატანველია. ერისათვის სამუშაო სიხარულია, მეორესათვის კი — წამება.

1870 წელი, პარასკევი, 19 აგვისტო

პეიზაჟები თოდორ რუსოს წერლობებს ვკითხულობ და მაოცებს მისი სოფრებში, დახვეწილი მჭკვრეტეალებმა, ყოველივე ის რაც დაბნასათუბელია გამოიჩინებო მხატვრებისათვის, მოკიდებულნი ვაჯანინდენ ვიდრე რუსომდე.

1872 წელი, 16 იანვარი

არაფერი ისე არ მაღიზიანებს, როგორც ის აღმანიები, რომლებიც მომართობენ და ვიზუალურ უჩვენი ხელოვნების ნიმუშები. მერე კი მათ უღებიად ეტებიან ხელებით და გულგრილად შეწყურენ.

კოლექციონერთა უმეტესობას უყვარს უგვანო იაფფასიანი ნაწარმი ჩიოგმა ჩასმული სურათები.

ბიბლიოფილია უმეტესობას უხვირო ყდებიანი წიგნები უყვარს. მე კი მომწონს კარგ მუხისხარად გამოტრე ჩარჩოებში ჩასმული სურათები და ძვირფასი ყდები დაკანული წიგნები. მშვენიერი საგნები მხოლოდ მაშინ მიმაჩნია ნამდვილად მშვენიერად, თუკი ისინი საქადრისადა მოვარაყებულნი.

1872 წელი, ოთხშაბათი, 21 თებერვალი

თოდორ გოგი მომიყვება, თუ რა უფროა მას თვალისჩინწარმოებულმა მხატვარმა ანახტაზე. ამ მხატვარს თურმე დღისით, სიხიზლისა, აღარ ახსოვდა საგნების ფერი. იგი ფერებს მხოლოდ სიხიზში ხედავდა. მარადილ წველიან ჩაფულად ანახტის დღისით საგნების მატრიოდენ მოხატულობა და ფორმა აგონდებოდა; ხოლო ფერს იგი ვერა და ვერ აღიღვიდნა.

1872 წელი, ორშაბათი, 20 მაისი

მე უკვე რამდენჯერმე შემიჩინებავს, რომ იაპონელები ნახატის მოღვაწე უფებებს მისი დანაყოფილ საგანს ჩრდილს. გუმაინ გამართლდა ჩემი ვარაღი. მოვარე აშუქებდა სხვის პარასს და აზღად შეუღებოდა კულუმზე გამოქყვადა დაფრის ტიტი.

ამ ტუს დღისისას ხშირად ამოვიცნობთ იაპონური ღარნაკის ოღენა მოღურჯო, მქრქალ, სათით მოხატულობაზე.

1875 წელი, ოთხშაბათი, 10 მარტი

დღეს საღამოს გამოვთქიო ჩვენი სინამდელი მაღალი საზოგადოების ინტელექტისა და მხატვრული გემოვნების დაცემის გამო.

მოხიზნული ოატრის დამწრე საზოგადოება, რომელიც დღეს-დღეობით არაოკონიული გუნდის მომღერლებზე უარესად ერკვევა მუსიკასა და სიმღერას. მხედველობაში ის ხალხი გვევს, საშაშაბათობით რომ ესწრება თეატრ-ფრანსეს და რომელიც უფრო მეტად უფულებილუფებს ჩვენს დარმატულ ლიტერატურას, ვიდრე დარმატული უფულები.

და ჩვენ ვაფრთხობის მაღალი საზოგადოების ამგვარი დაქვეითება, დაქინება იმ უარობით, რომლითაც სახესა მისი დღე ყოველი.

1876 წელი, ხუთშაბათი, 20 იანვარი

გუშინ საღამოს პრინცესს თამაჟოს მოსაწევ ოთახში როსანიზე ჩამოვარდა საუბარი.

ვიღაცა ამხნა როსინის მიერ პავანისსამში, ვირტუოზის პირველ გამოსვლასთან დაკავრებული მიწერილი წერილი, რომელშიც მახეტრომ თავისი ხასიათი ნაყოფი.

როსინი წერდა, რომ მან სიცოცხლეში მხოლოდ სამჯერ იტირა. ერთხელ — როცა მისი პირველი ოპერის უსტკინეს.

მეორედ — როცა მეგობრებთან ქვიფისას, გარდის ტამბა ტრუფელით შეგაშრული ინდური ჩაუვარდა.

ხოლო მესამედ — როცა პავანისის მოუსმინა.

1876 წელი, ხუთშაბათი, 11 მაისი

არ დაუჭეროთ იმ ხალხს, რომლებიც გაიბიან; ხელოვნება გვეუარსო და რომელიც თავისინი უზადრეო სიცოცხლის მანდილზე ათი ფრანკიო კი ვერ გაუმრეტებია ფერებით ან ფანქრით შესრულებული ნახატისა თუ ესკიზისათვის.

ხელოვნების ქუმშარიტი მოუვარულობათვის საქნო არაა ნახატების მატრიოდენ თვალთერება. ახეთ აღმაიანში, მისი სიმღერისა თუ სიღარობის მიუხედავად, იღვიძებს მოთხოვნილება მფლობელი გახდეს ხელოვნების თუნდაც ერთი პატარა ნიმუშისა.

1876 წელი, სამშაბათი, 15 აგვისტო

ჩემის აზრით, ხელოვნების ნამდვილი მოყვარული სოკოსავით როდი ამოღის თავისთავად, და, ვფიქრობ, რომ ასეთი აღმაიანის



ე. მანე.

ემილ ზოლა.

დახვეწილობას წინ უძღოდა ირი თუ სამი თაობა, რომლებიც ერთი მეორის მიღვევით ხვეწდნენ ყოველდღიური საგნების გამორჩევის ადლოს.

მამაჩემი გარისკავი იყო და მას არასოდეს შეუშენია ხელოვნების ნიშნული. ოღონდ, საოჯახო საგნებს უყვებოდა ხარისხიანობის, სრულყოფილების, არაჩვეულებრივი სილამაზის მოთხოვნებს. მაგონდება, როდესაც მუსლინის ქაბები ხმარებაში არ იყო, იგი ბრადოს ისეთი სახმისით სვამდა, რომელსაც ერთი ოდნავი უხეში შეგებაც კი ნამსხვრევებად აქცევდა.

მე მემკვიდრეობით გადმომეცა ეს დახვეწილობა მამაჩემისა და უბრალო ქაქუა ჩასხმულ თუგინდ საუცხოო ღვინოს, ან უშენაშენავეს ლიქიორს ვერავითარ გემოს ვერ გავუგებ.

1877 წელი, ორშაბათი, 9 ოქტომბერი

...ამ უბადრუკ ბინას ძალზე საინტერესო ისტორია აქვს.

დელაკრუას თავიი ზეზობლის, ყოფილი ღვინის ვაჭრის სახლის ერთი კედელი ზედს უფუჭებდა თურმე. დელაკრუამ ამ კედლის მოსაშლელად ვაჭარს დიდი თანხა შეჰპოლა. იგი უარზე დადგა. მაშინ დელაკრუამ შესთავაზა, შენსა და შენი ცოლის პორტრეტებს დაეხატავ. ვაჭარმა ამაზეც უარი თქვა.

დელაკრუას სიკვდილის შემდეგ, როცა გაიგო თუ რა ძვირად ფასოდა მისი ნამუშევრები, ვაჭარმა მოხვედნა დაჰყარა. ცოლ-ქმარი საკმაოდ შეძლებულად ცხოვრობდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც ყველას შესჩიოდნენ, ვინც კი ყურს ახოხუებდათ: „რად არ გაგვიშლია, რომ მისი თითო ნახატი ასი ათასი ფრანკი ღირდეთო?“

1878 წელი, კვირა, 14 აპრილი

ვსაუბრობთ იმაზე, თუ რა დიდი სიხარულსა გვგვრის რწმენა საკუთარი თავისადმი. რწმენა ანგარიშმოუცემელი, განუსჯელი, მიაშიტი.

ზოლა იხსენებს კურბეს.
როცა ზოლა მასთან მიხულა, მხატვარი გაშვებული მდგარი ვისი ერთ-ერთი ნახატის წინ. წყარზე ბელს იცამდა, გულს იცინოდა და თან ამ ფრანს იმერტობდა:
„რა კომიურია ეს ნახატი.“
ჩვენი დროის იორდანსი კი სიტყვა „კომიურს“ „დიდებულის“ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

1878 წელი, სამშაბათი, 30 აპრილი

ღომე ზოგჯერ ისეთი მკვეთრი რეალობით სახავს ბურჟუაზიას, რომ ეს რეალობა ფანტასტიურის კი ჩანს.

1879 წელი

„მიმდურთობნია“ საზოგადოებრივი აზრისათვის. ამის თქმა და ქმნა ისეთი სიმაჰაეა, იშვიათად რომ შეგხვედრება.

ანბა თუ ისე, ამ თვისების გარეშე შეუძლებელია შექმნა ხელოვნების ორიგინალური ნაწარმოები.

1880 წელი, ხუთშაბათი, 2 დეკემბერი

„ადამიანური კომედია“ ისევე ესადაგება სათაურად გავარნის ფანქრით ნამუშევარს, როგორც ბალზაის კალმის ნამოღვაწარს.

ავდეკით თუ არა სუფრიდან, ლეონ დოდუმ ჩვეულებრივი სიდიდით იწყო მტკიცება, ვაგნერი ბეთოვენზე უფრო გენიალურიაო. ცხელი შეუნთო საკუთარ თავს და მივიდა იმ დესკანამდე, რომ იგი ესკილეს დარი გენოსისა და რომ ვაგნერის პარსიფალი უტოლდება პაროტუსს.

ლეონს მამამისი შეეცამათა: ვაგნერის ხელში დაუნაწერებელი მტკვევლება — მუსიკა სულ სხვა თვისებას იძენს, იგი ისეთ შერტონებებს აღმძირავს, რაიც არ ძალუძს გამოიწვიოს არცერთი სხვა მუსიკოსის. ხოლო დანაწერებელი მტკვევლების, ანუ ლიტერატურის მხრივ, მე მეგულება მასზე გაცილებითი მაღლა მღვამი პირიგებნა, სახედობრ, შექსირაიო.

მაშინ რომდნაბნა აილო სიტყვა. პან მემშარტი გენოსსებად მხოლოდ ინიჩი მიჩანია, ვინც მოდს არ ემონება და თავისუფალია მიკერძობისა და ემოქისათვის დამახასიათებელი ბნედანი გაგაცები-სავან.

ის აბტიცებად: ბეთოვენის უბრატეობა ისაა, რომ მისი ნაწარმოების უბრატესად გონებაზე ზემოქმედებს. ამ კომპოზირების მოსმენის შემდეგ ადამიანს უჩნდება სხვომოსლების შერტონება. ვაგნერი კი მარტოოდენ ნერვებზე ზემოქმედებს. მისი მუსიკა ისე შერტრავს, თოქოსნა ზღვის აბობოქრებულ მრეგვი მოხვედრილიუბა.

როდენმახე საიცრად მკვერტყუელი იყო იმ ღამით.

1880 წელი

ჩემს „გვარნისა“ და XVIII საუყუნის ხელოვნებაში მე აღწერი იმ ნაწილეთი ხელოვნების ისტორია, რომლისაც, ვგონებ, ცოტა რამ გამეგება.

„XIX საუყუნის მხატვრის სახლი“ კი მივუძღვენი დახველითისა და აღმოსავლითის ხელოვნების ისტორიას.

ოღონდ ესაა, ჩემი ახლობლები ვერაფრით ვერ მიმხვდარან, რომ მე ჩაუსხებ დღეაწდელი და ხელოვნდელი დღის გამოვინების განვითარების ერთი მთავარი მიმართულება.

1881 წელი, ოთხშაბათი, 15 ივნისი

ვიღერ ფოსტენის საპირფარეოს აღწერას შეუდებობი, ფრანგულ თეატრში გავმართე მსახიობთა საპირფარეოების დასათვალიერებლად.

ეს საპირფარეოები მთ გემოვნებაზე მტკვევლებს. რარეგ უცნურად გამოიურება რკოყოს სტლი თანმედროვე ოთახის მოწყობილობაში. დარწმუნებული ვარ, ისინი ნაყლებად გვანან მადმუაზელ მარის საპირფარეოსს.



აგრ, მადმუაჲელ ლილის საპირფარეოშო; მსგავსი მსუბუქი უკლავცივის ქალის ბუღუფარისა: მოოქროვილი რიკულებიანი ბუხრით, რომელიც დამწვენიშულია ტრავკოსისგან გამოქრწილი სბაბუე-ტით, ვუაოს მიერ მოხატული ამფურხიანი ქერით, შალღორიან კედელზე ჩამოკლებული ჩინური თრფხებით, პირადი ტულეტისათვის განკუთვნილი პატარა ოთახით, რომლის ქერი და კედლები სარკეებითაა ვაწყობილი.

აი, მუდამ მომღიმარი საპარის საპირფარეო. ინტერიერი უნიკო და სექუნარი მბატარის მიერ მოხატული ვეგონება. ქერსე თეთრ ჩარჩოში ჩასმული იაპონური პარაფოსი, აქ ნახავთ ფორების ესკიზებსაც. ტულეტის მავიდა მიყრად-მორჩილია.

ახა, მადლენ ბრანის საპირფარეო, რომელიც თავისი ძველმოდური ელვგანტრობით, კედელზე გაკრული სადა საპარსული ჩითითა და ჩარჩოებში ჩასმული ფოტოსურათებით მოვავგანებებს 1840-იანი წლების ბუღუფაიული წრის ქალს ოთახს.

აი, კრუზეტის საპირფარეოც. თავდაპირველი ფუფუნებით, ბრანჯითი მოვარაუბლები ტულეტის სასკიქი მავიდათ, კედლებსა და პორტიერებზე გაკრული ახალი ტონებით აბრწყინებული აბრწყუნ-სით, რომლებიც დააყვიდრა ერთმა ცნობილმა მომფარდავებელმა.

მამაკაცთა საპირფარეოებიდან უურადლებას იპერობს კოლენ უფროსის საპირფარეო. იგი მწვანედ გადკრული სავაძრებებით და კედელზე ჩამოკლებული ესკიზებით მოვავგონებს მბატარის სახელსისს.

დელონის საპირფარეოც ვნახე. იგი შუვაგარბულებს როლებს ასრულებს ხოლმე გულშიჩამწვდომი მბით.

ღიმილი მოვავირო ბავშვური გულბარჯილობით ქვეყნის დასახალ გამოვინელი მისი გამარჯვების ნადავლი: მოქარგული ბალიშები, ხელოვნური ვეჯაილებისაგან მოწნული ვარგავინები, ბიუტის, რომლის ეკლზე ჩამოკიდებულა გირლიანდა, ამ გირლიანდის ბოლოზე აღმავრებულ ქუქიან ბაბთებზე ოქროცუფრული ასოციით წარწერილია დელონის მიერ სხვადასხვა პროვინციულ ქალაქებში სათამაშევი როლები.

1881 წელი, სექტემბერი, 30 დღისა

ხელოვნების ქუქმარტ მცოდნედ მხოლოდ ის იწოდება, ვინც აღმათქმის მიერ ნაყოფანად მიჩნეულ სავანს წარმოაჩენს რომ გოკრ შუვენიერს, მოიძიებს და ადაღდებს მის სიღამაჲს.

სხვანი კი მხოლოდ მსახურნი არიან ხელოვნებასა და გაბატონებული გემოვნებისა და მოდის ბრძად მიმდევარნი.

1881 წელი

გასოცარია ვუსხედ მოროს აქვარელები, ესაა ოუჯერიო პოეტის აქვარელება — გახსენება „თასერთი დამის“ განძეულის ელვარებისა.

1882 წელი

სიციემდელ ვარ გატაცებული იაპონური ნაყოობებით. წილს მე მათ სხევენიან ან დავიშურე 30000 ფრანკი, მთელი აღებუთი ფული. და ამ თანხიდან 10 ფრანკი კი ვერ ვაგებებ, რათა შევიდა უბრალო ალუმინის საათი.

1882 წელი, დეკემბერი, 17 დეკემბერი

ამ დღეებში მომივიდა იდეა შემედგინა ალბომი ასი თანამედროვე ოფორტისაგან. საუზმისა და სადილის შემდეგ მუშაობის დროს მათდმდე ერთხანს თამაჲის ვეწროდი ხოლმე. ეს დრო ამოვიჩრთე ალბომის შესადგენად.

ახლა საათობით ვუშვებ სიგურტ ჰიდეინის შავ ოფორტს, რომელსაც ეწოდება A sunset In Ireland. უცქერ წილს პირას მდებარე მიწურების ვაშს ჩაშავებულ ტყეს, ამ რემბრანდისეულ უარან

6 დაისი ირლანდიამი.

ფერს, რომლის მიგნებაც თანამედროვე ოფორტისტიდან მხოლოდ ჰიდეინაა შესწლო.

მუითი შერეულბუბო კუნაპეტი დამის ფერები გარდამოქმედითიქსდა ჰიდეინის ამ ნახატზე.

1883 წელი, სექტემბერი, 10 ივლისი

ასი შედეგის გამოფენა. თანამედროვეობის უპირველეს მბატარად გველენება პეისჯაჲს-ტი თიდორი რუსი.

რაფელს ენგრი რომ ვერ მიედრება — ეს უდავოა. უცქველა ისიც, რომ დელვარა ვერ შეგატლებლა ტიციანსა და რუბენსს, ოღონდ ვინ იტყვის რომ ბა რუსზე უკეთ ხატავს.

1884 წელი, მაისი, 23 თებერვალი

ჩვენი საუკუნის სურათების გამოფენა. ჩემთვის მარტოდენ მეფერმეტე საუკუნის ხელოვნების ნიშუ-შები როდია მშვენიერი, ჩემს თვალს ასევე ესალბუნება ძველი დროისა და დღევანდლობის ნაწარმოება მშვენიერებაც.

განუმეორებლად და დიდებულად მიმჩინია მილენ შემოქმედება. დაბს, მილენი, მაგარამ, ახვე დროს ვთვლი, რომ მებისონის საყარ-ველოთად აღიარებული ესკიზები, მოუხედავად მათი გამომსახველობისა, ტოლს ვერ დაუდებს ვაბრიელ დე სენტი-ობენის, რომელსაც გნებავს ნახატს, მაგალითად, მის ვინიგეტ „პირადი ინტერესი“. ამ ვინიგეტ სწორედ დღეს ვათვლიერებდი შინ. აქ საქმე ნაწარმოების მომხბობლობითაა როდია, ოსტატობაა ვასოცარი, ხოლო ენგრის პატარა, უფროსი ნამუშევარი, სავსოლ უფერული ნახატები ადლო-სა, თუ ვერ თვა ლა ტურის, შარდენის, რინალის ესკიზებთან, რომ-ლებიც ბოლო დარბაზშია გამოფენილი.

ბრაკონში, რომელიც გამოფენაზე ვნახე და ჩემი ფიქრები ვა-ვანდე, ლა ტურის ესკიზების შესახებ თქვა:

„ეგ ესკიზები ქვის ლოდებს მაკონებს“.

დ. იოს ასე, მე კი ეს ქვის ლოდები ნიჩრევიანა ვაწერტი ნაცოდ-ელიარი ნახატების ამ ზეჯას.

ოღონდ, ექვამაჲს დაღაბჯრის რიგის მიერ ამ ეანრში შესრულე-ბული ქანის პორტრეტი მაინც გამორჩეულია ყველა დანარჩენითან.

1884 წელი, მაისი, 19 აპრილი

მაოცებს იმ კრიტიკოსთა შეზღუდულობა, რომლებიც დღენიდავ დასცილიან ბურჲუას მბატარულ უფემგონებას.

ახა, მათ რა მოციუნებათ. თავად განსაქეთ. რომელსაც მე იაპონურ ხელოვნებაზე ვლამაჲაკობ, ამ კრიტიკ-სებს ჰგონია. მათ ესა მდარე გემოვნების, ურჯე სამწვენიერების ხელოვნება, რომელსაც აჲლია ნახატის მადლი.

საკოდვები.

მათ ვერ შენიგნებს, რომ ჩვეის დროში მთელი იმპრესიონიზმი წარმოიშვა იაპონური ხელოვნების სათელი ტონების ქვრტითა და მბაჲჲით.

მათ აჲლით გამბედობაა აღიარონ, რომ დასავლელი მბატარის გო-ნება მიღებულა დეკორი მოთავისის მანქანდამიენ მოხატბაჲე სკენის მუშა. თუკი დეკორი შექმნილა ორი, სამი, ოთხი, გინდა ხუთი დეტალისაგან, მაშინაც ისინი აუცილებლად წყველ-წყველად და სიმეტრიულად უნდა იქნენ განლაგებულნი.

და თუკი ვინმე თანამედროვე კერამიკის მიბაჲით დეკორს საგ-ნის ცენტრს გადააჲრებს, ასიმეტრიულად ნახატებს, ახას ეს კრიტი-კოსები მაინცვედ გაუმეორებლად ბერძნული ხელოვნების ძირის გამოხიზრად, ყოველ შემთხვევაში, ორნამენტაციის მხრივ მაინც.

1885 წელი, მაისი, 21 თებერვალი

მართლაც, ვასაკვირია ხედავდე თუ როგორ ისხამს ხორც შენი სასუთარი ფანტაზია, როგორ ვარგაქმნება პირსა მოძრაობად და მოქმედებად, შენს მიერ შეთხზულ სისტი სიტუა რადაც სასაყუ-ლით როგორ იქნება თვით ცხოვრებად.

მეწამული დაისის ემს ტულრის ჩაყარე. მუხრანის ტრიუმფალური თლი იანსინისფერი ღრუბლისაგან გამოძრწილს ჰგავდა.

ნაშუადღევს ბრაკმონმა მოქანდაკე როდენთან მიმოიყვანა. როდენს უბირი ადამიანის ნაყოფები აქვს. ღია ფერის, წამდაყუმს მოხაზვამ თვალები, ავადმყოფურად წიოლი ქუთუხივითაა გრძობი, წითური წვერი, მოკლედ შეგრებილი თმა. მის ფეხრას თვისებრი, მაგრამ ჩიუტი კაცის მრავალი თავი განასრულებს. სწორად ასეთად წარმომავსება ქრისტეს მწიფავები. როდენს ვიფარის ბულვარზე მდებარე საკუთარ სახელსონოში ენახებულეთ. ესაა მოქანდაკის ჩვეულებრივი სახელსონო, თანაპირით მთიანასული კედლებით, მოჭირალი თვისი ღუმელით. ჩხრებში გავხეული, სველი თიხისაგან გაკეთებული, ღიდორის ქანდაკებებიდან მოდელილი ნესტი ძვანული ატანს. ამ უთვალავ ნაძერწ თავებსა და ხელებებს შუა ძრამბილობს ორი გამზრჩეული კადა. ფანატორულ გრიფონებს რომ მოგვაგონებენ სახელსონის შუაში დგას შიშველი მენატურე მამაკაცი — ზედგამოჭრილი მტვირთავი მუშა.

როდენმა ჩვენსკენ შემოაბრუნა დასადგარე განლაგებული „კაღლეს მოქალაქეების“ ნატურალური სიდიდის ექვსი ფიგურა. ისინი მამბობებულთ რეალიზმითაა ნაძერწ. მათ სხეულებს მათსადარება ვასდევს. ბარის მიერ გამოსახული ცხოველები გაგახსენებდათ. მან ჩვენ აგრეთვე გვიჩვენა ტანმორჩილი, ოღონდ მოქნილი, შიშველი იტალიელი ქალის ესკიზი. ამ ესკიზზე დიდი სილიურება ჩაქსოვილი „ნამდვილი ავაზა“ — წარმოქვა მან. მის ხმაში სჭვივის სინაღული იმის გამო, რომ ვერ რამაზრავს ესკიზი. როდენის ერთერთ მოწაფეს, წარმოშობით რუსს, შეეყარებია იტალიელა ქალი და ცოლად შეურთავს.

როდენს ხეულის გამოკვეთის ნამდვილი დიდოსტატია. მოწაფარი ცვილი შესრულებულია დილუს ბუხტს, რომელსაც ენფორიის ფერი გადაქრავს, კუმპირიტი შედგერაა ჩოლდენის. შეუძლებელია იმ სინატიფის აღმოკვება, რომლითაც გამოძრწილია ქუთუხოები და ცხვირის თხილი ხაზი.

შემოქმედი დიდ დასაქირთ ჩაყარე „კაღლეს მოქალაქეებმა“. ბანირი, რომლისგანაც მას ფული უნდა მიეღო, მიიშალა და როდენმა არაფერი უწესს, აუნაწაურებრე თუ არა შრომას. ნაწარმოების დაწავრებას კი სულ ცოტადა უყლია. ხოლო ანასთავის 1400 ფრანკი მაინცა საქირთ. მენატურეს, სახელსონის, ყველაფერს ფული სჭირდება.

ვოფირარის ბულვარდან როდენმა სამხედრო სკოლის გვერდზე მდებარე თავის სახელსონოში გადაგვიბატავა, მისი ცნობილი, დეკორატიული ხელოვნების სახასილავის გაჩუქთვლილი კარების სახანავად.

ერთი შეხედვით, ამ ორ დიდ პანეურ დიდო არეულობა და უწესრიგობა. ასე გვეგონებათ, გაქვავებულ მაძარის ფეხები შექდობაო ერთიმეორეს.

წამს და შერბა ამ ქაოსიდან გამოყოფს შვერბობებსა და ჩაწენკალობებს, ამოჭრებული ადგილებს და ღრუბლებს. ყველა ესენი ქმნიან მოძრაობის დამუხტულ მოძერო შიშველი სხეულების მთელ საყაროს, იგი ერთფარე კეთუბითაა აღსავსე. როდენმა აქ სცადა მიეზნა მიქელანჯლოს „განქოთხის დღის“ ელსერი დამატარიანობა, ანდა დაეძრეუას ნახატობის გამოსახული პრინს მიმძრ. რაბინსთავის. და უყოლდევე ვი გადმოსცა ისეთი სიმკვეთით, რომელსაც მხოლოდად თვითონ და დილო თუ დაქანდინა.

ვოფირარის ბულვარზე მდებარე სახელსონო თითქმის დასახლებულია რეალური კაცობრიობით, ხოლო ვედების ეუნქნლის სახელსონოში ბინა დაუღია პოეტური სულებს, წარმოვლენილს დანტესა და პიუსოსანს.

როდენი ალაბობდად იღებს ნამატარე დაპირალი მულეებიდან ერთერთს და ახლოს მოაქვს იგი. ესაა პატარა ქალბის მშვენიერად შეწრულებული ტრისები. მხოლოდ მას თუ ძალდნდა ასე კარგად გამოეხალა ზურვის წნეტი და მხრები, მსგავსნი მოფარებულ ფეხებისა.

ამისთან, იგი შესანიშნავად წარმოსახავს შეყვარებულთა წყვილს სახელის მიმძრაობას და პოზებს, რომლებიც წყლიან ქილსჭირჩაწყვად წყლებით წრებუნებოთაა ერთმანეთზე გადასკვლილი. მსგავსივეა როდენის ძალზე ორიგინალური გჭყვე გამოხატავს ხორცილი სიყვარულს. ასეთია ოსტატის ჩანაფიქრი. ოღონდ აქ უხანაზობის ნახსიცი არსადა. აქ ჩანს მამაკაცი, სატარი, მას მეურღლე მიუყრავს მთელი სხეულით დაძაბული მდებარი, რომელსაც ფეხები ისე აქვს უცნაურად შეკვეცილი, ნახტომისათვის მომზადებული ბაყაყი მოგავგონებათ.

ბულვარის კაფეში შემთხვევით მიუთქევი გვერდზე პოლენ მენენეს. მას სახის ნაკეთობა უთამაშებს. წელში გამართულად მჭდომარე ჩენტლებს შვაე მელანქოლია მირეგია. პირდაპირ ვერ მუხუნებმა, მხოლოდ მიმანშენებს, რომ იგი აღარაქვის სჭირდება. მიგოვრებელი ბედის ანაბარი, და მერე ვინ? ერთადერთი დიდი, კუმპირად დიდი მსახიობი ფიგურელი ლუმბერის შედგებ. მაგრამ ვისაა აქვს ამის ფიქრი?

ისწავლო სცენაზე ძალდაუტანებლად სიარული, სუნთქვა. — აი თვისებები, რომელთა შესისხლბორცებაც წლებს საჭირობს.

და აი, დიდესა და მის მეუღლესთან ერთად ესხედვართ იმ პიუსის პრემიერაზე, რომელიც სერამა დაწერა „რენე მოპრანის“ მიხედვით. დარბაზი თავიდან ცივად შეზღდა პიუსს, სერნისა და დიუბენის სცენაზე გამოჩენის შემდეგ კი გამოკოხლდა და მაყურებელმა გულიანად იცინა. იგი ჩაწდა პიუსის ჩანაფიქრი. ტაში, ბევრგზის გამოქმნა, ყუელივეფე დიდი წარმატების მომასვენებელი.

დიდედ და მისი მეუღლე ნათლიამა და ნათლიდეთა არიან ჩემს პიუსისა. ჩვენს თან სახლში ვვანშობით. სასადლო ოთახში ოთხი მაგიდა დგას. წინა ოთახში კი ერთი მაგიდა თუკლათაა თანადგარბული.

საოპოლი და მე გულიანად ვუკოლავთ ერთმანეთს. მე ბედნიერა ვარ, რომ მას წარმატება მოუვტანე. პორტული ვალში არა მჩრება. ასე მიმძრაობენ: „ახლა შეგიძლიათ „ლოდინი“ საკუთარი ოჩხაბდ იფულეთო“.

დღეს დღემდე გაკირებება გამოთქვა ჩემი დილორის ერთი ფრანკის გამო.

დილორში მე ვწერ, რომ ბუნების სურათების ჩემში ყოველთვის აღძრავენ ხელოვნების ნაწარმოების მოგონებებს. მისი მეუღლე კი გამოძიებულს, რომ აღერე მას ცირკი, ტაქიმანსარება და ქამბაზები სულელ არ ოჩხადება და მხოლოდ „ძმები ზემგარობის“ წაყოთხის შემდეგ, სადაც იდეალისკაციაქმნილია უხეში სინამდვილე, იგი გულწრფელად გაიტაცა ამ სანახაობებს.

მან დაძინდა, რომ ზოგ ხანასა და მოვლენას ვერ აღიქვამს სხვაგვარ, თუ არა ვადანებელს ხელოვნების პრინციპში.

დიდედ თავისს არ იშლიდა, გაიძახიდა, თუ აგრეთა. ასე გამოიღის, მშინ, მე მხატვარი კი არა, ვინმე რიგითი ადამიანი ვყოფილვარო.

* * *

სანატერესოა, თუკი ლიტერატორი ხელოვნების შემოქმედებოი პიროცებს ღრმად ჩაუდგავს, მაშინ თავისი ხელოვნისათვის გამოსადეგ ახალ, თავისებურ ბერბებს აღმოაჩენს.

ამ ნაწერის სიბრტყეების, კრილების, ჩემი პირისხის მწერლისათვის მოუხლებელი ჩაწეკლ-ამონიქილი ადგილების ცვერისას ახე ვიოქრე, რომ თუკი კლავ მონიქედა შემეშნა ქალის თუ კალის გარეგნული პორტრეტები. მე მათ დამოუყვებას შეუღლებილი ზედმეტი პლანდური ანატომიური მიდგომა, დეტალურად გამოხსავალი უყოფივებს, კანკვეშ მიამლულ, ან ზემოთ ამოზიდულ კუთხებს. უფრო ღრმად შევისწავლავი ნესტოებს, კუთუთიებს; პირის კუთხეებს.

* * *

მუსიკოსმა პიომ მიამბო, რომ როდესაც კონსერვატორიის გამოფენა მზადდებოდა, მას მოუხდა მღინაურ უახის ნაირას მდებარე ერთ პატარა სოფელში ჩასვლა, სოფელში, რომლის სახელიც დასამაჟაწ-ელა.

ქ. თურმე, უკვე სამის წელია, რაც ხისავან აეთებენ მუსიკალურ ინსტრუმენტებს. ამ სოფელში ვერსად ნახათ ფერმას, იქ არც ხნავან და არც თესავენ, შოთაივებსაც ვერ მოკრავთ თვალს.

თითოეული მცხოვრები სკამიდან წველს არ იღებს და თავაუღებელივ ჩაჰკრიკებებს კლარნეტს, რომელიც ბარე ოცდაათი ნაწილისაგან შედგება.

რას იტყვით, ვანა ეს ფანტასტური ადგილი ღირს ანა მოფმინის კალმისა?

გუშინ მთელი ნაშუადღევი მხატვარ დეგას სახელსონში გავატარე.

ათასგვარი ცდისა და უყოფიზბრევი ძიების შემდეგ მან შეიყვარა თანამებრავოება და არჩევანი შეაჩერა მრეცხავ და მოცეკვავე ქალბებზე.

ვერ ვიტყვით, ეს არჩევანი ცულია-მეთუი, რადგან „მანეტ სალომონში“ თავად ვუმდერე ორთავე პროფესიას. ამჟამინდელი მხატვარი ხომ სწორედ ასეთი პროფესიის ქალებში უნდა მოუღებდეს დასახავად ვუეზულე შესატყვის მოღლებს.

და, პარტოც, ლბობი და ნახი ფერებისაკენ მიღრეკილი შემოქმედისათვის რა შეიღებება იუის უფრო მეტად მიზიღდეული, თუ არა თერთად მორთული, რისფერ დღობანდში ჩანისდული ვარსიღებარი სხეული.

დეკა წარმოსახავს მრეცხავებს, მეტყველებს მათი ენით, გვიჩვენებს უთაობის ნარეგვარ ხერხს. შემდეგ ჩვენს თვალწინ გადავლიან მოცეკვავე ქალები. საცეკვაო ფოიეში, ფანქარიდან შემოქრილი შექმე ფანტასტიკად ისახება მოცეკვავე ქალთა ფეხები, პატარა კიბეზე რამ ჩამოვინდ, და ამ თერთ, მოფარფატებ დებრუბებს შორის წითელ ლქაღ ჩანს შობლანდორ ხალათში გამწყობილი უღაზათო ბალეტმეისტერის სასაცილო ფეგურა.

და ჩვენ წარმოდგადება ცხოვრებაში მონადირებული, გრაციოზული მიზობის სხეულისა, ამ პატარა, მანქანა გოგოების ტესტებო.

მხატვარი გვიჩვენებს თავის სურათებს. დროდარბო იმდგვა ახსნა-განმარტებებს, თან მშიოტი გამოხავავს კორფორაფიულ ქარგას, მოცეკვავეების ენით რომ ვთქვათ, არახესკას.

თანაც ვეუღასკისი ამღრეული ტონებსა და მანტენიას სილუეტურ-რამბზე მსქელობს.

მართლაც ღმომლისმომგვრელია ხელუბაწეული დეგა, რომელიც ერთმანეთში ურტევს ცეკვის მანწავენობისა და მხატვრის ესთეტიკას.

თავისებური კაცია ეს დეგა, ავადმყოფური, ნევროტული, შიშობს არ დებრავდებს, რადგან ცალ თვალზე ანთება სჭირს.

მგერამ სწორად ამ თვისებებს უქცეია იგი მეტისმეტად მგრძნობიარეად. სწორად ამიტომ შთაბეჭდავს საგნების მთავარ ნიშნებს.

აქმდე არ მინახავს ადამიანი, რომელიც ასე კარგად ასახავდეს თანამდროვე ცხოვრებას, წვედომოდს მის სულს.

და მინც შექმნის თი ოდესმე ეს მხატვარი რამე სრულყოფილს? ვერაფერს გეტყვით.

მე იგი მესხება მეტისმეტად შფოთიან სულად.

ეს ერთი ხანია ჩემი გემოვნება გადახხავდრდა. მე უკვე აღმდნდა ახარ მივადებს იაიონური ქმნილებების დსრულებლობა.

მე ახლა მზიბლავს გამოყვებითი ხელყოფის ზოგირითი პრი. მტკიული ნიშუმი, კერძოდ მათი სიუხუმე, პირველყოფილობა, მკვეთრი, თვალშისაცემა შეფერებლობა.

1867 წელი, ოთხშაბათი, 15 იანვარი

დღეს საღამოს შარპანდესთან დღმდე განაცხადა, რომ კარგი წიგნი დაიწერებოდა სათაურით „ოცნებაის საუკუნე“.

მეც ამატიცხდა, რომ მიველ კოქსას თავს მოეხვა მისი შტაბუტაობა და ისეთი მუსიკა, რომელიც, არსებობს, სტვა არავფერია, თუ არა პაროლა სერიოზული მუსიკისა და ღრმა აზრებისა.

და სერასა საქამოდ მხავიღონიერად მონათლა ოცენებაში მუსიკის სკარინად.

1867 წელი, ორშაბათი, 24 იანვარი

დღეს „ნუმა რუმენტანის“ რეპეტიციევ ერთმა ფიქრმა ვამსერა. მსახიობთა უმეტესობის გონება არ უტრიალობს იმ პიესას, რომელშიაც ისინი თამაშობენ. თითქმის ყველანი მუშაობენ კანტორებში ჩამსდარი სამინისტროს მოხელეების მსგავსად.

ისინი კლასიდან გამოვარდნილი სკოლის მოწაფეებივით თავს აღწევენ თეატრს და როლებს შესახებ ფიქრებას და მსაზრებებს ზღად უტოვებენ კარსკაცებს.

1867 წელი, ოთხშაბათი, 2 ნოემბერი

მოხუცი ლარუსი, წითელი ხის ოსტატი, თითქმისა დადმოსული საწდის რომინანდი, მიიხროდა თუ რა ძნელია ისეთი ხის შოვნა, რომელიც არ იბურცება.

იგი ამბობდა, ხე არსოდეს არ კვდება და მთელი იმ წვევის გამოსახდნად, რომელიც მის ერთი მუხედვით მკვერარ სხეულში სუედობს, საჭიროა დიდხნობით და საფუძვლიანი გამოშრობა.

იგი მომიუყა ერთ-ერთ თავის მეგობარზე, უბრალო მუედელზე, რკინის მხატვრული ნაყოთობის ოსტატზე, რომელიც ამჟამოდ ქედურ ლემელზე მუშაობს.

ეს დღემდე თავისი მავროვნებით, სიზლითო, ვატოტალიზმით გამოსახავს ვარდის ბუქსს.

იგი თი რგორა იქცა მხატვრად ის ადამიანი, რომელიც ცხენის ნალებს ქედავდა?

მას ძალზე უყარბობა დიდა და როდესაც დედამისი გარდაიცვალა, ხელისა მონდომობისა საფლავის ძეგლად გამოქედა პატარა ტრიანონ ტრიოვი.

რაკი ჩანავიქირა წარმებებო განახორციელო, ახლა ვარდის შტოს ჩამოქნა ვაჩრახავ.

ასე გამოვლინდა თურმე მისი შეუდარებელი ტალანტი.

1867 წელი, ხუთშაბათი, 29 დეკემბერი

ნასაიღებს როდენთან ვსაუბრობ, რომელიც მიყვება, თუ როგორ მუშაობს. იგი დგება დღის შიდე სათოზე, რავზე უკვე თავის სახელსონშია. მუშაობს დაღებმებად. მხოლოდ საუზნის დრის იოქვამ სულს. ჩამოწეუდარია მთელი დღე ფეხზე დგომით. და კიბეზეც არაერთხელ მოუწევს ხოლმე ასლა-ჩამოსვლა. ისე იღლება, ძილის წინ ერთი საათით თულა ახერხებს წიგნს კითხვას.

1867 წელი

7 აქ ლაპარაკია ედმონდ გონკურის ბიუსტზე მოქანდაცე ლენუარის მუშაობის ეპიზოდზე.

ამის გამოა, რომ საათობით ვერა ცვილები სამშენისებისა და სურათების დუქნებს. ხან ერთი კუთხისკენ გამიზნის თვალი, ხან მეორისკენ.

შინაგანი ხმა. გარეთ მიბძვება. იქ ხომ ათისი რამ ხდება. რი-მანისტიისთვის მეთად სანატრესო. მაგრამ რა? მე თითქოსდა მიღუ-რისმული ვარ სკამზე. წელი ვერ ამიღია ზემოთ.

ასე შემართებოდა აღრე პერიფონიის, დღის კი იგივე მომდის სიშლის დუქანში.

1888 წელი, ხუთშაბათი, 14 ივნისი

მოქანდაკე როდენი ემიფამ რამოდენიმე დღით სადაც გადაიარ-გებოდა ხოლმე. არვინ უწყუდა სად დაიარებოდა იგი. როცა შინ მობრუნებულს მკითხავდნენ, სად იყავიო, ის პასუხობდა: „ტამბის ვუმზერდი“.

1888 წელი, კვირა, 9 დეკემბერი

მოულოდნელი ტელეგრამა საწყებ-პეტერბურგიდან, რომელიც იტ-ყოზინება, რომ „ანრიეტა მარეშალს“ დიდი წარმატება ხვდა მიხაი-ლოვის თეატრში.

ასეთია თეატრის ცხოვრება. იგი ციებ-ციხელებს შერის გონებას. ენდომე აღგზნებაში ყავხარ და გეუფლება შიში იმისა, თუ რაოდენ ცარიელად, უფერულად, მდორედ მოგეჩვენება ამ სამუაროსაგან განსწორების შემდგომ მწერლის კარაკეტული ცხოვრება.

1888 წელი, ხუთშაბათი, 27 დეკემბერი

დოდენთან ერთად ვზივართ მაგიდასთან და ვკამათობ.

მე იმ აზრისა ვარ, რომ აღამიანა, რომელსაც დმერთამა არ და-ნათლა კოლორატის გრძნობა, შესაძლოა თავისი გონების მშვევებით შეიგრძნოს სურათის ზოგიერთი იოლად აღსაქმელი თავისებურებე-

ბი, მაგრამ ვერასოდეს ჩასწვდება მასში მომაღლულ მშვენიერებას, მრავალთავის დაფარულ სილამაზს, ფერთა შეხამებას მას, გვერდ-გვერდის სიხარულს.

და, ამასთან დაკავშირებით, ვისხენებ სეიმურ პედენის ოფორტს, მის შავ ფერებს, რომელიც აქადლებს იმ აღამიანის მზერას, ვისაც მომადლებია მხატვრობის შეგრძნების უნარი.

კიდევ ისეთ ადამიანებზეც ვლაპარაკობ, ვინც მოკლებულია ამ ციურ წყალობას და ვინც ცდილობს მხატვრობაში მოძიოს დრამატული, მავილეონიერი, დაბოლოს, ლიტერატურული მხარეები.

ეს ხომ არაფერს არ ნიშნავს, და არც არაფრად მიმჩნია. სწორედ ამგვარი შეხედულება მიბძვებს რემბრანდტის მიერ და-ხატული შეზოლილი ქაშაყი ვამპობინო ცუდად დახატულ დიდ ის-ტორიულ სურათს.

1889 წელი, ორშაბათი, 11 თებერვალი

„ეერთი ლასერტს“ დიდი, უკეთელი, დაქაიებული აფიშები, რომლებაც ჯერ კიდევ თვალში მხედება ქუჩაში მიმავალს, ისეთ სა-გნებსა გვანან, მიცვალებულს რომ გაგახსენებენ და მათ შემხედვა-რეს სევდა მერევა.

1889 წელი, 18 მაისი, შაბათი

მანეს (ვისაც გოიხაგან აქვს გადაღებული ხერხები) და მის გან-გრძობლებთან ერთად ჩაკვდა ზეთის საღებავებით ხატვა.

გადაქრა სურათის კრისტალიზებული, კეთილსურნელოვანი მშვე-ნიერთა მკვირვალობა, რომელსაც სცხბა ტემპერას ყველა ნიშან-თვა-სება.

დღესდღეობით კი ასე ირტება ყველა, დაწვეული დიდი მხატვ-რებით და გათავებული იმპრესიონისტო მოხიანავებით.

1889 წელი, აგვისტო, კვირა, 9 ივნისი

...მალე სილუეტების მხატვარია, გლუბებისა და გლუბი ქაღმების სილუეტების ნიჟიერი მხატვარი, ოლონდ ფერმწერად კი არ უქნია დმერთს.



მ. კურბე.
„უკავის გატრა“. ფრაგმენტი.

არსებობდა, მილეს ნამდვილი ტლანტი ვლანდობა ნახშირითა და პასტელთა შეფერადებული შავი ფანქრით ნახატებში. საქმარისია გაეხსენოთ „კარაქის მღვდლები“ და სხვა მსგავსი ნამუშევრები. აი, რას არ უნდა შეველიოთ ჩვენ, ფრანგები. ტილოები? ისინი ამერიკელებისათვის დაგვიშომა.

1889 წელი, შაბათი, 9 თებერვალი

დოდესთან სადილობისას საუბარი ჩამოვარდა შექსპირის თეატრზე, ამ ამალღებულ ფილოსოფიურ თეატრზე. ლაპარაკობენ მის ორ პიესაზე, „მაკბეტზე“ და „ამლეტზე“, რომლებშიც სადგურობენ ესკილესებრი გმირები. ისიც ითქვა, რომ თანამედროვე თეატრს მსგავსი არაფერი გაინია და რომ იგი დღესდღეობით ძალზე მიწიერი გახდა. ამ თეატრში პიროვნებები მოკლებულნი არიან ორიგინალობას, მუშანობას კი აპარაობად უქცევა ისინი.

სიუვარულით იხსენიებენ ვაიმარის საღამოებს, რომლებიც გვანიჭებდა მრავალ სულიერ სიამეთ. აქედან გამომდინარე, გამოითქვა აზრი, რომ მხოლოდ ვიწრო წრეებში, ან პატარა ცენტრებში იყო შესაძლო, ზიარებოდი რჩეულ ლიტერატურას. ამის დასტურად მოჰყავთ საბერძნეთის ერთი მუქა რესპუბლიკები, ალორძინების დროინდელი იტალიის მცირე სათავადოები.

ყოველი მოსაუბრე ამტკიცებს, რომ მოსახლეობის დიდი სიმჭიდროვე, რაც ახასიათებს პარიზს, ანდა სხვა ხალხმრავალ დედაქალაქებს, განაპირობებს „შერცხვენილი როფის“, „პურის დამტარებელი ქალის“ და მათდარი ტლანტი და მდამბური ნაწარმოებების სასწაულებრივ წარმატებას.

1889 წელი, პარასკევი, 12 ავლისი

როგორ გაბატონდა დღესდღეობით თანამედროვე მხატვრობა. სიმართლე რომ ვთქვათ, არსებობს მხოლოდ იტალიური და გერმანული პრიმიტიული მხატვრობა. მერე მოდის ნამდვილი ფერწერა, რომელიც მოითვლის ოთხ სახელს: რემბრანდი, რუბენსი, ველასკესი და ტინტორეტო.

ამ გულუბრყვილო სკოლისა და ქეშპირიტი ოსტატობის შემდგომ კიდევ შესაძლოა მოვიხსენიოთ ლამაზი და მახვილგონიერი ფრანგული განსაკუთრებით კი ვენეციური მხატვრობა.

ამთ მერე კი შეთბიან მხოლოდ უბადრუკი განმახლებელნი,



ე.ე. მილე. ქალიშვილის პორტრეტი.



ე. კო.შო. უკრო.



თუ საოჯახოში არ ჩავადებთ ჩვენი საუყუნის შუა წლების პეი-
ზაჟისტებს.

1890 წელი, 10 იანვარი

...რასინს, დიდსა და სახელოვან რასინს, უხვინეს პრადონის თაუ-
ვანისსცემებმა. იგი გაამახსრეს ძველი თატარის მესვერებმა.
რასინი, რომლის სახელითაც ზაფრავენ თანამედროვე დრამატუ-
რებს, თავის დროზე ისეთივე რევოლუციონერი გახლდათ, რო-
გორც ზოგიერთია ამჟამად.

1890 წელი, ხუთშაბათი, 16 იანვარი

პო, სწავლულისა და მოაზროვნისათვის დამახასიათებელი მუსი-
კალური დიდებულებით, საუბრობს ვაგნერზე.
ამბობს, რომ ვაგნერის მუსიკალური ფორმა გვიძილებს ვიფიქ-
რით მერმინზე. და რომ მისმიერი ბეჭათშეთანხმებანი თითქოსდა
იმ ადამიანთა სწენისათვისა შექმნილი, რომლებიც ჩვენს შერე იც-
ხოვრებენ.

1890 წელი, შაბათი, 18 იანვარი

ნაშუადღევს გრულტის კოლექციის ინგლისური ტილოები ვთ-
ვალაღიერ. სწორედ ის ტილოები, რომელთაც შვეს 1880-იანი წლების
მთელი ფრანგული ფერწერა.

ისინი დავერილია კრისტალური რძისფერი შუტით. მათ მოსავთ
ყვითელი მკვირვარია, რაც მოგვაგონებს შუტებს და ფენილ
ტალს.

ო, კონტრებო! დიო, უდავდო შუტქმედი!
ამ ტილოებს შორის არის ერთი ტერნერი: ეთერივით ლურჯი ტბა.
დღის ჩანჩახა სინათლით გაშუქებული, ევლური მინდვრის კიდეში
ჩაწოლილი ტბა შორეული.
მადლა თქვენს მარჯვენს, ოსტატო!
ეს ნაშუაფერები ჩვენში ადრავს ზოგს ზოგიერთი დღევანდელი
მხატვრის ეგრეთწოდებული ირიგინალიზმისადმი.

1890 წელი, ხუთშაბათი, 10 აპრილი

ოღდესად პასტელით მოშუავე მხატვრები ცდილობდნენ გაღმეო-
ვით ხიბლი, გზნება, ეშხიანი დიდილი დაიცოხა.
დღევანდელ, ამ ენარში მოშუავე დიდად დაფასებულ მხატვრებს
კი თავიანთ მკვდრული ვარდისფერითა და რუხი იისფერით ქალის
სახეზე სურთ გამოახონ მარტოოდენ ქანცაკალილობა, გაოგნებუ-
ლობა, გულის ვარამი, ერთი სიტყვით, ყუველგვარი ფიციური და
მორალური ტკივილი.

1890 წელი, ხუთშაბათი, 10 ივნისი

კორო მივიდა დიუპრესთან და მოჰყვა ატლიეს ოიხივე კედელ-
ზე დაკიდული სურათების ზოტბას. ეს ქებათაქება დიუპრემ ამ
სიტყვებით შეაწვევტინა:

„უნდა გითხრათ, რომ ეს სამი სურათი, რომლებიც თქვენ ყვე-
ლაზე უფრო აქვთ, ჩემი დახატული არაა... ისინი შექმნა ერთმა
ახალგაზრდა კაცმა, ვისთანაც აუცილებლად უნდა მივიყვანოთ“.
ეს ახალგაზრდა კაცი რუსო გახლდათ.

და კორომ რუსოს ღარიბული ატელიდან გამოსვლისას ასე მი-
მართა დიუპრეს:

„ამ პატარა კარს უკან იმყოფება ორივე ჩვენგანის მასწავლებელი“.

1891 წელი, ორშაბათი, 27 აპრილი

ამ საღამოს თეატრ-ლიბრში ვნახე ისენის „გარეული იხვი“. უსტოლებს ჭეშმარიტად ხელს უწყობს სიორე. აჰ, რა კარგა

თურმე სკანდინავიელია! ახეთი პიესა ფრანგს რომ დავწერო
დაიხ, დაიხ, რა თქმა უნდა, ეს ბურჟუაზული დრამა არაა...
მაგრამ, წარმოიდგინეთ, ახა, ჩრდილო პოლუსზე დადგარგილი ფრა-
ნგული სული... ამასთან, ოდნავ ზეაწეულ დილოგებსაც კი მწი-
ნობრული იერი დაჰყარვს.

1892 წელი, 7 მაისი

სადღიო პიერ გავარსინათ.
დაიხ, კორო არასოდეს არ იყენებდა მწვენი ფერს. იგი ამ ფერს
იღებდა პრესიული ლურჯისა და მინერალური ლურჯის ყვითელთან
შეჯავებით. აი, ამის სახუთიოც.

და ამ სიტყვებთან ერთად მოხუც მხატვარს დეკანს, რომელიც გა-
ვარსის სახლში ბინადრობს, რამდენიმე ლურჯის შემდეგ ჩამოიქვს და-
ვდა კოროს საშუაო ხალაით. ორი გამიხუნებელი, ლურჯი სამზა-
რეულო წინსაფრისაგანა შეეცრაილი ეს ხალაით. უკან, ღუმელზე
გამოშვარ აღავსა პრილა ლურჯი საყვრებელი ადევს. იგი შილია-
ნად დფაურული ნაირგვარი ფერგადსული ლაქებით, ოღონდაც
მწვენეს ვერსად ვერ იხილავთ. დეკანმა ხალათთან ერთად ჩამოიტა-
ნა ესეიწივე; ამ ხალათით მოსილა მამილო კორო ხატავს ბუნების
წიაღში. თეთრი თმები აშლია, სოფელში მცხოვრები კაცის ჭანა-
და იფირ აქვს, კიბლბში გაუჩრია ხისავან გამოთლილი ჩიბუბი,
მოხუც ნორმალიდელ ღმებს ჩამოჰყავს.

და დეკანი ჩვენ გვიმარტავს იმ პრინციპს, რომელსაც იყენებდა
კორო ნატურაზე ხაზისას და ქმნიდა შედევრებს: გამოჩნდა კარვე
ადგილი (სამსვე ურჩევდა ზომ კოროს მისი მასწავლებლები ბერტენი),
მოინიშნა ძირითადი ხაზები და მიაგნო მთავარს, ღრებულს და ხან
გონებებს დაქოხლად. ხან კი გულის და გადმოიტანდნე ტილოზე იმას,
რასაც ფიქრობ და განიცდი.

დეკანი ამბობს: იგი მოწოდებული იყო ესაბა დღით და არა
შუადღით. კორო არასოდეს არ ხატავდა კაშხაზე მზეზე და ამბობდა
კოლორისტი არა გახლავართ, მე პარმონიას ვესწრაფვიო.

წარმოიდგინეთ, — ვანგარტობს დეკანი, — ჩნ წლის მიღწეულ
კოროს მამა მიწვეს პატარა ბავშვად თვლიდა. მას სურულიად აოა
სწავდა შვილის ნიჭი, ერთხელაც მათთან ფრანსუ სადილობდა. რო-
დესაც ფრანსუ წასულა დაპირა, მასხანძელი ვასაცილებლად წა-
მოდდა. კორომაც მოინდომა მათ გაყოლილია, მაგრამ მამამ დაუეა-
ლა. როცა გარეთ გაიღვინდა, იგი შეეცობა ფრანსეს:
— ბატონო ფრანსუ, ნუთუ ნამდვილად პოვს, ჩემს შვილს ნიჭი?
— რას ამბობთ, — გაოცა ფრანსემ, — ის ხომ ჩემი მასწავლ-
ბელია!

1892 წელი, კვირა, 26 ნოემბერი

მე მივეწერა სარა ბერნარს, რომ უკან დავბრუნებინა ჩემი პიესა.
პასუხად, დღეს პატარა ბარათი მივიღე. მატკობინებს, რომ ძლიერ
სურს რომელიმე ჩემს პიესაში ითამაშოს და მხოვრს თვენახევარი
კიდევ დავუტოვო ნაწარმოები, რათა დასვენებულმა ფიზიული თვა-
ლით კვლავ გადავიტოხოს.

დარწმუნებული ვარ, რაკი ასე ძლიერ სურს, ბერნარი ამ პიესაში
არ ითამაშებს.

1893 წელი, კვირა, 4 ივნისი

გასაოცარია, ერთი და იმავე დასის მიერ შესულბებულ სარდუსს,
ერმან-შატრანის, ბისონის, მუნიონის თუ ვისაც ვნახავთ პიესები
ერთი უიღისა ჩანს.

უფრო მეტაც, თამამად ვიტყვოდი, ყველა ესენი ერთი და იგივე
პიესა გვიგონებო.

კაცმა რომ თქვას, ბოძარშეს მსუბუქ და თავშესაქვე მონოლოგ-ში იმდენი ფილოსოფიაა დატეული, რამდენიც იბსენის მწიგნობარულ მონოლოგში.

* * *

თემატური პიესები უოველთვის დაღდასმულია მანერულობით. ეს პიესები მართებულად ვერ ასახავენ თანამედროვე ცხოვრებას. ისინი ვერც სიტყვაკამული მწერლობის ნიმუშად ჩაითვლებიან. ესაა სრულიად უაზრო ალიაქოთი.

* * *

სარა ბერნარი რომანტიული ეპიკის მსახიობია. და ახლა, როცა რეჟანის ვარშემა ასეთი ხმაური ატყდა, იგი ცდუნებას ვეღარ ძლევს და სურს თანამედროვე პიესაში ითამაშოს.

დღეს დოქტორ მოლუასკენ გაწვი, რათა გამგეო ლა ტურის მიერ შესრულებული სოფი არნოს პორტრეტის ამავა.

პორტრეტი ლა ტურისა არ გამოდგა.

სამაგიეროდ, ნივთების ჩელხში აღმოვაჩინე მცირე შედევრი მეოვრამეტე საუენის დიდებული მოქანდაკისა, რომლის სახელი ამჟამად ვერ ვაიხსენებია, თუმცა მამან კატალოში ამოვითხე.

ესაა იმდროინდელი რომელიღაც დიდგვაროვანი ქალბატონის საუყვარელი კანარის ჩიტის ქანდაკება.

იგი გამოიწვარი თიხიდანაა გაკეთებული. მკვდარ ფრინველს ფეხები გაუშლია, ილანდება მისი ჩონჩხი.

არა. ხელოვნებაში ასეთი წვრილმანი და ინტიმური გრძნობების გამოსახვას არსადღეს დირცენა ამოღენა ძალისშედეგად.

ღმილის მონვეგრელია ეს აქლდამა, როგორც ყველაზე საოცარი ნიმუში იმდროინდელი სენტიმენტალობისა.

სამიძებლი:

- ბოსონი (ალექსანდრე) (1848-1912) — კომედიუბასა და ვოდევილუმის ავტორი.
- ბერნარი (სარა) (1844-1923) — ცნობილი მსახიობი, ტრაგიკული როლები შემსრულებელი.
- ბრაჰმონი (ფელქს) (1833-1914) — მხატვარი.
- ბროანი (მადლენ) (1833-1900) — მსახიობი ქალი.
- გავარნი (პოლ) სიელპის — გიომ შუვალიე, (1804-1866) მხატვარი და ლიოზარგაფი.
- დელონე (ლუი-არსენ) (1826-1903) — მსახიობი.
- დენანი (ეენ) (1829-1894) — მხატვარი და მოქანდაკე.
- დოდე (ლუიონ) (1868-1942) — ალფონს დოდეს უფროსი ვაჟიშვილი, მწერალი.
- დომიე (ონორე) 1828-1879) — მხატვარი.
- გრემან — შატრაინი (ემილ ერკმანი 1829-1899) და ალექსანდრე შატრაინი (1826-1890) — მწერლები.
- კუამო (ანდრე-შარლ) (1823-1893) — მხატვარი, ენარისტი და პორტრეტიტი.
- ვინკლმანი (იოჰან იოჰიმ) (1717-1768) — გერმანელი, ხელოვნების ისტორიკოსი.
- კორო (კამილ) (1796-1875) — გამოჩენილი მხატვარი.
- კოტრე (გუსტავე) (1819-1877) — გამოჩენილი მხატვარი.
- კოკლენ — უფროსი (კონსტან, 1841-1909) — ცნობილი მსახიობი.
- კრუზეტი (სოფი, 1848-1901) — მსახიობი ქალი.
- ლა ტური — (მორის კანტენ, 1704-1788) — მხატვარი.
- ლერე (მადამუაზელ, ალბათ-ჟენი-ლუიზა ფორესტიე) — მსახიობი ქალი.
- ლოიდი (მერი, ეილია ჟოი) — მსახიობი ქალი.
- ლოიე (პერ-მატიე, 1796-1872) — მსახიობი.
- მიულ (ანჟ ფრანსუა, 1814-1875) — გამოჩენილი მხატვარი.
- მუნაო (გიულ, 1815-1895) — ვოდევილისტი.
- მანერი (ან მანერესი ედუარდ-ფოხეუ 1796-1866) — ბურჟუაზიის წინაგრეველობათა აღმწერი, დრამატურგი.
- მეისტიო — „თავისუფალი თეატრის“ მსახიობი.

- მამლუაზელ მარის (ანა ბუტე 1779-1847) ცნობილი მსახიობი ქალი.
- ნენიე (პოლენ ლეკონტ, 1822-1899) — მსახიობი
- ოფენზანი (ცაჟ) — კომპოზიტორი.
- პოო (ლუიან) — მუსიკოსი, დღვის მგეობარი.
- პეირელონიე — სურათებით მოვაჭრე.
- პორელი (დენიე-პოლ პარფურთე, 1842-1917) — მსახიობი; იყო „ჟოდვისის“, „ჟიზნასის“, „ჟოდვილისის“ თეატრების დირექტორი.
- რენალი — XVIII საუენის მხატვარი.
- რენიო (ანრი, 1843-1871) მხატვარი.
- რუსო (თეოდორ, 1812-1867) გამოჩენილი მხატვარი.
- როდენზისი (ჟოჟ, 1855-1898) — ბელგიელი მწერალი.
- როდენი (ფიუსტ 1840-1917) — გამოჩენილი მოქანდაკე.
- რეჟანი (გაბრიელ-შარლოტი რეჟეუ, 1856-1920) — მსახიობი ქალი.
- სვარი (ანრი, 1851-1924) — მწერალი და დრამატურგი.
- სკარონი (პოლ 1610-1660) — მწერალი.
- სარტე (ვიქტორიენ, 1831-1908) — დრამატურგი.
- სამარი. (ლუოტინა-პოლინა-ეანა, 1857-1890) — მსახიობი ქალი.
- სიმულა ოგიესტი და ფილიპი — შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნების ნიმუშების მაღაზიის მფლობელები.
- სენ-ვიქტორი (პოლ დე, 1825-1881) — მწერალი და ლიტერატურული კრიტიკოსი.
- სენ-ოიენი (გაბრიელ დე, 1724-1780) — მხატვარი.
- სერნი (ბერტა დე შუდენი) — მსახიობი ქალი.
- ტალმა (ფრანსუა-ფოხეუ, 1763-1826) — ცნობილი ტრაგიკოსი.
- ფრანსე (ფრანსუა — ლუი, 1814-1897) — მხატვარი და ლითონგრაფი.
- შარლენი (ჟან-ბატისტ სიმონ, 1699-1773) ცნობილი მხატვარი.
- შარპანტიე (ჟერე, 1805-1871) — გამოიკვეცილი.
- შეიდენი (სიმეურ, 1818-1910) — ინგლისელი მხატვარი, განათლებით ქართველი.
- შობემა (მეინდერტ, 1638-1709) — ჰოლანდიელი პეიზაჟისტი.

ფრანგულიან თარგმნე მ. გიორბაძემ და მ. ლილაძემ.

საკავიო წოდებების მინიჭება



ქ რ ო ნ ი კ ა

საკართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის 1976 წლის 20 აგვისტოს ბრძანებულებით ქართული საბჭოთა ხელშეწყობის და-რგში ნაყოფიერი მოღვაწეობისათვის მიენიჭათ საპატიო წოდება:

საკართველოს სსრ სხალწო პარისმისა:

არემიძის ვახტანგ მოხეს ძეს — თბილისის მოზარდ მკერებელ-თა სახელმწიფო ქართული თეატრის მსახიობს.
კობახიძის ზადირ პეტრეს ძეს — თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის მსახიობს.
ლაფრავაძე ზურაბ გრიგოლის ძეს — თბილისის კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის მსახიობს.

საკართველოს სსრ ხლოწონის რმსახურბაშული მომღაწისა:

აღმუქიძის გიორგი დიმიტრის ძეს — თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მოაწარმებელ ბალეტმსახურს.

გურბანიძის ნოდარ სარდიონის ძეს — თეატრმკოდნეს კიკნაძის ვასო სავლეს ძეს — თეატრმკოდნეს მესხ თამაზ ბენიამინის ძეს — რუსთაველის სახელმწიფო დრამატული თეატრის რეჟისორს.

სტურუას რობერტ რობერტის ძეს — თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის რეჟისორს.

ჩხეიძის თეიმურაზ ნოდარის ძეს — თბილისის შ. რუსთაველი სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის რეჟისორს.

საკართველოს სსრ რმსახურბაშული პარისმისა:

არუთიანის რაფიელ სერგის ძეს — თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის გუნდის ყოფილ მსახიობს, ამჟამად პენსიონერს.

ბასალაშვილს ცვერი ლეონის ძეს — თბილისის ლენინური კომპაგნიის სახელობის მოზარდ მკერებელთა სახელმწიფო რუსული თეატრის მსახიობს.

განძიძის ქებალ ვლადიმერის ძეს — რუსთაველის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს.

კახაძის კახი დავითის ძეს — თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის მსახიობს.
ლოლაშვილს თანრი გიორგის ძეს — თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის მსახიობს.

მგალობლიშვილს ნოდარ აღიქანანდრეს ძეს — თბილისის კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის მსახიობს.
მღვინეშვილს დავით ვლადიმერის ძეს — თელავის ს. ორბელიანის სახელობის სარაიონთაშორის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს.

ტაყიძის აბრან რამინის ძეს — ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახელობის სარაიონთაშორის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს.

ყურაშვილს სიმონ დიმიტრის ძეს — ფოთის ვ. გენის სახელობის სარაიონთაშორის სახელმწიფო თეატრის მსახიობს.

ჩანტლაძის თენგივ ვასილის ძეს — ესტრადის მსახიობს, თბილისის შინაიჭრების სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს და დირექტორს.
ხარაბაძის გიორგი ეზეკის ძეს — თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის მსახიობს.

● მიმღინარი წლის ივნისში ცვერი მიქელაძის სახელობის თბილისის მე-9 საშუალო სკოლა (დირექტორი ი. ვ. ხარაბაძე) ათი დღის მანძილზე მასპინძლობდა პოლონეთის სახალხო რესპუბლიკის ქლოდის პირველი საფეხურის სამუსიკო სკოლის მისწავლეთა და პედაგოგთა დიდ ჯგუფს, რომელთაც სკოლის დირექტორი ბ. ლივანდოვა ხელმძღვანელობდა. მე-9 სკოლას ჩვენი ქვეყნის მრავალ საშუალო სკოლასთან აკავშირებს მეგობრობა. აქ უკვე კეთლ ტრადიციად იქცა შემოქმედებითი შეხვედრები, კონფერენციები, რომელთა მეშვეობით სკოლის პედაგოგიური კოლექტივი კარგად იცნობს მოსკოვისა და ლენინგრადის, კიევისა და მინსკის, ბალტიისპირეთისა და ამიერკავკასიის რესპუბლიკების საშუალო სკოლების მუშაობას. ვამოყდობლებს ასეთი ურთი-

ერთგვარობა კი აუცილებელი პირობაა მოზარდი თაობის მხატვრულ-ესთეტიკური აღზრდის მეთოდების შემდგომი სრულყოფისათვის, საშუალო სკოლების უშთაბრეს ამოცანას რომ შეადგენს. სწორედ ამ თვალსაზრისითაა საინტერესო დოქტრისა და თბილისის მე-9 საშუალო სკოლების დანერგობების ფაქტი, რადგან როგორც გამართულმა კონცერტებმა, ამ სკოლების ხელმძღვანელებისა და პედაგოგების საინტერესო და თავისებურება თათბობა-გასაზრებამ ცხადყოფს, პოლინელ და თბილისელ კოლეგებს ერთნაირად აღუღებთ ბავშვთა მრავალმხრივი მხატვრული განვითარების, სწავლების მეთოდებისა და ფორმების შემდგომი დახვეწა-სრულყოფის საკითხები.
ლომძლებს თბილისის ტეტრობის მრავალფეროვანი და საინტერესო



პროგრამა მქონდათ, რომელიც მოიცავდა ქალაქისა და მისი შემოგარენის ღირსშესანიშნაობათა დოკუმენტებს, კონსერტებს რუსთაველი, კონსერვატორიის მცირე დარბაზში, შეხვედრებს ქართველ კომპოზიტორებთან, გამოცემას ტელევიზიით და ა. შ.

ამათგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ალბომი მიხედვით კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გახართული ერთობლივი კონცერტი იყო, რომელზეც ყველაზე უფრო ნათლად დავგანახა, თუ როგორი გულმოდგინებით ემზადებოდა ორივე სკოლა ამ შეხვედრისათვის. გარდა იმისა, რომ კონცერტმა კარგი შთაბეჭდილება დატოვა მოსწავლეთა მოწაღების კამერითი დონით. განსაკუთრებულ წარმატება ხვდა წილად ლომოს სამუსიკო სკოლის მე-7 კლასების ნ. ვინეცკის, რომელმაც თბილისის მე-9 სამუსიკო სკოლის პედაგოგთა კამერული ორკესტრის თანხლებით წარმატებით შეასრულა ა. ბალანაიკის III საფორტეპიანო კონცერტი I ნაწილი, სასახუხოდ თბილისელ მოსწავლეს პროგრამაში თანამედროვე პოლიონელი კომპოზიტორის ა. მალაივის სკას მინიატურები მქონდათ.

საინტერესოდ ჩაატრდა საღამო, რომელზეც პოლიონელი სტუმრები ქართველ კომპოზიტორებს — ა. ბალანაიკეს, მ. დარსაშვილს, ნ. გულდაშვილს, შ. მილორაზას, ვ. კურტილას, ნ. ციციშვილს გაეცნენ. მათ ლოცოდ მოსწავლეებს გადასცეს თანაონი ნაწარმოებების ნოტები ავტორაფებით. სკოლის პედაგოგებმა თავის მხრივ, გამოთქვეს იმედი, რომ მიმდინარე წლის შემოდგომაზე, თბილისელი მოსწავლეების ლომოს სტუმრობასთან დაკავშირებით გახართული კონცერტზე დიდი ადგილი დეთმობა ქართველ ავტორთა ნაწარმოებებს.
რ. წარწეშია.

● **სამი ათწლეული წელიც ცოცხალი იხიო** მხატვრისათვის, რომლის ყოველი დღე დატვირთული იყო ახალი შემოქმედებითი ამოცანებით, მიზნებით, სურვილებით.

შალვა ცხაძემ ეს წლები მთლიანად უძღვნა ბავშვებს, მოზარდ თაობას, რომლისთვისაც იღვწოდა იგი თურნალ „დოლას“ რედაქციაში და, საერთოდ, საბავშვო წიგნის გრაფიკაში.

ფერადოვანი, დახვეწილი ისტატობით, მახვილგორიზონტობითა და იუმორით აღბეჭდილი მისი

● **აბას წინათ** მოსკოვის ხელოვნების მუშაობა და ა. თედორის სახელობის ლიტერატურა ცენტრალურ სახლებში გაიმართა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის ნანი ბრეგვაძის შემოქმედებითი საღამოები, სადაც თავი მოიყარეს დღეღამეების სასტარადო მუსიკის მოუფარულებმა, ხელოვნებისა და ლიტერატურის გამოჩენილი ნაწარმოებდგენებმა. ნანი ბრეგვაძემ მოხიზა მსხვილი სისადავით, დახვეწილი საშემსრულებლო სტალით. მის რეპერტუარში იყო ქართული და რუსული სიმღერები, თანამედროვე კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, ძველბურთი რომანები.

საღამოს დაწყების წინ ნანი ბრეგვაძეს მისასაღმებელი სიტყვით მიმართა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, პროფესორმა ი. დიტორიძემ:

„ჩვენი სახლი ხელოვნების მუშაობა ცენტრალური სახლია. ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ, მის ცენტრზე შემოქმედებითი ანგარიშით გამოდიან ჩვენი ქვეყნის ყველა რესპუბლიკის ხელოვნების წარმომადგენლები ყველა ჩვენთაგანისათვის განსაკუთრებით სასაზრულოა დღევანდელი დღე, დღე, როდესაც ხელოვნების მუშაობა ცენტრალური სახ-



მრავალი ნაშუშვარი გამოიხიან გამოცემლობა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში, დამოუკიდებლობის ბავშვებს ამ მაღალნიჭიერი შემოქმედის შე-

ლი მასხინძლობს საბჭოთა ესტრადის ისეთ თვალსაჩინო წარმომადგენელს, როგორცაა ნანი ბრეგვაძე“.

ბევრი გულმოდგინი სიტყვა ითქვა იმ დღეებში ნანი ბრეგვაძის, მისი შესანიშნავი ხელოვნების მიმართ, „თქვენ საბჭოთა მუეიკალური ხელოვნების მშვენიესა ბართ. გისურვებთ შარბადილი ახალაწარბობას“ — ამოხის ცნობილი მწერალი ანატოლ სოფრონოვი. — „დღევანდელი საღამო ხელოვნების ნაშედილი დღესასწაული იყო, ვრ იმდენად აღელვებული ვარ, რომ ლაპარაკიც კი მიმეღლებოდა. ძვირფასო ნანი! თქვენი მშვენიერი სიმღერა ჩვენს დაუფიწარი თამარ წერეთელს მაგინებს. ამიტომ თქვენ განსაკუთრებით ახლობელი და საყვარელი ხართ ჩვენთვის“ — უთხრა ნანის სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ივანე კოზლოვსკიმ. მომღერლისადმი მიძღვნილი საკუთარი ლექსი წაიკითხა ლინენგარდელმა პოეტმა ი. რეხვამმა.

საბჭოთა ესტრადის უსუცესმა წარმომადგენელმა ა. აღიქვებმა ასე მიმართა ნანის: „ამდღობობ ვარ თქვენი ხმისა და შესრულების მანერის იმ მაღალი კულტურისათვის, რომელიც თქვენ საბჭოთა ესტრადის საუკეთესო ტრადიციებს

ღირსეულ მემკვიდრედ აღიქვით“.

რუსულ რომანს მიუძღვნა ნანი ბრეგვაძემ ლიტერატურათა კატარაღორ ახალსო კამერული საღამოს მთელი განყოფილება. ნაწინობი რომანსების გარდა მიმდინარემა ახალი სიცოცხლე ჩააბერა ამ ენარის სრულიად მიფიწებულ ნაშუშებს, რითაც მშენელების მხრედავლ ატაცება გამოიწვია.

მომღერალს კარგი პარტნიობა გაუწია საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა, კონცერტმსიტერმა მეგობარ გონგოლაშვილმა და ვოკალური ინსტრუმენტულმა ანსამბლმა „ორგრაში“. საღამოები მოეცადა რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტ მერამ თაბუაშვილს.

მ. რამიშვილი



● **თითქმის** ორი წლის განმავლობაში მიმდინარებდა ზუგდიდის შ. დანიანის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის შენობის რეკონსტრუქცია. მეთურებელი მოუთმუნდელ ელვოდა მის განახლებას. ახლან თეატრის რეკონსტრუქციებულ შენობის სახეში გასწავსთან დაკავშირებით შეიკრიბნენ ჩვენი ქალაქისა და რაიონის საზოგადოებრიობის წარმომადგენლები, რესპუბლიკის ლიტერატურისა და ხელოვნების თვალსაჩინო მოღვაწენი.

საზეიმო საღამო შეხვეული სიტყვით გახსნა თეატრის დირექტორმა, ხელოვნების დამსახურე-

ბულმა მოღვაწე ა. ეგუტიამ. შან ზუგდიდელ მშრომლებს, თეატრის კოლექტივს, დამწერეთ მიწოდება თეატრის ახალი შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისი.

სიტყვით გამოვიდა საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის პირველი მოადგილე ე. კობახიძე.

რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის კოლექტივის სახელით სიტყვები წარმოითქვენ რესპუბლიკის სახალხო არტისტებმა მედეა ჩახავამ, და იფიგენია მალაშვილმა.

მოსაშლებელი სიტყვებით გამოვიდნენ: საქართველოს სსრ კულტურის

მინისტრის პირველი მოადგილე ნ. გერბანიძე, კულტურის სამინისტროს თეატრალური განყოფილების უფროსი ა. შალუკაშვილი, ენგურ-ქაღალდკომპლენის საავადმყოფოს მთავარი ექიმი ა. კაკულია, ზედაფერის მეურნეობა — ტექნიკუმის დირექტორი გ. შონია, საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების აქროსა და აფხაზეთის განყოფილების თავმჯდომარეები, დრამატურგები ა. ჩხაიძე და გ. კალანდია. გამოსცემლობა „ხელოვნების“ დირექტორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ო. ეგაძე, საქართველოს სსრ

თეატრალური საზოგადოების განყოფილების გამგე ნ. შუნიგარიძე, თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორები ი. მგერელიძე და გ. ინკვირელო, რომლებმაც ზუგდიდის თეატრის კოლექტივს უსურვეს ახალი შემოქმედებითი წარმატებები.

საღამოს დასასრულს, რესპუბლიკის სახალხო არტისტებს ე. მალაშვილისა და კ. მასარაძის ნონაქლოვობით წარმოდგენილ იქნა სცენები ა. ჩხაიძისა და რ. თაყაიშვილის პიესებიდან „როცა ქალაქს სძინავს“ და „რაიკოს მდივანი“.

3. ბაბინოსნი.

● **ამბს** წინაშე საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში წარმატებით ჩატარდა სომხეთის ხელოვნების ოსტატთა კონცერტები.

კონცერტის პირველ განყოფილებაში მონაწილეობდა სომხეთის ტულკაზიანისა და რადიომუშეუბლობის სახელმწიფო კომიტეტის ხალხურ საკრავთა ანსამბლი მანველ ბეგლიარაიანის ხელმძღვანელობით. ანსამბლი მოღვაწეობენ სხვადასხვა თაობის მუჰაიკოს-შემარტლებლები — რესპუბლიკის სახალხო არტისტები მ. ბადალიანი, ო. ამბარცუმიანი, დამსახურებული არტისტები რ. მამუკოსიანი, გ. ხაჩატრიანი, ან-

სამბლის ცნობილი ხოლსტი, დუღაჯუღ დამკრელო რ. ოსტაიანი და სხვები, ანსამბლის რეპერტუარშია ხალხური სიმღერები.

მესამე განყოფილებაში მთლიანად საისტრადო მუსიკას დათმომ. მონაწილეობდა ვიკატორ-ინსტრუმენტული ანსამბლი „ურარტუ“, სოლისტმა ვიკატორ მინასიანმა შეასრულა საბოლოო კომპოზიტორების სიმღერები.

მესამე განყოფილებაში თავისი ხელოვნება გვიჩვენა სომხეთის სიმღერისა და ცეკვის დამსახურებულმა ანსამბლმა (მხატვრული ხელმძღვანელი სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ხაჩატურ ავეტისიანი).

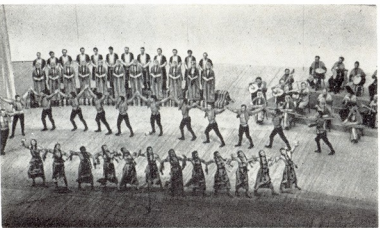


● **ამბს** წინაშე თბილისში წარმატებით ჩატარდა ქ. ლენინკანის შრომის წიოეული დროშის ორდენისაწი სახელმწიფო დრამატული თეატრის გახტროლები. ლენინკანის თეატრს მღადარი ტრადიციები აქვს. აქ მოღვაწეობდნენ ცნობილოისტატები: ფაფოზიანი, ჯუარბოვი და სხვები. ამჟამად კი თეატრის სცენას ამშვენებენ სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი ე. თოვპაიანი, აზურბაიჯანისა და სომხეთის დამსახურებული არტისტი ლ. აბრამიანი, კ. სარქისიანი, ახალგაზრდა მსახიობები ა. ქიარიაანი, ნ. ბადალიანი, ნ. არუთიანოვი და სხვ.

თეატრის მთავარი რეჟისორია ლენინური კომკავში-

რის პრემიის ლაურეატი, სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ერვანდ კაზნიაიანი.

თეატრმა თბილისელ მათურებელს უფინა რვა სპექტაკლი: ა. შირვანაფდის „ნაშუში“ (ამ წარმოდგენვაში მონაწილეობდა სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ბ. ნერსისიანი), გ. შირვანაფდის „ხიდი“, გ. არუთუნის „ქორწილი“, თ. დოსტოევსკის „დაწაფული და სასქელი“, გ. შირვანსიანის „ოჰ, ეს შუშანი“, ბ. ბრეტის „დედილო ქურაე და მისი შვილები“, გ. ტურ-გარგიოიანის „ო, ნერვები, ნერვები“, გ. სუნდუკიანის „დაგატრული ქება“.





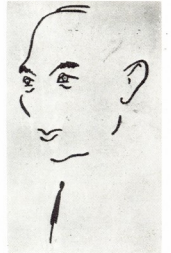
● მრავალშვირმკვენი პროგრამით წარსდგა თბილისელი მკურთხელების წინაშე მოსკოვის მიმიკისა და ვესტის თეატრის კოლექტივი. გასტროლები გაიმართა ოფიცერთა სახელოსი. სტუმრებმა უჩვენეს რ. გეიდარის „ჩემი პარალელის მაქისცემა“, დეობრის ეკსცენტრული კომედია „სად არის ჩარლზი?“, ა. უოტკინის კომედია-დრეტიკტივი „მკვლელია უსახილოდ“, ფ. შილერის ტრაგედია „ვერაგობა და სიყვარული“, საბავშვო წარმოდგენა „გერია“. მიმიკისა და ვესტის თეატრის შემოქმედება ხანტიერესო და მიმზიდველია ფართო მკურთხელებისთვის. კოლექტივი ბევრს მოგზაურობს ჩვენი ქვეყნის ქალაქებში და აგრეთვე საზღვარგარეთაც და ყველგან დიდი მოწონებით ხვდებიან მის გამოსვლებს.

თეატრი 1968 წელს ჩამოყალიბდა შჩუკინის სახელობის თეატრალური სასწავლებლის კურსდამთავრებულებისათვის. მისი პირველი რეჟისორები სასწავლებლის მედროელები ვ. ზნამეროვსკი, ლ. კალინოსკი, ლ. სტავკაია და ვ. შჩეგლოვი გახდნენ.

მოსკოვის მიმიკისა და ვესტის თეატრში წარმატებით მოღვაწეობენ მხახიობები, საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატები გ. მტროფანოვი, ი. შინდერმანი, დირიჟორი გ. აუერბახი, მხატვარი ხ. სბავცევა, ქორეოგრაფი ვ. ზახაროვი და სხვები.

მოსკოვის თეატრის გასტროლებმა თბილისში წარმატებით ჩაიარა.

თი შეხედვითვე „ამოცონოს“ ჩვენთვის კარგად ცნობილი მწერლები, პოეტების, კრიტიკოსების პარეგნოსი.



● ჩხვენი საზოგადოებრიობისათვის არცთუ მოულოდნელი იყო, როცა ხელმოცემის მუშაობა სახლის საგამოფნო დარბაზში მწერალ თენგიზ გოგოლაძის მიერ შესრულებული შარების გამოფენა იხილა. მის ამ სახის ნაშუქებებს აღრევც შეგებდრივართ ჩვენი ეურნალ-გაზეთების ფურცლებზე და მოუხიბლივართ ადამიანთა პორტრეტული ნიშნების საოცრად ლაოწური ვაღმაცემით.

თ. გოგოლაძის ეს შარბი-სხარტულები, რომლებიც ძირითადად მის კოლეგებს წარმოგიდგენს, შესრულებულია დახელოვნებული პროფესიონალის ხელოთ. მკურთხელები ერ-

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 9, 1976

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР



ЮБИЛЕЙ «ДЕДА ЭНА»

100 лет назад впервые был опубликован учебник великого грузинского педагога Якова Гогобияни «Деда Эна» («родной язык»). Учебник, составленный с исключительной тонким пониманием психики ребенка его эмоционального мира прививал детям любовь к родной речи, развивал в них любовь к родному языку, прививал им их к овладению азов азаний.

На юбилей любимейшей книги многих и многих поколений грузинских школьников откликнулся статья академика Академии наук Грузинской ССР Арнольда Чикобава. (стр. 2).

СОВРЕМЕННОСТЬ —
ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ

Публикуется отчет о работе очередного, VIII съезда театрального общества Грузии, а также докладов первого заместителя министра Грузинской ССР Н. Гурабанидзе, председателей абхазского, аджарского, юго-осетинского и кустанского отделений театрального общества Грузии Г. Каландия, А. Чхидзе, З. Чабиевой и Д. Ченшвили. (стр. 6).



Гиви Орджоникидзе

«СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ
ГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКИ»

Печатается статья Г. Орджоникидзе о проблемах современной грузинской музыки. (стр. 32).

НОСИФ ИМЕДАШВИЛИ — 100

Общественность республики широко отмечает 100-летие со дня рождения известного общественного деятеля — писателя, публициста, издателя, редактора органов периодической печати, лексикографа Носифа Имедашвили. В журнале печатаются материалы, посвященные этой юбилейной дате: редакционная статья, письма известных грузинских деятелей искусства Александра Цуцупана, Мосэ Тоидзе и Чча Джаширидзе. А также статья И. Имедашвили «Васо Абашидзе» (публикация). (стр. 51).

კიტი მაცაბელი

ტიციან

Статья повествует о жизни и творчестве выдающегося живописца (в связи с 400-летием со дня смерти). (стр. 58).



Вахтанг Картвелишвили

**ВЗАИМООТНОШЕНИЯ
ТРАГИЧЕСКОГО
И КОМИЧЕСКОГО**

(Предшественники трагикомизма)

Автор рассматривает взаимосвязь эстетических категорий трагического и комического как в теоретическом, так и в историческом аспектах и выявляет перспективы дальнейшего развития жанра трагедии. (стр. 68).

Гиви Магулария

Публикуется рецензия на пьесу Ибсена «Призраки» в постановке театра им. Марджанишвили. Автор положительно оценивает работу творческого коллектива.

Тамаз Саникидзе

**ЭСТОНСКИЙ ХУДОЖНИК
ИОХАН КЕЛЕР**

В апреле этого года эстонский народ широко отпраздновал 150-летие со дня рождения видного художника и общественного деятеля Иохана Келера. В праздновании этой даты принимала участие делегация сотрудников



Музея Искусств Грузии, в числе которой был и автор данной статьи, посвященной жизни и творчеству Иохана Келера (стр. 87).

Леван Приудзе

СОХРАНИМ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ

Памятники материальной культуры — ценнейший источник истории народа, они свидетельствуют о таланте и творческих потенциях нации.

К таким памятникам, помимо архитектурных, следует причислить и интересные с точки зрения этнографии строения. К сожалению, выявление и учет этих строений далеко еще не на должном уровне. Как пишет автор, различные предметы, существующие исторически в грузинском быте, строения или исчезли вообще, или на грани исчезновения.

Краеведческие музеи вместе с республиканскими учреждениями должны взять на себя задачу выявления, охраны и популяризации памятников в отведенных им регионах (стр. 90).

Ладо Гудиашвили

КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ

Публикуется продолжение воспоминаний народного художника СССР Ладо Гудиашвили (стр. 98).

Братья Гонкур

«ДНЕВНИК»

Публикуются высказывания братьев Гонкур об искусстве, содержащиеся в их «Дневнике». (стр. 102).

ქართულში დაბეჭდილია მ. ბაბოჯის,
პ. შვეჩენკოს და ი. მურადოვის ფოტოები.

შპს-ტელევიზიის რედაქტორი ალექსი ბაღაშვილი.

საქართველოს კენცრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1976.

სტუმოწერილია დასაბეჭდად 17/IX-76 წ. № 07419
შეკვ. 2547. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 ზს5.

საქართველოს კენცრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტაბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-98-58.

