

საპროფესიო
კულ.



საბიბლიოთეკო სეროვნიკა

1977 4



4/1977

საბჭოთა ხელოვნება

შინაარსი

საპარტიზოლოს სსრ 1977 წლის ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის შოთა რუსთაველის სახელობის საბავშვოფიფო კრემიების მიწოდების შესახებ	3
ტატანა შაროვა — მ. ი. ლენინი და საბჭოთა მრავალფეროვანი ხელოვნების განვითარება	4
გურამ ენუქიძე — სახელოვანი თეატრები მოსკოვის მემოლოგის სხელოვანი თეატრი თბილისში	7 15
ნოდარ გურაბანიძე — რემიკლუნიური თანამედროვეობა და თეატრი	16
თეატრის მხატვართა ზამთრისაზე	23
სწავლო ახმეტელი — 90 ოთარ თაქთაქიშვილი — დიდი რბილსორი	25
არჩილ ჩხარტიშვილი — საბავშვო მხატვრობისაზე	26
ვახილ კიკნაძე — რიტმისა და კლასიციზმის კომპლემენტსადასრული ახმეტელის შემოქმედებაში	27
მიხეილ ყვარელაშვილი — ახმეტელის საბავშვო დავალები ლია სოხაძე — ალექსანდრი ახმეტელი და კინომატიანი	39 43
ირაკლი შერვაშაშვილი — ახმეტელის რეპეტიციონი	45
შალვა ნუცუბიძე — ზნა შავდავანიასადასრული (პუბლიკაცია) სერგო ზაქარაიძე — დიდი, გაბატონი სიმეტირული... (პუბლიკაცია)	49 53
ვახო გომიანიშვილი — მადლიანის ზემოთში (პუბლიკაცია) სწავლო ახმეტელის შემოქმედის ფორმები და სურათები (პუბლიკაცია. შესავალი წერილი ეთერ დავითიანის) სწავლო ახმეტელის საბავშვო ზემოთში (პუბლიკაცია. შესავალი წერილი ნინო ჭიჭიანიანი)	54 55 59
ვატერიანი ვანაძე — დავითიანი დღე	64
ზურაბისხიანიანი (პუბლიკაცია. ს. ახმეტელი აღ. გველსიანის შესახებ. შესავალი წერილი ლია ვახრაიანიანი)	65
გურამ გვერდუნიანი — პარტიული კინო და მხატვრობა	67
ოთარ კილაძე — მანძი	77
ვაჟა ძიგუა — ზურაბისხიანიანი	78
ელეჯია ამაშუკელი — მხატვარი ზივი ვახრაიანიანი ვახრაიანიანი	86
ალექსანდრა თოიძე — საბავშვო ხელოვნებისადასრული ზურაბისხიანიანი პარტიული კინოს რანჟი	89 93
ია კვიციანიანი — სტრუქტურის მნიშვნელობა	94
ქურბან ნადირაძე — ალექსანდრა და კინოკრიტიკა	96
ლადო გულიანიანი — მხატვრობისადასრული ფორმა	107
ახალი წიგნები	112
კრიტიკა	113

საპარტიზოლოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური ჟურნალი

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია

მთავარი რედაქტორი
თეატრის მხატვარი
სარედაქციო კომიტეტი:
საბავშვო მხატვრობა,
მხატვრობის მხატვარი,
ჯურნალის თეატრის
(პარტიზოლოს მხატვარი),
ნოდარ გვერდუნიანი,
საბავშვო კინოს მხატვარი,
ნოდარ გვერდუნიანი,
ზურაბისხიანიანი,
ზივი ვახრაიანიანი,
ნათელა შაროვა,
რედაქციის მხატვარი,
ნათელა შაროვა,
ნიკო მხატვრობა,
ნოდარ გვერდუნიანი.

ვ. ი. ლენინის დაკვების 107-ე წლისთავი

ღმს, ჩვენი ძველნი განვითარების ახალ ეტაპზე, როცა კომუნისტური მხედრობის უმაღალი-
თმ მასშტაბის ამოტანები და დედაქალაქი მტკი-
ცე მხვილობის უზრუნველყოფის უდიდესი მნი-
შვნელობის ამოტანა წულობა, ახალი კალით ვლი-
ნდება ჩვენი პარტიის ლენინური კურსის თანამიმ-
დევრულობა და ურღვევი მემკვიდრეობითობა.

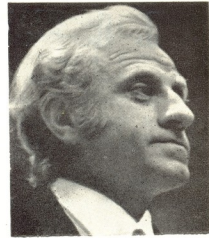
საბჭოთა კავშირის კომუნისტური
პარტიის ცენტრალური კომიტეტის
1977 წლის 31 იანვრის დადგინებულ-
დან „დიდი ოქტომბრის სოციალის-
ტური რევოლუციის 60-ე წლისთა-
ვის შესახებ“.



ი. შადრი

ვ. ი. ლენინის ძეგლი ზაპეესში (1927 წ.)

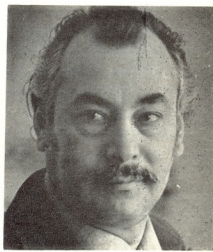
საქართველოს სსრ 1977 წლის ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიების მინიჭების შესახებ



კორნელი სანაძე



გურამ სალარაძე



რიკვა ინაშვილი



საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭო ალბენინ:

მიღებულ იქნეს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული საქართველოს სსრ ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წინადადება და საქართველოს სსრ 1977 წლის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიები მიენიჭოთ:

მუსიკის დარგში:

პახიძის ჯანსუღ ივანეს ძეს — 1975-1976 წლებში ნაყოფიერი სადიროლო მოღვაწეობისათვის.

სახვითი ხელოვნების დარგში:

სანაძეს კორნელი ბარნაბის ძეს — 1975-1976 წლებში შექმნილი ნაწარმოებებისათვის (საზოგადო მოღვაწეთა, მუშათა და კოლმეურნეთა ფერწერული პორტრეტების, პეიზაჟებისა და გრაფიკული ნამუშევრების სერიები).

თეატრალური ხელოვნების დარგში:

სალარაძეს გურამ გიორგის ძეს — მხატვრული კითხვის და ქართული პოეზიის პოპულარიზაციის საქმეში ნაყოფიერი მოღვაწეობისათვის (1975-1976 წლებში ჩატარებული მხატვრული კითხვის პერსონალური პროგრამა-კონცერტი).

საბავშვო ლიტერატურის დარგში:

ინანიშვილი რევაჯ კონსტანტინეს ძეს — 1975-1976 წლებში შექმნილი საბავშვო მოთხრობებისათვის, რომლებიც შესულია წიგნში — „შორი თეთრი მწვერვალი“ (გამომცემლობა „ნაკადული“, 1976 წელი).

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი შ. შვანიტაძე
საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე ზ. პაბარიძე

პ. ი. ლენინი და საბჭოთა პრეპარატიული

ხალკვნების ბანკითარება

ტატინა შაროვა

70-იანი წლების მიერ ნახევარში, დიდი ოქტომბრის 60 წლისთვის შეხვედრის წინ კიდევ უფრო აშკარა ხდება სოციალისტური კულტურის, ერების დიდი მეგობრობის, ურთიერთანამშრომლობისა და ურთიერთგაზიარების ლენინური კონცეპციის გამარჯვება ჩვენს ქვეყანაში.

ლენინური კულტურული რევოლუციის განხორციელებამ, მნიშვნელოვან ფაქტორად რომ იქცა ეროვნული საკითხის სოციალისტური გადაჭრის ლენინური პროგრამის განხორციელებაში, ხელი შეუწყო საბჭოთა კავშირის ხალხთა შინაარსით ინტერსაციონალური და ფორმით ეროვნული კულტურის აყვავებას, მისი სახელოვანი წარმომადგენლების საყოველთაო პოპულარობას.

შარშან ოქტომბერში თბილისში ჩატარებულ საკავშირო სამეცნიერო-პრაქტიკულ კონფერენციასე „ლენინური ეროვნული პოლიტიკის განხორციელება და ინტერნაციონალიზაციის აღზრდის აქტუალური საკითხები სკკპ XXV ყრილობის გადაწყვეტილებათა შუქზე“ განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო სკკპ XXV ყრილობის მიერ დასმული ამოცანების განხორციელებას — საბჭოთა ხალხის, როგორც განვითარებული სოციალიზმის ადამიანების ახალი სოციალ-პოლიტიკური ურთიერთობის განმტკიცებისა და განვითარების პროცესების შემდგომ შესწავლას, მრავალეროვნული ხელფენების — მსოფლიოში არანახული ახალი ესთეტიკური სისტემის აყვავებას.

ინტერსაციონალურისა და ეროვნულის ამ გეგმიურ მთლიანობაზე საბჭოთა მრავალეროვნული ხელოვნებაში, როგორც ლენინური ეროვნული პოლიტიკის გამოვლინებაზე ილპარაკა აშხ. ე. შვარცნაძემ თავის მოხსენებაში საკავშირო პრაქტიკულ კონფერენციაზე:

„ჩვენი საერთო-სახალხო სიამყავე ტოლსტოისა და შვეჩენკის, კუპალასა და კუნანბავეის, ნავოისა და ბარათაშვილის, დონეაიტიისა და რაინისის, ისაკიანისა და ტოტოგოლის, ნიზამის, ქერბაბაევისა და გულიანოს, ფირდუსისა და სმუულის, აიტმატოვისა და აინის, კრიანგის, გულიას, ხეთაგუროვისა და ბეგრ სხვათა შემოქმედება. თვითეული ერი არა მარტო იღებს სხვა ხალხისაგან სულიერ ღირებულებებს, არამედ თავისი შემოქმედებით თვითონაც ამღიდრებს მოძვე ხალხთა სულიერ სამყაროს“.

ბურჟუაზიული პრესაც კი იძულებულია აღიაროს მრავალეროვნული საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების თვალსაჩინო წარმატებები. ამერიკის შვერთული შტატებშიც დაბრუნებულმა საბჭოთა პოეტმა ვ. კორტიჩმა, რომელიც იქ იმყოფე-

ბოდა კანსასისა და კალიფორნიის უნივერსიტეტების მიწვევით, ხაზი გაუსვა ამერიკელი ახალგაზრდობის დიდ ინტერესს საბჭოთა მრავალეროვნული ხელოვნებისადმი, იმისადმი, თუ როგორ ვითარდება და მტკიცდება ყოველი დიდი თუ პატარა ერის ხელოვნება დიდი საბჭოთა ხალხების ძმურ თვანში.

მართლაც, ყველასათვის ნათელია სრც სოციალისტური კულტურის მშენებლობის საერთაშორისო მნიშვნელობა.

დიდი ოქტომბრის 60 წლისთვის საბჭოთა კავშირი ხვდება როგორც მსოფლიოში მშვიდობის აქტიური დამცველი, როგორც განთავისუფლებული კოლონიალური ხალხების მხარდაჭერი და მეგობარი.

ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ ვ. ი. ლენინი, შეუდგა რა კულტურული რევოლუციის განხორციელებას, მხედველობაში იღებდა, რომ მრავალეროვნულ რუსეთში, სადაც ჩაგრული ერების რაოდენობა მთელი მოსახლეობის 57 პროცენტს — 100 მილიონზე მეტს აღწევდა, სოციალისტური კულტურის მშენებლობა მოითხოვდა ეროვნული საკითხის შედმიწვევით ხუხტა და თანმიმდევრულ გამორჩეილებას.

ჯერ კიდევ ოქტომბრის რევოლუციამდე ლენინი ნათლად მიუთითებდა დიალექტიკური ეროვნული კულტურული მშენებლობის პერსპექტივას რევოლუციის შემდგომ საბჭოთა კავშირში და აღნიშნავდა: „დემოკრატიული და მსოფლიო მუშათა მოძრაობის ინტერნაციონალური კულტურის“ ლოზუნგს რომ ვაყენებ, თვითეული ნაციონალური კულტურიდან ჩვენ ვიღებთ მხოლოდ მის დემოკრატიულ და სოციალისტურ ელემენტებს, ვიღებთ მათ მხოლოდ და უთუოდ თვითეული ერის ბურჟუაზიული კულტურის, ბურჟუაზიული ნაციონალიზმის საპირისპიროდ“ (ვ. ი. ლენინი. თხ. ტ. 20. გვ. 10).

სწორედ ეროვნული კულტურის ეს „დემოკრატიული და სოციალისტური ელემენტები“ ყოველი ეროვნების კულტურაში არის ის ბაზა, რომლის საფუძველზეც გამარჯვებულ მშრომელ კლასებს უნდა აუმჯობესონ მოსახლის ხელოვნება. ყოველივე ეს უნდა განხორციელებულიყო მხოლოდ სოციალისტური რევოლუციის ქუმმარტი ეროვნული კულტურის აყვავების საწინდარის გამარჯვების შემდეგ.

ღ. ი. ბრეჟნევმა თავის სიტყვაში საქართველოს სსრ და საქართველოს კომპარტიის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს საზეიმო სხდომაზე 1971 წ. მიყვანა ვ. ი. ლენინის სიტყვები კავკასიაში ეროვნული საკითხის გადაჭრის შესახებ:



„ჩვენში და კავკასიაში ს.-დ. ქართველები + სომხები + თურები + რუსები ათ წულობადზე მეტ ხანს მუშაობდნენ ერთად ერთიან ს.-დ. ორგანიზაციაში. ეს ფარავს კი არ არის, არამედ ერთგულნი საკითხის საკავშირო პროლეტარული გადაწყვეტაა, ერთადერთი გადაწყვეტა“ (ვ. ი. ლენინი. თხზ. ტ. 35. გვ. 76).

და დასაბა: „დიას, ამხანაგებო! ეს გადაწყვეტა, რომელიც მარქსიზმა გამოიხატა, გამოყვადვთ რევოლუციისა და სომოქალაქო ომის ქარიშხლებში, მჩქვფარე ხუთწულებში, დიდი სამამულო ომის ბრძოლებში. და მან გაუძლო ყველა განსაცულებო“.

ნაციონალური ნიპილიზმის ანტილენინური ვულგარიზატორული კონცეპციების საწინააღმდეგოდ, რომლებიც საჭიროდ მიიჩნევდნენ ერთგული ენებისა და კულტურების შესაძლო შერწყმისა და ნიველირების, ვ. ი. ლენინი მტკიცედ იდგა თავის პოზიციაზე „ერთადერთი გადაწყვეტა“, მარქსიზმის გამომხატველი მხოლოდ სრული თავისუფლება ერთგულების გამოვლინებისა, ერთგული თავისებურებებისა და მისწრაფების სრული გათვალისწინებით და, უპირველეს ყოვლისა, თვითიული ერის გარანტირებული უფლება თვითგანსაზღვრისა მივიყვანს ინტერნაციონალისტურ სწრაფვასთან, დაგვახლოებს სხვა ერებს, გააძლიერებს ნებაყოფიებით კავშირს ხალხებს შორის, შექმნის ჭეშმარიტ სოციალისტურ კულტურას.

საბჭოთა სახელმწიფოს მიერ ოქტომბრის შემდგომ პირველივე დღეებში მიღებული დეკრეტები: „რუსეთის ხალხთა უფლებათა დეკლარაცია“, „რუსეთის ხალხთა თანასწორობა და სუვერენობა“ ლენინისეულ კლასიკურ ფორმულირებასთან — „ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს — ერთად იქცევენ იმ დიკუმენტებს, რითაც დაიწყო კულტურული რევოლუციის განხორციელება, ეს კი, თავის მხრივ, იქცა ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფოს მოღვაწეობის განუყოფელ ნაწილად. უკვე 1919 წელს საბჭოთა სახელმწიფოს ბელადმა განსაზღვრა ერთგული პოლიტიკის არსი:

„ჩვენ ყოველნაირად ვგმობთ თვითიული ერთგუნების დამოუკიდებელ, თავისუფალ განვითარებას, ლიბერატორის ზრდასა და გავრცელებას თვითიულის დედა-ენაზე“ (ვ. ი. ლენინი. თხზ. ტ. 29. გვ. 612).

სოციალისტური ხელოვნების მშენებელი მოწინავე, დემოკრატიულად განწყობილი ძველი შემოქმედებითი ინტელიგენციის „განსატოვრებისა“ და „სოციალიზაციის“ ლენინური გეგმის ისტორიული არსი განსაკუთრებით საგრძნობია ამიერკავკასიის რესპუბლიკების მავალითზე. კავკასიის კომუნისტურ ბისადში მიწერილი ცნობილი წერილებში ვ. ი. ლენინი ფაფრთხილებას იძლეოდა, რომ განსაკუთრებული გულისხმობება, სიფრთხილე, მოთხოვნება უნდა გამოიჩინონ ინტელიგენციის მიმართ, ყოველგვარი ადმინისტრირების, ძალადობის გარეშე და გეგმარაობითა ჩაბანას ის ასალი სამყაროს მშენებლობაში.

აქ, ძველი შემოქმედებითი ინტელიგენციის აღზრდასა და გარდაქმნაზე ლაბარაკისას, იგულისხმება ახალი, მრავალერთგულნი საბჭოთა სახელმწიფოს ინტელიგენციის შექმნა.

შემოქმედებითი ინტელიგენციის ძირითადი ნაწილი მანინვე დადგა ახალი სამყაროს მშენებელთა რიგებში. მათი მუგზნებარე მოქმედებები სოციალისტური ხელოვნების ლენინური გეგმის განხორციელებაში ეხმარებოდნენ და უჭერდნენ მხარს, ბევრი მათგანის ბიოგრაფია ფაქტურად ამიერკავკასიაში რევოლუციის გამარჯვების მატარებია.

ამრიგად, უკვე ამიერკავკასიაში საბჭოთა ხელისუფლების

გამარჯვების პირველივე თვეებში ნათელი გახდა ლენინური ერთგული პოლიტიკის მხარდაჭერის აქტიური ნიშნები: შემოქმედებითი ინტელიგენციის მხრიდან.

ვ. ი. ლენინმა და მისი ხელმძღვანელობით პარტიამ შემომუშავეს ერთადერთი სწორი გადაწყვეტილება ერთგულ საკითხში, ხელოვნებისა და კულტურის მოღვაწეთა დახლოება ხალხთან პერსპექტივიანად რაღორ მოოცესად აქციეს.

ძალზე ნიშანდობლივია, რომ ქართული საბჭოთა დრამატურგის ფუქმდებელი შ. დადიანი მაშინვე ჩაება სოციალისტური საქართველოს მშენებლობაში და განაცხადა: ლენინური ერთგული პოლიტიკის ყველაზე დიდი მიღწევა საბჭოთა ქვეყნის ხალხთა ურღვევი მეგობრობაა.

ქუთაისის რევკომმა შ. დადიანი დანიშნა ჯერ დრამატული რევოლუციური თეატრის ხელმძღვანელად, ერთი თვის შემდეგ კი იგი საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატის ფეატრალური სექციის გამგე და „სახალხო სახლის“ ხელმძღვანელია. 1923 წ. გახუთი „კომუნისტური“ განსაკუთრებული აღნიშნავდა შ. დადიანის როლს ლენინური ერთგული პოლიტიკის გატარებაში და ქართული თეატრის შექმნის საქმეში. შ. დადიანის ფეატრალური მოღვაწეობის 30 წლის იუბილენ მხატვის სტუდიაში 1923 წელს, რუსი და ქართველი ხალხების მეგობრობის განხილვებზე დემონსტრაციად იქცა, როდესაც იუბილარს მიესალმნენ ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო და ა. იპალიჩინა, რომელმაც წაითხობა ა. სუმბათაშვილი-იუვილის ადრესიც.

საბჭოთა ხალხების მეგობრობის იდეის მუგზნებარე პროპაგანდისტები იყვნენ პირველი პროლეტარული აზერბაიჯანელი პოეტი მამედ საიდ ორდელი და მოქმედ-დრამატურგი ჯაფარ ჯაბარლი, რომელთაც თავიანთი შემოქმედებით გზა ჯარ კიდევ ოქტომბრამდე დაიწვეს. თუ ორდუბადი ერთ-ერთი პირველთაგანი მიესალმა ლენინური ერთგული პოლიტიკის განხორციელებას აზერბაიჯანში, ეს ჯაბარლიმ საკუთარი თავის გამოსვლა და ცარიზმის ცენზურის ეკლიოურუსული შოგინიზმი, როდესაც მის პიესებს არ დგამდნენ. საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვება აზერბაიჯანში მთორ დადგამდა იყო მისი ძველი თუ ახალი პიესებისათვის: „ცეცხლის საცემო“, „სევილი“, „ალბასი“, „1905 წელს“, ხოლო მისი სტატეები ერთგული კულტურის საკითხებზე ყოველმხრივ ეხმარებოდა ლენინური ერთგული პოლიტიკის გატარებას აზერბაიჯანში.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველსავე წლებში ამიერკავკასიაში დაიწყო ხელოვნების ყველა დარგის აღორძინება. ქართული და სომხური თეატრების ისტორიაში დაიწყო ახალი — ქართული და სომხური საბჭოთა თეატრების განვითარების ხანა.

1921 წელს სტუმარმოყვრულად გაიხსნა ერენგის სუნდუკიანის სახელობის თეატრი. 1922 წ. თბილისში გაიხსნა სამხატვრო აკადემია, 1923 წელს — ერენგანი კონსერვატორია, ხოლო მოსკოვის კონსერვატორიაში, პროფესორ გ. გუზიკოვის ხელმძღვანელობით შეიქმნა ახლა უკვე სახელგანთავსებული კომპოზიტორის კურსტები. დიდმა ქართულმა რეჟისორმა კ. მარჯანიშვილმა კვანთავილის თეატრში დადგა ლოპე დე ვეგეს „ფუნტე ოფუნა“. ჯ. ანტონოვის „მშის დაბნელება საქართველოში“ და ვ. ერისთავის „ვაცარა“, შემოიკრებოდა ახალგაზრდა ტალანტები, შემდგომში სსრ კავშირის სახალხო არტისტები: ა. ხორავა, ა. ვასაძე, ვ. ანჯაფარიძე, შ. ლამაშიძე, ვ. გოთიაშვილი. ლ. ქალანთარმა, ა. ბურჯალიანმა დიდად შეუწყეს ხელი სომხური საბჭოთა ხელოვნების განვითარებას, ასევე



ა. სპენდიაროვის შემოქმედებამ, ზ. ფალიაშვილისა და უ. პა-
ჯიბეგოვის ოპერებმა, ახალი ნაოთი ფურცელი ჩაწერეს საბ-
ჭოთა სახელმწიფოს მრავალეროვნული სოციალისტური კულ-
ტურის განვითარებაში.

ქართულმა საბჭოთა ინტელიგენციამ წარმატებით ჩააბარა
პოლიტიკური და მხატვრული სიმწიფის შემოქმედებითი გა-
მომცად, დადგა საბჭოთა კინოინჟინერების მიღწევითა სა-
თავებთან და შექმნა ისეთი ფილმები, როგორცაა „ასრუ-
ჯიორჯიაშვილი“ (1921), „სურამის ციხე“ (1922), „წითელი
ემკაკუნებ“ (1923). 1923 წლიდან მიეცა დასაბამი სიმე-
ხური კინემატოგრაფიის განვითარებას. ეს უდავოდ იყო ამიერ-
კავკასიის ხალხთა მრავალეროვნული ხელოვნების შექმნის
პროცესი — ე. ი. სოციალისტური ხელოვნების მშენებლობის
ლენინური გეგმის ცხოვრებაში განხორციელება.

20-იანი წლების ჟურნალებში დიდ ადგილს უთმობდნენ
სოციალისტური კულტურის ფორმირებასა და განვითარებას
საბჭოთა ქვეყნის ხალხებში. ასე მაგალითად, თითქმის მთელი
მეხუთე ნომერი ჟურნალ „პროლეტარისა“ 1925 წ. ეძღვნება
სსრ კავშირის (კავ.)-ის მეორე მიწვევის მხარე სესიას, რომე-
ლიც ამ წლის 3 მარტს გაიხსნა თბილისში. მთელი რიგი ჟურ-
ნალები უკვე 20-იან წლებში აშუქებდნენ საბჭოთა ხალხების
ხელოვნების მიღწევებს. გამოჩნდა სტატიები ჩრდილო კავკა-
სიის პროლეტარული მწერლების შემოქმედებაზე, სტატიები
უკრაინის მონუმენტურ ხელოვნებაზე, კ. ტრინის შემოქმედე-
ბაზე, სომხურ არქიტექტურაზე, ახალგაზრდა აზერბაიჯანულ
პროზაზე, რეჟისორები პიოტროვსკი გ. რეზინაშვილის შრომაზე
„ქართული დარბაზი“, იბეჭდებოდა ა. ლუნარსკის, პ. კოგა-
ნის, ი. ტუვენოზოლის სტატიები, რომლებიც უშუალოდ საბ-
ჭოთა ქვეყნის ხალხთა ხელოვნებას ეხებოდნენ. მაგალითად,
ტელეფონისამცოდნე ი. ტუვენოზოლი გამოყენებს „სსრ კავში-
რის ხალხთა ცხოვრება და ყოფა“ ანალიზისას აღნიშნავდა
„ქართული ფერწერის მკაფიო გამომახველობას“, „მ. სარი-
ანის მზურ პალიტრას“, „უკრაინელი მხატვრების ღირსშეს“,
სმამალა ლაპარაკობდა „ფირისმანზე, როგორც გენიალურ
თეთრობად მხატვარზე“, რომლითაც მთელ მსოფლიოს შე-
უძლია იამყოს, თბილისის მუშათა და გლეხთა სტუდიაზე,
მ. თოთის ხელმძღვანელობით რომ მოქმედებდა, მოჰყავდა
რეინალისეული შეფასება დ. გუდიაშვილის ნაწარმოებებსა
— მისი უნარი, რისი მემკვიდრეობაც მან პარიზშიც კი შეინარ-
ჩნა ერთნაირი თავისებურება. ხელოვნებისმცოდნე თაის
სტატიას ამთავრებდა ლენინური ეროვნული პოლიტიკის გა-
მარჯვების მტკიცებით.

აღსანიშნავია, რომ უკვე 20-იან წლებში გორკის ხელ-
მძღვანელობით დაიწყო წელიწადში ოთხჯერ ლიტერატურ-
ულ-მხატვრული ოლმანახის და სერვის „სსრ კავშირის ხალ-
ხთა შემოქმედება“ გამოსვლა.

ეროვნული საკითხის სოციალისტური გადაწყვეტის ლე-
ნინური პროგრამის განხორციელების მაგალითმა საქართვე-
ლოში, აზერბაიჯანსა და სომხეთში ნათელი გახადა, რომ ახა-
ლი ცხოვრების შენების პროცესში ყოველი ხალხი თვისებებს
სხვა ერების კულტურას და ავითარებს საკუთარს.

თვით რეალობაც — კ. სტანისლავსკის, ე. ვახტანგოვის,
მ. მონასხოვის, ე. მარჯანიშვილის, პ. სისაკაგანის, ს. ანბეტე-
ლის, დ. ქალანთარის ახალი დღეებში, ხალხის აქტიური
მონაწილეობა მასობრივ სანახაობებში, სტუდიებში, წიგნებში,
ი. პავლოვისა და ი. ბერიტაშვილის ლაბორატორიები, ი. ნი-
კოლაძის, გ. ტაბიძის, მ. თოთის, მ. სარიანის შემოქმედება

უცლობელი არგუმენტი, იმის მაჩვენებელი იყო, თუ რა
ხორციელდება ცხოვრებაში სოციალისტური ხელოვნებისა და
კულტურის ლენინური კონცეპცია.

საბჭოთა ხელოვნების ლენინური მადე-ესთეტიკურმა
საფუძვლებმა დიდი ასპარეზი მისცა ამიერკავკასიის რესპუბ-
ლიკების ეროვნული კულტურის დამოუკიდებელ წინსვლას
მაგრამ ყოველი მომე ხალხი ზრუნავდა რა საკუთარი ერო-
ვნული კულტურის, ხელოვნების, ლიტერატურის განვითარე-
ბაზე, ამასთან, ყვეტად კიდევ სოციალისტური კულტურის
მშენებლობის ინტერნაციონალურ ამოცანას. აქედან აღმოცენ-
და სწორედ თვისობრივად ახალი ტიპი ხალხთა სოციალურ-
ისტორიული ერთობისა. ამაში მდგომარეობს უდადესი ის-
ტორიზმი სოციალისტური ხელოვნების ლენინური მოძღვრე-
ბისა, რაც, თავისთავად, ეროვნული პოლიტიკის სოციალის-
ტური გადაწყვეტის ლენინური პროგრამის ნაწილია.

და ახლა, დიდი ოქტომბრის მე-60 წლისთავის ზღვრულ-
ზე, როდესაც ვუკვერით რუსთავის მეტალურგიულ და ქუთა-
ისის საავტომობილო ქარხნებს, მანდელსა და ნენგურსებს,
ქართველების შრომა-გარჯას ბაშუე, სუმგაითს, მინგეაურს,
დაშქესანს — შექმნის ქართველებისა და აზერბაიჯანელე-
ბის, უკრაინელებისა და სომხების ერთობლივი შრომით, კარ-
გად გვესმის, რომ ამიერკავკასიის ხალხებმა, როგორც განუყ-
რელმა ნაწილმა აღამაინათ ახალი ისტორიული ერთობისა, სა-
ბჭოთა ხალხების მეგობრულ ოჯახში ააშენეს თავიანთი ახალი
სოციალისტური ცხოვრება.

განვლილი წლების მანძილზე არნახულ აყვავებას მიაღწია
საბჭოთა ხალხების ხელოვნებამ, განვითარებული სოციალი-
ზმის ხელოვნებამ. სულ ძალუმად ფლერს ხალხთა ერთიან მე-
გობრულ ოჯახში მრავალეროვნული საბჭოთა ხელოვნების
წარმომადგენელთა მხები.

ამჟამად, 70-იანი წლების მეორე ნახევარში, მსოფლიოს
წინაშე ერთიანი საბჭოთა სოციალისტური რეალობის ხე-
ლოვნებამ, რომელიც აერთიანებ 75 ეროვნულ ლიტერატურასა
და ხელოვნებას, ეს არის ერთ-ერთი პრაქტიკული შედეგი
ინტერნაციონალიზმის პოლიტიკისა და საბჭოთა სოციალის-
ტური რესპუბლიკების კავშირის შემოქმედებით შრომისა,
აგრეთვე ლენინური ეროვნული პოლიტიკის ბრძნული პრინ-
ციპების განხორციელება.

ახლა მთელი მსოფლიო ხედავს, რომ საერთაშორისო მას-
შტებით წარმომავ კულტურის აქამდე უცნობი სოციალისტურ-
ი ტიპი, რომ დიადმა მარქსისტულ-ლენინურმა იდეებმა ცო-
ცხალი განსახიერება ჰპოვეს.

საბჭოთა მრავალეროვნული კულტურის ამ გრანდიოზულმა
მიღწევებმა პრაქტიკულად დაამტკიცეს მარქსიზმ-ლენინიზ-
მისა და პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის, ლენინური
ეროვნული პოლიტიკის იდეების ცხოველყოფილი ძალა.

მრავალეროვნულ საბჭოთა ხელოვნებას — სოციალისტური
რეალიზმის ხელოვნების ლენინური პრინციპების უშუალოდ
გამოვლინებას — ხელეწიფება გადაჭრას თანამედროვეობის
ყველაზე საკვანძო, ურთულესი პრობლემები, დაეხმაროს იმ
ხალხებს, სოციალური და ეროვნული ჩაგვრის სხვადასხვა
ფორმის წინააღმდეგ რომ იბრძვიან.



სახელმწიფო თარიღები



გურამ ენუქიძე

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს ტელევიზიისა და რადიომარუშების სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარე

ჩვენს რესპუბლიკის საზოგადოებრიობამ აღნიშნა საქართველოს რადიოს 50 და ტელევიზიის დაარსების 20 წლისთავი. „ლაპარაკობს თბილისი, ლაპარაკობს თბილისი!“ — ასე დაიწყო 50 წლის წინ თავისი გადაცემები საქართველოს რადიომარუშებლობამ.

და მას შემდეგ ამ სიტყვებით ესალმებიან ყოველდღე თავიანთ მსმენელებს საქართველოს რადიოს დიქტორები ქართულ, რუსულ, სომხურ და აზერბაიჯანულ ენებზე.

ჩვენი ცხოვრების ეს მნიშვნელოვანი მოვლენა დიდი ოქტომბრის რევოლუციის ერთ-ერთი მონაპოვარია. მას წინ უძღოდა კაცობრიობის ისტორიაში პირველი პოლიტიკური რადიოგრაფია, — ეს იყო ლენინური „დეკრეტი მიწის, ზავის, საბჭოთა მოავრობის შექმნის შესახებ!“.

1919 წელი... 27 თებერვალი... დილის ათ საათზე მოსკოვის ნიჟეგოროდის რადიოლაბორატორიიდან, მორჩეს სივანალების ნაცვლად, რადიოთი პირველად გაისმა ადამიანის ხმა... რამდენიმე საათის შემდეგ ლაბორატორიამ დეკრემ მიიღო: — „რადიოში ადამიანის ხმა გავიგეთ, აგვისსენით რა ხდება“...

ასე იქცა რადიო XX საუკუნის საოცრებად. ასე შევდა იგი პირველად საბჭოთა ადამიანის ცხოვრებაში.

ასე დაიწყო მან საუბარი ადამიანებთან მათთვის გასაგებ, მისაწვდომ და მახლობელ ენაზე.

ამ ხმამ საქართველომდეც მოაღწია: 1922 წელი. 22 აპრილი, ლენინის დაბადების დღე. ნავთულში თავშეყრილი ათასობით ადამიანის თვალწინ წელ-წელა წულში იმართებოდა ასოცმეტრიანი რადიოანძა.

ეს იყო პირველი დიდი მოვლენა ამიერკავკასიის რადიომშენებლობის განვითარებაში.

1925 წლის 20 მაისს გაზეთი „კომუნისტი“ იუწყებოდა: „21 მაისს თბილისის მძლავრი რადიოსადგურე მოაწყო მის პირველ საცდელ გადაცემა-კონცერტს“.

იმ დღეს რუსთაველის პრისაპექტი და ყოფილი ალექსან-

დროვის ბაღის შემოგარენი თბილისელებით გაივსო. ახლანდელი სასტუმრო „თბილისის“ შენობის ერთ-ერთი პატარა ოთახიდან, რომელიც რადიოსტუდიად იწოდებოდა, დაიწყო პირველი საცდელი გადაცემა-კონცერტი. ეთერში გაისმა მართო თარხნიშვილის ურმული, სანდრო ინაშვილისა და ნიკო ქუშიასვილის სიმღერის ხმები.

სულ მოკლე ხანში რადიომარუშებლობა ცალკეული ებიზოდური გადაცემებიდან რეგულარულ, ყოველდღიურ გადაცემებზე გადავიდა.

50 წელი გვაცილებს იმ პერიოდს, და მათ, ვინც თავიანთი შემოქმედებით ცხოვრება რადიომარუშებლობის განვითარების საქმეს მიუძღვნეს, კარგად იცინა, რა დიდი შრომა იყო საჭირო, როგორი ენთუზიაზმი, როგორი სიყვარული საქმისა, რომ ფუნდამენტი მიჰყოლოდნენ ახალგაზრდა საბჭოთა ქვეყნის საოცარ რიტმს.

სოციალისტური აღმშენებლობის სარბიელზე, როდესაც ხორციელდებოდა საუკუნეებით ჩამორჩენილ ქვეყნის უძლიერეს ინდუსტრიულ სოციალისტურ სახელმწიფოდ გარდაქმნის გენერალური გეგმა, რადიომარუშებლობა პარტიის, საბჭოთა ხელისუფლების მძლავრ, აქტიურ და საყრდენ ძალად იქცა.

გამოგვივითა რადიომარუშებლობის როლი, როგორც პროპაგანდისტის, აგიტატორის, ორგანიზატორისა, მისი მოვალეობა — აღზარდოს საბჭოთა ადამიანები კომუნისტური სულისკვებით, აამაღლოს მათი პოლიტიკური და შემოქმედებითი აქტივობა.

ამ მეტად პასუხსაგები მისიის შესრულება შესაძლებელი გახდა მხოლოდ უდიდესი შემოქმედებითი ძიებით: საჭირო იყო მზამზარეული საგაზეთო მასალების კითხვიდან გადასვლა რადიოსთვის დამახასიათებელ ფორმებსა და გამომსახველობითი საშუალებებზე.

1927 წლის 5 თებერვალს ეთერში გაისმა პირველი ქართული ორიგინალური რადიოგადაცემა, „რადიოგაზეთად“ წოდებული.

ჯერ კიდევ 1901 წელს მარკსის აგრარულ „კრიტიკისებ-



თან“ პოლემიკაში ლენინი ამტკიცებდა, რომ ინდუსტრიული ცენტრების განვითარება კულტურისთან დაახლოებს სოფლის მილიონობით მოსახლეს. ახლა კი ეს ამოცანა პრაქტიკულად გადაჭარს მოითხოვდა, როგორ ამალეულებულიყო სოფლის დონე ქალების დონემდე? რა საშუალებებით შეიძლებოდა ამ ისტორიული ამოცანის გადაწყვეტა?

ერთ-ერთი საშუალება იყო რადიო. სწორედ ამიტომ ოქტომბრის რევოლუციის 10 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო სესიაზე მიღებულ მანფესტში, ტრაქტორი და რადიო ერთობლივად გვერდითაა მოხსენებული. ისინი განასაზღვრებენ სოფლად სოციალისტური რევოლუციის ორ მხარეს: ტრაქტორი — სამეურნეოს, რადიო კი — კულტურულს.

გაგისენოთ მაშინდელი ქალაქის მოწყვეტილი ქართული სოფელი. ძირითადი მასა წერა-კითხვის უცოდინარი იყო და გეჰით ხვდებოდა ყოველივე ახალს... წარმოიდგინეთ, რა ძნელი იყო მათი დარწმუნება, რომ ხმა, რომელიც მათ ესმოდათ, ემშაბისა კი არა, ადამიანისა იყო და ეს ხმა თბილისიდან მოდიოდა...

მოვიყვანთ ერთ ეპიზოდს რადიომაუწყებლობის ისტორიიდან:

ახალწლის დამეს მესხეთიდან თბილისში ჩამოიყვანეს სოფლის თავაკი 120 წლის მოხუცი კოკილაშვილი. მან ახალი წელი სტალინიდან მიულოცა თავის თანოყოფლებს და დასძინა: „ახლო, მისმინეთ, მართლა თბილისიდან გელაპარაკებთო“. მის გამოსვლას კომენტარი გაუკეთა საქართველოს ცაკის თავმჯდომარემ ფილიპე მასარაძემ.

ამას მოჰყვა რადიოჟურნალისტების ლაშქრობა სოფლად. დაიბრუნენ სოფლიდან სოფელში, ესაბრუნებოდნენ გლეხებს მათთვის საჭირობოროტო საკითხებზე და სოფლის რადიოგანძის საშუალებით მათი ცოცხალი საუბრები პირდაპირ ეთერში გადაიყვებოდა.

1927 წლის მაისში ეთერში გაესმა „გლეხთა რადიოგაზეთი“. ეს იყო პირველი რადიოგადაცემა, მიმართული უკვე კონკრეტული კატეგორიის მსმენელთადმი. მას მოჰყვა „მუშათა რადიოგაზეთი“, ცოტა ხნის შემდეგ რადიოგაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, უფრო შემდეგ კი „პიონერთა რადიოგაზეთი“.

რადიომ თავისი განვითარების პირველივე ეტაპზე შეიმუშავა მაუწყებლობის ერთ-ერთი აქტიური ფორმა — ტრანსლაცია მოვლენის ადგილიდან.

30-იან წლებში, როდესაც ფორზე ჩაწერის არავითარი საშუალება არ არსებობდა, მხოლოდ ტრანსლაციით იყო შესაძლებელი რადიომსმენელებს მოესმინათ ფალიაშვილის უკვდავი „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“, ჩაიკოცკის, მუსორგსკის, ვერდისა და ბიჯეს დამარწმობებები. რადიოჟურნალისტებთან მიაჭაჭველი ადამიანები სულგანაბულნი უსმენდნენ კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ბრწყინვალე დადგომებს რუსთაველის თეატრიდან.

როცა მხატვრული სიტყვის საჯაროობაზე ვსაუბრობთ, არ შეიძლება არ გაგისენოთ ვლადიმერ მაიაკოვსკის სიტყვები: „რადიო ესაა მხატვრული სიტყვის, პოეზიის წინსვლა, რევოლუციამ მოგვცა სმენადი სიტყვა, სმენადი პოეზია. პუშკინის მეთორეცხვან მსმენელთა ბედნიერება დღეს მთელი მსოფლიოს წილხვედრი გახდა“.

მიკროფონით საბჭოური ცხოვრების, სოციალისტური მშენებლობის შუაგულში — აი, რადიომაუწყებლობის საბძოლო ამოცანა პირველ ხუთწლეულში.

მიკროფონი უნდა გამოსდარიყო საბჭოთა ადამიანების ყოველდღიური შრომისა და ცხოვრების სმოფანი საფრეცხვით იყო... გავისენით დიდი აღმშენებლობის წლები... როცა სრულდებოდა პირველი ხუთწლიანი გეგმა, მწყობრიმ დგებოდა ახალი ფაბრიკები და ქარხნები, რესპუბლიკის სამეურნეო მშენებლობის ოპერატიულად გაშუქების მიზნით რადიომაუწყებლობაში შეიქმნა ე. წ. „აქტიუური გადაცემების“ ჯგუფი.

ეს ჯგუფი აზხადებდა ახლანდელი რადიოჟურნალისტების მსგავს გადაცემებს ადგილიდან, რომლებიც მსმენელთა ცხოველ ინტერესს იწვევდა.

ჯერ კიდევ მაშინ უდიდესი ძალით გამოვლინდა რადიომაუწყებლობის, როგორც ინფორმაციის მიწოდების უახლესი საშუალების, უნიკალური თვისება — ოპერატიულობა. სწორედ ამიტომ, 30-იანი წლების დასაწყისიდან რადიოში დამკვიდრდა „უკანასკნელი ცნობები“, როგორც საინფორმაციო მაუწყებლობის ყველაზე ოპერატიული გადაცემის ძირითადი ფორმა.

1935 წლის პირველ სექტემბერს რადიომ პირველმა ამცალი საბჭოთა ქვეყნის მოქალაქეებს დინეკელი მესხატის ალექსეი მტახანავის შრომითი გმირობის ამაზე. ეს დაეიო საფუძვლად სტახანოველთა საყოველთაო მოძრაობას ჩვენს ქვეყანაში... მრავალი მიმდევარი გაურნდა ალექსეი სტახანოვს საქართველოში. რადიომ შემოიღო ახალი ციკლი გადაცემები ახლა „სტახანოველთა ტრიუნა“. რადიოტრიბუნადინ ქართული სტახანოველები თავიანთ შრომით გმირობაზე პატივობდნენ პარტას, სწორედ ამ ტრიბუნადინ გააცნო პირველად სტახანოველმა ფეიჭარმა ეთერ მაზნაშვილმა მსმენელებს ბართი, რომელიც მან ალექსეი სტახანოვისაგან მიიღო...

გვირდა უფრო ვრცლად შევხებით საქართველოს რადიო როლსა და მნიშვნელობას დიდი სამამულო ომის წლებში. იმ მიზეზად მრისხანე ლეღვისში საბჭოთა ადამიანებისათვის რადიო იქცა განუთხომლად დიდ ძალად, მორალურ სტიმულად, რწმენად, იმედად და ბედნიერ მაცნად.

ომი მიზეზ გამოცდა იყო ყველასათვის... საქართველოს რადიოს მაშინდელმა კოლექტივმა ამ გამოცდას გარგად გაართვა თავი.

თავდაცვისათვის მზადყოფნის ყაიდაზე გარდაქმნა საქართველოს რადიოს მუშაობა. ნ საათით გაიზარდა რადიოს გადაცემების მოცულობა, დილის ნ საათსა და 30 წუთიდან იწყებდა საქართველოს რადიო მუშაობას და ხშირად ლაშის ორ საათამდე გრძელდებოდა, ვიდრე მოსკოვი თავის გადაცემას არ დაამთავრებდა.

...მაშინ საათზე არავინ იყურებოდა... ხშირად რადიოს მუშაკები დამეს საშუაო მაგიდებთან ათვდნენ, რომ დილადრიან, მსმენელთათვის ჩვენნი ქვეყნის საბძოლო ცხოვრების უკანასკნელი ამბები გაეცნოთ, რომ მუშები და მოსამახურებები საშუაოზე წასვლამდე ყოფილიყვნენ ყოველდღიურ მოვლენათა საქმის კურსში.

მაშინ დიდადა ახალი ინიციატივა — დაიწყეს მოსკოვიდან საბჭოთა საინფორმაციო ბიუროს ცნობის სტენოგრაფიულად ფიქსირება. მთარგმნელები სწრაფად, საოცარი სისუსტით მოვარდნენ და თარგმნიდნენ მიღებულ მასალას, და როცა მოსკოვიდან ლეიტიანი საინფორმაციო ბიუროს ცნობის წაკითხვას ამთავრებდა, მაშინვე იმავე ცნობას დაუთო ძიგუა უკვე ქართულ ენაზე აუწყებდა მსმენელებს.

დღეს აღარავის გავივირს, როცა ეთერში გაზეთის გამოსე-

ლიდან რამდენიმე საათის შემდეგ გაზეთ „პრავდის“ მოწინავე სტატიას ქართულ ენაზე ვისმენთ. იმ დროს კი ეს სენსაციური მოვლენად ითვლებოდა. მაშინ როცა გაზეთი „პრავდა“ ოთხი დღის დაგვიანებით აღწევდა ქართველ მკითხველამდე, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა „პრავდის“ მოწინავე სტატიის დროულად და მშობლიურ ენაზე გადაცემას. სწორედ მაშინ წარმოიშვა იდეა ნორინოფონზე ჩაწერათი მოსკოვიდან ეს გადაცემა, ოპერატიულად ეთარგმნათ და იმ დღესვე გადაცემა ეთერში... და წარმოიდგინეთ რადიომსმენელთა გაცემა, როცა 1942 წლის 15 მაისს ეთერში გაისმა ქეთევან ლანდიას და ეროსი მანჯგალაძის ხმები: „მოისმინეთ გაზეთ „პრავდის“ დღევანდელი ნომრის მოწინავე სტატია“. ამ ფაქტს, დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობა ჰქონდა.

სამამულო ომის დაწყებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ შეიქმნა ფორმით სრულიად ახალი გადაცემა — „წერილები ფრონტიდან“ და „წერილები ფრონტზე“.

ყოველთვე ასობით წერილი მოდიოდა რედაქციაში, სამკუთხა ბარათებზე საკმარისი იყო მხოლოდ ორი სიტყვა: „თბილისი — რადიო“, რომ წერილი დანიშნულების ადგილამდე მისულიყო. წერილები მოდიოდა სტალინგრადის, უკრაინის, ბელორუსიის ფრონტიდან. საბჭოთა მეომრები ეძებდნენ საქართველოში ვევაკურიებული თავიანთი ოჯახის წევრებს.

„გუშინ მივიღე ჩემი მეუღლისა და ქალიშვილის ბარათი, — იწერებოდა სტალინგრადიდან სამხედრო ჭირურჯი სერგი პოლიკოვი, — მათ თურმე რადიოს საშუალებით გაუგიათ ჩემი მისამართი. დიდ მადლობას გიხდით იმ სიხარულისათვის, რომელიც ჩვენს ოჯახს მიანიჭეთ... როცა ომი დამთავრდება, ჩემს ცოლშვილთან ერთად შევსვამ საქართველოს რადიოს სადღეგრძელოს“.

ღიბს, სხვადასხვა ხასიათისა და შინაარსის იყო წერილები, იყო ცრემლნარევიც და სიხარულით აღსავსე სტიქოვნებიც დედა ერთადერთ ვაჟკაცს რადიოს საშუალებით ატყობინებდა: „სუკე რამდენი თვეა შენგან წერილი არ მიმიღია, არ ვიცი სად ხარ, იქნებ რადიოს ხმა მაინც გაიგონო, ჩემი ჯავრი ნუ გეჭნება, შენს წერილშილის არაფერს ვაგუჭირებ, ანადგურე მტერი, ოჯახი არ შემიტყვისინო“.

აი, თითქოს ამის პასუხად მოვიდა ქართველი ჯარისკაცის წერილი ფრონტიდან. იგი რადიოს დიქტორს სწურდა: „შემთხვევით დავიტყირე თბილისის ტალღა, რა ბედნიერი ვარ. თქვენმა ხმამ და მშობლიურმა ენამ ისეთი იმედით აღმაშობ, რომ ალბათ გადაურჩები ამ ჯოჯოხეთს, მე თქვენს ხმაში გამარჯვების წინასწარმეტყველება ამოვიკითხე. მჯერა, უთუოდ გამარჯვებული დაგვრუნდები. თუ ხანში შესული ხართ, მიმიღეთ შეილაღ, თუ ახალგაზრდა — ძმაღ...“

გადაცემათა სერია „წერილები ფრონტიდან“ და „წერილები ფრონტისათვის“, როგორც ყველაზე ქმედითი ფორმა, ომის ბოლო დღეებამდე არსებობდა.

ამ გადაცემების შესანიშნავი ტრადიციები შემოგვრჩა ომის შემდეგაც უკვე მშვიდობიან პერიოდში. საქართველოს რადიოს მისამართით გამოგზავნილი სამამულო ომის მონაწილეთა დღიურები, ჩანაწერები, მოგონებები დღემდე საფუძვლად იმ მხატვრულ რადიოგუნურ ტილოებს, რომლებიც ასახავდნენ საბჭოთა ხალხის გმირულ ეპოპეას.

ომის მიმეტი დღეებში რადიო, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი მსახური, ადამიანების სულიერ საზრდოდ იქცა. ისე, როგორც არასდროს, დიდი სამამულო ომის წლებში რადიოს გარშემო შემოიკრიბნენ ქართველი მწერლები, კომპოზიტორები.



16 მარტს, თბილისში საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა სახელმწიფოს გამოჩენილი მოღვაწის, დიდი ლენინის ერთგული მოწაფისა და თანამებრძოლის გიგოლე (სერგო) კონსტანტინის ძე ორჯონიკიძის ძეგლი. ძეგლის ავტორია საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი, მოქანდაკე კ. მერაბიშვილი, არქიტექტორი გ. ჯავახიძე.



რადიოში გაისმა პირველად ხალხური სიმღერა ჭიჭიკო ბენ-დლონაზე, ალექსანდრე წერეთლისაზე, კაპიტან ბუქაძეზე.

როცა იმ დღეებზე ვლადიკავით, არ შეიძლება არ გავიხსენიო საბჭოთა ხელოვნების იმ ბრწყინვალე წარმომადგენელთა დავალი, რომლებიც ომის რაიონ საკათოვლოში იმოყვებოდნენ. ჩვენ კარგად გვახსოვს ის თეატრალური საღამოები, სასმატრო თეატრის ნახაზები რომ აწყოდნენ ქართველ მსმენელებისათვის, გვახსოვს კასაკოი თავისი ბრწყინვალე ხელოვნებით, გვახსოვს ოსტაივი, გვახსოვს ნემროვიჩი-დანჩენო რა გატაცებით საუბრობდა რადიოსტუდიაში ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაზე.

1943 წლის მაისში კი საქართველოს სიმფონიურმა ორკესტრმა გაუკის დირიჟორობით შეასრულა შოსტაკოვიჩის მეშვიდე ლენინგრადული სიმფონია. რადიოსტუდიებს ჩვენი რესპუბლიკის შორეულ რაიონებამდე მიჰქაზდა საბჭოთა ხალხის გმირობისა და შვიმარების ეს უცვლელი ძიმინი.

... და ბოლოს 9 მაისი... ამ დღეს რადიო იყო ინფორმაციის უპირველესი წყარო, რომელმაც ხალხს უსაზღვრო სიხარული მოუტანა.

დამთავრდა დიდი სამამულო ომი... გამარჯვებული სამშობლო ომით მიყენებულ ჭრილობებს იშუშებდა... საბჭოთა ადამიანებს სასასარეოდ ახლა უკვე შრომის ვრცელი ფრონტი ელდოდა. რადიოს წინაშე უკვავ ახალი სამოქმედო ამოცანები დგება: ფართოდ გააშუქოს ახალი ხუთწლედის გადაჭარბებით შესრულებისათვის სოციალისტური შეჯიბრების მიმდინარება, გააფრთხილოს და განაზოვანოს მოწინავეთა გამოცდილება, გასწავლოს მეცნიერებსა და ტექნიკის უახლეს მიღწევათა პოპულარიზაცია.

ჩანაწერების სიდიდე რადიოში წუთებით იზომება, ხოლო ხარისხი იმით, თუ ვინ, ან ვისი ნაშუქვარი, ვინ ან ვისი შემოქმედება ავსებს ამ წუთებს.

ამ ნახევარი საუკუნის მანძილზე რადიოეურნალისტების რამდენიმე თაობის ცდითა და ძიებით შეიქმნა ის ეროვნული განძი, რომელსაც დღეს „ოქრის ფონდი“ ეწოდება. 40-იანი წლებიდან მაგნიტოფირზე ფიქსირებული ჩანაწერები დღეს უკვე ისტორიაა და რაც დრო გადის, მით უფრო იზრდება მათი ფასი და ღირებულება.

ყველ საფონდო ჩანაწერს თავისი ბიოგრაფია აქვს, დიდმნიშვნელოვანი და დაუვიწყარი.

დღეს მხოლოდ რადიოს შეუძლია თავისი პირვანდელი სახით, ცოცხალი ხმით, განუყოფელი ემოციით წარმოვადგინოს ვასო აბაშიძის, ელისაბედ ჩერქეზიშვილის, უშაჩვი ჩხვიძის, აკაკი ხორავას, შალვა ღამბაშიძის და სხვა დიდებული ხელოვნათა სცენური ოსტატობა, მხოლოდ რადიოს შეუძლია მოგანიჭოს ის სიამოვნება, რასაც განვიცდით აკაკის „განთავისი“, გალაკტიონის „მთაწმინდის მთვარის“, უშანგის „მოყვანი და ვეფხის“, შალვა ღამბაშიძის რადიოწვევლის „სიკვდილთან გაბაასების“, გიორგი ლეონიძის მქუხარე ხმით აზვირთებული პოეზიის მოსმენისას.

მილიონობით მეტრ ფირზეა აღმებული გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწეთა ნაფიქრალი და ნააზრები, რომელიც დიდხანს მოემსახურება ახალი თაობის ზნეობრივ ფორმირებას.

...1956 წლის 30 დეკემბერი.
ცისფრად ანთებული ვერანო... საქართველოს ტელევიზიის პირველი ემბლემა... ამღებებული ლექსი თბილისზე — საქართველოს ტელევიზიის პირველი მეგლე...

...ეს გახლდათ დასაბამი ცისფერი ეკრანის უღვე შესაძლებლობათა შეცნობის ვრცელი გზისა.

დღეს ჩვენ თვალს გადავაკვლებთ მხოლოდ იმას, რაც ნიშანგებულად მირანს ტელევიზიის დარსების, ჩამოყალიბებისა და განვითარების ამ შედარებით მეტი მონაკვეთით.

არც კინოკამერა და არც მოძრავი სატელევიზიო სადგურნი... იმ პირველ წლებში კოლექტივს მხოლოდ ერთადერთი სტუდია და ერთადერთი სატელევიზიო კამერა გააჩნდა.

ხელოვნების განვითარების ისტორიამ იცის შენახვებები, როცა შეზღუდული შესაძლებლობანი იწვევენ შემოქმედებით ძალთა განსაკუთრებულ მოვრებას, დაძაბვას. აქაც ასე გამხდა.

როგორც კი მოძრავი სატელევიზიო სადგური გამოჩნდა თბილისის ქუჩებში, გახეთქება უმაღლეს მთელ რესპუბლიკას ეს აბმავე, როგორც დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენა.

მოძრავი სადგურმა განსაკუთრებული ძალით წარმოაჩინა დოკუმენტური ტელევიზიის უპირველესი ნიშანთვისება — დასწრების ეფექტი. თანდათანობით ცხადი გახდა, რომ სწორედ ტელევიზიის შედეგად იბი, თვისებრივად ახალი სიყოფილზე მიეცა რესპუბლიკის უძველესი განრისთვის — რეპორტაჟისთვის, გახდა იგი სახიერი და სრულყოფილი.

ახლა, ოცი წლის შემდეგ, როცა გადაავთავალიერე პირველი ულმების ფოსტა, გულწრფელად გაგვიკვირდა იმთავითვე როგორ აღლიანიან გრძობდა მაყურებელი, რომ გასართობი და სანახაობით გადაცემების გვერით აღიკოი უნდა დაეკავებინა პროგრამებს, რომლებზეც სრულად აისახებოდა ქვეყნი ავ-კარგი, ჩვენი თანამედროვეობის ყოველდღიურობა, საზრუნავი, მათი მზახსწარავა და ინტერესები...

კინოფირის წარმოებამ განუზომლად გაამრავალფეროვნა სტუდიის პროგრამების შინაარსი. მხოლოდ ეკრანზე დოკუმენტურ კინონარკვევებში მტკიცედ მკვიდრდება ახალი ადამიანის, ჩვენი თანამედროვის თემა.

... თბილისის სტუდიის ნამუშევრები თანდათანობით სცილდება რესპუბლიკის ფარგლებს. ერევანი, ბაქო, სოჭი სისტემატურად გადასცემენ თბილისიდან გაგზავნილ სატელევიზიო გადაცემებს.

ამას მოყვა უაღრესად საპასუხისმგებლო ეტაპი სტუდიის შემოქმედებით ცხოვრებაში — საქართველოს ტელევიზიის პერიოდული კაცვა საკავშირო ვერანო. 1960 წლის 8 სექტემბერს მისიყო პირველი უომობს ერანს საქართველოს ტელევიზიის სასამართან პროგრამას, რომელსაც მოწონების რეცენზიებით გამოხმებუნარა საბჭოთა კავშირის ცენტრალური პრესა. პროგრამის ღერძს წარმოადგენდა სატელევიზიო დღგმა „ველისიკავი“, ეს იყო თანამედროვე თემატემაზე შექმნილი პირველი ქართული სატელევიზიო სპექტაკლი, რომლითაც სტუდია წარსდგა ჩვენი სამშობლოს მრავალმილიონინი მაყურებლის წინაშე.

1961 წლის 12 მაისს, ცენტრალური ტელევიზიით შედგა აკაკი წერეთლის პოემის მიხედვით განხორციელებული სატელევიზიო ოპერის „გამზრდელის“ პრემიერა.

ვერ კიდევ მაშინ, როცა ტელევიზიაში ის-ის იყო ფეხს იკიდებდა კინემატოგრაფიული ტექნიკა, შეიქმნა პირველი ქართული მხატვრული სატელევიზიო ფილმი „დღის ხელი“, რომელმაც ტელევიზიის საკავშირო დათავალიერებზე პირველი ხარისხის ღაბლიომი მიიღო.

1965 წელი... მოკლემეტრაჟიანი ფილმთა მსოფლიო ფესტივალზე ობერპაუზენში „ქოროლი“ საუკეთესო ფილმად აღ-



იარს. შემდეგ კი ამ განხორციელებულ ფილმს წილად ხვდა სატელევიზიო ფილმების პირველი საკავშირო ფესტივალის დიპლომი.

ამჟამად პერიოდში სტუდიამ პირველად მოკიდა ხელი ვლადიმერ მაიაკოვსკის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ პირველ მრავალსერიან დოკუმენტურ ფილმს „მე თვითონ“, გადაღებას. ფილმმა პირველი პრემია დაიმსახურა სატელევიზიო ფილმების კვივის ფესტივალზე.

მრავალი საერთაშორისო და საკავშირო ჯილდო ხვდა ფილმებს „ქორწილი“, „სერენადა“, „ქვევრი“, „ფეხბურთი უბრალოდ“, „ლასარე“, „ჩარხმშენებლები“.

ფილმებისათვის „შოთა რუსთაველის ნაკვალევზე“, „შოთა გურჯისტანამდე“ რეჟისორ გურამ პატარაიას მიენიჭა შოთა რუსთაველის პრემიის ლაურეატის საპატიო წოდება.

სულ ახლახან შეიქმნა პირველი ქართული მრავალსერიანი სატელევიზიო მხატვრული ფილმი „თუმი მეცხვარე“, რომელიც დიდი ოქტომბრის რევოლუციის 60 წლისთავს ეძღვნება.

ასეთი უბრალო ჩამოთვალვ კი აშკარად მოწმობს, რომ სატელევიზიო სტუდიამ თავისი არსებობის პირველივე წლებში ისპარტოვანად დაიმკვიდრა ინფორმაციური ხელწერის შემოქმედებითი კოლექტივის სახელი.

1965 წელი მნიშვნელოვანი თარიღია საქართველოს ტელევიზიის ისტორიისათვის. სატრანსლაციო ხაზმა დაგეგმიური ჩვენების სამშობლოს დედაქალაქთან მოსკოთან. ამან კი შემოქმედებითი ძალების აღმავლობა გამოიწვია კოლექტივში. საკავშირო ტელევიზიის გადაცემები ჩვენთვის ერთგვარ სტიმულად იქცა. მოსკოველი კოლექტების გამოცდილებამ დადგინებულა უფრო მაღალი დიდი მხატვრული გადაცემების მომზადებაში.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თარიღი საქართველოს ტელევიზიის ცხოვრებაში — 1968 წლის 16 ნოემბერს ქართველმა მაყურებელმა ნახა ფერადი ტელევიზიის პირველი გადაცემა.

ჩვენი ფერადი სატელევიზიო სტუდია მესამე იყო მოსკოვის, კვივის სტუდიების შემდეგ.

შემოქმედებითი, ტექნიკური და ორგანიზაციული განვითარების თავბრულდახვევ ტემპში, მანამდე შეუცნობი ფეხობების წარმატებით ათვისებასა და დაუფლებამო იყო წარმატებლობა, მარცხი, მაგრამ გაიკლებით მეტი იყო საკუთარი ხმისა და ხელწერის მიგნების დაინებული მისწრაფება.

რომ შეიძლებოდა სიტყვიერი დიარამით გამოეხატოთ თუ რანი ვიყავით და რანი ვართ დღეს, ასეთ სურათს მივიღებთ.

პირველად საქართველოს რადიოს ხმა ეთერში ორი საათის განმავლობაში ისმოდა, დღეს კი გვაქვს 31 საათიანი სამი პროგრამა და სტრუქტურული გადაცემები.

კიდევ უფრო მეტი იყო პირველი სატელევიზიო გადაცემების დრო, მაყურებელს კვირაში მხოლოდ ორ დღეს, ისიც მხოლოდ ორი საათი იწვევდნენ სატელევიზიო ეკრანებთან. დღეს კი მოეხსენებათ, საქართველოს ტელევიზია მაყურებელს ყოველდღიურად თხუთმეტსაათიანხვედრას პროგრამას სთავაზობს. აქედან ადგილობრივი გადაცემების დრო 12 საათია.

ბოლო ხანებში ჩვენს ქვეყანაში ჩატარებულ სოციოლოგიურ გამოკვლევებში უცილობლად გვარწმუნებენ იმაში, რომ მისახლეობას პოლიტიკური, საზოგადოებრივი და კულტურული

ცხოვრების ინფორმაციის პირველწყაროდ ტელევიზია და რადიო მიაჩნია.

მართლაც, ტელევიზიასა და რადიოს უფრო მეტად, ვიდრე მასობრივი ინფორმაციის სხვა რძობრიმე არსს, შეუძლია ისტორიული მოვლენების დამსწრე და თანამონაწილე გაგნებად. ამის ნათელი მაგალითია ეპოქის უნიკალური რეპორტაჟები კოსმოსიდან, საბჭოთა კავშირის კომპარტიის X XV ყრილობის რადიო და ტელეტრანსლაცია, რომლის დროსაც თითქმის ნახევარი მსოფლიო უშუალო მონაწილე გახდა ყრილობის მუშაობისა.

ტელევიზიამ მოგვცა საშუალება დაესწრებოდით საბჭოთა კავშირის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის ლეონიდი ილიას ძე ბრეჟნევის დაბადების 70 წლისთავისადმი მიძღვნილ ოუბოლეს, გენანახა, რა ერთსულოვან სოლიდარობით შეხვდა საბჭოთა ხალხი სოფლის საამაყო შვილს კორვალას...

ჩვენს ეპოქაში, სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში, ის, რაც მოხდა გუნში, დღეს უკვე მოძველებულად გვეჩვენება და აქაც ტელევიზიასა და რადიოს ბადალი არა მკაეს. მაყურებლისათვის უკვე ჩვეულებრივი ამბავი გახდა, რომ „კრემლიში“, შემდეგ რესპუბლიკის „მომადის“ და „უკანასკნელ ცნობებში“ ნახავს და მოისმენს დღის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან მოვლენას, ფაქტს, ოპერატიულად შერჩეულ ინფორმაციის მოზღვავეული ნაკადიდან.

შეგვიჩა იმას, რომ ყველაზე, სადღე კი საზოგადოებისათვის ურდასალბები რამ ხდება, იქვე ახლომასობის უნდა კინოპარატინი ან რეპორტიორიანი კაცი ტრიალებდეს, ან უკვე კარგად ნაცნობი მოძიარე სადგურის ავტობუსი იდგეს.

არ უკვირს თოვლით ჩაფლულ სვანურ სოფელთან ძლივძლიობით დამჯდარი, სანავიგო და მდელიკამენტებით დატვირთული ვერტმფრენიდან, მშველ რაზმთან და ექიმიან ერთად ტელევიზიისა და რადიოს კორესპონდენტები რომ გამოდიან.

არ უკვირს, რადგან უკვე იცის, რომ სწორედ ეს არის ტელევიზია და რადიო, რომელიც დადასტურებულა ქურნალისტურ შემართებათთან ერთად, როცა საჭიროა, — სიმამაკეს: და გამბედაობასაც მოითხოვს.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებამ, თბილისის საქალაქო პარტიული ორგანიზაციის ორგანიზატორული პოლიტიკური მუშაობის შესახებ რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაციის წინაშე მეტად სასასხისმგებლო ამოცანები დაყენა. საქართველოს რადიო და ტელევიზია, სხვა მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებთან ერთად, იდეოლოგიური ბრძოლის წინა ხაზზე იდგა რესპუბლიკაში პარტიული და შრომითი ინსტიტუტების განმტკიცების, სიმართლისა და პატიოსნების დამკვიდრების, ჩვენი, სოციალისტური წყობისათვის ყოველგვარი მიხეც, უცხო გამოვლენათა აღკვეთისათვის. რადიოსა და ტელევიზიის დღევანდელი თათბის მუშაკებს სიმამაყით შეუძლიათ განაცხადონ, რომ ისინი ღირსეულად აგრძელებენ საბჭოთა ქურნალისტისტიკის ღირსეურ ტრადიციებს, ამხელებ და ნილბს ხვდნან სოციალისტური საზოგადოების ანტიპოდებს, მუქთახორებს, გამფლანგელებს, მექრთამეებს და ყველა იმათ, ვინც ასერიგად შულახსა საბჭოთა საქართველოს ოდიტანვე ცნობილი მადალი კულტურა, შრომისმოყვარება, სინდისი და პატიოსნება და ვის წინააღმდეგაც უკომპრომისო ბრძოლას სათავეში



უდაც საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურო.

„ამ ბოლო დროს ხშირად ვუხმებ და ვუყურებ თქვენს გადაცემებს. კმაყოფილი ვარ, რომ დაუნდობლად ლაპარაკობთ იმაზე, ვინც მანამდე შეუთავიბობიო, სოციალისტური საკუთრების ხელყოფით ჯიბებს ისეკლემდა და ზემოდან დაგვეყრებოდა ჩვენ, უშრომელ ადამიანებს... ისინი არ გადაშენებულან, მხოლოდ მიიმაღლნ და თქვენი ყველა ეჭვებატი და ამხელდით. დარწმუნებული ვარ, რომ ამით ყელა პაპისონი მოქალაქის ნება-სურვილს გამოეხატავ.“

პატივისცემით, პერსონალური პენსიონერი ნინო კაპანაძე“.

და კომიტეტში მოსული მრავალი სხვა წერილი აშკარად მოწმობს იმას, რომ დღეს, როგორც არასოდეს, საქართველოს ტელევიზია და რადიო გამოხატავს ხალხის შეგნებას, მის ერთსულოვან ნება-სურვილს, როცა ცელიბოს თანმიმდევრულად ასახოს რესპუბლიკაში მიმდინარე დიდი სოციალისტური ძვრები, ფუნდამენტურად მიყვება მთავარ ნაბიჯებს, ებრძოლოს წყურუბებსა და მამულობის პერიოდთან შემორჩენილ ნაკლოვანებებს, ანტისოციალისტურ მოვლენებს და ფაქტებს, — ასეთია მთელი ჩვენი ამჟამინდელი მუშაობის ქვეყნები.

ბოლო წლებში რესპუბლიკაში არ ყოფილა არცერთი მნიშვნელოვანი წარმატება, თუ სხვა ღონისძიება, რომელიც ტელევიზიას და რადიოს მშრომლებს ერთად მასებისათვის არ გაეცნო და თვალსაჩინო როლი არ ეთამაშა მის მხარდაჭერასა და განვითარებაში.

საბჭოთა ადამიანებმა კარგად იციან, რომ რაც უფრო კეთილსინდისიერი და ფუნქციანია მათი შრომა, მით უფრო მტკიცეა სოციალისტური სამშობლოს ძლიერება, მით უფრო კარგი და ლამაზია ჩვენი ცხოვრება. როგორც სკკპ ცკ-ის 31 იანვრის დადგენილებაში — „დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მესამეც წლისთავის შესახებ“ — აღინიშნა „უღო უფრო დიდ მასშტაბებს იძებს სოციალისტური შეპირებება, რომლის მსვლელობაში იბადება ახალი სახელოვანი შრომითი თაოსნობები.“

„არც ერთი ჩამორჩენილი, არც ერთი წესრიგის დამრღვევი ჩვენს გვერდით“ — რუსთაველ მეტალურგთა თაოსნობის დაბადება სატელევიზიო რეპორტაჟმა პარტიული სამუერნო აქტივიდან იმავე წლის ამცნო მთელს რესპუბლიკას.

ცისფერი ეკრანიდან დაიწყო და გავრცელდა მჭაიეთა, მებაღეთა, მეცხოველეთა, მევენახეთა მრავალი პარტიოტული თაოსნობა.

რადიო და ტელე უურნლისტები არიან ყველგან, სადაც ყველაზე მეტად საჭიროა ყოველდღიური დახმარება სიტყვით, საქმით.

ასევე იყო მაშინაც, როცა საჭირო გახდა მშრომელთა დარაზნა საკომლენერო ველ-მინდვრებს დაწვარებული გვარლის წინააღმდეგ, როცა ზამთრის ყინვამ დაზარო ქართული ვაზი, როცა გართლდა ცხვარ-მეცხვარის მდგომარეობა ყიზლარის ზამთრის საძოვრებზე, როცა ლითონის დეფიციტმა შეაფერხა ზუგდიდის ქარხნის მშენებლობა, როცა ენგურაქის დაუყოფნად ცემენტით მომარაგება.

მსგავსი მაგალითების დასახელება მრავალდ შეიძლება. ოპორტუნობა, მობილურობა, თვალსაჩინოება, უფართოესი აუდიტორია, რაც ტელევიზიასა და რადიოს ახასიათებს, ორგანიზატორული საქმიანობის ამოუწურავ შესაძლებლობას აძლევს მათ.

ეს არის ჩვენი მუშაობის სწორედ ეს უაღრესად მნიშვნე-

ლოვანი სფერო, სადაც მხოლოდ წერის უნარი და შემოქმედებითი ფანტაზია, მაღალი კვალიფიკაცია არ გმარებს, არამედ თვის, რომ ტელევიზიასა და რადიოს ორგანიზატორული ფუნქცია კონკრეტულ, ხელშეასხებ საქმეებში ვანსხულდეს ტელევიზია და რადიო კოლექტიური ორგანიზატორის დანიშნულებას მხოლოდ მაშინ ასრულებს, როცა მისი მაღალი ნდობით აღტურვილი უურნლისტები და რევისორები ბოლომდე გაითავისებენ ამ საქმეს, თავიანთი ცხოვრების შინაარსად განიხიან.

უამბოდ სიცოცხლე არ დაუბრუნდებოდა ამხეტის რაიონის სოფელ ყვარულწყალში სამამულო ომის პირველი წლიდანვე გამოცველი ჯარისკაცის სახლს.

ყოველ 9 მაისს სამხედრო სამსახურში გაწვეული ახალგაზრდები ჯარისკაცის სახლში სდებენ ფიცს. აქ ხდება პიონრებად კურსიკა, სახეობოდ გადაცემით ჭაბუკებსა და ქალიშვილებს კომკავშირული ბილეტები, აქ სტოვებენ ახლადმუდლებულნი საქირინო თავიუღს.

ჯარისკაცის სახლი ერთადერთია ჯერჯერობით კავშირში. მისი ამხავი მითვის ჩვენს მრავალყოფან ქვეყანას ამცნეს „ლიტერატურნაია გაზეტამ“ და საკავშირო რადიომ.

ამხეტის რაიონის სოფელი კოჭბანი ეკონომიურად ჩამორჩა. ახალგაზრდობამ მიატოვა ბუდეკარი. ვითარება კრიტიკული გახდა, და, აი, რადიოუურნლისტებმა სოფლის სამაქოს თავგადასარსებთან, სოფლის უხუცეს ადამიანებთან ერთად, აკადემიკოს ავლიო ზურაბაშვილის, მწერალ ნოდარ დუმბაძის მხარდაჭერით მოუწოდეს კოჭბანელ ახალგაზრდობას, სოფლის კეთილმოსაწყობად მიმართეს სამინისტროებს და უწყებებს. ახალგაზრდობამ პირი პირუნა სოციალისტურ ჩვენ ნიშანდობლივად გავისსენეთ სრულიად სხვადასხვა მიზანდასახულებების, სხვადასხვა მიზანრისხისა და ფორმის გადაცემა-ღონისძიებანი. მათში გამოვლინდა ის დიდი მამოძრავებელი ძალა, რომელსაც პრესის ავტოკაციური და ორგანიზატორული ფუნქცია ჰქვია.

ამას კიდევ უფრო მეტი გაღრმავება სჭირდება, ტელევიზია და რადიო კიდევ უფრო მეტად უნდა გახდეს სახალხო მეურნეობის ორგანიზატორობის ჭეშმარიტად დიდი ტრიბუნი, სოციალისტური შეპირების, მოწინავე გამოცდილების სკოლა, ყველაზე სასურველი თანამდგომელი, მესვეური მათე ხუმწულივის უმნიშვნელოვანესი ობიექტებისა, ბუნების ყველაზე დიდი ჭამაგია.

რა როლს თამაშობს რადიო და ტელევიზია თქვენს ცხოვრებაში? თუ ამ კითხვით ჩვენი დღევანდელი საღამოს სტუმრებს მივმართავთ, ვფიქრობთ, მათ შესსიერებაში ბევრი სასამაფოე მოგონება ამოტივტივდება.

აკადემიკოს ვიქტორ კუპრაძეს რადიო მისი ცხოვრების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პერიოდს განასახებს, მოაგონებს მის შორეულ მეგობარს ვერნანელ კომუნისტს ოტო ტრენერს და ბართოს: „25 წლის ვინაით მივიწვარე ომის პერიოდში მე შევხვე ერთ ადამიანს, რომელსაც ვიქტორ კუპრაძე ერქვა. იმ კაცმა საოცარი ღრმა მჭვრეტელობით მაშინდელი გაავფორმელი მტრობისა და სიძულვილის ვითარებაში მდგომლო განესხვავებინა ბოროტი გერმანელი, ჭეშმარიტი გერმანელისგან, ანან განსაზღვრა ჩემი შემდგომი ბედი.“

როცა ქართველი საზოგადოება აკადემიკოს ვიქტორ კუპრაძის 70 წლის იუბილეს აღნიშნავდა, საქართველოს რადიომ კიდევ ერთი სიურპრიზი უძღვნა გამოჩინულ მეცნიერს. „გამარჯობათ, პატივცემულო ამხანაგო და მეგობარო ვიქ-



ტორ! ალბათ ძალზე გაგიკვირდებათ, როცა თქვენნი დაბადების დღეს საქართველოს რადიოთი ჩემს ხმას გაიგონებო.

გულითად მადლობას ვუძღვნი გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკისა და საქართველოს რადიოს მუშაკებს, რომ შე-საძლებლობა მიმიცხადეს თქვენთვის ხმა მიმოჭრინა. ალ-ბათ უკვე მიცანით. დიას, მე ოტო ტრენერი ვარ, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის დელეგატმა ჰერლინდამ. დი-ას, ის გერმანული კომუნისტ, რომელიც 1941 წლის 29 დე-კემბერს წითელი არმიის მხარეზე გადავიდა... ასეთი უნდაუ-რი გზით მიიღეთ ჩემგან ყოველგვარი კეთილი სურვილები, უდიდესი მადლობა საქართველოს რადიოს თქვენთან საუბრი-სათვის..."

დღეს განუზომლად გაიზარდა ლიტერატურის, სელოვნე-ბის, კინემატოგრაფიის ინტერესი ფაქტობრივი მასალის ადამიანური დოკუმენტის მიმართ. ტელევიზიასა და რადიოს ამ მხრივაც შეუდარებლად დიდი ასპარეზო აქვს. და თუ მაქსიმ გროვი ლიტერატურას ადამიანთმეცნიერებას უწოდებ-და, ის რომ ელექტრონიკის სასწაულს მოსწრებოდა, ამ გან-საზღვრის, უთუოდ ტელევიზიაც მიაკუთვნებდა. მაინც, დღეს ვინ, თუ არა „საყოველთაო-სახალხო აუდიტორიამ“ მილიონთა სანიშნულად უნდა გახადოს ხუნთულების მიჯნებას და ზღუდეებზე დაზნაბებული ახალი ტიპები, ახალი ხასია-თები!

ტელევიზიასა და რადიოს აქვს ერთი განსაკუთრებული უნარი, უნარი კონკრეტული ადამიანების წარმორჩენისა, მილი-ონებისათვის მისი გაცნობისა. კინოს, თეატრის, ლიტერატურ-რისაგან განსხვავებით იგი პროპაგანდას უწევს არა განუო-გადებლად სახეს, ან ტიპს, არამედ კონკრეტულ ადამიანს. მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ეს ადამიანი თავისი რწმე-ნით, აზრანებით, მოქმედებით მილიონებისათვის სანიშნუ-ში და სამაგალითი იყოს.

ამ მხრივ უკვე გადავჯივთ პირველი ნაბიჯი—დავარსეთ გადაცემათა ციკლი „ჩვენი თანამედროვე“. ამ ციკლის გადა-ცემები მიეძღვნა ჩვენი რესპუბლიკის მოწინავე ადამიანებს — მწერალსა თუ მეცნიერს, პირტიულ ხელმძღვანელსა თუ რი-ვეთი კომუნისტს, მასწავლებელსა თუ ექიმს, მუშასა თუ კოლ-მეურნეს. ვფიქრობთ, კარგი შედეგი უნდა გამოიღოს ახლა-ხან კომიტეტის მიერ გამოცხადებულმა ღია კონკურსმა საუ-კეთესო რადიო და ტელე ნარკვევისათვის, „ჩვენი თანამედ-როვე“, რომელიც ეძღვნება დიდი ოქტომბრის სიცილისტუ-რი რევოლუციის მე-60 წლისთავს.

ბოლო ხანებში ტელემაყურებლებმა და რადიომომხსენებ-ლებმა ასობით მოწინავე კოლექტივი გაიცნეს, ეკრანი დე-თით ათასობით მუშას, კოლმეურნეს, ახალგაზრდას, მეცნიერს, მწერალს... ამ თანავარსკვლავედში ჩვენს მიერ აღმოჩენილი ადამიანები არიან: გივი რომინოსიანი, თბილისის ფესკა-მელბის ფაბრიკა „ისნის“ მუშა, მთავარი ინჟანირული მე-თოდის ადგირიკა და დამწერგავი. შეიძლება ითქვას, რომ „ტე-ლევიზიამ“ მიაგნო მას, ერთი ინფორმაციით კი არ დაკმაყო-ვილდა, — თანმიმდევრულად გაკვეთა მის ცხოვრებასა და მუ-შათობის გზას და ეკრანზე გამოიკვეთა მუშაკაიის კიდვე ერთი სამაგალითი ბიოგრაფია, რომელიც სახელმწიფო პრემიის ლა-ურეატობის საპატიო წოდებით დაჯივრკვინდა.

ამირან ტორიაძე — მისმა შრომითმა გუზამც ჩვენს ეკ-რანზე გაიარა რიგითი მუშიდან სოციალისტური შრომის გმი-რამდე...

რესპუბლიკაში მიმდინარე პროცესები მაღებს ახალ პრო-

ბლემებს, აუცილებელი ხდება მთელი რიგი სახალხო მეცნიერ-ობის მნიშვნელოვანი საკითხების პერსპექტივის განჭვრეტა, სახალისადმი მისწრაფების მხარდაჭერა, პროგრესული ეკო-ნომიური ღონისძიებების დანერგვა, შრომითა აქტიურობის განხრტილი ღრძა, მათი მატერიალური და მორალური წახა-ლისების ფორმების ფართო განსოვადება. ყოველივე ეს მო-ითხოვს ისე წარმართოთ ჩვენი მუშაობა, რომ სამტობა სა-ქართველოს ყოველი შრომითი ბოლომდე იყოს ჩახსებილი საქვეყნო საქმეებში, ღრმად ჩასწვდეს პარტიის გეზს რესპუ-ბლიკის ცხოვრების ყველა სფეროში, სწორედ ამან გავფიქრე-ბის შეგვექმნა მიდაპოლიტიკური მიმომხილველთა ჯგუფი. თუშკი არც დიდი დრო იხადი ხანია, რაც შიდაპოლიტიკური მი-მომხილველები წარსდგნენ ჩვენი მაყურებლის წინაშე, მათ თავისი სისადავით, უბრალოებით, საკითხის ღრმა ცოდნით მაყურებელთა შორის სამართლიანი მოწოდება და პოპულა-რობა დაიმსახურეს.

ურთულესა, ხშირად ურთიეროსაწინააღმდეგო მოვლენე-ბით გადავტვირთულ თანამედროვე ცხოვრებაში უაღრესად დიდი როლი ენიჭება საზოგადოებრივი აზრის სწორ წარმო-თვას და აქ ეკრანის თვალსაჩინობა, სახიერება განუსაზღვ-რელად ზრდის ჩვენს შესაძლებლობებს, გაფორნილ თვალთ ნანახით განეუბრტიკით ადამიანს, დავარწმუნოთ, ხალხისა და ქვეყნის სასიკეთოდ წარგამართო მისი აზრი და გონება.

ყველას ახსოვს ცენტრალური ტელევიზიით ნაჩვენები პი-რდაირი რეპორტაჟი „ქ. ტულისათვის გმირი-ქალაქის წო-ლების მინიჭებისა და „ქორის ვარსკვლავის“ გადაცემის სა-ზეიმო სხდომიდან, ჩვენი პარტიის გენერალური მდივნის აშხ. ლ. ი. ბრენგვის შთამბეჭდავი და ისტორიული სიტყვა. სა-ქართველოს ტელევიზიამ საქართველოს კომუნისტური პარ-ტიის ცენტრალური კომიტეტის პროპაგანდის განყოფილების ინიციატივით მორე დღეს 18 საათზე, I პროგრამით ღია გა-კვეთილი ჩატარა პარტიული და კომკავშირული განათლების ყველა რგოლისა და მსმენელთათვის აშხ. ლ. ი. ბრენგვის გამოსვლის თაობაზე.

ასეთივე ღია გაკვეთილი ჩატარდა ტელევიზიით საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების — „დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევო-ლუციის მე-60 წლისთავის შესახებ“ გამოქვეყნების მორე დღესაც.

ამსანაგებო! დღეს, როდესაც მთელი ჩვენი ქვეყანა ემსადე-ვა დიდი ოქტომბრის მე-60 წლისთავის შესახვედრად, განსა-კუთრებულად ჯერის ლენინური ეროვნული პოლიტიკის მყარ საფუველზე აგებულ სამტობა ხალხების ურდევს მომზისა და მეგობრობის ძიმნი.

ჩვენი მაუწყებლობა თავად არის ინტერნაციონალური თანამგობრობის ნიშნი. ყოველდღეს საქართველოს რადიო-ოთხ ენაზე ესაუბრება თავის მსმენელებს: ქართულ, რუსულ, სომხურ და აზერბაიჯანულ ენაზე. აფხაზურისა და ოსეთის მოსახლეობა აფხაზურ და ოსურ ენებზე ისმენენ მათთვის გან-კუთვნილ გადაცემებს.

მომე დადების — ქართველების, სომხების, აზერბაიჯა-ნელების ღილი თანამგობრობის მაუწყებლად გაისმის ყოველ-ოთხშაბათს რადიოსადგურ „მეგობრობის“ საცნობები. სან ენაზე აუწყებს დიქტორი მსმენელებს — „მოსმინეთ გადაცე-მა: „თბილისი, ბაქო, ერევანი“. ესაა ერთგვარი რადიოგადა-სახილი, რადიოურნალისტთა შემოქმედებითი თანამშრომ-



ლობის შესანიშნავი მაგალითი, რომელიც სამი მძაღნიცო ქალაქის დღევანდელ დღეს ასახავს.

ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ტელევიზიასა და რადიოს ხალხთა მეგობრობის, ინტეგრაციონალურ სულისკვეთებით აღზრდაში გმირობი ადგილი უკავია. შემთხვევითი არ იყო, რომ გასული წლის ოქტომბერში, თბილისში ნატარებელი ლენინური ეროვნული პოლიტიკისა და ინტეგრაციონალური აღზრდის აქტუალური საკითხებისადმი მიძღვნილი საკავშირო კონფერენციის დამთავრებიდან მეორე დღეს ქართველი ტელემაყურებლები მოსკოვში გამართული ტვიჩან ტაბიბისადმი მიძღვნილი საღამოს მინაწილენი გახდნენ. ასევე, სიმონ ჩიქვანიან, გალაკიაშვილი ტაბიბის სხივისა საღამოების, სავასტროლოდ ჩასული რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების სპეციალურმა სატელევიზიო რეპორტაჟმა მოსკოვიდან, ვეროი ანჯაფარიძისა და ელენე გოგოლაშვილს სატელევიზიო დიალოგმა თბილისიდან მოსკოვში, კიდევ ერთხელ დაგვანახა ზა სათუთად გუბრია და დედაქალაქის საზოგადოება ჩვენი კულტურის საგანძურს.

„გასული 65 წლის უმნიშვნელოვანესი შედეგი — საბჭოთა ადამიანია“, — ლ. ი. ბრეჟნევის ეს სიტყვები ლეიტმოტივად გაჰყვება დღიად ოქტომბრისადმი მიძღვნილ ყოველ გადაცემას.

ადამიანი, რომელიც ოქტომბრის რევოლუციის წელს დაიბადა და საბჭოურ ეპოქაში აღიზარდა, რომელმაც თავის მხრებზე გადაიტანა აურაცხელი სიძულე, სწორედ ეს არის ჩვენი ცხოვრების ცოცხალი მატთან და სწორედ მის მაგალითზე შევძლებთ წარმოვანიშნოთ საბჭოთა ხელისუფლების მთელი სიკეთე. ასეთ ადამიანს მიეძღვნება ტელე და რადიო გადაცემისა ციკლი „ოქტომბრის თანატოლები“.

არის თემები, რომელთა გაშუქება ჩვენი სახელებისა და ღირსების საქმეა. ეს არის ჩვენი პარტიის გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრებისა და მოღვაწეობის, საერთო საქმისათვის მათი თავდადებას ჩვენება. ამ თემას გააშუქებს ციკლი: „ლენინური გვარდის ჯარისკაცები“.

რადიოს 50 და ტელევიზიის დაარსების 20 წლის იუბილის აღნიშვნა კიდევ ერთი ნათელი გამოხატულებაა, საუკეთესო დადასტურებაა ჩვენი რესპუბლიკის პარტიისა და მოავრობის, საკავშირო ტელურადიოკომიტეტის ყოველდღიური ზრუნვისა და მხარდაჭერისა. ეს, ამავე დროს, არის აღიარება და დაფასება იმ წველილას, რომელიც საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიას მიუძღვის რესპუბლიკის წინსვლაში, ჩვენი ქვეყნის რადიომაუწყებლობისა და ტელევიზიის განვითარებაში.

რომელსაც რადიოსა და ტელევიზიის აღიარებასა და დაფასებაზე ვსაუბრობთ, არ შეიძლება მადლობით არ აღვნიშნოთ იმ ადამიანთა შრომა და ღვაწლი, რომლებმაც პირველი კვალი გაავლეს რადიოსა და ტელევიზიის ზრდისა და განვითარების გზაზე. ბევრმა მათგანმა პირადად მოიხდა ვალი და ახლა დამსახურებულად ისვენებს.

მადლობა გვინდა გადავუხადოთ მათ, ვინც სხვადასხვა დროს მოღვაწეობდა ჩვენთან და ვინც თავისი შეგნებული ცხოვრების ვაკეველი მონაკვეთი დაუკავშირა რადიოსა და ტელევიზიას.

დღეს ამ საიუბილეო სასუირო საღამოზე უნდა მოვიგონოთ ისინი, ვინც უნდაოდ გამოაკლდა ჩვენს რიგებს. მათი ოჯახის წევრები დღეს ჩვენი სტუმრები არიან. მინდა მიუვლოყო მათ

დღევანდელი დღე და მადლობა გადავუხადო მობრძანებულნი თვის.

განსაკუთრებული პატივისცემით მინდა აღვნიშნო იმ ადამიანთა დამსახურება, რომლებიც სრულიად ახალგაზრდები მოვიდნენ ჩვენთან და დღეს უკვე ხანდაზმულები კვლავ გატაცებით განაგრძობენ საყვარელ საქმეს.

კომიტეტის ყველა მუშაკმა, ვინც რადიოსა და ტელევიზიის პირველი ნაბიჯების მომსწრე და ქომიგი იყო და მათაც, ვისაც ყველაზე უფრო ხანგრძობის, სიმრავლის პერიოდში მოუწია და კიდევ მოუწევს თავისი სათქმელის თქმა, ყველამ უნდა იცოდეს, რომ ეს დიდი დაფასება მომავალი კიდევ უფრო ბევრს გვაგალობს!

ვისაც მიზნად დავგისახავს ვემსახურო რადიოსა და ტელევიზიას, ვინც ყოველდღიურად თავისი შემოქმედებით ხვდება მილიონობით მხმელსა თუ მკურნებელს, ყველას, ვისაც ევალება თავისი წვლილი შეიტანოს ყოველი გადაცემის მომზადებაში, უპირველესად, გვმართებს ზრუნვა პროფესიულ დამატებაზე... აკი საპრობლემადა აღინიშნა ჩვენი მისამართით საქართველოს კომუნისტთა ფორუმზე: „ბევრ მასალასა და გადაცემას არ ეტყობა სათანადო პროფესიონალიზმი და ღრმა კომპეტენტურობა, აქტუალობა და სიმწვავე“. დაიას, მაღალი პროფესიონალიზმი და ღრმა კომპეტენტურობა უნდა იქნეს ჩვენს უმთავრეს ამოცანად, აქტუალობა და სიმწვავე უნდა ახლდეს ჩვენს ყოველ გადაცემას, რომელიც საზოგადოებრივ სამსახურზე გვაგალობს.

ჩვენ უნდა გავხედოთ ნამდვილი კოლექტიური პრობლემატების, კოლექტიური აგიტაციების და მასალების კოლექტიური ორგანიზაციები. ამის თაობაზე კიდევ ერთხელ ხაზგასმით ითქვას საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ახლახან მიღებულ დავიანობაში: „მასობრივი ინფორმაციისა და პრობლემატის საშუალებებისადმი სკვპ ტომისის საოლქო კომიტეტის ხელმძღვანელობის შესახებ“.

დღეიანად უნდა გვახსოვდეს, რომ მეფოლადესთან, მევენახესთან, მეცნიერთან ერთად, ჩვენი კალმით, მიკროფონით და კინოკამერითა იწყებება ქვეყნის მატთან, რომელშიც მონაგები თაობა მღელვარებით ამოიკითხავს თანამედროვეთა გმირულ საქმეებს, მათს გასახარებელსა და სატკივარს!

უნდა შევეწვედეს უნარი, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის აშკარა და შენიღბულ ბრძოლას დაუვიპრისპიროთ პარტიული პუბლიცისტებისა და ხელოვნების მტკიცე მიზანდასახულობა, გონების დაბინდვის მორალს, სულიერ დეგრადაციას — საბჭოთა კულტურის ჰუმანიზმი, ინტელექტუალურად სრულქმნილი, ყოველდღიური საქმიანობისაგან სულგაუმეჩარე ადამიანის მალალი იდეალები!

დრო და ადამიანი აღებჭმდით ისე, რომ ეპოქის მოთხოვნითა დინრე ვიდგეთ სინამდვილის ფილოსოფიური, უბუნესტური და მსატკივლი გააზრების სფეროში!

დღეს, როცა აუცილებელ ფაქტად იქცა რადიოსა და ტელევიზიის მინაწილობა ქვეყნის სოციალურ მართვაში, ჩვენ უნდა ღირსეულად შევასრულოთ ჩვენი მადალი მისია — უნდა შევძლებოთ, როგორც კარლ მარქსი ამბობდა: „ყოველ ქომში მივიტანოთ სახელმწიფოს სულისკვეთება“, ხელი შევეწყოთ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ამოცანათა იდეოლოგიურ უზრუნველყოფას!



გოსკოვის ერმოლოვს სახელობის თეატრი თბილისში



სცენა სპექტაკლიდან „ვოჟაშოზო
სტრინბერგს“

სცენა სპექტაკლიდან „გასულ ზაფხულს
ჩელიმსკში“



სცენა სპექტაკლიდან „რაც არ გერგება,
არ შეგერგება“



საქართველოს თეატრალური საზოგადოების „მეგობრობის თეატრმა“ თბილისში საგასტროლოდ მოიწვია მოსკოვის მ. ერმოლოვს სახელობის თეატრი. თეატრმა ჩვენს დედაქალაქში ჩამოიტანა სამი სპექტაკლი: ა. ვამპილოვის „შარშან ზაფხულს ჩელიმსკში“, ა. ოსტროვსკის „რაც არ გერგება, არ შეგერგება“ და ფ. დიურენმატის „ვოჟაშოზო სტრინბერგს“, რომელიც შექმნილია დიდი შვედი დრამატურგის ა. სტრინბერგის პიესის „სიკვდილის როვის“ საფუძველზე.

სამივე პიესა დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, რსფსრ სახალხო არტისტმა ვ. ანდრეევმა, მხატვრულად გააფორმა ვ. ოკუნმა, ა. ვამპილოვის პიესისათვის მუსიკა შეარჩია კომპოზიტორმა მ. საულსკიმ, ა. ოსტროვსკის პიესისათვის — ი. ბელოკონმა, ხოლო ფ. დიურენმატის პიესისთვის — ი. კირსერმა.

სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ რსფსრ სახალხო არტისტები: ი. სოლოვიევი, ვ. იაკუტი, ლ. გალისი, ვ. ანდრეევი, რსფსრ დამსახურებული არტისტები ს. ლიუბშინი, ნ. მაკეევი, რ. ბუბინა, მსახიობები ტ. შუკინა, პ. რიზნიკოვა, ბ. ბისტროვი და სხვები.

მოსკოვის მ. ერმოლოვს სახელობის თეატრის გასტროლებმა თბილისში წარმატებით ჩაიარა.



ჩეხოსლოვაკიაში თანამედროვეობა და თეატრი

წარმომადგენელი

ნოდარ გურაბანიძე

თანამედროვეობის პრობლემა ცენტრალურია საბჭოთა თეატრის წინაშე მდგარ პრობლემათა შორის. მას უკავშირდება თეატრალური ხელოვნების კარდინალური საკითხები.

მართლაც, შეუძლებელია გაგარკვევით ამა თუ იმ თეატრის ადგილი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მისი ზეგობრივი პოზიცია, ესთეტიკური მრწამსი, თუ ნათლად არ გავითვალისწინებთ ყველა ასპექტს, რომლებსაც შეიცავს ცნება თანამედროვეობისა.

პრობლემას ართულებს ის გარემოება, რომ ხშირად ჩვენში თანამედროვეობა განხილული იყო მხოლოდ როგორც სასოციალური, პოლიტიკური-იდეური მოვლენა — გათიშული მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენისაგან. შინაარსობრივი მომენტის ანალიზი სჭარბობდა (თუკი არ ფარავდა) ესთეტიკურ ანალიზს, რაც, არა თუ იძლეოდა სინამდვილის თუნდაც ემპირიულად სრულ სურათს, არამედ ერთმანეთისაგან სთიშავდა თავისი არსებით განუყოფელ მხარეებს ანუ შინაარსს ფორმისაგან. ამ დიალექტიკური მთლიანობის მექანიკური გათიშვა, არათუ თვით მხატვრულ სინამდვილეს ამახინჯებდა, არამედ, და ეს გარდაუვალია დიალექტიკური ერთიანობის რღვევისას, ისტორიულ სინამდვილესაც, საზოგადოებრივი ცხოვრების მთლიან სურათსაც. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ფუძემდებლური დებულებანი განსაზღვრავენ ყოველი მოვლენის მთლიანი ახსნის აუცილებლობას, რაც გულისხმობს როგორც საკუთრივ ამ მოვლენის შინაგანი კანონზომიერების, შინაგანი დიალექტიკის შესწავლას, ასევე მის კავშირს წინაურ მოვლენებთან და პერსპექტიულ განვითარებასთან.

თანამედროვეობის ცნება არ არის მეტაფიზიკურად ურყევი. იგი განიცდის ისტორიულ ცვალებადობას, განვითარებას და ამ განვითარების კანონების გამოხატულებაა თავად. ეს ბუნებრივია, რადგან ცხოვრების წინსვლა, საზოგადოების მამოძრავებელი ძალების მიმართულება უცვლელს სახეს არა მხოლოდ თანამედროვეობის გარეგნულ მახასიათებელ ნიშნებს, არამედ მის ზეგობრივსა და ესთეტიკურ იდეალებსაც.

თეატრი უზუსტესი და უფაქიზესი ბარომეტრის მსგავსად გრძნობს თანამედროვეობის მავისცემას, მასში მიმდინარე პროცესებს. ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით ეს მისი, პირობითად რომ ვთქვათ, უპირატესობა, თვით თეატრის ბუნებითაა განპირობებული. თეატრალური ხელოვნება თავისი სინთეტური არსით ყოველთვის თანამედროვეა, ამის გარეშე მისი არსებობა შეუძლებელია. ის თეატრი, რომელიც არ ეპასუხება თანამედროვე პრობლემებს — პიკეტ ბრუკის ტერმინით რომ ეხმაროთ — მკვდარი თეატრია.

განუხშომელია თეატრის ზემოქმედების ძალა თანამედროვე მაცურებელზე. მხატვრული ზემოქმედების ერთიანობით, თავისი სინთეტური არსით სცენური მოქმედება მაგურად მოქმედებს ინდივიდის ცნობიერებასა და გრძნობაზე, გარდაქმნის მის შინაგან სამყაროს. თეატრალური სანახაობის ზემოქმედების ძალას აძლიერებს თვით სპეციფიკა ამ ხელოვნებისა: — მოქმედებს რა ინდივიდის შინაგან სამყაროზე, იგი, ამავე დროს, მოქმედებს კოლექტიურ ცნობიერებაზე და ემოციებზე, აერთიანებს ადამიანებს, წარმართავს მას მისთვის სასურველი მიმართულებით. კოლექტიური ზემოქმედების ეს ძალა სრულიად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს თეატრს და აქცევს მას მამაცზე ზემოქმედების უდიდეს ფუნქციონალურ იარაღად. სწორედ ამიტომაც, ჩვენი პარტიის დეკლარაციონული წარმომადგენლები საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას პირველივე დღეებში უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ თეატრალურ ხელოვნებას, მასების რევოლუციური სულისკვეთებით აღზრდის, კომუნისტური იდეალების პროპაგანდის საქმეში. საბჭოთა თეატრის განვითარების ყოველ ეტაპზე კომუნისტური პარტია, წარმმართველი მთელი იდეოლოგიური მუშაობისა, საკითხთა საკითხად მიიჩნევდა თეატრისა და ცხოვრების, თეატრისა და თანამედროვეობის ორგანულ კავშირსა და ერთიანობას, მათ ურთიერთ ზემოქმედებას.

ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარება, მის მიერ განვლილი მთელი გზა მოწმობს თეატრალური ხელოვნებისადმი, ეროვნული ხელოვნებისადმი პარტიის შეუნულებელ ყურადღებას, მის ბრძნულ ხელმძღვანელობას. პრობლემა თანამედროვეობისა, — მთელი თავისი კომპლექსური შინაარსით — შეუძლებელია მივიღო სიღრმით გაითვალისწინოთ, თუ იგი არ განვიხილავთ მთელი საბჭოთა თეატრის განვითარების ფონზე, განსაკუთრებით, რუსული საბჭოთა თეატრის განვითარების თავისებურებებთან კავშირში. რადგან, თანამედროვე გმირის, კომუნისტის სცენური სახის შექმნის მთელი პროცესი, თანამედროვე თეატრალური ხერხების, გამოხატულების საშუალებების ძიების პროცესი თანაბარი სიმწვაით იდგა მთლიანად საბჭოთა თეატრის წინაშე და მას წარმატებით უძღვევოდნენ რუსული თეატრის კორიფეები კ. სტანისლავსკი, ალ. ნემროვიჩი-დანიჩენკო, ე. კვანდარავი, ვს. მიეჩროპოლი, ა. თაიროვი.



ამ დიდ შემოქმედებით ძიებაში უარესად აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდნენ და მრავალმხრივ განსაზღვრეს კიდევ საბჭოთა თეატრის შემოქმედებით სხვაც კი. მარჯანიშვილის, ლეს კურაშვილის, ა. ახმეტელის თეატრალურმა იდეებმა.

საქართველოს კომუნისტურ პარტიას, ქართული თეატრის მესვეურთ თვალწინ ჰქონდათ მაგალითი რუსეთის კომუნისტური პარტიის, პირადად ვ. ი. ლენინის დამოკიდებულებისა თეატრისა და თეატრალური ხელოვნების მიმართ. ოქტომბრის რევოლუციის პირველსავე დღეებში, შემდეგ კი სამოქალაქო ომის მძიმეწარე პერიოდში, კომუნისტურ პარტიას, რომლის წინაშე უამრავი პოლიტიკური, სამეურნეო თუ სამხედრო პრობლემა დგოდა, ყურადღების ცენტრში ჰქონდა მოქვეყნიულ თეატრალური საქმის მთავარი ამოცანები, თეატრის განვითარების, მისი რევოლუციის სამსახურში ჩაყენების აუცილებელი პრობლემები. პირველი სახელმწიფოებრივი აქცია განხორციელდა 1917 წლის ნოემბერში, როცა მიღებული იქნა დეკრეტი რუსეთის ყველა თეატრის გადაცემის ახლად შექმნილი სახელმწიფო განათლების კომისიის გამაგებლობაში.

იმავ წელს სახეობსაბჭოთაან ჩამოყალიბდა თეატრალური განყოფილება (ТЕО), რომელსაც სახელმწიფოებრივი ფუნქცია დაკისრდა — ქვეყნის თეატრების ხელმძღვანელობა, მათი უზრუნველყოფის წარმართვა თეატრალური ხაზით — რატეატრალური ყოვლისა, გულისხმობდა ახალი სამყაროს — სოციალისტური სამყაროს მშენებელი ხალხის სამსახურში ჩადგომას, მხატვრულ-პედაგოგიული საკითხების მოგვარებას.

1919 წლის 26 აგვისტოს ვ. ი. ლენინმა ხელი მოაწერა დეკრეტს „თეატრალური საქმის გაერთიანების შესახებ“ („Об объединении театрального дела“) რომელმაც დააგვირგინა და შეაჯამა კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა სახელმწიფოს მიერ მიღებული ღონისძიებათა მთელი სისტემა.

ახალი მასურების ლეგიონები მოაწყდნენ თეატრს. აუდიტორიები ააყეს ფარაჯანმა ჯარისკაცებმა, მუშებმა, გლეხობამ. ისინი მიღგარად შეუცქეროდნენ სცენაზე განვითარებულ ამბებს, სულგანაბლად უსმენდნენ ყოველ ფრაზას და მხურვალედ განხურებდნენ ყოველივე იმას, რაც მათ დღევანდელ განწყობილება შეესაბამებდა.

ახლა, როცა საბჭოთა ხელისუფლების სამოცი წლისთავის, ჩვენი კულტურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების დღევანდელი სიტუაციიდან ვუშვით რევოლუციის პირველსავე დღეებში პარტიის მიერ გამოცხადებულ ძალიანხვეწილ, მის შორსმჭვრეტელობას, ყოვლისმომცველ მასშტაბებს, პირდაპირ აღფრთოვანებულნი ვგრძობთ ხელოვნების, კერძოდ, თეატრის განვითარების დიალექტიკის ცოდნით. მის წინაშე დასასულ ამოცანათა სიდიადით. რევოლუციური რუსეთის თეატრების წინაშე განვითარების და ურთიერთკავშირის განადიდოზული შესაძლებლობა გადამიშალა. იმთავითვე განისაზღვრა რუსეთის ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხთა ნაციონალური ხელოვნების, კულტურის განვითარების სუვერენობა და ამავე დროს ინტერნაციონალური კავშირ-ურთიერთობანი.

სახალხო კომისარიატის თეატრალურმა განყოფილებამ 1919 წლის თებერვალში მიიღო მრავლისმეტყველი მიმართვა რუსეთის ყველა ეროვნების მიმართ, დოკუმენტი, რომელიც შთაბრძნავდა იყო ვ. ი. ლენინის მოძღვრებით ეროვნებათა თვითგამორკვევის, თანასწორუფლებიანობის და სუვერენიტეტის შესახებ. მისი გენიალური ფორმული კულტურის ეროვნული თავისებურებების შესახებ «Интернациональная культура не безнациональна».

ამავე დოკუმენტს საფუძვლად ედო რუსეთის ხალხთა უფლებათა დეკლარაციის მთელი შინაარსი, რომელიც საბჭოთა სახელმწიფოს ნაციონალური პოლიტიკის ურდველ პრინციპებად აღიარებდა ხალხთა თანასწორობას და თავისუფალი თვითგამორკვევის უფლებას, აუქმებდა ყოველგვარ ნაციონალურ და ნაციონალურ-რელიგიურ პრივილეგიებს.

აი, ამონაწერი ამ დოკუმენტიდან, რომელიც თითქმის დღეს იყის შექმნილი:

«В свободной России нет более понятия национальности угнетенных или хотя бы второстепенных; многообразия всех национальных культур отныне достаточно места на широкой русской равнине».

Государство самым живейшим образом заинтересовано в наиболее мощном развитии идей свободы и равенства, в углублении и укреплении нового революционного сознания, в новом подъеме ничем не стесненного творчества».

Театральный отдел Народного комиссариата по просвещению, признал актуальность театра по самому существу его наиболее революционным и актуальным, (ხსავსება ჩემბა, ნ. გ.) ставит в ряду прямых своих задач на почетное место создание условий для возникновения и процветания театра и драматургии и среди тех национальностей России, которые до сих пор находились либо в стесненном положении, либо вовсе театра еще не имели».

ქმშპარტიად, თვით რევოლუციამ და სამოქალაქო ომის ვითარებამ თეატრი გადააქცია „ყველაზე რევოლუციური“ და ყველაზე აქტიულო ხელოვნებად. მართალია, მოსკოვისა და ლენინგრადის თეატრები ისევ ძველ რუბრეტურას თამაშობდნენ პირველი ორი-სამი სეზონის მანძილზე, მაგრამ თეატრის ახალმა აუდიტორიამ, მისმა განწყობილებამ, საერთო რევოლუციურმა ატმოსფერომ მკვეთრი კორექტივი შეუქანა ამ სექტორებში. მასურებელთა უზგავლენით, თვით მსახიობებმა, რომელთა დიდი ნაწილი თანაგრძნობით შეხვდა რევოლუციას, შეცვალეს იდეური აქცენტები, უფრო გამძვინვარეს თანადროულითა თანხმეირი მომენტები. «Мы охлынули в беспомощном состоянии при виде нахлынувшей на театр громады. Но сердце билось тревожно и радостно при сознании огромной по важности миссии, выпавшей на нашу долю» წერდა კ. ს. ტანისლავსკი თავის წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“.

რასაკვირვებია, ყველა თეატრს, ყველა თეატრალურ მოღვაწეს ერთბაშად არ მიუღია რევოლუცია, როგორც ეს გააკეთეს ვიეტამ, ვლ. მაიაკოვსკიმ, ვს. მეიერჰოლდმა, კ. მარჯანიშვილმა და სხვებმა, მაგრამ თანდათანობით, რევოლუციური ნერვის შემდეგ, კაპიტალზე ე. წ. „წითელგვარდიული შტეკის“ შემდგომ (იგულისხმება 1918 წლის გაზაფხულის შემდგომ) დამდგარი პერიოდი ბრძოლისა და აღმშენებლობისა, ხასიათდება ყველა თეატრის თანდათანობით შემობრუნებით „წითელი ოქტომბრისაკენ“ სამოქალაქო ომის ფრონტებზე დაიბრა მრავალი ძველი თუ რევოლუციის ცხელ კავალე ახლად შექმნილი თეატრი. წითელგვარდიელები, ომის ქარცეცხლიდან ეს წუთია დაბრუნებულნი, დიდის ინტერესით უცქერდნენ ამ თეატრების მიერ გამართულ სექტაკლებს. საინტერესოა, რომ სექტაკლები გაუმართავთ იმ დივიზიამიც, რომელსაც სამოქალაქო ომის გზირო ვასილ კიკვიძე მეთაურობდა. შემინახულია გამომხილი: „სექტაკლებიდან მიღ-



ბული შთაბეჭდილება... ძალზე კარგი იყო; სცენაზე გამოსვლისთანავე მსახიობებს მქუსარე ტაშით ეგებებოდნენ.³

ახალგაზრდა რესპუბლიკამ მთელი თავისი მატერიალური და სულიერი ძალები წარმართა სამოქალაქო ომის ფრონტზე საბოლოო გამარჯვებისათვის. ამ ისტორიულ ბრძოლაში უნდა ჩამბეჭდილიყო თეატრიც — არა მხოლოდ თავისი ხელოვნებით, არამედ იარაღი ხელშიც კი.

მსახიობი ფრონტის ჯარისკაცს უნდა ამოსდგომოდა მხარში. 1917 წლის 7 აპრილს ლენინმა ხელი მოაწერა მუშათა და გლეხთა თავდაცვის საბჭოს ბრძანებას სცენისა და თეატრის მუშათა აღრიცხვის შესახებ, რომლის პირველ პუნქტში შემდეგი იყო ნათქვამი: «Все граждане РСФСР, без различия пола и возраста, принадлежащие к числу сценических и театральных работников, подлежат точному учету на предмет возможного использования их по обслуживанию фронта и тыла Красной Армии и профессии».

ამგვარად, თეატრი მთელი თავისი ორგანიზაციული-შემოქმედებითი შესაძლებლობით იმთავითვე ჩადაგა საბჭოთა ხელისუფლების სამსახურში, რაც, ცხადია, მხოლოდ ფრონტის წინა ხაზებში და მასობრივ დღესასწაულებში მონაწილეობით არ შემოფარგლებოდა, იგი თანდათანობით იწყებს ძალებს მთვრების, რათა ახალ, პროლეტარულ მყურებელს შესაფერის სულიერი სასრლო მიაწოდოს. უაღრესად საინტერესოა ვ. ი. ლენინის მიერ მიცემული განმარტება ბურჟუაზიულ და სოციალისტურ რევოლუციათა შორის ძირეული განსხვავების თაობაზე. ეს განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ «...в буржуазных революциях главная задача трудящихся масс состояла в выполнении отрицательной или разрушительной работы уничтожения феодализма, монархии, средневековья... Напротив, главной задачей пролетариата и руководимого им ближайшего крестьянства во всякой социалистической революции, — а, следовательно, и в начатой нами 25 октября 1917 г. социалистической революции в России, — является положительная или созидательная работа».

ამ შემოქმედებით მუშაობაში უნდა ჩამბეჭდილიყო საბჭოთა თეატრი. რევოლუციის ქარ-ცეცხლმა, მისმა გრანდიოზულმა გაქნებამ, მასების რომანტიკულმა აღმადრენამ უმძაფრესი და უდრამესი ზეგავლენა მოახდინა თეატრის ხელოვნებაზე. რევოლუციაში არის რაღაც კოლისალური. ძველი სამკვირვებო შემარყველი ტიტანიზმი⁴ — ამბობდა ა. ლუნჩარსკის რევოლუციისა და შემდეგ, სამოქალაქო ომის ეცხვებში გახდოდა მთავრის სიარდში თეატრის მრავალი მოღვაწე მხოლოდ დამანგრეველ საწყისს ხედავდა. ამის თაობაზე უსაინზნავად თქვა ვლ. ნემირიჯი-დანიინომ: «Надо сказать правду: когда пришла революция, мы испугались. Это оказалось не так, как представлялось по Шиллеру»⁵.

კომუნისტური პარტია, ვ. ი. ლენინის დიდი ტაქტიკა და მთითმნიშობი განუმარტადენ თეატრალურ მოღვაწეებს თეატრის მნიშვნელობას ახალი ხელოვნულების, სოციალიზმის მშენებლობის ვითარებაში. თეატრალურ პოლიტიკას საფუძვლად დაიდო ვ. ი. ლენინის თქმული ახალი კულტურის, ახალი ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და შექმნის თაობაზე. ამ თვალსაზრისით ფრიალ საკულისხმოა ა. ლუნჩარსკის მოთხენების ის ადგილი, სადაც ნათლად ჩანს ვ. ი. ლენინის დამოკიდებულება საბჭოთა თეატრის პირველი ცდებისადმი. «მე ვუთხარი მას, რომ ყოველ ღონეს ვიხმარ იმისათვის, რათა შევიარჩუნოთ ჩვენი ქვეყნის ყველა საუკეთესო თეატრი...

ერთიანი მსხვერვეა ძველი თეატრებისა სახიფათო სპექტაკლი მანია-შეითი. ამ სფეროში ჩვენ სანაცვლო ჯერ არაფერი გვაქვს. და ის ახალი, რაც ელოტრებს აიყრის, დაკარგავს კულტურის ძაფს. ვლადიმერ ილიას ძემ ყურადღებით მიმოიხივნა და მიხარა, რომ სწორედ ამ ექრის მივყოლილ, მხოლოდ არ დაგვიწყდეს მხარი დაუჭირო ის ახალსაც, რაც რევოლუციის ზეგავლენით იშვება. დაე, თავდაპირველად ეს იყოს სუსტი — ამ მართლაცდეს ესთეტიკური მსჯელობა არ გამოსდება, რადგან სხვაანარად, ძველი, უფრო მომწოდებული ხელოვნება, დამაზრუტებს ახლის განვითარებას, და თუძედა იგი შეიცვლება, მაგრამ შეიცვლება უფრო ნელა, რაც უფრო ნაკლებად შეუტებს მას ახალი მოვლენების კონკურენცია»⁶.

მ. ი. გალინინთან საუბარში ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ თეატრმა ახლა უნდა შეასრულოს მასების სულიერი აღზრდის ფუნქცია. ერთადერთი დაწესებულება, რომელსაც შეუძლია შესვალის ცელესია, სადაც ხალხი იკრიბებოდა და რელიგიური დოგმების ტყვეობაში ცხოვრობდა — არის თეატრი. ახლა ლაზების შეგება, მასზე კოლექტიური ზეგავლენის მოხდენა, ახალი ცხოვრების აზრის განმარტება მხოლოდ თეატრშია შესაძლებელი. ამ აზრით რელიგია უნდა შესვალის თეატრალურმა ხელოვნებამ.

რევოლუციურ რუსეთში თეატრისადმი ამგვარი ყურადღების და სახელმწიფოებრივი მზრუნველობის სრული კონტრასტი იყო მეწვეიკური მთავრობის საარაკო განურჩევლობა ქართული თეატრის ბედისადმი. თუ საბჭოთა რუსეთში „ნამდვივად თავისუფალი სოციალისტური ხელოვნება“ იმთავითვე გახდა „სერიოზო პროლეტარული საქმის ნაწილი“, საქართველოში, სადაც ეროვნულ თეატრს დიდი დემოკრატული, ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ტრადიციები ჰქონდა, სადაც თეატრი 1905 წლის რევოლუციის ბარიკადებზე იარაღით ხელში იბრძოდა, თეატრი, რომლის სცენიდან მქუხარებ, ბრძოლისათვის მომწოდებელი ხმა გაისმოდა, განკუთხავად იყო მიტოვებული. „საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი“ მთავრობის მიერ. ასეთ ვითარებაში, ცხადია, თვით თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეებს უნდა ეზრუნათ თეატრის შემდგომი არსებობისა და განვითარებისათვის. მაგრამ, ყოველგვარი მეცადინეობა ამით იყო ქვეყნის სრული ეკონომიური და პოლიტიკური კრიზის პირობებში. 1917 წლის შექმნილი ქართველ პროფესიონალ მსახიობთა კავშირი მხოლოდ თეატრის ფიზიკური შენარჩუნებისათვის იბრძოდა. უმძაფრესმა კრიზისმა, რომელიც გადაიტანა ქართულმა თეატრმა 1905 წლის შემდეგ ვიდრე საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე (1921 წლის 25 თებერვალი), ქართული თეატრი დაკანინა როგორც დედურად. ასევე პროფესიონალურად. ქართული სცენის მოღვაწეები, რომელთაც ყოველთვის უმჭიდროვესი კავშირი ჰქონდათ რუსულ თეატრთან, და რომელთაგან მრავალი მეცრე და სამხატვრო თეატრის ტრადიციებზე იყო აღზრდილი, ახლაც დიდის ინტერესით აღდევნებდნენ თავს იმ ორგანიზაციულ და შემოქმედებით პროცესებს, რაც მთმინარეობდა ახალ რუსეთში. მათთვის ცნობილი იყო საბჭოთა ხელოვნულების მიერ მიღებული ყველა ის დეტეტი, რომლებიც თეატრალური საქმის ახალ სახელმწიფოებრივი რელსებზე შედგობას ითვალისწინებდა. საქართველოში მოღვაწე არა მხოლოდ რევოლუციის ექიმ, არამედ კულტურის სფეროში მოხმარმა გრანდიოზული ძვრების ხმააც. მოსკოვში, პეტროგრადში, ვორონეჟში, ორენბურგში,



ირკუტსკში სახალხო მასობრივი სანაბამოების გამართვის ამბავმა, რომელმაც, პოლიტიკური ვითარების გამო, უშუალო გამომხატურება გვიან კპოვა საქართველოში, ასლა ამ მიზინვებულ ატმოსფეროში იმედის სხივით გაიკაფა. (დავასახელოთ ამ მასობრივი სანაბამოებიდან ზოგიერთი: „თვითმპყრობელობის დამხობა“ — 1919 წ., „მსოფლიო კომუნისაკენ“ — 1920 წ. რეგ. კ მარკანიშვილი, 1920 წ. — „ქებათა-ქება რე-ვოლუციას“, 1918 წ. — ვორიანი. „კაპიტალისა და შრომის ბრძოლა“ — ირკუტსკი, 1921). მოედინევე გამორჩენიან ალგორითულ ფიგურებს მიერ ინტერნაციონალის, მუშის, თავისუფლების, პარტიის, კაპიტალის, „ქმედებაში“ მონაწილეობდა ათასობით ადამიანი, ხოლო მაყურებელთა რაოდენობა ათი-ათასობით განისაზღვრებოდა. თანამედროვე ავგორითული ფიგურების გვერდით გამორჩენიან ისტორიული პერსონაჟები სპარტაკოსა და ვაგერაისი, სტუდენტ რაზინისა და დემილიან ბუკარინისა, დეკაბრისტებისა და პარიზის კომუნის გმირები. ამ მასობრივმა სანაბამო-დღესასწაულებმა იმდენად ფართო ხასიათი მიიღო, რომ შემუშავდა სპეციალური ინსტრუქცია „სახალხო მასობრივი დღესასწაულების ორგანიზაციის შესახებ“, რომელიც განმარტავდა, რომ ამგვარი სანაბამოების ძირითადი მიზანია სოციალური და პოლიტიკური იდეების თვალსაჩინო, მათიშემდეგი ჩვენება და პროპაგანდა (ბოლიშეში ამგვარი ხასიათის მასობრივი დღესასწაული გამართა 1921 წელს — „ქართველი ხალხის განთავისუფლების ისტორია იმპერიალიზმის უღლისაკენ“). უმჯობელია, ამგვარი შთამბეჭდავი სანაბამოების სტილისტიკამ და პოეტაკი მრავალმხრივ განსაზღვრა ვლ. მაიაკოვსის „მისტრია ბუფი“ (პირველი ვარიანტი განხორციელდა 1921 წლის 1 მაისს, ვს. მიგერპოლდის მიერ), რომელსაც ა. ლუნარსკის „კომუნისტური სპექტაკლი“ უწოდა: „...единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и потому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, является «Мистерия — бунт» М.Яковскового...“

„А от души желаю успеха этой молодой, почти мальчишеской, но такой искренней, шумной, торжествующей, безусловно демократической и революционной пьесе“.

კ. მარკანიშვილის მიერ კიევი დადგმული „ფუნტეკ ოვეხუა“ (1919 წლის 1 მაისი) მთელმა რუსეთმა აღიქვა როგორც ჭეშმარიტად რევოლუციური სპექტაკლი („ლექციონარული სპექტაკლი“, როგორც შემდეგ უწოდეს მას). არანაკლებ შთამბეჭდავი იყო 1919 წლის, მინსკისა და ვლადივოსტოკში მ. გორკის, ა. ლუნარსკის, ა. ბლოკის და მ. ანდრეევის ინიციატივით შექმნილი „დიდი დრამატული თეატრი“ (ВДТ), რომლის კლასიკურ რეპერტუარს რევოლუციის რომანტიკული სული უნდა გამოეხატა (შილერის „დონ კარლოსი“ და „კაჩა-ლეტი“, შექსპირის „მაკბეტი“ და „მეფე ლირი“, გოლდონის „ორი ბატონის მსახური“), „ჩვენს დროში აუცილებელია გმირული თეატრი, თეატრი, რომელიც მიზნად დისახავს პრობლემების იდეალიზაციას, ადორინინებს რომანტიკურს, პოეტურ ელფერს მინაიჭებს ადამიანს“ — წერდა მ. გორკი 1919 წელს.

გ. ხაჩინეკოს ჩვენს მიერ დასახელებულ წიგნში მოჰყავს ჭარხანა „კრანის ტრეუოლნიკის“ მუშის ფრიალ საგლონისმხო გამოსატყობის: „1919-1923 წლებში მაიკუჰ პოზის, დონ კარ-ლოსის, კარლ მოროსის, რუი ბლანოს სიტყვები ადამიანს კმ-თესი ცხოვრებისათვის ბრძოლად აღაბთებდა“ (გვ. 12)... აქვე, მუშობელ ბაქოში ა. ჯაფარიძის მიითითებთ 1918 წელს

ითარგმნა და რუსულ სცენაზე დაიდა მაშინ სრულდებოდა ნობის დრამატურგის პოლიკარვე გაკახაძის „გზაჯვარედინზე“, რომელშიაც რევოლუციის საქმისათვის თავდადებული ჭაბუკის ცხოვრების ტრაგიკული სურათია დასატული.

თეატრალურ ხელოვნებაში განვითარებული ისტორიული მოვლენების ამ ფორმე საქართველოს თეატრალური ხელოვნება უღრეკად დაღანანაკებული გამოიყურებოდა, იგი პირდაპირ სულს დაფავდა. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველყოფ დღეებშიდა დაიწყო ზეგავა თეატრისათვის. უპირველესად საჭირო იყო მისი დაშლილი ორგანიზმის შეკავშირება და განმტკიცება. საბჭოთა რუსეთის ანალოგიური განათლების სახალხო კომისარიატთან შექმნა ხელოვნების განყოფილება (1921 წლის აპრილი), რომლის თეატრალური სექციის გამგედ დანიშნული იქნა შალვა დადიანი, ქართული თეატრის დიდი მუსევერი, სასოფალი მოღვაწე, დრამატურგი. აქ გაკურთხეს მუსურს აღენიშნო, რომ მისი პიესა-მინიატურები „მღვიმეში“, „როს ნადიმობდნენ“, „გემპეკორი“, „ვარამი“ და ცნობილი „კუმბოდღინა“, გასაქვალული იყვნენ რევოლუციისადმი თანაგრძნობით, დემოკრატიული ტენდენციებით, რომელშიც მ. გორკის იდეების ზეგავლენა სტა-რბობდა. მისი, როგორც თეატრალური სექციის გამგისა და თეატრალური მოღვაწის პოპოკრები ნალოდა ჩამოყალიბებული წერილობით „საეთაგრი იმედები“, რომელიც მან ეურნალ „ხელოვნებაში“ მოათავსა. „დღევანდლამდე — წერს ღ. დადიანი — ჩვენს ცრით ტიპის თეატრი გვექნდა საქართველოში — შერეული ხასიათის. ყოველი დომოკრატის იყო არეული. ამიტომაც მისი ხელმძღვანელნი ზოგინ ვითის მხარისა-ქენ მიიწვევდა, ზოგინ მუორისაკენ — ეს იყო მიმართულების, ტემპერამენტისა და აღზრდის საქმე. ამიტომაც ეს ასე აღი-უნდა იყოს. გადამიჯვნა საჭირო ხდებდა და ეღსახებ ამის სა-შეუღლებაცა გავაქენ. ზემოხსენებული დაფოცა არახალია — ძველია, რადგან თვით თეატრში სამივე მომენტი ცხოვრობს და მათი ერთგან მოთავსება მუღამ შეუწყნარებოდა. არეუ-ლობს-მეთუ, იმიტომ ვამბობ, რომ თეატრს აქქს თავისი ტრადიციული ჩარჩოები, ძველი შემუშავებული და ჩამოყალიბებული. აქედან მართლდება აკადემიური თეატრის არსებობა. მაგრამ უნდა ახალ გზებს გაკავფა! მოჩანს სხვა, მასიური, საღანაგო შემოქმედების შთანასახი, ესრეთ წოდებულ პრო-ლეტარული სულისკვეთება საეთატრო ხელოვნებაშიც. ამას უნდა ფართო კარების გაღება, ეს ერთი აზრითა და, მეორე მხრივ, ადამიანის სულის ვითარების ახალი მჭკორით, ახალ შემოქმედის მიერ ახალის საშუალებით გაშუქება და შესწავლა. არსებობენ გეიტი, დიდად მშვენიერი სათეატრო, ხელო-ვნური ნაწარმოებები. აქედანაც დგება საფუძველი ძიებთა თეატრისა... მამ იმეღით, ხალსიხანად ჩავეთ ვყვლანი მუშა-ობაში და ქართული თეატრიც გაამართლებს ჩვენს მოლო-დინს“.

აქ ნათლად ჩანს არა მარტო ქართულ თეატრში გამოფე-ბული ეკლექტიზმი, არამედ თეატრის მომავლის ნათილ წარმოდგენა. როგორც ცნობილია, რევოლუციურ რუსეთშიაც, პირველ წლებში, სწორედ მეცურად გამოიკვეთა ორი მიმარ-თულება (აქ არ ვხეებთ აკადემიურ თეატრებს) მასობრივი ხა-სიათის იდეით შთაინებული, განზოგადებული სიმბოლიურ-ი, სახალხო სანაბამოანი („მასიური, საღანაგო შემოქმედე-ბა“) და ცხოვრების კონკრეტული მოვლენებით, რევოლუცი-ური ეპიზოდებითა თუ საოქტობრივ ომის კონფლიქტის ამსა-ხვეული სპექტაკლები, მაგრამ ჯერჯერობით მოკლებულნი მხა-



ტერულ სიციველს და შემოქმედებით განზოგადებას. (ასეთები იყო მგავითად ა. ვერიშვილის „წითელი სიმართლე“, „დაცემა“ და „ზაქარის სიკვდილი“ ა. ნევეროვისა, „მარინა“, ა. სერაფიმოვიჩისა), რომელთა ავტორები ახალი იდეების გამომხატველნი და ახალი ადამიანების ჩვენების ისახებდნენ მიზნად. („ადამიანის სულის ვითარებას ახალი ავტორით, ახალი შემოქმედების მიერ ახალის საშუალებით გაშუქება და შესწავლა“). ცნობილი ქართველი თეატრალური მოღვაწის ეს მოსაზრებანი უკველია, თეატრალური საბჭოთა რუსეთის თეატრებში შექმნილ ვითარებას და ყვადნობა კიდევ მას ამ ზოგადი დასკვნების გაკეთებას. ეს არ არის შემთხვევითი. ჩვენ ზეით დავნიშნეთ, რომ ქართული კულტურისა და ხელოვნების მოღვაწენი დიდი გულისყურით ადგებდნენ თვალყურს რევოლუციური რუსეთის კულტურისა და თეატრის ყოველ სიახლეს. ეცნობოდნენ სახელმწიფო დავერტებას და დადგენილებებს, კურსში იყვნენ თეატრალური ბრძოლების, ახლის ძიების მთელი პროცესებისა. ეს დასტურდება მრავალი ფაქტით. მაგალითათვის დავასახელოთ ერთი — საბჭოთა ხელოვნების წარმომადგენლის სამხედრო და საზღვაო კომისრის შავა ელიავას გამოსვლა ხელოვნების მუშაკთა პროფკავშირის ყრილობაზე (1921 წლის 2 მარტს. ეს იყო პირველი ოფიციალური განცხადება საქართველოს მთავრობის სახელით ხელოვნების საკითხზე) აშკარად ავარტება ა. ლუნინარსკის გამოსვლებისა და სტატიების კვალს. ამ გამოსვლაში ჩამოყალიბებულია პარტიისა და ხელოვნების კურსი სახელოვნო პოლიტიკაში და ამდენად მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, აქვე ჩანს, რომ ორატორს გათვალისწინებული აქვს ცნობილი მიმართვის „*Кo всем национальностям России!*“ ტექსტი, ამ შეკრებაზე მ. ელიავამ განაცხადა: „თქვენ, ხელოვნებისა და კულტურის მოღვაწენო, პირველ ყოვლისა, გსურთ გაიგოთ თუ რა ზომით შეეხება მომხდარი გადატრიალება თქვენს ინტერესებს, — და ამ შემთხვევაში ჩვენი პირველი ამოცანა უარყოფის ცილისმწებებელი ტენდენციური ინფორმაცია, რომელიც თქვენ ერთადერთი გეზოდათ. საბჭოთა რესპუბლიკაში, პირველად კაცობრიობის ისტორიაში, განსაკუთრებული, ყოველმხრივი მხარდაჭერა ეძლევა ყველას, ვისაც კი სურს იმოღვაწეოს ხელოვნებისა და კულტურის განვითარების ასპარეზზე.⁸ ხელოვნება და კულტურა სახელმწიფო მნიშვნელობის საქვე. მთელი რუსეთი მოფენილია კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებით, ბიბლიოთეკებით. სკოლებით, თეატრებით, მუზეუმებითა და სხვა. ჩვენი არმია, რომელიც ასეთ უმაგალითო ლაშქრობას აწარმოებს, ყველაზე კულტურული არმიაა, კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაკების ყველა სახეობით სარგებლობს და სისხლისმღვრელ ომებს ათავაშებს თვითმოქმედ კულტურულ მოღვაწეობასთან. განაწილებისა და კულტურის დარგში არაყვითი სახელმწიფო არ ამტკიცებს ისეთ ღრმა ტენდენციებს, როგორც ჩვენ. ჩვენ მივიღეთ ყველას, ვისაც სურს ჩვენი დახმარება, ხოლო ღვარძლიან კრიტიკოსებს კი ვეძკებით: „შუთქვენდაც კარგად ვიწყობა.“⁹

ესადა, თეატრის ძველი რეპერტუარი და თვით თეატრის შემოქმედებითი დონე არ იძლეოდა იმის საშუალებას, რომ ქართველი ხალხის ცხოვრებაში მომხდარი ისტორიული გარდატეხა შესაბამისი მხატვრულით ასახულიყვნენ და გამოეხატა ის განუყოფლობა, რომელიც სუვერელ საბჭოთავლოს მშრომელთა მასებში და საკუთრივ ქართული ხელოვნების პროგრესულად მოაზროვნე წარმომადგენელთა შორის. საქარ-

თველოს რევკომი, არა მხოლოდ დეკლარაციებით და თრეპიზაციული ღონისძიებებით განამტკიცებდა თეატრის მდგრადობას, არამედ კონკრეტული საქმიანობით გამოხატავდა თავის კეთილგანწყობილებას. კერძოდ — რევკომის დადგენილებით ქართული თეატრის უთავალსნაროესი მოღვაწე ვასო აბაშიძე სრულ სახელმწიფო კმაყოფაზე იქნა აყვანილი, ხოლო 1921 წლის ნოემბერში ქართულ დრამატულ თეატრს გენიალური პიეტის შოთა რუსთაველის სახელი ეწოდა. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო, რომელიც გამოიხატა ახალი ხელისუფლების პოზიცია თეატრის მიმართ, სურვილი იმისა, რომ თეატრი გამხდარიყო ეროვნული თავისებურების, ერის თვითშეფასების გამოხატულება. ქართული თეატრი, რომელიც მწიშვეიკური მთავრობის მიერ ფაქტიურად ფუნქციონირებდა, ამიერიდან უნდა ქვეყლიყო ეროვნული კულტურის უპირველესი ნიშანსველად. ქართული კულტურისა და ხელოვნების მუშაკებმა ღრმად გაიანზრეს ახალი ხელისუფლების ამგვარი დამოკიდებულების ისტორიული მნიშვნელობა. ისინი იმოთხოვე ცდილობდნენ გამხდარიყვნენ ამ დიდ გარდატეხისა გამოხატულები. ამ განწყობილებამ სრული გამოხატვა პოვა ხელოვნების მუშაკთა კრებაზე (1921 წ. 5 მარტი) მიღებულ რეზოლუციაში, სადაც, სხვათაშორის, ნათქვამი იყო: მოვისმინეთ მას მოსვენება მიმდინარე მომენტზე და ხელოვნების მდგომარეობის შესახებ საბჭოთა წესწესობილებებისას, ფიცს ვდებთ დავაყენოთ ჩვენი მუშაობა სათანადო სიმაღლეზე, მივცეთ მიიღო ჩვენი ძალღონე, ნიჭი და უნარი პროფეტურული მასების განვითარებას. ახლა კი ნამდვილი ტაძარი შეიქმნება ხელოვნებისა, ვინაიდან იგი ხელშემაწვდომი გახდება არა მარტო შიძლებული კლასისათვის, არამედ პროფეტარიატისთვისაც. მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლებას შეუძლია განვიხილოს თეატრალური ხელოვნება ყოველგვარი სინიშნურისაგან და გააძეოს სცენიდან ექსპლოატარ-ანტრეპრენიორები. მხოლოდ თავისუფალი ხელოვნება ხდება პროფეტარიატისათვის კაცობრიობის კეთილშობილ სურულად. გაუმარჯოს ხელოვნების ტაძარს, განათავისუფლებულ თეატრს და მის ქურუმებს — მსახიობებს! გაუმარჯოს მსოფლიო რევოლუციას და მის წინამძღოლს — ლენინს!¹⁰

ამ მინის მისაღწევად გადადგმული აქნა პირველი ნაბიჯებიც. ქართული თეატრის ხელმძღვანელობამ კრიტიკულად გადახედა თავის ტრუსსა და ეკლექტიკურ რეპერტუარს. შეიქმნა სპეციალური კომისია — გ. ვენისა, ი. ზარდალიშვილის (ქართული დრამის კომისარი) და პ. კორიშელის შემადგენლობით, რომელსაც დავადა არსებული დადგმებიდან და პიესებიდან იმეგარი რეპერტუარის შედგენა, რომელიც მცირედილად მაინც უკმაყოფილებდა დროის მოთხოვნებს.

ერთგვარი გამოცოცხლება თეატრალურ ცხოვრებაში შეიტანა რუსული საბჭოთა საავტორიო თეატრის მაგალითით-სამებრ, შექმნილმა „სატირ-ავიტის“, „სამხატვრო რევოლუციური თეატრის“, ხოლო შემდეგ, „წითელი თეატრის“ მოღვაწეობამ. ეს თეატრები დაგდნენ მცირე ფორმის პიესებს, რომლებიც თანადროულმა საჭირობოტო საკითხებს ოპერატიულად ეხმაურებოდნენ. ეს პიესები (უმთავრესად რუსულთაონად გამოცოცხლებულ-გადმოქართულებული) ვერც თავიანთი მხატვრული დონით და ვერც იდეური მიზანდასახულებით, ვრამოხატავდნენ ცხოვრებაში მიმდინარე რთულ სოციალურ პოზიციებს და ახალი ცხოვრების დამკვიდრებისათვის ბრძოლის სიმწვავეს, მაგრამ თავიანთი ტენდენციურობით, აქტუალობითა და პოლიტიკური სიმახვილით ცხოველ ინტერესს



იწვევდნენ მაყურებლებში. ეს იყო პირველი ნაბიჯები თანამედროვეობის პრობლემებთან მიახლოებისა, გამოხატული საერთო ტენდენციისა, რომელიც გულისხმობდა რევოლუციური საქართველოს თანახმიური ხელოვნების შექმნას. სამწუხაროდ, ამ თეატრებს ფორტი ვერ გაზაღეს შესაბამისი რეპერტუარის უქონლობისა და მხატვრულ-სცენური ფორმის არასრულქმნილობის გამო. ამგვარი თეატრების ძირითადი პათოსი მიმართული იყო ახალი ცხოვრების განსაზღვრულად, მაყურებელთა ენთუზიაზმის გასაზრდელად, მაგრამ გარდა ღირსეული პიესების უქონლობისა, თვით თეატრალური ფორმა ამგვარი სპექტაკლებისა, რომელიც აშკარად და გამოიწვევდა უპირისპირდებოდა „ძველ თეატრს“, უარყოფდა მის მხატვრულ გამოხატვას ხერხებს, მხოლოდ ემბრიონალურ საწყის-ხერხე დარჩა და ვერ განვითარდა. ამგვარმა ვითარებამ განაპირობა ამ თეატრების ადრეული გაქობა საზოგადოებრივი ცხოვრების ასპარეზიდან. ყოველთვის ამის გამო, დღის წესრიგში დადგა ქართული თეატრალური ხელოვნების უმთავრესი ორგანიზმის — ქართული დრამატული თეატრის რევოლუციური განახლების აუცილებლობა. განახლება უნდა შეეხებოდა არა მხოლოდ თეატრის რეპერტუარს, არამედ ყველა ძირითად კომპონენტს — რეჟისურას, მსახიობთა ხელოვნებას, თეატრალურ მხატვრობას და ა. შ. იმ აუცილებელ კომპონენტთაგან, რომელიც თეატრალური ხელოვნების მოღიანობას ქმნის, გარდაქმნისა და განახლების პროცესი შეეხებ მხოლოდ ერთ კომპონენტს — მაყურებელს.

1917 წლის თებერვლის რევოლუციისა და ცარიზმის დაშლისა უდიდესი აღფრთოვანებით მიხვდა ქართველი ხალხი. მთელი ქართველი ინტელიგენცია იმედოვნებდა, რომ განახლების ქარიშხალი, თანამედროვეობის სუნთქვა თეატრალურ ხელოვნებასაც შეეხებოდა და ძირფესვიანად გარდაქმნიდა მას. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა: „ძველებური ენით, ძველბურთი ხერხით, ძველბურთი ფერადებით დღეს თეატრს ლაპარაკი აღარ შეჰფერის.“¹¹ ამგვარი განახლება-გადახალისების მიზანდინე იყო ქართული მწერლობისა და თეატრის მრავალი გამოჩენილი მოღვაწე. მათ შორის განსაკუთრებულად მკვეთრი პოზიცია ეჭირათ ვ. შალიკაშვილსა და რეჟისორ ა. ფაღავას, რომელთა გამოხსენებით თუ სტატეიები აღსაესე იყო განახლების აუცილებლობის შეგნებით.

ქართული თეატრის დაქვეითება ამ საყოველთაო აღტიუნების ვაჟს, მით უფრო გაუგებარი იყო, რომ მას რევოლუციური ბრძოლის შესანიშნავი ტრადიცია ჰქონდა — ამის დასადასტურებლად საკმარისია რეჟისონით მისი უბუნარული სტუდიუკუებით გამსჭვალული თეატრალური 1905 წლის რევოლუციის პერიოდში, მისი საუკეთესო წარმომადგენლების უშუალო მონაწილეობა ბარიკადებზე გამართულ ბრძოლებში. თვით რეჟისორის მიმე წლებშიც ეს ქართული თეატრის სცენაზე იმედებოდა მონტის „კია ვიკსი“, პაუტმანის „ფეიქრები“, შ. დადიანის „როს ნადიმობდენე“ და სხვა მძაფრი სოციალური მოტივების გამოხატვლილი პიესები. მაგრამ როგორც ჩანს, რეჟისორის შემდეგ ჩამოვარდნილი ყველია, შ. გორკის გამოთქმა რომ ვიხმართ — ეს „ყველაზე სამარცხენაო ათწლეული“; ისე მძაფრად დაატყდა თავს ქართულ თეატრს, რომ მან ვერაფრით ვერ შესძლო წელში გამართვა, ვერც ორგანიზაციული და ვერც შემოქმედებითად. ანან ათწევინა განახლებული ქართული თეატრის დიდ მეგუერს აკაკი წერეთელს: „უნდა გამოვტყდეთ, რომ ქართველებს თეატრი არა გაეკის და ჩვენ რომ თეატრად მივაჩინა, ის მისი აწრდილიც არ

არის“. დაახლოებით ასევე ამბობდა (1914 წელს) ცნობილი თეატრალური მოღვაწე და მსახიობი კოტე ყვიციანი: „დღეს ქართული თეატრი არა ჰგავს ნამდვილ „ქართულს“. დიდი ხანია რაც დაჰკარგა მან ქართული ელფერი“. აქ უმკველია, იგულისხმება არა მხოლოდ ქართული თეატრის თვითმყოფადობის, ნაციონალური ფორმის საკითხი, მისი ეროვნული ფიზიონომიის არსი, არამედ ის მებრძოლი სოციალუკუებაც, რაც ქართულ თეატრს გააჩნდა ეროვნულ განმთავისებულებული ბრძოლისა და 1905 წლის რევოლუციის პერიოდში. ფრიად საინტერესოა, რომ ასევე პერიოდში დაჰკარგდა ს. ახმეტელი, რომელიც მძაფრ წერილებს სტამბავდა რუსულ და ქართულ პრესაში თეატრალური ხელოვნების პრობლემებზე, კარდნალურად აყენებდა საკითხს სტატეიში „არის თუ არა ქართული თეატრი „ქართული“ — თეატრალური და თანამედროვე ცხოვრების ურთიერთობის შესახებ. „შვეცილია ჩვენ ვიპოვეთ ქართულ სცენაზე უმაღლესი ნამდვილი ფორმა ჩვენი სულიერი ლტოლვილებისა“ — კითხულობდა იგი და ვრცელ მსჯელობის საფუძველზე უარყოფით დასკვნაზე მივიდა. მისი დასკვნა ემება უკვე თეატრალური ფორმის საკითხს:

„... არ არის იგი ქართული თეატრი თვით სცენური საშუალებებით კი“.

როგორც ვხედავთ, თვით თებერვლის რევოლუციამდე, ქართული სინამდვილეში, უკვე მომწიფდა საკითხი თეატრის ტრატული განახლებისა, მისი მიახლოებისა თანამედროვეობის პრობლემებთან, მაგრამ განახლების ეს პროცესი რუსულიადც არ მიმდინარეობდა იმ ინტენსივობით, როგორც ეს მოსალდნელი და სასრველი იყო. ამაში, რასაკარგვლია, უპირველესი ბრალი მიუძღოდა, როგორც ზემოთ ითქვა, საქართველოს მენშევიკურ მთავრობას, რომელმაც, ფაქტურად, არავითარი კონკრეტული ნაბიჯი არ გადადგა შექმნილი მდგომარეობის გამოსასწორებლად.

1918 წლის სასცენო სწორება შენიშნავდა ვ. შალიკაშვილი სტუდიულებისადმი მიმართულ სიტყვაში:

„ქართულმა თეატრმა გზა ეკლიანი გმირულად განვლდა და თავისი დროშა დღემდის მიიტანა იმ სახით, რა სახითაც იგი პირველად აღმართა. ცხოვრება შეიცვალა, ძველი დაიწერა და ამ ნანგრევებზე ახალი ცხოვრება შენდებდა. ქართული თეატრი იბრძოდა სამ ფრონტზე: ებრძოდა მთავრობას, ებრძოდა გადაგვარებულ ხალხს უმეცრებს, ებრძოდა ნივიერი გაჭირვებას... და... ქართული ძველი თეატრი ამ უთანასწორო ბრძოლაში დაღლილ-დაცემული, დღეს მიხილი, უკანასკნელ სულიკუებით განიცდიდა. ახალი ცხოვრებისათვის ძველი სახის მატარებელი თეატრი საჭირო აღარ არის (ხაზი ჩემი ნ. გ.) თვით ცხოვრებამ უბრძანა მოკვდით და ისიც კვდება. მაგრამ, მოკვდენებთან, სიკვდილს ახალი სიცოცხლე მოსდევს — თვით სკვდილი შობს ახალ სიცოცხლეს და აი, ახალმა ცხოვრებამ ძველის მეგვიკრედულ მიგვიწოდებ თქვენ, ახალგაზრდობას“.

ერთი წლის შემდეგ, ქუთაისში გამოსული ჟურნალის „თეატრისა და მუსიკის“ (1919 წ. № 1) ფურცლებზე ვ. შალიკაშვილს კვერს უკრავდა ა. ფაღავა.

„ძველი თეატრი, თუმცა დამახსუბრებული და ნაამაგარი, მაინც კვდება“, „ძველად უნდა განისკვრიოს, როგორც დრომოქმულმა“. სრული კატეგორიულობით იქნა გამოთქმული მოსაზრება (ს. ფირცხალავას მიერ) იმის თაობაზე რომ ძველი თაობა ვერ შეისძლებდა მდგომარეობის შეცვლას, ახალი სულის შეტანას, „მსახიობისა და მაყურებლის შედლებას“.¹²



ვითარება, მართლაც, ფრიად საგანგაშო იყო. ჯაბადარის სტადიის სახით გამოიჭრაოლი იმდენი სხვი მდგომარეობას რადიკალურად არ სცვლიდა. მართლაც, ვულსაკტივი იყო, რომ ქართული თეატრი, ამდენი ეროვნული საქმის გამგებელი, ქართული სიტყვის ერთ-ერთი თავმჯდომარე, საიდანაც ათეული წლების მანძილზე გაისმოდა მართალი სიტყვა, ასე უახლოვდ, მოუბრუნებლად მიგვიტანებოდა უფსკურლივსაკე. ასეა, როცა ამ ფაქტს ისტორიული პერსპექტივის გათვალისწინებით ვუყურებთ, განსაკუთრებით თვალში გვხვდება ერთი გარემოება — სწორედ მაშინ, როცა თეატრისაგან ჭეშმარიტად რევოლუციური შემართება იყო საჭირო, მაშინ როცა თეატრს შეეძლო მასების რევოლუციური სულისკვეთების კიდევ უფრო გარღმავება და აღფრთოვანება, ქართული თეატრი უძიდურესადა დაიციურებელი, დამოლი, განადგურებელი შეხება 1921 წლის თებერვალს. რეპერტუარი ეკლექტიკური (ძლივს შგო-წიწიბული), რეჟისორული და მასიზირებული ხელოვნება დაკინებულად, შინაგანი კონფლიქტებით ძირგამოპირილი... სამჭოთა ხელისუფლებას, ქართველ კომუნისტებს კი აქტიური, მებრძოლი თეატრი სჭირდებოდათ. ამით ისინი გამოსატყვედნენ ქართველი ხალხის სანუკვარ მისწრაფებასაც — აღდგენილი, იდურ-მხატვრულად განახლებული ენახათ ეროვნული თეატრი.

გაზეთ „პრავდა გრუზიის“ ანუხლებზე (1921 წლის აბრილი) გამოქვეყნდა სტატია „თეატრი თეატრი“, სადაც სხვა-თამოშის, ნათქვამი იყო: „იმ ძვრებმა, და უკანასკნელ წლებში ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ სოციალურმა და პოლიტიკურმა აზროვნებამ განიცადა, საკმაო სიმკვრივით ვერ იმოქმედეს თეატრის ცხოვრებაზე; თეატრი დღევანდლამდე, ფაქტიურად, ძველი რეპერტუარით ცხოვრობს, ვერ გადალახა ძველი თეატრალური-ესთეტიკური ფორმები. აუცილებლად უნდა შეიქმნას ახალი თეატრი, რომელიც შეეთანხმება ახალი მყურებლის სმენას“.

ყველა ეს დოკუმენტი ნათელყოფს, თუ რა მწვავედ და გადაუდებლად დადგა საკითხი ქართული თეატრის რევოლუციური განახლებისა. პლიატური სახათის ღონისძიებანი (გულისხმობს, ძველი რეპერტუარის ეროვარ მისადაგებას თანამედროვეობასთან), ერთი-ორი პროფესიულად ასე თუ ისე გამართული სპექტაკლი (მაგ. სუმბათაშვილის „ლალია“, ნ. შიუკაშვილის „სულელი“) საქმის ვითარებას, ცხლად, ძირფესვიანად ვერ შესცვლიდა. აუცილებელი იყო დასის განახლება, პროფესიული რეჟისურის საკმაოდ მნიშვნელოვანი ძალეების გაერთიანება და ახალი რეპერტუარის საფუძვლებზე თეატრის მომხილო ორგანიზმის გაყოფლება. ასეთ ვითარებაში აუცილებელი იყო ნოვატორი-რეფორმატორი, დიდი გამოცდილებისა და ნიჭის ადამიანი, რომელსაც შეეძებოდა ექნებოდა თავისი მიზანი ამ-საშლითვილო, ეროვულ, პოლიტიკურ საქმეში, ადამიანი, რომელმაც კარგად იცოდა თუ რა მიშვნელია აქვს თეატრს რევოლუციური გარდაქმნების მივლ პროცესში და ბოლოს ისეთი ადამიანი, ვინც უშუალოდ განიცადა რევოლუციის ქარქვეშის სიდაფე და მნიშვნელობა და ვინც მათიკოსკისა და ბლოკის დარად უყოფმანოდ მიილო რევოლუცია, როვორც საკუთარი არსებისაგან განუყოფელი მოვლენა.

სწორედ ასეთი ადამიანი აღმოჩნდა კოტე მარჯანიშვილი, სამშობლოში დაბრუნებული რუსეთის თეატრებში 25 წლის მოღვაწეობის შემდეგ.

რუსთაველის თეატრის მკვლევარს ა. ფეფრალკის თავის წიგნში „რუსთაველის სახელობის თეატრი“ ფრიად საგულის-

ხმო ამონაწერი მოაქვს „გრუკავროსტის“ (რუსეთის დემოკრატიული რევოლუციის მხარდელის) განყოფილება, რეჟისორი მრავალი საყურადღებო წამოწყება ეკუთვნის ახალი თეატრალური ხელოვნების შექმნისათვის (ბრძოლაში) გასუთიდან „კავკასიის კომუნა“. წერილს მრავალმნიშვნელოვანი სათაური აქვს: „საბჭოთა თეატრი“. აი, ეს ამონაწერი ამ სტატიიდან: „თეატრის უღებება არა აქვს ჩამორჩეს რევოლუციას, რადგან სწორედ თეატრია ერთ-ერთი მისი თანამშრომელი-მასების რევოლუციური აღზრდის საქმეში. თეატრს მეტი აღარ შეეძლოა გართობს მყურებელი ბურჟუაზიულ მაკულატურის უნახო და უხამსი ნაწარმოებებით. ამიერიდან სცენიდან უნდა გაისმოდეს ადამიანთა უდიდესი განცდის ცეცხლით გავთავარებული მძლავრი და გაბედული სიტყვები. ისტორიულ რევოლუციათა შორის ყველაზე უფრო დიდი სოციალური რევოლუცია შრომის მონობასთან ერთად სპობს ევოისტურ, ბურჟუაზიულ წერილმან გრძნობათა ბატონობას. მხოლოდ მსოფლიოს ლიტერატურის ქმნილებებში გამოსახული ადამიანის სულის მადლდ გმირულ განცდებს აქვს ადგილი თეატრის სცენაზე ასეთი სანახაობა დირსი რევოლუციური პროლეტარიატისა მხოლოდ ასეთ თეატრს შეეძლია იაროს რევოლუციის ცეცხლოვანი სტიქიონის უდიდეს განცდათა ფეხდაფეხ“ (ხაზი ჩემა — გ.).

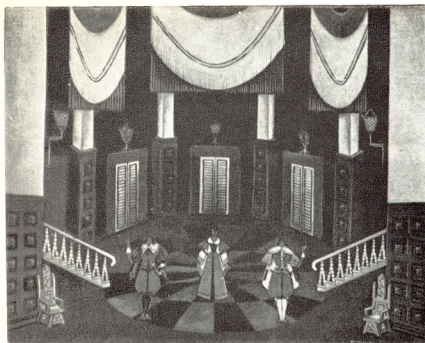
წერილის ავტორი თითქოს წინასწარ ჭერტდა ქართული თეატრის რევოლუციურ გამარჯვებას, სადაც მართლაც გაისმა „ადამიანის უდიდესი განცდის ცეცხლით გავარარებული მძლავრი და გაბედული სიტყვები“, თითქოს წინასწარ იგრძნო თეატრის სცენაზე ავარდნილი „რევოლუციის ცეცხლოვანი სტიქიონის უდიდეს განცდათა“ მხურავლება.

ეს გახლდათ მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსის ლოპედე ვეგას პიესაზე შექმნილი სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“ (1922 წლის ნოემბერი).

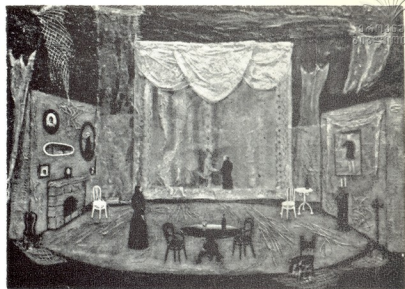
შენიშვნები:

- 1 В. И. Ленин, Полн. собр. соч. т. 24, стр. 120.
- 2 იხ. Советский театр. Документы и материалы. театр народов СССР 1917—1921 г. стр. 16.
- 3 იხ. Г. А. Хайченко. Путь советского театра, изд. «Знание», Москва, 1967 г., стр. 5.
- 4 В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 36, стр. 168—171.
- 5 В. Н. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма. Москва, 1952 г., стр. 152.
- 6 А. В. Луначарский. Собрание сочинений. т. 3, стр. 465.
- 7 იხ. ვ. საიჩენკოს დასახლებული წიგნი, გვ. 21.
- 8 გავისწნოთ ა. ლუნაჩარსკის ცნობილი მიმართვა მოსკოვისა და პეტროგრადის მასიზობებისადმი: «Мы не требуем от вас никаких заявлений о преданности и повиновении. Вы свободные граждане, свободные художники, и никто не способен на эту вашу свободу». См. Д. Золотницкий «Зори театрального Октября» «И», 1976 г., стр. 27.
- 9 ვ. ბუნიკაშვილი. ქართული თეატრი ახალი ეპოქის მიჯნაზე, „ხელოვნება“ თბილისი, 1976 წ., გვ. 132.
- 10 იხ. „კომუნისტო“, 1921, № 7.
- 11 ენრელი „თეატრი და ცხოვრება“, 1917, № 15.
- 12 დ. მეტუე, „ავლერიან შალიკაშვილი“. გამ. „ხელოვნება“, 1956 წ. გვ. 90.





დ. თავაძე სპექტაკლ „თოვია და ავი ძალის“ დეკორაციის ესკიზი



მ. ჭავჭავაძე სპექტაკლ „მოჩენების“ დეკორაციის ესკიზი

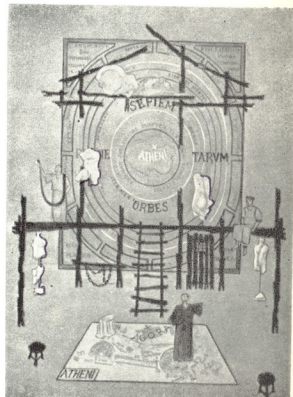
თეატრის მხატვართა გამოყვანა

36
50
50
55

44
43
40
44
43

აკაკი ზორაძის სახელობის მხატვრობის სახლის საგამოფენო დარბაზში მოეწყო რესპუბლიკის თეატრალურ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო 1975-1976 წლების სეზონის მანძილზე შესრულებული ესკიზები.

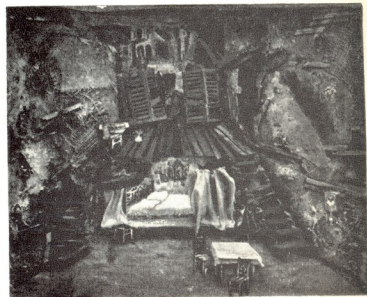
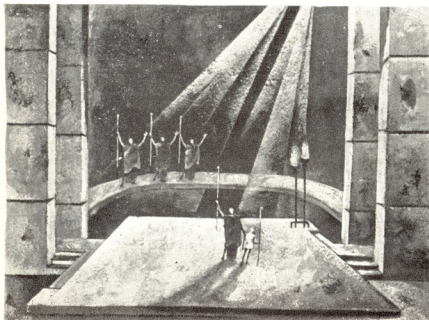
გამოფენამ გვიჩვენა, რომ ქართული თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნება ვითარდება მრავალფეროვანი მხატვრული ხერხების, გამოყენების გზით. მთელი რიგი ნამუშევრები მნახველებს გარკვეულ წარმოდგენას უქმნიდა მხატვართა შემოქმედებით მიზანდასახულებათ, მათი ოსტატობის, ძიებების თავისებურებაზე.



გ. გუნია სპექტაკლ „სოკრატეს“ დეკორაციის ესკიზი.

ფ. ლაბიაშვილი სპექტაკლ „ანტიგონეს“ დეკორაციის ესკიზი

გ. მღებრიშვილი სპექტაკლ „ცილინდრის“ დეკორაციის ესკიზი





სანდრო ახვეჯელი



დიდი რეჟისორი

ოთარ თაქთაქიშვილი

ჩვენს სახელოვანმა, დიდმა რეჟისორმა სანდრო ახმეტელმა ძალიან მოკლე პერიოდი იმუშავა ქართულ თეატრში, მაგრამ ისეთი კვალი დასტოვა, რომ მისი სახელი ამჟამად ჩაიწერა ჩვენი ხალხის სულიერი მამების სახელებს შორის. რითი აიხსნება ეს არაჩვეულებრივი ფენომენი? ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მიზეზი ისაა, რომ ს. ახმეტელმა უმღერა რეჟოლუციას, უმღერა მგზნებარედ, ამაღლებულად, გულწრფელად და, რაც მთავარია, თავისებურად. საქმე ისაა, რომ იმხანად ზოგიერთი ხელოვანი რეჟოლუციას უყურებდა ვიწრო ეროვნული პოზიციებიდან. ს. ახმეტელმა კი რეჟოლუციაში დაინახა ის დიდი გზა, რომელიც ეროვნულ კულტურას ფართო, ინტერნაციონალურ სარბილზე გაიყვანდა. იგი რეჟოლუციას მიიწვედა ხალხის სულისკვეთების მძლავრ გამოვლინებად. ამიტომაც ჩასწვდა ასე ღრმად მშობლიური ხალხის ფეხებს, გულისტკრას, მის ეროვნულ იდეალებს, რომლებსაც ზოგადაცაკებობრივ ელემენტობა მიანიჭა.

მეორე მიზეზი ის გახლავთ, რომ ს. ახმეტელმა — ამ უჩვეულო ნიჭით დაჯილდოებულმა ხელოვანმა — იმთავითვე მიაპყრო ყურადღება ქართული თეატრის სინთეტურ არსს და ღრმად შეიტრა ქართული ხალხური ხელოვნების წიაღში. განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა ქართულ ხალხურ სიმღერას, რადგან ამ სფეროშიც ხედავდა ჩვენი თეატრის ეროვნული სულის გამოსავლინებელ ძალას. სწორედ მან მიხვდა ბიძგი თეატრალური მუსიკის დარგში ქართველი კომპოზიტორების მუშაობას, მოუწოდებდა მათ ეროვნულის შერწყმისაკენ თანამედროვეობის რიტმთან, მის მაჯისცემასთან. ასე დაიბადა ქართულ მუსიკაში ი. ტუსკისა და ვ. გოგიელის სახელები.

ს. ახმეტელმა ფართოდ გაუხსნა გზა ეროვნულ თეატრალურ მხატვრობას. ირაკლი გამრეკელის მჩქვარე ნიჭი მოაშუქა ქართულ სცენას. მანვე გამოწერა შესანიშნავი პლუადა მსახიობებისა, რომლებსაც გამოჰყვით ახმეტელის ნიჭიერების ნაპერწკალი, მიჰყვებოდნენ მის მიერ დასახულ გზას.

აი, ესაა ის ძირითადი მიზეზები, რითაც სანდრო ახმეტელმა უკვდავება მოიპოვა.



საბაჟო მემკვიდრეობა

არჩილ ჩხარტიშვილი

კრემ მარჯანიშვილი და სანდრო ამბეტელი. ეს ორი სახელი მთელი ეპოქა — ქართული საბჭოთა თეატრის პირველი ნაბიჯები, მისი ყრმობა და დავაყვაცება. მარჯანიშვილი უკვე საქვეყნოდ აღიარებული, გამომბრძნელი, დაბრძნებული, მაგრამ მუდამ მჩქეფარე შემოქმედი. ამბეტელი ასევე დაუდგრომელი, ჯიუტად მაძიებელი, მწვერვალთა დაპყრობის დიდი მოსურნე. ერთი მხრივ, ცოდნა, გამოცდილება, დიდი კულტურა, კამეაშა ნიჭი, მეორე მხრივ, გაჯაკური შემართება, ხელოვნების არსში ჩაწვდომის წყურვილი, დიდ ნიჭიერებასთან შეხვედრული. დიდი მასწავლებელი და ღირსეული, ერთგული მოწაფე. ორივესათვის კი საერთოა ეპოქის სულსკვეთების დიდი შეგრძნება, ეპოქის მოცხოვნილებათა სიმალღეზე დგომა.

1921-26 წლები — ახალი ქართული თეატრის ოქროს ხანის დასაწყისია, ახალი სახელები — მასხიობები, მხატვრები, კომპოზიტორები და, რაც მთავარია, ავტორები. ორივე შემოქმედი — მასწავლებელი და მოწაფე ერთად იბრძვიან, ერთად ქმნიან, ერთად გვაკვირებენ ნიჭის ბრწყინვალეობით. ყოველი საქმეტაკული ზეიმიცა, საოცრებაა. მასწავლებელი მწერთნის, მოწაფე აწერთნება. ჯერ თანამდგომი ხდება, შემდეგ მწიფდება... იწყება ახალი ამბეტელისე-

ული გამომსახველობითი საშუალებების ძიება... მერე კი... გათიშვა.

ასეთი გათიშვის მაგალითი ბევრია იმ დროს, ბევრია მოსკოვშიც, სტანი-სლავსკის მოწაფეები — ვახტანგოვი და მიეიროლდი საკუთარ თეატრებს ქმნიან, ცხოვრების განვითარების ურყევი კანონია — შეიკრდი ოსტატი ხდება. ამბეტელი მარტო აგრძელებს ძიებას, გატაცება რეჟისელოგიით, პავლოვით, ბენეტურევით, სპექტაკლების შემდეგ ღამის ლექციები და ექსპერიმენტები განცდის ფიზიკური გამოსახვის თემაზე, შემოქმედებითი მეგობრობა მხატვარ ირაკლი გამრეკელთან. კომპოზიტორები ივანე გოკიელი, იონა ტუშკაია, ახალი ავტორები გლეზოვი და შანშიაშვილი, ლაფრენივი და შ. დადიანი, შილერი... მასწავლებელიც ტოლს არ უდებს მოწაფეს — ძველ ლომს ჯერ კლანჭები არ დასცვეთია, ახალ თეატრში ის ახალ შედგერებს ქმნის: „ჰაულა! ჩვენ ცოცხლობთ“, „ურიელ აკოსტა“.

ორი დიდოსტატი ეჯიბრება უკვე ერთმანეთს. ორივეს კი ერთი რამ ასულდგმულებს — ეპოქის შესატყვისი ახალი ქართული თეატრის პრობლემები. მასების დიდი აზვირთება ირგვლივ და თეატრც მასშტაბური უნდა იყოს.

შესაბამე მოქმედების მასიური სცენა და ზაირას ცეკვა „ანსორში“. მაცურებელთა დარბაზიდან წამოსული

დროშა „რღვევაში“, სცენა ტავერნაში „ინ ტირანოსიდან“, ბაპები „თენულდში“, მაცურებლის დიდი დანტერესება თეატრის ცხოვრებით, ხალხით გაქედლი დიდი დარბაზები, კამათი, დისკუსიები... ამ შეჯიბრში საღდაც შურიც იხადება, მითქმა-მითქმაც... მაგრამ თვითონ ოსტატები ამაში უბრალონი არიან. ქართული თეატრის უჭროს ხანა გრძელდება. ლუნაჩარსკის ამბლეგებელი სიტყვა, საქვეყნოდ აღიარება და ეს ყველაფერი 9 წელიწადში. დიას, 9 წელიწადში. საოცრება!

ის წავიდა ჩვენგან. უდროოდ წავიდა. მის შემდეგ გავიზარდეთ, ბევრი რამ შევიძინეთ, ბევრი რამ დაეკარგეთ კიდევ.

რას ვიზიარებთ დღეს სანდრო ამბეტელის მემკვიდრეობიდან? ვიზიარებთ ეპოქის სულიდან წარმოქმნილი ხელოვნების მოქალაქეობრივ პოზიციას, ვიზიარებთ ეროვნული კულტურისადმი უსაზღვრო სიყვარულს, ვიზიარებთ გაჯაკურ შემართებას პრინციპებისათვის ბრძოლაში, ვიზიარებთ იმას, რომ თეატრი იქმნება მხოლოდ თანამოზიარეთაგან შედგარი კოლექტივით. ბევრ სხვა რამესაც ვიზიარებთ და ამაშია სანდრო ამბეტელის უკვდავება.



რიტმისა და პლასტიკის პრობლემა სანდრო ახმეტაელის შემოქმედაზე

ვასილ კიკნაძე

სანდრო ახმეტაელის თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები ვერ წარმოიდგინება რიტმისა და პლასტიკის პრობლემის გარეშე. ეს პრობლემები კი უშუალოდ უკავშირდება ქართული თეატრის ეროვნულობის საკითხს.

რევოლუციამდელი ქართული თეატრის მოღვაწეებს შეუინიშნავდა, რომ თეატრში საჭირო იყო რიტმისა და პლასტიკის ძიება. ახალ მხატვრობ ხარისხში გარდაქმნა იმისა, რაც ხშირად თავისთავად, სტიქიურად, თანდაყოლილი ფორმით ვლინდებოდა სცენაზე. ამის მოთხოვნა განსაკუთრებით საგრძნობი გახდა მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან, როცა მოდიორნად რეჟისორული აზროვნება, ამაღლდა სპექტაკლის მხატვრული ფუნქცია, საგანგებო მნიშვნელობა მიენიჭა წარმოდგენის საერთო გადაწყვეტას, ანაზამოს, გართობა წარმოდგენის სტრუქტურა.

ს. ახმეტელმა იგრძნო რიტმისა და პლასტიკის დიდი როლი ქართულ თეატრში და მთელი ყურადღებაც აქედნ წარმართა. არც ერთ სხვა ქართველ თეატრალურ მოღვაწეს არ გაუზნია იგი თავისი ძიებისა და ექსპერიმენტების საგნად. მხოლოდ ახმეტელი ჩაუღრმავდა ამ პრობლემას. სიტუაციის წლებშივე დაიწყო რიტმისა და პლასტიკის არსის გასკვევა.

ს. ახმეტელისათვის ტემპო-რიტმი — ეს თითქმის ყველაფერი იყო. მისი შემოქმედების — უფრო ზუსტად, მისი თეატრ-

ალური აზროვნების დასაწყისიდან მოყოლებული სიკვდილამდე არასოდეს არ შეუნელებია რიტმისადმი ყურადღება. თავის პირველსავე წერილებში, როცა იგი ჯერ კიდევ არ იყო რეჟისორი, ხშირად ეხება ტემპისა და რიტმის პრობლემებს. რიტმი ერთ-ერთ მთავარ ადგილს იჭერს ქართული ეროვნული თეატრის პრობლემების რთულ კომპლექსში. ახმეტელი მას უკავშირებს ქართული ხასიათის ბევრ თავისებურებას. „ქართული ვენტიანობისა და ტემპორამენტის“ (ი. იუზუგუისის გამოთქმას!) ხასიათში რომ ერთნული თეატრის თავისებურებებს ეძებდა, — ახმეტელს თვალი ისევ რიტმისაკენ ეჭირა.

სტილურ ძიებათა სიუხვე, რომელიც განსაკუთრებით თვალსაჩინო იყო მეოცე საუკუნის ოციან წლებში, აწრთობდა და ავაგავსებდა ქართული თეატრის არტიტიზმს, იძლიოდა ღრმ. შინაგან ბიძგებსა და იმპულსებს, რათა ქართული თეატრი არ მოწყვეტოდა თავის დროს, ყოფილიყო საბჭოთა თეატრის ნეწინავეთა შორის. მას წარმართავდა ახალი ქართული რეჟისორული აზროვნება. თეატრალური აზრის მღვლეაობა, ახალი თეატრალური ნორმების დამკვიდრება მიმდინარეობდა: ღრმა სოციალ-პოლიტიკური პროცესების აქტიური შემოქმედებით, მწვავე კლასობრივი ბრძოლის პირობებში. ეროვნული თეატრის ამ განმანახლებელ მოძრაობაში თავისებურად იჭრებოდა რუსული თეატრალური კულტურის მიღწევები. გარკვეულ რეაქციასა და გამოძახილს პოულობდა იგი ქართულ თეატრში. ჯერ სამხატვრო თეატრის, შემდეგ მცირე თეატრის, შემდეგ მივირპოლდის თეატრის გასტროლები მნიშვნელოვან: მივლენა იყო ოციანი წლების ქართულ თეატრში და მან მცირე როლი როდი ითამაშა ქართული საბჭოთა თეატრის წარმატებაში. ქართული სცენის მოღვაწეთათვის ეს იყო ახალი შემოქმედებითი ენერჯის, თეატრალური ენისა და ვნების აღმძვრელი მოვლენები. ამით მაღლდებდა მისი მომთხოვნულობისა და პასუხისმგებლობის გრძნობაც. გასტროლები ხელს უწყობდა თეატრალური სივრცეების გაშლას, მისი მასშტაბების გაზარტოებას. რუსეთის რევოლუცია წინ უსწრებდა საქართველოსსა და ბუნებრივია, რომ საბჭოთა ქვეყნის სხვადასხვა ხალხის თეატრებში რევოლუციური გარდაქმნებიც ახალი დროის კვალობაზე მოხდა. როგორც ცნობილია, საბჭოთა ხელისუფლება ყველას ერთბაშად არ მიუტანია გულთან. ზოგი ნეიტრალიტეტს არჩევდა, ზოგი დროს უდღიდა, ზოგიც თანამგზავრი იყო... ადამიანთა ათასგვარი ფიჭირი, განცადა, ეჭვი, თანდათან იწმინდებოდა, ნათვლებოდა და კვალში უდგებოდა ახალ ცხოვრებას. ეს იყრიტიანური გარდაქმნა ადამიანთა სულიერი ცხოვრებისა, მსგავსად ე. მეგრეზობილისა, არც ს. ახმეტელის წინაშე მდგარა საკითხი — მიეღო თუ არა რევოლუცია. მან უყუყმანოდ მიიღო იგი. მას გულწრფელად სწამდა, სჯეროდა, რომ რევოლუციის ნამდვილი თავისუფლება მოქმნდა ქართველი ხალხისათვის ეს ჩანს ყველაფერში, რასაც ის ქმნიდა და აკეთებდა. მეფის რუსეთისადმი გახლებული სიძულვილი საბჭოთა ქვეყნის სიყვარულმა შესცვალა. თვით გარდაქმნა სიძულვილიდან აღტყენებისაკენ, — რევოლუციური ძალისა იყო. მისი შემოქმედების პულსაცაში მიგრძნობოდა რევოლუციური რიტმი. ახმეტელის ბუნებრივად მივიდა რევოლუციასა. მისი ამოზიძველი ცხოვრების სოციალურ-პოლიტიკური ნორმების წინა-

აღმდეგ, ნისი უკომპრომისო დაპირისპირება ყველაფერთან, რაც გაბატონებული და ოფიციალური იყო, თავს იჩენდა ყველგან. თვით „ბერდო ზმინასა“ და „ალტაერას“ დადგენილი გამომძიებელი რევოლუციონერ გმირთა ძიების სურვილი. ამგვარი ძიების სურვილი დროთა მანძილზე გაღრმავდა და განვითარდა, დიდ მხატვრულ ხარისხში ამაღლდა, რამაც საბოლოოდ იგი „თეატრალური ოქტომბრის“ დროშასთან მიიყვანა.

ეს გზა არ ყოფილა სწორხაზოვანი და ია-ვარდით მოფენილი. რთული იყო იგი. მასში კარგად იკითხებოდა თვით ცხოვრებით განპირობებული წინააღმდეგობები.

როგორც ჩვენ არაერთხელ აღვნიშნეთ, სანდრო ახმეტელი თავისი სიჭაბუკის წლებშივე ამბობდა, რომ ქართული თეატრი უნდა ემყარებოდეს თავის „შინაგან წყაროებს“, მისი გამომავლის ფორმები უნდა იყოს ეროვნული და არა სხვათაგან ნასესხები. მხოლოდ ეროვნულის ხარისხობრივ სანეითარებას მივყავართ ინტერნაციონალურისაკენ. ამ რთულ პროცესში იგი ყოველთვის გამოყოფდა რიტმისა და ეროვნული ტემპერამენტის მნიშვნელობას. თავის დროზე ამ აქცენტებს სულ სხვა დანიშნულება ჰქონდა. ახმეტელის აზრით, ქართველი მსახიობი თავისი ბუნებით პლასტიკური, რიტმულად მოძრაობის და ტემპერამენტისაა. თავისებური აქვს მას სიარულის მანერა, მუსიკალობა, ტემპერამენტი კი თანდაყოლილი ქართული ფენომენია, რომელიც ზოგჯერ შეუცნობლად, ისე, ინსტინქტურად წარმოიშობა ხოლმე — ამბობს იგი. ეს თვისება კიდევ უფრო რელიეფურად უნდა გამოვლინდეს ახალ დროში, ახალ პირობებში, რადგან სოციალისტური ცხოვრება აღსავსეა რევოლუციური რომანტიკით, იგი ვერ ეგუება უძრავობასა და უსიცოცხლობას. ეპოქის სულის დინამიზმი, მისი პულსაცია

რიტმმა უნდა იგრძნოს. ახალი ეპოქის მაჯისცემეა ახმეტელს ვერ წარმოუდგინა რიტმის გარეშე. მისი აზრით, სწორედ რიტმი აერთიანებდა სცენასა და პარტურს. „დრამის რიტმი ჩემს სულსა და გულს მწყობრად, ხელშეუშლელად უნდა სწვდებოდეს“ — ამბობს ახმეტელი. მისივე აზრით, „ყოველ ადამიანს აქვს თავისი შინაგანი რიტმი, მისთვის განკუთვნილი, მისთვის დამახასიათებელი შთილი მისი ფსიქო-ფიზიკური ბუნება ამ ჩვეული რიტმით ცხოვრობს. ყოველ მის მოქმედებაში გამოვლინდება ეს რიტმი“. გავიდა მრავალი წელი და აი, როგორც ი. ტაბარკოვი გადმოგვცემს თავის წიგნში („სტანისლავსკი რეპეტიციებზე“) თურმე უკანასკნელ წლებში კ. სტანისლავსკი ამბობდა: „თუ რიტმს ვერ ფლობთ, ვერც ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდს დაუფლებით. ყოველგვარი ფიზიკური მოქმედება ხომ განუყრელად დაკავშირებულია რიტმთან და მის ხასიათთან. თუ თქვენ ყოველთვის და ყველაფერს ერთსა და იმავე რიტმში გააკეთებთ, მაშინ როგორ გინდათ გარდასახვას მიადგოთ?“

კ. სტანისლავსკის ეს აზრი იმის დადასტურებაა, რომ ახმეტელს სწორად ესმოდა რიტმის პრობლემა. გერმანელი კრიტიკოსი კლანიერი ახმეტელის სპექტაკლებზე წერდა: „ეს რიტმი იქმნება არა მარტო სიტყვის, ექსტისა და ცეკვის, არამედ ფერების, კოსტუმებისა და მათი პოზიციების სიმფონიური შეხამებით“.

სინთეტიზმის ამ რთულ ფორმაში ვლინდებოდა რიტმის უდიდესი როლი. ზოგიერთი მკვლევარი ახმეტელის რიტმისა და პლასტიკის სფეროში ეძებს კ. მარჯანიშვილის მხატვრული პრინციპების საწინააღმდეგოს. მასში ხედავენ მათი გამიჯვნის საფუძველსაც კი. და ეს მაშინ, როდესაც კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული პრაქტიკა და თეორიული ნააზრი სულ სხვა სუ-



სცენა სპექტაკლიდან „არღვევა“
ბერსენევი — აკაკი ხორავა

რათს იძლევა. 1930 წ. კომუნისტურ აკადემიაში მოხსენების დროს მარჯანიშვილი პირდაპირ ამბობდა: „ნაციონალური გა-
ხდება არა ის თეატრი, რომელიც უეჭველად გამოხატავს წარ-
სულს, ან თუნდაც თანამედროვეობას, არამედ ის, რომელიც
იღებს გარკვეულ მიმართულებას რიტმზე, ეროვნულ ტემპე-
რამენტზე“. და ეს ყველაფერი რა საოცრად ახლოსა ახმეტე-
ლის შეხედულებებთან. „ურიელ აკოსტას“ დადგამასთან და-
კავშირებით კ. მარჯანიშვილი ამბობდა: „ჩვენი „ურიელ აკო-
სტა“ უაღრესად ეროვნულია. უაღრესად ეროვნულია იმიტომ,
რომ მისი მსახიობური გამოსახვის, მხატვრული გამოსახვის
ტემპერამენტი უეჭველად ეროვნულია... ეროვნული გამოიხა-
ტება იმაში, თუ როგორ განიცდის ადამიანი ამას თუ იმას,
ეროვნული გამოიხატება მის ტემპერამენტში, მის მოქმედება-
ში“. ამას ამბობდა იგი მოსკოვში მისი თეატრის გასტროლე-
ბის დროს. მოსკოვშივე რუსთაველის თეატრის გასტროლების
შემაჯამებელ დისპუტზე ახმეტელი ამბობდა: — „ჩვენ ში-
ლერს ვანხორციელებთ ჩვენებურად, ჩვენი ხასიათებით, მაგ-
რამ არ ვცვლით იმ იდეოლოგიურ მიზანდასახულობას, მაღალ-
მხატვრულ კულტურას, რომელიც საფუძვლად უდევს ში-
ლერს“.

კ. მარჯანიშვილი წერდა: „ჩვენი ეროვნული თავისებური
პლასტიკა, ქართული ტემპერამენტი, თანდაყოლილი გრძნობა
რიტმისა, შესაძლოა გამხდარიყო საუცხოო ბაზა მსახიობის
სრულიად თავისებური მანერის შესაქმნელად!“ — ამას წერდა
იგი 1924 წელს. არსებითად ამ ნააზრში თავისებურ გამომა-
ხილს პოულობს ს. ახმეტელის შეხედულებანი, რომელიც მან
უფრო ადრე გამოსთქვა არა ერთ წერტილში.

შეხედულებათა ეს იდენტურობა იყო ამ ორ რეჟისორს!
შორის მამონაც კი, როცა ისინი ერთად აღარ იყვნენ. ორთა-

ვეს შეხედულებებში იგრძნობოდა თავისი დროის ეპოქალური
ქარტეზილების ანარეკლი. ისინი დიდი თანამედროვენი იყვნენ
თავისი დროისა და, რა თქმა უნდა, მათი შეხედულებებიც
აღბებდელი იყო დროის სულისკვეთებით. მაგრამ მთავარი
მაინც ის გახლავთ, რომ ორივე დიდი თვითმყობადი ქართო-
ველი რეჟისორები იყვნენ და რაოდენ სხვადასხვა ფორმითაც
არ უნდა გამოეხატათ ჩანაფიქრი, არ შეიძლებოდა თავიანთი
ხალხის სულის წიაღიდან არ წარმოქმნილიყო მათი თეატრა-
ლური სამყარო. ამასთანავე აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ ს.
ახმეტელის ძიებები რიტმის სფეროში გარკვეულ ეტაპზე გე-
სპერიმენტულ ხასიათს ატარებდა. ზოგჯერ ზედმეტად ხაზ-
გასმულიც იყო რიტმის მნიშვნელობა. ამით აიხსნება ისიც,
რომ ახმეტელის ძიებებმა რიტმის დარგში ევოლუცია განიცა-
და. ბოლო წლებში იგი აღარ მიმართავდა რიტმის ჰიპერ-
ტროფიას. ხაზგასმული ექსპერიმენტული ძიებანი ამ სფერო-
ში, რომელიც ყველაზე მეტად „ანზორში“ იყო საცანური, გა-
რკვეული თვალსაზრისით გაცივრალი ეტაპი გახლდათ. მის
შემოქმედებაში მკაფიოდ იგრძნობა „რიტმის ქარიშხლების“
და აფეთქებების შედარებით (ჩვენ ვამბობთ, შედარებით! —
ვ. კ.) ჩაწყნარების პროცესს. მაგრამ იგი კვლავ ძირითადია,
კვლავ არსებითია ახმეტელის თეატრალურ მოღვაწეობაში.
საილუსტრაციოდ „ყაჩაღების“ მაგალითიც კმარა!

ბუნებაში ხომ ყველაფერს აქვს თავისი რიტმი. ამიტომ რა
საჭიროა მისი ძიება? თუ ქართველის ტემპერამენტი თანდა-
ყოლილია, ხომ თავისთავად გამოფინდება? მაცდური კი-
თხვებია. ერთი შეხედვით უდავო, მაგრამ ხელოვნებაში ასე
თავისთავად არაფერი არ ხდება. ცხოვრებაში ყოველმა ადა-
მიანმა ძალიან კარგად იცის ჩაის ან წყლის დაღვევა. იგიც ხომ
თავისთავად არსებობს ჩვენს ყოფაში, ჩვენს ბიოლოგიურ მო-

სცენა სპექტაკლიდან
„არღვევა“. გოდუნი — უმანგი ჩხვიძი



თხოვნილებებში, მამ რალა საჭიროა სცენაზე მათი დაღვევის-თვის რეპეტიციები? — განა ეს უცნაური არ არის? რეპეტიცია რად უნდა იმას, რასაც ადამიანი ცხოვრებაში ყოველდღე აკეთებს? მაგრამ რას იზამ, ამ ჩვეულებრივი, მარტივი მოქმედების ხელოვნების ენაზე გადატანასაც ცოდნა სჭირდება, მისი სინამართლის კანონზომიერებასაც ამოკითხვა უნდა. მთელი სიროთელ სწორად „ჩვეულებრივთან“ დაახლოებაშია. ეს არის ცხოვრებისეული სინამართლის მხატვრული გარდაქმნის პროცესი. არსებითად, ანალოგიური სურათი გვაქვს ტემპისა და რიტმის შემთხვევაშიც. ურიტმო ხელოვნება არ არსებობს, მაგრამ მთავარია როგორი რიტმია, ვისი რიტმია, რა ხასიათისა და სინამართლისაა, რამდენად სწორად გამოხატავს საგნის ბუნებას და ა. შ. დიდნი ოქროპირი ციყვრონი ამტკიცებდა: პოეზიასა და რიტორიკის ერთ-ერთი არსებითი პრინციპი რიტმის აუცილებლობააო. „აქვანაზე მყოფმა მასობრივმა, — წერდა ციყვრონი, — ლექსის თქმისას ერთი მარცვალაც რომ უმართებულად დაამოკლოს ან გააგრძელოს, მთელი თეატრი აყვირდება. სხვათა შორის, ამ მაყურებელს არ ესმის რა არის ლექსის ზომა და მუხლი, მაგრამ რაკი მისი სმენა შეურაცხვევი, სულაც არ უწევს ანგარიშს, ვინ, რატომ და რითი შეურაცხყო, აყვიროს. ეს იმიტომ, რომ თვით ბუნებამ მიანიჭა ჩვენს ყურებს, ევრნით ბებრათა სიგრძე-სიმიოკლე, ისევე როგორც მაღალ და დაბალ ტონს ვარჩევთ“.

გი დე მოპასანი იგონებდა: „ფლობერი აიღებდა დაწერილ ფურცელს, თვალისი გასწვრივ დაიჭერდა და ხმამაღლა კითხულობდა შეაფიოდ. ყურს უგდებდა თავისი პროზის რიტმს და ისე ჩერდებოდა ხოლმე, გვერთხობდათ მისგან გაქცეული რაღაც ხმების დაჭერას ლამობსო“. ფლობერი კი მრავალჯერ შენიშნავდა: „პროზაში აუცილებელია ღრმა შეგრძნება რიტმისა, ცვალებადი რიტმისა“.

შეიძლება სხვა გამოჩენილ მწერალთა დამოწმება, მაგრამ სადავო არ უნდა იყოს რიტმის მნიშვნელობის თვით ფაქტი. დავა იწყება იქიდან, რამდენად აუცილებელია ასეთი და ასეთი რიტმი რომელიმე კონკრეტულ შემთხვევაში. აქვს თუ არა მის მხატვრული ფუნქცია.

ს. ახმეტელის შემოქმედება ნათელი მაგალითია: იმისა, თუ რის მიღწევა შეუძლია ქართულ თეატრს, როცა იგი ემყარება ეროვნულ საფუძვლებს, როცა ამ თავანარა წყაროდან იზიდავს ყველა ფორმა და ასეც და მათ შორის რიტმი და პლასტიკაც კ. გაანელმა კარგად შენიშნა ეს ახმეტელის შემოქმედებაში, როცა აღნიშნავდა: „სანდრო ახმეტელი სცენურ რიტმს იძლევა არა მარტო აქტიურულ თამაშთა ერთმანეთთან შეწყობით, მსახიობთა ინდივიდუალური განცდით, არამედ მხატვრულ განსახიერებით, მუსიკით, სინათლით, ფერებით: ახმეტელს მოძრაობაში მოჰყავს ყველა ეს ელემენტი აქტიურულ განცდათა კოლექტიური მიმართულებით: იძლევა რა კოლექტივის განცდათა რიტმს, ახმეტელი არ კარგავს ინდივიდუუმს, პიროვნებას, მისი ხასიათის თავისებურებას“.

ახმეტელმა, ვიდრე ამ შედეგს მიაღწევდა, დიდი გზა გაიარა. მისი პირველი რეჟისორული ნაშრომები დავაგმირებულია გაბეჭდულ ძიებებთან. ძიებანი კი პირველ რიგში რიტმისა და პლასტიკის სფეროს შეეხა. „ბერდო ზხანასა“ დადგმის დროს, — წერს იგი, — იძულებული ვიყავით ძირფესვიანად უარგვე-

ყო თეატრის დეფორმირებელი რიტმი და სპექტაკლი აგვემო დინამირობაზე და ქართულ რიტმზე. „ბერდო ზხანასა“ დადგმით ნათელი გახდა, თუ რამდენად იყო თეატრი ადვანილი გზას, რამდენად ქჷონდა მას წართმავლი უმთავრესი — ე. ი. რიტმი“.

შეტად საგულისხმოა უ. ჩხეიძის აზრი. როგორც ცნობილია, იგი არ იყო ახმეტელის მოწაფე. მისგან წვიდა ერთობ გულწრფელი კონფლიქტი. დიდი მსახიობი მისთვის ჩვეული სულწრფელობითა და გულახდილობით წერს. — „მამინდელ რეჟისორებში სრულიად ცალკე იდგა ლ. ახმეტელი. ის მამინახლად მოსული იყო თეატრში, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მისი რეპეტიციებზედ შედარებით კარგი დისციპლინა იყო. მისი დადგმული სპექტაკლი ს. მანიაშვილის სიმბოლისტური და ცოტა უხუნლადანი პიესა „ბერდო-ზხანასა“, განსვავადგომდა სხვა მამინდელი სპექტაკლებთან, თავისი ორგანიზებულ, კარგი, მასიური სცენებით, მსახიობების თამაშში განსაკუთრებული ყურადღება ჰქონდა მიქცეული მათი მოძრაობის პლასტირობა, შესტს და საერთოდ მათი თამაშის გარეგნულ ფორმას, რაც თუ არ ცვდებო უფრო პირობითი იყო, ვიდრე სხვა დადგმებში. სპექტაკლში შეტანილი იყო აგრეთვე ცნებებიც აღსანიშნავია, რომ ეს სპექტაკლი ახალ ელფებს ატარებდა არ შეიძლებოდა ითქვას, რომ „ბერდო-ზხანას“ სასესიო, რაიმე ახალ გარკვეული და დასრულებული ფორმის სპექტაკლი იყო, მაგრამ ის, მჭრთალი შუქი მაინც იყო იმ სიახლის, რომელიც შეეფიოდ მარჯანიშვილმა შემოიტანა ქართულ სცენაზედ“.

ანალოგიური აზრი გამოთქვა ა. ვასაძემ თავის მემუარებში „მოკონებები და ფიქრები“. „რა იყო ის მთავარი ძალა, რასაც სპექტაკლი მიჰყავდა, მამინ, ჩვენ შემსრულებლები, ამაზე ვერ გიპასუხებდით. მხოლოდ ჩვენ შემდგომ შემოქმედებით შეხედრებში ნათელი შეიქნა, პრაქტიკულად და თეორიულადაც, რა მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლის წარმატებისათვის სწორი ტემპის, რიტმის მოქანხვასა და მოქმედებაში მის თანმიმდევრულ განვითარებას. ამგვარი ტემპის რიტმით აგებულ სხვა სპექტაკლს ქართულ თეატრში მამინ ვერ დაასახელებდით“.

უ. ჩხეიძის ა. ვასაძის და სხვების მიერ შემწინელი სიახლე, რომელიც ს. ახმეტელის პირველ სპექტაკლს მოჰქონდა ქართულ თეატრში, არ საჭიროებს ხელაწიურ განდიდებას და არც მის მიჩქმალვას. დაკვირვებელი თვალს უთუოდ შეამჩნევს, რომ ამ სპექტაკლშიც იგრძნობოდა ახმეტელის ძლიერი ნოვატორული სული. ახმეტელისათვის კარგად იყო ცნობილი ის, რაც ხდებოდა რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრებში. მას საკმაოდ მიდიარო თეატრალური ინფორმაცია ჰქონდა და თავისი ძლიერი ტლანტის წყალობით შეეძლო საესენით გარდაეგნა იგი თავის შემოქმედებით ქურაში. არაფერი უწევლო არ არის იმაში, თუ არარეალისტური პიესიდან იეატრისათვის ესლედნ ბევრი რამ საინტერესო გამოდგა. მსახიობის პლასტიკა, რიტმი, სხეულის წვრთნა, სინთეტურობის გრძნობა, ესთეტიკური განცდა ფორმისა და საერთოდ მთელი საშემსრულებლო არსენალის გადახალისება, — განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სპექტაკლს.

ახმეტელის რეჟისორული აზროვნების ფორმირებაზე გავ-

ლენა იქონია იმ დღემდე, რომელიც ქართულ თეატრში შექმნეს პირველმა პროფესიონალმა რეჟისორმა. ამ საწყისებში ბევრი არამე მისთვის საინტერესო და სასარგებლო. ამბეტელის ცხოვრებისა და შემოქმედების დასაწყისი განხილვა ქართული თეატრის ერთ-ერთ ურთულეს ეპოქას. მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან ახალ ქართულ საბჭოთა თეატრამდე განვიხილოთ დრო რთული არა მარტო პოლიტიკური და დრამა სოციალური ძვრებით, წინააღმდეგობებით, მწვავე კლასთა ბრძოლით, სადც უფრო და უფრო აქტიურ პოზიციას იჭერს მუშათა კლასი, — არამედ დაძაბული კულტურული ცხოვრებითაც. თეატრის განვითარება ზიგზაგობრივია, რომელშიაც საცნაური თვით ცხოვრებით ნაკარნახევი პროცესები. წმინდა თეატრალობის თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოსაყოფია რეჟისურის წამოჩინება და მისი ბრძოლა თეატრალური აზროვნების ახალი ფორმების დამკვიდრებისათვის.

რთული ძიებების წინააღმდეგ იდგა ა. ამბეტელიც. მაგრამ მისი ბრძოლა თუ ბევრ საკითხში თანაზარი და თანახმიერი იყო პირველ პროფესიონალ რეჟისორთა ძიებებისა, ხშირ შემთხვევაში არსებითად განსხვავდებოდა მათგან (განსაკუთრებით რიტმისა და პლასტიკის საკითხში). უდავლოა, რომ ამბეტელის ძიებანი პირობითი სინთეტიური თეატრისათვის უფრო ახლოს იყო კ. მარჯანიშვილის თეატრალურ პრინციპებთან, ვიდრე ა. წუწუნავას, მ. ქორელის, ა. ფაღავას შემოქმედებასთან. ეს სასებები ნათელი განხა, როცა საქართველოში კ. მარჯანიშვილი ჩამოვიდა და გვერდში სწორედ ა. ამბეტელი დაიყვანა და არა სხვა ვინმე.

ბ. ამბეტელის და კ. მარჯანიშვილის პირველი არაოფიციალური, ასევე თეკათ „დასუქრებელი შეხვედრა“ მიხდა 1920 წელს, როცა ამბეტელმა გადაწყვიტა დაეხმავა ლოპე ვეგას „ცხვრის წყარო“, სეზონის რეპერტუარში სხვა პიესებს შორის დასახელებული იყო ეს პიესაც.

ბ. მოუკვილი ამ ფაქტის გამო წერს: „ჯერ კიდევ 1920 წელს, როდესაც ქართულ სახელმწიფო დრამას ჩაუყარა საძირკველი და მეც მოუწოდებელი ვიქმენ ერთ-ერთ ხელმძღვანელად, ამბეტელმა მაშინვე მიიქცა ჩემი ყურადღება თავისი სასცენო გეგმებით. დასადგმელად ამირიას „ცხვრის წყარო“ და „ბერდო ზმანია... რაღაც მიზეზის გამო მას ვერ მოუხერხდა საოცნებო „ცხვრის წყარო“-ს დადგმა“. ეს ახალი დეტალი ამბეტელის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. თურმე დიდი სურვილი ჰქონია დაეგდა „ცხვრის წყარო“.

ამბეტელმა ვერ შეძლო თავისი სურვილის აღსრულება, მაგრამ იგი წილად ხვდა იდგა და სახელმწიფო კაცს — კოტე მარჯანიშვილს. მთელს ამ მოუღებელ არის რაღაც თანგანი კანონზომიერება. ჩვენ არ ვიცით, როგორი სპექტაკლი იქნებოდა „ცხვრის წყარო“ ამბეტელის დადგმით, მაგრამ ხომ ფაქტია, რომ იგი ალტაცებული შეხვდა კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლს. ეს სიხარული მისი დასაძლებლის, მისი სურვილების გამართლებაც იყო!

მეტად მნიშვნელოვანია და ფსევული ის წვლილი, რომელიც ამბეტელმა შეიტანა მეოცე საუკუნის რევოლუციონარული ქართული თეატრის შემოქმედებით და ორგანიზაციულ ცხოვრებაში. თეატრის რევოლუციური გარდაქმნის იდეით იყო იგი მთავონებელი. ამ მიზანს ემსახურებოდა მისი სპექტაკლები,

ბი, სტატეები და საერთოდ მთელი საქმიანობა. იმგამინდელ პირობებში განხორციელება არ ეწერა ბევრ მის საინტერესო ჩანაფიქრს და თეატრალური ოცნებებს, არც საჭირო პრაქტიკული გამოცდებზე ჰქონდა საამისოდ. მაგრამ ის, რაც მან გააკეთა, ღირებულია ქართული თეატრის ისტორიის თვალსაზრისით, ხოლო მისთვის აუცილებელი საფუძური იყო დიდი შემოქმედებითი გზის დასაწყისისათვის.

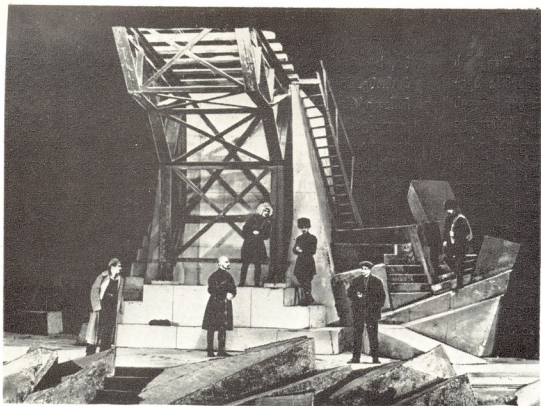
ოციანი წლების პირველი ნახევარი ერთ-ერთ ყველაზე რთული პერიოდი იყო მთელი საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. სხვადასხვა მიმდინარეობა ათასგვარი თეატრალური ექსპერიმენტების პერიოდში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ექსპრესიონისტულ დრამატურგიას. სტილური ძიების ამ რთულ ეტაპზე ექსპრესიონიზმი გარკვეულ რღოს ასრულებდა თეატრის განახლებაში. განსაკუთრებით საგულსხმითა რიტმისა და პლასტიკის სფეროში მიღწეული შედეგები, რომელიც ამბეტელის ინტერესს იწვევდა.

აღ. ამბეტელი, რომელსაც მაშინ (1921-26 წ.) ჯერ კიდევ არ ჰქონდა კ. მარჯანიშვილით დიდი გამოცდილება, ყველაფერს განსაკუთრებული ყურადღებით ხვდებოდა. ყოველ დღე, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე იგრძნობოდა მისი დაინებელი სწრაფვა, რაც შეიძლება დრამა ჩააფრთხილოდა თეატრის საფუძვარს. ექსპრესიონიზმი კი, ახალი ხილი იყო ყველასათვის და მისთვისაც. კ. მარჯანიშვილმა ჯერ კიდევ „გმირზე“ შემოიბნის განაცხადა ეს. ა. ვასაძე ამ ფაქტს ასე აღწერს: „ორი მოქმედება თითქმის გამართული იყო მიზანსწინებულად, რომ ყაბახვეული საწინარი ამბეტელი რეპეტიციულ გამოცხადდა. ჩვენს სიხარულს სასულგარი არ ჰქონდა. ბატონმა კოტე გვერდით მოიხვა, უთხრა: „ჯონ სინგზე“ შემოაბო თქვენ უნდა განგებოთ. მე „დილიდან შუადღემდე“ და „კაცი მასას“ მანამდე თორემ მიხილი გამეცეცა თეატრადან. ისე კი პირდაპირ უნდა მოგახანოთ, ექსპრესიონისტული პიესები ჩემთვის ისევე ახალია, როგორც თქვენთვის და მისი მხატვრული გასაღებები არც მე მიხნიალებს ჯიბეში. თქვენც იწვევლეთ... ხედავთ, რა ხაზგასმული ურთიერთობას, დამოკიდებულებას, ერთი სიტყვით, რა მკვეთრ გამოსავლებას მოითხოვს მათი გმირები, რა მწვეულ ტემპსა და რიტმს მოძრაობენ, როგორ მხატვრულ მეტაფორებს გვიკარნახებენ?!

დიდი რეჟისორი აქ ხომ პირდაპირ ამბობს, თუ რა სიკეთის მოზანა შეეძლო ამგვარი დრამატურგის მუშაობას ახალგაზრდა მსახიობებისათვის. ეს ხომ ერთგვარი სასწავლო კვა იყო მათი ტექნიკის გამოსავლენად. რიტმისა და ტემპის პრობლემა მაშინდელ თეატრში ერთ-ერთი უპირველესი პრობლემა იყო და რა გასაკვირია, თუ ამბეტელი მისთვის საინტერესო სამუშაოდ მიიჩნედა ექსპრესიონისტულ პიესებს, იქნებოდა ეს „შვიელმენი“ თუ „გმირი“.

ამბეტელი რიტმს მოითხოვდა მსახიობის ხელოვნებაში, სპექტაკლის მუსიკაში, მხატვრობაში, მოზანსწინების არქიტექტონიკაში, კომპოზიციურ წყობაში და, ბოლოს, ყველა კომპონენტის შერწყვაში, მათ გაერთიანებაში.

რიტმს უივლევანო ასპარეზი აქვს სცენაზე. იგი სხვადასხვა ფორმით თავს იჩენს ყველგან და ყველაფერში, მიზანსწინის გადაწყვეტაში, სპექტაკლის მუსიკაში, ფესტში, ინტონაციაში, მსახიობისა და საგნის ურთიერთდამოკიდებულებაში, მოძრა-



სენა სპექტაკლიდან „ანზორი“

ობაში. პირველ რიგში კი გმირის როლის შესრულებაში, ნაწარმოების აგების პრინციპში.

„ყოლისნიმცველობის“ მაღლი, რომელიც მას დაბადებითვე მიანიჭა ბუნებამ, განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ვლინდება სცენაზე, როცა იგი გონივრულად არის წარმართული. აღსამეტელი ამოდ როდი ხარჯავდა მასზე ამდენ დროსა და ენერჯიას, სპეციალური შრომა დაწერია რიტმზე, მაგრამ დაკარგულა...“

მსახიობმა მ. ხინიკაძემ ამ რამდენიმე წლის წინათ გამოაქვეყნა ახმეტელის ლექციების ჩანაწერები, სადაც საინტერესო მოსაზრებანია რიტმის შესახებ: „ნორმალურ ადამიანს ერთ რიტმზე სიარული არ შეუძლია. ერთი რიტმით არსებობა ადამიანს გამოათავყენებს, მოადუნებს“. მასმასადავე, როგორც ცხოვრებაში, ისე სცენაზე აუცილებელია რიტმული შინაგანი ცვლილება. ახმეტელის აზრით: „ტემპი არის საგნის მიწაგანი ბუნებისა და გარემოვლ პირობების ურთიერთობის თვისება“. მას დაუსახელებია კიდევ რამდენიმე საილუსტრაციო მაგალითი. კერძოდ, ერთადროულად ერთსადამიანვე ნიადაგში მარცვლის დათესვა. მიუხედავად აბსოლუტურად ერთნაირი პირობებისა, მათი ზრდას ტემპი მაინც სხვადასხვა იქნებაო და ეს გამოწვეულია თვით მარცვლის წიაღში არსებულ ფაქტორებზე. „მაგალითად ზემოდან ერთად გამოავადეთ ტყვია, ხე და ბუმბული, ვთქვათ ტყვია დაეცა 1 წუთში, ხე — 2 წუთში, ხოლო ბუმბული სამ წუთში, ეს არის მათი რიტმული თვისება, ეს არის მათი რიტმი. უპავეო სივრცეში რიტმს ჰკარგავს სხეული, თუ მოვსიბოთ ზეგავლენას, თუ არა შეინარჩუნებს ერთნაირ მდგომარეობას, ხოლო თუ შემოვიდა ჰაერიდან სივრცეში, მაშინ შეიცვლიან სისწრაფეს და სხვადასხვა ტემპით წაშლილენ.“

... აი, ეს არის მთავარი ჩვენს თეატრში, რომ ვიპოვოთ რიტმი და ტემპი და მტკიცე კანონს დავემორჩილოთ. სხვა თეატრებს სხვადასხვა ტემპი და რიტმი აქვთ. ამით განსხვავ-

ვდებით ჩვენ მათგან. რიტმი ცდილობს განავითაროს ტემპი, რათა მან მიიღოს დასრულებული სახე და ტემპი გადადის რიტმში.

რიტმი ეს არის საგნის შინაგანი ბუნების თვისება. ახმეტელის შემოქმედებაში რიტმის გარდა, თითქმის არ არის სხვა ისეთი პრობლემა, ამდენი დავა და კამათი რომ გამოეწვიოს. კრიტიკის მახვილიც ხშირად აქეთკენაა მიმართული. ახმეტელის სპექტაკლში საკამოდ იყო „რიტმიზებული მოქმედება“, მაგრამ რეჟისორი ყოველთვის განასხვავებდა სად უფრო საჭირო იყო იგი, რომელ ნაწარმოებს როგორი რიტმი სჭირდებოდა. „ზოგიერთ სპექტაკლში — ამბობდა ახმეტელი — ჩვენ მივმართეთ მთიულერ დიალექტს, რომ გავაძლიეროთ მივების რიტმის ილუზია.“ აქ იგულისხმება „ანზორი“. დიალექტის, ინტონაციის სცენური მოძრაობის რიტმიზირება, რომელიც ასე გულსხვად იყო აქ წარმოდგენილი, მაყურებელზე დიდ ეფექტს ახდენდა. მაგრამ ზოგიერთ სპექტაკლში მას ჰქონდა აქილევსის ქუსლიც, რაც ძალიან კარგი სამიზნე იყო კრიტიკისათვის. „რიტმის ილუზია“ გახლდათ სწორედ ის სუსტი ადგილი, რასაც ახმეტელი შეგნებულად აკეთებდა. ილუზიას კი ზოგჯერ აცლდა ბუნებრიობა, მიწიერება. „რიტმიზირებულ მოძრაობაში“ იყო მექანიკური ელემენტის გაჩენის საშიშროებაც. მაგრამ ახმეტელმა თავისი ძიებების გარკვეულ ეტაპზე სრულიად გამიზნულად ჩაატარა ამგვარი ექსპერიმენტი. მან ძალიან კარგად იცოდა, რასაც აკეთებდა. ეს რომ ასე იყო, ამის თავდებია შემდგომი პერიოდის სპექტაკლებში. „თუთნულდის“ დადგმის დროს პირდაპირ ამბობდა, რომ ჩვენ არ მივმართავთ სვანურ დიალექტსო. აყაჩაღების“ რეპეტიციებზე აფრთხილებდა მსახიობებს დაივიწყეთ „ანზორის“ რიტმი, რადგან იგი იმ სპექტაკლისა და იმ სინამდვილის კუთვნილებააო. ეს იმას ნიშნავს, რომ ახმეტელი ყოველ კონკრეტულ მხატვრულ მოვლენას თავის რიტმს უქმნიდა, მეორე მხრით იგი იმასაც ნიშნავს, რომ რიტმიზაციის



სენა სპექტაკლიდან
„ანტონია“

პიპერტოფორება მოძრაობასა და მეტყველებაში თავისი არსით ექსპერიმენტული მოვლენა იყო, რომელმაც ბევრი რამ მისცა ახმეტელს საერთო რიტმის პრობლემის გადაწყვეტაში.
ს. ახმეტელი ამბობდა: „ჩვენ ვცდილობთ ვადაწყვეტას რევოლუციის გადამიურებული რიტმისა, „რადგან“ ჩვენის ღრმა რწმენით, მხოლოდ ასეთი რიტმის ფონზეა შესაძლებელი მასიური სიყვანებია“.⁷

ჯან ლუი ბარო წერდა: „თეატრის მსატკავრი თვალყურს ადევნებს ცხოვრებას, მას ანიჭოფრებს ყოველივე, რაც მოძრაობაა, ყოველივე, რაც იწვევს (წარმოშობს) ურთიერთმოქმედებას, ყოველივე, რაც გამოხატულებას პოულობს რიტმში“⁸, მიძრაობა, ურთიერთმოქმედება თითქოს ჯამდება რიტმში, ეფუნება მის განუმეორებელ ცხოველყოფილებას.

თავბრუნამხვევია რიტმის ზემოქმედებითი ძალა. ახმეტელი ფიქრობდა, რომ მთების სიღრმეში მიწიანს ეპოსის სილამაზეში, მის უდადეს პოეზიაში იპოვდა ქართული თეატრისათვის ძვირფას „მასალას“. „ქართული თეატრისათვის დამახასიათებელი რიტმს“ (ვ. ბლიუმი). ძიებამ ახმეტელი მთებში წაიყვანა, რათა იქ ეხილა ისტორიის ავებდობისაგან გადარჩენილი არწიფივით მთებს შფავრებული სილამაზე ქართული თეატრალობისა. „ვინ არ ყოფილა გატაცებული მთის პოეზიით ჩვენშიაც და სხვაგანაც“⁹. კავკასია რიტმული პოეზიის პარნასად იქცაო, ამბობდა ბ. ბელნიცი. ოკეანე წლების ქართულმა ლიტერატურამ განსაკუთრებული ინტერესით მიიხედა მთისაკენ. თეატრშიც გაიღვიძა ამ ინტერესმა და ყველაზე უკეთ ახმეტელმა იგრძნო მისი მადლი. ახმეტელს გულწრფულად სჯეროდა, სწამდა ამგვარ ძიებათა დიდი სიკეთის და ამიტომ მუდამ ხაზს უსვამდა ეპოსის როლს რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში.

„ახმეტელის ყოველი წარმოდგენა გარკვეული რიტმული ამოცანის სრულიად ზუსტი გადაჭრაა“ — ასე უფასდა ახმე-

ტელის წარმოდგენების რიტმული მონაცვლეობა. ეს არის ახმეტელის დაუცხრომელ ძიებათა შედეგი, რომლითაც კანონიერად ამაყოფა რუსთაველის თეატრი. რიტმის არსებობა ერთი მთლიანი თეატრალური მოდელის შინაგანი მრავალფეროვნების მანიშნებელი იყო. ამიტომ აქ ერთმანეთს ერწყმოდა ინდივიდუალური და ზოგადი. მათი ერთობლიობა ქმნიდა თეატრალურ სინამდვილეს, სადაც რიტმი ერთგვარ მათრგანიზედელ როლსაც ასრულებდა.

კ. კაპანელი წერდა: „სოციალურ განცდათა რიტმი და ინდივიდუალთა მთელი თავისი არსით და ტედაობით ირხევა სოციალური ცხოვრების დიდ მიმდინარეობაში... ასეთი აზრებითა და განცდებით გამოღისართ რუსთაველის თეატრიდან ყოველთვის მისი სპექტაკლის ნახვის შემდეგ... აქ მოძრაობა, რიტმი ვითარებაა, აქ ბძრძოლა და ნებისყოფაა, მაგრამ ამ მოძრაობაში და ბძრძოლა აქვს ყოველთვის სისტემა, წყობა, რიტმი“.¹⁰

ახმეტელის რიტმის ხასიათზე ბევრი რამ დაწერეს სხვადასხვა თეატრალური სკოლისა და გემოვნების ადამიანებმა, მაგრამ პრინციპული მნიშვნელობა აქვს სამხატვრო თეატრის მხოლოდ მსახიობს ვასილ ლუქსის აზრს „ყაჩაღების“ ნახვის შემდეგ რომ განუცხადებია: „რა რიტმი! რა თავბრუნამხვევი, არაჩვეულებრივი რიტმი! ეს ხომ ის არის, რაზედაც ჩვენ ვოცნებობდით მთელი ჩვენი სიცოცხლე“¹¹. ამას იგონებთ. ვ. ლუქსიკიძე. მოგონება რომ სინამდვილეს შეეფერება, იქიდანაც ჩანს, რომ ეს აზრი ლუქსის სხვაგანაც აქვს გამოთქმული.

ახმეტელი წერდა, რიტმი — „ეს არის საძირკველი რუსთაველის სახელობის თეატრის შემოქმედებისა და პრინციპისა. მაკალითად, ავიღოთ „ლულხანა“¹² „ყაჩაღებიდან“¹³. აი სწორედ ეს არის მაგალითი, თუ როგორ ზუსტად დავიჭირეთ და მტკიცედ დავადგინეთ ტემპი და რიტმი. ასე უნდა იქნას დჭყირილი რიტმი და ტემპი ყოველ სპექტაკლში, ყოველი მოქმედე-

ბის დროს აქტიორმა უნდა დაიპყროს მაყურებლის ყურადღება. „ანსორის“ მესამე მოქმედებაში ჩვენ ამას ვაღწევთ სწორედ რიტმისა და ტემპის საშუალებით. საჭიროა რიტმისა და ტემპის განზომიერებით დაჭრა. მაყურებლის ყურადღებას დავიჭერო მანინ, თუ რიტმი, ტემპი, მისი განზომიერება დაჭერილი გვაქვს. ეს უნდა იჯდეს ყოველ მსახიობში, ისე მის მსახიობი არ არის. ავიღოთ ირო, თუ მას შეუცვალეთ მის დადგენილი რიტმი და ტემპი, ყველაფერი დაიღუპება“¹¹.

მეტად საინტერესოა ამბეტელის მიერ დამოწმებული ფაქტური მასალა და მისი თავისებური ინტერპრეტაცია. „ფორმა ხომ ყველა ერისათვის ერთნაირი სახეა აზრისა?“. გონება-მახვილურად არის დანახული! „ავიღოთ ცვეკვები, — ამბობს ამბეტელი — ვეროპულს განვეყოფებთ ვალსი, ფოქსტროტი და სხვა. ვალსს ცვეკვვენ იქ, სადაც პალტუხიანი ხალხია. აჭარული ხორფი, რომელიც გაცილებული როული და შინა-არსიანია — კარნაველი... ვალსი წარმოიშვა ვენაში და მოედო მთელ მსოფლიოს, თუ ადამიანი პალტუხს ატარებს, ვალსის ცვეკვ უნდა იცოდეს, ვალსი ხალხს მიიღო უყოყმანით. ვალსი ხორუმთან შედარებით თავისი შინაარსით, სირთულით, ტიციან ტაბიძის გამოთქმა რომ ვიხმართ — „სემიჩკა“ არის. ხორუმს კი არავინ იცნობს“¹². ვ. სახნოვსკი წიგნში „ფიგურები რეჟისორზე“ წერს, რომ ვ. ჭაბუკიანი „ხორუმის“ ცვეკვის აღწევს სრულ სცენურ გარდასახვას, ვაგაკოვბას, სიძლიერეს და გმირობას. როცა უყურებთ მის ბალეტს, გრძნობთ სცენურ რიტმს, რომელსაც ხელმძღვანელობს რეჟისორი და ქმნის სპექტაკლის სახეს. საინტერესოა ამბეტელისა — ერთნაირი შეხედულება ჰქონიათ ამბეტელსა და ვ. სახნოვსკის ხორუმის რიტმზე.

ს. ამბეტელის სარეპეტიციო დღიურში ხშირად ვხვდებით ასეთ ჩანაწერებს: „მუშაობა სწარმოებს დაახლოებით ტემპისა და რიტმის გამოჩნაზე“. გათლილი იქნება მეორე მოქმედება. მუშაობა სწარმოებს წინა მოქმედების განმეორებითი სახეების, ტონის და რიტმის განსაზღვრად... („ბუტრივის“ რეპეტიციონი). „გავალი იქნა პირველი მოქმედება სრულიად, მაგიდასთან. მუშაობდა ტონზე და ტემპზე“. („სემიჩკის ხუთი ცილიონი“). სასურველია „კაცია-ადამიანის“ ამბეტელისებური განმარტება. რეპეტიციასე საუბრის დროს იგი ამბობდა: „უნდა შევიგრძნოთ მე-19 საუკუნის თავად-ახსნაურობის ყოფა-ცხოვრება და ამასთან დაკავშირებით მათი ორგანული რიტმი. განსხვავება მე-19 მე-20 საუკუნის რიტმებს შორის? განსხვავება ტემპშია. მაგ. ლუარსაბს უმინია ყვარელიდან თიანეთში ჩამოსვლა, რადგან ზაზა დიდია. ჩვენთვის ეს სასაცილოა. ჩვენნი ორთქლავლები სათაში 60-80 ვერსით მიჰქრიათ. ლუარსაბისათვის კი ამ გზაზე მგზავრობა წარმოუდგენელია. ამიტომ მისი ტემპი ნელია. როგორც კი შევიგრძნობთ სუნებულ რიტმს, ჩვენ მანინვე ვიგრძნობთ ფისკს... ლუარსაბი უფრო სტატუარია, ხოლო დარეჯანი უფრო დინამიური. მაგრამ ესენი მხოლოდ ავსებენ ერთი მთარეს, რადგან ერთმანეთის შეზღუნებულ მხარეს წარმოადგენენ. დაეთვისა და მისი ცილის რიტმი უფრო ცოცხალია“. მამასადა, ალ. ამბეტელი ხასიათების გადაწყვეტის დროს განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებდა მათ რიტმს.

რიტმის საკითხში სრული იდენტურობაა ალ. ამბეტელის

თეატრალურ ნააზრევსა და რეჟისორულ შედეგებს შორის. მისი განმარტებები, თეორიული დასაბუთებანი ზოგჯერ არ არის ნათელი, მაგრამ იგი ყველან ამღვალდა განსაცდერებულ ინტუიციას. ინტუიციის გზით მიიკვლევს იგი გზას უღრესად რთული მხატვრული სამყაროსაკენ. ახლის აღმოჩენება ხშირად ინტუიციით არის იმპულსირებული. ავი სწორად შეინიშნავდა „საბჭოთა ხელოვნება“, როცა წერდა: „რუსთაველის თეატრში მასა მიეჭებოდა, როგორც ერთი მთლიანი ორგანიზმი, რომლის ყოველი ნაკვეთი გაცოცხლებულია გარკვეული აზრით და ექვემდებარება წარმოდგენის საერთო კონცეფციას. თეატრის ეს თავისებურება მკაფიოდ გამოხატავს იმ იდეას, რომელიც თეატრის შემოქმედების საფუძველს წარმოადგენს“¹³.

ამბეტელი ქმნიდა რა ზრწყინავალეს მასობრივ სცენებს ჩვენს წინაშე აცოცხლებდა ხალხის პოეტურ სულს, მის ლამაზსა და მშვენიერ სახეს. იგი ამით ჭართულ სცენას სრულიად ახალ ბრწყინვალეობას ანიჭებდა.

„ამბეტელმა, — წერდა „ზარია ვოსტოკა“, — პირველ პლანზე წამოწია მასობრივი მოქმედება, გააღრმავა იგი. რამდენი ძალა, რამდენი მძაფრი მოძრაობა, როგორი უშრეტო სიმხნევეა მასობრივ სცენებში, როგორი განსაცდერებელი საშუალო შესრულებული მასობრივი სცენების მიქცა! როგორი გულწრფელი გატაცება მეგობის სცენებში — ხომალდე, რა რიგ ვალელებზე და აღვანთებეს საბჭოებისათვის ბრძოლის ეს გმირული სურათები. ამაში დამდგმლის უშუკული წარმატებაა“¹⁴. ლაპარაკია „რღვევაზე“, მაგრამ ეს მარტო „რღვევა“ როდ იქნება. ანალოგიურ შეფასებას ვხვდებით ამბეტელის სხვა საექტაკლების მასობრივ სცენებზეც, აქ ერთი მომენტია საუკლისხში: მიუხედავად მასობრივი სცენების „პირველ პლანზე წამოწევის“, საექტაკლო არ დაკარგულა მთავარი გმირი. მთელი სირთული გამოჩნდა ბერსენვისა და გოდუნის სახეები (ა. ხორავა, უ. ჩხეიძე). ჩვენს წინ ფსიქოლოგიური სიმართლითა და დიდი ადამიანური განცდებით სავსენი წარმოდგენე რეჟოლუციის ქარტეზილი მოქცეული ბერსენვეი და გოდუნი ამ დადგმაში, — წერდა პ. ფლანაგანი, — „არის პროპაგანდის სცენა, რომელიც თავისი თეატრალური ფიქტით მიყრბოლდის დადგმეს აუარებას. იმ დროს, როცა ექველი მატროსები „ავტროსები“ ეფუფიანან და ზარბაზნებს პეტროგრადისაკენ მიმართავენ, — უზარმაზარი, მატროსებით სავსე გემი მაყურებლისაკენ დაიწყებს მოძრაობას, ხოლო პროექტორის სიხევეს დარბაზისაკენ მიმართავს და გაანათებს წითელ დროშას, რომელიც ზედა ქანდარიდან ეშვება და მას ტუმის ცემით ეგებება უნებურად ფეხზე წამომდგარი სასოფლოება“¹⁵.

მასობრივი სცენების ემოციურ დაძაბულობას, მის გახელებულ რიტმს, ფიქტელ ტემპერამენტს, ხალხის სულიერ აღზევებას ავსებდა მუსიკალური ჰანგიც. „მე პირველად ვხახე თეატრს, — ამბობდა დირიჟორი სამოსული, — სადაც მუსიკა და სიტყვა ასე მჭიდროდ არის შეკავშირებული“. ხოლო „თუნხულდის“ მსვასის საექტაკლი არც რუსეთში და არც უცხოეთში არ მინახავს. „თუნხულდის“ მუსიკა და სიტყვა, ეს არის ახალი გზა, ახალი ეტაპი, ახალი თეატრი, თეატრული დინამიური“.

თეატრალური აზროვნების ამ სიხალისე მუსიკის, სიტყვის,

პლასტიკისა და მათი რიტმის ორგანულ სინთეზში ხედავდა ახმეტელი. ამის საუკეთესო მაგალითი იყო მასობრივი სცენები: „სიკვდილის ცეკვა“, „ბოქოშიის ტყე“, „ბალ-მასკარადი“, „ბაჰების სცენა“...

მასობრივი სცენა ათსგავარი შეიძლება. სხვადასხვა პოზიციებიდან შეიძლება გადაწყვედეს ხალხის როლიც, ამიტომ მთავარია, თუ რა მიზანს ისახავს ხალხის მოძრაობა, საით წარიყვანება იგი. ახმეტელის დიდი დამახარებელია ისიც, რომ მიიღეს მის შემოქმედებაში მასობრივი სცენებს სწორი პოლიტიკური ორიენტირი ჰქონდა. მის სპექტაკლში ხალხი გამოჩნდა როგორც ახალი სამყაროს შემოქმედი, ხალხის სულში იყო ჩაქსოვილი ეს ახალი ენერჯია, ხალხის წიაღიდან აშუქდება ნათელი სხივი. რეგულაციური იყო კოლექტიური მოქმედება. იგი ვერ არ უპირისპირდებოდა წინამძღოლს, არამედ ერთმანეთს ავსებდნენ და ამდიდრებდნენ.

სწორად შეინიშნა ს. ამალბოძემ: „მე ისტორიაში არ მგეულება უფრო დიდი ინდივიდუალობა, ვიდრე ლენინი და უფრო მეტი მასობრიობაც, ვიდრე იგივე ლენინი... თუ სცენაზე ჩვენ გვეუბლება ლენინისებური ფიგურა ყოველგვარი მასობრივი სცენების გარეშე ის, სცენა იქნება უდიდესი მასობრივი კოლექტიური სულიკვებების მიმცემი და ამავე დროს უაღრესი ინდივიდუალობის დამტყვევებელი“. ეს ასეა! ამავე დროს, თუ ელადთან ერთად სცენაზე ვნახავთ რეგულაციურად განწყობილ მასებს, დაეინახავთ მათ შრომისა და ბრძოლის, მათ სულიერი მოძრაობისა, და ლენინის ირგვლივ დარაზმულობას, სცენაზე კიდევ უფრო ნათელი და შიშაგონებელი იქნება ხალხისა და მათი მეთაურის ერთიანობა.

ამგვარი იყო ახმეტელის სპექტაკლებში ხალხისა და მისი მეთაურის ურთიერთობის დამტყვევება!

ს. ახმეტელმა აქტიორის პლასტიკური გამოხატულების საკითხს სიჭაბუკის წლებშივე მოაქცია ყურადღება. სტატიაში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“ ამ საკითხზედაც არის საუბარი. ახმეტელის აზრით ქართველი ხალხისთვის მიმადლებული პლასტიკა, თავის „ასახვას“ ვერ პოულობს სცენაზე. ამ მხრივ სრული შეუსაბამოა შესაძლებლობასა და სინამდვილეს შორის. ქართულმა თეატრმა ვერ იგრძნო ქართული პლასტიკის სიმდიდრე და სიღამაშე. ახალგაზრდა ახმეტელის კრიტიკული მახვილი ბასარი. მაგრამ იგი ამბობს იმას, რასაც გრძნობს და ფიქრობს. ქართველი მსახიობის მოძრაობა, მხეც ვესტე, პლასტიკა, დეფორმირებულად მიანჩნია. ამასთანავე, არ ივიწყებს ცალკეულ მსახიობთა წარმატებებს ამ მხრივ, მაგრამ გამოიკვლიოს ხომ მიიწვ გამოხატულისა?!

ქართულ თეატრში ქართველი აქტიორის გამოხატულებითი საშუალებების, პლასტიკურიების პრობლემა მუდამ აღუვლებდა ახმეტელს. ქართულ თეატრში ჯერ კიდევ არ აღორძინებულა ანტიკური ძალის პლასტიკაო, — ამბობდა იგი.

„დღევანდელ დღეს გამეფებული პლასტიკა, — წერდა ახმეტელი, — კილო, ინტონაცია, რიგი, სტილი არ არის ქართულ დღე-ძარღვზე ასხმული. ქართულმა სცენამ ვერ შესწოდა ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა, ამ მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერი მოცული პლასტიკის შექმნა სცენაზე“. და ეს

მოხდა ჩვენში, საქართველოში, სადაც ქართველი კაცის „მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიკურ კანონებს ემორჩილება“.

ქართულ სცენაზე ვი ხშირად ასე არ არის — ამბობს ახმეტელი — მსახიობი — „სიტყვა-გამოთქმულობას მოუფიქრებლად პლასტიკას უღებს“. მონოლოგი და პლასტიკა დაპარპარონია მსახიობის თამაშში“. არ შეიძლება აქ არ მოვარგინდეს აქტივობა სცენა „კამლეტიდან“. კამლეტი მათ არივებს: სიტყვა მოქმედებას შეუვარდეთ და მოქმედება სიტყვასაო. ეს ხომ სცენური რეალიზმის უმთავრესი პრინციპთაგანია? ახმეტელი პირდაპირ შემფთებელი იყო აქტიორულ საშუალებათა პლასტიკური სიღარიბით, „მე ვნახე ქართველი მსახიობი, — წერს იგი, — რომელმაც ხუთმოქმედებთან დარამაში და ისიც შეთავაზეს სიღარიბით, ექვსი მოძრაობის სახე, ღორმა გვიჩვენა. თუ თავს ვიკვებ და არას ვამბობ პლასტიკაზე, რადგან იგი ნაკლებად, ან სრულყოფით არ განაჩინა მსახიობს, მე ვიცი ვინ ვიქნები, რომელსაც მხოლოდ სამი ფორმა აქვს გააზრებული. ეს აუწერელი სიღატაკეა მსახიობისა. მხოლოდ მომავალ ქართულ ინტელიგენტთა თეატრს შეუძლია ყველა ამ ნაკლებების შეწყობა“. ახმეტელი იბრძვის, რათა ქართული თეატრის მსახიობი პლასტიკურად ისევე ლამაზი და მიღღარი იყოს, როგორც მისი ხალხია.

ს. ახმეტელის გამორჩეულ მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის ფიზიკურ მონაცემებს. თეატრში საგანგებოდ არჩევდა ათლეტურ, ძლიერსა და მშვენიერ ფიგურებს, მისი თეატრის იდეალისათვის აუცილებელი იყო ლამაზი სხეული, ტემპერამენტი, ძლიერი ვენების ადამიანი. ძლიერი და ლამაზი აღნაგობის მსახიობი გმირული თეატრის ესთეტიკურ იდეალსაც წარმოადგენდა. მსგავსად ძველი ბერძნებისა, არც მას უყვარდა დაბეჭდავებული და მოთენითილი სხეული...

ახმეტელი თავის წერილებში ყოველთვის ყურადღებით განიხილავდა ხოლმე პლასტიკის საკითხს. ასე მაგალითად „ილიადის მეფის“ შეფასების დროს აღნიშნავს: „ტრაგედიის შესრულების დედაბოძად უნდა ჩაითვალოს პლასტიკური თანხმობით შეჯგუფება და განაწილება ბრბოსი, ქოროსი და მოქმედი პირების. სპექტაკლში სრულიად არ იყო დაცული პრინციპი“ და აქვე განაგრძობს: „ქორო ყოველ ცვალებადობას პასუხს სცემს არა მარტო სიტყვით, არამედ მოქმედებითაც. ქოროსი ერთ ხაზზე გამწკრივება შეცდომა. იგი უნდა განტაკვედეს, გაიყოს ორ ჯგუფად ისე, რომ ერთმანეთთან დაშორებული არ იყვნენ. მთელი მისი მოძრაობა ვისულოვანია, როგორც ერთი პირივნებისა“. მას შემდეგ გავიდა მრავალი წელი და საბჭოთა კავშირის ეწვია საბერძნეთის თეატრის საკასტროლო რეპერტუარში ჰქონდათ „ელექტრა“ და „მედეა“. დრმა შთაბეჭდილებას ახდენდა მაცურებელზე ბერძნული სპექტაკლები.

მომდერალი ქორო საოცრად მრავალფეროვან პლასტიკურ ნახაზებში ავლენდა თავის გულისთქვას. ეს მონაზაშუმი ქმნიდა ჩინებულ მარშიონულ სურათს. ისინი შეესაბამებოდნენ მონოლოგის შინაარსს.

ახმეტელის შენიშვნა იმაზე, რომ საქართველოში ერთსულოვანი და ერთანგადა იყოს — სრულ გამოათლებას პოულობდა ბერძნული თეატრების სპექტაკლებში. ახმეტელი არცხებითად იმეორებს არისტოტელეს აზრს. არისტოტელე ამ-

ბობს: „ხოროც უნდა იქნას აღებული როგორც ერთი-ერთი მსახიობთაგანი. იგი უნდა იყოს მთელის ნაწილი და მინაწილეობდეს მის განვითარებაში“¹⁷⁴.

მიუხედავად რუსთაველის თეატრის დიდი მიღწევებისა, ს. ახმეტელი მაინც უკმაყოფილო იყო ქართველ მსახიობთა პლასტიკური გამომსახველობით. მეტსა და მეტს მოითხოვდა მათგან. იგი მთლიანობაში განიხილავს პლასტიკისა და რიტმის საკითხს, რომელიც უშუალოდ იყო დაკავშირებული აქტიურულ ოსტატობასთან.

ახმეტელი წერდა: „ზოგჯერ მსახიობები როლის მომზადების დროს სახის შექმნას ცდილობენ ტექსტის კითხვით, დეკლამაციით. შემდეგ კმნიან დაახლოებით გარეგნულ ფორმას და როლიც მზად არის. მსახიობი, ვიდრე როლის სწავლას დაიწყებდეს, მან დრამა უნდა შეითვისოს ის გმირის ცხოვრება, მისი რიტმი, ამას მოსდევს პლასტიკისა და ფესტის შესწავლის პროცესი. მსახიობის შემოქმედებით არსენალის სიმდიდრე, მისი ტექნიკის სრულყოფა, ახმეტელს ვერ წარმოედგინა, თუ მასში ჯეროვან ადგილს არ დაიჭირდა პლასტიკა. იგი მსახიობებს ასწავლიდა თუ როგორ დაუფლებოდნენ პლასტიკის ხელოვნებას. თეატრში ყოველდღიურად 9 საათზე ეწყოობდა მსახიობთა ვარჯიში, ექსპერიმენტული ხასიათის მუშაობა. მთელი საკმნიანობა იქითკენ იყო წარმართული, რომ რუსთაველის თეატრის მსახიობის პლასტიკა, რიტმი, ფესტი, მოძრაობა ყველასაგან გამორჩეული და ვირტუოზული ყოფილიყო. ა. ვასაძე კომპალას როლის („ამერიკელი ძია“) შესრულებას გამო წერდა: „ამ დროისათვის პლასტიკურად ისე ვიყავი გაწვრთნილი, რომ როგორც მიძლავდა ისე „დავგრებდი“ ჩემ სხეულს“¹⁷⁵.

ახმეტელის სპექტაკლების პლასტიკური სისასვე და სილამაზე, მისი შესრულების მაღალი დონე ყველასათვის თვალში

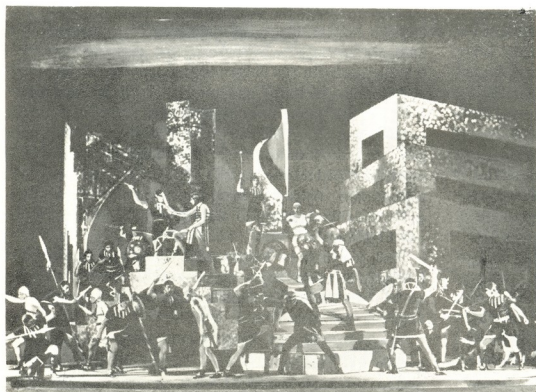
საცემი ფაქტი იყო. იგი არაქართველი მაყურებლის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევდა.

როგორც ცნობილია, პლასტიკურ წერტნას უდიდეს ყურადღებას აქცევდა კ. მარჯანიშვილი. მარჯანიშვილისაგან „პლასტიკური მშვეტების“ გარკვეული ტრადიცია მიიღო ახმეტელმა. ახმეტელმა „ბურღო ზმანია“ რომ დადგა, თურმე ძველი მსახიობები ამობოდნენ: „ჩვენ ბალერინები და მომღერლები კი არ ვართ!“ ასე არ დავდიოდით, ასე არ ვლაპარაკობდით, მაგრამ კარგად ვთამაშობდითო. კ. მარჯანიშვილი და ა. ახმეტელი სინთეტიური თეატრის მსახიობისაგან მოითხოვდნენ ყოველმხრივ წერტნას და მათ შორის პლასტიკურ წერტნასაც.

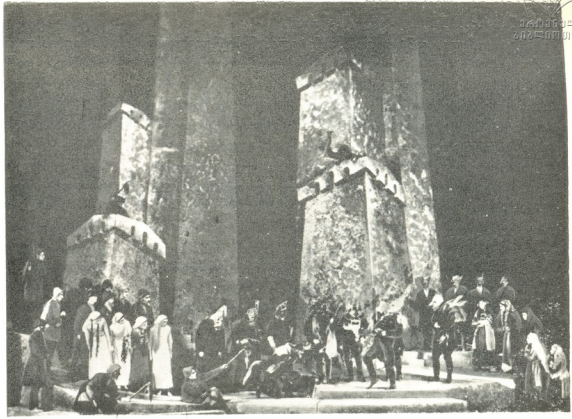
აღ. ახმეტელის სპექტაკლებს ჰქონია თავიანთი პლასტიკური სახე, პლასტიკური გადაწყვეტა.

ს. ახმეტელს სიკვდილამდე არ შეუწყვეტია რიტმის და პლასტიკის პრობლემაზე ფიქრი. მას მიაჩნდა, რომ რიტმის გარეშე შეუძლებელი იყო რაიმე ღირებულის შექმნა ხელოვნებაში. რიტმს უდიდესი როლი ენიჭებოდა სახის შექმნაში, იგი ამბობდა: „იმისათვის, რომ სწორედ მიუდგე და განახორციელო ნამდვილი მხატვრული სახე, უპირველეს ყოვლისა, უნდა მიაგნო ამ სახის ფუძეს. ეს კი არის ის ორგანული რიტმი, რომელშიც იგი ცხოვრობს და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება ილაპარაკო შინაგან განცდებასა და შინაგან სახეზე... იმისათვის, რომ შეიქმნას სახე, იმისათვის, რომ გამოჟღერდეს ხასიათი, რომელიც შენ გსურს გადმოგვცე, უნდა მოძებნო უწინარესად სახის მოვარი მიმართულება, მისი მოვარი რიტმი. იმიტომ, რომ ყოველი ადამიანი მოძრაობს თავის თავიდან ე. ი. ხასიათით უნდა იქნას მონახული მოძრაობებში, დინამიკაში და არა სტატკაში“¹⁸⁴.

„რიტმი სამყაროს დამახასიათებელი მოვლენაა“ (კ. კაპანელი). თამამად შეიძლება ვთქვათ, რიტმი ახმეტელის თეა-



სცენა სპექტაკლად „ზაფხული“



სცენა სპექტაკლიდან „თოხნული“

ტრის დამახასიათებელი თვისებაა. მან ქართული რიტმისა და პლასტიკის ძიება თავისი შემოქმედების ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად აქცია. მისი სურვილი იყო სპარტანულად აღზრდილი, ლამაზი, ფიზიკურად ჯანსაღი, ათლეტური, სულიერად ძლიერი ქართველის ტიპი დაემკვიდრებია სცენაზე. ტემპი, რიტმი, პლასტიკა, ექსტი, — ყოველივე ეს ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის საკვანძო საკითხებია. მათ მთლიანობაში წარმოადგენს ახმეტელი, რადგან საბოლოოდ ყველაფერი თავს იყრის ნახაზობის ხელოვნებაში. რუსთაველის თეატრის თავისებურებად მიაჩნდა კრიტიკას ის, რომ მან „სიმფონიური მუსიკალური წარმოდგენის განსაკუთრებული ეჭარი შექმნა: ორკესტრი, სიმღერა, სიტყვა, მოძრაობა, ცეკვა — ამ თეატრის ორგანულ ერთიანობას შეადგენდნენ. საათის შექანისმის სიზუსტით ქმნის მისი სპექტაკლი სრულიად გარკვეულ პარტიტურას. დომინანტად გველიწინება ნახაზობის მოძრაობა, რომელიც მზად არის დრამატული ეჭარი ქორეოგრაფიულზე გადაიტანოს. რუსთაველის თეატრის მსახიობთა პლასტიკური ოსტატობის მსგავსი არ არის საქმითა კავშირის სხვა თეატრებში.“¹⁹

ყველაფერ ამას აერთიანებს რიტმი.

ახმეტელის სინთეტური თეატრის პრინციპების ეს გამარჯვება საერთოდ ქართული ეროვნული თეატრალური მიღწევების აღიარებასაც ნიშნავს.

თანამედროვე მსოფლიოს თეატრალური ხელოვნება, მუსიკა და ცეკვა, — ყველაფერი, რაც შეადგენს ხელოვნების სფეროს, შოგონებულადაა ეპოქალური რიტმით. ამის გარეშე დღეს ვერ წარმოდგინება ვერც ერთი თეატრალური მოვლენა. ამ ფონზე კიდევ უფრო რელიეფურად იკვეთება ახმეტელის თეატრის „გახეხილი რიტმი“ და უშუალოდ პლასტიკა, მისი სინთეტური ბუნების მომხიბველობა და სილამდე.

ს. ახმეტელის ჩვენი დიდი თანამედროვეა. მისი პიროვნების თანადროულობის შესახებ ვერაფერად ცნობილი კრიტიკოსი ი. იუზოუსკი (1971 წელს). მას ნაწიხა ჰქონდა ახმეტელის სპექ-

ტაკლები და გამოცილი კრიტიკოსის შედგომი თანამედროვე მკვლევარის თვალთ შეფასებინა ახმეტელის შემოქმედება. ი. იუზოუსკი წერს: ა. ახმეტელი თავისი ბუნებით თანამედროვეა და შეუძლია მონაწილეობა მიიღოს დღევანდელი თეატრის შექნებაში. მისთვის დამახასიათებელი იყო ენერგიული ხელწერა. ჩემთვის გასაგებია, რომ იგი არ იზიარებდა სამხატვრო თეატრის ზოგიერთ ტრადიციას, თუმცა ახმეტელი ამ თეატრს ძალიან აფასებდა, მაგრამ არ თვლიდა თანამედროვე ხელოვნების ერთადერთ და მონოპოლურ გამომსახველად, თანამედროვე ჰეროიული ადამიანის სტილის წარმომქმნელად). ახმეტელის ხელოვნების ვაჟკაციური სტილი საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა, მასურების გულს ინადირებდა, შესატყვის გამოძახილს უღვიძებდა და თავისკენ იზიდავდა... მომხიბლა ახმეტელის ვატაცებამ, ტემპერამენტმა. ამის მას არ უშინოდა და, რაც უფრო მეტს ბოძოქრობდა ეს ტემპერამენტი, მით უფრო იმორჩილებდა იგი მას. ტემპერამენტს, როგორც თვისობას, იგი თვით ქართველი ხალხის სულიერი წიაღიდან იღებდა და გვიზიარებდა ჩვენ ყველას. როგორც დროცა, ასევე დამახასიათებელი იყო მისთვის, აზრი, მაგრამ ისეთი აზრი, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ ემოციური და არა შიშველი, გამომწვევითი, აბსტრაქტულ-ვაკუუთილი, რომელსაც ზოგიერთი ტენიონსწყელებელი მასურებელს აწვდის ინტელექტუალურში ნიშნის ქვეშ. ახმეტელის აზრი დაკავშირებული იყო ადამიანის ან მასის სხეულთან, ცოცხალ, ძლიერ ადამიანთან — წარმართული სახეობი სტიქიის მსუვე ფერებთან. განა ამას არ ელის ჩვენი თანამედროვე? მე ვეკითხები ჩემს თავს: ახმეტელი რომ ცოცხალი ყოფილიყო, შეიძლებოდა თუ არა დაეგება სპექტაკლი, მაგალითად, მებრძოლ კუბაზე, ან კოსანიურ გაფრენაზე ისე, რომ ყველაფერი — დღამიწავე, პლანეტების, მათ შორის ადამიანებიცა და ხალხიც ამ მოვლენით შეუპორობილ ვერგებონ სცენაზე. შეძლებდა ამის ჩვენებას?.. შეძლებდა ერთი პირველთაგანი!“

ს. ახმეტელის სპექტაკლების ტემპერამენტი და რიტმი,

პლასტიკა და მუსიკა — ყველაფერი ემსახურებოდა ადამიანურ გრძნობათა და აზრთა დიად სამყაროს.

ახლა ძნელია ვამტკიცოთ, ამხეტელის შემოქმედებიდან რომელი მხარე იქნება ყველაზე აქტუალური, რა თვისებები განასხვავებს მისი მომავალი, მაგრამ როგორადაც არ უნდა წარმოიხაროს თეატრალური ცხოვრება, ჩვენის ღრმა რწმენით მისი თეატრიდან მუდამ იცხვლებს ორი რამ: ეროვნული საწყისი და თეატრალური ემოცია. აქ იყო ამხეტელის თეატრი ყველაზე ძლიერი. ემოციის გამოხატვის ერთ-ერთი საშუალება იყო რიტმი. თავბრუსმომხვევი რიტმი დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე.

ს. ამხეტელის თეატრი ღრმა ემოციური განცდების თეატრი იყო. ყოველი სპექტაკლი იმუხტებოდა ემოციით, რომ მაყურებლის გული და გონება დაეკარგა. მაყურებლის დაპყრობის ამ ხერხის თეატრალურ კულურებში ხშირად ჯერჯერობა პატებს არ მიაგებენ ხოლმე, რადგან იგი ინტელექტუალურ საწყისს ამცირებს. მართალია, ამის შესახებ საჯაროდ და აშკარად ბევრი არაფერი დაწერილა, მაგრამ თვით ტენდენცია ხომ მაინც საგრძნობია. — თუმცა იგი შეტანილი არ არის ამხეტელზე შექმნილი მითების ნუსხაში. დიას, ამხეტელი მართლაც შეგნებულად ამბავებდა ემოციას და ამას მისთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. მისი თეატრი რევოლუციის თეატრი იყო და განა შეიძლებოდა რევოლუციური აზრის გამოხატვა მძაფრი ემოციების გარეშე? ამხეტელი ემოციურ აზროვნების გზით აღწევდა უდიდეს ზეგავლენას, მაგრამ ემოცია მართო რევოლუციურ პათოსში როდი ვლინდებოდა. ამხეტელი-სათვის იგი არც მარტო თემამდელი, არც წმინდა სტილოური ხასიათის მოვლენა იყო. ემოციას იგი ქართული ეროვნული ხასიათის თავისებურებას უკავშირებდა. ეროვნული თეატრის თავისებურებათა რთულ კომპლექსში ყოველთვის დიდ როლს ანიჭებდა ემოციას. მისი აზრით ქართველი კაცის დამოკიდებულება საგნებთან, მოვლენებთან, ბუნებისა და საზოგადოების სინამდვილესთან მუდამ გამოირჩევა ემოციით. მდიდარი ემოციური განცდები, მისი გამოხატვის მალაი რეგისტრები, ექსპრესიულობა — ყველაფერი ეს ქართული ტემპერამენტია. ქართული ეროვნული თეატრი კი უნდა ეწყარებოდეს მას, რაოდენ სხვადასხვა ტონალობაშიც არ უნდა გამოვლინდეს იგი, საქმე მარტო იმაში კი არ არის, რომ საერთოდ ხელმოვსდეს და კერძოდ თეატრი ემოციის გარეშე არ არსებობს, რომ თეატრი თავისი ბუნებით ემოციურია, მას არ შეუძლია ჭკუის დამირიგებისა და გულგრილი დიდაქტიკოსის ან თუ გნებავთ მხოლოდ ანალიტიკოსის როლი შესრულოს, ყველაზე გენიალური აზრებიც კი ვერ გადაურჩება მაყურებლის მომკვდინებელ გულგრილობას, თუ იგი თეატრის საშუალებით არ გამოიხატა. თეატრის საშუალებაში კი მაგისი ძალა ეჭვს ემოციას. ემოცია თეატრის ენერჯიაა, ხოლო მის წიაღში მუხტის როლს ასრულებს რიტმი.

ს. ამხეტელის თეატრის ამხეტებურობის განასაზღვრის დროს პროფ. ვსევოლოდსკი — გრეგორის, ამ თეატრის პირველ ნიშნად სწორედ მის ემოციურობას მიიჩნევდა. „რუსთაველის თეატრის ძირითადი განასახვევებელი ნიშნია განსაკუთრებული და წმინდა ახალგაზრდული ემოციური გაქდენილობა და დინამიურობა“²⁰. რუსთაველის თეატრის მსახიობთა „უსრამზარნი ტემპერამენტი“ (ა. ლუნარსკი), შეშინეულ და შექცეული იყო საბჭოთა და უცხოელი კრიტიკოსების მიერ ისინი ერჩხნება აღნიშნავდნენ თეატრის თვითმყობად ხასიათს, მის ტემპერამენტს, რიტმს, ემოციას. აზრის ენემიანი და ემო-

ციური გამოხატვა — თავისთავად არ ხდებოდა. ამხეტელი ხანგრძლივად და მთოდურად მუშაობდა, რათა ქართველი მსახიობის თავისებურება გამმოყვა მაღალ ხარისხში. მიძებ შრომითა და წვალებით აღწევდა შედეგს. „საჭიროა ყველა მონაწილემ — ეუნებნობა მსახიობებს რეპეტიციაცა — თავის გარეგნულ, სხეულის შეცვლასთან ერთად შეივცალოს შინაგანი განცდები ისე, რომ გარეგანი ფორმა და შინაგანი ემოცია ერთმანეთს ერწყმებოდეს“²¹. ამხეტელის სარეპეტიციო დღიურებში ხშირად ვხვდებით ასეთ ჩანაწერებს: „რეპეტიცია მიღის მომლოდინის სწორითა და გრძნობით გამოხატვისათვის“²², „მოთავსი მუშაობა მიღის ლექსის გრძნობით გამოხატვისათვის“²³, „რეგისიონი ატარებს ცდებს ემოციის გამოწვევას“²⁴ და სხვა განუწყვეტელი და დაინებებითი შრომით მიიკვლევდა იგი გზას მისი თეატრის სცენაზე ყველაფერი სასხე ეყო ემოციით, რიტმით, ტემპერამენტით, ყველაფერს დაუფლებოდა მართალი და ადამიანური გრძნობით. „მე მოვისმინე ჯარისკაცების ლილინი „ინტერვენციაში“... წერდა კ. კაპანელი — და ამ ლილინიში ამოვიკითხე მწველი განცდები, გაუნადღებელი სურვილები, შინაგანი ადამიანური მუხბილი, ღრმა ტყვიელები სულსა, გულისა და ნერვებისა“²⁵. სულსა და გულის ასეთ ძვრახე იყო აგებული ამხეტელის მთელი თეატრი და ამით კიდევ უფრო მეტი ძალა ენიჭებოდა მისი თეატრის აზრს. იგი ქმნიდა ადამიანურ გრძნობებს და ემოციათა დიად სამყაროს, რადგან ღრმად სწავდა, რომ ემოციის „გარეშე არ ყოფილა, არ არის და არც შეიძლება იყოს ჭეშმარიტების ადამიანური ძიება“²⁶ (ვ. ი. ლენინი).

შენიშვნები:

1. კ. მარკანიშვილი, კრებული I, ხელოვნება, გვ. 19
2. ტურშაძე, წერილი „სახდრო ამხეტელი“ ჟურნ. „მსახიობი“, 1967 წ.
3. ვასაძე „მოგონებები და ფიქრები“ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1974, № 7, გვ. 107.
4. წიკვაძე, ვახ. „ატრიალბი“, 492, 1923, 7. VI.
5. ვასაძე, იქვე, № 8, გვ. 111.
6. ა. ამხეტელი წერილები, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1964 წ. გვ. 108.
7. იქვე, გვ. 107.
8. ე.ა. ლეი ბარა „ფიქრები თეატრზე“. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1976 წ. № 4.
9. ვსევოლოდსკი-გრეგორის, „მოწინავე თეატრი“ იხ. კრებული „რუსთაველის თეატრი“, 1534 წ. გვ. 54.
10. ვ. იოსელიანი, „რიტმი, კომპოზიცი და სცენა რუსთაველის თეატრში“, იხ. კრებული „რუსთაველის თეატრი“, 1934, გვ. 33-34.
11. სახეპეტიციო დღიურები. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.
12. მ. ხინიკაძე. „ს. ამხეტელის ლექსების ჩანაწერობა“ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1971 წ. № 4.
13. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1934, 20. VIII.
14. ვახ. ზარია „ოსტია“, 1928, № 30.
15. კრებ. რუსთაველის თეატრი, 1934, გვ. 73.
16. ს. ახალაბული „სახელმწიფო დრამა“ ჟურნ. „ხელოვნება“, 1926 №2-24, გვ. 6.
17. არხიტექტურა. პოეტია, 1941, გვ. 38.
18. ვ. იოსელიანი დისტრატია ს. ახალაბული გვ. 44.
19. ვსევოლოდსკი-გრეგორის, მითითებული კრებულში.
20. ვსევოლოდსკი-გრეგორის, მითითებული კრებულში.
21. ს. შოგარაძის „სულსა“ სარეპეტიციო დღიური № 2. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.
22. ვ. კაპანელი, მითითებული კრებული გვ. 37.
23. ვ. ი. ლენინი, მთხულებათა ტ. 20. სახელგამო, 1951 წ. მეოთხე გამოცემა, გვ. 310.

ახმეტელის საოპერო დადგმები

მიხეილ ყვარელაშვილი

სანდრ(ო) ახმეტელს — დიდ ხელოვანსა და დიდ მოქალაქეს თავდავიწყებით უყვარდა თავისი ერი, თავისი ქვეყანა, მშობლიური თეატრი. შემოქმედებით ექსტაზში ხშირად იცოდა თქმა: — თუ შენი ხალხი გიყვარს, თუ შენი ერისთვის იღწევი და იწევი, სააკობობრი საქმეს აკეთებო... ახმეტელი დიდ დროს ანდომებდა ეროვნული თეატრის შექმნაზე ფიქრს, იგი ამბობდა: — „თეატრს დიდი მნიშვნელობა აქვს ეროვნული კულტურის დღევანდლობისათვის“. სანდრო ახმეტელი ხელოვნების, კულტურის დაცვაში ხედავდა ერის გადაგვარების საფრთხეს: იგი ხშირად ამბობდა — ეროვნული მხოლოდ კულტურაში ჰპოვებს უკდავებას.

ამ მაღალი იდეებით გამსჭვალულმა ხელოვანმა, რაინდული რომანტიზმის მსურველმა მომღერალმა სრულიად ახალი გზები დაუსახა ქართულ თეატრს და უბრწყინავლესი ფურცლებიც ჩაწერა მის ისტორიაში.

სანდრო ახმეტელს ძალიან უყვარდა მუსიკა, კარგად მღეროდა. იგი დაჯილდოებული იყო აბსოლუტური მუსიკალური სმენით და რიტმის საოცარი შერქმნებით. ამ მდიდარმა მონაცემებმა მიიყვანეს იგი 1919 წელს ქართულ საოპერო სტუდიის კომპოზიტორ დიმიტრი არაყიშვილის ოპერის „თქმულემა შოთა რუსთაველზე“ დასადგმელად. აქედან იწყება სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი გზა. თუ შევადგენთ იმ არ მივიღებთ მის ადრინდელ დადგმებს თითოშემოდ და რამატულ წრეებში (კარდინახი, თელავი, სამტრედია, აბაშა და სხვა).

პირველი ქართული საოპერო სტუდია, რომელსაც სათავეში ედგა დ. არაყიშვილი, მიზნად ისახავდა ეროვნული საოპერო კადრების აღზრდას. მათ ვოკალურ-მუსიკალურ მომზადებას ხელმძღვანელობდნენ ცნობილი მომღერალი ოლღა ბახუტაშვილი-მულგანა და დირიჟორი სამედი სტოლერმანი. სასცენო ხელოვნების დაუფლებისათვის კი დ. არაყიშვილი სტუდიაში იწვევს ჯერ კიდევ გამოუცდელ რეჟისორს ალექსანდრე ახმეტელს. ახალგაზრდა მომღერლები ახმეტელთან შეხვედრას, მასთან შემოაბას ბედნიერებად სთვლიდნენ:

„სანდრო ახმეტელმა სტუდიაში მოსვლისთანავე, რეპეტიციების პირველ დღეებშივე დამყარა გასაოცარი დისციპლი-

ნა... ყველანი ერთნაირი გატაცებით ვუსმენდით მის შენიშვნებს. აშკარად ვხედავდით, რომ მის მიერ შექმნილი მიზანსცენები არ გავდა სტატიურ, ტრაფარეტულ ოპერულ მოქმედებას... ახმეტელმა მოსპო დრომოჭმული, გაცვივებული შტამპები, სრულიად სხვა იერი მისცა სახალხო სცენებს, საოპერო ვამპუკას ადამიანური, ცხოვრებისეული სული ჩააბერა. მას სრულ მორჩილებაში ჰყავდა გამოუცდელი სტუდიელი მსახიობები. სცენურ მოქმედებას მსჭვალავდა ემოციურობით, თითოეულ მოძრაობას, თითოეულ სახეს აცოცხლებდა მუსიკით, პლასტიკურობითა და რიტმით. ახმეტელი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა მომღერალთა დიქციას, სიტყვის მკაფიოდ გამოთქმას და მუსიკალური აზრის მიტანას მსმენელამდე. იგი ჩვენგან მკაცრად მოითხოვდა გამომეტყველ მიმიკას, ვესტს, მიზრა-მოხრას, დაუძაბავ მოქმედებას... სანდრო ახმეტელი გვანაცვიფრებდა არაჩვეულებრივი რეჟისორული ალლოთი. იგი მუდამ აღსაცემ იყო ოპტიმიზმით. ჩვენ გვრწმობდა მის დაუფლომეღ ბუნებას, იგი ჩვენც ალგვანებდა თავისი არტისტული ცეცხლით. ყოველ წაშმ ვიხიბლებოდით მისი უბადლო ნიჭით, მოხუცავებული ფანტაზიითა და ტემპერამენტით.“ — ვკითხულობთ რეჟისორ მიხეილ კვალიაშვილის მოგონებები.

ოპერა „თქმულემა შოთა რუსთაველზე“ სტუდიის ძალეებით დაიდგა 1919 წელს დეკემბრის ბოლოს.

ერიი თვის შემდეგ, ე. ი. 1920 წლის 20 იანვარს, ოპერის თეატრის ხელმძღვანელს ს. ვლახიშვილს ახმეტელისეული დადგმა „თქმულემა შოთა რუსთაველზე“ გადმოაქვს სახელმწიფო თეატრის სცენაზე. აქ მოქმედი პირნი და შემსრულებელი პერვეულია. შოთას როლს ასრულებდა ვანო სარაჯიშვილი, აბდულ არაბს — სანდრო ინაშვილი. დანარჩენ როლებს სტუდიელები ანსახიერებდნენ.

საქტეტლის თავისებურმა, ახლებურმა გადაწყვეტამ საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო და პირველი გამარჯვებაც მოუტანა დანდგმელს. აი, რას ვკითხულობთ რეცენზიაში, რომელიც მოათავსა ჟურნალმა „თეატრი და ცხოვრება“: „ქართულმა საოპერო სტუდიაში პირველი ნაბიჯი „შოთა რუსთა-

ველი:“ სანაქებოდ გადადგა სახაზინო თეატრში. ოპერა ალ. ამბეტელმა სრულიად ახალი მიზანსცენებით დასდგა. გუნდის ჩაცმულობაც ახალი იყო, უფრო დაახლოებული ქართულ ყაზიდასთან. დიდებულთა ღვინო, სასახლის ელფერი და სხვა ყოველფეხი თევალისწინებდა ბრწყინვალე წარსულს... საქები: ალ. ამბეტელის დაკვირვებული მუშაობა და სცენის გემო, მრავლად დამსწრე საზოგადოებამ ოპერის დამდგმელი და ავტორ დ. არაყშიშვილი ორგზის გამოიწვია...”

1925 წელს 29 დეკემბერს ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე ალექსანდრე ამბეტელმა დადგა ა. იურასესკის ოპერა „ტრილობი“, რომელიც დაწერილია ფრანგი მწერლის დე მორიეს ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით. მოქმედება მიმდინარეობს პარიზის ერთ-ერთ სამხატვრო სტუდიაში, სადაც მხატვრების გარდა არიან მუსიკოსებიც, მათ შორის ცნობილი ჰაინიხი და პიანოზონიორი სვენგალი.

ტრილობი მოდელია, მას მხატვრები ხატავენ, ერთ-ერთი მათგანი — ბილი კი ეტრფის მას. სვენგალიც ცდილობს ტრილობის მოხიბვას. პიანოზის ზემოქმედებით იგი ტრილობის სიყვარულს შთააგონებს და მომღერლად აქცევს.

განსაკუთრებით საინტერესოა ოპერის IV მოქმედება, სადაც სცენაზე სცენაა წარმოდგენილი. ტრილობი გამოდის მაყურებელთა წინაშე, რომელთა შორის იმყოფება ბილიც. ტრილობი დანიხავს მას და უფერად თავისუფლებს პიანოზისაგან. იგი შეიკრებება — „მე არ შემიძლიან სიმღერა, მე ძალას მატახენ.“ და გარბის სცენიდან.

ეს სცენა საინტერესოდ, ორიგინალურად ქმნიდა გაცემებულ ახლებზე. მოქმედება გადმოტანილი იყო მაყურებელთა დარბაზში. ბილი იჯდა მაყურებლისთვის თელსაწინოდ, მარცხენა ღოვაში. როდესაც ტრილობი სიმღერის დაწყების წინ ავანსცენაზე გამოდიოდა, მაყურებელთა დარბაზი საუკეთესოდ აღიზნებოდა, ტრილობი ღოვაში თვალს მოჰკრავდა ბილს და იკვებებდა. კულისებიდან მინათებული პროექტორების სხივებით იქმნებოდა არეულობის ილუზია. მსახიობები პარტებსა და იარუსებზე ატეხავდნენ ხოლმე აურზაურს, სტვენას, ყვირილს, რაც მაყურებელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა. იქმნებოდა უაღრესად დაძაბული და გაურკვეველი სიტუაცია. მაყურებელთათვის გაუგებარი იყო, ტრილობის უსტვენდნენ თუ ამ როლის შემსრულებელ მომღერალს. მაყურებელი უნებლიედ ებმებოდა ამ „პროვოკაციას“ და ალიაქოთის ამტეხთ სიწუმისაგან მოუწოდებდა. მაყურებელი მხოლოდ ფარდის დაშვების შემდეგ ხედებოდა, რომ ეს იყო რეჟისორული ხერხი.

ოპერა „ტრილობის“ დადგმა ალექსანდრე ამბეტელის რეჟისორულ ფანტაზიაზე, კულტურასა და დახვეწილ გემოვნებაზე მეტყველებდა. რაც შეეხება მეოთხე მოქმედების ამ ეპიზოდს, იგი იმდენად შთაბეჭედავი და ამაღლებველი იყო, რომ თეატრიდან გამოსული მაყურებელი მას დიდხანს ვერ ივიწყებდა. წარმატებას ხელს აუწყობდა ირავლი გამრეველის ნახევრად ფერწერული, ნახევრად კონსტრუქციული დეკორაციები.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს მელიოდრამა არც შინაარსით, და არც მუსიკით არ პასუხობდა იმ დროის ხელოვნების მოთხოვნილებებს, სპექტაკლი მაინც დიდ ინტერესს იწვევდა. ალ.

ამბეტელმა, ირ. გამრეველმა და დირიჟორმა ს. სტოლერმანმა ოპერა „ტრილობი“ მუსიკალურ დრამად აქციეს. სპექტაკლი წარმატებით იდგმებოდა რამდენიმე სეზონის მანძილზე.

1933 წელს რუსთაველის თეატრის მოსკოვში გასტროლებს დროს, აქტიორის სახლში გამართულ ერთ-ერთ შეხვედრაზე, გამოხილობი მომღერალი ალექსანდრე პიროგოვი აღტაცებით იგონებდა ამბეტელის მიერ დადგმულ ოპერა „ტრილობის“, რომელშიც იგი გამოდიოდა გასტროლების დროს.

„მოხიბლა სპექტაკლის ახლებურმა გადაწყვეტამ, რომელიც ნახიობებს სცენაზე თავისუფალი მოქმედების საშუალებას გვაძლევს. თქვენს მიერ აწყობილი მიზანსცენები გვიადვილებს სიმღერას, ხელს გვიწყობს მხატვრული სახის გამოკვეთაში. ამ როლზე თქვენთან ერთად რომ მიეშვავა, მაშინ, ალბათ, სხვაგვარად წარმოვისახავდი სვენგალს“ — ეუბნებოდა პიროგოვი ალ. ამბეტელს.

დიდა ალექსანდრე ამბეტელის ღვაწლი საოპერო ძალების აღზრდის საქმეში. 1924-25 წლებში კონსერვატორიის ხელმძღვანელობის მოწვევით ალ. ამბეტელი სცენურ ოსტატობას ასწავლის ვოკალური ნაწილებების სტუდენტებს და მათი მონაწილეობით დგამს ნაწყვეტებს კლასიკური ოპერებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ნაწყვეტები როსინის ოპერიდან „სველიელი და ღოკი“ (როზინასა და ფიგაროს სცენა და მათი დუეტი II მოქმედებიდან), რომელიც დაიდგა საოპერო თეატრის სცენაზე: ფიგაროს პარტიას ასრულებდა ვასო გომიაშვილი (ო. ა. ბახუტაშვილი — შულგინას კლასი), როზინას — თამარ ბალაშვილი (ნ. ა. ბახუტაშვილი — ვესსლოვზოროვას კლასი).

ეს იყო ბრწყინვალე სტუდენტური სპექტაკლი. ვასო გომიაშვილმა თავისი ხმით და სიმღერით (ბარიტონი), არტისტონში მოხიბლა მაყურებელი, რომელმაც მასში ძალზე პერსპექტიული მომღერალი დინახა. მარამ ალ. ამბეტელის წვრთნამ მას გზა გაუკაფა რუსთაველის თეატრში. მან მიატოვა სიმღერა, თუმცა კონსერვატორიაში მიღებულმა ცოდნად იდი საშასურით გაუწია ამ შესანიშნავ მსახიობს, როგორც დრამაში, ისე ესტრადაზეც.

მეორე ნაწყვეტი, რომელიც ამბეტელმა დადგა სტუდენტთა ძალებით, იყო მისაგან მოქმედება გუნოს ოპერიდან „ფაუსტი“, სცენა ბაჟინი მარგარიტასთან.

ალ. ამბეტელის წყალობით სცენაზე მოქმედდნენ ცოცხალი ადამიანები, პლასტიკური და რიტმული იყო ახალბედ მსახიობთა მორბობა, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ მღეროდნენ სცენის დიდი ოსტატები და არა გამოუცდელი სტუდენტები.

ალ. ამბეტელმა „ფაუსტის“ ამ ნაწყვეტს სრულიად ახალი გადაწყვეტა მიცა. მან ამ სცენას მისტიკური ელფერი ჩამოაცალა და გამსჭვალა იგი ადამიანური განცდებით. თვით მეფისტოფელის სახეც წარმოვიდგინა ადამიანური ვნებებით. მისისტოფელი მარგარიტას აივნის მოპირაზე ჩამოსვლა მეის ფიგარო პარტიას იისფერი სხივებით, რაც მთარაინი ღამის ილუზიას ქმნიდა. საერთოდ, იისფერის გამოყენება ამბეტელს ძალიან უყვარდა. მეფისტოფელი გამოიშვლებული დანის წვერით აჯადოებდა მარგარიტას, ხოლო მარგარიტასა და

ფაუსტის წმინდა ამბორის დანახვავე დამარცხებული მკფის-
ტოფელი კიბებზე მოგორავდა ხარხარით.

1924-25 წლებში აკაკი ფალავას, კოტე მარჯანიშვილისა
და ივანე ფალიაშვილის თაოსნობით კონსერვატორისათან და-
არსდა ქართული საოპერო სტუდია, რომელიც მიზნად ისახა-
და საოპერო კლასიკის საფუძველზე საოპერო მომღერლების
აღზრდას.

საოპერო სტუდიაში დამდგმულ რეჟისორებად მუშაობდნენ
კ. მარჯანიშვილი და ალ. ახმეტელი, დირიჟორად — ივანე
ფალიაშვილი.

სტუდიისთან ჩამოყალიბდა ორმოცდაათი წევრისაგან შემ-
დგარი შესანიშნავი გუნდი. მას ემსახურებოდა ორკესტრი, რო-
მელიც აგრეთვე ორმოცდაათი კაცისაგან შედგებოდა.

პირველ რიგში დაიდგა ჩიმბროსას კომიკური ოპერა „ფა-
რული ქორწინება“ და ლეონკავალოს „ჯამბაზები“. „ფა-
რული ქორწინება“ კ. მარჯანიშვილმა დადგა, „ჯამბაზებზე“
კი მუშაობდა ალ. ახმეტელი. ოპერა ქართულად თარგმნა აკა-
კი ფალავამ.

ალ. ახმეტელის „ჯამბაზებმა“ ნამდვილი გადატრიალება
მოახდინა ეროვნულ საოპერო ხელოვნებაში. ახმეტელისებურმა,
გადაწყვეტამ ამ ოპერას ჩამოაცილა ნატურალისტური ელენ-
მენტები და მელოდრამატულობა. ლეონკავალოს მუსიკამ რე-
ჟისორს უკარნახა იტალიური თეატრის ფოლკლორული ტრა-
დიციების მოზიფვა, ხალხური სანახაობის წარმოსახვა.

ალ. ახმეტელმა მთელი სპექტაკლი გამსჭვალა მუსიკალუ-
რი პარტატურისაგან მომდინარე დინამიკითა და რიტმით, პან-
ტომიზმისა და ეგვიტის ელემენტებით, რომლებიც კომედორი
სიტუაციების პაროდირებას უწყობდნენ ხელს.

ქართული საოპერო სტუდიის სპექტაკლი „ჯამბაზები“
დაიდგა 1926 წლის 1 აპრილს.

სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: კანიო — დ. ანდლუაძე,
ნედა — ბ. მრავალი, ტინიო — შ. ცირილიძე, პეპე — ზ.
სვანიძე, სილიო — მ. თარხან-მოურავი. კოლმანიები, არ-
ლეკინები, პიეროები, კომედიანტები — დრამატული სტუდიის
მსახიობები (მათ შორის ამ სპეტიკონების ატორიც), გლეხე-
ბი, გლეხის ქალები — რუსთაველის სახელობის თეატრის
მთელი დასი და საოპერო სტუდიის გუნდი.

მხატვრობა გუთუნდა უშინს, ოპერას დირიჟორებად
რესპ. სახ. არტიტი ივანე ფალიაშვილი, გუნდის ლობჯანი-
ძე — პოლიკარპე ფალიაშვილი. რეჟისორის თანამშემუშა-
ობა: ჩხარტიშვილი, შ. წერეთელი, დირიჟორის თანამშემუშა-
ობა: ალექსანდრე გველესიანი.

სცენაზე წარმოდგენილი იყო მთა-გორაკზე შეფენილი მე-
თვრამეტე საუკუნის იტალიური სოფელი. გლეხობა დიდი ზე-
მისი მოლოდინშია. დღეს, აქ, მათთან სასურველი სტუმრე-
ბი — კომედიანტები მოდიან. თავი მოუყრიათ მოხუცებს,
ახალგაზრდებს, ქალებს, ბავშვებს.

ორკესტრში ისმის პირველი აკორდი და პირველსავე ტაქ-
ტებზე ელვის სისწრაფით იხლება ფარდა. თავიდანვე გარკვე-
ულია სპექტაკლის ტემპი და რიტმი. სცენაზე მღელვარებმა,

ფაციფუცი, ქრამულია, თუმცა არცერთი მსახიობი მხას არ
იღებს. აგერ, გოგონები გარბიან და შემობრბიან — მოხუცებს
ჭაღარა თმებს ყვავილებით უმკობენ, სოფელ თავმომწონე
ჭაბუკებსა და ქალიშვილებს იაღრნებენ ზიკავაზოს. აგერ, შე-
მოდის ნიკო გოცირიძე — მოხუცი ბუგონი ყაპარჯით (სინგის
პიესა „გმირიდან“) თვალბეს აყვებებს, გაფაციცებით ვიღაცა
დავებებს. ეს კი უშანგი ჩხვიცა თეთიყუთი ხელში, აჭეკა ნი-
ნო დავითაშვილი, თამარ ჭიჭუაძე, ელენე დონაური, თამარ
წულუკიძე, ხათუნა ჭიჭინაძე, ნინო მესხიშვილი, ბუჭუყა შავი-
შვილი, გიორგი დავითაშვილი, აკაკი ხორავა, აკაკი ვაძაძე,
მ. მჭავია, გ. სარჩიშვილიძე, ვ. ლიძიძე, სტ. ჯაფარიძე, მ. ლო-
რთქიფანიძე, ია ქანთარია, ვლ. დამიძე და სხვები — მთელი
დასი, დიდი და პატარა მსახიობი, თითოეულს თავისი ამოცან-
ა ჰქონდა დაკისრებული და ქმნიდა თავიებურ სახეს ან ანა-
ლოგებდა უკვე აღდგენილ პიესებიდან იმ როლს, რომელიც
სპექტაკლის საერთო სტილს არ დაარღვევდა.

შორიდან ისმის კომედიანტების საყვირის ხმები. უცვრად
მთელი მასა ჩრდობდა იმ პოზაში, რომელშიც იმყოფებოდა
მანამდე. მუსიკის მეორე ტაქტზე, თითქმის ქარის ერთი შემო-
ბერვით, ყველა იცვლიდა მდგომარეობას და ელვის სისწრა-
ფით მაყურებელთა დარბაზისავე შემტობილდებოდა. საყვი-
რის ხმების თეთიუელი ტაქტი ცალკეულ ჯგუფებზე იყო განა-
წილებული და მსახიობების თავიანთს მუსიკალურ თავსებებად
მოქმედებდნენ. მილიანიბოში ეს მსუბუქი პლასტიკური მოძ-
რაობა სტოვებად მარაოს შთაბეჭდილებას, რომელიც სწრაფად
გაიშვებოდა, მერე ისევ იკვებებოდა. თეთიუელი მსახიობი
თავისებურად გამოხატავდა ცნობისმთავარობას და გაკვირ-
ებებს. ეს შესანიშნავი სცენა ტაქტის გრძალს იწვევდა. მსახიო-
ბა უსწრმსართი მასა ზედმიწევნით იყო დაუფლებული ლეონ-
კავალოს მუსიკის ყოველ ტაქტს.

საყვირის მომდგენო ხმაზე მხოლოდ გუნდის მსახიობები
გამოცვივდებოდნენ ავანსცენაზე და მხიარულად ეგებებოდნენ
ტეტურებს. დანარჩენები კი „გორაკებიდან“ ათავლიერებდნენ
ჯამბაზებს.

მოულოდნელად იხსნებოდა პარტერში შემოსასვლელი კა-
რი და მაყურებელთა დარბაზში დღრფენებით შემოიჭებოდ-
ნენ საგანგებოდ გამოწყობილი კომედიანტები საყვირებით,
დაფუდაფებით, სკიერებით, ფარდავებით და ა. შ.

მთელი ეს ბზრო დარბაზზე გაივლიდა, თან მაყურებელს
ენიამებოდა და საორკესტრო ორმოზე გადებული ხილვის
სასუალებით ადიდა სცენაზე, სადაც იმართებოდა ნამდვილი
სახალხო ზეიმი, რომელშიც მაყურებელიც მონაწილეობდა.

ტინიო — ცირილიძე სცენაზე ასვლისთანავე ტრასაზე
შეხტებოდა და „ბარანის“ ბრძანებით ხალხს სიჩუმისკენ მოუ-
წოდებდა. როდესაც ყველაფერი მიწყნარდებოდა, იგი იწყებდა
ჯამბაზის ცნობილ „პროლოგს“, რომელიც არა მარტო მაყუ-
რებლისადმი იყო მიმართული, როგორც ეს ტრადიციულად
ხდება ხოლმე (ამ სპექტაკლში ჯამბაზი, როგორც წესი, ფარ-
დის წინ მღერის), არამედ სცენაზე მყოფებასაც.

ერთი სიტყვით, ოპერა „ჯამბაზები“ ს. ახმეტელის დიდი
გამარჯვება იყო. მან შექმნა მომუშებური სპექტაკლი, აღბე-
ჭდილი პლასტიკურობით, ტემპერამენტით, ფანტაზიით, მკვე-

1 სპექტაკლის მეორე დირიჟორად ითვლებოდა ალექსანდრე გვე-
ლესიანი.

თრი ხასიათებით... აქ ყოველი მოძრაობა მუსიკიდან იზადებოდა და ზუსტად გამოსატყვევდა სხვადასხვა ფსიქოლოგიურსა და ემოციურ ნიუანსს. სცენაზე სიცოცხლე სრქეფდა. სპექტაკლ „ჯამბაზებს“ უდიდესი წარმატება ხვდა. იგი ერთხმად აღიარეს შესანიშნავ მხატვრულ მოვლენად, რომელიც მოწოდებულ იყო გარდატეხა მოქმედინა საოპერო თეატრში.

1928 წლის 16 მარტს ზ. ფალიაშვილის მესამე ოპერა „ლატარამ“ პირველად იხილა სცენა... ამმეტელმა დადგამ მონუმენტური სპექტაკლი, აღბეჭდილი ეროვნულ-გმირული სტილით. სპექტაკლი გააფორმა მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა, მან შექმნა ორიგინალური სცენური კონსტრუქცია, რომელშიც მუსასაკუენების ქართული ხურთიმომოდერების ელემენტები გამოიყენა. სპექტაკლის კონსტრუქციული გადაწყვეტა უჩვეულო სიახლეს წარმოადგენდა ქართულ საოპერო თეატრისათვის. ოპერას დირიჟორობდა ივანე ფალიაშვილი.

ქონგურებიანი ცხენ-კომპები და ხატოვანი დარბაზები, მკვეთრი და ემოციური მიზნსცენები, მომღერალთა სხეულის პლასტიკური გამომსახველობა, ვაზრებუი და დახვეწილი მუსიკალურ-სცენური სახეები მყურებელთა ცხოველ ინტერესს იწვევდა.

მაგრამ რევისორის, დირიჟოროისა და მხატვრის საინტერესო ნამუშევრის მიუხედავად, ზაქ. ფალიაშვილის მესამე ოპერამ „ლატარამ“ სასურველ წარმატებას მაინც ვერ მიაღწია, ლიბრეტოს, და, აქედან გამომდინარე, მუსიკალური დრამატურგიის სისუსტის გამო.

ბ. ლაგრენიევის ცნობილი პიესა „რღვევა“, რომელიც ასახავს ოქტომბრის რევოლუციის ისტორიულ დღევს, საფუძვლად დაედო ახალგაზრდა კომპოზიტორის ვლადიმერ ფემელიდის ამავე სახელწოდების ოპერას. 1932 წელს დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 15 წლისთავის აღსანიშნავად ეს ოპერა დაიდგა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. სპექტაკლის დადგმა განახორციელა ალ. ამმეტელმა, რომელიც ლაგრენიევის პიესის ბრწყინვალე ინტერპრეტატორად იყო აღიარებული მთელს საბჭოთა კავშირში. მხატვარი გაზღადო ი. გამრეკელი.

ამმეტელმა რუსთაველის თეატრის დადგმა გადმოიტანა საოპერო სცენაზე. ამიტომ მთელი ყურადღება გადაიტანა მომღერლებთან მუშაობაზე, დიდ დროს ანდიომებდა მათ დიქციას, მკაცრად მოითხოვდა სიმღერის დროს სიტყვების სწორად დმკაფიოდ წარმოთქმას. ამასთან ერთად, იგი მომღერლებს მოუწოდებდა აქტიორული გამომსახველობისაკენ, ებრძოდა სტატიორობას, მანერულობას, სიყალბებს. იგი მომღერლებთან მუშაობდა მანამდე, ვიდრე მათ დამბულობისაგან არ გაანთავისუფლებდა. მომღერალთა მოძრაობას წვრთნიდა მუსიკის რიტმთან და ტემპთან მჭიდრო კავშირში. მან ისიც კარგად იცო-

და, რომ საქმე ქონდა ვოკალისტებთან. ამიტომ მათი მოძრაობების გადატვირთვასაც ერიდებოდა.

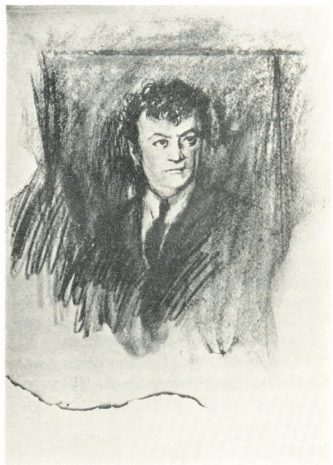
ალ. ამმეტელი ოპერა „რღვევის“ მონაწილეებს ავალბდა დასწრებას რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებზე. მან მომღერლებს სპეციალურად აჩვენა სპექტაკლი „რღვევა“, რათა აღერდა მათში რევოლუციური რომანტიკის პათოსი. ამან, მართლაც, დიდი დახმარება გაუწია საოპერო თეატრის კოლექტივს. ამმეტელთან მუშაობამ სწორ გზაზე დააყენა საოპერო თეატრის ნიჭიერი მომღერლები.

ოპერა „რღვევის“ მასიური სცენების გასააქტიურებლად ამმეტელმა ამ სპექტაკლში შეიყვანა რამდენიმე ახალგაზრდა მსახიობი რუსთაველის თეატრის დადგმიდან. ამით მან ხელი შეუწყო სპექტაკლის დინამიზაციას, რევოლუციური მგზნებარების გამოხატვას.

ალ. ამმეტელმა ოპერის მეოთხე მოქმედებაში ააფრიალა წითელი დროშა — დიდი ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვების სიმბოლო, რომელიც მეოთხე იარუსიდან ეშვებოდა და ტაშის გრიატს იწვევდა მაყურებელთა დარბაზში.

ოპერა „რღვევის“ გამარჯვებაში თავისი წვლილი შეიტანეს მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა, დირიჟორმა სამუილ სტოლერმანმა და იმ აქტიორულმა ანსამბლმა, რომელმაც შექმნა შესანიშნავი მუსიკალურ-სცენური სახეები და წარმოსახა რევოლუციური ეპოქის სულისკვეთებით გამსჭვალული სპექტაკული.

ა. ამმეტელი. ე. ახვლედიანის ჩანახატი



საღმისთ იყო გაქცეული. ახადა ფარდა ყველა ფერი ზრეველი იყო ამ სპექტაკლში: დეკორაციც, ვანათებც, თამაშიც, დამთავრდა პირველი აქტი, დამთავრდა მეორეც, არც მოწონების ტაში, არც პროტესტისა. ბოლოს დამთავრდა სპექტაკლი და იგრიალა ტაშმა, ეძახიან რევისორს, მსახიობებს!..“

აქ წყდება შანშიაშვილის მოგონება და ჩვენ მოწმენი ვხდებით იმ დიდი ტრიუმფისა, რაც რუსთაველის სახელობის თეატრს ხვდა წილად პირველ საკავშირო ოლიმპიადაზე მოსკოვში, 1936 წელს.

კინოკადრები თანმიმდევრობით ასახავენ საზეიმო შეხვედრას მოსკოვის სადგურზე. მას მოსდევს ნაწყვეტები სპექტაკლიდან „თეთნულდი“. თავის შთაბეჭდილებებს გვიზიარებს სასრც სახალხო არტისტის ვასო გოძიაშვილი: „ბევრი თეატრის სპექტაკლზე შეიძლება საუბარი, კამათი, დავა, მაგრამ ერთი რამ ყოველთვის მახსოვს და არასოდეს დამავიწყდება. ეს გახლავთ „თეთნულდი“. პრემიერის დღეს თეატრში შევიპარე (იმ დროს თეატრიდან წასული გახლდით). ავიტუზე კედელთან სიბნელეში. ლოკაში, სხვათა შორის, უშანგი ჩხეიძეც ბრძანდებოდა და როდესაც დამთავრდა სვანი ბაპების სცენა, უშანგი ჩემსკენ მიბრუნდა გოცხებული, მითხრა: „თავს მოვიტერი, თუ რომელიმე რევისორს შეეძლო ასე ამ სცენის გადაწყვეტა“.

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ბორის ლაფრენევის პიესა „რღვევას“. კინომატიანეს შემოინახა ამ სპექტაკლის ერთ-ერთი სცენა.

ს. ახმეტელის რევისორულმა ფანტაზიამ აღაფრთოვანა პიესის ავტორი. ფილმში ჩართულია: ბ. ლაფრენევის ფოტო და წერილი რუსთაველის თეატრის მსახიობებისადმი: „ძვირფაო ამხანაგებო! წორფელი სიხარულით მივესალმები საქართველოს ახალგაზრდა თეატრს მშვენიერი სპექტაკლისათვის. გულითადი მადლობით ბორის ლაფრენევი“. დიქტორი კიდევ ერთხელ გაკასხენებს მწერალ დავით კლდიაშვილის სიტყვებს სპექტაკლ „რღვევას“ გამო: „გულგახარებელი იმის დანახვით, რაც ვიხილე დასის მიერ წარმოდგენილ „რღვევაში“, ვაშას შეეძახებ საქართველოს ახალი ქართული თეატრის დიდებულ მოღვაწეთ“.

ფილმში წარმოდგენილია აგრეთვე ნაწყვეტები სპექტაკლებიდან „ყაჩაღები“ და „ახსორი“.

რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვში თეატრალური ხელოვნების ნამდვილ ზეიშად იქცა. კინოკადრებმა შემოგვიანახეს ა. ლუნარსკის სახე და ხმის სინქრონული ჩანაწერი: „რუსთაველის თეატრმა გააკვირვა მოსკოვი, იგი მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში იმკვიდრებს ადგილს. ნიჭიერმა რევისორმა სანდრო ახმეტელმა ეს საუცხოო მასალა მშვენიერად იგრძნო“. კადრი კადრს მისდევს: „ვიხილე, ვისმინე, დავმარცხდი, როგორც მეცნიერია“ — ამბობს აკადემიკოსი ნიკო ბარა.



პ. იაშვილი, ს. ახმეტელი, ი. ნიკოლაძე, ტ. ტაბიძე სოფალთელის სადგურზე

ქართველმა ხალხმა დიდი ზეიშით აღნიშნა სანდრო ახმეტელის დაბადებიდან 80 წლისთავი რუსთაველის სახელობის თეატრში.

მომავალი თაობა მუდამ მადლოერი იქნება იმ კინოდოკუმენტისტიებისა, რომლებმაც ფირზე აღბეჭდეს ა. ახმეტელის ღვაწლი ქართული ეროვნული თეატრის აღორძინების საქმეში და შემოგვიანახეს დიდი რევისორის ცოცხალი სახე.

სანდრო ახმეტელი თბილისის სადგურზე ეტრული თეატრის მსახიობებთან შეხვედრას (1934 წ.).



ახმედიის რეპეტიციები

ირაკლი შერვახადაშვილი

სანდრო ახმედიანი ქართული ხალხური შემოქმედების მოტრფიალე იყო. იგი ხშირად ამბობდა ხოლმე: ყველაზე დიდი შემოქმედი ხალხია და ჩვენც ხალხში უნდა ვეძებოდე ჩვენი ხელოვნების საყრდენს. ყველა სახეობის ქართული ხალხური თამაშობანი — ბერიკაობა, ყვენობა, კაფიობა, ცეკვა-სიმღერა, ესა თუ ის წეს-ჩვეულება უხვად მოიცავს თეატრალური ხელოვნების ელემენტებს. ქართული თეატრი ყოველივე ამის საფუძველზე უნდა ავაშენოთ.

ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს, მას არაერთხელ უთქვამს: ქართულ თეატრს რომ მივცეთ თავისი სახე, ამისათვის ხალხური შემოქმედება უნდა გამოვიყენოთ. რაც მან ბრწყინვალედ განახორციელა კიდევ.

თვალსაჩინოებისათვის მივმართო მაგალითებს:

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ი. ჯავახიშვილი, სანდრომ უგამოცდოდ ჩარიცხა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრთან არსებული სტუდიის ნამუშევრად, რადგან ის ჩინებულად უკრავდა და ამღერებდა ფანდურზე ხალხურ მულოდებს. ჩვენთვის საჭიროა ასეთი ახალგაზრდები, ჩვენ ამ ყმაწვილს ღირსეულად გამოვიყენებთ.

ბათუმის ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მსახიობები, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი მურად ხინიკაძე, იუსუფ კობალაძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ისკანდერ კაიკაციშვილი და მსახიობი ომერ ხალვაში რუსთაველის თეატრის სტუდიის აჭარის სექციასში სწავლობდნენ. ახმეტელმა იმათაც სიხარულით გაულო თეატრის კარი. ისინი შესანიშნავად ცეკვავდნენ „ხორუმს“, განსაკუთრებით კი „გადახვეულს“, რომელიც ძირითადად „ხორუმის“ ილეთებისაგან შედგება. სანდრო ხშირად, რეპეტიციის წინ, ან ბოლოს, ზოგჯერ კი შესვენების დროს მოუხმოდა მათ და მთელი კოლექტივის თვალწინ აცეკვებდა. ალტაცებული იყო ამ ცეკვის მგზნებარებით, რკინისებური რიტმითა და ტემპით. მართლაც და ჟრუანტელის მომგვრელად ცეკვავდნენ ი. კობალაძე, მ. ხინიკაძე და ო. ხალვაში, დღოზე აკომპანემენტს მათ ი. კაიკაციშვილი უწევდათ. კარგად უკრავდა და ამღერებდა ჩინგურზე რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ნუნუ თეთრაძე.

ქართული ცეკვების კარგი მცოდნე, მოხდენილი ყმაწვილი პ. სულხანიშვილიც სამოწონებით ჩაარიცხინა სტუდიის მსმენელად, ჩვენ მას სათანადოდ გამოვიყენებთ. ასეთივე შეღავათებით ჩარიცხა სტუდიასში მედოლე-მომღერალი ტობა კრიხელი და სხვები.

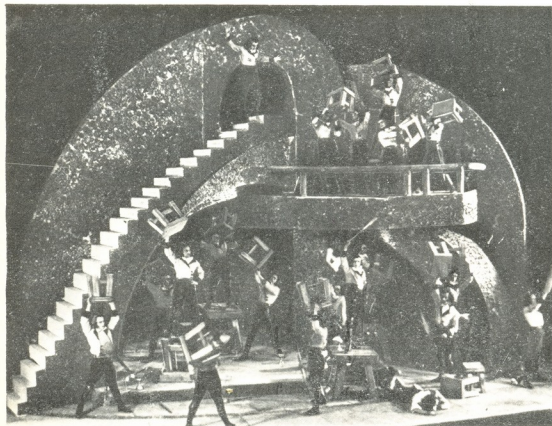
სიმონ მთავრადის დამა „მლოევი“ იდგებოდა რუსთაველის თეატრში, საჭირო იყო კახური ხალხური სიმღერების ცოდნა. განსაკუთრებით სიმღერა „ჩაკარული“, რომელიც მრავენ იცოდა თეატრში. სანდრომ სპეციალურად ჩამოაყვანინა ყვარლის რაიონიდან მოხუცი მიხეილ ავგაროშვილი და თეატრის მიუღ კოლექტივის შესწავლა ხალხური შემოქმედების ეს მარგალიტი.

პროფესორი ვასტანე კოტეტიშვილი, როგორც დიდი მკვლევარი ხალხური პოეზიისა, საგულდაგულოდ მიიწვია თეატრში, რომელიც პოეტუკამში გვიკითხავდა ლექციებს. სანდროს დედალებით, ვ. კოტეტიშვილმა განსაკუთრებით არსება ოქლაშვილის ცხოვრების ისტორია შევასწავლა. პატრიოტი მცენებრ-მკვლევარი ანრილი-

ვით დასდევდა არსენას ნაკვალევს და დღეგრძელ მოხუცთა გამოკითხვის წყალობით კარგად იცოდა მისი ცხოვრებისა და გარეგნობის დამახასიათებელი თვისებები. როგორც ვიცით, ახმეტელმა დრამატურგ სანდრო შანშიაშვილს პიესაც დააწერინა არსენას ცხოვრებაზე, დაიწყო კიდევ მუშაობა მის დადგმაზე, მაგრამ, სამწუხაროდ, აღარ დასცალდა მისი განხორციელება.

აგარაკ ტბაზე 1934-35 წლების სეზონისათვის გაეცხოველებული მუშაობა იყო განაღებული. ერთი ხანდაზმული გლეხკაცი, გვარად ლურსმან-

მომადგება, დროა წავიდე, სჯობია თვითონ დაველოდო, თორემ მატარებელი მე არ დამიციდის!" და წავიდა ბაქანზე, ბორჯომ-ბაკურიანის მატარებლით ჩამოსულ მგზავრებს ეშველებოდა ხელბარგის წაღებაში. სანდრომ ღიმილნარევი გარინდებით გაადგენა თვალი მოხუცს და თქვა: „რამდენი სიბრძნეა ხალხში! ამ შუბრ გლეხს, ზოგჯერ ისეთი ჭკვიანური რამ დასცდება ხოლმე, რომლის მსგავსი ბევრ მწიგნობარს ფიქრდაც არ მოუვა. მას საათიც კი არ სჭირდება, მუსხ გა-



სცენა სექტაკლიდან „ეკალიბო“

ნაშვილი მოდიოდა ხოლმე ჩვენთან, უყვარდა „ქალაქელბთან“ შესვენება. სანდროს ძალიან მოსწონდა ამ მოხუცის ენაწყლიანობა, მიმზიდველი საუბარი და ამიტომ ხშირად ხედებოდა ხოლმე მას, გაუბამდა საუბარს ქართველი ხალხის ძველი ზნე-ჩვეულებებისა და წეს-ადათების შესახებ. მოხუცი გლეხიც ვატყავებით გვიამბობდა ხოლმე, რაც კი რამ იცოდა. ერთხელაც მოვიდა ლურსმანაშვილი, ჩვენ რეპეტიციას ვატარებდით. მშვენიერი დარი იდგა. სანდრომ შესვენება გამოაცხადა, გართე გამოვიდა, მოხუცი იქ დახვდა, კვლავ გაიმართა საინტერესო საუბარი მათ შორის. განსაკუთრებით დამამახსოვრდა გლეხკაცის გამოხატუებები „მე აბა რიდას მატნისი ვარ ბერეკაცი? ღმერთისა და ამ ქვეყნის ერთი ვალია და მმართველს: სიკვდილი, ეგ არის და ეგ!“ მერე მოხუცმა უცბად ხელი მოიჩრდილა, თვალმოჭუტვით მუხეს გახედა და გვითხრა: „ეე, შვილებო! მე აქ ძალიან გამიტკბა მასლათი და ეს არ გა-

ხედა და მით განსაზღვრა მატარებლის მოხვლის დრო.“

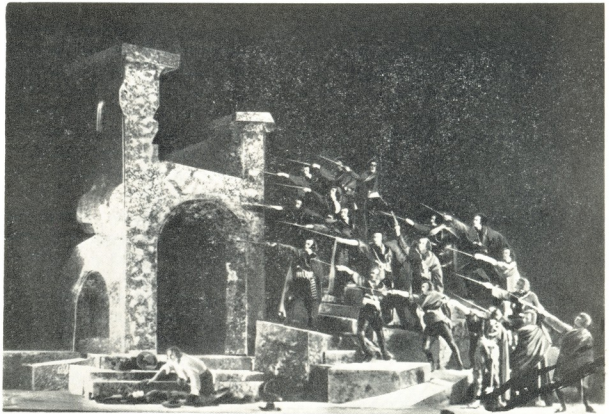
და მართლაც, სულ მალე ხეობა აახმიანა მატარებლის საყვირის გამბულმა კივილმა. სანდრომ კი მოხუცის ჭკვიანურ ნათქვამებზე, ვრცელი და ღრმა შინაარსიანი საუბარი ააკო, რომელიც ეხებოდა ხალხურ სიბრძნესა და ხალხურ შემოქმედებას.

ხშირად მეკითხებთან: მაინც როგორ მუშაობდა, როგორ წარმართავდა ახმეტელი რეპეტიციებსო? რეპეტიციებზე სიტყვააქუნწი იყო, ის მხოლოდ მოქმედებდა გულანთებული, აქა-იქ თითო-ორთლა სიტყვას თუ ჩაუბრთავდა მსახიობის გამხრევაბა-წაქეზებისათვის. მუდამ ფეხზე ტრიალებდა გამაგებელი, სარეპეტიციო დარბაზში მას სკამი „არა ქონდა“, დამჯდარს ვერ იხილავდით. ისეთ ნიშანდობივსა და გამომსახველ დეტალს მიანიშნებდა მსახიობს, რომ მასზე ააგებდით მთელი როლის შინაგან თუ გარე-

ნულ ხასიათს. მის მიერ ნაწვენები მიზანსცენები გამორჩეულად უაღრესი დინამიკურობითა და სილამაზით. სანდროს უსაზღვრო გატაცებით უყვარდა მასიურ სცენებზე მუშაობა. აკი მის დადგმებში სახალხო სცენები იმდენად ძლიერი და საამო სანახავე იყო, რომ მასიური სცენების მონაწილენი მთავარ გმირებს არ ჩამოუვარდებოდნენ. სანდროს შესწევდა უნარი ერთდროულად აემოქმედებინა სცენის სრულიად სხვადასხვა წერტილში განლაკებულ-განაწილებული მსახიობები, ყოველი მათგანი მოძრაობდა თა-

არავეულებრივად კარგ გუნებაზე იყო მიხედვით, კარლოსის რეპეტიცია ალექსანდრე იმედაშვილს უნდა გაეყოლო. სანდრომ განკარგულება გასცა მერვე სურათი „ტავერნა“ მოამზადებით, ასე უწოდებდა იგი „ლუბანის“ სცენას. საერთოდ, იმედაშვილი „ყაჩაღების“ რეპეტიციებს ძალდაუტანებლად, სასხვათაშორისოდ გადიოდა ხოლმე. პარტნიორებს მხოლოდ რეპლიკებს აწოდებდა. მინილოგებს ხან მოსჭრიდა, ხან „ჩააბულბულებდა“. ახალგაზრდებს, რომლებიც კარგად არ ვიცნობდით იმედაშვილის ხელო-

სცენა „საქეტაკლიდან“ „ყაჩაღები“



ვისი როლის ხასიათის შესაბამისად. ამ ზღვა ხალხს იხეთნარად შეზაავებდა ერთიმეორეში, ისეთ პროპორციებსა და პარმონიას დაამყარებდა, რომ ვერაფრით გაარჩევდით სცენის რომელი პლანი, რომელი წერტილი იყო უფრო ძლიერი და მნიშვნელოვანი. სცენაზე ისეთი ზუსტი, მკაცრი ლოგიკით ჰქონდა ყველაფერი დაკანონებული, რომ ოდნავ გაუთვალისწინებელი მოძრაობაც კი არღვევდა ამ საოცრად მთლიანსა და პარმონიულ კომპოზიციებს. ამიტომ იყო, რომ ახმეტელის საექტაკლები ვერ გუბოდნენ სხვის ხელს. მისი დადგმები ისე იყო აწყობილი და შეკრული, როგორც ლექსი, რომელშიც ვერ ამოაგებდ და ვერ ჩაუმატებ ვერც ერთ მარცვალს. და თუ მაინც ჩაუმატებდით რასმეს, იგი კუსვივით დაემჩნეოდა საქეტაკლს. სხვათა შორის, ამჟივ ვლინდება ს. ახმეტელის მუშაობის „მეთოდი“, რომელიც მსჯელობა-კამათის საგანი იყო მუდამ.

„ყაჩაღების“ ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ახმეტელი

ვინებას, ასეთი რამ გვაკვირვებდა. სანდროც არაფერს ეუბნებოდა, ძალას არ ატანდა, მხოლოდ მიზანსცენების საერთო ნახაზს აჩვენებდა ფრთხილად. თავაზიანად. ალბად, იმიტომ, რომ ეს დიდი მსახიობი ბრწყინვალედ თამაშობდა კარლოსის როლს სხვა თეატრებში, გარდა ამისა, იმედაშვილი იმხნად უკვე ჭარმაგი იყო და მის გადაქნაცვას ერიდებოდა.

რეპეტიციის დაწყების წინ სანდრომ ხელი მოხვია იმედაშვილს, განსვ გაიხიმა და ჩუმად უთხრა: „საშა! მოდი დღეს „ტავერნის“ სცენას შენებურად „გარაკე“ და ბიჭებიც აიყოლიე. ერთი ვნახოთ, რა გამოვა. რაღაც განსაკუთრებულად ვარ განწყობილი რეპეტიციისათვის და მინდა გული ვიკვიროო“.

„ჩემი თავი შენ გენაცვალოს!“ — მოკლედ მიუგო იმედაშვილმა.

დაიწყო „ტავერნის“ რეპეტიცია. სურათის დასაწყისში კარლოს-იმედაშვილს ბევრი არა-

ფერი ჰქონდა სათქმელი და გასაკვირებელი აქა-
იქ ურთავდა სიტყვებს საერთო ღრინცელში. მი-
უხედავად ამისა, ა. იმედაშვილის მიერ წარმოთ-
ქმნილი ყოველი სიტყვა მკვერთად გამოირჩეოდა
სიძლიერით. შინაგანი დინამიკით, მზურვალეზით.
ის ვერ იატაკზე, საკამებს შორის არის ვაშლარ-
თული. ვითარება თანდათან დაიძაბა. და აი, კარ-
ლოსი ფეხზე წამოიჭრა. ა. იმედაშვილმა უუ-
ლკანურ ტემპერამენტს მიუშვა გადავეები, მაგი-
დაზე აიჭრა, გრვეინავს, ყოველი მისი სიტყვა
ყუმბარის აფეთქებას ჰგავს. ეს ტანმორჩილი კა-
ცი ქანდაკებასაკეთი აღმართა, მკაფივებით რაინ-
დულად გაშალა და დაიგუუნა:

„აბა, ისეთი ვაჟაკების ჯარი მომვლით, რო-
გორც მე ვარ და გერმანეთის ისეთ რესპუბლიკად
გადავაქცევედი, რომ მასთან შედარებით რომი და
სპარტა დედთა მონასტრებად მოგაჩვენებო-
დათ“. სანდრო კი ცეცხლზე ნავთის ასხამს, აქა-
იქ, ნიშნად დიდი მოწონებისა, წამაქეზებელ სი-
ტყვებს ესვრის და მიზანში „არტყამს“. კარლოს-
იმედაშვილის გარშემო მყოფ მსახიობებს და-
ავერუფათ თავისი თავი, გაოგნებულნი შესცქერი-
ან გამშაგებულ კარლოსს. მეა დატყვევებული, კუ-
ლისებიდან ვუცქერი ამ არაქველუბრივი რეპე-
ტიციის დინებას. კინაღამ სცენაზე შესვლა დამა-
ეწყდა. აღარ მასხოს, როგორ შევევარდი, ჩემდა-
უნებურად მეც იმ მაგიდაზე ავიჭერ და წერილი
გადავეცი. „წერილი, წერილი, ძმისო!“ — მითხრა
და გადამეხეება. ეს სიტყვები ისეთი მღვდარებით
იყო წარმოთქმული, რომ ვრუხანებად დამიარა.
წერილს მსწრაფლ გადაავალი თვალი, სახეზე თი-
თქოს ცისარტყელებმა გადალურინესო. გამშაგე-
ბულმა წერილი ნაკუწებად აქეია, ფეხებით მი-
თელ-მოთელა და გაავრდა სცენიდან.

იმედაშვილმა კულისებში ენერჯია მოიკრიბა
და იქიდანვე დაიწყო ცნობილი მონოლოგი, შე-
იჭრა გაოგნებულ ყაჩაღთა შორის და დანით ახა-
ლი ცეცხლი:

„ადამიანო!.. ადამიანო!..“

ნიანგთა ცრუ და ცბიერო მოდგმაქ... გვეო-
ნებოდათ, ვულკანმა ამოხეთქათ, სანდრო კი, რო-
გორც გააფთრებული დირიჟორი, ისე წარმართა-
ვდა მის სიტყვასა და მოქმედებას. პარტნიორებ-
ში აფვილიდან ველარ იძვროდნენ. როგორც ჩი-
ორები შთის არწივს, ისე შესცქეროდნენ მთ
იმედაშვილას მიერ წარმოთქმული ყოველი სიტ-
ყვა მათს გადაფთრებულ სახეებზე ისე ისატე-
ბოდა, როგორც ფოტოფირზე. ბევრი გამოწეილი
მსახიობის რეპეტიციის მონაწილე ვყოფილვარ
ამ დავსწრებივარ, მაგრამ მსგავსი რამ არასოდეს
მინახავს. აღეშანებრე იმედაშვილი იმ დღეს,
რადაც განსაკუთრებული, ენით აუწერელი იყო.
მას საერთოდ იმეათი სიძლიერის, ღამაში ხავე-
რდოვანი ტემპის ბარიტონი ჰქონდა, მაგრამ ამ
რეპეტიციაზე ისე ჰქუხდა, გვერონებოდათ, სარეპე-
ტიციო დარბაზს ჰჭერი უნდა ავლიჯოსო.

სცენა რომ დამთავრდა, სანდრო მიუახლოვდა

ა. იმედაშვილს, დიდი კმაყოფილებისა და მად-
ლიერების გრძობით მოეხვია და უთხრა: „აი,
ამას ჰქვია ნამდვილი რეპეტიცია! ყოველი რეპე-
ტიცია ცეცხლის ქურაში უნდა იყოს გამოცდილი
და მაშინ მიიღე ქვეყანა გადავიტარებთო“.

ამ დაუეწიწარ რეპეტიციას ს. ახმეტელმა შთა-
ბერა სული, მან მისცა ბიძგი იმედაშვილის და
დიდებულმა მასახიობმა ალლი გულთა უთანაგ-
რძო დიდ რეჯისორს. ამ ორმა შემოქმედმა ერთ-
მანეთს გაუტო, გული იჯერეს და დამსწრენიც
დაატებეს ტემპარტიკი შემოქმედებით.

ყაჩაღებმა ტირანების ქალაქი დაბრძინეს, ცეც-
ხლის ალში გახვიეს, ჯალათებს ხელიდან გამო-
გლიჯეს სახრჩობელაზე აყვანილი ყაჩაღი რა-
ღერი გამარჯვებულინი დიდი „ნადავლით“ თო-
ვიანთ „ბუნებაში“ — ბოქემის ტყეში დაბრუნ-
დნენ. უსაზღვროა მათი სიხარული, ზემოთბუნ-
თავდაღწევიტო. ამოცანა თითქმის ნათელია ყო-
ველი მსახიობისათვის, დიდი მონდობითაც გა-
დიან რეპეტიციებს, მაგრამ სანდრო მაინც არ
ისვენებს, შფოთავს, სულ უფრო მეტს მოითხოვს.
ვერა და ვერ მიავლეს საწადეს. სცენაზე პირ-
ველი შემოავლისათვის შესატყვისი განწყობი-
ლების მიგნება რომ გაჩნდებოდა, სანდრომ ასეთი
ამოცანა დაგვისახა:

„ბოქემის ტყეში გამარჯვებული ყაჩაღების
შემოჭრა უნდა ჰქავდეს გრივალის, ქარიშხლის
მოვარდანს, მაგრამ ეს ქარიშხალი ძვლებს უნ-
არ უნდა ჰყინავდეს, არამედ სულამ და გულს კი-
ნა ადგავდეს. ხომ გახსოვთ ხალხური პოეზი-
ის სტრიქონები: „შტონ დაილუწენ ტყისანი!“
თქვენი სიმღერა და ყიფნა, თქვენი სურბთა ასე
უნდა შევიდეს ბოქემის ტყეთა შტოვში! ელღუ-
ჯა — შვაიყერ! შენ მოუწოდებ ყაჩაღებს, აბა და-
გვანახე ლავამაწვევტილი გახლებო... რეჯისორის
ასეთმა წაქეზებამ „ყალყუ დააყენა“ ელგუჯა
ლორთქუფანიძე გულანთებული შევეპოღვა ბო-
ქემის ტყეში. ჟამთა სიავისგან დაგრეხილ-და-
კორძებული ათასწლოვანი მუხის ფესვებმა და
ტოტებზე, ვეება ლოდებზე ჯაჭუბითი დაქპრო-
დნენ ყაჩაღები, მათი დელგა-ბორხორცისგან,
დანების ელგა-ლაბალაპისგან ზანზარებად მიე-
ლი სამყარო.

რეჯისორმა ისეთი ცეცხლი შეუთო „მეორედ
დაბადებულ“ როლერს (განიკო აბაშიძე), რომ
იგი ვერხვის ფოთლოვით თრთოდა, რადგან გა-
საკუთრებული გზებით კითხულობს მონო-
ლოგს: „მისხილი, თქვე დათხვევულებო, სახრ-
ჩობელას სამი საფეხურიტოდა ვიყავ დამორბეუ-
ლი... გახურებული ბუხრიდან, უცხად, ყინულში
რომ შემეტვალყავითი, ი-ეთ მძაფრ განსხვავებას
ვერ იგრძნობოდი, როგორც ვიგრძენ მე ჯალა-
თებისგან თავდალუწულმა მდინარის მეორე ნა-
პირზე!“ გასოცარი იყო ეს სცენა, დაუეწიწარ-
ეოთი სიტყვით, ბოქემის ტყეში გამარჯვებუ-
ლი ყაჩაღების შემოჭრის სცენა ბრწყინვალედ გა-
დაიჭრა. მაგრამ წინ კიდევ უფრო რთული ამო-

ცანა იყო გადასაწყვეტი: ყაჩაღებს ალყა შემოარტყეს. საჭიროა სამკედრო-საციცოცხლო ბრძოლების წარმოსახვა. დიდმა რეჟისორმა შემდეგნაირად გადაწყვიტა ეს ურთულესი სცენა: — კულისებიდან ისმოდა ბრძოლის ორორტირალი, დაშნა-ფარების ჩანა-ჩუხის, დამბაჩების ბათქიბუთის გამაყრუებელი ხმები. ლაჩარი მაწანწალები უზარმაზარი მუხის ტოტრებზე აცოცა და შემზარავი სტვენა-ღრიანცელი აატყინა. ამ სამინელ აურზაურში ერთი ყაჩაღთაგანი — რაცმანი (მსახიობი სტვენანე ჯაფარიძე) შემოიყვანა დაცარიელებულ სცენაზე, ყველა დანარჩენი შეტევაზეა გადასული. რაცმანი მაჯაშია მიძიმედ დაჭრილი და სისხლისაგან რომ არ დაიცილოს, ლაბადის ნაგლეჯით გადაუხვევია ჭირიბოა. ნაგლეჯის ერთი ბოლო კბილებით უჭირავს, სიმწრისა და ბოღმისაგან გმინავს. მიიხედ-მოიხედავს, იქ რომ ვეღარავის დაღანდავს, ერთს დაილმუკლებს და კვლავ ბრძოლის კორიანტელში გადაიყვება „ცალხელა“ ყაჩაღი. ამ სცენის გათამაშება გაუძნელდა ს. ჯაფარიძეს. მაშინ ახმეტელმა თვითონ გაითამაშა ეს მიზანსცენა, უცხად უბადლო სკულპტურულ ქმნილებას დაემგვანა, საოცრად პლასტიკური და დინამიკური სახე შექმნა. გამხნეებულმა, აღტაცებულმა ს. ჯაფარიძემ უმაღლვე შეასრულა დავალება. პიჯაკის სახელოს ჩაავლო კბილები, სულ დაავიწყდა, რომ ახალი პიჯაკი ეცვა და გახლებულმა სახელოს ბოლო მოაკვნიტა.

ვირტუოზული დეტალების წყალობით სანდრომ ბრძოლის ისეთი სურათი შექმნა, რომ გეგონებოდათ მრავალათასიანი დივიზიები ხელჩართულ ბრძოლაზე გადასულან და მუსრს ავლებენ ერთმანეთსო.

„ყაჩაღების“ დადგმას ისეთი დიდი წარმატება მოჰყვა, რომ მთელი მსოფლიოს პრესა აღაპარაკდა.

„ყაჩაღებმა“, სხვა სპექტაკლებთან ერთად, დიდი გამომავლება ჰპოვა მოსკოვში. ამ სპექტაკლს დაეწრო მრავალრიცხოვანი უცხოელი მაყურებელი, მათ შორის ცნობილი მწერლები, ჟურნალისტები, თეატრალური კრიტიკოსები... დარბაზში მაყურებელთა ტევა არ აყო. სულგანაბულნი, სკამებზე დაღურსმულებივით უსმენდნენ და უყურებდნენ ამ საოცარ სანახაობას, საქვეყნოდ რომ გაუთქვა სახელი ქართულ თეატრსა და მის დიდ მესვეურს სანდრო ახეტელს.

გზა უკვდავებისაკენ*

შალვა ნუცუბიძე

მამრი ხნისანი ვიყავით. ის სულ რაღაც ერთი თვით იყო ჩემზე უფროსი. ამის მიხედვით სავსებით შესაძლებელია დღეს, აქ ჩვენს შორის ყოფილიყო და მას, ცოცხალს მივსალმობოდით... კაციბრიობა არ ცდებოდა, როცა ფიქრობდა — ყველა გზა რომში მიდისო. ასეა, ადამიანები ერთი მეორეს მიჰყვებიან იმ ადგილისაკენ, საითაც ყველას გზა მიემართება. ბედმა მას ჩემზე ადრე არგუნა ამ გზაზე წასვლა, მე კი დამიტოვა შესაძლებლობა დღეს მისი სახე მოგონებებით წარმოვიდგინოთ.

ჩვენ ერთდროულად დავამთავრეთ საშუალო სკოლა, 1906 წელს. მაგრამ იგი, რატომღაც, ერთი წლის დავვიანებით ჩამოვიდა ძველს პეტერბურგში. მაშინ მე არ ვიცნობდი მას. მხოლოდ შორიდან ვაღწევებდი თვალს ამ იშვიათი სახის პატრონ კაცს, რომელიც, სადაც არ უნდა შეგხვდებოდათ, ყურადღებას აუცილებლად მიიქცევდა და დიდხანს დავამახსოვრდებოდათ. ვამჩნევდი, რომ ის პეტერბურგის უნივერსიტეტში და იქ მყოფთა წრეში არ ტრიალებდა ხშირად.

* შ. ნუცუბიძის, ს. საჭარაიძის, ე. გომიშვილის ღელულად გამოქვეყნებული სტატიები მოღაწილმა მ. ახმეტელმა.



გავიდა დრო. იგი ჩემს მოსხენებაზე მოვიდა. მას მოჰყვნენ სხვებიც იმ გუგუფიდან, რომელსაც უნივერსიტეტთან კავშირი არ ჰქონდა — მათ გულისხმობდა კოტე ფოცხვერაშვილი, როცა თავის პიესაში წერდა „შუნდა საქართველო“. ეს პიესა იღვმებოდა თბილისსა და ქუთაისშიც. გამაკვირვა მისმა ინტერესმა მოსხენებისადმი და იმ ერთმა მომენტმა, მისი სახე რომ დამანახა უცვლად. ჩემთან საკამათოდ ჩემს მასწავლებელს, პროფესორ ვედენსკის მოჰყვა ნიკოლოზ ივანეს ძე კარევეი. ეს ის კარევეია, რომელიც თავის დროზე ევაკუირებოდა პლენხანოვს. დისკუსია რომ დამთავრდა, სანდრო მოიჭრა ჩემთან და მითხრა: „ამასთან ბრძოლას ქართული ვაკეკაუნა უნდაღლია“. შევეკრით, რადგან პეტერბურგის უნივერსიტეტში შევედი სწორედ იმ რწმენით, რომ სამსახური მეცნიერებისა და ხელოვნებისადმი უნდა წარიმართოს ისეთიარად, რომ სასუბით გამოვიარინოთ შესაძლებლობანი ქართველი ერისა. ამიტომაც ერთხანად შინაგანი ნათესაობა ვიგრძენი მასთან ერის კულტურული მოღვაწეობა შეყარება შემოქმედებისა და აზროვნების სფეროებს. სანდრო ახმეტელმა შემოქმედებამი ჰპოვა თავისი ხაზი, მე კი აზროვნების სფეროში მიმოიწია მოღვაწეობამი. მაგრამ, როდესაც დგებოდა საკითხი ქართული კულტურის განვითარებისა და მისი შესაძლებელი პროპაგანდისა არა მარტო საკავშირო ფარგლებში, არამედ მის გარეთაც, ვრწმუნდებოდი, რომ ჩვენი გზები აქ ერთმანეთს არ სცილდებოდა. ეს ასეც მოხდა.

ისევე მოგონებებს მივუბრუნდები. პეტერბურგის საჯარო წიგნსაცემში დღე და ღამ ვიჯექით რამდენიმე ქართველი კაცი. ერთ დღეს სანდრო ახმეტელი შემოვიდა და გაემართა იქითკენ, სადაც საქმიანი ხალხი ჯდებოდა, სადაც ნაკლებად იყო ჩურჩული და ბაასი. ასე გავიდა ერთი, მეორე, მესამე დღე... სისტემატურად მოდის, წიგნების „ციხეში“ წის, აუარებელი წიგნი უყრია წინ. გაკვადინირდი და მივედი მასთან, ჯერ არ ვიცნობდი ახლოს. ქაღალდებში ჩაუხედე და ვკითხუე „როგორ ბრძანდებით? რას აკეთებთ აქ?“ რაღაცა შინაგანი აუცილებლობა ვიგრძენი ამის კითხვისა. მან მაჩვენა ზოგი დაბეჭდილი, ზოგიც დაუბეჭდავი წერილი თეატრზე. ამას სრულებით არ ველოდი. მისი ცხოვრება თურმე ეს იყო. მე კი ამის შესახებ არაფერი ვიცოდი. ამ გზაზე იგი უკვე საკმაოდ შორს იყო წასული. ამ მიმართულებით აპირებდა მუშაობას. უკვე მაშინ გარკვეული კონცეფცია უტრიალებდა. ამიტომაც ძალიან გავოცდი, როცა, ახლახან, ერთგან წავიკითხე — ახმეტელს იურიდიული განათლება ჰქონდა მიღებული და თეატრისათვის მომზადებული არ იყოთ

ჯერ ერთი, იურიდიული განათლება მას სრულიადაც არ შეუშლიდა ხელს, პირიქით. მეორეც — იქ, სადაც მას ვხვდებოდი, იგი იურიდიულ წიგნებს კი არ კითხულობდა, არამედ მუშაობდა ეთეატრალურ მასალებზე, თეატრალურ პრობლემებზე.

მაგონდება კიდევ ერთი შემთხვევა, რომლის გახსენება მას თვითონაც ძალიან უყვარდა. ამიტომაც, თავს ნება მიეცემ ასე პატარა საქმეზე შევაჩერო პატიოსანი, დიდი ქართველი საზოგადოების ყურადღება. 1909 წელია. ეს ის დროა, როცა ძველ პეტერბურგში, ევროპული სახის მქონე ქალაქში, ტრანსპორტი არ არსებობდა. ისიც იყო გაიყვანეს ტრამვაი, რომელსაც ხალხი შეხვდა ისე, როგორც პირველ მატარებელს. იცით, ალბათ, რომ რუსეთში პირველი მატარებლის შემოსვლას ხალხი ჯერებითა და მღვდლებით ხვდებოდა. მატარებლის ქვეშ ჩაჯარდნის შემთხვევებიც ხშირი იყო. ტრამვაის მოძრაობის დასაცავად სასტიკი ზომები იქნა მიღებული, რადგან აუარებელი ხალხი იღუპებოდა. აკრძალული იყო დარბევი ტრამვაიაზე შემოჯება, წესრიგის დარღვევა. სწორედ ამ დროს პეტერბურგში გაიმართა ე. წ. „ავიაციური კვირეული“. ავიაცია კი საინდრისო თავის დროზე თურმე რატომ იმდაც ძალიან აინტერესებდა. მოვიდა ჩემთან და მიხვდა — ამ კვირეულზე წავიდეთო. ეს თურმე დიდი, უჩვეული ამბავია, პირველად შემოსული რუსეთში. გუშინდელი დღე კი არაა, 1909 წელია. პეტერბურგში ჩამოვიდნენ საფრანგეთისა და გერმანიის ცნობილი ავიატორები, მათ შორის ფრანგი ბლერიო და გერმანული ჰარიმანიცი, თავის აპარატებით, რომლებიც ხალხის თვალწინ შევსდა აფრენილიყო. ამ ამბავს აუარებელი ხალხი ესწრებოდა, ეს იყო რაღაც საკვირველი, თეატრალური სანახაობა.

დამთავრდა ყველაფერი. მაგრამ როგორ გინდა უკან დაბრუნდე. მივლი არემარე ხალხითაა გავქედოდი. რაც კი რამ ტრამვაია არსებობს, ყველას აქ მოყვარა თავი — პეტერბურგის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ტერიტორიაზე. სადაც ტარდებოდა კვირეული. სამსქესი კი მაინც არაფერი ვეულის. სანდრომ მითხრა: „რაც იქნება, იქნება, ვეცაკურად, ქართულად რომელიმე ტრამვაის შევასტეთო“. „ბიჭო, ნუ იზამ ამას, დაეღუპებით-მეთქი“. ამის თქმა ვერ მოვასწარი, იგი უკვე ტრამვაის საფეხურზე იყო შემხტარი. რა თქმა უნდა, უმაღლვე შეაჩერეს მოძრაობა. კანონის მიხედვით წესრიგის დამრღვევი იქვე უნდა დაეპირათ და პირდაპირ ციხეში ჩასვსათ. ვიტაცე თავზე ხელი. ვუყვირო — „ხმა არ ამოიღო, გიჟად უნდა გამო-

გაცხადო“-მეთქი. მივეარი კანონის მცველებს და ვუხსარი:

«Что вы делаете? Ведь совсем недавно он выпущен из психиатрической больницы. Как вы с ним общаетесь?»

სანდრომ კი ჩავედა თავისი ახმეტაიური ხელი მოაჯირს და აბა, ვინ შესძლება მის ჩამოყვანას ბაქანზე? მოვიდა კომისია, ხალხი ჩამოვიდა ვაგონებიდან. მას კი ვერაინი სძრავს ადგილიდან. კლდესავითაა აღმართული, მთელი ძალითაა ჩაბლაჭებული სახელურს. გაუხარდათ, როცა ჩვენი ნაცნობობის ამბავი შეიტყვეს. მკითხვეს: მასთან ლაპარაკი თუ შეგიძლიათ? ოდნოდ ხელი არ უნდა ახლოთ. თავი დაანებეთ, თორემ, ვინ იცის, რას გინახს, მის საქციელზე პასუხს არ ვაგებ-მეთქი. თქვენ წარმოიდგინეთ, მაღინვე თავი დაანებეს, თან გვითხრეს — დაბრძანდით, სადაც გნებავთო.

გავიდა დრო და ეს ამბავი სადღაც სხდომაზე, რომელიღაც დარბაზში გავისხენე. ძალიან ვამა. შემდეგ ხშირად ამბობდა ხოლმე: შალვა ნუცუბიძეს კვითხეთი, პეტერბურგში მთელი მოძრაობა როგორ შევაჩერეთო. ეს ჩაიღინა ვინმე მოულოდნელად აწვევტილმა პორტფელიანმა პროფესორმა: კი არა, არამედ 22 წლის ახალგაზრდა კაცმა. მან ვაკეთო ის, რაც უნდა ექნა მისი ასაკის ყმაწვილს. აღექსეი ტოლსტოი მიაშობდა ხოლმე: „ერთხელ ნოვგოროდში ჩავეყვიანეს, დავინახე იქ უზარმაზარი ზარი, მივეარი და რაც ძალი დაღონე მქონდა, გავაქანეთო. ვრევე და ვრევე ზარი, საგანგებო შემთხვევებში მთელს ნოვგოროდს ფეხზე რომ აყენებდითო.“

როთაა ეს ამბავი საინტერესო? იმით, რომ აქ ჩანს ის შინაგანი ალტკინება, რაღაც თავისებური, გაუგებარი, სტიქიური დერეგარია, სტიქიურია და სწორედ იმიტომბა დიდი, მისი ძალა გამოჩნდება მაშინ, როცა კალაპატიში ჩავარდებიან. როცა სერიოზულ საქმეებს მოხმარდებიან.

იგი სერიოზულ საქმეებშიც ასეთი ბრვე, ასეთი მაგარი, ასეთი გაბედული იყო. აი, ესაა ჩვენთვის ფსიქოლოგიურად საინტერესო. დიახ, ჭაბუკური ამბების გასაღები ავერ კიდა, ისტორიის კედელზე. დღეს ეს პატარა გასაღებია ყველაფრის შემკრები.

გავიდა დრო. ჩვენ წამოვედით საქართველოში. ჩვენ — ივანე ჯავახიშვილის მიერ თავმოყრილი ხალხი, თბილისის უნივერსიტეტი რომ უნდა გაგვეხსნა მისი მეთაურობით. წამოვიდა სანდრო ახმეტელიც. ისიც ასეთივე დიდი კულტურული საქმისათვის მიდიოდა საქართველოში, მიდიოდა ახალი ქართული თეატრისათვის საფუძვლის ჩასასერებად. დანარჩენი თქვენ ჩემზე უკეთ იყო.

მე ამ საქმეებში აღარ ვერვცი. მე მხოლოდ ჩემს მოგონებებს მოგასვენებთ.

ახმეტელი მუშაობს და მუშაობს... ძალიან ბევრი რამაა აქ საინტერესო, მაგრამ განა შეიძლება ყველაფრის გამოტანა? მაღე რთული ვითარება დატრიალდება თეატრში. მე ყველაფერი კარგად ვიცი, მაქვს ცნობებიცა და მასალებიც, ბევრი მისი ნათქვამიც მახსოვს, თუმცა არსად არ დამიწერია. მემუარებს ჯერჯერობით არ ვწერ. ეს დრო ჯერ არ დამდგომია...

ერთ დღეს საგანგებოდ მოვიდა ჩემთან. უნდა მოგახსენოთ, ჩვენი შორის დიდი მისვლა-მოსვლა არ ყოფილა, ისიც და მეც ძალიან მოუცულონი ვიყავით და საამისოდ არ გვევალა. ვცაბოფილდებოდათ მხოლოდ სერიოზულ საქმეებთან დაკავშირებული, განსაკუთრებული შემთხვევებით მოვიდა და მითხრა: „შალვა! დადგა დრო, როცა შენ მე გჭირდები“. რაშია-მეთქი საქმე? ისეთი ურთიერთობა მაქვს მარჯანიშვილთან, რომლის გარჩევა სამედიატორო სასამართლოს უნდა მივაინდო. შენ უნდა იყო ჩემი მხარე. მარჯანიშვილს უკვე გაუგუზავენ ჩემი წინადადება. მან აირჩია თავისი მხარე და თქვენ ერთმანეთს უნდა შეხედეთო. ის მხარე იყო ცნობილი იურისტი ლუარსაბ ანდრონიკაშვილი, იურისტი ისეთი, რომელსაც ვერ გაუძღვოდა ქვა და რკინა. ცოტა არ იყოს, შემეშინდა ამისთანა კაცთან შეხვედრა.

ნება მომეცით, აქ არ გახიხინო ყველაფერი ის, რასაც სანდრო ლაპარაკობდა, რადგან ჩვენი პატივისცემა დიდი კაცების მიმართ მაშინ კი არა საჭირო, როცა ისინი გამარჯვებულნი არიან. ჩვენი პატივისცემა ანუ გაჩვენება მაშინაა საჭირო, როცა საკითხი საბოლოოდ გადაწყვეტილი არაა, როცა არ ვიცით, ვინაა მართალი, ვინ დამნაშავე. ქართველმა ერმა დიდი კაცებთან დაკავშირებულ რამდენ ამისთანა ამბავს გაუძლო. ივარგებს განა, რომ ავიღოთ ჩვენი ქართული ჩინობა ამ საქმეების გასაქექლად? მე გამოუდგებელი ასეთ ამბავს. მით უმეტეს რომ, მიუხედავად სიბრახისა, უცაყოფილემისა. იგი მაშინვე დაგვთანხმდა.

მარჯანიშვილიც, მემივით რომ ჰქონდა სახე, ერთბაშად მოიბა, ქაიოშხის შემდეგ მზე რომ გამოანათებს ხოლმე ღრუბლებში, ისე გადაურბინა ღიმილმა. ტკბილი კაცი იყო. ახმეტელიც უმაღვე დაგვთანხმდა. ჩვენ კი სამედიატორო სასამართლოს მაგარივე შესხვედრა დავინიშნეთ და შევარიგეთ ისინი. ერთმანეთი გადაკოცნეს. ორივე წესიერი, პატიოსანი, უაღრესად კულტურული ადამიანი იყო და იმიტომ.

ყველაზე დიდი სულდილობა მაინც სანდრომ გამოიჩინა, რადგან ის იყო საქმის დამწყები. სა-

ოცრად მიმსიდველი კაცი იყო სიფიცემშიცა და სინანულშიც.

ასე დამთავრდა ეს ამბავი. აბა, რა იქნებოდა, ჩვეულებრივ რომ ჩაერეულიყავით და დაგტაცებოდათ ერთმანეთს. ამას ხომ არავენ გვაპატიებდა...

პატარა ქვეყანა ვართ. ასეული და არა ათასეული კილომეტრებით იზომება ჩვენი სიგრძე-სიგანე. ჩვენი მიჯობულ-მოკიდებულ ამბების საზომი, ალბათ, სადღაც, სხვაგან არის შენახული, თორემ საქართველოში სადაა იმდენი ადგილი, ჭორობების დასასოზი სიგრძე რომ დაიტოვოს. თეატრიდან თეატრში მიჰქონდათ პირადი ამბები: ახმეტელი საერთო ენას ვერ პოულობს თანამშრომლებთან, თავის საუკეთესო არტისტებთან: მე ეს საქმე არ გამოიბოძებია. ერთ ამბავი კი ვიცი: ერთხელ სანდრო მოვიდა ჩემთან: ზაფხულში სად მიდისარო? მე ხშირად აბასთუმანში ვისვენებდი. საგანგებო მიზეზები არ მქონია, ბუნების სილამაზე მხიბლავდა მხოლოდ. მეც წაშავალ. მართლაც, ჩამოვიდა აბასთუმანში, ჩამოიტანა აუარებელი წიგნი ლიტერატურის, დრამატურგიის დარგიდან. დღევანდელი ვაგიოდა ლიტერატურულ კამათში. რა თქმა უნდა, ეს ცოტა ზღუდავდა ჩვენი დასვენების შესაძლებლობებს, მაგრამ იმდენად საინტერესო კაცი იყო, რომ არაფერი მერჩია მასთან საუბარს.

აბასთუმანს გარეუბნშიც დავუტყუებოდი, გზაობდით, ვთუგზაობდით, საინტერესოდ ვატარებდით დროს, კიდევ ორი მეგობარი ვგახლდა.

ერთ დღეს დანიშნულ დღეობზე არ მოვიდა. წავედით საძებრად, გზაში შემოგვხვდა აღელვებული: ერთ ჩემს საყვარელ მსახიობს უბედურება დაატყდა — შვილი გარდაეცვალა. ამ წუთშივე თბილისში უნდა წავედი. მე მის კვერდით უნდა ვიყო. ის ამ უბედურებას უნემოდ ვერ გადაიტანსო. შეეწუხდა: „სანდრო! ასე აწყობილი ვაჭქვს საქმე — კულტურულად, ფიზიკურად, ყოველნაირად ვისვენებთ, ნუთუ შენ ვიხვალ აქედან-მეთქი. ჯერ არ ვიციდი ვისზე ლაპარაკობდა. თურმე ეს იყო კაცი, რომელსაც ჩვენ დიდ პატივსაც ვცემდით მაშინაც და დღესაც. იგი ერთ-ერთი ბურჯი იყო საქართველოში თეატრალური მოღვაწეობისა, თეატრალური შემოქმედებისა. ნუ ვიტყვი: სახელს. სახელები გაიტაცებინა ფრჩხილების იქით. მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება. განა ამას იხამდა კაცი, რომელიც საერთო ენას ვერ პოულობდა თანამშრომლებთან? სინამდვილეში კი, იცით, რა ხდებოდა? ენის მიმტან-მიმტანები გართვ ამხეტელის მეგობრობაზე რომ დებდნენ თავს, სახლებში ვუბნებთ ქსტოკოვლიცაზე ვარჯიშობდნენ, რათა აჭანტის გამოღების ილუზი დაუფლებოდნენ, ადამიანთა შორის ურთიერთობის ყველაზე ხელსაყრელ საშუალებად რომ მიაჩნდათ.

საქართველოში დღესაც აპირისპირებენ ერთმანეთთან მარჯანიშვილს და ახმეტელს. აინტერესებთ — როგორ და რა მოხდა მათ შორის. პრესაში შექდება ეს საკითხი, ამ საქმეში დაუშვებელია მიგვრძობა. მაინც რაში იყო საქმე? ერთმა-

ნეთს შეხვდა ორი სრულიად განსხვავებული ხელოვანი. ერთი — დატვირთული დიდი ცოდნით, დიდი გამოცდილებით, დიდი წარსულით. მეორე კი მხოლოდ ახლა შედიოდა შემოქმედებაში, იშვიათი ნიჭით იყო დაჯილდოებული, წინ ბრწყინვალე მომავალი ედგა. გარდასული დიდება ჰქონდა მარჯანიშვილს, ამომავალი დიდება — ახმეტელს. ორივე კარგად გრძობდა თავის ღირსებას. ერთმა იცოდა, რომ მისი იყო წარსული. მეორემ იცოდა, რომ მომავალი ეკუთვნოდა.

ხელოვნების სფეროა ეს. ხელოვნება კი, არსებითად, შეგვიბრება, უკეთესის ძებნაა. აქ არ ფიქრობენ ასე: რას მერჩის ის, მე ხომ მას არაფერს ვუშავებო. თუ შენ მოწოდებული ხარ შექმნა უკეთესი, ვიდრე აქამოდ, ეს ნიშნავს იმას, რომ ყველა ხელოვანს უტყავდნენ ომს, შევიბრის... ვაგება უნდა ამას. მაგრამ ისიც უნდა შევიგნოთ, რომ ასეთ კულტურულ ადამიანებს შორის, როგორებიც მარჯანიშვილი და ახმეტელი იყვნენ, შევიბრება არ მიიღებდა არასასურველ სახეს.

ახლა — საკითხი ეროვნული კულტურის პროპაგანდისა, რომელსაც მეც შევიწერე ჩემი ცხოვრება და ამიტომაც ვიყავი და ვარ ახმეტელთან მეგობრულად, ნათესაურად განწყობილი. დღეს, იგი ჩვენს წინაშე ქანდაკების — ქვისა თუ კლდის სახითაა წარმოდგენილი. ასე მეგონია, რომ ამ ქვას ჩემი ხმა უთბობს იმ ადგილს, სადაც მისი უნდა უნდა ფეჭიქავეს. აქ არ ვიტყვი — მიწაც, მოგვეცი ჩვენი ტვერიო, იგი ხომ ისევ ჩვეთანაა, ცოცხალია, რადგან გამარჯვებული მთავარში — მან მონახა ქართული სტილი, მონახა ქართული რიტმი, ქართული განწყობა, თეატრალობა ქართველი ადამიანისა.

მან გაიარა ის დიდი გზა, რომელსაც მიყვარათ საერთაშორისო კავშირებთან. რუსეთი მას მუქუნა ტაშის გრალით შეგვება და გაუცხნა გზა ევროპისა და ამერიკისაკენ. რუსეთია ჩვენი შუამავალი, ესაა გზა ჩვენი კულტურის გატანისა მსოფლიოში. ახმეტელმა უდიდესი წარმატება მოიპოვა რუსეთში და საერთაშორისო საზღვარს მიადგა. როცა მოსკოვში ჩასულმა უცხოელებმა მისი დადგმები ნახეს, შეიქმნა ისეთი ვითარება, რომ ქართული თეატრი გამარჯვების დროში უნდა გასულიყო მოქალაქის დასაკლეთში, ოკეანის მიღმაც და ოკეანის აქეთაც...

ეს მაძლევს საუფუგლს ვთქვა — ეს კაცი, ქვის სახით რომ დავგრჩენია ჩვენ, არასოდეს მოკვდება. მისი სიკვდილი იყო გზა უკვდავებისაკენ. სიკვდილის სიკვდილით დამარცხებუ ქრისტიანული ფორმულა კი არაა, არამედ ჯანსაღი, ადამიანური შემოქმედების, სააზროვნო საქმის გამარჯვების თვისებაა. იმ დიდი ადამიანებისთვის, რომლებმაც თავი დადეს მშობლიური კულტურის პროპაგანდის, გაფართოებისა და შორს გატანისათვის, არ არსებობს სიკვდილი! ამათი სიკვდილი გზაა უკვდავებისაკენ.

დიდი, ვაჟკაცური სიყვარული...

სერგო ზაქარიაძე

სამშობლოსადმი დამოკიდებულება ადამიანის მიერ განვლილი ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე უმნიშვნელოვანესი საზომია. რამდენადაც წმინდა და სიყვარული და პატივისცემა მშობელი ქვეყნისა, რამდენადაც უანგარო მშობელი ერისათვის გაწეული შრომა, იმდენად დიდია ხალხის გულში აღმართული ძეგლი ამა თუ იმ მოღვაწისა.

კარგი წესი აქვთ ფრანგებს. როგორი დიდი მოღვაწეც არ უნდა იყოს, მას ჯერ საერთო სასაფლაოზე დაკრძალვენ და მხოლოდ ათი წლის შემდეგ, თუკი ამის ღირსად სცნეს, მის ცხედარს პანთეონში გადაასვენებენ.

სანდრო ამხეტელის ამ ქვეყნიდან წასვლის შემდეგ ათი კი არა, ოცდაათი წელია გასული. დღეს ამ შესანიშნავი ხელოვანის სახელს, სამშობლოსადმი მის დიდ, წმინდა და უანგარო სიყვარულს, მშობელი ერისათვის გაწეული სამსახურს ქართველი ხალხი ისევე და უფრო მეტადაც აფასებს.

დღეს მე მინდა, თუკი ამას შევძლებ, ჩაგახედოთ სანდრო ამხეტელის გულში, დაგანახოთ ადამიანებთან ურთიერთობაში. ამისათვის იძულებული ვარ ჩემი ცხოვრების ერთი ეპიზოდი მოვიშველიო.

რუსთაველის თეატრში 1926 წელს მოვედი 18-19 წლის ყმაწვილი გახლდით. მოგესხენებათ, რომ მაშინ არ არსებობდა სტუდია. სტატისტიკად მოგეწევა და წილად მხვდა ბედნიერება, მონაწილე ვყოფილიყავი იმ შესანიშნავი სპექტაკლებისა, მაშინ რომ იმართებოდა რუსთაველის თეატრში.

რაკი თბილისში ვმასხურობდი, შესაბამისად ბინაც უნდა მექონა. რაიონიდან ვიყავი ჩამოსული და ამიტომ ქალაქის გარეთ, პეტრიაშვილის ქუჩის ზევით, სასაფლაოსთან, ოთხმა ამხანაგმა ოთახი ვიქირავეთ. გადავიხადეთ ერთი თვის ქირა და გაჭირვებამაც შემოგვიტია. ერთ თვეს ვაიმედდებოდი ჩვენს მასპინძელს, მეორე თვეს კი მიხვდა — ესენი ფულის გადამხდელები არ არიან და დავკითხვო. დავჩრი უბინო. ჩვენებური ბიჭები მოეძებნე და შევხიზნე მათ ერთი კვირით. ძალიან ვიწრო ოთახში ვცხოვრობდით, ყველა რომ დაწვებოდა, მხოლოდ მაშინ ავიღებდი ჭილოფში შერეულ ჩემს ქვეშაგებებს და საღაღ

კუნტულში, იატაკზე, ვწვებოდი. ერთი კვირის თავზე მათ მორიდებით მითხრეს — ძალიან გვიჭირს, იქნებ სადმე ბინა იშოვნოთ. ბინის ძებნაში კიდევ ერთი კვირა გადავამეტე, მეგრე კი საკითხი კატეგორიულად დამიხვეს.

ერთხელაც, შუა თებერვალში, წარმოდგენის შემდეგ მივედი და კარი არ გამიღეს. ვთხოვე — ამაღამ გამათენებინეთ და მეგრე რაღაცას ვიზამ-მეთქი. დაპირებამ არ გატარა. მომცეს ქვეშაგებელი და გამომისტუმრეს. დავჩირი გარეთ. აბა, სად წავივლიდი იმ ღამეს? იქვე დავიძინე. დილით ქვეშაგებელი მეუწოვს მივაბარე და მივედი რეპეტიციაზე. საღამოზე წარმოდგენაშიც გამოვედი, დამთავრდა სპექტაკლი... საღ წავიდე, არ ვიცი.

არჩილ ჩხანტიშვილთან (იმ ხანად რეჟისორის თანაშემწე იყო) და შალვა წერეთელთან თათბირის შემდეგ გადაწყდა: ჩამკვტავდნენ სარეჟისორო ოთახში, კარს გააღებდნენ დილით, როცა სამსახურში მოვიდოდნენ. ასე გავატარე რამდენიმე ღამე. მოვიხურავდი პალტოს და ვიძინებდი. მეხანძრებმა გვიკი აიღეს: ერთ ღამეს კარი შემომიღეს და გამომიღვეს — თეატრში დგამის გათვალისწინებით. თვალ-ჭყაბი იყო. რა გავწყო-ბოდა, სადგურში უნდა წავსულიყავი. ერთხანს ვიტრიალე ბაქანზე. მატარებელი მოვიდ-წამოვიდნენ. სადგური დატარებულა. მილიციელმა გასაქანი არ მომცა — რას უცდი? ვინც წასასვლელი იყო, ყველა გამეზავნათ. ისევ თეატრისაკენ ვიბრუნე პირი. დილის 5 საათი იქნებოდა. 7 საათზე დამლაგებლები მოვიდოდნენ და მათ უნდა შევეყოლოდი თეატრში. საბედნიეროდ, მორიგე მხანძრეც შემამჩნია — დოღლათბეგოვი იყო ამ დადოცილის კვარი. ჩუმიად გამიღო კარი და მითხრა: დარბაზში შედი და იქ დაიძინე. შემოვიპარე სწორედ ამ დარბაზში და უკანასკნელ განიერ სავარძელში მოვიკალათე. დილით, ჩვეულებებისამებრ, გამოვცხადდი რეპეტიციაზე. ამხეტელმა პატარა დავალემა მომცა. ვერ შევარსულე. დამიყვრა — უფრო მეტად დავიბენი. ხელი წამავლო, გამწვი-გამომწვია მთურიდებლად. მაინც ვერაფერს გაუხდი. ხმა ვერ ამოვიღე. ამხეტელმა ხელი ჩაიჭინა და ჩემი სათქმელი სიტყვები გიორგი საღარაძეს გადასცა. შემდეგი სცენა გიორგი საღარაძესთან და ელგუჯა ლორთქიფანიძეს-

თან ერთად უნდა მეთამაშა. მათ ხელი დამავლეს, მანიშნეს — ჩვენი დრო მოვიდა და იგრძნეს, სიცხე რომ მქონდა. გავეციებულვარ.

შეწყდა რეპეტიცია. ახმეტელი შესვენების დროს ყოველთვის თავის კაბინეტში ჩაღოდა. მასთან მივიდნენ ვანო ლალიძე, ელვაჟა ლორთქიფანიძე, გიორგი სალარაძე, სტეფანე ჯაფარიძე და მოახსენეს — სერგო ზაქარიაძეს ბინა არა აქვს და სადგურში გაათია ღამეო. მაშინვე გამომიძახა, ყველაფერი გამომიტანა, დაიბარა კომენდანტი და უბრძანა — ახლავი თეატრში სადმე ოთახი გამოძებნეთო. მერე რეკვიზიტორს დაავალა — სასწრაფოდ მოუწვევთ ოთახი და დააწვიეთო. ის ოთახი ქანდარის გვერდით იყო, გამიშალეს ლოგინი, მომიტანეს საუზუნე, მომიარეს, გამომაქანსაღეს...

მაგონდება მეორე შემთხვევა: ერთ ზამთარს, ყინვაში, დავეცი და ისე მოვიტყე ხელი, რომ უნდა მოეჭრა. ახმეტელმა ეს ამბავი შეიტყო. მაშინვე ჩასვა ეტლში და ექიმებთან გამაქანა. გამსინჯეს, მძიმე მდგომარეობა დადასტურდა. ექიმებმა მითხრეს, — ხანგრძლივი მკურნალობა დაგჭირდებათო. ახმეტელმა სამი თვის ხელფასი მომცა თავისი ჯამაგირიდან. მომარჩინა. მერე კი, უბრალო სტატისტი, ისე დამაბრუნა თეატრში.

ასეთი იყო იგი ყოველი თანამშრომლის მიმართ. ყველამ კარგად იცით, როგორ უხმარებოდა კუბრაშვილს გაჭირვების დროს. როცა ემანუელ აფხაიძე ავად გახდა და სამკურნალო მოსყიდვა გაგზავნეს, ახმეტელი საითთაოდ იბარებდა ყოველ მსახიობს, ყოველ მუშაკს და ავალდებ: დღეს ემანუელს შენ გაუგზავნი წერილსო. აფხაიძეც ყოველდღიურად იღებდა წერილებს. საპასუხო ბარათებს კი, ახმეტელის ბრძანებით, საპატიო დაფაზე აკრავდნენ.

აი, ასეთი გული ჰქონდა მას. ეს იყო კაცი, რომლის ძალას გრძნობდი მაშინ, როცა გიჭირდა. ეს ის ბოძი იყო, მხარში ყოველთვის რომ ამოვიდგებოდა. მაგრამ ის სასტიკი და დაუნდობელი იყო იმით მიმართ, ვინც მის ხატს, მის წმიდათაწმიდას შეფლავდა. მისთვის ეს წმინდანი თეატრი იყო. დიდი ნებისყოფის წყალობით მან ისე შეგრა, ისე შეამაჭიდროვა მრავალრიცხოვანი კოლექტივი, რომ თეატრი განუყოფელ მთლიანობად გადაექცია. ხოლო, როდესაც მოინდომეს მის თეატრში ბზარის გაჩენა, ვერ აიტანა ეს და თავიღ შესწირა.

მე მინდა, რომ ეს ძვირფასი თვისებები — მშობელი ქვეყნის, მშობელი ხალხის, ქართული თეატრის დიდი, ვაკეკუერი სიყვარული, გასაცადარი აღაღმანობა, ნებისყოფა, ენერჯია, მომთხონებლობა დღევანდელმა ქართულმა თეატრმა სანდრო ახმეტელისაგან — თავისი დიდი მასწავლებლისაგან შეითვისოს.

მალღობის გრძნობით

ვასო გოძიაშვილი

ბეჰრი მინახავს, ბეჰრი განმიცვია, ბეჰრიც გულში მაქვს ჩაბარებული და, ალბათ, მოვკიანებით დავიწყებ მეშუარების წერას. ახლა კი ვიტყვი მხოლოდ ორიოდ სიტყვას. მე ხშირად ვიგონებ ბატონ სანდროს, განსაკუთრებით მსახიობური დაეჭვების მძიმე წუთებში, როდესაც გინდა, სიმართლე იცოდე შენი ნამუშევრის შესახებ. მაი იცოდა სიმართლის თქმა. ქებაზე ტუნწი იყო, მაგრამ, სამაგიეროდ, როგორ გვიხაროდ, როცა რამეს მოგიწონებდა. თვითონაც ძალიან უხაროდა, როდესაც ხედავდა, რომ მსახიობმა რაღაც ნამდვილს მიალწა.

მე მამა არ მახსოვს, მაგრამ იმას, თუ რა არის მამობრივი ზრუნვა, ალერსი, დატუქსავა და მრისხანებაც კი, ბატონი სანდროსაგან ვგრძნობდი წლების მანძილზე. ამის გამო მადლობის გრძნობას მე მთელი სიცოცხლე ვატარებ გულში. მადლობელი ვარ იმისთვისაც, რომ მან მასწავლა თეატრის ანბანი, განმსაყვედრა აქტიური წარმატების პირველი სიტკბო თავის პარწინავაზე, ვაკეკურად დიდებულ „ანზორში“. მე იქ ამას ვიამაშობდი.

მუდამ მზობლავდა სანდრო ახმეტელში მისი არაჩვეულებრივი მუსიკალობა და პლასტიკურობა. ის გრძნობდა ბეჰრისა და მოძრაობის მშვენიერებას. ყველაფერი უაზრო, უსახო და სიცოცხლის სიყვარულს მოკლებული სიძულელის იწყევდა მასში. მას უყვარდა სიცოცხლე, ცხოვრებისა და შემოქმედების მშვენიერება, ტკბებოდა სიმღერით, მშობლიური ცის სილამაზით. ოცდამათე გაზაფხული მოვიდა მას შემდეგ, რაც აღარ არის ბატონი სანდრო და ყოველ აპრილს, ახმეტელის დაბადების დღეს, მისი საფლავი გაზაფხულის ნახი ყველგნობით მინდა შევამყო.

ბატონი სანდრო! დღეს მე გულწრფელად ვაცხადებ — ჩემი ცხოვრებაში არ ჩამიდგინა არავითარი ცოდვა. არასე წინაშე ცოდვილი არა ვყოფილვარ, მხოლოდ ჩემს სიცოცხლეში ერთხელ, 1930 წელს, როდესაც იძულებული ვიყავი დამეტოებინა შენი თეატრი, ჩავიდინე ცოდვა, რომელიც დღესაც მაწვალებს. მაგრამ რა ვუყოთ — უცხოდ არ გავერილვარ, სხვაგან, მტრებში ხომ არ წავსულვარ, მამაშენთან წავიდე ისევ. ის მაამაშენ, პაპაჩემი — კოტე მარჯანიშვილია. იმან შემიფარა და დღეს, როგორც ხედავ, ვივინებ იმ ტკბილ წუთებს, რომელიც შენ, შემოქმედების დროს, ჩემთან გაგიტარებია.

სანდრო ახმეტელის უცხოში წერილები და სურათები

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის კვლევა საპატიო და რთული საქმეა. რთულია იმის გამო, რომ მასალები განხეულია პრესაში, მუზეუმებში და არქივებში, საპატიო კი იმიტომ, რომ ახმეტელის წერილებისა და ნაწარვის შეგროვება და თავმოყრა მრავალი გაღატაკებული პრობლემის ახსნაში, მრავალი შეცდომის გასწორებაში დაგვიხმარება. ამით ნათელი მოეჩვენება ახმეტელის მოღვაწეობის ბევრ მხარეს.

როგორც ცნობილია, ალ. ახმეტელის შრავალი წერილი და მოსაზრება უკვე გამოქვეყნებულია. მიუხედავად ამისა, ჭერ კიდევ ბევრი ფუნდამენტული წერილი, მოხსენება თუ საგაზეთო სტატია უნდა იქცეს ფართო საზოგადოებისათვის ხელმისაწვდომად. ამჯერად ჩვენ განვიზრახეთ ახმეტელის ორი წერილისა და რამდენიმე ფოტოსურათის გამოქვეყნება. წერილები ხელნაწერის სახით ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.

ჩვენი აზრით, ამ წერილების გამოქვეყნებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ერთი მეტად საკრიბოროტო საკითხის განსაზღვრებაში. ზეპირი გადმოცემის მიხედვით საგნად ფუნდამენტული საზოგადოებაში აზრი, თითქოს რუსთაველის თეატრიდან კ. მარჩანიშვილის წახვლის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი ახმეტელთან გამწვავებული ურთიერთობა იყო, თითქოს ახმეტელი მოსაზრება თეატრიდან მარჩანიშვილის წახვლას და მისი დაგლის დასაკუთრებას, იმასაც საკმაოდ თამამად აცხადებენ, ახმეტელს ქართული თეატრის აღორძინებას საკუთარ თავს მიაჩნის და მარჩანიშვილის წახვლას არაფერად თვლის. ამ გავრცელებული აზრის მიხედვით გამოდის, თითქოს ახმეტელი თავის მასწავლებელს სათანადოდ არ აფასებდა. ახეთი მოსაზრება საფუძველს მოკლებულია. უკვე შემთხვევაში, გარკვეულ პერიოდში, უფრო ზუსტად, 1928 წელს თეატრში მომხდარ მეორე განხეთქილებამდე მსგავსი რამ არ ყოფილა. სამწუხაროდ, ამის შემდეგ ორი დაპირისპირებული მანაყ შეიქმნა არა მარტო მსახიობთა შორის, არამედ, რაც ყველაზე მწვავე სიტუაციაა ქმნიდა, კრიტიკოსებშიც — ამ დრომდე ახმეტელი მარჩანიშვილისადმი დიდ პატივისცემასა და ერთგულებას იჩენდა. ამას მოწმობს იმ პერიოდის კვლევა დოკუმენტები.

თეატრიდან მარჩანიშვილის წახვლის მთავარი მიზეზი იყო კონფლიქტი მარჩანიშვილსა და კორპორაციას შორის და არა მარჩანიშვილსა და ახმეტელს შორის. ახმეტელი, როგორც ერთ-ერთი რიგითი კორპორანტი (ამ დროს იგი მორიგი მამასახლისოც არაა), ამ კონფლიქტში უმრავლესობის მხარეს იყო, თუმცა მთელ რიგ საკითხებში ცდილობდა შეენელებინა მასწავლებელსა და კორპორაციას შორის მომხდარი უთანხმოება, მაგრამ ეს არ მოხერხდა, უთანხმოება გაიოთხილ და მთავრდა.

მარჩანიშვილისა და ახმეტელის ურთიერთობის გარკვევის დროს გათვალისწინებული უნდა იქნას უკველი ნიუანსი. კვეთში გამოქვეყნებული წერილები

ბი აშკარად მოწმობენ იმ პერიოდში ახმეტელის დამოკიდებულებას მარჩანიშვილისადმი — ქართული საბჭოთა თეატრის აღორძინების მსებურებისადმი.

ამ პერიოდში მხოლოდ ერთხელ, თავმდაბლად, მორიდებით, აფასებს ახმეტელი თავის წვლილს ქართული თეატრის აღორძინების საქმეში: „ვსარგებლობ შემთხვევით, ვამბობ, რომ ხაზი, რომელიც მე ავიღე ქართულ თეატრში ჩემი თეატრის მოსახლისთანავე, სახეებით გამოვადე წინამორბედს იმ საერთო თეატრალურ გეზისა, რომელსაც ადგია კოტე მარჩანიშვილი და რომლისკენაც მიჰყავს ჩვენი თეატრი თამამად და დიდის უნარით ჩვენს დიდებულ ხელმძღვანელს“ (გაზ. „სომელი“, 1928, № 1). ეს შეფასება სრულიად მართებულია და არავითარ შემთხვევაში არ არის გადაამტკებელი. ახმეტელის პირველი ნაბიჯები ქართულ თეატრში ნამდვილად მოსაშაღებელი პერიოდს იყო იმ დღი რეფორმისა, რომელიც მარჩანიშვილმა ჩაატარა.

უბღლიაკისათვის ჩვენი წერილები პირობითად დავნომრებთ. პირველი — ბლოგნოსის ადამიანი მხარესა და წერილი, დაუმთავრებელია, ავტოა მე-3 და მე-7 გვერდები, შეიძლება, დასასრულიც დაიკარგა. წერილი ჭვარიდანი ხაზებით წაუშლია და სუფთა მხარეს მეორე დაუწვია.

პირველი წერილი, შესაძლოა, „ლურჯის“ გამოსვლის ირგვლივ გამართული კამათისთვის იყო გამოწვეული, რომელიც გაზ. „ქართულ სიტუაციაში“ გამოართა 1924 წ. მეორე რომელიც მოხსენებისა თუ პირობითური წერილის კონსპექტი უნდა იყოს. წერილები დაუთავრებელია, მაგრამ შეიძლება მათი დათარიღება. ბლოგნოსტე დასტამბულია 1928 წ. ი. ი. ფურცელი ახმეტელს 1924 წ. 29 იანვარს (ს.დ. რუჯის“ გამოსვლა) შემდეგ გამოუყენებია. წერილი სწორედ ამ თარიღისა და „ცხვრის წყაროს“ პრემიერის თარიღის მნიშვნელობას შეეხება. ახმეტელის აზრით ის, რაც „ცხვრის წყაროში“ დაამკვიდრა 29 იანვრის გამოსვლაში, უკვე დაკარგა და თეატრის შემდეგ ამ სიმოქმედ პროგრამად გამოცხადდა. მეორე წერილი უფრო გვიანდელია.

ეს წერილი ახმეტელს ახას და გამოუქვეყნებია, ჩანს, რაღაც მოსაზრების გამო, დღეს კი ჩვენ მისთვის არაა, რომ მის გამოქვეყნებას გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება.

მეორე წერილიც, სამწუხაროდ, დაუმთავრებელია, იგი დაბეჭდილია ურნალ „წარმოშობა“ 1928 წლის დეკემბრის თვის № 11-ში. ჭვარტრისთვის ვერ მივაკვლიეთ ურნალის მომდევნო ნომრის (იგი დეკადურად გამოდიოდა).

სურათები, რომელთაც ჩვენ აქვე ვაქვეყნებთ, ნაკლებდაა ცნობილი და მივაჩინა, რომ ისინიც სანდრის დამოუკიდებლად წარმოადგენს საზოგადოებისათვის. ეს სურათებიც დაახლოებით იმავე პერიოდშია გადაღებული, როცა წერილებია დაწერილი.

თითო ლამითაიანი.

I

25 ნოემბერს² საზოგადოება ქართულ თეატრს გამარჯვებას ულოცავდა.

29 იანვარს³ საზოგადოება ქართულ თეატრს პროტესტს უცხადებდა და უშტენდა.

რა მოხდა.

29 იანვარს არტისტთა კორპორაციის მიერ დაკანონებულ იქნა 25 ნოემბერში მომდარი ისტორიული აქტი ქართული თეატრის გადართილებისა და ახალი ფორმების შესხმისა.

როდის იყო გულწრფელი საზოგადოება.

25 ნოემბერს.

თუ

29 იანვარს

როდის იცნო თვით საზოგადოებამ თავისი თავი გამარჯვებულად, როგორც ქართული თეატრის განახლებას ზეიმობდა, თუ როდესაც იგი პროტესტით გამოდიოდა კორპორაციის წინააღმდეგ.

რატომ ზეიმობდა ჩვენთან ერთად თეატრის რენესანსს ან

რამ აიძულა იგი პროტესტით გამოსულიყო ჩვენს წინააღმდეგ.

სად არის ნამდვილი სახე საზოგადოებისა.

პასუხი მრავალია: 1) ჩვენ მიუღებლად მიგვაჩნია ფორმა მანიფესტის, თუმცა მთელი ჩვენის არსებით თქვენთანა ვართ ახალი გზების ძიებამი.

2) ქართული თეატრი — თეატრია უშინაარსო ფორმის და მაშასადამე იგი არ არის ეროვნული სულისკვეთების გამოხატველი.

3) ჩვენ არ ვიცით, ვის ებრძვის კორპორაცია, როდესაც მოპირდაპირე არსად არის და მაშასადამე სრულიად მიუღებელი მათი გამოსვლები და დემონსტრაციების მოხდენა თეატრში.

4) თქვენ შეურაცხებელ ქართული თეატრის ბუმბერაზნი და მაშასადამე თვით კულტურა ქართულ ერისა.

5) თქვენ განცხადებთ ქართული დრამატურგია ქართული თეატრად...⁴

მესაჭუდ გამოაცხადა თავისი თავი. ეს უდიდესი აქტია — ქართული თეატრის ისტორიაში. ქართული თეატრი და მასთან არტიტი დღიდან დაარსებისა მუდამ სხვისი ოპეის ქვეშ იღება.

ერისთავის დროს, მას ოპეკუნებდა ვორონცოვი, შემდეგ თავდაზნაურობის მარშლომა, დრამატული გამგეობა და მრავალი სხვა თეატრთან არავითარი კავშირის მქონე პირი.

29 იანვარს თვით თეატრმა და თვით არტისტმა სთქვა თავისი მკვეთრი სიტყვა.

საზოგადოება მიურევველი ასეთ არაჩვეულებრივ ამბავს თეატრში, კიდევაც მართალია.

მომრ⁵. 25 ნოემბერი კი არ არის გაცურვა ქართული თეატრის, არამედ დასაწყისი ახალი ეპოქის ქართული თეატრისა. შემდგარია ის ყინვ ჰაქერობს, თითქმის ქართული თეატრი 25 ნოემბერს მხოლოდ გამოცურდა, რომ მან, რაც კედება, სული მოიღდა და გაჯანსაღებული გამოჩნურდა.

სრული შეცდომაა.

ის, რაც კედებოდა 25 ნოემბრამდე, ის სამუდამოდ არავისთვის თავად მოკვდა თეატრალური თვალსაზრისით, მან ლოლიკურად დალია სული⁶.

25 ნოემბერს არავითარ გამოცხადებებს ადგილი არ ჰქონია.

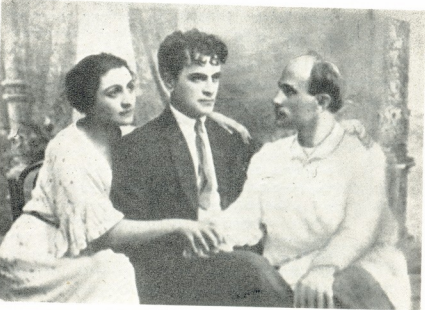
1850 წ. ორი იანვრიდან⁷ 25 ნოემბრამდე აი ერთი თარიღი. 5 ნოემბერი, 29 იანვარი და შემდეგ აი მეორე ისტორიული თარიღი ქართული თეატრისა.

ერთი ეპოქა ქართული თეატრისა, რომელიც დაიწყო 1850 წ. 2 იანვარს, დასრულდა და ჩაემაღა ისტორიულ ნაოჭებს 25 ნოემბერს.

25 ნოემბერში დაიწყო მეორე ეპოქა — გზა მისი რთული და ძნელია.

29 იანვარი იყო მხოლოდ პანაშვიდი ერთი ეპოქის და ნათლობა მეორეის ახლის⁸.

და აქვე ირღვევა ერთსულვებება საზოგადოების და ხდება აფეთქება ამა თუ იმ ნაწილების და პიროვნების.



საზოგადოება 25 ნოემბერს ზეიმობდა იმიტომ, რომ იგი თეატრის გამოცხადებებს თაყვანს სცემდა.

იგი შეცდ თავის შემცენებაში.

საზოგადოების ნაწილი ღელავს, პროტესტს აცხადებს მას შემდეგ, როცა ეპოქა თუ რა მოხდა 25 ნოემბერს.

1

2 იანვარი-25 ნოემბერი დიდი ისტორიული ეპოქა ქართული თეატრისა — მრავალი ბრწყინვალე პერიოდებით. იმს დაიწყო ირისთავამ.

2

25 ნოემბერი, 29 იანვარი და მომავალი, რთული პასუხისმგებელი დასაწყისი დიად ეპოქისა, იგი დაიწყო კოტე მარჯანიშვილი.

და როგორც ახალი ეპოქა, როგორც პირველი იწვევს საზოგადოების ნაწილის აღლევებას, იწყებს დავას და მზარდ გაუგებელ აღმფოთებას. ეს ასეც უნდა იქნას. მოვლენა მეტად რთულია. საკითხი მეტისმეტად სერიოზულია; ასე რომ მის გასაშუქებლად საჭიროა უფრო მეტი დაკვირვება და დაღეგებით გამოჩვევა ყველა იმისა, რაც იყო და რაც მოხდა...⁹

დრამატურგია — ჰქმნის ახალ თეატრს

შეიძლება თუ არა შეიქმნას ძიების თეატრი — ანდა სწარმოებდეს ძიება ახალ თეატრზე საქართველოში მაშინ, როდესაც ახალი დრამატურგია არ აქვს.

დრამატურგია ჰქმნის ახალ თეატრს. ფაქტები — სამხ. თეატრი...¹⁰

არის თუ არა თეატრი დამოუკიდებელი ხელოვნება.

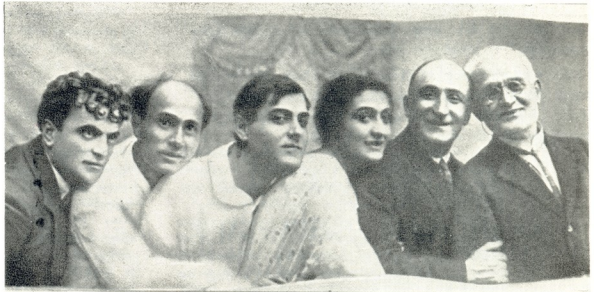
რა ახასიათებს თეატრს, როგორც დამოუკიდებელ ხელოვნებას, მისი აუნიკლამელი ბატონობა I — არის მოქმედება, II — განსახიერებელი მოქმედება.

რით?

სიტყვით. და არა მარტო სიტყვით, სულიერი განცდით, სულით და ფიზიკით.

დრამა უმოთვრესად ლიტერატურული ნაწარმოებია. იგი

თამარ ჰავჭავაძე, სანდრო აბშეტელი და აკაკი ხორავა



ს. აბშეტელი, ა. ხორავა, დ. ჩხეიძე, თ. ჰავჭავაძე, ნ. გოციროძე, მ. ნემო

ხდება თეატრალური მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი თეატრალურ ხასიათს იღებს.

დრამა უთეატროდ მხოლოდ სიტყვაა — სიტყვა უფასო. მეორე ატრიბუტი — თეატრალიზა — რომელიც ფერ-შია — და ყველასათვის თანდაყოლილია, ამიტომ გადაჭრით დებულება, რომ დრამა ჰქმნის თეატრს მაინც არ არის.

1. მოქმედება
2. თეატრალიზა

კრედი ჰქმნის ახალ თეატრს, მაშინ როდესაც მისი მსგავსი დრამატურგია არ არსებობს.

ისტორიული მისია ქართული თეატრისა

ქართული თეატრი იწყება მაშინ, როდესაც ქართული დრამატურგია არ არსებობს.

ქართული თეატრის 2 უდიდესი პერიოდი მომწიფდა მაშინ, როდესაც დრამატურგია სუტით იყო.

მთელი ვასო აბაშიძის პლეადა იყო უქართულ დრამატურგიით. არც ერთს მაშინდელ დრამატურგს თეატრზედ ამსოლუტური გავლენა არ ჰქონია. ასეთივე მისია აქვს ქართულ

თეატრს დღეს, იგი გავაუფავს გზას ქართულ დრამატურგიაზე ახალ დრამის შესაქმნელად.

2

შეიძლება თუ არა ახალი ფორმების გადმოტანა საქართველოში, მაშინ, როდესაც საქართველოს სინამდვილე, მისი ობიექტური პირობები ხელსაც არ უწყობენ. მაგ. ექსპრესიონიზმი, და სხვა.

ასევე შეიძლება ითქვას სიმფოლიზმზე, რეალიზმზე, შეფეფერებოდა სავსებით საქართველოს სინამდვილეს.

ქართველი ადამიანი — საქართველოს ერი — ევროპის კულტურა. ცვლილება პსიხიკის და სხვა.

შორაპანი — ტფილისი, ტფილისი და პარიზი. ფრანგი — პროვინციელი, ფრანგი — პარიველი, თბილისელი — ფრანგი — პროვინციელი.

3

მითხვარი იღობური ძარბოვი მომავალ თეატრის

რას უნდა ემსახურებოდეს თეატრი როგორც იდეური ხელოვნება ერის კულტურისა.

მსოფლიო პრობლემებს
ერის პრობლემებს

შეუძლია თუ არა საქ. თეატრს ამის საკითხს დაუკავშირდეს?

შეუძლიან

არის თუ არა ქართული თეატრი ერთგული თუ იგი ამ პრობლემების განსახიერებას შეუდგა.

როგორი უნდა იყოს მომავალი ძიების თეატრი, ანუ უკეთ — რა სახელმძღვანელო პრინციპებით იწყებს იგი ძიებას თავის დარგში.

ჩვენთვის არსებობს სამი პრინციპი
პრინციპი — არტიზტის

როგორი უნდა იყოს იგი?
პრინციპი თეატრის არაქმპტუნის

მისი ტექნიკური დანაწილება — სცენა-დარბაზი
საკითხი — სინაოლის
მსსამე ფორმის პრინციპი

რამდენათ ახალი პრობლემის განსახიერებაში გამოპლუს

კოლექტიური სულისკვეთება, კოლექტიური ნებისყოფა, კოლექტიური დინამიკა.

საჭირო შეიქმნა განსახიერება მასისა — არტისტი — მასსელი — კოლექტივი

1

არტისტი რეალისტურ თეატრის, არის ხელოვნურად განმეორება სცენაზე იმის, რასაც ხედავს იგი მუდამ ცხოვრებაში — მიზანია — მისი სინამდვილის გადმოცემა.

მისი შემოქმედების უნარს — უკვე საზღვარი უდევს. ჩვენთვის კი არტისტი — განსახიერება, იდეური გაგრძელება სინამდვილის (искусство в образе, идейное продолжение жизни).

პრობლემების მიხედვით, რომელსაც თეატრი ისახავს ახლა, მითხზავს არტისტს (многогранный) არტისტი უნდა იყოს...¹¹

აი ჩვენი მომავალი თეატრის მომავალი მსახიობი.

2

არხიტექტონიკა თეატრის

კაცუნებს (იხ. ჩო. დღე ქარვასლაში...)¹² თეატრს აკამყოფილებდა — არსებული ყუთი.

სამხ. თეატრს ალბათ არ მოსვლია...¹³ ახალ პრობლემებს მოაქვს ახალი არხიტექტონიკა ახალი პერსონაჟების შემოყვანით. ჩვენთვის მისი გადაგვარება-შეცვლა აუცილებელია. როგორ და როდის ამას მუშაობა დაგვანახებს.

3

ზოგადი ფორმის პრინციპი

ინდივიდუალურ ფორმიდან — კოლექტიურ მასიურ ფორმის ძიებისაკენ.¹⁴

დასასრული

ხანა აბეკუნების, შინაურობის, რვერანსების, დილექტანტობის ქართულ თეატრის მოკვდა 29 იანვრიდან. დიპლომის უნარის, პროფესიონალიზმის ბრძოლის ხანა.

თეატრში შეიქმნა ახრთა ბრძოლა — თეატრალურ მოტივებს შინაურ ჩურ-ჩურ-კურ-კურის პირადული ინტრიგების გარეშე.

ბრძოლა კულტურული. ლომობიერების ხანა მოისპო. ბრძოლა სასტიკი დაუნდობელი. ასე იქმნება კულტურა — ერის სადიდებელი.

შენიშვნები:

- 1 წერილი ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში № 236.
- 2 ლომე დე-ვეგას «ცხვრის წყაროს» პრემიერის დღე.
- 3 კორპორაცია «დურუქის» მინიფესტის საჭირო გამოქვეყნების დღე.
- 4 დედანს ამის შემდეგ აკლა ერთი გვერი.
- 5 როგორც ჩანს, დაკარგულ ფურცელზე იყო პირველი დებულება.
- 6 აქ ამბეტელი გულისხმობს ძველი ქართული თეატრის იმ სახეს, რომელსაც იგი არასოდეს არ იზარებდა.
- 7 გ. ერისთავის მიერ პროფესიული თეატრის აღდგენის თარიღი.
- 8 ამაში არ არის ამბეტელი მართალი. ქართულ თეატრს ჰქონდა მისაბამიც, რომელიც ტრადიციულად მიიღო ახალმა თეატრმა აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამბეტელი ამჟვე წერილში ძველი ქართული თეატრის ბრწყინვალე პერიოდსაც შეეხება.
- 9 წერილი იმავე ნომრით ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.
- 10 ვინაიდან დედანი ფაქტობრივად შესრულებული და გაფერმკრთალებულია, ორი სიტყვა არ იციხება.
- 11 დედანში აქ თავდება გვერი ისე, რომ ფრაზა არ არის დასრულებული.
- 12 დედანში სიტყვა დაზიანებულია და არ იციხება.
- 13 აქაც სიტყვა ვერ ამოვიკითხე.
- 14 აქედან გამომდინარე, ამბეტელი თანამედროვე თეატრში მოვარსაკიხებად ანამბულარ თეატრის საკითხს მიიჩნევს.



სხედან: მ. საფაროვა-აბაშიძე, შ. საფაროვა, დგანან: დ. ჩხეიძე, კ. მარჯანიშვილი, ი. ზურაბიშვილი, ს. ამბეტელი.



სანდრო ახმეტელის საჯარო გამოსვლები

საპარტიზოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ არქივში არსებულ დოკუმენტებს შორის შემორჩენილია სანდრო ახმეტელის საქარო გამოსვლების ტექსტები, რომლებიც მისი მოღვაწეობის მრავალმხრიობას ადასტურებენ.

პირველი დოკუმენტი დაცულია ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს ფონდში (ფონდი № 2, აღწერა № 2, საქ. 105) და დათარიღებულია 1933 წლის 30 სექტემბრით. იგი წარმოადგენს ამავე სამმართველოს სახვითი ხელოვნებისა და მუსიკალური განყოფილების მეორე სხდომის სტენოგრაფიულ ანგარიშს. აღნიშნულ თათბირზე განიხილებოდა შემდეგი საკითხები: თეატრი და დრამატურგია, თეატრის ფინანსური გეგმები, რაიონული თეატრების მდგომარეობა, საოპერო თეატრი, კომპოზიტორთა კავშირისა და ფილარმონიის

მუშაობა. ამ სხდომაზე სიტყვებით გამოსულან კ. გამსახურდია, ა. წუწუნავა, მ. ქორელი, დ. არაყიშვილი, ალ. ახმეტელი და სხვები.

მეორე დოკუმენტი დაცულია საქართველოს მხატვართა კავშირის ფონდში (ფონდი № 10, აღწერა № 1, საქმე № 43) და დათარიღებულია 1934 წლით. იგი წარმოადგენს დისკუსიის — „ქანდაკეობა და გრაფიკა გამოყენაზე“ — მეორე სხდომის სტენოგრაფიულ ანგარიშს. დისკუსიაში მონაწილეობდნენ: ლ. გულაშვილი, დ. კახაბაძე, კ. სანაძე, ალ. ახმეტელი და სხვები.

მკითხველს ვთავაზობთ სანდრო ახმეტელის აღნიშნული გამოსვლების ტექსტებს მცირეოდენი შემცირებებით.

ნინო ქიქოძე

სიძვენე სელოვანის საკითხის შესახებ მიკვლილი მათგის სელოვანე 1933 წლის 30 სექტემბერს

ამხანაგებო! სახალხო განათლების მინისტრმა აქ თეატრალური ფრონტის ბევრი საკითხი დააყენა, პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლების მითითებები ნათელია, თითქოს

დადა დრო, რომ სხვაგვარად ვიფიქროთ და სხვაგვარად ვიმოქმედოთ. მაგრამ აქ, ამ დარბაზში კონკრეტულ საუბარს შეჩვეული არ არიან, რადგან განყენებული, აბსტრაქტული

საუბარი გაცილებით უფრო ადვილია... ჩვენს თეატრალურ ფრონტზე კონკრეტულ მუშაობას, კონკრეტულ ნაფიქრ-ნაწარვს ვერ ვხედავთ.

უნდა გავსოვდეს, რომ არსებობს კონკრეტულად რუსული საბჭოთა ხელოვნება, ქართული საბჭოთა ხელოვნება, უკრაინული საბჭოთა ხელოვნება, ბელარუსული საბჭოთა ხელოვნება და ა. შ. აქ, ამ დარბაზში, არ იყო კონკრეტული საუბარი ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაზე, ზოგადად ყველაფერზე ვლაპარაკობთ, რეჟისორისა და დრამატურგის ურთიერთდამოკიდებულებაზე, ვინ უნდა იყოს წამყვანი — დრამატურგი, რეჟისორი, თუ არტიტი და ა. შ. მაგრამ არაფერს ვამბობთ კონკრეტულად ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაზე. აქ ითქვა — თეატრი ლიტერატურისა და სიტყვის ესტრადააო. ამგვარი თეატრი არც ყოფილა და არც იქნება. მინდა განვაცხადო, რომ პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლების პოლიტიკით ხელოვნებაში თეატრს წამყვანი როლი ეკისრება. სპეციალური დადგენილებით რომანების, მოთხრობების და ხოველებების კონკურსი კი არ გამოცხადდა, არამედ თეატრებისათვის გამიზნული პიესებისა. თურმე ნუ იტყვიო, — აქ ითქვა, — მიწერს შორის ყველაზე უსტკი დრამატურგი ყოფილა, რომელსაც თეატრმა უნდა ასწავლიოს თავისი საქმე და მაინც, დრამატურგი უნდა იყოს წამყვანი თეატრში. თურმე, დრამატურგს მე უნდა ვასწავლო წერა და მერე ის უნდა იყოს ჩემი წამყვანი? რას არ გაიფრთხის კაცის ყური!

თქვენ კარგად მოგხსენებთ, რომ თეატრი საბჭოთა ხელისუფლების პოლიტიკაში თვალსაჩინო როლს თამაშობს... მინდა მოგახსენოთ, რომ მოსკოვსა და ლენინგრადში ჩვენ უბრალო სტუმრებად არ ჩაესტუმვართ და ამიტომ, ზრდილობისათვის რადი ვუქვივართ. ჩვენ ჩავედით ოლიმპიადაზე, რომელიც წინააღმდეგ — პირველზე რთული იყო. საქმე ისაა, რომ ოლიმპიადა უცხოელი სტუმრებისათვის იყო ორგანიზებული და მასში მონაწილეობისთვის ოთხი თეატრი მიიწვიეს. ამ ოლიმპიადაზე საზღვარგარეთული სტუმრები — შვედურები, მეცნიერები, ხელოვნების მუშაკები ჩვენმა მთავრობამ მიიწვია. და აი, ამ ოლიმპიადაზე ოთხი თეატრიდან მხოლოდ რუსთაველის თეატრი მიიწვიეს უცხოეთში საგასტროლოდ. ეს მიწვევა მე ახს. განათლების მინისტრს გადავეცი. ამგვარად, ასეთი მიწვევა სხვა არაერთი თეატრს არ მივიღა. ჩვენმა პარტიამ მოგვცა სასებით მართებული მითითება, რომ განვავრცოთ ჩვენი სოციალისტური თეატრის მშენებლობა. ჩვენს წინაშე მრავლის უმარავლესი გადაჭრული პრობლემა დგას. როგორც ძველ ბურჟუაზიას რაიმე საკითხის გადაჭრა უნდებოდა, იგი ბერლინში ან პარიზში იქებდა სხნას, იმას, რაც სჭირდებოდა. მაშინ წამყვანი ევროპული კულტურა იყო, ასევე კი ჩვენში წამყვანი პროლეტარული კულტურა და საქმეს თეატრი აქვე, სამედ გაუსვლელად უნდა მოგვანდა, ჩვენს პროლეტარულ კულტურას ჩვენ აქვე, ჩვენში ვქმნით, მაგრამ გასარკვევი ისაა, რა წყაროებით უნდა ვკვებოთ, რაზე უნდა დავაფუძნოთ იგი... პარტიის დადგენილებით, გუშინდელი კერძო მიწის მუშა შემოღებულ კოლმეურნეებ გადაიქცევა. რა კაცი იქნება იგი? როგორ ჩამოყვავილობით მისი კულტურა, რა

წყაროებით ვკვებთ იგი, რა ფორმები შევიმუშავოთ საამისთვის?

მოსკოვშიც მჭონდა ამ ახალ ადამიანზე საუბარი. იგი პროლეტარიატის მხარდამხარ მიამიჯვებს. პროლეტარიატს ჩვენ ვიცნობთ, ჩვენ მისი გვესმის, მაგრამ როგორ მივუდგეთ ამ ახალ ხასიათს — კოლმეურნეს, როგორ წარმოვასხოთ იგი სვენაზე? თქვენ არ გინდათ ამ საკითხის აღძვრა, არა და, ეს არსებითი საკითხია. მე, რეჟისორმა, არ ვიცი როგორ გამოვხატო, რა ფორმით ეს ხასიათი... არადა, ინტელიგენციამ უნდა იფიქროს თუ ვინ არის კოლმეურნი, როგორი ფორმით წარმოვსახოთ ეს ახალი შინაარსი. ახლა ზაფხულობით ინტელიგენცია და პროლეტარიატი სოფლად ჩადის დასასვენებლად, მაგრამ ზამთარში, როცა ნაკლები სამუშაო ექნებათ, კოლმეურნეები ქალაქში, ცენტრში ივლიან, დაისვენებენ და პროლეტარულ კულტურას ენაირებთან. როცა ეს კოლმეურნი კარზე მოგვადგება, მინდა ვიკოდე, რას ვაჩვენებთ მას? მინდა ვკითხო წამყვან დრამატურგებს, როგორ ესმით, როგორ წარმოუდგენიათ ეს ამაგი. მე მგონია, ჩვენ ჯერჯერობით სათანადოდ არა გვაქვს წარმოდგენილი, თუ როგორი იქნება ხელონიდელი კოლმეურნი.

ჩვენში არაივნი წერს, თუ როგორ მვლანდებდა ნაციონალური ფორმა თეატრში, ლიტერატურაში და ა. შ. ამ საკითხებზე მოსკოვში თვარს წერენ. მოსკოველი ავტორები წერენ ქართულ ეროვნულ დეტარსა და სხვა ეროვნულ თეატრებზე, მაგრამ ჩვენ თითონ ქართულ ეროვნულ თეატრზე არ ვწერთ. ჩვენ ნაციონალური ფორმა ეთნოგრაფია გვეჩინა. არასდ იმედს არ წერენ ქართულ ეგზოტიკაზე, როგორც ჩვენში. ზოგიერთებისთვის სხანეით მხოლოდ ეგზოტიკაა. ეთნოგრაფიისა თუ ეგზოტიკის საკითხები, თავისთავად, ძალზე საინტერესოა და ისინი ცალკე უნდა განვიხილოთ. როცა გურულები „ალ-ფაშაში“ მღერაან, ეს ეგზოტიკაა, ეთნოგრაფია? ჩვენი შემოქმედებითი ანგარიშების დროს გვიხდებოდა წარმოგვეჩინა ყველა ელემენტი, რომლებსაც ეფუძნება რუსთაველის თეატრი, უცხოელი სტუმრებიც გვესწრებოდნენ. როცა ჩვენებმა გურული სიმღერები იმღერეს, ერთმა ცნობილმა ფრანგმა კომპოზიტორმა მკითხა — გვითარგმნეთ, რას მღერაანო, ალბათ, გავაჭეუებთ, ამისთანა სიმღერებს ხალხი ვერ შექმნისო, მე უკანასკნელ, თეატრის ხელმძღვანელს ვარ და ტყუილების თქმა არ მეხერხება-მეთქი. სხვა სიმღერაც ვიმღერეთ და ის კომპოზიტორი გვეუბნება, — რასაც თქვენ მღერით, თუ მართლა ხალხური მუსიკაა, მეცნიერებამ და ტექნიკამ თქვენს წინაშე მუხლი უნდა მოიყაროსო. ჩვენს ინტელიგენციამ მაგანს და მავანს ეს მუსიკა ეგზოტიკა ჰგონია. ჩვენ სხვაგვარად ვფიქრობთ. ერთი სიტყვით, უზარმაზარი ამოცანის წინაშე ვდგავართ. ეს ამოცანაა კულტურული მემკვიდრეობის ათვისება, ამ მემკვიდრეობის შემდგომი განვითარება. ჩვენ უნდა ბოლომდე დაღრმად გავაგვიანოთ, თუ რა არის სოციალისტური რეალიზმი. იგი ხშირად სიტორიული მემკვიდრეობის გარეშე არ არსებობს. ეს უნდა გავასოვდეთ. რუსთაველის თეატრისთვის სოციალისტური რეალიზმი, უწინარეს ყოვლისა, რადა თქმა უნდა, სოციალისტურ პეროიკას გულისხმობს. ჩვენ ყოფიას, თავისთავად, არც აგსანად. ჩვენ ყოფიანი პერიოკას

ვემბეზები და არა პერიოკაპი ყოფას, ჩვენ პერიოკაპი ყოფაში გვე-
გულვის და არა ყოფა — პერიოკაპი, ჩვენ ამ აზრს ვიცავთ და
ვაკეთებთ. ჩვენ ვამბობთ, რომ ამ შეგვიძლია თეატრში
ყოფის ჩვენება, რადგან ჩვენ განსაკუთრებული თეატრი ვართ.
თქვენ პიესებს წერთ ჩვენი თეატრისათვის და, ინაძრულად
სრულიად გულდამხედვებით ეძებთ სხვა თეატრებსაც თქვენი
პიესებისათვის. თქვენ ისე წარმოგიდგინათ, თითქმის თეატრებს
შორის არც არავითარი განსხვავება არ იყოს და ძალიანაც ცდე-
ბით. ჩვენ გამოკვეთილი სახის თეატრი ვართ და ჩვენ ჩვენი
საკუთარი დრამატურგია უნდა გვკონდეს — ჩვენს დრამატურ-
გიას თავისი ხელწერა, თავისი ტექნოლოგია, თავისი კონსტრუ-
ქციის უნდა უქონდეს, მაგრამ სოციალისტური პერიოკაპის თე-
ატრის შესაქმნელად, უწინაესო ყოვლისა, საჭირო იმ მეთოდ-
ოლოგიის პოვნა, რომელზეც დამყარებული იქნება მიზანს.
მოდი, ვისაუბროთ ამ თეატრალურ მეთოდოლოგიაზე, რატომ
მიიღო რუსთაველის თეატრმა ასეთი სახე? იმიტომ, რომ მან
შეიმუშავა თავისი ტექნოლოგია, მან შეიმუშავა, დაისახა თა-
ვისი სხვათაგან განსხვავებული მიზანი. რუსთაველის თეატრი
პირველთაგანია, როცა თქვენს წინაშე, აგრეთვე მოსკოველი და
ლენინგრადელი საზოგადოებრიობის წინაშე გამოიხსნა იმით,
რაც შექმნა. ჩვენ გავიარეთ გამოცდა და შევიძლია ვთქვათ,
რომ სირცხვილი არ გვიკავია. ჩვენ 75.000 მაყურებელმა გენა-
ხა. მთავარი ის კი არაა, გვაქვსდენ თუ არა, მთავარი ისაა,
რომ ჩვენი მეთოდოლოგია (მიღების „ყაზალდები“) მაყურებ-
ლისთვის მისაწვდომი გავხადეთ ქართული არმოცნობილ მაყ-
რებელთა ისევე ისდენ ჩვენს სპექტაკლებზე ღამის პირველის
ნახევარზე, როგორც ჩვენში სხედან. რითი მივალწიეთ ამას? იმი-
თ, რომ ჩვენი საკუთარი მეთოდოლოგია შევიძლია ვთქვათ, გამოე-
კვეთეთ და იმით ვმუშაობთ. ვისაც ჩვენთან მუშაობა უნდოდა,
მუშაობდა კიდევ, ურთავისთვის გვიქვამს, დრამატურგე-
ბთან ცუდი ურთიერთობა არასოდეს გვექონია. პირველად იცდა-
ქვს წელი შევქმენით რუსთაველის თეატრში დრამატურგე-
ბის გაერთიანება, რომელიც შემდეგში დიმიშალა. არ დარჩე-
ნილა დრამატურგი, რომელიც ჩემთან არ მოსულყვის და
რომელთანაც მე არ მივსულვარ და შევხვეწნიდი, რამე მომე-
ცი-მეთქი. ასლა მე თქვენ გვეითხებით — როგორ მოვიქცეთ,
რა გზით წავიდეთ?

ჩვენ ვამბობთ, რომ რუსთაველის თეატრმა ერთი შემოქმე-
დებითი პერიოდი დაამთავრა. „ნი ტრანსისსი“ დღემდე ჩვე-
ნი მუშაობის მეთოდი შევამოწმეთ. პარტიის ორგანომ, „პრაგ-
მა“ აღიარა, ეს ნამუშევარი სანიშნოა და მიხვან უნდა ვის-
წავლით. ჩვენ გაეასრულეთ პირველი პერიოდი... თეატრი
ორგანული მოვლენაა და დაისვა სტუდიის საკითხი. ჩვენ შევ-
ქმენით სტუდია, რომელიც არსებობს 1927 წლიდან. დრამა-
ტულ ფაქულტეტთან ერთად გვაქვს ქორეოგრაფიის ფაქულტე-
ტიც, რომელიც საქმეს ვერ უძლებს. კოლდისალი ქორეო-
გრაფიული მასალა გვეუბება. გამოჩნდა ერთი კაცი — მე მას
გმირს დავარქმევდი — დავით გარეიშვილი, ვინც ხელი მოა-
კიდა ამ მასალის შესწავლას. გაავსენით მუსიკალურ-ინსტრუ-
მენტული ფაქულტეტიც. ჩვენ გვიჩნდა ამ სამი ვეშაპის —
მუსიკის, ქორეოგრაფიული მიმართობის და სიტყვის — ზურ-
გზე დაემდგარყავით. ცდება ის, ვისაც პოინია, რომ სიტყვის

სათანადო ყურადღებას არ ვაქცევდით. ჩვენ ვქმნით ქართული
ფორმაიის მსახიობებს.

ამ გზით პირველი პერიოდი რომ განველეთ, მეორე პერი-
ოდში გადავდეთ და დაისვა რეპერტუარის პრობლემა. რე-
პერტუარის პრობლემა თეატრში ძველი პრობლემაა. რასაკვი-
რვლია, საქმე პიესების მოგროვებით არ ამოიწურება. რე-
პერტუარის საკითხი თეატრის შემოქმედებითი პრინციპის
საკითხია. საჭიროა, რომ ჩვენი რეპერტუარი ხუთ უმთავრეს
მიმონტს გულისხმობდეს: ისტორიულ-რევოლუციური, კლასი-
კიკურ-ვეროპული, ძველბრძნული, ხალხური თეატრალური
პიესები და ამათი დავიერგვინება — სოციალისტური რეპერ-
ტურა.

სოციალისტური რეპერტურა უნდა იყოს ის სინთეზი,
რომელიც მოიცავს ისტორიის ყველა მხარეს. დასავლეთვერო-
პული კლასიკოსებისკენ იმიტომ ვიღვებით, რომ კლასიკური
სხასათები არა მარტო საკუთარი თავის გამოვლენის საშუა-
ლებს ვაძლევს, არამედ იმის საშუალებასაც, რომ გავიანზ-
როთ რევოლუციური მოძრაობის ისტორიული პერსპექტივები.
ჩვენ ძველბრძნული კლასიკისკენ იმიტომ ვისწრავით, რომ
ქართულსა და ბერძნულ თეატრალურ პერიოკაპს შორის ბევრი
რამაც საერთო. ჩვენ სახალხო-თეატრალურ ფორმებს იმიტომ
ვერთვულობთ, რომ იგი გვაძლევს ფუნდამენტს, რომელიც
ორგანულად გვაკავშირებს ჩვენი ხალხის განვითარების პერს-
პექტივებთან. თეატრთან არაფერი უსაქმობა იმას, ვინც წი-
ნასწავთ ვერ განსტერებს თეატრის პერსპექტივებს.

ჩვენ შევდით მეორე პერიოდში. ჩვენ პირველ პერიოდში
დავდეთ მიღობი. არ დავიგდებამ „კამლეტი“. ჩვენ ვფიქ-
რობთ, რომ ყველაფერი „კამლეტიკა“ მიდის, შიღვით და
თვით შექსპირიც კი. ესაა საფესურები, რომლებზეც თანდათან
აღიხარ. ჩვენ თუ კამლეტიკად ვაღწევით, ეს უკვე ჩვენი რეპ-
ერის მესამე ხუთწლიანი იქნება. ბერძენ კლასიკურ თეატრ-
სებზე — ეს დღი საკითხია. უნდა გადაწყვიტო პრობლემა, თუ
როგორ მიუდგეს საბჭოთა თეატრი ამ კლასიკოსებს. მხოლოდ
სპექტიკოსის ჩვენება არ გმარა. საჭიროა სპექტიკალში დიდი
შემოქმედებითი პრობლემის გადაწყვეტა.

ერთი ხანი იყო, თეატრს თუ იდეოლოგიურად გაპარტულე-
ბული რეპერტუარი აქვს, ყველაფერი წიღირგამია. სცენაზე
იდეოლოგიურად მისაღები პიესა თუ მიდის, სანტეგრესოა,
შეარამ როგორ იყო დღემდე ეს პიესა — არავის აინტერე-
სებდა. ჩინებულადაც რომ გეთამაშა კონტრკვლუციონერის
როლი, მაინც გლანდლანდენ. უნიჭოდაც რომ გეთამაშათ და-
ღებითი გმირის როლი, გაქმდნენ. ეს პერიოდი უკან დარჩა.
ასლა თქვენ შევიძლიათ ძალზე დიდი მნიშვნელობის პიესაც
დავტავ, მაგრამ თუ მას მხატვრულად სრულყოფილ ფორმას
არ მიანიჭებთ, არაფერი გამოვიტავთ...

ჩვენი მაყურებელი დიდ ემოციურ დაძაბულობას უნდა
გრძნობდეს სპექტიკალზე. სოციალისტური რეალიზმის მიზან-
დასახულება ეს გახლავთ. სხვაგვარად სოციალისტური რეა-
ლიზმი სოციალისტური რეალიზმი არ იქნება. მე ვაღვლებული
ვარ გარკვეული მიზნების წარგმართო ემოციები. ეს იდეები,
ცხადია, საბჭოური იდეები იქნება. მე თუ ავგვარ ემოციას მი-
ვალწი, მამასადამე, სოციალისტური რეალიზმისათვის მიმიღ-

წვეია. აი, ამოცანა უსაა. ჩვენ ვამბობთ, რომ ამისთვის საჭიროა სრულიად ახალი მსახიობი, საჭიროა ახალი შინაარსი, ახალი მეთოდი და სრულიად ახალი ფორმა დრამატული თეატრისა. აი, რა გვეჩივლება — ახალი ფორმა, ახალი შინაარსი. მე ვამბობ, რომ ჩვენ ახალ შინაარსს ძველი ფორმით წარმოვსახავთ, აი, რა არის მიუღებელი... ჩვენ გვეჩივლება თეატრის შესატყვისი დრამატურგია. ჩვენ გვინდა ახალი ფორმა დრამატურგისა, ახალი, ახლებური კონსტრუქცია დრამატული ნაწარმოებისა. ამიტომ, დრამატურგია ჩვენ უნდა გვაღიაროს და ჩვენთვის წუროს, ან არ უნდა გვაღიაროს და არ წუროს ჩვენთვის. როცა ამბობენ, ახმეტელი ჩვენ არ გვაღიარებს და აიძულებს იგი ჩვენი პიესები დადგასო, — სრული აბსურდია. მომეცით, მომეცით პიესები და დავდგამ. მაგრამ მთავარი ეს არაა. როცა მთელი გარდასახეთ, გადავაკვივოთ, არავინ შემოგვადგვია, მაგრამ როცა ჩვენს დრამატურგს ვთხოვთ გადააკეთოს პიესა, ერთ ამბავს ტყუას. ჩვენ დრამატურგს ვუბრუნებთ, რომ, ჩვენის აზრით, ასე და ასე აჯობებდა ჩვენი თეატრისთვის, ჩვენი მიზნისთვის ასე და ასე უმჯობესი, და, თუ შეუძლია, გადააკეთოს პიესა. ჩვენ ვინმე ვაიძულებთ, რომ უნდა და თუ არ უნდა, გადაეკეთებინა თავისი პიესა? ... აი, რა მინდა ვთქვა სიტყვის დასასრულს, 1916 წელს პეტერბურგში ვსწავლობდი, სტუდენტი ვიყავი, როცა თბილი-

სში ჩამოვედი. თეატრის შენობასთან მივედი და რას ვხედავ: ზოგი მსახიობი აუზთან ზის, სხვები სადარბაზოსთან დგანან, რას ელოდებით-მეთქი, კვითხე. ჩვენს ზედრს ველოდებით, იქ, მაღლა წყდება ახლა ჩვენი ბედიო. ვინ წყვეტს-მეთქი, ახლა ეს ვიკითხე. თურმე, ადვოკატი ბარათაშვილი და პრისტივი ერისტოვი წყვეტდნენ მსახიობების ბედს. იქ, ზევით, არცერთი თეატრალური მოღვაწე არ აღმოჩნდა. მსახიობები ძველად უფლებო ხალხი იყო. 1923 წლიდან, „დურუქის“ შექმნის დღიდან ვითარება იცვლება. მეურვეობამ ჭირი მოგჭამათ. ახლა ეს ბევრს არ მოსწონს და ხშირად გვემსის, ეს რა ბარიერია აღმართული რუსთაველის თეატრში, რომ კაცს ვერ გადაუხიჯებია, შევივინ რეპეტიციებზე, რატომ არ გვიშეშებენო. არა და არა, არ შევიშებთ. განა, როცა თქვენ წერთ, ქმნით თქვენს ნაწარმოებებს, გვიშებთ თქვენს სამუშაო კაბინეტში? რაღა თქმა უნდა, არ შევიშებთ. აი, ზოგ-ზოგებს ის აცხარებთ, რომ მეურვეობას უკვე ვერ გოწვენ. მაგრამ ამას ვერასოდეს მოესწრება. ნურავის ჰგონია, რომ რუსთაველის თეატრში მოვა და რასაც უნდა, იმას გააკეთებთ. თეატრის შემოქმედებითი ბედი თვით თეატრალური მოღვაწეების ხელშია. ჩვენ ეს უფლება მოვიპოვით. ამ უფლებას არავის დავუთმობთ. ვისაც ეს არ მოსწონს, ომი გამოვვიცხადოს. ჩვენ შეჩვეული ვართ ბრძოლას და ჯერჯერობით ვიმარჯვებით კიდევ.

სიტყვა ღისაუბრა „ქალაქი და ბაიოჩი ბაიოჩანა“

ამხანაგებო! მე მინდა ვილაპარაკო, როგორც უბრალო მაყურებელმა, რომელმაც ნახა თქვენი გამოფენა. მეჩვენება, რომ არავინ, ვინც აქ გამოდიოდა, არ შეუხო ერთ მნიშვნელოვან საკითხს. მინდა გკითხოთ, ფერწერის როგორი მანერა აქვს ქართველ მხატვარს? პირველი, ახა თქვენს გამოფენაზე თვალში მოხვდა — ესაა მოდუნება, ტემპერამენტის, შემართების დინამიკობის, მკვეთრი რიტმისა და აღზნებული ტემპის უქონლობა. მე რუსთაველის თეატრის წარმომადგენელი ვარ. სწორედ ახლა ღაღად ვუდიამებოდა აღნიშნა, რომ ჩვენ ვიყავით მოსკოვში, ლენინგრადში, სადაც ღაღადობენ, რომ რუსთაველის თეატრი არ გავს არც ერთ თეატრს. ჩვენს ამბობენ: ეს არის თეატრი, რომელსაც აქვს თავისი დამოუკიდებელი გზა, თავისი დამოუკიდებელი მეთოდი, თავისი შემოქმედებითი სახე. დაახ, ჩვენ არ ვგვერთ არც ერთ თეატრს — ჩვენ ჩვენი საკუთარი სახე გვაქვს. შეიძლება უღამაზო, მაგრამ საკუთარი. თუ გამოფენას ამ კუთხიდან შევხედავთ, მაშინ ვიტყვი, რომ ამ მოთხოვნების პასუხობის თითო-ორიოდა მხატვარი, მიუხედავად იმისა, რომ გამოფენაზე წარმოდგენილია შორის ძალიან ბევრია ნიჭიერი. რას ნიშნავს ჯონდეს საკუთარი მანერა? ჩვენ, რუსთაველები ათი წლის წინ გამო-

ვედით და ქართველ საზოგადოებას მოვახსენეთ — ყველაფერს, რასაც ჩვენამდე აკეთებდნენ, უარყოფით მთლიანად, ჩვენ ვდგებით სრულიად ახალ გზაზე, რომელმაც უნდა გამოვედინო ჩვენი ხალხის მხატვრული შემოქმედების ორგანოლობა“. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ ვიყავით უარეს პირობებში, ვიდრე თქვენ. თქვენს ხელთ არის წარსულის შესანიშნავი მემკვიდრეობა, რაც არ გვეჩინა ჩვენ. თქვენ იცით, რომ თეატრი წარმოიშვა გაყიდვებით უფრო გვიან. მე ვსვამ ასეთ კითხვას — ამირანაშვილის მიერ გამოცემული მე-12 საუკუნის ქართული ფერწერა, შეიძლება რომ დღეს ჩვენთან განვიტარებულყო? შეგვიძლია თუ არა ჩვენ მისგან ვისწავლოთ ფერწერის ის მანერა, რომელიც დამახასიათებელი იქნებოდა მხოლოდ ქართველი მხატვრებისათვის და რომელიც დაგვემარებოდა საკუთარი თავის გამტანუნებში? მე ვფიქრობ, რომ ეს შესაძლებელია საესებოთ.

ვივე შეიძლება ითქვას არქიტექტურის შესახებაც. ზოგიერთები რატომღაც საყვედურ მიიჩვენებენ ქართული სტილის არსებობას არქიტექტურაში, ღრმამაზროვნად უაყოფენ ამას. ალაბო იმიტომ, რომ ქართული არქიტექტურული სტილი კვლესიდან მოდის...

მინც რა ხდება ფერწერის სფეროში? მე ისე დავწერილებოთ არ შევჩერდები თქვენს ნაწარმოებებზე, როგორც გულია-შვილი, მაგრამ ვიტყვი — თქვენგან სიცოცხე მოდის. ვიტყვი კირიშინის სიტყვებით — გრილა თქვენს გამოფენაზე. მაკა-ლითად მზე, ატმოსფერო, რომელსაც თქვენ ხატავთ, შესაძლოა, ჩვენს სინამდვილეს ფერებით პასუხობდეს, მაგრამ ყველაფერი ეს ძალიან ცივი, მოგონილი, მოწყვნილი, ზანტია.

იქნება ვცდებოდე, რადგან ვლავარაკობ როგორც მკაცრ-რეტილი, მაგრამ ვლავარაკობ ვეუფლებოდ და არ მინდა ვინ-მე გავაკრიტიკო. ჩემი ყოფნის დროს მოსკოვში იყო გამოფენა. მივიღე გულწრფელობით ვამბობ, რომ იქ მეტი სიბოძი, მეტი დინამიკობა ახასიათებთ, იქ მსურვალე რომანტიზმი უფრო მეტია, ვიდრე ჩვენთან. რატომ? იმიტომ, რომ ჩვენმა აკადემიამ და ჩვენმა პედაგოგებმა იქიდან, სადაც თვითონ სწავლობდნენ, ჩამოიტანეს ბევრი რამ, მაგრამ არ გარდაქმნეს ისე, როგორც ეს ჩვენ ქართულ სინამდვილეს შეეფერება. ჩვენს დღისის სხვის ტკივილს ვასხამთ.

რა არის შემოქმედება?.. ჩემი აზრით, გასათვალისწინებელია სამი დებულება, უფრო ზუსტად, სამი დამოკიდებულება: პირველი — დამოკიდებულება ბუნებასთან, მეორე — დამოკიდებულება ადამიანისა ადამიანთან, და მესამე — დამოკიდებულება წარმოების საშუალებასთან. ყველაფერი ეს ერთდროულად უნდა მოქმედებდეს. ამ სამი დამოკიდებულების გაუთვალისწინებლად ჩვენ ვერ ვახსახეთ ვერც ერთ მოვლენას. ახლა ვნახით რა ხდება საქართველოში. თუმცა ჩვენ უნდა შევხედულებ შევხედოთ ცხოვრებას და დავინახოთ ის წინსვლა, გასაჭეობება რომ გამოიწვიოს.

სამაგალითოდ მივმართავ საკუთარ თავს. მე დავამთავრე სათავადანაწარმო გიმნაზია. შემდეგ პეტერბურგში გამზახუნეს უმაღლესი განათლების მისაღებად. მართალია, ვსწავლობდი ქართულ ამირხანოში, მაგრამ ყველაფერი წარმოებად რუსულ ენაზე, ქართული ენის გაკვეთილი მეექვსე იყო და მასაც ხშირად აცდენდნენ პედაგოგები. საქართველოში ყველაფერი გარედან შემოქონდათ, ეკონომიური ცხოვრება არ არსებობდა. ახლა ავიღოთ ახლანდელი მდგომარეობა. ახალგაზრდა ქართველი თბილისში იღებს საშუალო განათლებას, თბილისში ამათავრებს უმაღლეს სასწავლებელს, თბილისში ხდება ინჟინერი, ექიმი და ა. შ. სახლებს ვაშენებთ კასპის ცემენტით, ეიკვამთ ჩვენი მასალიდან დამზადებულ ტანსაცმელს, ჭკამთ ყველაფერ ქართულს და ა. შ. ამირად, ჩვენ ვაგაქვს ჩვენი ეკონომიური ბაზა, ამაშია სწორედ საბჭოთა ხელისუფლების უდიდესი დამსახურება. სოციალისტური მშენებლობის მიზანი ისაა, რომ ყოველმა რესპუბლიკამ შექმნას თავისი ეკონომიური ბაზა, რომელზედაც იგი ქმნის თავის კულტურას, თავის ცხოვრებას. ამირადა, ჩვენ შევქმენით ჩვენი ეკონომიური ბაზა, ხოლო კულტურა, შემოქმედებითი მეთოდოლოგია, თავის პროდუქციასთან ერთად, გარედან შემოგვაქვს.

ჩვენ ვსწავლობთ რუსულ თეატრს, ვუფლებებით ამა თუ იმ რეჟისორის სისტემას, ვეცნობით მეთოდს, რომლითაც ეს თუ ის მსახიობი აღწევს თავის ოსტატობას, მაგრამ ჩვენ მოვალე-ნი ვართ შევქმნათ საკუთარი სისტემები, საკუთარი მეთოდები, წარმოების საკუთარი საშუალებები და ამის საფუძველზე

შევქმნათ ჩვენი ნაწარმოებები. იგივეს ვიტყვი ლიტერატურასა და ფერწერაზე...

ახლა რაც შეეხება ეროვნულ ფორმას. ბევრი ფიქრობს, რომ ჩოხა-ახალხები, ხანჯალი, ხმალი, ყაბალახი ან ქალამანია ეროვნული ფორმა. მოსკოვში რაბისის კლუბში მკვითხებოდნენ — ეროვნულ თეატრს როგორ აშენებთო, ისინი ძალზე გააცდნენ იმით, რაც მე ვუთხარი — ვაშენებთ ისევე, როგორც თქვენ აშენებთ თქვენს ეროვნულ თეატრს. როცა მათ დაინახეს ჩოხა — თქვეს: ეს ნაციონალისტური ელემენტია. მე მივეუბნებოთ სპექტაკლზე „ჯავნოსანის“, რომელშიც ერთ-ერთი მსახიობი სცენაზე შემოდის ტყაპუქით და ვიქვი, რომ ეს ჩემთვის ისეთივე ეჭვოტყავა, როგორც მათთვის ჩოხა. ეროვნული ფორმა აზრი არა მდგომარეობს.

მინც, რა არის ეროვნული ფორმა? ამის შესახებ არ ლაპარაკობენ. ეროვნულია მხოლოდ ეს ფორმა, რომელიც აღწევს ინტერნაციონალურ ზემოქმედებას. ვამისოდ ეროვნულ ფორმას არავითარი აზრი არა აქვს...

ეუბრუნდები გამოფენას. ყოველ დარბაზში აღმოჩნებ ნიჭიერ ავტორს... ისინი რომ ნამდვილ გზაზე გაგვეყვანა, მათთვის სწორად რომ აგვეხსნა შემოქმედების არსი, მაშინ, გარწმუნებთ, სრულიად სხვა შედეგს მივიღებდით...

ახლა კი თქვენი გამოფენიდან დავასახელებდი მხოლოდ ორ-სამ მხატვარს, პირველ რიგში გულიაშვილს, რომელზედაც შეიძლება ითქვას, რომ ეს მისი საკუთარი გზაა... უმარადესობაში კი რამდენიც არ უნდა ხატოს ტრაქტორი, რამდენიც არ უნდა ხატოს სოციალისტურ თემატიკაზე, მინც არ იქნება მხატვარი, რადგან არა აქვთ საკუთარი გზა, საკუთარი სტილი... ვუყურებ თქვენს ნახატებს და ვამბობ — დახატულია ცუდად, თქვენ კი მასუხობთ — კი მაგრამ, ეს ხომ ტრაქტორია? დიახ, ნამდვილად ტრაქტორია, მაგრამ მას უთქვამდა და თქვენზე უკეთ ქარხანაში აკეთებენ.

...დადგება ის დრო, როცა მუშები მოისურვებენ გამოფენების დათავლიერებას. განა ისინი მონიღმობენ გამუდმებით უყურონ ტრაქტორს ან ქარხანას?

ჩვენ თავდაცვის ასეთი ხერხი გამოვიგონეთ — მკაცრ-ბული ნაწარმოების სულს ვერც სწვდებოთ. უბრალოდ, ცუდად ვმუშაობთ და ვინცა სულით შევნიღბოთ ჩვენი სისუსტე, თქვენს ნახატებში არავითარი სული არ არის...

მხოლოდ იმას ეწოდება მხატვარი, ვისაც აქვს წერის საკუთარი მანერა. ვისაც ეს არა აქვს, იგი ხელოვანი კი არა, ხელოსანია (მე ვთვლი ამხ. მისე თოიძეს დიდ მხატვრად. აქ იგი არა მყავს მხედველობაში). მოვეუბნებ ჩვენს მხატვრებს — ეძებონ საკუთარი შემოქმედებითი ხელწერა. სხვა გამოსავალი არ არსებობს ჩვენი მხატვრებისათვის.



დაუპიწყარი

რ რ ე

ეკატერინე ვაჩნაძე

1929 წლის ზაფხულში, წალკერში ისვენებდა რუსთაველის თეატრი.

ცხოვდა. დამსვენებელი ბავშვები შეროვილი მყავდა პატარა მდინარის პირას და წივილ-კივილით ვიკლებდით იქაურობას. ამ დროს ვიღაც მამაკაცმა ხმამალა იკითხა, ელისაბედ ჩერქეზიშვილის აგარაკი სად არისო. მოწიწებით ვუთხარი — წამობრძანდით-მეთქი. მის გვერდით ნაწი, პაეროვანი ქალი იდგა. ვიყვირე: ბებო ლიზა, სტუმრები მობრძანდნენ-მეთქი. ლიზას აღფრთოვანებას საზღვარი არ ჰქონდა: ჩემი სანდრო, ჩემი სანდრო მოვიდაო. ისინი გახლდათ სანდრო ამბეტელი და მისი მუღღე თამარ წულუკიძე.

მთელი მოგარაკები გამოიფინენ აივანზე. ალტაცებით და ტაშით შესვდნენ სანდრო ამბეტელს.

ვიდრე ოთახში შევიდოდა ბ-ნი სანდრო, უცბად კარბში გაჩერდა, ოთახში, კედელზე ჩამოკიდებულ სურათს შეხედა. გაიღმა სიამოვნებით. ხელში აიტაცა ელისაბედი, აკოცა და უთხრა: „სცენის მარგალიტო, ძალიან მიყვარხარ, ძალიან. შენი ჭირიმე, რომ ეს სურათი აქ გაქვსო“. ეს იყო კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ამბეტელის სურათი.

სტუმრები სუფრაზე მივიწვიეთ. ლიზამ ბოდიში მოუხადა და უთხრა: რამდენიმე წუთს მოვიცადოთ აი, ახლა „კუკუშკა“ მატარებელი დაიყვირებს და ბორჯომიდან ორი ამხანაგი — ტასო აბაშიძე და ნიკო გოცირიძე მეწვევო.

დიდი ალტაცებით, დიდი სიხარულით შესვდნენ ნიკოს და ტასოს.

ბატონი სანდრო წამოდგა ფეხზე, აღფრთოვანებით გაიშვირა კედელზე ჩამოკიდებულ სურათისაკენ ხელი და თქვა: ვინც ამ სურათს ასე ფაქიზად ინახავს, იმან ილღვერძელის დიდხანს, მუდამ ბრწყინავდეს მისი ნიჭი ქართულ სცენაზეო და გადაკოცნა ელისაბედი. სანდრო ამბეტელმა მთორე დღეს დაპატია ტბაზე ყველა, ვინც კი იქ იყო.

ლიზამ, ნიკომ, ტასომ დიდი იუმორი დააფრქვეს. ლიზამ მე მიხოვა: აბა, შენი რეპერტუარი გაეცანი ძია სანდროსო. სხვადასხვა პიროვნებას გაეჯაგურე. ლიზამ „უსუნდარა“ იმღერა, ლანგარზე შემოკრა ხელი და მაცეკვა.

იმ საღამოს ნიკო გოცირიძე და ტასო აბაშიძე ჩვენთან დარჩნენ. მთელი ღამე თითქმის არ მეძინა, ვოცნებობდი მალე გათენებულყო. დანიშნულ დროზე ეწვივნენ სტუმრები ტბაზე სანდრო ამბეტელს. შორიდან რაღაც გაუგებარი მელოდები და სიმღერები მოგვესმა. ახალგაზრდა მსახიობებს სასაცილოდ თავზე რაღაც-რაღაცეები წაყვრათ, საკრავების მაგიერად ქვაბის სახურავებს ატყაპუნებდნენ და ვაშს ძაბილით, ხმაურით მოიჭრნენ. სანდრო ამბეტელმა ხელში აიტაცა ელისაბედი, მერე ხელი-ხელს გადააბეს ახალგაზრდა მსახიობებმა, ელისაბედი ზედ დაისვეს და მთელი უბო შემოატარეს. ჩამოსვეს თუ არა, ელისაბედი დიდი სიყვარულით გადაკოცნა შესანიშნავმა მსახიობმა ნინო დავითაშვილმა. გვერდით თავისი ვაჭი ქართლოსი მყავდა. საოცარი შობაბედილება შემეძქნა. ეს იყო ლამაზი, პირდაპირ ზღაპრული სანახაობა. ახალგაზრდები მოწიწებით ერთ მხარეს იყვნენ ჩამომწკრივებულნი, ხოლო ავაკი ხორავა და ავაკი ვასაძე ამბეტელის გვერდით იდგნენ. ბუნების წიაღში ყველა ლაღად გრძნობდა თავს.

სანდრო ამბეტელის დიდი ტალანტი ამაშიც სჩანდა, რომ შესძლო მოეტყვნა ბუნების ისეთი წიაღი,

გულისხმიერება

სადაც ერთდროულად შეიძლება შემოქმედებითი მუშაობა და, ამასთანავე, მსახიობების დასვენებაც. ამ ლამაზ, დაბურულ ტყეში გადიოდნენ რეპეტიციებს ყოველდღე. სანდრო ახმეტელი დიდი სერიოზულობით, აღმაფრენით უხსნიდა სტუშრებს თუ როგორ მუშაობდნენ სპექტაკლებზე. სანდრო ახმეტელი შევიდა ძალიან დიდი, ბებერი ნაძვის ხის ფულურში, თავისუფლად დაეცა, შემდეგ ნიკო გოცირიძე შეძრა და სიცილ-სიცილით ელისაბედიც შეიპატიჟა. ბევრი იცინეს. მერე სანდრო ახმეტელი უხსნიდა იქ მყოფთ, თურად აირჩია მაინცდამაინც ეს ადგილი. მე ზუსტად არ მახსოვს რა პიესაზე იყო ლაპარაკი, ვინაიდან პატარა ვიყავი. შემდეგ სამზარეულო დაათვალიერებინა. ახლაც თვალწინ მიდგას ის უშველებელი ქვაბები. ახმეტელი ყოველგვარ პირობებს უქმნიდა მსახიობებს და მათგანაც მოითხოვდა, რომ ძალიან დიდი პასუხისმგებლობით მოქცეოდნენ თავიანთ საყვარელ საქმეს.

ნიკო გოცირიძე ზედიზედ ხდიდა ქვაბების სახურავებს, ჩაბუენავდა და „კაკალ გულიდან“ მელოდიას წაიმღერებდა. ამას აწყვევდა ტასოს ანკარა ხმა, ხოლო ელისაბედი, რომელსაც არ ჰქონდა სასიმღერო ხმა, ისე გულიანად გაკოილა, რომ ხალხი დახოცა სიცილით. მთელი სპექტაკლი იყო! რა დიდი ნიჭი, იუმორი, ჰუმანურობა, სიყვარული და მეგობრობა იგრძნობოდა ამ დიდებულ პიროვნებებში. ახალგაზრდა მსახიობებმა სტუშრები ველური ყვავილებით შეამკეს. სუფრაზე ტყეში, სადაც არ უნდა ყოფილიყვნენ, მათი მუსაიფის თემა მხოლოდ და მხოლოდ თეატრი იყო. ძველ კორიფეებს დიდი სიყვარულით, დიდი მოკრძალებით იხსენიებდნენ.

მე ამის შემდეგ ბ-ნი სანდრო ცხოვრებაში არ შემხვედრია.

გავიდა მრავალი წელი. მე უკვე რუსთაველის თეატრის მსახიობი ვიყავი. ქალბატონი თამარ წულუკიძე დაესწრო მთელ რიგ სპექტაკლებს. მე გავახსენე ის ზღაპრული დღე წადვერის ტყეში. ცრემლი მოერია, გადამოცნა და წარმატება მისურვა.



ღმრძემირ ალექსანდრე გველესიანის სახელთან მრავალი საინტერესო დადგმული სპექტაკლია დაკავშირებული, მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია ალექსანდრე ახმეტელის სახელსაც უკავშირდება. ალ. ახმეტელი ალექსანდრე გველესიანს პირველად 1920 წელს მხვდა. იგი მაშინ ს. შანშაიშვილის „ბერდო ზმანისა“ ამზადებდა. სპექტაკლის წარმატებაში რეჟისორ ალ. ახმეტელთან და მხატვარ-დეკორატორ ვ. სიდიმონერისთვის ერთად თავისი წვლილი შეიტანა ახალგაზრდა დირიჟორმა ალექსანდრე გველესიანმა. ქართული დრამატული თეატრის ისტორიაში პირველად იყო გამოყენებული მუსიკა, რომელსაც ასრულებდა სიმფონიური ორკესტრი ალ. გველესიანის დირიჟორობით.

ალ. გველესიანი წლების მანძილზე რეჟისორის თანაშემწედ მუშაობდა და პარალელურად ორკესტრსაც დირიჟორობდა. მარჯანიშვილის მოსკვის შემდეგ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებში მუსიკალურ გაფორმებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა და უკვე აუცილებელი შეიქნა საკუთარი ორკესტრისა და მუსიკალური ნაწილის შექმნა. ალ. გველესიანი, როგორც ამ საქმის მცოდნე, დაინიშნა მუსიკალური ნაწილის გამგედ და დირიჟორად.

1928 წლის 13 თებერვალს რუსთაველის თეატრის საკონცერტო და-

ალექსანდრე გველესიანი

მისი საღვთისმშობო გამოსვლის გამო

რბაში გაიმართა დიდი სიმფონიური კონცერტი ალ. გველესიანის დირიჟორობით, რომელშიც მონაწილეობას იღებდა 80 კაციდან შემადგარი ორკესტრი, მომღერლები — სანდრო ინაშვილი და ნიკიტინა, სოლოს ვიოლინოზე ასრულებდა ვახტანგ ნეიმანი. კონცერტის პროგრამაში შეტანილი იყო ნაწარმოებები, რომლებიც თბილისელ მსმენელს ჯერ არ ჰქონდა მოსმენილი: სტრავინსკის „ჯარისკაცის თავგადასავალი“, გუსტავ მალერის მეორე სიმფონია, რაველის „სახარობელაზე“, პრუოფიუვის „სამი ფორთოხლის სიყვარული“, ეს იყო ალ. გველესიანის საკონცერტო დებიუტი. ამ ფაქტს დიდი გამოხმაურება მოჰყვა, მათ შორის ყველაზე საინტერესო მაინც ალ. ახმეტელის წერილია, რომელიც დაიბეჭდა გაზ. „მუშა“-ში. ამ წერილს გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება თვით ახმეტელის ბიოგრაფიაშიც, როგორც ნიმუში ახალგაზრდა შემოქმედის ღვაწლის, დაფასებისა და პოპულარიზაციისა.

ლია ჯაბრიაძე

პირველად ვნახე ალექსანდრე გველესიანი 1920 წელს „ბერდო ზმანას“ რეპეტიციაზე.

1920 წელი... პირველი ჩემი სარეჟისორო დებიუტი — „ბერდო ზმანა“ და პირველად ქართულ თეატრში მუსიკალური ილუსტრაცია.

კულისის კუთხეში შეიღ თუ ხუთ დამკვერვლს გატაცებით დირიჟორობს ქერათმიანი ახალგაზრდა და ტაქტის ისე ხმამალა ითვლის, რომ პარტურშიაც ესმით.

თავდაპირველად აველას უკვირდა, რომ ღრამის თეატრში დირიჟორი გველესიანი.

არც თვით ახალგაზრდა დირიჟორი იყო დაჯერებული საბოლოოდ, რომ მისი საქმე იყო სწორედ ეს დარგი და ამიტომ უფრო მეტი ხალისით რეჟისორის თანაშემწის მოვალეობას ასრულებდა.

მას აქვთ, რაც რუსთაველის თეატრში ქართული ღრამა მკვიდრ ნიდაგზე დადგა და აუცილებელი შეიქნა მუსიკალური ილუსტრაცია, ალექსანდრე გველესიანი სათავეში ჩაუდგა მუსიკალურ ნაწილს.

დაუმრეტელმა ენერჯიამ, საქმისადმი უსუსვლო სიყვარულმა და ნიჭმა მალე საგრძნობლად წინ წასწია გველესიანი.

მუსიკის დარგში ჩვენ არა ერთი და ორი ნიჭიერი პიროვნება გვევს, მაგრამ ქართველი დირიჟორი ჯერჯერობით მხოლოდ ერთი გვევს — სახალხო მსახიობი ივ. ფალიაშვილი.

ალექსანდრე გველესიანის საღვთისმშობო გამოსვლა ამ მხრივ საყურადღებოა.

ეს არის მისი პირველი და სერიოზული გამოცდა.

კლ. ახმეტელი

გაზ. „მუშა“, № 1569, 12 თებერვალი, 1928 წ.



ახმეტელი და შარკინიშვილი

ქართული კინო და გვერდობა

გურამ გვერდწითელი

ძარბაზი კინო თავისი ასაკითაც და გამოცდილებითაც თვალს უსწორებს მოძველებულ კინოხელოვნებას. ყველამ კარგად ვიცით, რაც მთავარია, სხვებსაც არაერთხელ განუცხადებიათ ხმახმალი, რომ ქართული ფილმები (ცხადია, საუკეთესონი), ადრეულიც და ახლებიც, მსოფლიო კინემატოგრაფის დონეზეა და მათ არაერთხელ გამოუწვევიათ ადვრთოვანება. რაც შეეხება ქართული კინოს თეორიას და ისტორიას, იგი მეცნიერულ საფუძვლებზე, შეიძლება ითქვას, მხოლოდ ახლა დგება და ქართველ კინომცოდნეებს უამრავი სასწრუნავი ერთბაშად, ერთდროულად გაუჩნდა.

ჩვენმა კინომცოდნეებმა ქართული კინოს მწერლობასთან კავშირების სასიცოცხლო მნიშვნელობის დასადგენად, ან კიდევ ამ კავშირების მთელი სიღრმეების თუ მრავალმხრიობის გამოსამაშვებლად სერიოზულად ვერ მოიცალეს მათი ცალკეული წერილები ცალკეულ ფილმებზე, ეკრანიზაციის ნიმუშებზე თავისთავად ზოგჯერ უადრესად სასურადადღებოცაა, მაგრამ ეს წერილები თუ რეცენზიები განსოვადებისა და თეორიული პრინციპების გასარკვევად, ან კიდევ საერთო სურათის გამოსაკვეთად, ქართული კინოს ამ თვალ-

საზრისით მდიდარი პრაქტიკის წარმოსაჩენად, ნაკლებად მნიშვნელოვანია. ან კი მართო კინომცოდნეებს რად უნდა დაეკისროთ ამ მძიმე ტვირთის ზიდავა? განა სალიტერატურო კრიტიკისათვის ნაკლებ საინტერესო და სავალდებულოა ამ პრობლემით თავის შეწუხება?

სხვათა შორის, დარგობრივ ჩარჩოებში გამომწყვდევა, თვითიზოლაცია ჩვენი კრიტიკის ჩამორჩენის ერთ-ერთი პირობაც არის და, სამწუხაროდ, დამასასიათებელი ნიშანიც ლიტერატურისა და ხელოვნების ზოგადი საკითხების რკვევის დროს სხვები თამამად მიმართავენ ყველა სფეროს და ეს არა მართო ამრავალფეროვნებს სათქმელს, უფრო სწორი და დამარწმუნებელი მსჯელობის საშუალებასაც აძლევს მათ. ჩვენ კი თითქოს გვემინია სადემარკაციო ხაზების დარღვევისა.

მით უფრო გასაკვირია საქმის სხვათათვის მინდობის პოლიტიკა ისეთი პრობლემების რკვევის დროს, როგორცაა, ვთქვით, კინო და მწერლობა, სადაც თავად საკითხის დასმაც კი უკვე თავისთავად ითხოვს ორთავ მხარის ერთობლივ თანაბარ დანტერესებას. ამ ყაშირის გატეხვას, ან თუნდაც გზის გაკვლევას მე ვერ ვიკისრებ, რადგან ამას, სხვას რომ თავი დავენებოთ, ქართული კინოს ისტორიის ღრმა და დეტალური ცოდნა სჭირდება (ამ თვალსაზრისით, წერილზე მუშაობის დროს დიდი სამსახური გამიწვია კორა წერეთლის წიგნმა „ქართული საბჭოთა კინო“), ხოლო სპეციალური ლიტერატურით მაინცდამაინც ვერც ამ ცოდნის წყურვილს მოიკლავს დანტერესებული პირი. ასე რომ, ჩემი ეს წერილი სრულიად უპრეტენზიოა და მხოლოდ იმ მიზანს ისახავს, რომ ამ პრობლემაზე, კინოსა და მწერლობის ურთიერთობის უადრესად მნიშვნელოვან პრობლემაზე მივაცნოთ ყურადღება, ცნობილი ფაქტები და დებულებები შევაცხენოთ და ზოგიერთი ჩემი მოსაზრება გავაცნოთ.

როდესაც კინოსა და მწერლობას ერთად ახსენებენ, უპირატესად ლიტერატურული ნაწარმოების (კლასიკურისა თუ თანამედროვეს) ეკრანიზაციის გულისხმობენ. ეს შეზღუდულია, დავიწროება ცნებისა თუ საკითხისა ინერციით მოსდევს იმ დროიდან, როცა მწერლობის ახალი განზრდი — კინოდამატებულსა პირველ ნაბიჯებს დავმდა და მისი დამოუკიდებელი არსებობა არავის სჯეროდა, და საერთოდ არც უფიქრდებოდნენ ამ საკითხს. „მუქანი კინოს“ დროის ხელოვნათათვის მწერლობა მხოლოდ უკვე არსებული მხატვრული ლიტერატურის იყო და მასთან საერთო არაფერი ჰქონდა ორიგინალურ სცენარს.

დრომ და გამოცილობამ, თავად კინოხელოვნების განვითარებამ, მისმა უმდიდრესმა პრაქტიკამ სრულიად აშკარა გახადა კინოსა და მწერლობის ურთიერთობის, ორგანული კავშირის, გადაჯაჭვულობის მრავალმხრივი ასპექტები. უმრავლესობისათვის საყვებით ცხადი და უქვევლი შეიქნა არა მართო კინოდამატებულობის, როგორც მწერლობის, რომ გატეხვის სახეობის არსებობა, არა მართო, არც ახალი განზრდი — კინოსცენარი (ორიგინალური თუ ეკრანიზაციისათვის გამიზნული) საფუძველია, ურთმლისოდაც ვერ ამტენდება კინოხელოვნების საოცარი და მომზიბილავი სამყარო.



არამედ ისიც, კი, რომ მწერლობა უდიდეს გავლენას ახდენს კინოს პოეტიკის ფორმირებაზე.

ახლა უკვე ზოგი იმასაც კი ფიქრობს, რომ კინოსცენარის ისტორია ჯერ კიდევ მაშინ დაიწყო, ვიდრე კინო ხელოვნებად იქცეოდა, როცა კინოსცენარი დასაძლელი მასალის ჩანაწერების სახით არსებობდა. ამისი რა მოგახსენიოთ, ის კი ცხადია, რომ კინოს მალე მიბეჭრდა „მოძარევი ფოტოგრაფიის“ როლი და ადრევე იგრძნო თავი ახალ ხელოვნებად. იგი მიხვდა, რომ მიწოდებული იყო მსატრეულად წარმოებასა რთული სოციალური და საზოგადოებრივი მოვლენები, ჩაწვდილობა ადამიანის სულიერი სამყაროს სიღრმეებს. ამას კი დრამატურების, მსატრეული ლიტერატურის გარეშე იგი ვერ შეძლებდა და ამიტომაც, შეიძლება ითქვას, თავიდანვე დაუკავშირდა მწერლობას.

ეს ინტერესი ცალმხრივი როდი იყო. მართ კინო კი არ ელტვოდა მწერლობას, ამ უკანასკნელმაც ერთბაშად იგრძნო ახალი ხელოვნების მნიშვნელობაც და პერსპექტივებიც. ამ-იტომაც იყო, რომ მწერლები სიმოწმებით თანაშრომლობდნენ კინოს პიონერებთან. სხვებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, თვით ლევ ტოლსტოიც კი დაინტერესებულა კინოთი. ლეონი ანდრევიჩთან საუბარში მას უთქვამს: „მთელი დამე ფიქრობდა იმაზე, რომ საჭიროა კინემატოგრაფისათვის წერა. ეს ხომ უზარმაზარი მასებისათვის არის გასაგები, თანაც ყველა ხალხისათვის.“¹

საქართველოში 1911-16 წლებში სწორედ ცნობილმა მწერალმა შალვა დადიანმა სცადა ერთგული კინოწარმოების ჩამოყალიბება. ეს ფაქტი უკვე მრავლისმეტყველია, მიუხედავად იმისა, რომ შალვა დადიანის პირველ ცდას შედეგი არ მოჰყოლია. თუმცა, არც შედეგს დაუგვიანდა. როგორც ცნობილია, 1921 წელს თბილისის ეკრანზე გამოვიდა ერთ-ერთი პირველი საბჭოთა ფილმი — რეჟისორ ივანე პერესტანის „არსენა ჯირჯიშვილი“, რომლის სცენარის ავტორიც შალვა დადიანი იყო.

ჩემის აზრით, შეუძლებელია არ გავიხიზროთ ცნობილი კინოდრამატურების ევგენი გაბრილოვიჩის მოსაზრება:

„მოყოლებული სულ ადრეული ხანიდან, კინოსხელოვნების მატთანვე მხოლოდ კინორეჟისორის ისტორია კი არ არის (როგორც ამას მემეტანაეები გვიმტკიცებენ ჩვეულებისამებრ), არამედ კინოლიტერატურის ისტორიაცაა — ორიგინალურისა თუ პროზოდან გადმოღებული.“²

არა მარტო ახლა, თითქმის ადრევეც ცხადი უნდა ყოფილიყო კინოსა და მწერლობის გახსოვლობა, მაგრამ თავის დროზეც უამრავი დრო და ენერჯია დაინახრა კინემატოგრაფიის ავტორნიურების, სრული დამოუკიდებლობის დასამტკიცებლად, იმ აზრის დასამტკიცებლად, თითქმის ორიგინალურ ლიტერატურულ სცენარს მხოლოდ კინოშივე ინაუერკლის რთილი ეკრანება, რათა შემდეგ კინოშეიქმედებით ხანძარი დაინთოს, რომ მისი მნიშვნელობა მხოლოდ ამით ამოიწერება (ეკრანისაღიის შემთხვევაში უფრო პატივისცემით ცკიდებოდნენ ავტორებს) და სცენარს რაიმე სერიოზული გავმირები არამცოუ კინოსთან, არც მწერლობასთან

არა აქვს. მიუხედავად იმისა, რომ ამისი რწმენა შეუძლებელია, რაკილა საფუძველშივე მცდარია იგი, მაინც განსაკუთრებულა იმისა ანდავაკარი განწყობილება, რადგან იგი საკუთარი რეალური საფრთხით გამოწვეული შიშით არის აღძრული.

„მუნჯა კინომ“ საოცარი გამომოწონებლობა გამოიჩინა, რომ უსიტყვოდ, მხოლოდ მოძარევი გამოსახულებით და აქტიორის გამომეტყველებით მოქანა მასყურებლამდე ფილმის მთელი ტრაგიკონი, დრამატიკონი თუ კომიკონი. ამ კინემატოგრაფიული მიწებების წყალობით იყო, რომ, როგორც მოსწრებულად შეიძლება ერთმა, „სიჩრქვე ყვიროდა“.

ხმაში, სიტყვამ, ეკრანის ამტყველებამ მთელი რეჟოლუცია მოახლინა კინემატოგრაფიაში, მაგრამ იმისი შიშშიც დათვას, რომ ახალი ხელოვნება დაკარგავდა თავის სახეს, დაიღუბებოდა.

საინტერესო მოგონებას გვთავაზობს ევგენი გაბრილოვიჩი. ერთხელ, ხმოვანი კინოს კარიერაზე, ვსვავოლდ პულკოკინთან ჩამოუვლიდა ამ თემაზე საუბარი. სულ ცოტა ხნის წინ ერთ-ერთ მუნჯ ფილმზე პულკოკინი აღტყვებული, ხმაბაღლა, თითქმის ყვირილით ულაპარაკობდა, ხმოვანი კინოს სსენებაზე კი მოღუქმულა, დადუშულა, ჩამქრალა, თავი მხრებში ჩაურგავს:

„დაიღუბა ხელოვნება!“ — ბურტყუნებდა იგი.

მისი ნათქვამის აზრი (რამდენადაც მე ეს შემქმდლო გამეო ნაწყვეტ-ნაწყვეტად აოსროლილი სიტყვებიდან) ის იყო, რომ აი, შეიქანა მშვენიერი სსეოვნება, თავისი განუყოფორბელი და ნატიფი სამყაროთი, საოცრად დაქინებით მოიწერებული, „მუნჯი თვალით“, რომელსაც ძალუქს დაინახოს და გამდობს ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ ცხოვრებასა და ადამიანში, მსატრეული კვლევის სსელებით, განანაკივორებელი ძალისა და სიღრმის რამ, აი, კიდევ შეიქანა ეს გულში ჩამწეოდმი ხელოვნება და... ხმის მიგნების გამო ახლა იგი განწირულია დასაძლად, გადაგვარება უჭირია. ასეთი კატასტროფა ჯერ არ იცის მშვენიერების ისტორიაში“ (ე. გაბრილოვიჩი, გვ. 12)

იმავ ევგენი გაბრილოვიჩის მონათხრობით და სხვა წყაროებიდან ჩვენ ისიც ვიცით, რომ პულკოკინი ცოტა მოგვიანებით სულ სხვა აზრისა იყო ლიტერატურაზე, რომ მერე კინოსხელოვნება მას უკვე ვეღარ წარმოუდგენდა ლიტერატურის, მისი მახვილი ხედვის, აზრის თუ სიტყვის გარეშე. მაგრამ იყო თუ არა ნახამალი მაინც რეალური საფრთხისა, ოდნავ საფუძვლიანი შიშისა მის დაინდნელ სიტყვებში და განწყობილებაში? მე მგონია, იყო და ამაზე ქვემოთ ვიტყვი.

ხმოვანი ფილმებისთვის კინოდრამატურგიაში დიდი მნიშვნელობა შეიძინა სწორედ ახლა შეიქანა საჭირო ისეთი ლიტერატურული სცენარები, რომლებიც ქუმპონარტი მწერლობის დონზე იქნებოდა. სწორედ მის შემდეგ ჩამოყალიბდა იგი ლიტერატურულ ჯანრად, როცა სიტყვამ ეკრანისათვის გამოისახულებზე არანაკლები მნიშვნელობა შეიძინა. სწორედ ახლა გახდა იგი ყველაზე დიდი მკვაშირე, გნებათ, შემადგენელი ნაწილი, ანებათ, საფუძველი კინემატოგრაფისა.

თუნდაც ქართული კინოს გამოცდილება და პრაქტიკაც კმარა ამისა იოლად დასარწმუნებლად. გაიხსენოთ რვესჯაუფანისისა და თენგიზ აბულაძის კინოფილმი „სისხისი შვილები“, სულიკო ვლენტიის, რეზო გაბრიადის, ერლომ ახლუკდიანის, ანზორ სალუქვაძის „სუსთა კინოდრამატურგების“

¹ В. Вишневский, Легенда о киносценариях Л. Н. Толстого, «Искусство кино», 1940, № 11.
² Евг. Габрилович, Кино и литература, М., 1965, გვ. 4. ქვემოთ, როლსაც გაბრილოვიჩს, ან სხვა ერთხელ მთითი-ბუღალურის დავითიშუმებ, ციტატას ტექსტივე დრჩაილემებში მიუქწერ ავტორის ვეარს და ვევარს.

სცენარები, გაიხსენიოთ უკვე ცნობილი და საყოველთაოდ აღიარებული პროზაიკოსების ნოდარ დუმბაძის, რვაჯი ინანიშვილის, რეზო ტყეშელის თუ სხვების, მეორე პროფესიისი, — სცენარისტობის ნაყოფი და ჩვენ თვალწინ გადამიწლება ლიტერატურის ნაამაგარი კიოსთათვის, ცხადი შექმნება კინორამატურების დონეც და მისი მნიშვნელობაც კინემატოგრაფიასთვის.

იმდენად ცხადია და თვალნათელი, რომ თითქოს სადავო, და საუბოპანო აღარაფერი უნდა იყოს, არც ჩვენში და არც საერთოდ სამდე რომელიმე კინემატოგრაფიაში.

და მაინც „ყველაზე განსაკუთრებული კინოსტუდიების ისტორიაში იქნეს ის გახლავთ, რომ კინემატოგრაფი თუმცა უმედამ წყვედა-კრულით იხსენიება ლიტერატურას, მოდამ ცდლობდა ევრანოსაგან გამოეფინა იგი, მაინც ვერ ელოდებოდას, სულ უფრო ბეჯითად, დაუმცხრალი წყურვილით ეძახებოდა მას, ლიტერატურაც სულ უფრო ძლიერად იჭრებოდა კინემატოგრაფის სულსა და ხორცში, განუყოფელი ხდებოდა მისაგან“ (ე. ვანდერლოიტი, გვ. 13). ამდაგვარი ანტაგონიზმი შეიძლება მხოლოდ ისტორიის კუთვნილება იყოს, რადგან მაშინ კინემატოგრაფის, თითქოს ყოფნა-არყოფნის საკითხი იდგა. მართალია, ეს ყალბი განგაში იყო, მაგრამ მაშინ ბევრს სჯეროდა მისი სიმართლე.

ახლა, როდესაც კინემატოგრაფი თავის ძალაშიც საბოლოოდ (და საფუძვლიანადაც) დარწმუნდა და ლიტერატურაზე მეტყველებს (და არა „მტრად“) ირწმუნა, როდესაც კინემატოგრაფისა და მწერლობის მჭიდრო თანამშრომლობაში საიდარი ნაყოფი გამოიღო, ისტორიულ შეძახილებს „მშვენიერების, ანუ კინოს დაღუპვის“ შესახებ ვეძახი გაიგონებთ, თუმცა უნდობლობა, სიფრთხილე, ზოგჯერ უგულ-ქებულყოფაც კი დროდადრო გამოკრებიდა ხოლმე კინემატოგრაფისთვის დამოკიდებულებაში მწერლობისადმი, უფრო კი — მათ განხილვებში. საკამარისა გადავალოთ. თავად ინტერვიუებს, დიალოგებს, დეკლარაციებს, მრგვალ მაგიდებს, რომლებიც კინოპრესის ეფრეცლებზე ქვეყნდება, რომ ეს შესამჩნევ გახდეს. ისეთი კონკრეტისებრიც კი, როგორებიც არიან, ვთქვათ, ანტონიონი ან მიხალკოვ-კონჩალოსკი, რომელთა შემოქმედებაც, ჩემი აზრით (და მე მგონი ორი-გინაღური არ უნდა ვიყო ამ ჩემს მისასრებაში), მეტად საინტერესო დრამატურგაჲს ემყარება (რომლის ავტორებიცა და თანავტორებიც ხშირად თვითვე არიან), თავიანთ მსჯელობებში საკმაოდ ამცირებენ ფილმებისათვის ლიტერატურული სცენარების მნიშვნელობას.

ამდაგვარ დამოკიდებულებას აქვს თავისი რეალური და საფუძვლიანი მიზეზები. საკმე ის გახლავთ, რომ ლიტერატურას, პირველ რიგში სიტყვას, უფრო მეტი ფუნქცია, მეტი როლი და მნიშვნელობა მიანიჭებს კინემატოგრაფიაში, ვიდრე მას მართლაც აქვს არა და გააჩნია. ეს მარტო ევრანოსობის საბაბი კი არ გახდა, არამედ კინემატოგრაფის განვითარების ერთგვარ დამაბრკოლებელ მიზეზადაც იქცა. მე მგონი, უნდა ვავიზიარებთ ამდაგვარი მოსაზრება, რაც კანტიკ-კუნტად ამკოვრებოდა ხოლმე ზოგიერთი კინემატოგრაფისტის განცხადებაში, თუმცა უმალ იკარგება მწერლობის მიმართ ხალხმრავალი გუნდის მიერ შეუწყობლად დაგუბუნებულ დიორამებში.

კინემატოგრაფიასთვის მწერლობის გაზვიადებული მნიშვნელობის და, საერთოდ, კინემატოგრაფის ორიგინალობისა და ავტონომიურობისადმი ერთგვარი იტყენული დამოკიდ-

ბულების მრავალ ნიმუშთანაა ერთ-ერთად, ჩემის აზრით, გამოდგება ი. მანვეიჩის წიგნი „კინო და ლიტერატურა“ ჩემი მხრედ დიდი კანდიდატის კინოს ისეთ მგვლველთან რომ ვაპირებ დავას, როგორც ი. მანვეიჩია, მაგრამ ამ გზით მე მინდა გამოვიყენა ჩემი დამოუკიდებულება საერთო ტრენდინგისათვის, რომელიც მხოლოდ ამ ავტორის კუთვნილება არ წარმოადგენს. მე მინდა ვავებოდ და ხმადასა ვავაძლავო საკუთარი პოზიცია, თუნდაც იგი მხოლოდ უმცირესობის აზრს ესადაგებოდეს.

საყოველთაოდ არის აღიარებული, რომ სინთეზურობა, მოძრავე გამოსახულება და მონტაჟი, ეს არის ის „სამი ვე-შაპი“, რომელზეც დგას კინოსტუდიუნება. მაგრამ საკმე ის გახლავთ, რომ ნების თუ უნებლით, ბევრნი ცდილობენ თითო-თითოდ გამოაყლონ ეს ვეშაპები კინემატოგრაფს, ეს თითქმის მოდად იქცა, და რაც შეიძლება ამას მოჰყვას, მე მგონი, ახსნას რა საჭიროებებს.

როდესაც საფუძვლიანი მსჯელობა იმაზე, თუ რა შეიძინება კინემატოგრაფმა ხელოვნების სხვა დარგებიდან, — ვთქვათ თეატრიდან, მხატვრობიდან, მუსიკიდან, შედეგე კი სულ უფრო და უფრო ძალუბა — მწერლობიდან, — ეს გასაგებია, მაგრამ, როცა კინემატოგრაფის სპეციფიკას და პოეტიკას კინემატოგრაფის არსებობამდეც და მას შემდეგაც სხვაგან, ხელოვნების სხვა დარგებში, განსაკუთრებით კი მწერლობაში ეძებენ და ცდილობენ აღმოაჩინონ კიდევ, ეს უკვე საკუთარი თვის საამართიან გულისწყრომას შეიძლება იწვევდეს კინოს ხელოვნათა შორის.

ი. მანვეიჩი წერს: „კინომოდუნები ჩაუდგამდენენ კინოსტუდიუნების სინთეზის შესწავლას. ხალხი ვაძნა, რომ კინოს დაბადება ხელოვნების განვითარების ათასწლოვანი ისტორიის იყო შემოქმედებული, ხოლო ამისი მოთხოვნილება ადამიანის ფსიქო-ფიზიკურ თვისებებში არის გააბულებული“ (ი. მანვეიჩი, გვ. 9).

იგი იმეშვებს პოლონელ კინოკრიტიკოსს ალექსანდრ იაცკევიჩს, ვინაც თავის წიგნში „ჯალდსუნური ფარანი“ მიიწინებს კინოს ელემენტები მის წარმომომადევე ჯერ კიდევ ბევრად ადრე. ასე მაგალითად, პირველყოფილი მხატვრის მიერ რამდენიმე ათასი წლის წინ დახატული რვაფუნა ტახი კინოს ჩანასახი ყოფილა, რადგან ამდაგვარად ნასატში მოძრაობის გადმოცემის სურვილი ვამქვანებული, მსგავსი ჩანასახები ბევრია მხატვრობაშიც და სკულპტურაშიც, განსაკუთრებით თვალსაჩინოდა კი იმ ნიმუშებში, სადაც ფრთხილბა გამოხატული, ხოლო პომორისის „ილიადში“ აქილევსის ფარის აღწერილობა თურმე აშკარად კინემატოგრაფიული ყოფილა, რადგან ავტორის წყალობით ზედ გამოსახული სცენები გაცოცხლებულია. ასეა დაძმბინილი კინემატოგრაფის ფსევბი მოყოლობის უდევულის წარსულიდან.

ეს, მე მგონი, ცოტა (თუ ბევრად არა) გაუბრალოებული და გულუბრველო მოსაზრებაა, თუმცა მანვეიჩის, იაცკევიჩის თუ სხვების მიერ კინეინერულ საბურველსა და ლამაზ ფარაზეშია ვახვეული. კინემატოგრაფის წარმოშობის მიზეზები უფრო „მარტევია“, მხოლოდ მე-20 საუკუნის დასაწყისში შეიძლებადა შექმნილიყო ამდაგვარი რამ და მიზეზებიც საერთოდ ხელოვნების არსებობის დაინშნულობაში და მოთხოვნილებებში უნდა დაინახოს, ამისათვის კი არ არის საჭირო პირველყოფილი ადამიანების ფსიქო-

© И. Маневич, Кино и литература, М., 1966.



ფიზიკური თვისებების დამოწმება. რაც შეეხება რეაქცია ტანს და აქილევსის ფარს, მე მგონი, ეს იგივეა, სერიოზულად რომ ვამტკიცოთ, ყველა ჩვენთაგანის უშუალო წინაპრები იყვნენ ადამი და ვეა.

ეს მანერ შედარებით უწყინარი მოსაზრებებია, რომლებიც კინემატოგრაფის თვითმყოფლობას და ავტონომიას ისერიგად არ ემუქრება. საფრთხილო უფრო სხვა რამ გახლავთ.

თუ თავის დროზე კინოსხელოვნებამ მისი მომიჯნავე ხელოვნების სხვა დარგები ისე ენერგიულად გამოიყენა, რომ მათი „ოკუპირებაც“ კი დასრულებს, ახლა, თანდათან, სიტყვის, ფერის, განზომილებების, პოლიფონიურობის თუ სხვათა შემომატყვარის ისეთი ვითარება შეიქმნას, რომ დადმხმარებელნი გეგმა თავად კინემატოგრაფს შეუკუმნეს საფრთხე. განაღდა ტენდენცია იმისა, რომ, ვთქვათ, მხატვრობა, მუსიკა, მწერლობა და მისი იარაღი — სიტყვა თუ სხვა კომპონენტები კინოსხელოვნებისა ძალზე შთაბეჭდევენ, თუმცა თავისთავად, ან გამორჩეულ ნაწილად იქცევი. ეს იმდენად თვალსაჩინოა, რომ, ვფიქრობ, მაგალითების მოხმობას არ მოითხოვს.

ცხადია, კინო სინთეტური ხელოვნება და ყოველი მისი შემადგენელი ნაწილი ერთი მთლიანი კინოსახის შექმნასა და გასასხა უნდა ერესხებოდეს. იდეალური ის შემთხვევაა, როცა ცალ-ცალკე არც მხატვრის, არც კომპოზიტორის, არც ოპერატორის, არც მწერლის, არც თვით მსახიობის თუ რეჟისორის ნამუშევარი არ გეცემათ თვალში, გამორჩეულად არ მიიქცევი ყურადღებას, როცა ყოველი მათგანის ნიჭი და უნარი ჩვენთვის ერთბაშად, უხილავად, მაგრამ თანაბრად ძლიერად შეუწყობს ხელს მთლიანი და სრულყოფილი კინოსახის შექმნას. მაგრამ იდეალურ შემთხვევებთან შედარებით იშვიათად გვაქვს საქმე.

უფრო ხშირია რომელიმე ერთი, ან რამდენიმე კომპონენტის გამორჩეულობა. მეტგანკლებად ყველას გაუჩნდა სერიოზი, — მწერალსაც, მხატვრსაც, მსახიობსაც, ოპერატორსაც, კომპოზიტორსაც — რომ იგი იყოს მთავარი კინოსხელოვნებაში. თქვენ წარმოიდგინეთ, რეჟისორის ავტორიტეტსა და როლსაც კი ნაკლებად ეუბებიან. ეს კი უკვე მეტისმეტია, რადან რამდენიმე არ უნდა ვიდავოთ, ერთი რამ უდავოა, — სწორედ რეჟისორია სხვადასხვა კომპონენტებისაგან შექმნილი ერთი მთლიანი კინოსახის ავტორი, ანუ ფილმის ავტორი და ამ მისი პროორიტეტის ხელყოფა, მეგობრებო რომ არაფერი წამომცდეს, უბრალოდ ვიტყვი, უმართებულო საქციელია. მე მგონი, არ უნდა გვიკვირდეს და გვაღიზიანებდეს ზოგერთებივით, ვთქვათ, კინოდრამატურ ეგვანი გამორჩეულები, როცა გაეგვიზნება ამ წავიკეთისათვ ფრანსის „ამა და ამ რეჟისორის ფილმი“....

„კერანზე ხელოვნების სინთეზს მხოლოდ სიღრმე და ორგანულობა კი არ ახასიათებს, არამედ თავისებური მოქნილობა, სხვადასხვა შეხამებათა შესაძლებლობაც.“⁴ ამ სიტყვების ავტორი ლუონიდ ფრადკინი (აქვე შევნიშნავ დიდი კმაყოფილებით, რომ უაღრესად საინტერესო, ღრმა და მდიდარია ვერნახაიის პრობლემისადმი მიძღვნილი მისი წიგნი) იმასაც უსვამს საგანგებოდ ხაზს, რომ კინოში სხვადასხვა ხელოვნებათა უბრალო ნაერთი, ან თუნდაც შეხამება კი არ უნდა იყოს, არამედ ორგანული ნაჯვარი, რომელიც შექმნის სრულიად ახალ ხეებს, კინოსახებს.

იგი საგანგებოდ იმოყმებს ამისათვის ისეთ ავტორიტეტულ როგორცაა ეინენშტეინი: „...კინოში პირველად იქნა მიღწეული შემხამებლად სინთეტური ხელოვნება — ხელოვნება თავისი არსით ორგანული სინთეზისა, და არა ამ სახის სინთეზისა, როცა რაღაც „კონკრეტის“ მავჯარი თანამართლებივით არიან „გარიგებულნი“ მომიჯნავე, თუმცა თავისთავად დამოუკიდებელი ხელოვნებები“ (ლ. ფრადკინი, გვ. 25).

ამდგვარი ორგანული კინემატოგრაფიული სინთეზის შემქმნელი სწორედ კინორეჟისორი და, ამდენად, იგია სწორედ კინოსახის და მისი ანაღად ფილმის ერთპირველი ავტორიც. მაის, არავის, არც კინოდრამატურს არ უნდა აღზიანებდეს ის გარემოება, რომ ფილმის შექმნაში რეჟისორია მთავარი, სხვები კი თანამართლებივით და განსაკუთრებულ შემთხვევაში მხოლოდ თანავტორები არიან. მაგრამ ეს როლი ხშირად არ აკმაყოფილებთ სხვებს და ამიტომაც ცილიობენ კინოსინთეზის ყოველ ნაერთს თავისთავადობა შეუნარჩუნონ.

თუ შევთანხმდებით, რომ რამდენიმე ათეული წელი ხელოვნებისათვის ხანგრძლივი დრო არ არის, შეიძლება ითქვას, მალე განაღდა იმის ნიშნები, რომ ახლა თავად კინემატოგრაფი შეიძლება გამმდარეყო ოკუპირებული სხვათა მიერ.

საკუთარი დამოუკიდებლობის დასამტკიცებლად კინემატოგრაფმა ცხადა გამოეიშა ცალკეული მომიჯნავე ხელოვნება. ზოგ შემთხვევაში გაირო თქვენს მუსიკაზე და ფილმი საკამოდ საინტერესო უაზივდა. ვაგისუნთ ისეთი შთაბეჭდევი ფილმები, როგორებიცაა „ერთი წლის 9 დღე“, „იცხვლები და მკვდრები“, „ნუკე“, ან თუნდაც სულ ახალი ფილმი, შესანიშნავი კინემატოგრაფიული ნაწარმოები „ნატორის ხე“ და სხვ. თურმე დეკორაციების გარეშე შეიძლება ფილმების ვადლება, ასე რომ, მხატვრის დანიშნულებაც ზოგჯერ მინიმუმად დავიდა, ან საერთოდვე გამორიაცხა, თუმცა, რაკდა კინოში უმოაფრესი გამოსახულება, ეს სულ სწორი და მართებული არ უნდა იყოს, ზოგმა რეჟისორმა უარი თქვა პროფესიულ მსახიობებზე და არც ამას დაუღუპია ფილმები.

ცხადია, ეს ექსპერიმენტები, და ზოგ შემთხვევაში დიდი წარმატებით დაგვირგვინებული ექსპერიმენტები, მართლაც, ამ მართკ იმითგ არ მოუშენებენია კინემატოგრაფს, რომ თავისი დამოუკიდებლობა დაემტკიცებინა, როგორც ეს ხე-მით ვთქვი. მთავარი მიზანი კინოების, კინომეტყველების, კინოს პოეტისის ახალი შესაძლებლობების ძიება იყო. და ამ ძიების გზაზე კინომ კვლავ გაიხსნა თავისი სიერმის, „დიადი მუნჯის“ წლები და მისი გამოცდილება, არდავან ყველაზე დიდ მოწინააღმდეგედ მას ექცა ყველაზე დიდი მოკავშირის, მწერლობის მიერ კერანზე მოტანილი სახსლე — სიტყვა.

როდესაც ლაპარაკია იმაზე, რომ კინო ვერ იარსებებდა დრამატურების გარეშე, რომ უწყურლობოდ კინემატოგრაფი დარჩებოდა მხოლოდ ტექნიკურ სასწულად, ან ვთქვათ, ინფორმაციის თუ სხვა საშუალებად და ყველათარ შემთხვევაში ვერ იქცეოდა ხელოვნებად, რომ სწორედ სცენარი აღუდებებს ბევრწილად კინოს სინთეზის ყველა ელემენტს და სხვა და სხვა — ეს ყველაფერი გასაგებია და მისაბიძგი, რაკ არ უნდა მაღალფარდუნად იყოს ნათქვამი ეს: „ლიტერატურა კინოსხელოვნების მაკოსტლებელი ნაწილია. მხოლოდ მისი დაწავებით იქნეს კინო სიცოცხლის უნარს. კინოს ფესვები

⁴ Л. Фрадкин, Второе рождение, М., 1967, стр. 25.



მით უფრო მნიშვნელოვანია და ხშირი მისი გვირგვინი, მით უფრო სწრაფად იზრდება მწვანე ტყე კინოსხელოვნებისა“ (ა. მანგვი, გვ. 23).

ეს ყველაფერი სწორია. სწორია ისიც, რომ მითოლოგიამ, ფოლკლორმა, მერე კი მწერლობამ თავისი არსებობის მნიშვნელოვან საკუთარს, უკვე ათასწლეულების მანძილზე ისეთი სამყარო შექმნა, რომელიც უხვად კვებავდა და კვებავს ხელოვნების ყოველ დარგს. აქ უკვე თვარტად და კინო აღარც არის მოსახსენებელი, რადგან მწერლობა თავი ორგანული, აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. მათი არსით, ბუნებით, მასალით მწერლობისაგან ისეთი „დამოუკიდებელი“ ხელოვნებებიც კი, როგორცაა ფერწერა, სკულპტურა, კამერული თუ სიმფონიური მუსიკა, საბოლოოზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, სასწრაფოდ და სასწრაფოდ ლიტერატურით, მისი ცალკეული ნიმუშებითა და სახეებით. ამისი მკვალითების ჩამოთვლა ჩემგან უბრალოდ უახსენელი იქნება, ჯერ ერთი, მთელი ტომები დასკრინდება ამას, მეორეც, ყველასათვის ცნობილია. მხოლოდ ერთ მათგანს ვერ ვუვლი ვგვიღეს, რომ არ ვახსენო, რაკილა იგი დღევანდელი და, რაც ჩემთვის მთავარია, ქართული ნიმუშთა ამგვარი სასრდიობის შედგენელი გამომსახურებისა. ეს გახლავთ მერამ ბერძენიშვილის მონუმენტური სკულპტურა „კიდვაც დაიხრდიბო...“ ქართული ფოლკლორული ლექსით შთაგონებული ხელოვნების ეს ღვაწლიერი ნიმუში, განსხეულებული ჭალისა და ბავშვების საოცრად ცოცხალი, მეტყველ, წინმისწარგებულ ფიგურებში (გახსენეთ, რა სათუთად და ენერგიულად უბიძგებს ხელს დედა შვილებს) ადამიანური ტრავზების, გაუტყდარლობისა და იმედის დათან სიმბოლოდ იქცა. იგი არა მარტო თავის კონკრეტულ მიზანს, ომში დაღუპულთა სსოფნის მარადიულობის იდეის მსატრულ გამოხატვას აღწევს, არამედ ბევრად უფრო მეტ განსოვადებას იძენს და ქართული ლექსების, ხასიათების, ტიპების უმეგობით, რაც მთავარია, მსატრის უსაზღვრო ნიჭიერების წყალობით საერთოდ ადამიანის პატიოტუელი და მოქალაქეობრივი მოვალეობის უკვდავ ძინადა ღვრის.

დაბს, ეს ყველაფერი სწორია, ხოლო მწერლობაზე, მის როლსა და მნიშვნელობაზე, მისი გაგონების სფეროსა და ძალაზე იმდენი რამ არის ნათქვამი, უკეთესად მე კი არა, სხვისაც კი შეიძლება გაუჭირდეს თქმა, მაგრამ..... მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ვისმეს უფლება ჰქონდეს ხელოვნების სხვა დარგები ნებისთ თუ უხეზღიეთ დამკვირბო. მწერლობის ჯერ ისეთი არაფერი გასკრინებია, რომ სხვისი იგნორირებით შეეცადოს აღწევებას. არც ხელოვნების სხვა დარგებს, მით შორის კინემატოგრაფს, უჭირს სამიხსიდ რაიმე, რომ სხვებთან შემოქმედებით შეჯიბრს შემუშინდეს და შეურყვიადს მეორე თუ კიდევ მერამდენიცა როლის თამაშს ეროვნული კულტურის სარბიელზე. ჩვენთვის, მე მგონი, ყველაზე სასიხარულო ის არის, რომ დღეს ამ სარბიელზე ქართული მწერლობაც, მსატრობაც, მუსიკაც, ქორეოგრაფიაც, თვარტიც, კინემატოგრაფიაც მთავარ როლს ასრულებენ და მათი წარმატებები საყოველთაოდ, საქვეყნოდ არის ცნობილი.

ეს ყველაფერი მე იმიტომ მოგახსენეთ, რომ ვერ დავთანხმები მანგვიის მოსაზრებას იმის თაობაზე, თითქოს ხელოვნების სხვა დარგებთან და კერძოდ კინემატოგრაფთან შედარებით „ლიტერატურა უფრო მჭიდროდ არის დაკავშირებული ცხოვრებასთან, უფრო უმაღლეს მხარეებზე მის მით-

ოსებს“ (ი. მანგვი, გვ. 24) და ეს, თურმე, სწორედ რუდინეი დიკაძის თუ უნირატკისა ცოცხლა მისი, დაუბრუნებელი რეპლიმე მირიკოპოტის სპეციაფერი და დამახასიათებელი ნიშანი. ეს არც ისტორიულად უნდა იყოს სწორი და არც მით უმეტეს, დღევანდელი გამოცდლების თვალსაზრისით. ვინ დაადგინა და ასწონ-დასწონა (ან კი შეიძლება ეს მოიმიქმედო კაცმა?) ანტიკური სკულპტურა და საერთოდ, ხელოვნება (გნებათ უფრო ძველიც) უნირატკისა თუ იმ დროის მწერლობა, ან რეჟისანის ექიმა უმაღლეს მწერლობა შექმნა, თუ მსატრობამ? ვინ აუტარა კინემატოგრაფს გზისგამკვლევის, ცხოვრებისეული პრობლემების პირველდ-მოძინის როლი, ცხოვრების მითოლოგებზე სხვებზე აღრე გამომსახურების, მათი მსატრული გაასრების და წარმოსახვის უფლება? ეს ჩემთვის გაუგებარია და მიუცდებელი.

თუნდაც მხოლოდ ის რომ იგულისხმებოდეს ამაში (არადა, ი. მანგვი ამით სულაც არ იფარგლება), რომ ფილმის შექმნას რაკი წინ უსწრებს ლიტერატურული სცენარის არსებობა, ამგვარად მაინც ჯერ მწერლობაა და მერე კინოთ, მაინც არ იქნება ეს მართებული მსჯელობა. ლიტერატურული სცენარი თუმცა საფუძველია, მაგრამ მაინც ერთი შეზღვეული ნაწილია კინემატოგრაფისა და საბოლოო სახეს იგი ფილმის გადაღების დამთავრების შემდეგ იღებს.

ანტიონი ამბობს: „სცენარი მხოლოდ საწყისი ეტაპია, რომელიც იმიტეტივიდან უნდა შევამოწმო, სწორია თუ არა ის, რაც ქალაქზე დაწერე. სცენარიმ წარმოსახულ სცენებს აღწერ, მაგრამ ეს ყველაფერი ხომ პავროსა გამოკიდებული. ხმრავა გადაღებაზე ყოფილ მსახიობი უფრო მეტყველია, კიდრე ეს ჩაფიქრებული გვქინდა, აჟო რომ, ზოგჯერ მითილის მიზანხასის შეცვლა გიხდება. ეს მე ხშირად მემართება... როდესაც მსახიობი თამაშს იწყებს, მაშინ ვხვდები, თუ არის სემდეგითი მის მოქმედებაში და ყველაფერს ვცვლი, ზოგჯერ ით ამ იმპროვიზაციას უწოდებს. მაგრამ ეს იმპროვიზაცია არ არის, ეს მხოლოდ ფილმის შექმნის პრაქტისა... როდესაც ფილმი მზადდა, უკვე ციცი, რომ თქმა მსურდა და აი, მაშინ, თავიდან ეწერ ხოლმე სცენარი.“¹⁵

საერთოდ, ცნობილია ანტიონინის თავისუფალი დამოკიდებულება ლიტერატურულ სცენართან, მას ამიტომ იმპროვიზატორს უწოდებენ. სწორედ ამის გამო უსკამ ანტიონინს ხაზს იმ გარემოებას, რომ ეს იმპროვიზაცია ვერ არის, არამედ ფილმის შექმნის პროცესიაო. და ამაში შეუძლებელი არ დაეთანხმოს მას კაცი. შეიძლება მისი ფილმზე შემოთბის მთლიანი ყველასათვის მისაღები არ იყოს, სხვები უფრო ერთგულები იყვნენ თავდაპირველი სცენარისა (და ეს ასეც არის), მაგრამ ის ფაქტი, რომ ლიტერატურული სცენარი მეტ-ნაკლებად განიცდის ცვლილებას და ზუსტდება ფილმის შექმნის პროცესში (ამაში „ბრალი“ მიუძღვით არა მარტო მსახიობებს, ვისზეც ანტიონინი ლაპარაკობს, არამედ ოპერატორსაც, მსატრანსაც და, საერთოდ, მიუღ შემოქმედებით კოლექტივს), ეს, მე მგონი, უფალო უნდა იყოს.

თვით ისეთი მკაცრი ნიმუშებიც რომ ავიღოთ სცენარისტისა და რეჟისორის ურთიერთნდობისა, პატივისცემისა და თანამშრომლობისა, როგორცაა, ექვთია, რევაზ ჩხეიძის და სულიყო ჟღერების, ან ვიდარ შენგელასისა და რევაზ გაბრიასის ტანდემები, ვფიქრობ, არ შეეცდები, თუ ვიტყვი, რომ ფილმის გადაღების პროცესმა, სხვა თუ არაფერი, ახალი ნიუანსები, შტრიხები, აქცენტები, იქნებ უფრო უფლება შეიტანა თავდაპირველ სცენარებში. ალბათ,



უბრალოდ შეუძლებელი იქნება ფილმების „კარისკაცის მა-
ში“ ან „მრეკვილების“ მიხედვით დაწერილი სცენარები
მთლიანად და სავსებით დაემთხვას მათ თავდაპირველი
სახით არსებულ ლიტერატურულ სცენარებს. ეს თეორიულად
უნდა იქნას გამოირცხვლი, რადგან რეჟისორებმა ლიტერატურ-
ული სცენარების საფუძვლზე ბევრი რამ დაამუშეს ზედ, ბევ-
რი რამ შეუქვარეს მათ იმისათვის, რომ საკუთარი კიხისაზე,
თავისი პოეტიკა, მთლიანი ფილმი შექმნიან.

ჩემს ამ განცხადებაში, თუ რწმენაში სულაც არ მინდა
ვინმემ კინოდრამატურგის მნიშვნელობის თუნდაც ყოველ-
დენი უგულებელყოფა დაიანახოს. პირიქით, მე სწორედ
კინოდრამატურგის მწერლობის სურულფუფიანს კანრად
აღივრის მომხრე ვარ, სავსებით ზოიარტოდ ვვგვინ გაბრი-
ლოვრის მოსაზრებასაც ამ საკითხზე და მის ოპტიმიზმსაც,
კერძოდ, რომ „ჩვენი დღევანდელი სცენარი, ეს არის ლი-
ტერატურის დიდი ნაწარმოები. ახლოდებდა დრო, როცა გა-
მორჩეულ სცენარები გადაიღება არა ერთხელ, როგორც ახ-
ლა ხდება, არამედ რამდენჯერმე და სხვადასხვა რეჟისორე-
ნის მიერ“ (ე. გაბრილოვიჩი, გვ. 22).

მწერლობასთან შედარებით ხელოვნების სხვა დარგების,
ამ შემთხვევაში კინემატოგრაფიის ერთგვარ მთრეო პლანზე
გადასაცვლების ტენდენცია მართკ ამდგვარი განზოგადებ-
ული მსჯელობების დროს როდი იჩენს თავს, როცა საუბარი
პირველ აღმონჩაზე, ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირზე,
წინეგრასალიზმზე და ამდგვარებზეა ჩამოტყდული. ერთგვ-
არი უგულებელყოფა, მე ვიტყვოდი, დაუსმასურებელი დამ-
ცირება სხვა საკითხებშიც, უფრო კონკრეტული მსჯელობის
დროსაც იჩენს თავს.

ვთქვათ, იმთრეომენ კინოს ცნობილი მკვლევარის მიხეილ
ბლიუმანის აზრს: „ალბათ არ არის უფრო „კინემატოგრაფი-
ული“ კინემატოგრაფი, ვიდრე ეიუნშტეინის ხელოვნება
„ჯაგუმოსან პოტიომკინში“. ამასთანავე, ამ ფილმის მსატერ-
ული თავისებურებები ყველაზე ნაკლებ არის წარმომბოიბი
იმ ეპოქის კინემატოგრაფიით და უფრო მეტად არის დაგაღუ-
ბული ლიტერატურისაკან“. ამას მოყოლებული მსჯელობის
იმისა, რომ ეიუნშტეინის პირველი ფილმები აღმოცენდნენ
მაიაკოვსკის პოეზიაზე, სერაფიმოვიჩის რომანტიკულ პროზა-
ზე, კერძოდ „რკინის ნიღღარზე“ და სხვა ლიტერატურულ
საფუძვლებზე. ეს სწორია, მაგრამ აქედან არ შეიძლება იმ
დასკვნის გამოტანა, რომ ლიტერატურისა და კინოს ურთი-
ერთშემოქმედება სწორედ ამ სკეპით ითიარდება, საერთოდ
ამ თავისებურებით ხასიათდება (იხ. ი. მანევიჩი, გვ. 25).

ის, რაც მართებელი იყო ოციანი წლების კინოსათვის, არ
შეიძლება განვაზოგადოთ, ყოველი ეპოქის საერთო კანონზო-
მიერად მივიჩნიოთ. თუ ეიუნშტეინისათვის თავისი გენია-
ლური ფილმის შესაქმნელად დასაყდრენ ლიტერატურის გა-
მოცილებდა წარმოადგენდა, ეს მხოლოდ იმიტომ მოხდა, რომ
იმ დროს კინოხელოვნებას თავისი ტრადიციები თითქმის არ
გაანდა, ყოველ შემთხვევაში, რეოლუციური მსატერული კი-
ნემატოგრაფი არ არსებობდა, რეოლუციური ლიტერატურა
კი ძლიერი იყო. ამ კერძო ისტორიული ფაქტის განზოგადე-
და იმის მტკიცება, თითქმის საერთოდ ფილმების მსატერუ-
ლი თავისებურებები უფრო ლიტერატურით არის შთაგონებუ-
ლი, ვიდრე კინემატოგრაფიით, მხოლოდ მწერლობის ისტო-
რიულად ჩამოყალიბებული როლია და ავტორიტეტით, ან

მის წინაშე ქედის მოხრით თუ აიხსნება. ვის შეუძლია დაგვარ-
რწმუნოს იმაში, რომ თანამედროვე ქართული კინოსა და ლი-
ტერატურის თუნდაც ასე მჭიდრო ურთიერთობის, თანამშრო-
მლობის პირობებში, ვთქვათ, რუსო სხიების, გიორგი მენ-
დალიას, ოთარ იოსელიანის და რომელიც გნებავთ სხვა ურთი-
სობის მსატერულ სამყაროს უფრო ლიტერატურა აყალიბებს,
ვიდრე კინოხელოვნება. დღეს, როცა ხელოვნებათა ურთიერ-
შემოქმედება ბევრად უფრო ნაყოფიერია, ვიდრე ეს ადრე
იყო, მაინც კინემატოგრაფის თავისებურებებს ვერ კინებატერ-
გრაფის გამოხდილება და მისი მდიდარი ტრადიციები გან-
საზღვრავს და უკვე მერე სხვა ყველაფერი, მათ შორის მწერ-
ლობაც.

მეტიც შეიძლება ითქვას, არამცთუ დღეს, უკვე „ელოსის“
გადაღების დროს, ფილმისა, რომელიც საბჭოთა კლასიკის
განმკუთვებდა, მისი მსატერული თავისებურებები ლიტერატურ-
რაში კი არ იღებდნენ სათავეს (მით უმეტეს, რომ იგი კრანი-
ზაციის წარმოადგენს), არამედ — საბჭოთა კინემატოგრაფის
ნიმუშებში, უპირველეს ყოვლისა, კი ეიუნშტეინის შემოქ-
მედებში. თუ ეიუნშტეინს „ჯაგუმოსან პოტიომკინში“ მსა-
ტერის სტიქიური მოძრაობის გამოსახატავად ნიმუშად მსატერუ-
ლი ლიტერატურა აქონდა, ნიკოლოზ შენგელიას იმავე მსა-
ტერის სტიქიური მოძრაობის, მასის ფსიქოლოგიის გასასხნულად
უკვე ეიუნშტეინის, ანუ კინემატოგრაფის გამოხდილება გა-
ანდა.

ასე რომ, ეიუნშტეინის პირველი ნაბოჯების, თუნდაც გე-
ნიალურებით აბეტყდილი ფილმების მაგალითიც კი ვერ და-
გვაკერებს იმაში, რომ საერთოდ კინემატოგრაფი მხოლოდ
კლასიკულად მწერლობის და თავად არასოდეს არის გზის
კავკებად. და ამ აუცილებელ ჭეშმარიტებას თუ მაინც სტრ-
დება მტკიცება, ერთ სარწმუნო მაგალიტს მოვიტან. 50-იანი
წლების დასაწყისში ქართულ ხელოვნებაში „პატარა ადამი-
ანი“ პირობების წამოტარა სწორედ კინემატოგრაფმა ითავა,
როცა თრეობს აბულაქმე და რევაზ ჩხეიძემ „მადანას ლურ-
ჯა“ გადაიღეს და ამით დაუდეს სათავე იმ მძლავრ ტალღას,
თუ ტენდენციას, რომელმაც დიდი განახლება და მშენიერი
ნაყოფი მოუტანა ქართულ მწერლობას თუ ხელოვნების სხვა
დარგებს და რომელიც დღემდე გრძელდება. „მადანას ლურ-
ჯას“ ისტორიული მისია უპირატესად სწორედ ამით განისა-
ზღვრება.

აქ უკვე მინდა დავიმოწმო ვვგვინ გაბრილოვიჩი და დავე-
თანხმო მის განცხადებას, უფრო კი, სამართლიან რწმენას,
რომ „ჩვენი კინოხელოვნება“ (იმიტომაც, რომ იგი ყველაზე
მასობრივია!) ხალხის ცხოვრების ადღღში კი არ
უნდა იყოს, იმის გადამღერებას კი არ უნდა უნდობ-
ღეს, რაც უკვე დანახული, აღწერილი და გამოკვლეუ-
ლია პიესება თუ პროზაში, არამედ ავანგარდში უნდა იყოს,
როგორც გზისგამკვალავი“ (ე. გაბრილოვიჩი, გვ. 22)

ამისი საიმედო საწინდარია კინოდრამატურგიისა და კი-
ნორეჟისურის შემოქმედებით თანამშრომლობა და არა ურ-
თიერთდაპირისპირება ან ჯიბრი. ლიტერატურა სულ უფრო
ღრმად იჭრება კინოხელოვნების სულში, სულ უფრო მეტ
როლს თამაშობს კინემატოგრაფის გენეიატორში, და ეს
კარგია, მაგრამ ზომიერების გრძნობის დაკარგვა მხოლოდ
ზიანის მომტანად, მუხრუჭად შეიძლება იქცეს და ეს ასეცაა.
ლიტერატურული სცენარი ფილმის შესაქმნელად იწერ-



ბა და უკვე აქ მაქსიმალურად უნდა იქნას გათვალისწინებული კინოს სპეციფიკა, კინომატეველების, კინოაპარატების ხერხები და საშუალებები. ეს არის მთავარი და ყველაზე ძნელი შედარებით იოლი სიტყვების ხარვეზ ფონს ვასვლა, როცა ყველა გასაჭირიდან თავის დაღწევის საშუალებად სიტყვა, მისი უნივერსალუმი და ამოწურვადი შესაძლებლობები არის მოხმობილი. სიტყვით ყველაფრის ახსნა და გაგებინება შეიძლება, მაგრამ ამით ბოროტად არ უნდა სარგებლობდეს არც რეჟისორი და არც კინოდირექტორი. სიტყვას კი ფილმებში სულ უფრო მეტი, თანდათან უმცირდება და ამდენად, კინემატოგრაფისთვის უაყოფიერო მნიშვნელობა ეძლევა.

ერთ-ერთი მთავარი საზრუნავი დღეს კინოხელოვნებაში ჩემი აზრით, სიტყვის დამორჩილება, მისი მოთოვება, რომ იგი მხოლოდ აუცილებლად საჭიროებს წარმოადგენდეს და არა საქმის გათვლების საშუალებას.

მართლაც მაიკური სიტყვის ძალა, განუსაზღვრელია მისი შესაძლებლობები. დღესაც იგი ჭეშმარიტად უძლიერესი და უნივერსალური საშუალებაა ახალგაზრდას ყოფის, ფსიქიკის, სულის მხატვრული განხის თვალსაზრისითაც. არც ის არის ახალი აღმოჩენა, რომ სიტყვას გაანია თავისი ფორმა და ფერი, მუსიკა და კრებითი უნარი. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ გორკი ლიტერატურას „სიტყვიერ ფერსადა“ უწოდებდა, რომ მესხკალიბა ლიტერატურაში მხოლოდ პოეზიის კუთვნილება და უპირატესობა კი არ არის, არამედ პროზასაც არანაკლებ ახასიათებს. ვიუჟე, ანდრე ბლუი წერდა და სამართლიანადაც, რომ „გოგოლი მარტო მწერალი კი არ არის, არამედ მულოდების კომპოზიტორიცაა, მათი ინსტრუმენტების მწვენიერი უნარის მქონეცაა. ის მკითხველი, ვინც ვერ ამჩნევს გოგოლის პროზის ხმოვანების სიმდიდრეს, ბევრს კარგავს.“⁶

ყველა ეს თვისება მართლაც გაანია სიტყვას, მაგრამ მისი გამოხატება ღრმად სინთეზიკადა და უნივერსალურად იმ თვალსაზრისით, როგორადაც ჩვენ ამ თვისებებს კინემატოგრაფის ნიშანდობივ თვისებებურებებად ვხედავთ, მისი მნიშვნე კინოხელოვნების საფუძვლადაც და ყველა სპეციფიკის მატარებლადც უბრალოდ არ იქნება სწორი. ჩვენ ამით ისევ და ისევ იმას ვცდილობთ, რომ მეტი ფუნქცია დაეკისოს სიტყვას, მეტი რამ დავინახოთ მასში, ვიდრე ის სინამდვილეშია. მხატვრულ სიტყვას რომ თავისი ფერი და მუსიკალობა გაანია, ჩვენ რომ არა მარტო გვესმის იგი, არამედ ვუღვათ კიდევ მას, ეს კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ იგი ისევე სინთეტიკურია, ისევე აკუმირებს და აჯვარებს ერთობის სხვადასხვა ხელოვნების კომპონენტებს, როგორც ამას კინემატოგრაფი აკეთებს. მთელი თავისი ამ თვისებითა და უნარით, სიტყვა მაინც ერთი შემადგენელი ნაწილია იმ სინთეზის, რისი ერთადერთი შემქმნელიც მხოლოდ კინოხელოვნებაა.

„კინოხელოვნება ლიტერატურისაგან იღებს არა მარტო სინთეტიკურობას, არამედ დროსა და სივრცეში მოძრაობის მხატვრულ ხერხებსაც, ითვისებს და ანიჭობს მათ საკუთარი ბუნების შესაფერისად“ (ი. მანვეიჩი, გვ. 30), გვარწმუნებენ, მაგრამ ისევ არ ამოსწურავს თურმე კინოს ლიტერატურისაგან დამოკიდებულებას და დასესხების მასშტაბებს.

„მონტაჟი — კინოს ეს მესამე სპეციფიკური თვისებურება — ჩვენ ადვილად შევიკვილია აღმოვაჩინეთ პოეზიასა და პროზაში. ძნელია მონტაჟის რაიმე ხერხის დაძებნა, რომელიც არ

არსებობდეს ლიტერატურაში. მისი ლიტერატურული ფუნქცია ნათელია“ (ი. მანვეიჩი, გვ. 31).

ამდგავარი მოსაზრების საფუძვლიანობის, უტყუარობის სარწმუნოდ ისევ და ისევ იშველიებენ ეიზენშტეინს და სხვა მრავალი გამოჩენილი კინორეჟისორის გამოხატვებებს. მაგრამ არა მგინი ეს ვეჭვებური იყოს, რადგან ამ დროს ერთი, ჩემი აზრით, სერიოზული შეცდომა მოსდით. ეიზენშტეინი კინოხელოვნების შესაქმნელად, მისი ფუნდამენტის ჩასაყრელად მადლიერების გრძნობით იშველიებდა ყველა საშუალებას და პირველ რიგში ლიტერატურის გამოყვლილებას. იგი საკუთარი ნიჭითა და გამოცდილებით ასწავლიდა სხვებს თუ როგორ ესწავლათ ხელოვნების სხვა დარგებიდან კინოს სპეციფიკური თვისებების მიგნება და სრულყოფა. მას ყველაზე მეტად სჭირდებოდა ლიტერატურის დახმარება, რადგან ეიზენშტეინი ერთ-ერთი პიონერი იყო ახალი ხელოვნებისა. მიუხედავად ლიტერატურის ზეგავლენის ძალისა, მაინც დღეს ამდგავარი ფუნქციები მას დაკარგული თუ არა, ძალზე შემცირებული აქვს.

გავლენის მეტ-ნაკლებობაზე ლაპარაკი და დავა კიდევ შეიძლება, რადგან აქ ძნელია ზუსტი დიფერენციალგება, მით-უშვებია, როცა თვით გამოჩენილი კინორეჟისორებიც, ცხადია, საქმიანად და გულწრფელად, მაგრამ ჩვეული თავაზიანობის გამო, იქნენ ერთგვარი გაზვიადებითაც, თავად უსვამენ ხაზს ამ გავლენებს და მხატვრული ლიტერატურისადმი თავისი მოწონებას ამდგავარი გამოხატვებები დაუსრულებლად შევიკვილია მოიტანათ. მაგრამ როცა ზოგიერთები დაბოჯითებით ცდილობენ (და ამისი მაგალითები მე თქვენ გაგახსენეთ) კინოს წაწარმან სინთეტიკურობის, მოძრაი გამოხატულების და მოძრავის უპირატესობა, ანუ მისი განმსაზღვრელი სპეციფიკური თვისებებიც, ეს იმას ნიშნავს, რომ ერთად ან ცილა-ცალკე გამოთავალი კინოხელოვნების ის „სამი ვეშაპი“, რომელზეც იგი დგას. და რაკი დაბეჯითებით გვიმტკიცებენ, რომ ეს სამი ვეშაპიც თურმე გაუმძღარი ლიტერატურისა გადაუკლავებს, ან თავიდანვე მისი კუთვნილება ყოფილა, სულ გაუგებარი აღარ უნდა იყოს კინოსა და ლიტერატურის შორის ანტაგონიზმის ერთგვარი ნაშთების შემორჩენა.

სავარაუდოა, რომ ეს უსიამო ნაშთები საბოლოოდ მაშინ გაქრება, როცა კინოსა და მწერლობას შორის თანამშრომლობა კიდევ უფრო მეტიდო, პროფესიული კვალიფიკაციური იქნება, როცა კინოხელოვნება სრულყოფილად შესძლებს მწერლობის გამოყენებას, ხოლო მწერლობა მისთვის განკუთვნილ ავიღოს და როლს, მეტად მნიშვნელოვანს, მაგრამ მაინც დამოუკიდებულს, დასაყრდენად ეკრანზე. ეს პროცესი, ჩვენ-და სხასართლოდ, სულ უფრო დამატებული და ინტენსიური ხდება.

ამ პროცესის ერთ-ერთი დამატებელი ფაქტორია სიტყვის, როგორც კინოსამყაროს ერთ-ერთი საშენი საშუალის, საჭიროებისამებრ და დანიშნულებისამებრ გამოყენება. „მუნჯი კინოსაგან“ თვალის გაქცევა, მისი როლისა და მნიშვნელობის მთელი სიხალდე ახლებური შერგნება უკან მისობურებულად არავის სჭირდება, ეს მხოლოდ ახალი კინემატოგრაფული სიმაღლეების დასაპყრობად მოხმობილი ერთ-ერთი საინფორმაციო ტრადიციას.

სიტყვას სხვადასხვა ფუნქცია ეკისრება განსხვავებული ენარის ფილმებში. ვიუჟეთ, მისი მნიშვნელობა განუზომლად დიდია ისეთი ხასიათის ფილმებში, როგორებიცაა „თორმეტი განრისხებელი მამაკაცი“, „მარი-ოქტომომერი“, „პრემია“ ან

⁶ A. Белый, Мастерство Гоголя, М. 1934, стр. 233.



„ღმისის ქერდები“ ამდაგვარ ფილმებში, მე ვიტყვი, თუკრალული ფილმებში, დრამატურგია ძირითადად სიტყვას ეყრდნობა, ძირითადად მას ეყრდნობა შუამავლობის ხელშეწყობას და მჭიდრობს შორის და უკვე ამის მერე ყველა სხვა საშუალებას. მაგრამ ეს კანონზომიერება არ ჩაითვლება, უფრო შესატად, არც ერთადერთი და არც უნივერსალური ფორმა კინოხელოვნებასა და მის მიმხმარებელს შორის ურთიერთობისა.

მარსელ მარტენი, ცნობილი თეორეტიკოსი, ვის სიტყვასაც დავეყრება, თავის წიგნში „კინოს ენა“ წერს: „გამოსახულება კინოსთვის ძირითადია მასალა... ეს პირველად კინემატოგრაფიული მხალაა და, ამასთანავე, უაღრესად რთული რეალობა“.⁷ არაფერია არც გასაკვირი, არც მოულოდნელი იმაში, რომ ეკრანზე სიტყვის მიერ მოტანილი დიდი ძვრების შემდეგ, ამ ფენომენის ყოველმხრივი ათვისების და გამოყენების შემდეგ კინემატოგრაფი კვლავ მიუბრუნდა თავისი „მეტყველების“ ძირითად საშუალებას და ეკრანზე მოვარდნილი ამ „ნიაღვრის“ — სიტყვის გონიერულად ანუ ყვეოლოდ აუცილებლობის ფარგლებში გამოყენება გადაწყვიტა. ეს ტენდენცია განვითარების ლოგიკის კანონის თანახმად, ადრე თუ გვიან, უნდა აღმოცენებულიყო, რადგან „ნიაღვრის“ ის საშინოვარად სდევს თან, რომ ფსევდული და უფასური თანაბრად შეიძლება წაიღოს და შთანთქმას.

ამ ტენდენციის გამოსატყულება მიხელო კობახიძის უსტყყო ფილმები, რომლებმაც თავისი მშვენიერებით მოფილოსი უყრდნობა მიიპყრეს, საყოველთაო აღიარება მიიპოვეს, მისივე სცენარებზე, რომლებზეც, იმედია, ადრე თუ გვიან მიზნე შეისხამენ ხორცს ეკრანზე, ალექსანდრე რუსეიაშვილის საოცრად საინტერესო ფილმი „მზატარია“, სადაც მხოლოდ პოეტური კომენტარები გვემის ბელა ახბადულინიანის და ისევე რეჟისორის თავდაპირველი ჩანაფიქრის საწინააღმდეგოდ, მისივე „ნუკა“ (ამ ფილმს მე კიდევ მიუვრუნებდები) სიტყვის უაღრესად რაციონალური, კინემატოგრაფიული გამოყენებით.

თანამედროვე კინოხელოვნებაში სულ უფრო დაბეჭიოთებით მიდის წინდა კინემატოგრაფიული ხერხების ძიება.

თანამედროვე კინემატოგრაფია კიდევ ერთხელ ცხადყო, თანაც ცხადყო მისთვის სასარგებლო უდიდესი საკანძრების, მათ შორის სიტყვის მიწვების და გამოყენების შემდეგ, რომ მას გააჩნია საკუთარი კინოება და, მიუხედავად მისი სინთეტური ხასიათისა, შეიძლება ითქვას ნებისმიერი კომპონენტის, მათ შორის სიტყვის გამოირცხვაც ვერაფერს დააკლებს მის სიციცლსუნარაინაობას.

და კიდევ ერთი დასკვნის გამოტანა შეიძლება, სახელობორ იმისა, რომ არ შეიძლება დავასკვნათ, თითქმის რაკილა კინემატოგრაფს უსიტყვოდაც შეუძლია გაძლის, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას საერთოდ უშეუქლობოდ შეუძლია არსებობა. კინოდრამატურგია თუკრალური დრამატურგისაგან იმითაც განსხვავდება, რომ იგი არ ეფუძნება მხოლოდ დილოგებს, მას სხვა საშუალებებზეც გააჩნია სათქმელის გამოსატყუება. მას შეუძლია კინომეტყველების საექვიოკის გათვალისწინებით ისე გამოსატყუება სატყმელი აღწერილობით, რომ დილოგები ან მხოლოდრი, ანუ ცოცხალი და წარმოსატყმელი სიტყვა საერთოდ გამოირცხოს საკუთარი არსებლიდან. ასე რომ, კინოდრამატურგის გარეშე კინემატოგრაფის არსებობა წარმოუდგენელია, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა იგი აშკარად გამოსატყუ-

ლი დოკუმენტურებით არის აღბეჭდილი. ამან არ უშეუქმებ ვიყავის შეცდომაში და უნდა გვასხოდეს, რომ კინემატურე მზატურული“ მარტო ფილმები კი არ არის, არამედ მწერლობაცა და ერთისა და მეორის ნიშუშებიც თანამედროვე მსოფლიო ცივილიზებულ მსაქმრობას ერთად ქართულ ხელოვნებასა და მწერლობასაც გააჩნია.

აი ამიტომ, შეიძლება ზოგს კიდევ ენახებინა, რომ ასე თუ ისე, შეგუხლედ მწერლობის როლი კინოსათვის, მინდა იმავე სიტყვებით დავამოვროს ეს ნაკვეთი ჩემი მსჯელობისა, რითაც დავიწვევ კერძოდ, რომ კინო მწერლობასთან სიახის ტყუპიები არის დაკავშირებული და მისგან ხელოვნური დაცილება არაფერ სიკეთეს მოიტანას.



ახლა კი მინდა შევხუბო ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთობის იმ საექვიფიკურ ფორმას, რასაც ეკრანისაყია ჰქვია, ამ პრობლემის ზოგად პლანსაც და კონკრეტულ გამოსატყუებასაც ქართულ კინემატოგრაფიაში. ცხადია, ყველას და ყველაფერს მე აქ ვერ მოვიხსენიებ, მით უმეტეს, რომ ჩვენდა სასახარუოდ, ქართული კინოს ამდაგვარი კავშირებიც ეროვნულ მწერლობასთან დრმა, ორგანული, მდიდარი და მრავალფეროვნაია. მინდა გავიმოხრო გულისტკივილით, რომ ქართული კინოსა და მწერლობის ურთიერთობის ეს ფორმაც, ეკრანისაყია, უკვე კარგახანია ულის საფუძლიან შემსწავლელს, ისტორიკოსს და თეორეტიკოსის საყიაილურ ყურადღებას. მე კი, გასაგები მიზეზებით შემოფარებული, მხოლოდ ცალკეულ საკითხებზე და ფილმებზე თუ მოვახსენებ რამდენიმე სიტყვას თქმას.

ჩემი ყურადღება ძირითადად იმ ფილმებზეც გამახვილებული, რომელთაც ეკრანისაყიის თვალსაზრისით საყუაპო მნიშვნელობას ვანიჭებ. სამწუხაროდ, ეკრანისაყიის ბევრი სუსტი ნიშუშიც გვაქვს, მაგრამ მე მათ ნაკლებად მოვიხსენიებ. ასე გამოირჩელება ფილმებზე საუბარი ჩემი სწობისტური პოზიციით სულაც არ არის გამოწვეული. მოგეხსენებათ, ზოგი კრიტიკოსი თავმოწონედ აცხადებს, რომ მის მოვალეობას სულაც არ წარმოადგენს ხელოვნების ცუდ ნიშუში მსჯელობა. მე სხვა შეხედულებას ვახსენებ.

და თუ ამ შემთხვევაში მე მიზნე გამოჩრეულ, ანუ „ამაღლებულ და საყუთესო“ ფილმებზე მეტნება უფრო საუბარი, ეს მხოლოდ იმით არის გამოწვეული, რომ ამ წერილის ძირითადი მიზანდასახულება სხვა უფლებას და საშუალებას არ მადძლება.

საჭირო კი არის ეკრანისაყია?

თითქმის ყველა, ვინც ეკრანისაყიის პრობლემას ოდნავ მინცე საფუძლიანად შეხებია, თავიდანვე სვამს ამ კითხვას, თუცა უმრავლესობისათვის ამასუხი იმთავითვე ნათელია, — დადებითია. მიუხედავად ამისა, საკითხის ამგვარი კატეგორიულობით დასმას არა აქვს მხოლოდ რიტორიული მნიშვნელობა. როგორც ჩანს, საქმე უფრო რთულადაა, ვიდრე ეს ერთ შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. მთელი შემდგომი პათოსი იმის მტკიცებისა, რომ ეკრანისაყია საჭიროა, აუცილებელია, კინოხელოვნებისათვის კვარიებით სასიციცლო მნიშვნელობისა, უბილად ოპონენტებთან, ზოგჯერ იქნებ საკუთარათმას, შინაგან გულისტყმასთან გამუდმებული კამათის მიმნიშვნელოყია.

და მინცე, ამ კითხვაზე ორგვარი პასუხი არსებობს: ერთნი (უმცირესობა), რომელთაც მე უტოპისტებს შეგარეყებ.

⁷ Marsel Marten, Язык кино, М., 1959, стр. 25.



მეტ-ნაკლები გამაწვანებლობით და კატეგორიულობით აცხადებენ, რომ ევრანიზაცია არ არის საჭირო, მეორეინ (აბსოლუტური უმარავლესობა), რომელთაც რეალობად მოვანდაც, თავდა მოდებით ამტკიცებენ, თითქოს ამ საკითხის დასმაც კი ზედ-მეტია (არადა, თავად მაინც სვამენ), იმდენად ნათელია ევრანიზაციის აუცილებლობა და სიკეთე. საინტერესო ის გახლავთ, რომ ორთავ მხარეს აქვს საწინააღმდეგო არგუმენტები და მათი პოპოციებიდან ერთსაც დაეჯერება და მეორესაც.

თუ თვორიულად, უფრო სწორად, განყენებულად ვიმსჯელებთ, ევრანიზაცია მართლაც არ უნდა იყოს მისაწინააღმდეგო, არც წინასწარმეტყველი რამ. ევრანიზაციის დროს კინოხელოვნებას მეთრადი ფუნქცია ეკისრება, იგი ერთხელ უკვე მხატვრულად ნათქვამის გადამღერება უნდა, მისი უშუალო დაკვირვების საგანი ცხოვრება, აღამიანი კი არ არის, არამედ ისევ ხელოვნება ან ლიტერატურაა. ამდენად, იგი მაჩანაწლის რაღომი გამოიღოს. უფრო კორექტულად, თავაზიანად ეს უნდა რ. იუ-რენებმა ასე ჩამოაყალიბა: „კინემატოგრაფი, როგორც ყველა უმცროსი ძმა, დიდხანს დადიოდა ლიტერატურის და თეატრის გამოხატვად, გადაკეთებულ ტანსაცმელში, იგი გაიზარდა, ახლა საჭიროა მისთვის ახალი ტანსაცმელი შეეცუკროთ...“⁹ საესებით მართლმანი მოსაზრება.

სხვა საწინააღმდეგო არგუმენტი, რომელსაც ევრანიზაციის მოწინააღმდეგენი იშველიებენ, ის გახლავთ, რომ გადანერგვის პროცესი ხელოვნებაში მომაკვინებელი თუ არა, უთუოდ დამასაზიზრებელია. ამასთან დაკავშირებით, ერთი ანალოგია შეიძლება მოვიფიქროლოთ: როგორც ცნობილი გახდა, ქრისტიან ბარანოვი, როგორც მის უსწორებელ, ამ „კვიბიტაუნელმა ჯადოქარმა“, ამჯერად ხელი აიღო ახალი გულის გადანერგვაზე, რადგან შეუთავსებლობას ევრაფერი მოუხედა. შეუთავსებლობის პირობები მეტ-ნაკლები ძალით ხელოვნებაშიც არსებობს, რადგან ყოველი მხატვრული ნაწარმოები თავისთავად ცოცხალი და ფაქტობრივად ევრანიზაცია, თავისი გარკვეული სამყაროს შვილია, მყარ ნიადაგზე, მისთვის სასიცოცხლო ატმოსფეროში აღმოცენებული და მისი სხვა სამყაროში გადანერგვა მომიკვინებელი თუ არა, დიდად საზიარო მისთვის მაინცაა.

და კიდევ, ევრანიზაცია კინორამატურების განვითარებას აფერხებს, რადგან კინოხელოვნება ეტევა მუშაზარულზე ცხოვრებას და ზანტი, ინერტული ხდება.

დაიხ, განყენებული მსჯელობის დროს ეს ყველაფერი ძალზე საწინააღმდეგო ვლდრს. თუ ოცნებას მიეცემით, არაფერი იქნება იმაზე უკეთესი, კინოხელოვნება რომ მხოლოდ ორიგინალურ კინორამატურებას ეყრდნობოდეს, სადაც ყველაფერი თავიდანვე კინოს სპეციფიკისათვის და საშუალებებისათვის იქნება გამოწვნილი და უშუალოდ ცხოვრებაზე დაკვირვებით იქნება შექმნილი, ამჯერად საფუძველზე, დრამატურგიაშივე იქნება მიწინააღმდეგო მომავალი ფილმის კინოსახედა და პოეტუა. მაგრამ ამდგავარი ოცნება მხოლოდ უტოპისტიკის საქვე. საკარნისია რეალისტიკის თვალთ შეგვიხილთ ყველა ან არგუმენტს, რომ ხუხულასავით დაინერგვა იგი.

ცნობილია, რომ ხელოვნებაც და მისი თვორიაც უკვე არსებულ გამოცდილებას ეყრდნობა, მისი პროგნოზირება, მითუმეტეს, შორეული პროგნოზის კეთება მეტად საძნელო რამ არის, თუ საერთოდ შეუძლებელი არაა. ამიტომ ძნელი საბუქ-

მულია, როდის დადგება დრო (საერთოდ თუ დადგება) ევრანიზაცია აღდგო კატეგორიული განცხადება ჩანს სულ უშეძლებელი. ევრანიზაციის მომხრენი იმეფებენ ხოლმე ისეთ ავტორიტეტს ხელოვნებაში, როგორცაა გ. ტოსტონოგოვი (ამ შემთხვევაში გადანერგვის პრინციპული მნიშვნელობის თვალსაზრისით, ევრანიზაციას და ინსცენირებას ერთნაირი არგუმენტები და კონტრარგუმენტები იმუძღვება ჰქონდეთ) და მის სიტყვებს, რომ „მხატვრული ლიტერატურა ყოველთვის იყო და მუდამ იქნება თეატრის რეპერტუარის უმძლავრესი რეჟერი. ინსცენირება იმუძღვებოდა ბორტება კი არა, უდიდესი სიკეთეა თეატრისათვის.“¹⁰

„უდიდესი სიკეთის“ რა მოგახსენიოთ, მით უმეტეს, ევრაფერს ვიტყვი იმაზე, რომ „მუდამ იქნება“, მაგრამ რომ ევრანიზაცია და ინსცენირება იყო, დღესაც არის და, ალბათ, კიდევ კარგა ხანს იქნება კინოსა და თეატრის მასაზრდოებელი, ეს უშეძლებელია.

უმცროსი ძმის, კინოსათვის „ახალი ტანსაცმლის“, ანუ ორიგინალური კინორამატურების მოთხოვნა კარგია, მაგრამ „გამოხატვის“, ანუ ევრანიზაციის გარეშე არსებობა დღესაც კი, გუშინდელზე რომ არაფერი ვთქვათ, რამდენად რეალურია, ესა მთავარი. საბჭოთა კინემატოგრაფი ყოველწლიურად, თუ არ ვცდები, 200-მდე ფილმს უშვებს, საკუთრივ ქართული — 15-ს და მეტს. ეს იმას ნიშნავს, რომ კავშირის მასშტაბით ვინდროულად 5-6 ასული სცენარე უნდა იყოს მზად, რესპუბლიკაში კი, სულ ცოტა, 4-5 ათეული მაინც. ასეთ ვითარებაში ევრანიზაციაზე უარის თქმისაკენ მიწოდება უბრალოდ კინემატოგრაფისათვის დათვრილი სამასხურის გაწვევა იქნება და, კიდევ კარგი, ამას სერიოზულად არაიენ მოითხოვს.

გადაანერგვის საწინააღმდეგო და მდგრდობით (და არა მხოლოდ დანიერებულთ), ზოგს, ვთქვათ, ი. ხარონს კინერტულ-ლი და კატეგორიული დასკვნებიც გამოაქვს, კერძოდ, რომ „კინოხელოვნების ოქროს ფონდს, სრულიად უშეძლებლად, მხოლოდ ორიგინალური ნაწარმოები შეადგენს, და არა ევრანიზაცია.“¹⁰

ეს უკვე მეტისმეტია. განა როგორ უნდა გილატატოს კაცს მესხენებდნ, რომ დაიფიქრო ფილმები? „დედაა“, „ჩაბა-ვი“, „პეტრე პირველი“, „ირომცდამეერთე“, ან ქართული — „ელისა“, „მაგდანას ლურჯა“, „ალავერდობა“, „ვედრება“, „ნუცა“, „ივანე კობრაშვილის ამბავი“, „ნატკრის ხე“, და რა ვიცი, რომელი ერთი ჩამოთვალეთ. განა ეს ყველაფერი ორიგინალურ სცენაზე შექმნილ თუნდაც რომელიმე ფილმებს ჩამოუდარდება? განა ეს ფილმები მართლაც კინოხელოვნების „ოქროს ფონდს“ ან გარკვეთენება?

დაიხ, რეალისტიკა და მათი პოპოციას გაცოცხლის მეტი სიკეთე მოაქვთ კინემატოგრაფისათვის, ვიდრე უტოპისტიკა და მათ თუნდაც კეთილშობილურ, მაგრამ მაინც ფუჭ ოცნებას.

ევრანიზაციის მნიშვნელობის აღიარება იმას არ ნიშნავს, რომ დგავიწყდეს თუ რა სირთულეების, რა საფრთხის წინაშე გვაყენებს იგი. სამწუხაროდ, მიყოლებული პირველი ფილმიდან დღემდე, ევრანიზაციის ნიშნებს უფრო მეტად

⁹ „Литературная газета“, 1962, 15/II.
¹⁰ Я. Харон, «Писательский кинематограф... и его профилактика», «Вопросы литературы», 1962, № 10.

მ ა მ ნ ე

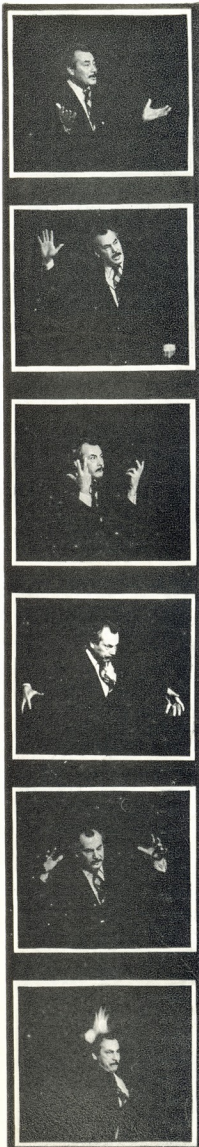
ოთარ ჭილაძე

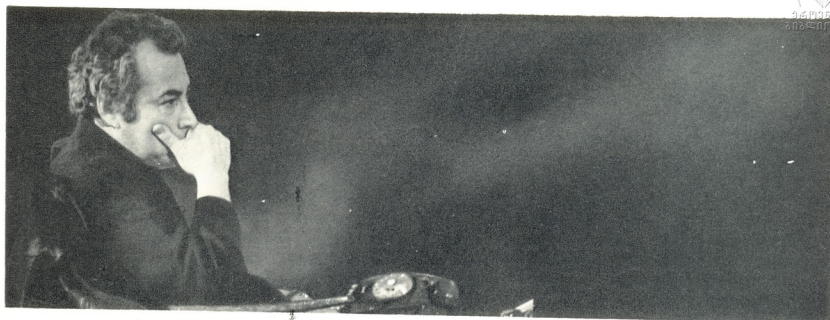
შურამ სალარაძის ის ბედნიერი შემოქმედია, რომელსაც არა მარტო სიტყვის და-
 მორჩილების უნარი შესწევს, რაც თავისთავად ბევრს ნიშნავს, არამედ სულის იმ იდუ-
 მალი და შეუღწეველი წილის წარმოდგენაც შეუძლია, სადაც სიტყვა იბადება. ამი-
 ტომაცაა, რომ საუკუნის თუ ათი საუკუნის წინათ დაბადებული სიტყვა მის ხელში
 პირველყოფილ ფერს, გემოსა და სურნელებას იბრუნებს და პირველყოფილი ძალით
 მოწვევებს ჩვენზე, მსმენელებზე, თითქოს ჩვენც პირველად გვესმის, თითქოს აქამდე
 არასოდეს გაგვიგია და კი არ ვუსმენთ, თანამონაწილენი, მოზიარენი ვხდებით იმ დიდი
 ვნებებისა, სიტყვაში რომ ჩამარხულან სამუდამოდ, სამარადისოდ.

რაც გურამ სალარაძე ლექსს კითხულობს, ის ანტიკური ტრადიციის მაცნესა გავს,
 ნაწახითა თუ გაგონილით აღზნებულს, სასწაულის მოწმეს, სირბილით რომ მოვარდ-
 ნილა ჩვენამდე, და ჯერ კიდევ დაბნეული, ჯერ კიდევ აქოშინებული, სხაასახუბით,
 ფაცაფუცით, სულის შემძვრელი გულბრწყვილობითა და პირდაპირობით, უფრო სწო-
 რედ — დაუნდობლობით გუაუწყებს თითქოს ახლახან, თითქოს ჩვენს გვერდით მომხ-
 დარ ახალ საოცრებას, ადამიანის სულის კიდევ ერთი იდუმალი ვულკანის აღზევებას,
 რაც, ადვილი შესაძლებელია, ჩვენთვის საერთოდ შეუმჩნეველი დარჩენილიყო, ანდა
 სხვათაირად გაგვეგო, მაინცადამაინც ამ მაცნესთვის რომ არ მოგვესმინა.

მსახიობს შეუძლია ხელმოკრედ დაბადოს პოეტი, ხელმოკრედ გვაზიაროს მის
 სიკიადეს, მაგრამ საამისოდ, რა თქმა უნდა, მარტო ტექსტის დაზუპირება კი არ არის
 საკმარისი, რაც არ უნდა დიდებულად ეძვრდეს ტექსტი, არამედ — სულიერი და-
 მგობრება თავად პოეტთან, მსახიობმა საკუთარ ტკივილად უნდა აქციოს პოეტის
 ტკივილი, ღანდღვით უნდა გაეციდოს უკაცურსა და ხიფათიან გზაზე დამდგარს და
 ის ელდა და მღელვარება უნდა შეამჩნიოს, რითაც ლექსი იწერებოდა და რისი შემ-
 ნევეც თავად პოეტს არ შეეძლო, რადგან მხოლოდ ელდა და მღელვარება უნარწუ-
 ნებდა სიცოცხლეს, ელდა და მღელვარება აიძულებდა კიდევ ერთი ნაბიჯის გადად-
 გმბას უკავადვისკენ.

გურამ სალარაძე, უპირველეს ყოვლისა, პოეტის მეგობრად, თანამარხველად
 გვეკლინება სცენიდან და, ჩემი აზრით, სწორედ ესაა უდავო და დამსახურებული წარ-
 მატების მიზეზი. მხატვრულ კითხვას პირობითად შეიძლება ერთი მსახიობის თეატრი
 ვუწოდოთ, ხოლო ამ თეატრის მნიშვნელობა განუსაზღვრელია. ჭეშმარიტა მსახიობის
 მიერ წაყითხული ჭეშმარიტი პოეზია არა მარტო პოეზიის პოპულარიზაციას გულის-
 ხმობს, რაც თავისთავად მეტად კეთილშობილური საქმეა, არამედ, საერთოდ ადამი-
 ნის სულიერ გაკეთილშობილებასაც, ურომლისოდაც, ადვილი შესაძლებელია, პოეზიამ
 დიდი ხნით დავარგოს აზრიცა და დანიშნულებაც და უშპენისი გახდეს, როგორც
 ზღვის ფსკერის შლამში ჩამარხული მარგალიტი.





„რაიკოსის შლივინი“. გიორგი ჭავჭავაძე — გურამ სალარაძე

გურამ სალარაძე

ვაჟა ძიგუა

1975 წლის ოქტომბრის ერთ-ერთი საღამო... საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დიდი საკონცერტო დარბაზი, რომელიც ორიათას ხუთას მაყურებელს იტევს, საესე იყო. შუქი ჩაქრა, სცენაზე გამოჩნდა საქართველოს სახალხო არტისტის გურამ სალარაძის ნაცნობი სილუეტი. ტაშმა იგრილა. წამიც, და ირგვლივ სამარისებურმა სიჩუმემ დაისადგურა. ეს „უხერხული“ დუმილი გურამ სალარაძის მთრთოლვარე, ლელვისაგან დაგუბებულმა, ხავერდოვანმა ტემბრის ხმამ დაარღვია. „ხმა კატამონთან“ — ირაკლი აბაშიძის ამ შედევრით დაიწყო გ. სალარაძემ ეს უჩვეულო, ორიგინალური, ჭეშმარიტად დაუვიწყარი საღამო, სადაც მაყურებელი მთელი სისაესით ეზიარა ქართული სიტყვის სიმდიდრესა და სიღამაზეს.

— ო, ენავ ჩემო,

დედაო ენავ,

შენ, ჩემო ნიჭო,

სრბოლავ და ფრენავ,

შენ, ჩვენი სუნიჭვის დიდი ალაპო,

შენ, ჭირთა ჩვენთა ტკბილო მალამო,

შენ, კირო ჩვენთა ქვათა და კირთა,

შენ ერთს,

შენ ვერ გთმობ

სამარის პირთან.

არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ გურამ სალარაძე განსაკუთრებული მოვლენაა მხატვრული კითხვის სფეროში. იგი არ არის მხოლოდ აღიარებული, ნაცადი ოსტატი, ნიჭიერი მკითხველი. არა, მსგავსი უკითხვები გ. სალარაძის ხელოვნებას არ მიესადაგება — მისი ხელოვნებამ იმდენად ამაღლებულია, თავისთავადი, რომანტიკული ფერადოვნებითა და მშვენიერებით აღსავსე, ღრმა აზრითა და ემოციურობით დატვირთული, რომ მასზე მხოლოდ ასევე ამაღლებული ფრაზებით შეიძლება საუბარი.

„ერთ გამოირჩევა გ. სალარაძე ლექსის მკითხველთა შორის, თუნდაც ეს მკითხველები თავიანთი საქმის ნამდვილი ოსტატები იყვნენ? უპირველესად, თავისი ჭეშმარიტად არტისტული ღირსებებით. ამ შემთხვევაში, ცნება არტისტულში მე გველისსმობ არა მხოლოდ ოსტატობას, არამედ იმგვარ პიროვნულ თვისებებს, რაც მოკვდავს აქცევს მამულიშვილად, რომლის გული სამშობლოს სიყვარულით, მისი სისხრულით და

ტანჯვით ძვირს. იგი უბრალოდ მკითხველი ან თუნდაც ნიჭიერი ინტერპრეტატორი როდია, არამედ განუმეორებელი პიროვნება, ინდივიდუალობა, რომლის შინაგანი სამყარო მითითვს მხატვრულ ემანაციას — როგორც აუცილებლობას, როგორც თავისი არსებობის ერთ-ერთ გამართლებას.¹⁴

ნოდარ გურბანიძის ეს სიტყვები ზუსტად ახასიათებს გურამ საღარაძის, როგორც მკითხველის შინაგან იმპულსს, მის კრდოს, მისწრაფებებს, მის მიერვე შექმნილ ვერტოწოდებულ ლიტერატურულ თეატრში, ანუ ერთი მსახიობის თეატრში გამოკვეთილ მიზანს.

ესტრადაზე გურამ საღარაძე მუდამ არტიკულად აღგზნებული და მღვდლმარტოა. მას მგზნებარედ, თავდავიწყებით, მთელი არსებით უყვარს პოეზია და ასევე დაუოკლებლად ეწაფება მის გრძნულ სამყაროში წვდომის საიდუმლოებას. რა ხერხებს მიმართავს მსახიობი ამ ურთულესი პროცესის დასაუფლებლად? — ყველაზე მარტივს, ნათელს, უტყუარს და შეუცდომელს. გ. საღარაძისთვის გამომსახველობის მიღწევის საფუძველია თვით სიტყვა, რომელშიც იგი ეძებს ჭეშმარიტ აზრს. მის მიერ წარმოთქმული თითოეული ფრაზა იქცევა ხოლმე სრულყოფილ სცენურ სახედ.

არსებობს მოსაზრება, რომ სიტყვა იტირთება აზრით, თუ შენ ცოცხლობ, ღღავ, გრძნობ და აზროვნებ, ლოგიკურად მიჰყვები ნაწარმოების შინაარსს. ეს, რა თქმა უნდა, სწორია, — მკითხველი ტექსტს ამდრადებს საღებავებით, ნიჟანსებით, მაგრამ ეს ყველაფერს როდი ნიშნავს. აუცილებელია მკვეთრად, ორგანულად შეიგრძნო, თუ რა არის ლექსი! აქ საქმე მხოლოდ პოეტური სამყაროს დანახვის მიგნებაში როდია, არამედ მკითხველს უნდა შეეძლოს მისი პოეტური ხმის გაგონებაც, მის გაერმე პოეტის სახიერი სისტემა, მისი მხატვრული ინდივიდუალობა გაუგებარი დარჩება, ე. ი., მსახიობს, რომელიც ლექსებს კითხულობს, არა მხოლოდ გონებისა და წარმოსახვის დაძაბვა ესაჭიროება, არამედ — სძენისაც.

გურამ საღარაძის კითხვაში ჩვენ მკვეთრად ვგრძნობთ თითოეული სიტყვის წონას, მისი ფლერადობის სისასეს, ფრაზის დაძაბულობასა და მოქნილობას, დრამატულ განცდათა გამოვლენისას ზომიერების დაცვის უნარს. მის წაკითხვაში ვერასოდეს ვერ შეინიშნავთ ვერც ყოფითობამდე დაყვანილ, ხელოვნურად მიღწეულ სიმართლეს, ვერც სწრაფი წარმოთქმით გამოწვეულ მოჩვენებით ემოციურობას, ვერც შიშველ უსალტაციას. იგი სიტყვას უბრალოდ არ წა-

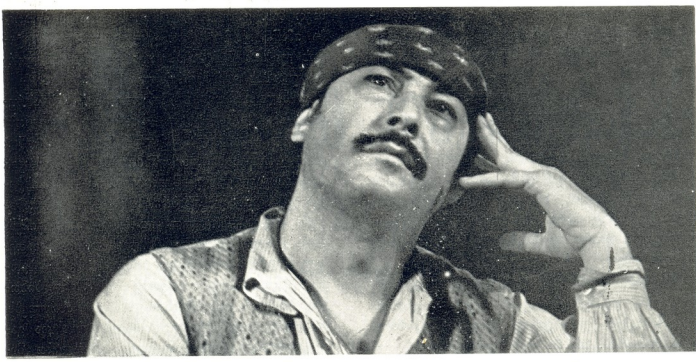
რმოთქვამს, გულდასმით უდგას ყურს თითოეულ ბგერას, თითოეულ ხმოვანსა და ანბანოვანს, ბოლომდე ძირობა სიტყვათა ულამაზეს, უმდიდრეს მირვეში. გ. საღარაძე ხაზსასმელი აღმაფრენით, ერთგვარი მოწინავეთა აწოდებს სიტყვას მძმენტს, ქვემეცნულად ესივრებლება მას; მაყურებელსაც აიძულებს მოუსმინოს, ჩაწვდეს, ჩაუფიქრდეს სიტყვის მნიშვნელობას. იგი ზუსტად აზნებს ფრაზის, მონაკვეთის აზრობრივ ცენტრს. მის წაკითხვაში ვერასოდეს ვერ იპოვით დაშტამპულ ინტონაციებს, სიტყვის ყალბი გათამამებისკენ ლტოლვას; ვერც საკუთარი ხმით ტკბობის მიდრეკილებას შეინიშნავთ მას. ყველაფერი ეს გ. საღარაძეს ესმარება იმაში, რომ ფართო აუდიტორიამდე მიიტანოს ლექსის შინაარსი და სრულყოფილი ფორმა, ფრაზის განუმეორებელი მშვენიერება.

გ. საღარაძის კითხვაში უდიდეს როლს ასრულებს რიტმი. მსახიობი პროზაშიც პოულობს რიტმულ საფუძველს. როგორ ნელაც არ უნდა კითხულობდეს იგი, თქვენ მუდამ მისი მკაფიო რიტმის გაღწევის ქვეშ ექცევით. საღარაძისკული უბრალობა, ბუნებრიობა და კეთილშობილია ასევე უნდად და ბუნებრივად იჩენს თავს კითხვის მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ რიტმში. თითოეული პოეტური სახეებისათვის, ზუსტად ისევე, როგორც იმ მწერლებისთვის, რომლის ნაწარმოებებსაც იგი ასრულებს, საღარაძე პოულობს თავის საღებავებსა და განსაკუთრებულ, განუმეორებელ, ერთადერთ შესაძლებელ გააზრებას მოცემულ ატმოსფეროში.¹⁵ (ე. გუგუშვილი).

გურამ საღარაძემ რთული, ნაყოფიერი და ვრცელი გზა განვლო ესტრადაზე. თეატრში აქტიური როლი მიღვაწიობის პარალელურად იგი მუდამ მშფოთვარე ენერგიითა და ენთუზიაზმით მუშაობდა და მუშაობს მხატვრული კითხვის საიდუმლოებათა დასაუფლებლად. უმთავრესად, თეატრის მსახიობები მოგვიანებით მიმართავენ ხოლმე საესტრადო სარბიულს და, როგორც წესი, მათი ძირითადი ზრუნვის ობიექტად თეატრი რჩება. გ. საღარაძე ამ შემთხვევაშიც გამოწაკლისად გვევლინება. მისი თეატრალური გატაცება მხატვრული კითხვით დაიწყო. პირინერთა სასახლეში იგი ერთდროულად დადიოდა ორ წრეში — მხატვრული კითხვის, რომელსაც ნოდარ ჩხეიძე ხელმძღვანელობდა და დრამატულ წრეში, რომელსაც სათავეში ედგა აწ განსვენებულ რეჟისორი თედო ვერძოძე. თავისი შინაგანი მოწოდებისთვის გურამს არც თეატრალურ-ინსტიტუტში სწავლის პერიოდში და არც მისი დამთავრების შემდეგ არ უღალატნია

— 25 წლის მანძილზე საესტრადო სარბიელს იგი ერთი წუთითაც არ მოსცილებია. ამ ხნის განმავლობაში მსახიობის რეპერტუარი გამდიდრდა, დაიხვეწა, საინტერესო და მრავალფეროვანი გახდა: რუსთაველი, ილია, აკაკი, ვაჟა, ბართაშვილი, ბესიკი, ორბელიანი, საიათნოვა, იუთიმ გურჯი, გალაკტიონი, მაიაკოვსკი, ესენინი, პეტევი, პუშკინი, ლერმონტოვი, მიცკევიჩი, ლენინიძე, ჩიქოვანი, ნიკო ლორთქიფანიძე, ლადო ასათიანი, მუხრან მჭავარიანი... აი, როგორი ვრცელია მსახიობის შხატვრული სიტყვის სასპარეზო მასალა! გ. სალარაძე მათ კითხულობს სიმფონიური ორკესტრის თანხლებით, კაპელის, ვოკალური ანსამბლების „გორდელასა“ და

თვალშეუვლებლად, მოუხელთებლად, თანდათანობით, შინაგანი გარდასახვის მაღალი ოსტატობის კარიბჭიდან. ამ დროს ჩვენ მთელი სისასხით შევიგრძნობთ მხატვრული კითხვის ქეშმარიტ ოსტატს, რომელიც თავისუფლად ფლობს ტექნიკური სირთულის ყველა ელემენტს და, აქ მხოლოდ შიშველი ტექნიკა როდი დომინირებს — თვითუღ სიტყვას, პაუზას, ფრაზებს შორის არსებულ სუნთქვასაც კი განსაკუთრებული გრძნობით ათბობს გურამ სალარაძე. მისი მოძრაობა, უფრო სწორად, დღომის მანერაც სხვაგვარ იერს იძენს. აქ უფრო ძუნწი, თავშეკავებული და ლაპიდარულია მსახიობის ფესტი, ხოლო გამოხედვა, მინზა-მოზრა მეფერი მე-



„საბარადებო დასცენა“. ჭეოშვილი
— გ. სალარაძე

„რუსთავის“ ფონზე, კითხულობს ოთარ თავთაჭიშვილის ნაწარმოებებთან ერთად, მონაწილეობს პოეტთა საიუბილეო საღამოებში. ქართული მსახიობის მაღალ, შთაგონებულ ხელოვნებას აღტაცებით ეგებებიან არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ — მოსკოვში, კიევში, კუბიშევში, ერევანში, ბერლინში, საარბრუკენში, ბუქარესტში, ვარშავაში...

ელვარე ტემპერამენტით, ხატოვანებით, ღრმა გამოცდილებით კითხულობს გ. სალარაძე შოთა რუსთაველს. ამ დროს მსახიობი თითქმის სავსებით გარდაიქმნება — სცენაზე დგას ფილოსოფოსი, სიბრძნითა და დარბაისლობით დამშვენებული, მშფოთვარე ფიქრებითა და კეთილშობილური მიზნებით დატვირთული, სულიერად ამაღლებული, მღელვარე, ბოხოქარი... და, რაც ყველაზე მეტად საოცარია გ. სალარაძის შესრულებაში — ეს გარდაქმნა მიმდინარეობს

დიდურობითაა შეფერადებული. თუმცა, ვიშორებ, ყოველივე ამას გ. სალარაძე წარმოვიდგენს საოცარი „შეზღუდვითა და მომჭირნეობით“, ძირითადი აქცენტი მას შინაგანი სულიერი ძვრების გამოვლენაზე გადააქვს.

„ავთანდილის ანდერძში“ გ. სალარაძე განსაკუთრებული ხაზგასმით წარმოვიდგენს ადამიანის, პიროვნების ძლიერებას, მისი ავთანდილი მყარად, ღონიერი ფეხებით დგას დედამიწაზე და უშიშრად, ქედმოუხრებლად მიიღებს სიკეთის, სიმამაცის, კაცთმოყვარეობის დასამკვიდრებლად: „ვემბო კაცსა აუციანსა, ცრუსა და დალატიანსა!“ — ომხიანად, ზეაწვეული რიტმიით შემოსასხების მსახიობი და ორივე ფრაზის შემდეგ ოდნავ გაღიზიანებული ტონით, მზარდი რიტმით, შემუსვრული პირდაპირობით დასძენს:

რა უარეა მამაცა ომშიგან პირის
მხმეჭელსა,
შემდრკალსა, შემინებულსა და სიკვდილისა
მეჭველსა!
კაცი ჯაბანი რითა სჯობს დიაცსა
ქლისა მბეჭველსა?
სჯობს სახელისა მოხვეჭა ყოველსა
მოსახვეჭელსა!

გ. საღარაძე ლირიკული ხილვების ბურუსში გხვდეთ. მის ხმას საოცარი სიბილღე და სიფაქიზე ეუფლებოდა. თვალთა სიხვი სიმშვიდესა და ნეტარებას აირკვლავენ. ეს განწყობილება კიდევ უფრო ღრმადდება და მთელი სისავსით ვლინდება „აეთანდლის ლოცვაში“:

ნაწილობდა. ამ საღამოზე გ. საღარაძემ მშობლიურ ენაზე წაიკითხა ნაწევრები „ყვეფის-ტყაოსნიდან“. ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე დიდი წარმატება იმ საღამოს სწორედ გურამს ხვდა წილად. სხვადასხვა ეროვნების მაცურებელი მონუსხულივით უგდებდა ყურს ქართული სიტყვის მელოდიკას, მის სიზვიადეს, რიტმულ თავისებურებას. ყოველი პაუზის შემდეგ დარბაზს ტაში აზანზარებდა, საბოლოოდ კი — მსახიობის მაღალი ხელოვნებით მოხსნილი მოსკოველები დიდხანს არ უშვებდნენ ესტრადიდან ქართველ შემსრულებელს. ეს ფაქტი ნათლად დალადებს იმაზე, თუ რაოდენ განუსაზღვ-

სკენა სპექტაკლიდან — ნათან ბრძენი-სულთანი სალაღინი — გ. საღარაძე, რუხა — მ. ჯანაშია



ღმერთო, ღმერთო, გეაჯები, რომელი
ჭვლობ ქვენათ ზესსა,
შენ დაბაბე მიჯანურობა, შენ აწესებ მისსა
წესსა,
მე სოფელმან მომამორეა უკეთესსა ჩემსა
მზესა,
ნუ ამოჭფხერი სიყვარულსა, მისგან
ჩემთვის დანათესსა!

ამ შემთხვევაში გ. საღარაძემ უარყო სულიერ ანარეკლთა სარკე-თვალები. დგას მსახიობი გარინდული, გრძნობათა მორევში ჩაძირული და თითქმის ჩურჩულით, ნახევარტონებში გვიმხელს თავის გულისთქმას.

ათილედ წლის წინ მივლმა მსოფლიომ ზეიმით აღნიშნა რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავი. ამ საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით მოსკოვში ჩატარდა საღამო, რომელშიც ჩვენი ქვეყნის ბევრი გამოჩენილი ოსტატი მო-

რელ შემოქმედებით ზეგავლენას ახდენს ნებისმიერი აუდიტორიის მსმენელზე გურამ საღარაძის მხატვრული კითხვის ტემპირიტი ოსტატობის ძალა.

მრავალეროვან აუდიტორიათან ზემიური შეხვედრის კიდევ ერთი მაკაფიო ნიმუში იყო რამდენიმე წლის წინათ თბილისში ამიერკავკასიის პოეზიის საღამოზე გურამ საღარაძის მონაწილეობა. პოეტს პოეტი ცვლიდა, მკითხველს — მკითხველი. როგორღაც გაჭიანურდა საღამო, გადაიღალა მსმენელი, სწორედ ასეთ ვითარებაში მოუხდა გ. საღარაძეს აუდიტორიის წინაშე გამოსვლა და აქ მოხდა მოულოდნელი რამ — დარბაზი მყის გაირინდა, ერთი სუნთქვით შეიკრა, დაიძაბა რაღაც სიასხის, განსაკუთრებული ესთეტიკური ტკობის მოლოდინში:

დედო ღვთისაგ, მზეო მარიამ!
როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი,

ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაქვარად...

ოსტატმა მართლაც სასწაული მოახდინა — ერთი ამოსუნთქვით, გულის ძლიერი ფეთქევით, დღმა შთაგონებით წაიკიბა მან გალაკტიონის პოეზიის ეს უჭკობი შედეგები და პოეტური ხილის უმწვენიერესი მიკროსკოპებით მიმოაფრქვა დარბაზში. საერთოდ, გალაკტიონს გამორჩეული ადგილი აქვს მიჩნეული გ. საღარაძის შემოქმედებაში. მის პოეზიას გურამი სავსებით განსხვავებულად კითხულობს. აქ იგი გადაჭრით თავყოფს მიწიერ, რეალისტურ, ყოფით მანერას რომანტიკული, ამალბებული, მღვლვარება.

სულიერი დრტივება, ზღვა ტემპერამენტი, — აი, რა ნიშნებით გამოირჩევა გ. საღარაძისეული: კითხვა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციისას. აქ მსახიობის სული უკიდურესად მღვლვარება, თვითიული სიტყვა დაუმტვლია და განსაკუთრებული ძალითაა დანაღმული. გ. საღარაძე ფართო მონასმებით გამოყოფს ნ. ბარათაშვილის სულის კვირის, ბრძოლის დაუოკებელ წყურვილს, თავგანწირვაში შევების მოპოვებას.

გ. საღარაძე, როგორც მკითხველი, ხშირი სტუმარია აგრეთვე ცისფერი ეკრანისა და რადიოსი. იგი აქაც ახერხებს დაატყვევოს და მიხიზლოს მსმენელთა ფართო აუდიტორია

გურამ საღარაძის, როგორც მხატვრული კითხვის აღიარებული ოსტატის სახელი იმდენად შორსაა გატანილი, იმდენი თავყვანისმცემელი შეიძინა მისმა მალამმა ხელოვნებამ, რომ მასობრივი ურთიერთობის ყველაზე მისაწვდომი და პოპულარული სარბიელის სრული „დაღამჭკირის“ მიუხედავად, მსმენელთა სრული დაკმაყოფილება ჯერჯერობით მაინც ვერ მოხერხდა. ამის დადასტურებაა თუნდაც ის ფაქტი, რომ დღემდე გამოსული ორი გიგანტი ფირფიტა (რომელზედაც აღბეჭდილია „ვეფხისტყაოსანი“), ფირფიტები (ბარათაშვილის, გალაკტიონის და სხვათა ნაწარმოებების შესრულებით) უკვე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა.

დიდია გ. საღარაძის პოპულარობა, განუზომელია მისი დამსახურება ქართული პოეზიის პროპაგანდისა და მხატვრული კითხვის მხატვრულ ხარისხში აყვანის საქმეში.

გურამ საღარაძე შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი და ამ თეატრის საიმიტო ძალაა. თეატრალური ხელოვნების სიყვარული გურამს ბავშვობიდანვე ჩაენერგა, ვინაიდან ხელოვანის ოჯახში დაიბადა და, როგორც იტყვიან, თითქმის კულისებში გაატარა მთელი თავისი ბავშვობა. ამიტომაც, სავსებით ბუნებრივია, როდესაც საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ ერთი წამითაც კი არ უფიქრია იმაზე, თუ სად გაეგრძელებინა სწავლა — 1947 წელს

გურამ საღარაძე თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა.

ინსტიტუტში მისი პედაგოგები იყვნენ ცნობილი რეჟისორები დიმიტრი ალექსიძე და მიხეილ თუმანიშვილი. მეტყველებას მალევე მრვეულიშვილი ასწავლიდა. სწავლის პერიოდში მან განასახიერა მთელი რიგი რთული სცენური სახეები: სენ გიბსონი — სობოს პიესაში „მეორე ფრონტის ტიქით“, ვაგინი — გორკის „მზის შვილებში“, ვინაფი ალბაგევა — ბოზარმუს „ფიგაროს ქორწინებაში“ და სხვ., სადაც თვალნათლივ გამოვლინა უცილობელი აქტიორული მონაცემები, გმირის არსში შეღწევის უნარი. ყველაზე დიდად წარმატება ინსტიტუტის კვლევებში გ. საღარაძეს მაინც რაკიტინის ურთულესი სახის შექმნა მოუტანა ტურენციუსის პიესაში „ერთი თვე სოფლად“ (რეჟისორ-პედაგოგი მ. თუმანიშვილი). ამ როლში ახალბედა მსახიობმა მიღწეა პერსონაჟის სამყაროს ფსიქოლოგიურ სიღრმეებში, მისი ბუნების უფაქიზეს ნიუანსებში წვდომას, შინაგანი ხედვის გამოუმუშავებას. ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა საქართველოს სახალხო არტისტის გიორგი გვეგეჭორის მოგონება, რომელიც ხელნაწერის სახით რუსთაველის თეატრის მუზეუმშია დაცული: „მე მაგონდება გურამ საღარაძის პირველი ნაბიჯები სცენაზე. რუსთაველის სახე-

სცენა სექტაკლიდან „კავკასიური ცარცის წრე“. ვეფხიტორი — გ. საღარაძე, რეჟისორი — ვ. ვოგოტიძე



ლობის თეატრალური ინსტიტუტი. ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“ მიხ. თუმანიშვილის დადგმით, რაკიტინის როლი — გურამ საღარაძე. მსახიობისთვის რაკიტინის როლი ურთულესია, მითუმეტეს დამწყები მსახიობისთვის, მაგრამ გურამმა პირველი გამოჩენისთანავე დაიპყრო მაყურებელი თავისი მიმზიდველი გარეგნობით, სცენაზე თავის დაჭერით და თანდათან შეიყვანა იგი რაკიტინის ურთულეს შინაგან სამყაროში“.

ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ გურამ საღარაძე რუსთაველის თეატრის სახელგანთქმული კოლექტივის წევრი გახდა. სულ მალე მან ამ თეატრში თავისი განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა. გურამმა აქტიორული გზის დასაწყისშივე შექმნა ისეთი საყურადღებო სცენური სახეები, როგორიცაა: ფლანკი — ფოჩიკის პიესაში „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“, გაბრო — ილ. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობში“, დონ-ხაიმე და მილანეს — ჟ. ფლეტიერის „ესპანელ მღვდელში“, ლეო — ი. ვაკელის „საქმიან კაცში“, ქაიხოსრო ქათამაძე — დ. კლიდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურებში“, ბოიარინი — ალ. პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“, გევა — მ. მრგვლიშვილის „ზვავში“ და სხვ. ამ როლებით გ. საღარაძემ მაყურებელს შესაძლებლობა მისცა ნათელი წარმოდგენა ქიწიქოდა მის

აქტიორულ პოტენციალზე. სცენური გარდასახვისა და განცდათა სიმართლის არა ერთი მაგარი ჩინებული ნიმუშით მიიპყრო ფართო საზოგადოებრიობის ყურადღება, მაგრამ ნამდვილი აღიარება და სასწუხ მუშაობით გამოწვეული ჭეშმარიტი შემოქმედებითი სინარული მსახიობის მოუტანა მიღაც სტიბორის განსახიერებამ პიესაში „როცა ასეთი სიყვარული“.

საერთოდ, ეს სპექტაკლი, რომელიც თხუთმეტილდე წლის წინათ განახორციელა რეჟისორმა მიხ. თუმანიშვილმა, ერთგვარ სემეცაში მნიშვნელობის ნაწარმოებად იქცა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. დადგმა გამოირჩეოდა მონოლითურობით, მასტაბურობით, საოცრად თანაბარი რიტმით, ბრწყინვალე აქტიორული ანსამბლით. აქ შექმნეს თავიანთი დაუვიწყარი როლები — სერგო ჯაჭარაძემ (კაცი მანტიით), მედეა ჩახავამ (ლიდა მატისოვა), რამაზ ჩივიკაძემ (პეტრი პეტრუსი), სალომე ყანწელმა (ლიდა პეტრუსოვა).

ამ ანსამბლში ახლებურად, მთელი სისასვით გამოანათა გურამ საღარაძის ნიჭმა: „გ. საღარაძე, რომლის ნიჭი არასოდეს ეჭვს არ იწვევდა, მაგრამ არ იყო გამოვლენილი სრულყოფილად, ამ სპექტაკლში მართლაც სრულიად ახალი მხარით გამოჩნდა“ (ნ. გურაბანიძე).

რავი გამოიხატებოდა გ. საღარაძის ნიჭის ახალი ძალით გამოანათება ამ სპექტაკლში? გმირის ფსიქოლოგიურ ხვეულებში ჩაღრმავება, დრამატულ განცდათა გამოცემისა და სცენური სიმართლის შეგრძნების უნარი მან თავის ადრეულ ნამუშევრებშიც ხაზგასმით გამოკვეთა და გამოამაზურა. სტიბორის როლში მსახიობმა სრული მასტაბურობით გვეგრძნობინა გმირის სულიერი აღზვევის, დრამატულ სიმძაფრეთა ზრდის თანდათანობითი, აღმაგლი პროცესი. აქ გ. საღარაძე გვაოცებდა ტიტანური შინაგანი ენერგიით, უნარით — ყოფილიყო მუდამ შემართული, დაძაბული, აღზვევებულ-აღვლებული. მსახიობის ტემპერამენტი ძლიერ შემოქმედებას ახდენდა მაყურებელზე. „ამ „ორლესული გრძნობების“ პარალელურად გ. საღარაძე თავის გმირს საოცარი ღირიზმითა და პოეტურობით, უსასობითა და განწირულების საშინელი შეგრძნებითაც უხვად აჯილდოვდა. დღესაც სახიერად მიდგას თვალწინ სტიბორისა და მატისოვას სცენა კაფეში, როცა გაკვირვებული ლიდა ეკითხება მილანს, ნუთუ მას შეუძლია შეერთოს ქალი, რომელმაც წინა ღამე სხვასთან გაათია. იმდენად თავდავიწყებით, ვიტყოდ, არანორმალურად უყვარდა გ. საღარაძე — სტიბორს ლიდა, რომ ამ საზარელი სიმართლის შეტყობის შემდეგაც მის თვალეში კარგა ხანს არ ქრებოდა აღტაცებული სიყვარულის გამოშხატველი ნაპერწკლები: „მე შენ მიყვარხარ, ლიდა! მე შენ მიყვარხარ!“ ნეტა-

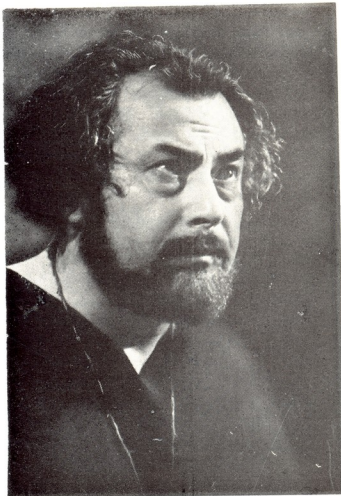
სცენა სპექტაკლიდან „სელიმის პროცესი“. ჯონ ჰელი — გ. საღარაძე, ელიზაბედ პროქტორი — ზ. კვერენჩილაძე



რებით აღსაყვებელი ჩურჩულით მრავალჯერის იმეორებდა ამ სიტყვებს და მხოლოდ შემდეგ ჩაუხვდებოდა ლიდას სიტყვებში გამოსატულ მწარე სინამდვილეს. აქ უკვე იფურცლებოდა ამაღლებული რომანტიზმი, მთელი სხეულით მივშვებოდა სტიბორი — საღარაძე, სულიერი ტკივილებისაგან მოკრუნჩხული, ლასლასით გამობრუნდებოდა და გაოგნებული გაუყვებოდა გზას საკუთარი შორეული ოცნებებისაკენ... შემდეგ ისევ ძველი სტიბორი წარმოგვიდგებოდა მოიდევნო სცენებში — აღგზნებული, სიყვარულისაგან გახლებული, მომთხოვნი და უკომპრომისო. სწორედ ასეთი სტიბორი ეკვეთებოდა პირისპირ თავის მეტოქეს პეტრი პეტრუსს და აქ მსახიობის ვენბათა ღელვას საზღვარი არ ჰქონდა — იგი დრტივინავდა, მძინეარებდა, მზად იყო აღეგავა პირისაგან მიწისა თავისი სიყვარულის დამრთუნავი, უმწიკვლო გრძობების წამბილწავი და შემბლაღავი ადამიანი. როგორი უკიდევანო ზიზღი და ცოფშირეული მღელვარება გამოსჭვიოდა ამ დროს გ. საღარაძის შესრულებაში, რა დაუნდობელი და შემამუსვრელი იყო მისი გამოხედვა, როგორ უთრთოდა და უკანკალებდა მთელი სხეული, რამდენი ბოღმა და ღვარძლი იყო ჩანახებული მის ტრეში!.. და, აი, პეტრუსი ეუბნება, რომ მასაც უყვარს ლიდა. აქ გ. საღარაძის სტიბორი უეცრად გარდაიქმნებოდა. მყის ნელდებოდა მის არსებაში გაბატონებული ვენბათა ქარიშხალი, წამით კეთილი ღიმილითაც კი გაუნათებოდა სახე. უკვე ყველაფერი გაირკვა მილანისთვის და, ამავე დროს, ყველაფერი დამთავრდა...

გ. საღარაძე მილანის ხასიათში ერთნაირი სიძლიერით კვეთდა, ერთ სიბრტყეზე წარმოგვიდგენდა მის როგორც ამაყ, შეუპოვარ, შეუვალ, ისე საოცრად სათუთ, მგრძნობიარე, პოეტურად ამაღლებულ ბუნებას. მსახიობი ტაქტიკა და გემოვნებით აზავებდა კონტრასტულ საღებავებს, ერთი ამოსუნთქვით, შინაგანი ექსპრესიით მიჰყავდა მთელი როლი.

1965-66 წწ. თეატრალურ სეზონში გ. საღარაძეს შესაძლებლობა მიეცა რუსთაველის თეატრის სცენაზე განესახიერებინა ნიკოლოზ ბარათაშვილი — მ. მრევლიშვილის ამავე სახელოვანების პიესაში. მსახიობი განსაკუთრებული მონდომებით, გატაცებით შეუდგა მისთვის ახლობელი საყვარელი პოეტის სახეზე მუშაობას. მისი შესრულება გამოირჩეოდა რომანტიკული ზეაწეულით, ამაღლებული პოეტურობით, იმის მკვეთრი ხაზგასმით, რომ ნ. ბარათაშვილი, პირველ ყოვლისა, ზეგარდმო ნიჭით მირონცხებული პოეტია. გ. საღარაძის შესრულების მეორე პლანში მუდამ ამოიკიხავდით ტატოს პოეტური ქმნილებების ანარეკლს. მსახიობი ბარათაშვილის ლექსების შინაგანი რიტმიდან იღებდა თავისი გმირის წარმოსახვას



„ლალი“... საბა-ბერი — გ. საღარაძე

სათავეს. ამ როლს სხვა შემსრულებელიც ყავდა, შეიძლება ითქვას, სახელგანთქული შემსრულებელი — გიორგი გვეჯეკორი.

მასხარას მეტად საინტერესო სცენური სახე შექმნა გ. საღარაძემ „მეფე ლიში“... ეს სახე ყურადღებას იპყრობს რეჟისორული და აქტიორული გადაწყვეტის სიახლით, გაბედულებით, შემოქმედებითი სითამამით. შექსპირის მასხარამხოლოდ პირველ სამ მოქმედებაში მკაცრ გამოყვანილი, შემდეგ კი ლირი მარტო რჩება. რეჟისორმა მ. თუმანიშვილმა რუსთაველელთა სპექტაკლს გ. საღარაძის მასხარა ბოლომდე შეუნარჩუნა. გარდა ამისა, რეჟისორმა და მსახიობმა მეტად თამამი გადაწყვეტილება მიიღეს — მასხარას ჩამოაცილეს ყოველგვარი სახეშარო, „მასხრული“ ელემენტები, რითაც ძირეულად გარდაქმნეს როლის შინაგანი სტრუქტურა. ამ ორიგინალურ, ერთი შეხედვით უჩვეულო ხერხის წყალობით მასხარას სახემ სახეებით სხვა მნიშვნელობა შეიძინა, სხვაგვარად აქედნდა სპექტაკლში. გ. საღარაძის მასხარა გვევლინებოდა როგორც ლირის შინაგანი ხმა, მისი ტრადიციის თანაბრად გამოზარდებული. მსახიობი თავის შესრულებაში გამოვეითდა გამოყოფიდა ტრაგიკულ საწყისს და მჭიდროდ უკავშირებდა თავის არსებობას ლირის არსებობას. გ. საღა-



რადის პარტნიორი ამ სპექტაკლში საბჭოთა სცენის გამოჩენილი ოსტატი სერგო ზაქარაიძე იყო, რომელიც თავისი უბადლო შესრულებით დიდად უწყობდა ხელს დადგმის საერთო ჩანაფიქრის ხორცშესხმას. ს. ზაქარაიძეც ასევე ორიგინალურ ასპექტში წარმოგვიდგინდა ლირს. მას თითქმის უკუვადებელი ჰქონდა ლირის მეფური ღირსებები; საოცრად მიწიერი და ადამიანური იყო ლირი მსახიობის წარმოსახვით. ალბათ ამიტომაც, ასე ბუნებრივი და ორგანული იყო მეფის სულიერი კონტაქტი მასხარასთან. აი, რას წერდა თვით ს. ზაქარაიძე ამასთან დაკავშირებით: „ჩვენ ძალიან საინტერესოდ ახლებურად მოგვეჩვენა მასხარასა და ლირის ურთიერთდამოკიდებულება. და, საერთოდ, გ. საღარაძის მასხარა სავსებით უჩვეულა. მასსა და ლირს შორის საოცარი აშხანაგური დამოკიდებულება, თითქმის თანაწირობა სუფევს...“

შექმნიდან მომდევნო შეხვედრა კვლავ მ. თუმანიშვილის რეჟისორული ინტერპრეტაციით მოხდა. ამჯერად მას იულიუს კეისრის რთული როლის განსახიერება დაეკისრა. გ. საღარაძის შესრულება გვიპრობდა მეფური სიზავადის ხაზგასმული მედიდურობით, გონებრივი გამჭრიახობით, მოქმედებათა სიღარბისით, ეპოქისა და სტილის მკვეთრი შვერებების უნარით. მსახიობი მთელი სპექტაკლის მანძილზე ზომიერად ანაწილებდა კეისრის მძაფრ შინაგან კადვებს, მხოლოდ კულმინაციის მომენტში აძლევდა სულიერ აღტყინებას სრულ თავისუფლებას.

ინტელექტი და თანამედროვე თვალთახედვა გამოაქვიოდა გ. საღარაძის იაზონის როლში (ანუსი „მედეა“). აქ მსახიობი ანტიკური ხანისათვის დამახასიათებელ შინაგან მოტივებს მოხდენილად უხამებდა დღევანდელობას.

სახასიათო მსახიობის ჩინებული თვისებებზე გამოვლინა გ. საღარაძემ ჭეიშვილის განსახიერებაში — ნ. დუმბაძის „სპარალდებო დასკვნაში“. ამ ტრავიკომიკურ როლს მსუბუქად, ძალდუტანებლად, იუმორის ღრმა შვერებებით განსახიერებს გურამ საღარაძე.

მსხიობის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი აქვს მიჩენილ თანამედროვე საბჭოთა ადამიანის ღირსეული წარმომადგენლის გიორგის ჯაფარიძის სახეს (რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“). ამ როლზე გ. საღარაძემ განსაკუთრებული გულმოდგინებით იმუშავა. როლზე ინტენსიური მუშაობის წყალობით მსახიობმა დასახულ მიზანს მიაღწია.

გიორგი ჯაფარიძე გ. საღარაძის შესრულებით — ესაა სანიშნო პარტიული მუშაკის ტიპური წარმომადგენელი, რომელიც უკომპრომისოდ ებრძვის ყველივე საყალბეს, მოჩვენებითობას, რუტინას საბჭოთა სინამდვილეში. ჯ. საღარაძე თავისი შესრულებით გიორგი ჯაფარიძის სახეში ავითარებს ორ ძირითად ხაზს — პირად ტრაგედიას და პარტიული მუშაობით განცდილ მორალურ კმაყოფილებას. გ. საღარაძის შესრულების ძირითადი მამოძრავებელი მარცვალი იყო — გიორგი ჯაფარიძის ხასიათის სიმტიკე მისართლისათვის ბრძოლაში.

რუსთაველელთა გახმაურებულ სპექტაკლში ბრჰატის „კავკასიური ცარცის წრე“ (რეჟისორი რ. სტურუა) გ. საღარაძემ სამი ერთმანეთისაგან სავსებით განსხვავებული სახე შექმნა, რითაც ერთხელ კიდევ თვალნათლივ დგავაჩვენა თავისი ნიჭის მრავალმხრიობაში, აქტიორული გარდასახვის უნარში. პირველად მსახიობი მაყურებელს თავადი ყაზბეგის ნიღბით წარუდგება. ამ ნიღბს მიღმა გამოიშვლებულად მოჩანს ყაზბეგის სისხლისმსმელი, დაუნდობელი ბუნება; ამაზრუნვია მისი შხამნარევი, ნაძალადევი სიცილი, დამორგუნვია — ადამიანებთან ურთიერთობის დამყარების საშუალებანი. გ. საღარაძის მეორე გმირი — ფერეიტორი კი სეპრე და გონებაშეზღუდული ადამიანის სახიერი მაგალითია. რამდენი სილაღე და უშუალოება, ღრმა მუსიკალურობა და ფანტაზია ჩააქსოვა მსახიობმა ამ სახეში; შეუდარებელია მისი პლასტიკა. სულ სხვა ხასიათი გამოქრწვა გ. საღარაძემ ბერის როლით. გამუდმებული ლობობისაგან ხმანახრინწულ, ცხოვრებაზე ხელჩაქნეულ ბერს ერთადერთი მიზანი ამოძრავებს — რაც შეიძლება მეტი დასაცანცლოს მოკვდავთ. ამ სამივე სახეს გ. საღარაძე ერთ სამოსელში ახვევს — მწარედ დასცინის, შეუბრალებლად ააშკარავებს მათ სულიერ სამყაროს.

გურამ საღარაძე ბუნდებიერ ხელოვანია. მისი შემოქმედება ხალხს უყვარს, ხალხს სჯერა მისი ეს კი ყველაზე დიდი ჯილდოა ნამდვილი შემოქმედისთვის.

„ბრაკონი“. დრაკონი — გ. საღარაძე.



მხატვარ ბივი ვაჟაქიძის ვერნისაჟზე

ელგუჯა ამაშუკელი

ასალგაზრდა მხატვრის გივი ვაჟაქიძის ნამუშევრების გამოფენა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის ფოიეში საყურადღებო მოვლენა გახლდათ მრავალი წინით. ინიციატივა, რომელიც გამოიჩინა თეატრის ხელმძღვანელობამ ამ გამოფენის მოსაწყობად, ჩემის აზრით, გასცდა ერთი ხელოვანის შემოქმედებისადმი ყურადღებას და იგი იმ მხატვრული ტენდენციის ქომაგად წარმოსდგა, რომელსაც ნიჭიერება ჰქვია. ცნობილია, რომ ნიჭი, გასაგები და გაუგებარი მიზეზების გამო, ძნელად იმკვიდრებს ადვილს ცხოვრებაში. გასაგები მიზეზია გაბატონებული სტერეოტიპი, რომელიც უბრძოლველად არ თმობს თავის ეს-თეტიკურ პოზიციას, ხოლო გაუგებარი მიზეზებია ადამიანთა ურთიერთობაში წმინდა ფსიქოლოგიურ თუ ქვეშეყენულ ფაქტორებზე აღმოცენებული წინააღმდეგობები, რომელთაც მხოლოდ დრო ხსნის და აანალიზებს. ჭეშმარიტი შემოქმედისათვის უცხოა სულის ცდუნება. მარკუს ავრელიუსის თქმით, „თუ შენი მზერა მახვილია და ღრმა, მიიქვებ შენივე სულიერი ცხოვრების ჭვრეტად“. და, აი, რუსთაველის ფოიეში მოწყობილი პატარა გამოფენა ერთი ასალგაზრდა მხატვრის სულის უშუადავთო ქმედობის დიდებული ნიმუში გახლდათ. თავისთავად თუ რა მხატვრული ღირებულებისა და მასშტაბის იყო იგი, ამაზე დამაჯერებელ პასუხს მხატვრის სრული შემოქმედებითი მემკვიდრეობა გასცემს მომავალში. ამჯერად კი

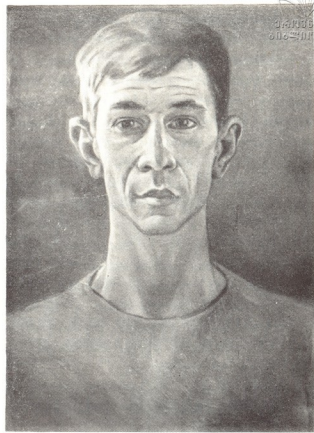
მე მინდა ვილაპარაკო გამოფენის ნახვით მიღებულ ჩემს სუბიექტურ შთაბეჭდილებაზე.

გივი ვაჟაქიძე, როგორც მხატვარი, ჩემთვის პირადად დიდი ხანია „აღმოჩენილია“. საგამოფენო კომიტეტში ბევრჯერ ვყოფილვარ მისი შემოქმედების ქომაგი. მრავალჯერ განუცდია მის ხელოვნებას უსამართლო თავდასხმა ამა თუ იმ ორთოდოქსალი „რეალისტისაგან“, მაგრამ მას არასოდეს დაუკარგავს ზომიერების გრძნობა და არასოდეს გადაუბიჯებია თავის თავში იმ შესაშურებელი მიჯნისათვის, რომელსაც მოკრძალება და მოთმინება ჰქვია. მაგონდება ჩემი მეგობრის, მხატვარ ჯიბსონ ხუნდაძის სიტყვები (გივი მან გამაცნო თავის სახელოსნოში ამ რამდენიმე წლის წინათ): გაიცანი! ნიჭიერი, მოკრძალებული, შრომისმოყვარე კაცი და მხატვარი. ეს უკანასკნელი სიტყვა მხატვარი ისეთი მახვილით იყო თქმული ჯიბსონის მიერ, თითქოს ჩვენთან დღეს ამ სიტყვას დაკარგული ჰქონდეს აზრობრივი მნიშვნელობა და მას მხოლოდ პროფესიის ზედაპირული მინიშნებისათვის წარმოთქვამდეთ. მართლაც, მძიმე პატივია იწოდებოდე მხატვრად, პოეტად, იყო მუხის მსახური, და როგორც გალაკტიონმა, იტოდე: „ვიცი ვიქნები! მშვენიერი მიზნის სიძნელეთ თუ კი მოვედი“... მოვიდა მხატვარი გივი ვაჟაქიძე თავისი მიზნის სიძნელეთ, რწმენით, ლამაზი პოეტური ასოციაციებით, გრძნობისა და გონების სიღრმით, რაციონალურისა და ემოცი-

ურის მთლიანობით, საკუთარი ესტეტიკური მრწამსით. მოვიდა და, ცხადია, ლოგიკურად თან მოჰყვა დავა, კამათი. დაუპირისპირდა ერთმანეთს პროფესიული და დილექტანტური ასოციაციები. პირველნი, პროფესიონალები, როგორც ყოველთვის, ცდილობენ მას მიუყვონ შეფასებათა უშუღავათო კრიტერიუმები. არის თუ არა მის შემოქმედებაში ფერისა და ნახატის ანტიკური მთლიანობა, კომპოზიციური სისავსე, სიახლოვე თანამედროვე მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელ ტენდენციებთან და მრავალი სხვა. ყოველივე ეს, ცხადია, ალქმის პროცესში მაყურებლისაგან ითხოვს ობიექტურისა და სუბიექტურის ერთიანობას, შემოქმედებითი უნარის გააქტიურებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, შეიძლება ზოგიერთს მართლაც გაუნდეს დილექტანტური ასოციაცია ამა თუ იმ მოდერნისტ მხატვართან.

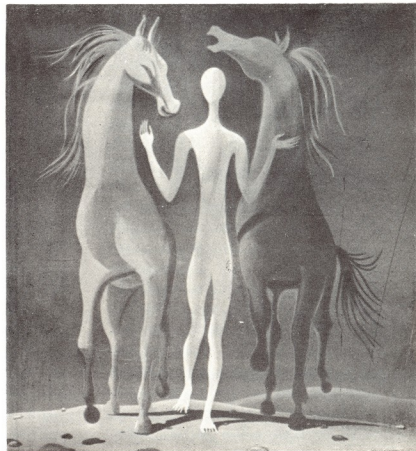
ურბანიზებული ცხოვრების რიტმი, ათასი ჯურის კულტურულ ინფორმაციასთან საკუთარი ნებით თუ სტიქიურად შეხვედრა, ყოველდღიურობით დამუხტული ნერვიული წამი, ცნობიერების ნაკადი, ცივილიზაციის და ბუნების კონფლიქტი... ერთი სიტყვით, თანამედროვე მოაზროვნე ადამიანისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები არეკლილია მხატვრის სულში და გადატანილია მის მიერ ტილოზე დიდი ტაქტითა და ოსტატობით. ვაშაკიძის თითქმის ყველა სურათი ერთი სულიერნი მდინარებისაა. მხატვრის სტილისტური თავისებურება ყველა მათგანში გამოკვეთილია ნათლად. ამიტომაც საუბარი მეჭვნება არა ერთ რომელიმე კონკრეტულ ნაწარმოებზე, არამედ ზოგადად მის შემოქმედებაზე.

დღეს ქართული მხატვრობის ძირითად ტენდენციას განსაზღვრავს ფორმის თავისთავადი, ნიშან-თვისებათა ხარისხი. ფერწერაში — ფერის სისავსე, სიღრმე, ქანდაკებაში — ფორმის სიმკვრივე, სიმძიმე, სივრცობრიობა, გრაფიკაში — ხაზის კულტურა და სხვ. ადრე ჩვენნი მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ლიტერატურული აზროვნება თანდათანობით გზას უთმობს საკვიციკურ ლირებულებათა ფერმონს, მხატვრულ ხარისხს. ვაშაკიძის შემოქმედება ამ მხრივ ჩვენთან ახალი და მეტად საინტერესო ფაქტია, რამდენადაც მისი მხატვრული აზროვნების საფუძველი, ძირითადად, პოეტურ ასოციაციებზე, ფანტასტიკურ ხილვებზეა აღმოდგენილი, რაც, თავისთავად, მაყურებლისაგან აქტიურ შემოქმედებით დამოკიდებულებას ითხოვს. მისი კომპოზიციები მნახველს უღვიძებს ფანტაზიას და ალქმის პროცესში იგი მხატვრის თანავგორი ხდება. ვაშაკიძის სურათების სახელწოდება პირობითია და



აეტაპორტრეტი

გრილი ნიაფი უღანოში



ისინი, შესაძლებელია, ყველა მაცურებლის განწყობილების შესატყვისი არც იყოს. კომპოზიცი-
აში აზრობრივი ქვეტექსტი წარმოჩენილია არა-
საგანთა მოქმედებით, თხრობით, არამედ პლას-
ტიკური და ფერწერული ფაქტურით, რაც ყველა
მნახველში, ბუნებრივია, განსხვავებულ ემოციებს
იწვევს. ვაშაკიძის მხატვრული ფორმა დახვეწი-
ლია და ფაქიზი. იუველირისათვის შესაშური ოს-
ტრატობით ავლებს იგი უაღრესად ესთეტიკურ,
სუფთა ხაზს, ამთავრებს ფორმას სტერეოსკოპუ-
ლი სიღრმით და ანიჭებს მას სივსკობრიობას.
მის პალიტრას, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, არ
აქვს ფერის თავისთავადობის და სიღრმის პრე-
ტენზია. ფერი მის სურათებში მხატვრის სული-
ერი მოძრაობის მუსკალური ფონია და იგი ხში-
რად იცვლება იმისდა მიხედვით, თუ რა განწყო-
ბილებსაა კომპოზიცია, ან რა აზრობრივი ქვე-
ტექსტი უდევს მის საფუძვლად.

რამდენიმე სიტყვა მხატვრის ფილოსოფიურ
პოზიციაზე, მისი მხატვრული აზროვნების სუ-
ბიექტურ ღირებებზე. შესაძლებელია, ჩემი შე-
ხედულება ბევრისათვის მიუღებელი და სადავო
იყოს, განსაკუთრებით მათთვის, ვინც კარგად იც-
ნობს ვაშაკიძის პიროვნებას, ვისაც ყოველდღი-
ურად უხდება მასთან ურთიერთობა. მაგრამ, ვფი-
ქრობ, ყოველგვარი საუბარი მეორე ადამიანის
შემოქმედებაზე, ხელშეწყობაზე უხედაპირული და
არაფერისმოქმედი იქნება, თუ არ შევეცდებით
მხატვრის სულიერი ძალებით შექმნილ რეალობა-
სა და პიროვნულ თვისებებს შორის არსებული
კავშირის ძიებას და პოვნას. ვფიქრობ, სიტყვები —
სიმართლე, გულწრფელობა, უშუალობა, ინ-
ტუიცია და სხვა, აუცილებელი ნიშან-თვისებე-
ბია ჭეშმარიტი მხატვრობისა, შემოქმედებისა და
არსად ისე ნათლად არ აირეკლება, როგორც პი-
როვნებასა და მისი ბიერ შექმნილ მატერიალურ
ღირებულებათა დაპირისპირებისას. ხშირად
გვსმენია ამა თუ იმ შემოქმედებაზე ასეთი სიტ-
ყვები: მას აკლია გულწრფელობა, არ არის უშუა-
ლო, ან პირიქით, მისი შემოქმედება დიდ შინაგან
სიმართლენა ადმოცნებულ, ცხოვრებისეულია,
ის ჰკავს საკუთარ პიროვნებას. ან, — მისი ანტი-
პოლია და სხვა. სინამდვილეში, ცხოვრებაში ყო-
ველი ადამიანი ცდილობს ფიზიკურ გარემოსთან
თუ სულიერ მოთხოვნილებებთან იპოვოს პარ-
მონიული კავშირი. ამ მხრივ გვი ვაშაკიძის შე-
მოქმედება, ერთი შეხედვით, თითქოს არა ჰკავს
ავტორს. მისი ნამუშევრების მხატვრული ფორმა-
გაცილებით გართლებული და ჰაიპერბოლიზე-
ბულია, ვიდრე მისი საკუთარი ადამიანური საწყ-
ისი; ბუნება, ვფიქრობ, ეს მხოლოდ ერთი შეხედ-
ვით. სინამდვილეში ვაშაკიძე ღრმა და საინტერე-
სო პიროვნებაა, რომელიც, ჩემი პირადი დაკვირ-
ვებით, ყოფაში თავის სულიერ თვისებებს ძალიან
ძუნწად ამჟღავნებს, როგორც დასაწყისში აღვნი-
შნეთ, დიდი შინაგანი ტაქტის, ზომიერების და
მოკრძალებული ბუნების გამო. ვაშაკიძის შემო-

ქმედებაში ეს თვისებები „კალიგრაფიული“ სი-
მართლითაა გამოხატუნებული. არ შემიძლია
არ აღვნიშნო შემოქმედის „მხატვრული სმენა“.
ყოველი მისი ნაწარმოები საკუთარი, განსხვავე-
ბული ფერწერული „მელოდიის“ შემცველია, სა-
დაც ყველა ბგერა, „საგანი-ინსტრუმენტი“ იმ
სმას გამოსცემს, რომელიც უმცირესი ნიუანსებით
აბსოლუტური სიუსუსტით ერთვის ძირითად ფერ-
წერულ-მუსიკალურ გამას.

გვი ვაშაკიძის კომპოზიციები, ზოგჯერ ღრმად
ფილოსოფიური, ზოგჯერ გულმტყვილოდ უშუა-
ლო. ვიზუალურად რეჩიტატიულია, თხრობითია,
მაგრამ წარმოსახვით-ფანტასტიკური. მხატვრის
გამოფენაზე ჰქონდა ერთი ასეთი სახელწოდების
კომპოზიცია: „შემოქმედი“. უზარმაზარი ლოდის
წინ დგას ხელეგაწვდილი მუხა, რომელიც მზა-
დაა შეეჭიდოს და ლოდის ტყვეობასაგან გამოა-
თავისუფლოს დატყვევებული მშვენიერება — სი-
კეთე; ლოდში შემოქმედს დემონიც ელოდება, რო-
მელიც ბრძოლის გარეშე არ დასთმობს თავის
სამყოფელს. ყოველივე ეს კიდევ უფრო მაცდუ-
ნებელს და მიმზიდველს ხდის და ზრდის ბრძო-
ლის ჭინს მშვენიერების გამომხსინათვის. ეს სიმ-
ბოლიკა კარგი შეგონებაა ყველა შემოქმედისა-
თვის, ვისაც ძალუძს იგრძნოს დიდი ბრძოლებით
გამომხსნილი მშვენიერების ფასი.

მინდა ვუსურვო ჩემს ახალგაზრდა კოლეგას,
გვი ვაშაკიძეს დიდი და შინაარსიანი შემოქმე-
დებითი ბრძოლებით აღსავსე გზა, რათა მას მოუ-
ლოდნელად ამ გზაზე განცხრომისაგან არასოდეს
ჩასძინებოდეს, ვინაიდან, როგორც გოეთე იტყო-
და, „ძილი შემოქმედისა დაწესებულს სანახაო-
ბაა“.

ფრანთ ქალაქკარტო



1937 წელს, თეატრში მუშაობა რომ დაიწყო, გარკვეული მსახიობური გამოცდილება მქონდა — ოლნდ, კინოში, მუნჯ სურათებში. კინოში თამაში ერთია, თეატრში კი — სულ სხვა. ამ თემაზე ბევრი დაწერია და აქ სიტყვას აღარ გაავრცელებ.

თეატრში მოვლისთანავე, ორი რეპეტიციალა

ბით კავშირს, უშუალო, ადამიანურ ფსიქოლოგიურ კონტაქტებს, რასაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლის წარმატებისათვის.

„სირანო დე ბერჟერაკით“ დაიწყო ჩვენს თეატრში მუშაობა 1943 წელს მოსკოვიდან მოწვეულმა ცნობილმა რეჟისორმა იოსებ თუმანიშვილმა. აკაკი ხორავას და მე დავეყვისრა სირანოსა და როჟანას როლები. მასსოფს, თეატრში დიდ შემოქმედებითი მუშაობა წარმართა. კარგი რეჟისორი, დიდი კულტურისა და გემოვნების ადამიანი იოსებ თუმანიშვილი ისე ორგანულად შეერწყა ჩვენს დასს, რომ მისი რეპეტიციები ყველასთვის მეტად პასუხსაგებ და საყვარელ საქმედ იქცა. ასე ხდებოდა ყოველ დიდ ტილოზე მუშაობისას ამ შესანიშნავ, ჭეოიკული სტილის თეატრში, თანამოაზრეთა შერულ და ძლიერ შემოქმედებით კოლექტივში. დიდი რეჟისორების — კ. მარჯანიშვილის და ს. ახმეტელის მიერ შექმნილი, დამკვიდრებული, საღი ტრადიციის ერთერთი გამგრძელებელი აკაკი ხორავა იყო.

საბჭოთა თეატრის საგანძურში შევიდა აკაკი ხორავას ანზორი, იჩო, კარლ მთორი, კაპიტანი ბერსენევი, პლატონ კრჩეჭი, არსენა, ოტელო, ოლეკო დუნდიი, სირანო დე ბერჟერაკი, ივანე მრისხანე, მეფე ლირი, ოიდაბოს მეფე...

რეჟისორი იოსებ თუმანიშვილი და აკაკი ხორავა როსტანის ჭეოიკულ კომედია „სირანო დე ბერჟერაკზე“ მუშაობის დაწყებისას შეთანხმდნენ, რომ, როგორც სპექტაკლი, ასევე მსახიობის მიერ შექმნილი ყოველი სახე ზუსტად უნდა გადაწყვეტილიყო ისე, როგორც ეს შეეფერებოდა ჩვენი თეატრის სტილს, მის ჭეოიკულ-რომანტიკულ პათოსს. აკაკი ხორავა სირანოს სახეს აღიქვამდა, როგორც ჭეოიკულს და არა კომიკურს. აკაკი ხორავასათვის როლის კომიკური ინტერპრეტაცია სრულიად უცხო იყო და, ალბათ, მიუღებელიც. დაიწყო რეპეტიციები. ასეთი შთაფონებული და აღტყინებული აკაკი არასოდეს მინახავს.

თუ სხვა როლებზე მუშაობისას ეღი დინჯი, მძიმე, ხშირად წარმშერული, აუჩქარებელი იყო და ხალისიანი იშუათად გენიხავს, სირანოს რეპეტიციებზე სულ სხვაგვარი წარმოგვიდგა. იგი მთელი არსებით თითქმის რაღაც ახალი ტემპორიტმით იყო შეპკრბილი. შემდეგ, თვეების მანძილზე, რეპეტიციებზე, მეონი ქვეყნობიერად, სირანოს სახეში კომიკურიც იპოვა.

ოსებ თუმანიშვილი თავიდანვე დიდი ტაქტიკით მიუღდა აკაკი ხორავას, მის არტიტულ ხასიათსა და ჩვევებს. აკაკი არ ჩქარობდა მაკიდრან ადგომას, როლზე დამოკვიდებლად მუშაობას და-

აკაკი ხორავას გახსენება

ალექსანდრა თოიძე

მქონდა გავილი, რომ უკვე მზა სპექტაკლებში მომიხდა შესვლა. ეს ნამდვილი წამება იყო ჩემთვის. პარტიორს მსახიობი, უპირველესად ყოველისა, რეპეტიციების დროს „ეჩვევა“, მე კი ამის შესაძლებლობა პირველ ხანებში არ მქონდა.

ყველა სპექტაკლში ჩინებული პარტიორები და რეჟისორები მყავდა, მაგრამ მათთან რეპეტიციებზე მუშაობა ფაქტიურად არ მიწევდა და მხოლოდ შემდგომში წლების მანძილზე, უკვე სცნაზე თამაშის პროცესში, მივალწვი ამ დილოსტატებთან ტქმზარტიად შემოქმედ-

ვეული, ისებ თუმანიშვილის რეკისურას საოცარი ინტერესით მოვიკადა, და ეს ინტერესი დღითიდღე იზრდებოდა.

რამდენიმე თვის განმავლობაში ჩემს თვალწინ მიხდა გასაოცარი გარდასახვა. ყოველ რეპეტიციასზე იმადებოდა ახალ-ახალი ხაზი, ნაკვთი, ნიუანსი. ასე იქმნებოდა და სრულდებოდა ფრანგი პოეტის ჭეშმარიტად მომხიბვლელი სახე.

განსაკუთრებით აწუხებდა აკაკის პირველი სცენა; ორფეზეზე ვეღვაკარო, მითრას. მაგრამ რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ პირველი აქტის სცენებს შესანიშნავად გაართვა თავი. თვითონაც დაწესარდა და ჩვენც დაგვაჯერა როლის შინაგან სიმაართეში.

1944 წლის 13 იანვარს მიზანსცენებზე გადავედით.

ისებ თუმანიშვილის რეპეტიციები, მისი მიზანსცენები სანტრეკო და ორგანალური იყო. იგი ფაქიზად გვეპყრობოდა, ანგარიშს უწევდა, მსახიობების მოხავეჭვებს და შესაძლებლობებს, ცდილობდა, რომ თავი ბუნებრივად გვეგრძნო. აკაკი ამბობდა: მოვიწონს ასეთი რეკისურა, სულ არ მოგვაგოს. მესამე აქტის რეპეტიციები ადრე დავიწყეთ. ერთ-ერთი რეპეტიციის შემდეგ ყველანი ვ. ი. ლენინის გარდაცვალების 20 წლის თავის გამო გამართულ სამგლოვიარო მიტინგზე დავერით თეატრში. საღამოს რეპეტიციასზე აკაკი ხორავა საკვირველად მონდომებული შექვენა. ხალისიანად გამოიყურებოდა, ხელში ისრესდა, ეშმაკურად იღიმებოდა, ხუმრობდა, ეს იღას ნიშნავდა, რომ სირანოს სახე ძირითადად უკვე ჩამოყალიბებული ჰქონდა და აღარ ორფეზეზედა. პირიქით, როგორც თეატრში იტყვიან, კარგად მოთავსდა, ჩაჯდა სირანოს როლში. უკვე კოსტუმებზეც დაიწყო ლაპარაკი. დღგორაკიებს და კოსტუმებს ახლა საქვეყნოდ ენობილი, მაშინ კი ახალგაზრდა მხატვარი სოლიკო ვირსალაძე ქმნიდა. სანტრეკოსად ვემუშაობდით უკანასკნელ აქტზე. აკაკი ყოველთვის ტონში, ე. ი. შხა სპექტაკლის ხმით გადიოდა რეპეტიციებს. ისეთი შთაბრძნობით ვგრძობოდით, რომ, კი არ დადგინდით, დაფრინავდით. მოსკოველი მეგობრები მოყრდენენ, „სირანო“ ორ თეატრში — ვახტანგოვსა და ლენინური კომკავშირის თეატრებში — ვნახეთო. ზოგი ერთს აქებდა, ზოგი — შიორეს, ხოლო ჩვენ სპექტაკლზე ძალზე დიდ იმედებს ამყარებდნენ.

1944 წლის 19 აპრლს წარმოვადგინეთ „სირანო დე ბერჟერაკის“ პრემიერა. მიზნად გავიხსენო მესხთე აქტი, რომელიც განსაკუთრებულად შთამბეჭდავი იყო, სოლიკო ვირსალაძის შექმნილ გარემოში თეთრი მონასტრის ფონზე, ზემოდგომის ხეებქვეშ, ნაცისფერ ქვაფენებზე დაკვნილი დიდ ყვითელ ფოთლებზე სცენის მარცხენა მხრიდან შემოდოდა ვახთი ხელო, მაღალი, გამხდარი სირანო, ოდნავ წულში მოხრილი, შვე ტანსაცმელში, შავი ფართო ფარფლებიანი ქაღილი, ტანჯულ სახეზე შავი ბრილა თვალბოთი. ეს უკანასკნელი

სცენა ისეთი შთაბრძნობით, ისეთი დამსჯელი, გადაამდები გრძობით მივაყვდა, რომ მე, აკრემ-ლეულზე როქსანას, ქვეცნობიერად მესხლდა მაყურებლის ღელვა და ჩემი კვითი, ხოლო სირანო-ხორავა დიდი გამოსილი ტოტებიანი ხის ძირას, ამ ბოლო მონოლოგში, დამთით ხელში, მოჩვენებებთან, სიკვდილთან, სიცრუესთან ბრძოლით გამაწრებულ თვალთვან ნაპრწყლებს ყრიდა, მესხვით ქმუდა, როცა დაჭრილი არწივით მიაღწევდა მონოლოგის კულმინაციას, უცებ სიბიძხვებდა. მთელს სიბიძხვით დაყრდნობოდა გაღუნულ დანას და აწითლებული თვლებით გასცქეროდა თითქოს უხასრლო სივრცეს. ძალა დალატობდა, ფორდებობდა, სუსტდებოდა, ეს იყო დიადი, დაუეწყარი სცენა, და ბოლოს, მისი სიკვდილი ჩემს კალთაზე ისე ამაღლებული იყო, რომ აცახცახებული ვჭვითინებდი. აუწერელი წარმატება ჰქონდა მთელ სპექტაკლს, განსაკუთრებით კი ამ უკანასკნელ სცენას.

აკაკი ხორავაგან სცენაზე სიცივე არასდროს მიგრძენია. იმ სპექტაკლებშიც, როცა აკაკი დილის განცდით არ თამაშობდა, ის ყოველთვის მართალი იყო, მას არ შეეძლო ხელთფერად შეეშენა ემოციურობის შთაბეჭდილება. ყალბი არც ერთ წუთს არ იყო. ის აბსოლუტურად გულწრფელი იყო და, სწორედ ამიტომ, მიუხედავად ჩემი გამოხედვლობისა, მასთან ლაღად ვგრძნობდი თავს.

უმრავლეს შემთხვევაში, სპექტაკლი „ოტლო“ შთაა რუსთაველის სახელობის თეატრში ისეთ მაღალ შემოქმედებით ტონში მიდილია, რომ ჩემს იმპროვიზაციას ფრთა ესხმობდა და ჩემი დრამატიკული დროთა განმავლობაში გამოიწრით და სპექტაკლს ორგანულად შეერწყა.

ის მეტამორფოზა, რაც ჩემს თვალწინ „ოტლოში“ ხდებოდა, სიყვარლის ბოლომდე გასაოცარი საიდუმლოებად დარჩება ჩემთვის.

აკაკი ხორავა თეატრში შემოდოდა მხარამოყრილი, თავიქანდრული, თითქოს ძალზე დაღლილი, ხოლო საათნახვერის შემდეგ, სცენაზე გასვლის წინ ოტლო-ხორავა უსაბუდე შემოვიდოდა ჩემს საკახმულოში, უკვე შთაგრებული, ნაპრწყლიანი თვლებით შემოთანთვდა, გაიღიმება, კეთილი ღიმილით. უსაროდა საყვარელი როლის თამაში, ხალხმრავალი დებრზის ხმები. მეც რომ სახეიმი ვაწყობას შემბატყობდა, უფრო ელვარე იერს მიიღებდა და სცენისაკენ მიიმართებოდა ამაღლებული, ახოვანი, გამართული. ნამდვილი სარდალი. ჩემს თვალწინ ხდებოდა შინაგანი და გარეგანი აბსოლუტური გაბაღასახვა.

აკაკი ხორავა ბავშვითი უშუალოდ განიცდიდა იმ გულწრფელ მსხვედრებს, რასაც გემარტავდნენ სპექტაკლის შემდეგ მშობლიურ თეატრში, პერიფერიაში, მოსკოვში თუ უკრაინაში, ამავე დროს, ღირსების გრძობით, დინჯად, ჩუმიად ჩამილაპარაკებდა: — „მოდი და ნუ თამაშებ, თუ ვაჟაკი ხარ, აბა, შენ იცი, არ შეკრათ“.

1939 წლის ზაფხულს ჩვენი თეატრი საგასტროლოდ უკრაინაში გაემგზავრა. ყოველივის მადლიერების გრძნობით ვიგონებ ჩვენ გასტროლებს კიევიში, ხარკოვსა და ოდესაში, ასლაც თვალწინ მიდგას გრადიოზული შესვენებები ამ ქალაქებში.

დაუვიწყარია შესვენებები და მეგობრობა უკრაინული კულტურის გამოჩინული მოღვაწეებთან: ალექსანდრე კორნეიჩუკი, მიკოლა ბაჟანი, ნატალია უჟვი, ვნატურა, კიპარენკო დამასკი, კრუშელნიცი, გრიშკო, კლავდია შულენკო, კრიტი-



აკაკი ხორავა

კოსი ანდრეი ნელჟვედსკი, იურისტები კედენსკი, მამონტოვი და არსენი გურვეიჩი ოჯახებით არ გემორღობოდნენ, სიყვარულით გვაცნობდნენ უკრაინის ძველი კულტურის ძეგლებს.

ვლადიმერობით ჩვენს სპექტაკლებზე, მსახიობებზე. ყველა აღნიშნავდა აკაკი ხორავას წარმატებას, მის ბუნებრივ მონაცემებს. აკაკის ტემბრის თვალსაზრისით, დაბალი, ლამაზი, დიდი დიპლომატიის, მუსიკალური ინსტრუმენტებით ძლიერი ხმა ჰქონდა. ყვირილი არ ჰკრდებოდა. ტრაგედიული სცენები მისი შესრულებით ბუნებრივად ქდებოდა.

უკრაინაში დიდი წარმატება ჰვდა ყველა დღემას: სანდრო შანშიაშვილის „არსენას“, ოსტ-

როუსკის „უდნაშაულო დანაშავენს“, რომლებიც აკაკი ვასაძემ დადგა და გასტროლებში წარმატებით განახლდა.

„ოტელო“ მაშინ ახალი სპექტაკლი იყო, აკაკი ხორავამ მოაჯადოვა უკრაინელები.

აკაკი ხორავა მრავალ წელს თამაშობდა ოტელოს დიდი შემართებით, ახალ-ახალი ნიუანსებითა და დეტალებით ამდიდრებდა ამ სახეს.

1945 წლის 25 მაისს სპექტაკლ „ოტელოზე“, — ეს უკვე ბილისიში, — მამარჩი — მხატვარი მოსე თიძე დავაბატოე. იმ საღამოს წარმოდგენაზე, ჩვენი ინტელიგენციის ბევრი თვალსაჩინო წარმომადგენელი გვეწვია. თეატრში პრემიერის მსგავსი ატმოსფერო შეიქმნა. პარტერის წინა რიგებში ჩვენი გამოჩინილი მეცნიერები: ექვთიმე თაყაიშვილი, ალექსანდრე ჯანელიძე, დიმიტრი უსნაძე, ილია ზურაბიშვილი და მესარიონ ჯენტი ისხდნენ. სპექტაკლმა ერთობ კარგად ჩაიარა. აუდიტორიას თავს რომ ვუკრავდით, მაშინ შევამჩნიე ჩვენი მოღვაწეები. მეორე დღეს მამას დაურეკე, მომილოცა წარმატება და მითხრა: დიდებული სპექტაკლია. ალექსანდრე ჯანელიძეს სპექტაკლის მეორე ნახევარში სახიდან ცხვირსახოცი არ მოუშორებიათ.

1946 წლის 5 დეკემბერს ვეზაღებოდი „ოტელოს“ სათამაშოდ. მასურებული ერთი კვირის განმავლობაში თეატრის წინ იყრიდა თავს. ბილეთებს და კონტრამარკებს ელოდნენ. სპექტაკლის დღეს კი სრულიად აუწერელი აეთოტაჟი იყო. ექვსასი კონტრამარკა გაიყიდა. თეატრი ზალხით იყო გაჯედილი. ფარდის იქით, დაბაზში, ისეთი ჩოჩქოლი შეიქმნა, რომ შეუძლებელი იყო სპექტაკლის დაწყება. პარტერში უცხოელი სტუმრებიც ისხდნენ. აშშ პრეზიდენტის რუზველტის ვაჟი ელიოტ რუზველტი და მისი მეუღლე ამერიკელი კინოფარსკვლავი ფეი ემერსონი. როგორც იქნა, მასურებული დაწყნარდა და სპექტაკლიც დაიწყო.

ხორავა-ოტელო იმ დღეს რაღაც გასაცრად თამაშობდა. წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ სტუმრები შემოვიდნენ სცენაზე, მსახიობთა საერთო ფოთიში. ყოველი რგულიც გვესმოდო, ისე მეტყველად განივლიდით როლებს, რომ ყველაფერს ვიგებდითო. გვილოცავდნენ აღფრთოვანებული, წრფელად გვიზიარებდნენ თავიანთ განცდებსა და ფიქრებს. ხორავა-ოტელოს განცვიფრებული უყურებდნენ — ასეთი ოტელო ვერც წარმოგვედგინაო. ჩვენ ვიხილეთ დიდებული, რომანტიკული და აღწევებელი შექსპირი, სპექტაკლი „ოტელო“ თქვენი დიდი კულტურის მაჩვენებელიაო.

სანამ ფოტორეპორტიორები სურათს გვიღებდნენ, მასურებული არ ცხრებოდა. ხორავას და სხვა შემსრულებლებსაც იხმობდა. აღარ მახსოვს რამდენჯერ გაიხსნა ფარდა. აკაკი ძლივს იდგა ფეხზე, დაქანებულიყო, სახე კი, როგორც ყოველთვის, სიხარულს გამოხატავდა, დალილებს მა-

ყურების აღტაცება გვამხნევებდა და, რასაკვირველია, გვასარებდა.

მინდა მოვიფიქროს სპექტაკლი „ოტელო“ 1947 წლის 7 მაისს, როდესაც ნორვეგიელები გვესტუმრნენ, მათ შორის ცნობილი ტრაგიკოსი, ჰამლეტის როლის ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელი მსახიობი ნილსენი. მასზე ძალზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა საერთოდ სპექტაკლმა, საინტერესო და შესანიშნავმა დადგამამ, ოტიელოსა და იაგოს ხასიათების სრულიად ახალმა ინტერპრეტაციამ. ნილსენმა შთაბეჭდილების წიგნში ჩვენთვის სასწავარი სიტყვები ჩაწერა, ხოლო მეორე დღეს ნორვეგიელთა დელეგაციის დიდ მიღებაზეც მივიღე საღამო ქართული თეატრის ქება-დიდება გვესმიდა.

დაახლოებით იგივე აზრი ექვრდა მის სიტყვებში, რომ თქვენი „ოტელო“ შექსპირისეული მასშტაბის, აბსოლუტურად მართალი, ადამიანური და ამიტომ ამაღლებელი და გამაყვითლებელია.

1947 წლის 8 ივლისს მოსკოვს ვაჩვენეთ „ოვანე მრისხანეს“ პრემიერა. სპექტაკლებს საუკეთესო საზოგადოება ესწრებოდა. წარმატება დღითი დღე მატულობდა. 12 ივლისს დაიდვა „ოტელო“, რომელმაც, მოსკოველების სიტყვები რომ გავიმეორო, არაგონილი და არახელა შთაბეჭდილება მოახდინა. „ოტელოს“ უკანააქნელ წარმოდგენას ისეთი გრანდიოზული წარმატება ჰქონდა, რომ სიტყვებიც არ მყოფნის მის გამოსახატავად.

სპექტაკლი ქართული თეატრის ტრიუმფად გადაიქცა, რასაკვირველია, პირველ რიგში აკაკი ხორავას ტრიუმფი იყო. გვიოცავდნენ მოსკოვის თეატრების ვარსკვლავები, მსახიობები: ოლღა კნიაზერ-ჩეხოვა, ტურჩანინოვა, ალისა კონენი, რეჟისორი ალექსანდრე თაიროვი, სამხატვრო თეატრის მსახიობები: ალა ტარასოვა, კლავდია ელანსკაია, ანგელინა სტეპანოვა, თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე ალექსანდრა იაბლოჩინა, ელენე გოგოლევა, იმ დროს დიდად პოპულარული დარია ზურკალოვა. გვესალმებოდნენ მისი ულანოვა, ტატიანა ვერესლოვა, მარინა სემიონოვა. ვახტანგოვის თეატრიდან — ცეცილია მანსუროვა, სცენის დიდი ოსტატი მარია ბაშანოვა, სოფია გაიკინტოვა, ვალენტინა სეროვა, მოედნენ ვასილ კაჩალოვი, მიხოელსი, რუენი სიმონოვი, ზუბოვი, ჩებანი, ბერსენევი და სხვები და სხვები.

აკაკი ხორავას ოტელომ განცვიფრებაში, აღტაცებაში მოიყვანა ბევრის მხახველი მოსკოვის მაყურებელი.

ხანდახმულემა მოიგონეს რუსთაველის თეატრის 1930 წლის გასტროლების განუმეორებელი წარმატება, იხსენებდნენ „ანზორას“, „ყაჩაღებს“. იგონებდნენ დასახსომებელ შთამბეჭდავ სცენურ სახეებს და დიდ რეჟისორს სანდრო ახმეტელს. გასუბეში, ჟურნალებში დაიწერა წერილები.

გასტროლების წარმატებას მოჰყვა სანტერესო შეხვედრები, მრავალი დარბაზობა.

აკაკი ხორავა წლების განმავლობაში, ყოველ სპექტაკლზე ოტელოს სახეს ახალ ფსიქოლოგიურ ნიუანსებს მატებდა. ტრაგედიის მესამე და მეოთხე მოქმედებაში არაერთხელ შემინიშნავს მის ინტონაციაში, მოძრაობაში, თვალების გამომეტყველებაში, ვესტებში ახალი სიძლიერით გამიხატული ეჭვი, შემდეგ ზიზღი, ხან მარტოობის საშინელი განცდა. ხან კი სიხარული გაიღვივებოდა მის თვალსა და ტუჩებზე, იმ წუთში მას სჯეროდა და ვეღვარებოდა სიმართლე და ერთგულება. აკაკის სახე შეეცვლებოდა, მკვირვალ ზურგს შემაქცევდა, ეტყობოდა, რომ ეჭვმა გაუღვდა და მაშინ კი ისეთი გაავეხული თვალბეჭით შემომხედავდა, გამორთებისაგან ტუჩები უკანკალებდა, მზად იყო ავეკუწე, ისეთ ზიზღს და სიძულვილს გამოსხატავდა, რომ გრიმის ქვეშ ვყოფიარბოდი და სუნთქვა მიმწმლდებოდა. ძალზე გაამბდინი იყო ხორავა-ოტელის გრძნობები. აკაკის უტყუარი ფსიქოლოგიური გადასვლები კი არ აწვრილმანებდა ხორავას სახეს, პირიქით, აღრმავებდა და ამით ამდიდრებდა კიდევ.

მეხუთე აქტში ხორავა ნამდვილი ბუნებრივი ცრემლებით ტირიდა, მაგრამ არავითარ სენტიმენტალობაზე ფიქრიც კი არ შეიძლებოდა, რადგან ხორავას გემოვნება არასდროს ღალატობდა. ზომიერების გრძნობა მის ბუნებაში ორგანულად იყო ჩაქსოვილი. ყველა განცდაში აკაკი ხორავა-ოტელო კეთილშობილი, ამაღლებული იყო.

კვლავ ვიმეორებ, თუ ა. ხორავა ამდიდრებდა და აღრმავებდა სახეს, ეს ხდებოდა მხოლოდ პარტნიორებთან ურთიერთობის შედეგად.

ხორავა-ოტელო არასოდეს ყოფილა განკერძოებულნი ან კოლეგებისაგან იზოლირებული, დამოუკიდებლად მოქმედი მსახიობი.

ის იყო გმირულ-რომანტიკული მიმდინარეობის სკოლის დიდი მსახიობი. მის მიზანს არ წარმოადგენდა ღრმა ფსიქოლოგიური ნიუანსების კამერული დამუშავება, არამედ მძაფრი გრძნობების, დიდი მასშტაბის ხასიათის შექმნა. დარბაზთან მისი კონტაქტი, სხვა სახეს იღებდა. მაყურებელს მძაფრი განცდები აღუვლებდა. ხორავა ამ გზით მაყურებელს პატრიოტიზმის, კაცობიანობის გრძნობებს უღვივებდა.

ახალაქ, როცა ვიგონებ დღეწიწიერ აკაკი ხორავას, რომლის გვერდითაც წლების მანძილზე ვიღვწოდე, კიდევ ერთხელ ვამბობ:

— ეს მართლაც ბედნიერება იყო!

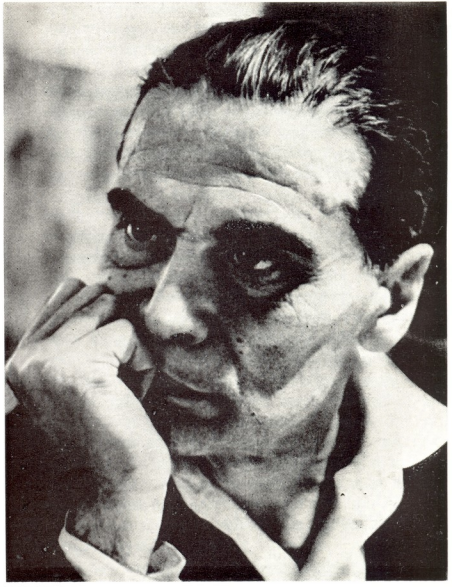


ქართველმა ხალხმა უკანასკნელ
გზაზე გააცილა თავისი საყვარელი
მსახიობი, ქართული კინოს თვალსა-
ჩინო წარმომადგენელი, საქართვე-
ლოს სსრ სახალხო არტისტი, სახელ-
მწიფო პრემიის ლაურეატი სპარტაკ
ბალაშვილი.
ჩვენს მესხიერებაში არასოდეს წა-
იშლება სპარტაკ ბალაშვილის მიერ

შვილის პირადი ღირსებები — რაინ-
დული მომნიშვნელობა, სიმამაცე,
კეთილშობილება...
ყველა ამ პიროვნული თუ არტის-
ტული თვისების ერთიანობა მხოლოდ
მისთვის ჩვეულ, სახოვან მჭევრმეტ-
ყველებსთან, უდიდესი შინაგანი ძა-
ლით აღსავსე პლასტიკასთან ქმნიდა
სპარტაკ ბალაშვილის განუმეორებელ

(„ვედრება“). მუდამ გეზიბლავდა
და კვლავც მოგვიბლავს თითოე-
ული მათგანის ეპიკურობა და სიღარ-
ბაისლე, ის კაცური თვისებები, რომ-
ლებიც ჩვენს ერს დღემდე მოუტანია
და რომლებიც ასე უხვად იყო თავ-
მოყრილი სპარტაკ ბალაშვილის პი-
როვნებაში.
ნამდვილი ხელოვანის მგზნებარე-

ქართული კინოს რაინდი



სპარტაკ ბალაშვილი

მაღალი ნიჭიერებით წარმოსახულ
გმირთა სახეები, უპირველეს ყოვლი-
სა კი — არსენა! ხალხის ცნობიერე-
ბაში ერთგვარად გაიგივდა სამართ-
ლიანობისათვის მებრძოლი ლეგენ-
დარული გმირი და მსახიობი, იმდენ-
ად დაემთხვა ერთმანეთს არსენა
ოძელაშვილისა და სპარტაკ ბალა-

ინდივიდუალობას. სწორედ ეს თვი-
სებები გამოარჩევს მსახიობის მიერ
შექმნილ ჭეშმარიტად სახალხო, და-
უვიწყარ მონუმენტურ სახეებს: ხე-
ვისბერს („ხევისბერი გოჩა“), მეფე
ლუარსაბს („გიორგი სააკაძე“), ვა-
ჟას („აკაკის აკვანი“), მარტიასა
(„თეთრი ქარავანი“) და ლეთისიას

ბით, უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე ახ-
მარდა მსახიობი თავის ნიჭსა და ოს-
ტატობას ქართულ ეკრანს და თა-
ონებს მემკვიდრეობად დაუტოვა ის
მომნიშვნელოლი სამყარო, რომელშიც
მუდამ იცოცხლებენ ქართული კინოს
ამ ჭეშმარიტი რაინდის გულმხურვა-
ლუ გმირები.

31
81

სკრიპინის ეტიუდები

ია კვირიკაძე

სკრიპინის ეტიუდები წარმოადგენენ ამ ჟანრის შესანიშნავ ნიმუშებს. მხატვრული თვალსაზრისით ისინი გაცილებით უფრო მაღლა დგანან იმ ეტიუდებზე, რომლებიც რუსეთის კომპოზიტორებმა შექმნეს სკრიპინამდე. კომპოზიტორი ქმნიდა ეტიუდებს მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე: მისი ყველაზე ადრინდელი ეტიუდი (cis-moll op. 2, № 1) დაწერილია 15 წლის ასაკში, მოსკოვის კონსერვატორიაში შესვლამდე. ბოლო ეტიუდები (op. 65) შექმნილია სიცილიის წინ ე. წ. შემოქმედების „ვეიან“ პერიოდში. ეტიუდების მიხედვითაა სულ სკრიპინის 26 ეტიუდი აქვს შექმნილი. მკაფიოდ ჩანს სკრიპინის შემოქმედებითი სტილის ევოლუციის პროცესი.

ეტიუდის ფორმამ განვითარების ვრცელი და საინტერესო გზა გაიწეა. თავიდან ეტიუდს უწოდებდნენ მეტალები სიორთლის საეარტოებს, რომელთა ძირითად დანიშნულებას წარმოადგენდა საშემსრულებელ ტექნიკის სრულყოფა. თანდათან, ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებამ განაპირობა მისი მხატვრული ფუნქციის გაფართოება. ამას მოწმობენ კლემენტის, ჩერის, კრემერის, კვილერის, პუშნუტკის, ტალბერგისა და სხვათა პედაგოგიური დანიშნულების ე. წ. ინსტრუმენტული ეტიუდები, რომლებშიც ტექნიკური საწყისი მიზანდასახვას მხატვრული შინაარსის გამოსატანად. ამ აზრს ამაყობს ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული განსახიერება ჰოვანოშკინისა და ლისტის შემოქმედებაში. სწორედ ისინი გვეუბნებიან ამ ჟანრის უდიდეს რეფორმატორებად.

სკრიპინი გაკვეთა შოპენისა და ლისტის მიერ დასახულ გზას. თუმცა მას არც რუსი კომპოზიტორების მიღწევებისათვის აუვლია გვერდი. განსაკუთრებით კი თავისი უფროსი თანამედროვეს — ლიადოვის გამოცდილებასათვის. სკრიპინმა ისევ, როგორც დებუსსმა და რახმანინოვმა, ახალი ფურცელი ჩასწერა ამ ჟანრის განვითარების ისტორიაში. დებუსის ეტიუდები წარმოადგენენ იმპრესიონისტული პიანისმის შესანიშნავ ნიმუშებს. რახმანინოვმა „ეტიუდი-სურათები“ შექმნა. ამ ჟანრში შეიტანა პროგრამულობის ფარული ელემენტები, სკრიპინმა კი მოგვცა „ეტიუდი-განწყობილობების“, „ეტიუდი-განცდების“ შესანიშნავი ნიმუშები. მან ეტიუდის მცირე ფორმაში წარმოასახა რთული და დიდი გომრები, მას-შტაბური პრობლემები. თვით სკრიპინი — წერს ბ. ფ. შუბერტი:

«Занимаясь фортепианными вещами, среди которых есть этюд, по силе и величию превосходящий 3-ю симфонию!».

სკრიპინის თვითუღი ეტიუდი გამოსატანად ერთ გარკვეულ განწყობილებას, სულიერი ცხოვრების ამა თუ იმ მომენტს, რომელიც განვითარებასა და მოძრაობაშია მოცემული. მის ეტიუდში ვხვდებით პროტესტს თუ აღმავრებას, მელანქოლიასა და დრამა მუხარებას (ეტიუდები cis-moll, op. 2, b-moll, op. 8 № 11) სისხარულის განცდას (ეტიუდები H-dur op. 8 № 4 ან ეტიუდი As-dur op. 8 № 8) ნაღვლიან განწყობილებას ფარული გზებით (ეტიუდი Fis-dur op. 42 № 4), ეპიკურ-ბალადური ხასიათის თხრობას (ეტიუდი dis-moll op. 8 № 9), სხარტი ცვეკადობის ელემენტებს (ეტიუდები cis-dur op. 8 № 1, A-dur, op. 8 № 6) და სხვ.

განწყობილების გადმოცემის დროს კომპოზიტორი არ იძლევა რაიმე კონკრეტული მოვლენის ასახვას და არ იტყვის ისეთი პროგრამული, როგორც დამახასიათებელია ლისტისა და რახმანინოვის ეტიუდებისათვის. სკრიპინი ამა თუ ცხოვრებისეულ შთაბეჭდილებას ჯერ გამოაწრთობდა განცდასა და განაჯის ქურაში და მხოლოდ ამის შემდეგ გადაქმნიდა იგი მუსიკის ენაზე. ის სახეევიც კი, რომლებიც ლირიკული პეისაგებისა, თუ ლანდშაფტის ასოციაციას იწვევს, ბუნების სურათებს კი არ ასახავენ, არამედ წარმოადგენენ ამ თუ იმ მოვლენის სიმბოლოს. ერთი სიტყვით „ეტიუდი-განწყობილებები“ ადგილი აქვს ამა თუ იმ ფსიქოლოგიური მდგომარეობის, ემოციური განწყობილობის ასახვას. ერთი სიტყვით, სკრიპინი სრულიად გამორიცხავს ეტიუდის ტრადიციულ გაგებას, მიუხადა არ ისახავს კონკრეტული ტექნიკური ამოცანის გადაწყვეტას. ეს განაპირობებს მისი ეტიუდების თავისებურ ქსოვილას და ფაქტურას, რომელშიც ვერ შეხვდებით ტექნიკური ტრენაჟისათვის გამიზნულ ორმაგ ტენციებსა და ოქტავებს. ამ ხერხებს იგი სხვა საშუალებებთან ერთად იყენებს. (ეტიუდები — Des-dur, op. 8 № 10. As-dur op. 8 № 6, gis-moll op. 8 № 9, dis-moll op. 8 № 12). ხშირად მიმართავს შემდეგ ინტერვალებზე — კვიტა, ნონა, სექსიმა აებულ ტექნიკურ ფორმლებს. (ეტიუდები op. 65 № 1, № 2, № 3). სკრიპინისთვის არაა დამახასიათებელი არც მუსიკალური მასალის დაყოფა მთავარ (მელოდია) და დამხმარე (აკომპანემენტი) პარტიებად მარჯვენა და მარცხენა ხელის მიხედვით, რასაც ხშირად ვხვდებით მის წინამორბედთა ნაწარმოებებში. მთელ რიგ ეტიუდებში (cis-moll op. 2, As-dur, b-moll op. 8) მარჯვენა ხელი ერთდროულად ასრულებს რამდენიმე ფუნქციას, უკრავს რამდენიმე ხმას, ამათან უნდა ხმას მიჰყავს მელოდია, შუა კი საჭიროებისამებრ პოლიფონიურ, პარმიონულ და რიტმულ როლს ასრულებს.

ყოველთვის ეს შემსრულებლებს უქმნის სპეციფიკურ სიროულეებს. პიანისტი უნდა გააჩნდეს კლავიატურაზე მსუბუქად მოსრიად. ელასტიური თითები, რათა შექმნას ელერადობის განსაკუთრებული პერსპექტივა, რომელიც არ უნდა იყოს სტაბილური და სტატიური, არამედ დინამიკური და ცვალებადი. მასვე უნდა გააჩნდეს მელოდიური ხანების პლასტიკური გამოძიწვის, წამყვანი ინტონაციების მიგნებისა და გამქდავების უნარი. შით უფრო, რომ ეს ხშირად შენიღბულია მუიკალურ ქსოვილში, მოცემულია ხან ერთ, ხან ფორე ხმაში.

სკრიპინის ეტიუდების შესრულებებელი უნდა გეგობდეს კოლორისტულ ტექნიკას, ბგერადობის უმდიდეს პალიტრას ზეისი მსუყე ფერებიდან, ვიდრე აკარელის მსუბუქ გამჭვირვალე საღებავებამდე. სკრიპინის ეტიუდები საორკესტრო

1 დ ბლაგოვი, სკრიპინის ეტიუდები, მოსკოვი, 1963 წ.

ელვარდაობას მოითხოვენ, რაც ტემპრების განსაკუთრებულ შეგრძნებას საჭიროებს, რადგან ხშირად პიანისტს ფორტუპიანოზე უბედროს სხვადასხვა ინსტრუმენტების ელვარდაობის იმიტირება. ყოველივე ამის გამო სკრიაბინის ეტიუდების შესრულების დროს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პედალიზაციას. სამწუხაროდ, თვით სკრიაბინს, რომელიც პედალიზაციის უნადლო ოსტატო იყო, საინტო ტექსტში არ აღნიშნავს პედალის პარტია, მიუხედავად იმისა, რომ იგი შემსრულებლისაგან პედალიზაციის ნორმგარეშად ხერხებს (ღრმა, მსუბუქი, ნახევარი და მეთოხევი გრძლიობის პედალი, ტრემოლო) მაღალკატატორ ფლობას მოითხოვს. მის ეტიუდებში ჩვენ გხვდებით როგორც ფერასევე მოცულობით ელვარდაობას, რომელიც მოითხოვს ღრმა და „სუბ“ პედალიზაციას, ისე უაღრესად დახვეწილსა და რაფინირებულ, ამასთან ექსპრესიულ სახეებს, რომელთა შესრულება შეუძლებელია ფაქიზი, მგრძობიარე ე. წ. „მსუნთქავი“ პედალიზაციის გარეშე. სკრიაბინის ეტიუდების შესრულებისას არ უნდა გვემინდვს მოჭარბებული ან გაიშვიათებული პედალიზაციისა. აქ არ გამოგვადგება ზომიერება, პირიქით, ბევრად რელიეფს სწორედ ეს ანიჭებს თავისებურ ელვარებას და კოლორებს.

სკრიაბინის ეტიუდების შესრულება თავისებურ რიტმულ ინტერპრეტაციასაც მოითხოვს. აქ არ შეიძლება რიტმის მკაცრი, თანაბარი ზომიერი თვლა, რასაც, სამწუხაროდ, ხშირად ვაწყვიდებით. ეს უწინააღმდეგეა სკრიაბინისეულ ჩანაფიქრს. ამას მოწმობს ის ნიუკაური ჩანაწერი, რომელზედაც აღბეჭდილია თვით სკრიაბინის შესრულება ეტიუდისა dis-moll op. 8 №12. სკრიაბინის ეტიუდებში ფაქტები თანაბრად, მექანიკურად არ უნდა მისდევდნენ ერთიმეორეს. აუცილებელია რიტმული თავისუფლება, ცვალებადია rubato დამყარებული ურთიერთკომპენსაციის კანონზე. ამ მხრივ საკუთრადღებია სკრიაბინის ეტიუდების ა. იგუმსოვისა და ი. მილუტჩინისეული რედაქცია, რომელშიც მოცემულია ავტორისეული სამშენსრულებლო მითითებები, ეს მითითებები თავის დროზე თვით კომპოზიტორის მიუცია იგუმსოვისათვის. აქედან თვალსაჩინოა სკრიაბინისეული tempo rubato-ს ოპიკურუბანია. იგი მოითხოვს რიტმულ თავისუფლებას, განმუხტებას, რაც სრულიადაც არ ნიშნავს თვითნებობას, პირიქით, სკრიაბინისეული რუბატო შინაგან ლოგიკაზეა დამყარებული, მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკითაა ნაკარნახევი. იგი ეუფლება ე. წ. ნებელობის საწყისს (**Волевое начало**), რომელიც მკვეთრიცა და მყარიც, უფრო უხუტად კი იმ ნერვულ იმპულსს, რომლითაც გამსჭვალულია სკრიაბინის მუსიკა. სწორედ ეს იმპულსი ანიჭებს სკრიაბინის ეტიუდებს ცვალებადობას, აღმაფერხებს, თორღლავს, გზნებებს, ანიჭებს სიცოცხლეს.

ეთიუდების ფაქტურა მოცულობის თვალსაზრისით ხშირად იმდენად ფართოა, რომ შემსრულებლისაგან ხელის სწრაფ და ელასტიურ გადატანას მოითხოვს კლავიატურის საკმობად დიდ დისტანციასზე. ადრე — ბეთოვენთან, შოპენთან, ლისტთან, ეს ნახტომი ნაწილდებოდა მარჯვენა და მარცხენა ხელის პარტებში. სკრიაბინთან კი ნახტომი ამა თუ იმ პარტიის პოზიციამ უნდა განხორციელდეს. ამას მოწმობს მარცხენა ხელის პარტია ეტიუდისა (dis-moll op. 8 №12). თვით ავტორისათვის დაუმუშავებელი ამოცანის გაიოლება — ერთი ხელისათვის განკუთვნილი პარტიის — ანუ ამა თუ იმ ნახტომებში შემავალი ბგერების შესრულება მეორე ხელით. იგი კატეგორიულად უარყოფს ასეთ მიშველებას.

ეს პრინციპი ვრცელდება სკრიაბინის სხვა ოპუსებზედაც განსაკუთრებით კი ეტიუდებზე dis-moll op. 8 №12 და dis-moll op. 42 №5. აქ კლავიატურაზე მარცხენა ხელის სწრაფი და ელასტიური მოძრაობის გარეშე შეუძლებელია საჭირო ემიციური დაბალეობისა და მისი შესატყვისი ელვარადობის გადმოცემა. ეს თავისებურება კიდევ უფრო რთულდება რიტმული კომპლექსურობებით, კონტრასტულობით, პოლირიტმითა და ასიმეტრიით. ეტიუდებში ყოველ ნაბიჯზე გვხვდება შერწყმა ტრიოლისა დუოლთან, კვარტოლისა და კვინტოლთან, კვარტოლისა კვინტოლთან, კვინტოლისა სექსტოლთან და ა. შ. რაც ყოველი შემსრულებლისაგან მხატვრულსა და ტექნიკურ ოსტატობას მოითხოვს.

სკრიაბინი უკვე თავის პირველსავე ეტიუდში cis-moll op. 2 უარყოფს სტადიკულ, ვირტუოზულ მიდგომას ამ ეპირინსადმი. ეს ნაწარმოები პოემას უფრო უახლოვდება, მას ეტიუდები-პოემა შეიძლება ვუწოდოთ. იგი ძირითადად, ნაღვლიანი, მელანქოლიური ხასიათისაა, დროდადრო ღრმა, მწუხარე დრამატისში გადადის. ზოგიერთი მუსიკოსი ამ ეტიუდს „უსიტყვეო სიმღერას“ უწოდებს. აქ მართლაც იგრძნობა ახალგაზრდა ხელოვანის ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელი „უკოდველი“ ტკიული, ამაზე მიგვიანშენებს ამ ეტიუდის, თხრობით-მონოლოგიური ხასიათი. ამ ნაწარმოებში თავი იჩინა სკრიაბინისეულმა ინდივიდუალობამ, რომელმაც შემდეგში უფრო მკვეთრ და მრავალმხრივ გამოხატულება პოვა.

შემდეგ სკრიაბინმა შექმნა ციკლი „ორმეტი ეტიუდი“ op. 8. აქ სკრიაბინი უკვე მოპენისა და ლისტის მემკვიდრედ გვევლინება. ციკლი აღბეჭდილია შინაგანი მითლიანობით, სტილისტური ერთიანობით, მხატვრული სახეების მრავალფეროვნებითა და სიმკვეთით. მიუხედავად მითლიანობისა, აქ, ისევე როგორც შოპენთან და ლისტთან, თვალსაჩინოა ფაქტურული მრავალმხრობა, ტექნიკური ხერხების სიმრავლე, მასალის თავისუფალი იმპროვიზაციული განვითარება, ემოციური განწყობილებების ნაირგვაროვნება და სხვა.

სკრიაბინის შემდეგი ციკლი op. 42 რვა ეტიუდისაგან შედგება. ეს ციკლი ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითა და სტილისტურადაც უფრო რთულია, ვიდრე წინამორბედი, ეს არის გასაკვირი, ვინაიდან ეტიუდების ამ ორ ციკლს ერთმანეთისაგან აშორებს 8 წელი. ეს იყო კომპოზიტორის სულიერი წართობის, შემოქმედებითი ძიებისა და აღმავლობის, დაოსტატების წლები.

ამ პერიოდში სკრიაბინმა შექმნა თავისი მეორე და მესამე სიმფონიები, მეორე, მესამე და მეოთხე საფორტუპიანო სონატები და პიესები. ამასთან ერთად სკრიაბინი ეწეოდა ინტენსიურ სამშენსრულებლო მოღვაწეობას, რუსეთში, და საზღვარგარეთაც, რამაც განუზომლად გააფართოვა მისი შემოქმედებითი თვალსაზრეობა და გამოცდილება.

ეთიუდების ციკლს op. 42 მსჭვალავს ერთი იდეა: რაც შეიძლება სრულად გამოისახოს ადამიანის შინაგანი სამყარო. ადრინდელ ეტიუდებში კომპოზიტორი, ძირითადად, გარე სამყაროდ მიიღებდა მთაბეჭდილებებსა და განწყობილებებს (მაგალიად, ბუნების სურათები) გამომგვევდა, აქ კი მისი უკრადლება გამაზვიებელია ინტიმურ განცდებზე, რთულ ფსიქოლოგიურ წიაღსვლებზე. ციკლში op. 42 იმ ორმა საწინააღმდეგო ტენდენციამ იჩინა თავი, სკრიაბინის შემოქმედების შემდგომ ე. წ. „გვიან“ პერიოდს რომ ახასიათებს. ესაა, ერთის მხრივ, სწრაფვა დიდი მასშტაბურობისაკენ (მაგ. ეტი-

ული cis-moll № 5), ხოლო მეორეს მხრივ, — მინიატურული ფორმებისაგან, სადაც კომპოზიტორის ხელწერა მაქსიმალურ ლაკონიურობამდეა დაყვანილი (მაგ. ეტ. fis-moll № 2). აქედან გამომდინარე, პირველი ჯგუფის ეტიუდები დაწერილია სონატური ალევროს ფორმით, მეორე ჯგუფის ეტიუდები კი მოცემულია პერიოდის ფორმით. უფრო ზუსტად სამ ნაწილიანი ფორმით (მარტივი და რთული).

სკრიაბინის ეტიუდების op. 42 თანმიმდევრობა, ისევე როგორც ციკლისა op. 8, ემყარება კონტრასტულობის პრინციპს. თუმცა ციკლში op. 42. აღსანიშნავია ერთგვარი სიახლოვე პირველსა და შერეე ეტიუდებს შორის.

განწყობილებების თვალსაზრისით ციკლი op. 42 შედარებით უფრო შეზღუდულია. იგი განსჭვავულია მღვღვარებით, იდუმალი ლტოლვით, სწრაფვით. აქვეა ლირიკული შედგერი (Fis-dur № 4).

ციკლში op. 42 უაღრესად რთული და დახვეწილი პიანისტური საშუალებებია გამოყენებული. ხშირად ვხვდებით პოლირიტმის, არა მარტო ტრიოლის შერწყმას დულოთან, არამედ კენიტლოთანაც (ეტიუდები № 1, 6, 7, 8). ვხვდებით კიდევ უფრო რთულ კომბინაციებს (ეტიუდი № 6), სადაც პუნქტირებული რითმით გამოხატული დარღვეული წონასწორობა რიტმსა და მეტრს შორის, აღინიშნება „ფარული“ პოლიფონიურობა (მაგ. ეტიუდი Des-dur № 1) საგრძნობლად გართულებულია პარმონიული ენა. აღსანიშნავია მკვეთრი ტონალური გადახრები, დომინანტეპატაკორდები, ალტერირებული აკორდები და სხვა პარმონიული კომპლექსები, ყოველივე ეს მოწმობს კომპოზიტორის პარმონიული აზროვნების გაღრმავებასა და გამდიდრებაზე.

ციკლში op. 42 აღსანიშნავია აგრეთვე ვირტუოზულ-პიანისტური სიახლეებიც. აქ სახეებით გადალახულია კლასიკოსებისა და რომანტიკოსების, კერძოდ, შოპენის პიანისმის გაღვლეა. მასში თავმოყრილია სრულიად ახალი და ორიგინალური ტექნიკური მიგნებები, ამასთან, ტრადიციული ტექნიკური სტრუქტურები, მაგალითად, ტრიოლი, იქნენ ახალ ორნამენტულ, „აღმაფრნით“ (volando) მნიშვნელობას. (მაგ. ეტ. Fis-dur № 3).

ტექნიკური სიახლენი „თავს იღებენ ნაწარმოების შინაარსიდან კომპოზიტორის სულიერი განწყობილებიდან. ისინი ემსახურებიან მხატვრული ამოცანების ხორცშესხმას და წარმოადგენენ სკრიაბინის შემოქმედებითი ფანტაზიის ნაყოფს. სკრიაბინი, როგორც პიანისტი, ჩამოყალიბდა საკონცერტო ესტრადაზე საკუთარი ნაწარმოებების სისტემატური შესრულების გზით. ამიტომაც ერთმანეთისგან განუყოფელია სკრიაბინისეული ეტიუდების ტექნიკურ-მხატვრული ამოცანები.

სკრიაბინმა უკანასკნელი 10 წლის მანძილზე სულ 5 ეტიუდი დაწერა op. 65, op. 49, op. 56, რომლებიც შესულია სხვა პიესებთან ერთად საფორტეპიანო მინიატურების პატარა ციკლებში. ეტიუდი op. 49 წინ უძღვის ორ პიესას — „პრელუდიას“ და „ოცნებებს“, ეტიუდი op. 56 კი ავირრვიენებს ციკლს, რომელშიც გაერთიანებულია „პრელუდია“, „ირინია“, „ნიუანსი“. ეტიუდი op. 49 მიეკუთვნება სკრიაბინის „ვივანი“ პერიოდის ნაწარმოებებს.

ბოლო სამი ეტიუდი op. 65 ჭეშმარიტად უნიკალურია. ეტიუდი №1 ნონეში (B-dur), ეტიუდი №2 სექსტიმში — (Cis-dur). ეტიუდი № 3 კვიტებშია — (G-dur) გადაწყვეტილი.

აღაქიანი და პირაქიდა

ჯურსა ნადირაქი

არქეოლოგ ჯურსა ნადირაქის ეს ნაშრომი მოგვითხრობს ეგვიპტის ზოგიერთ ძეგლსა და საქვეყნოდ გახმარებულ არქეოლოგიურ აღმოჩენებზე. ნაშრომი, ავტორის პირად შთაბეჭდილებებთან ერთად არსებითად, ეყრდნობა იმ მეცნიერთა გამოკვლევებს, რომლებიც არქეოლოგიურ გათხრებს აწარმოებდნენ და წლების მანძილზე სწავლობდნენ ეგვიპტის უძველეს ცივილიზაციას.

ჯარ კიდევ ქრისტეს დაბადებამდე დიდი ხნით ადრე დღევანდელი კაროს ტერიტორიაზე დამპყრობელმა გადაბუცა მამინდელი მსოფლიოს ერთი უძველესი ქალაქი. ჩვენს დროში მის არსებობას არაფერი არ ამტკიცებდა, გარდა ცაში აღმართული გრანიტის ობელისებისა, რომელიც დღემდე უფარადღებოდ იდგა კაროს ვარუდუნში.

1912 წელს აქ ინგლისელი არქეოლოგი ფლენდერსის პიტრი მოვიდა. მან მიწაში ძებნა დაუწყო მეორე ობელისს, რომელიც ტანრის შესახველში, მის კვერდით უნდა უყოფილყო აღმართული არქეოლოგია ობელისსიყ იპოვა და გრანიტოზული კედლის ნაშთებიც. ეს

იყო უძველესი ქალაქის ნანგრევები. მას ბერძენებმა პელიოპოლისი დაარქვეს, ხოლო თითონი ეგვიპტელები ეინრასს — შვის საბრძანებელს, შვის საცხოვრისს უწოდებდნენ. ამ ქალაქში არსებობდა მსოფლიოს უძველესი უნივერსიტეტი, რომლისგანაც ძველი სამეაროს მეცნიერული აზრი დღემდე იყო დავალებული. აქ, ეგვიპტე ქურუმებთან სწავლობდნენ ისინი, ვისი სახელიც კაცობრიობამ საშუალოდ დამიხსოვრა.

ამ ქალაქში დიდხანს ცხოვრობდა პლატონი, ხოლო მისმა მოწადემ ასტრონომიაში ვედიკოსმა ეინრეს მეცნიერთაგან ისწავლა დღევანდის ზუსტი გაზომვა და დაადგინა წელიწადის ხანგრძლიობა, რაც ბერძენებისათვის უცნობი იყო. ეგვიპტედან ათენში დაბრუნების შემდეგ, სწორედ მან — ედიკოსმა გამოიგონა შვის სათი, ბერძენებმა სწავლებლებმა განსაკუთრებით ბევრი რამ შეიმჩნეს ეინრეს სამედიცინო სკოლის მეცნიერთაგან, და ეს ხდებოდა მაშინ, როდესაც იქ ძველი კულტურის ნაღვერდალი ბუთავდა მხოლოდ და ქალაქი თავისი არსებობის უკანასკნელ დღეებს ითვლიდა, კიროსის შრისხანე შვილმა, კამბიზმა ძველი წალთადრიცხვის 525 წელს მოსრია და მიწასთან გაასწორა ზემო და ქვემო ეგვიპტის საზღვარზე აგებული ქალაქი ეინრე. გვიდა წლები, იქ კვლავ ავიდა მეცნიერების ჩირაღდანი, მაგრამ ქალაქს ძველი დიდება აღარ დაბრუნებია, მისი მზე ეგვიპტის ძლიერების გაქრობასთან ერთად ჩავსვენა.

ძვ. წელთაღრიცხვის 25 წელს მკვდარი ქალაქის ნანგრევებს შორის ბერძენი გეოგრაფი სტრაბონი დაამჩვენდა და სამშობლოში დაბრუნებული წერდა, რომ მან ნახა უზარმაზარი სახლები, სადაც ქურუმები ცხოვრობდნენ, წარსულში იქ ისინი ასტრონომიასა და ფილოსოფიას სწავლობდნენ, მაგრამ ახლა მათი მოღვაწეობის კვალიც არ ჩანსო. სტრაბონს ავიწყდებოდა, ან არ უნდოდა გაეხსენებინა, რომ ბერძენები ეგვიპტელი ფილოსოფოსებისა და ასტრონომების ნკვალებზე იდგნენ და თან საუკუნეების განმავლობაში გულმოდგიენედ ცდილობდნენ ელინურ კულტურაში ეგვიპტური ნაწარვის მიჩქაღვანა. თვით ბერძნული მითოსიც კი ეგვიპტურ გავლენას განიცდიდა. ელინური ბელოვების ზოგიერთი მუჯა ნილოსის სანაპიროზე ცხოვრობს, რაც იმას მოწმობს, რომ ისინი ერთ დროს ეგვიპტურ პოეზიის ან მუსიკის მუშები იყვნენ და არა ბერძნულია.

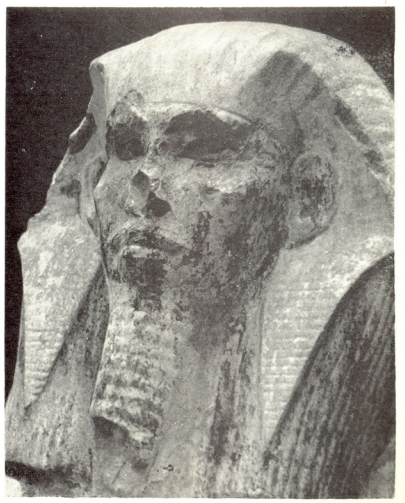
მას შემდეგ, რაც აღექსანდრე მაკედონელმა ეგვიპტე დაიპყრო, მეცნიერულ აზრთან ერთად ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროებისაკენ უნვად მიედინებოდა ამ ქვეყნის სიმდიდრე. მოგვიანებით კი რომაელებმა, თავიანთი ქვეყანაში პურტულისა და სხვა დოვლათის გასატანად ზემო და ქვემო ეგვიპტის საზღვარზე ცხიე და მცირე ნავსაყუდელი ააშენეს. ცხიის გარშემო დასახლება გაჩნდა და იგი შემდეგ დიდ ქალაქად გადაიქცა. მემფატანენი იმ დროიდან იწყებენ კაიროს ისტორიას.

აღრეულ და გვიანდოვალურ ხანაში კაირო მსოფლიო გზათა შესაყარი იყო. საუკუნეების განმავლობაში, წულითა და ხმელეთით მისიენ აურაცხელი სიმდიდრე მიედინებოდა. იგი აზიის, აფრიკისა და ევროპის კონტინენტებს შორის მდგარ უზარმაზარ ბელელსა და კომერციულ ბანაკს წარმოადგენდა. ვაჭრობის შედეგად გამოდრებულ კაირო ათას ერთი დამის ზღაბრულ ქალაქად იქცა.

დაახლოებით ორმოცდათორმეტი საუკუნის წინ, როდესაც ფარაონმა მენნესმა კვეყანა გააერთიანა და ზემო და ქვემო ევიპტის საზღვარზე თავი მოუყარა მშენებელთა უზარმაზარ არმიას, რათა საფუქცილი ჩაეყარა მსოფლიოს უძველეს ქალაქ მემფისისათვის, ეგვიპტელი გლეხები თხოითა და კავით ხელში, მაშინაც ისე გულმოდგინედ შრომობდნენ როგორც დღეს: კრეფდნენ უურძენს, მკიდნენ პურტულს, წნავდნენ ხახვია და ნიერის გაღებს. დენით, ნძით, შუ-



ფარაონ ჟოსტრის პირამიდა ძვ. წ. აღ. XXVIII ს.



ფარაონი ჟოსტრი. ძვ. წ. აღ. XXVIII ს.



შეკითხვა და წითელი ბოლოებით დატვირთული ნაგები განუწყვეტლად მისრავლებდნენ მემფისისაკენ. მხოლოდ მამად მუშებს, მებათაშუაებსა და ქათო ხურბებს, განხიზრებულ ინფირებს, მხატვარებსა და ხუროთმოძღვრებს შეეძლოთ შეექმნათ გრანდიოზული ნაგებობანი და ხელოვნების ის ბრწყინვალე ძეგლები, რომლებიც ამჟინებდნენ ძველ მსოფლიოში სახელგანთქმულ ეგვიპტის პირველ დელაქალქს.

გზა, რომლის ორივე მხარეს მაღალი პალმები ჩარჩებულნი, ქალაქის კარიბჭესთან თავდებოდა. შესასვლელში, რკინა-ბეტონის პავილიონის ქვეშ რამზისის ოცმეტრანი ქანდაკება ზურგზე დაკეპული იგი აქ ერთ დროს კვარცხლბეგზე მდგარა, წაქცეულია და ფეხზე აღარ წამოუყენებიათ, უზარმაზარი კოლოსი სიმბოლოურად გამოხატავს დამხობილი ქალაქის გარდასულ დიდებას.

ქალაქს, რომელიც ძველი წელთაღრიცხვის მეოთხე ათასწლეულის დასასრულს ააშენეს, ეგვიპტელები ხეთ-კა-პახას ეძახდნენ, ხოლო ბაბილონელები — ჰე-კუ-პუხას. ამ უკანასკნელის მიხედვით ბერძენებმა ქალაქს, და შემდეგ მთელ ქვეყანას, ეგვიპტოსი უწოდეს და იმ ვამად მყოფლებული, ნილოსის ქვემო სანაპირო მთელი მსოფლიოსათვის ამ სახელითაა ცნობილი.

დაახლოებით ათასი წლის მანძილზე იდგა ქალაქ ზეკუთხაში ფარაონთა ტახტი. აქ მფეზობდნენ უველაზე ძლიერი მეფეები, რაც კი ციკლოპების ახსოვს თავისი არსებობის მანძილზე. მათ შუბლს ამშვენებდა ზეშო და ქვემო ეგვიპტის ორმაგი ვიკრიგინი. ნილოსის უზარმაზარ ველზე ისინი ზეობდნენ, როგორც მეფენი და როგორც ღმერთები. ფარაონთათვის არ არსებობდა არაფერი მიუწვდომელი. მათ კარზე თავმოყრილი ათასი ჭურისა და ხელობის ადამიანები ცდილობდნენ უზენაესისათვის ამქვეყნიური სამოთხე შეექმნათ და თვითონაც მის გვერდით შესაფერი ადგილი დაემკვიდრებინათ ზეკუთხაში ლეგლივებდა ტბები და უყოფდნენ ბაღები, მზებზე ბრწყინვალე მარმარილოს სასახლეები მაღალი ნათელი დარბაზებით, ციწრო დერეფნებით, საიდუმლო გასასვლელითა და მუდგრო ოთახებით. ქალაქს ამშვენებდა სემირამისა და ქურუმების, მხატვრებისა და ხუროთმოძღვრების, მეცნიერებისა და მწერლების, სახელმწიფო მოღვაწეების და ლამაზი ქალბატონების სასახლეები. სუფთა, მო-

კირწულული ქუჩები მემფისობოდა ფართო მოედნებისაკენ, რომლებზეც აღმართული იყო ქანდაკებები. ერთი ქანდაკება დღესაც აქ დგას და დიდი დან შებინდებამდე მას გარს ეხვევიან ტურისტები.

ოქროსფერი ქვაქვიშ, საგან გამოყვითილი ლომკაცის ქანდაკება მიიწინდ ნეფს გრანიტის კვარცხლბეგზე. ნადირთა მეფე ადამიანის თავითაა გამოხატული, იგი ფარაონის სახეს გამოხატავს; დგას, ვით სიმბოლო დიდებულებისა და ძლიერებისა. ბაგეც მშვიდი ღიმილი აქვს შერჩენილი. მას არ აღფიქრობს ნანგრევებზე ცქცეული საკუთარი ქალაქის სამარისებური დუმლი. წუთისოფელითაა დრებიით იყო იგი და უნდა დაღუბებულიყო. და დუმდა კიდევ, მაგრამ ის, რაც ფარაონმა იმქვეყნიური მარადისობისათვის შექმნა, როგორც უფთებამ, შეურყევლად დგას ათასწული წლების მანძილზე. ნილოსის მწვანე ველის მიღმა, ლურჯი ცის ფონზე გამოყვითილი პირამიდების მარადისობის რწმუნაა აღბეჭდილი ფარაონის შუბლზე.

ქალაქის ნანგრევებს შორის აღმართული კვის უზარმაზარი და ფეხები აქრლებულია იეროგლიფებით. რამდენიმე ნიშნის ცნობა თუ მიწის იტი, უსათუოდ შეეცდები კარტუში ჩასმული ასობის მიხედვით რომელიმე მეფის ან დიდფელის სახელი ამოკითხო.

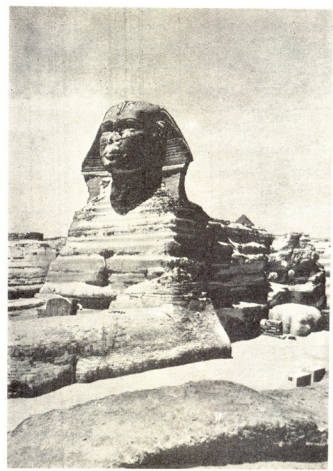
მსოფლიოს უძველესი ნაგებობა

უდაბნოს საზღვართან, ბაღიდან გამოქანილ ცვრიან მანდარინს არაბი გლეხი ტურისტებს აწონებს. თუ ფული არა გაქვს, ვაჭრობა ნატურით შეიძლება: ორ კოლოგამ ოქროსფერ ნაყოფს სიამოვნებით გაგიცვლიან ერთ კოლოფ სიგარეტში. აფრიკის შუის ქვეშ დაღლილი მგზავრისათვის ეს დიდი წყალობაა, მით უმეტეს, რომ სასმელი წყალი ამ ახლო-მახლო არსად იშოვება. ძმების ღობის იქით, რომლითაც მანდარინის ბაღია შემორაგული, ათიოდე ნაბიჯს გადაადგამ და ფეხები სიღაში ჩაგეფლობა. ეს უდაბნოა. ამ მიწას ღაწიწეუბ-

ხეოფისის პირამიდა ძვ. წ. აღ. XXVII ს.



სფინქსი, ძვ. წ. აღ. XXVII ს.





ლი აქვს წვიმის სიხარული. სიყარვილე და მდუმარება, რომელიც თან მიჰყვება ოქროსფერ, მკვდარ ქვიშას, უსარსულოაზაში ინიჭება და აღმაიან ბუნება აგრძნობინებს, რომ იგი სიკვდილ-სიცოცხლის საზღვარზე დგას. სწორედ აქ, წილოსის დასავლეთ სანაპიროზე, სი-ცოცხლის დაზნადებულ ველსა და მკვდარი უღბანს გასაყარზე და თავშესაყარზე, მშფოსლმა ფარაონებმა უხსოვარ დროში დაარსეს თავიანთი სამარადისო განსასვენებელი. აღმართს რომ ათავებ, სამ-ბრეთ-დასავლეთით, უღბანის სიღრმეში აიღანძება გრანდიოზული ნაგებობის რუხი სილუეტი. ეს ფარაონ ქოსტრის საფეხურებიანია პი-რამიდა. იგი მედიდურად ბატონობს საკარის ზეგანზე. საყარა ეგვი-პტის უძველესი ნეკროპოლია. მეოთხე ათასწლეულის დასასრული-დან აქ მოღვაწეობდნენ გენიოსი აღმანებნი. ისინი აგებდნენ და ხა-ტადდნენ ფარაონთა განსასვენებლებს და თავიანთი გამოკონებებითა და შემოქმედებით წარუშლელი კვალი დაინიეს კაცობრიობის ის-ტორიას.

ზეგანზე აღმართული პირამიდა ნაპირს მოახლოებულთ გემივით თანდენ იზრდება და... უცხად მაღალი კედლის იქით უჩინარდე-ბა. კედლი, რომლითაც ნეკროპოლია შემოზღუდულია, თხუთხუთი მეტრი სიგანისა და ათი მეტრის სიმაღლის, მისი ზედაპირი წილო-სის გაღმა მზიდან მოტანალი თეთრი კირქვის ფილებით არის მოპო-ბრკეთებული. ეს კედელი ისე, როგორც ქოსტრის პირამიდა, ქვით აშენებული უძველესი და უპირველესი ნაგებობაა დედამიწის ზურ-გზე. ოთხათასი რვაასი წელია იგი რძისფრად კიაფობს უღბანის რუხ პირამიდებზე, ახლა სანახევროდ დაქცეულია გაღვინის თავზე ოდესღაც მშომედ დაბიჭებდნენ ეგვიპტელი გუშაგები და გარდა-ცვლილი ფარაონის სამარადისო მუდღრობებს დარჩობდნენ. აღმო-სავლეთის კედლის სამხრეთ ნაწილში ჰქონდა და აქვს ტრაპედიოთი შესასვლელი. იგი მონუმენტური კარის სადარადა გაფორმებული, მაგრამ გასასვლელი მეთად ვიწროა. ფეხს დააფარა სამირაკელს, კა-რებს გასვლენი და თვალწინ ლერწმის კონის ფორმის სვეტები აღი-მართება. შენობის სახურავიდან აქა-იქ მზის სხივები იღვრება — ექვსმეტრიანი სიმაღლის ორმოცი თეთრი ბოძი, ორმოცდახუთი მე-ტრის სიგრძეზე რომ არის ჩარჩობული, თითქოს გყარნაობს, რომ მოკრძალებითა და დღმობით იარო წინ — ოზირისის საუფლოსკენ.

აქ ტურისტებიც კი არ მზაურობენ და სიწუმეში გეგის როგორ ხე-რა. შუნოს ფეხებზე ქვიშნარეთ უღბანის სილა ოდესღაც აქ თითო-ქვის ფილების იატაკი ეგო და ეველაფერი თეთრად ქოქათებდა. ზურთომოდღვარს, რომელმაც პირველად შექმნა ქვის ბოძები, მათ გასაფორმებლად ეგვიპტეში ადრე არსებული ხის პრეტექტურის ფორმები გამოყუენებია და სვეტებისათვის ლერწმის კონის ფორმ-მიუცია. ქვიშა გაყვალბებულ ლერწამს რელიგიური მნიშვნელობაც ჰქონდა, რადგან ლერწამი იყო მარადმწვანე სიმბოლო. დვთაბა ოზირისისა, ოზირისი კი ღმერთის სიკვდილ-სიცოცხლისა. რდესაც ღმრედანს ვაგვილ და მარტნივ შემობრიალდები, თქვენს წინ ისეე აღმობრთება პირამიდების დედა.

ფარაონ ქოსტრის პირამიდა აშენებულია ოთხათასი რვაასი წლი-წინათ, ძველი წელთაღრიცხვის ოცდამეგრეე საუწუმეში. იგი ცისზეე აღმართული პირველი ნაგებობა ეგვიპტის მიწაზე. მანამდე კი ფარა-ონთა განსასვენებლები, ალიოთი აშენებულნი სწორკუთხედი ფორმი-დაბალი შენობები, ე. წ., მასტაბები იყო. ამ ნაგებობის ცენტრში მოთავსებულ აკლდამაში, განისვენებდა მიცვალებულის მუშია.

მასტაბებს მომდევნო ეპოქაშიც აშენებდნენ მგუფთა კარის დიდე-ბულები. ქვით ნაგები პირამიდები კი მოლოდ ფარაონთა წლებე-დარი იყო. პირველი ასეთი ნაგებობა შექმნა ზურთომოდღვარმა იზხოთე-ფამა. არქეოლოგი ზაქარია მოამედ ლონეში, რომელიც გათხრებს აწარმოებდა საკარის ნეკროპოლში, ქოსტრის საფეხურეთ პირამი-დის მშენებლობის სეროცესს იყო წარმოადგენს: „თავდაპირველად ფარაონის ზურთომოდღვარმა ააგო დიდი მასტაბა, რომელიც მესამე დინასტის ფარაონ ქოსტრისათვის“ ზემოეკვიპტეში, ბეთ-ხალიში აგებულ ანალოგიურ სამარს მგავდა, მაგრამ ბეთ-ხალიბის მასტაბი-საგან განსხვავებით, რომელიც ალიოთი ნაგებ მოგრომ შენობას წარმოადგენდა, საკარის მასტაბს ევლარატული ფორმა მისცეს და ქვის ბლოკებისაგან ააშენეს. ქოსტრის მმარადელობის წლებში ქვის მასტაბა გააფართოვეს, მაგრამ მინაშენი დაბალი გააკეთეს და წარ-მოიქმნა ორი საფეხური. შემდეგ ზურთომოდღვარმა გეგმა შეცვალა და სამარხი დაგრძელა, როგორც ჩანს, ვერც ამან დაემაყოფილა მისი ბატონი და თვით ზურთომოდღვარიც, რადგან მან მეოთხეტიერ გააფართოვა შენობა, ხოლო შემდეგ შექმნა ისეთი რამ, რაც მანამდე

გიზას პირამიდები. ძვ. წ. აღ. XXVII ს.





ხეოფტის პირამიდის აღმშენებელ ხეიფენის ქანდაკება ძვ. წ. აღ. XXVII ს.

არცერთ მშენებელს არ გაუყვებია. იმხოთეფმა უზარმაზარი ბრტყეობა მასტაბის მოედანზე ააგო კიდევ ერთი სერია სამი მასტაბისავე, რომელთაგან თეთიფული წინაზე პატარა იყო. ასე აღიზარა პირველი საფეხურებიანი პირამიდა — ეგვიპტის პირამიდების დღეა⁷. იმხოთეფმა კაცოაგან პირველმა დალო ქვა ქვაზე, კედელი აიუჯანა და გრანდიოზული ნაგებობა შექმნა.

ისევე, როგორც ისრის, ბორბლოსა და იალქნის გამოგონებას კაცობრიობის ისტორიაში უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა, ქვით კედლის შენობის გამოგონებამაც წარუშლელი კვალი დააჩინა კაცობრიობის განვითარებას. ამ ხელოვნებამ ათასწლეულებს დაუმარცხებლად გაღმობიჭა და, თუ დღეს ისარი და იალქანი მხოლოდ სპორტის საყოფრებად იქცა, დღემდეწის ყველა კეთხეში ქვიხეურებიმ ჭერ კიდევ იმხოთეფის ნაკვალავზე დგანან.

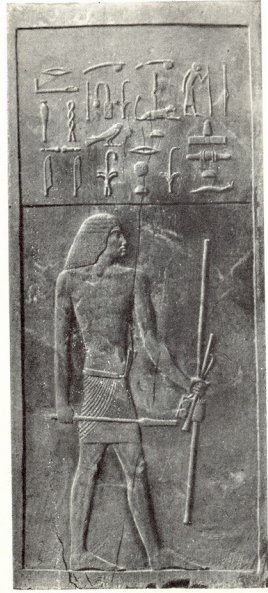
უდიდეს შობებქილიტებს ახდენ ჩრდილოეთ სასახლის კედელზე აღმართული თეთრი ზობების მქრტივი, რომლებსაც პაპირუსის ვაშლილო ფოთლების მსგავსი კაიტიტები ამშვენებენ. ნატიფი ჩუქურთმებით შემკული სვეტიბი პირველად იმხოთეფმა გამოიყენა შენობის გასაფორმებლად და შემდეგ, ასეული წლების მანძილზე, მრავალი თაობის ხუროთმოძღვართვის წარმოადგენდა შთაგონების წყაროს. ამიტომ იქნენ ისინი მომდევნო ეპოქებში ეგვიპტური არქიტექტურის მუდმივ თანამგზავრებად. ხოლო ჩვენს დროში მსოფლიოს მრავალი ხალხის არქიტექტურამ შეითვისა პირამიდიის იმ ამბროვრებულო სახით.

რელიეფური ხელოვნების განვითარებაში ასევე დიდი როლი შეასრულა კოსტრის ანსამბლის დეკორატიულმა კედლებმა. მნახველზე წარუშლელ შობებქილიტებას ტოვებს ეზოს სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში სალოცველის კედელზე გამოსატული წმინდა გველების ბრწყინვალე ფრზიო.

ციცხლისმფრკვეველი გველები ეგვიპტურ მითოლოგიაში მეფეებისა და ღმერთების მფარველად ითვლებოდა. ისინი აქ გარდაცვლილი ფარაონის მაგიურ მკველებს განსახიერებდნენ, მაგრამ ვერაფერმა უშველა ფარაონებს. მათი მუღღრობა დარღვეულია, აჯღღამები შეღწეულია და სარკოფაგები დამსხვრეული. გადარჩა მხოლოდ გენიის ნაყოფი; ოთხთაოს რავასი წლის წინათ ტიტანური ნიჭის აღმანი დაბიჭებდა აქ მშით გავრცარებულ საყარის ზეგანზე და მის გინებაში ისახებოდა თეთრი ტპარებით გარშემორტყმული, შვის სხვივით ცაში აწედილი თეთრი პირამიდა. ვინ მოთვლის, რამდენი ქვიხა მოიტანა და წაიღო მას შემდეგ უღანოს ქარმა საყარის ზეგანინდა, მაგრამ ის, რაც იმხოთეფმა შექმნა, დღესაც აქ დგას და დიდების შრავანდელი მოსავს კაცობრიობის იმ შორეული წინაპრის სივანს.

იმხოთეფი სიციცხლემივე დიდი პატივით სარგებლობდა. საყარის ნეკროპოლში არქეოლოგიური გახიხების დროს აღმოჩენილო ერთ საბებქადვე იკითხება, რომ იგი იყო მშენებლობის უფროსი, ფარაონის პირველი ვეზირი და უმაღლესი ქურუმი. დიდი ხუროთმოძღვარ — დიდი ექიმი და აბტრონომიცი იყო. სიცივლის შემდეგ ის ხალხმა გაამერთა და პატივს სცემდნენ, როგორც დვთაება ფთახას შვილს. შემდეგმ საუყურებში, ვინც კი წინას შეუღებებოდა, უჩირველეს ყოვლისა, სიტყვას წარმოსიტქამდა მის საღიდებლად. როდესაც ბერძნები ეგვიპტეს გაეცნენ, იმხოთეფი მყურ-ნალობის ღმერთ ესკულაპესთან გაავიჯეს და პატივს სცემდნენ, როგორც ბერძნული ნანთეონის დვთაებას.

ქოსტრის პირამიდა შვინთაც ძალზე რთულადაა ნაგები. თუ მოგვიანო ხანის ფარაონთა დასაკრძალავი აჯღღამები ნაგებობის შუაგულში მდებარეობდა, მიწის პირიდან რამდენიმე ათეული მეტრის სიმაღლეზე, ქოსტრის პირამიდის ფუნდამენტის შუაგულში, კლდეში ჩაიხორილა 27 მეტრის სიღრმის ქვა, რომლის ფეკრტვე ასუანის გრანიტით ნაგები აჯღღამაა მოთავსებულთ. ფარაონის შემოსის დარქაძავის შემდეგ იგი ოთხტონიანი გრანიტის ლოდით დაუხუფავთ და დაახლოებით ოთხასი წლის მანძილზე აჯღღამა ხელუხლებლად ყოფილა შემონახული, ქვა უკავშირდება საიდუმლო გასასვლელებს, რომლებიც პირამიდის სიღრმეში ოთხივე მხარეს მიეპართება დაბიხინთებდა დახლართულ დერეფნებში. ლურჯი შორტყეციტებით მოპირკეთებული დერეფნების მიღმა ურცხვ ოთახებში ინახებოდა ფარაონთა აურაცხელი სიმდიდრე. ძველეგვიპტური რელიგიის მიხედვით, ცრუ ფარაონს აშქვეუნად გაანდა, იმქვენიური, მარადიული ცხოვრებისთვისაც საჭირო იყო. მაგრამ, როგორც ჩანს, ეგვიპტის რელიგიაზე ადრე დაიბადნენ უძველესი პროფესიის, რწმენა-



ხუროთმოძღვარი ხსინრა. ძვ. წ. აღ. XXVIII ს. ზეზე შესრულებული რელიეფი.

შერეული ადამიანები, რომლებსაც არ ჯეროდათ იმპერეუნიო მარალიზაცია. ქურდები გამუდმებით უფელთავლებდენ ფარაონის სიმღერებს და მათმა სიტყვითმე ჩვენს დროში მრავალი არქეოლოგი სასოწარკვეთილებამდე მიიყვანა და გააოცა.

ახლა დანადგომებით შეიძლება ითქვას, რომ ჯოსერის დაკრძალვიდან 400 წლის შემდეგ, გამდიდრების ენით შეპყრობილი ადამიანები შეუდგნენ მძიმე და სახელისწერო სამუშაოს. მათ კლდეში ხერეთი გამოთხარეს, ფარაონის აკლდავას მიავსეს და სიმღერები გაიტაცეს.

ეგვიპტის არქეოლოგიის გარიერაზე, გერმანელთა ექსპედიციამი მომუშავე იტალიელმა არქეოლოგმა, მენუ-ფონ მიუნთალიმ, როდესაც ჯოსერის აკლდავას საიდუმლო ლაბირინთებში შედგინა, ერთერთთ გასასვლელში იპოვა ოქროს ფურცლებით დაფარული თავისქალა და ფეხის ტერფი. ფიქრობენ, რომ ეს იყო უმნიშვნელო ნაწილი ფარაონის ნეშტისა, რომელიც შიშით შეპყრობილ აჩქარებულ მძარცველებს სინდელში დაეკარგათ.

თავისქალა გერმანელებმა სათუთად შეახვიეს და სამშობლოში გაგზავნეს, მაგრამ გემმა ვერ მიადგინა რეინის ნაპირებს. ხმელთაშუაზღვის ბოიქარმა ტალღებმა შთანთქმეს იგი და დიდებული ფარაონის თავისქალა ზღვის სიღრმეებმა მიიხარა.

საქარის ნეკროპოლის ეშოენი და შემოგარანი სახევა ქვალორლისა და მიწის გორებით. ეს არქეოლოგების მიერ ამოხსნილი ათასწლეულების „ფერფლია“, რომელიც წინათ აქ ტაძრებს, სასახლეებსა და პირამიდებს ეყარა თავზე. საუენუნე მეთია მუშაობენ არქეოლოგები საქარის ნეკროპოლში. აქ სხვადასხვა დროს გათხრებს აწარმოებდენ ფრანგები, გერმანელები, ინგლისელები, ამერიკელები, ეგვიპტელები. მეცნიერებმა: ფერსმა, კვიბელმა, შუკეიმ, ლაურემა, ეფარდისმა, ბრესტედმა და სხვებმა ბრწყინვალე ნაშრომები უძღვეს საქარის ნეკროპოლის ძეგლებს. ისინი ზოგჯერ გულისხმიან იგონებენ დღევანდელს, როდესაც დაღლილი არქეოლოგები იმდენად უბედურები ტოვებდენ მასტაბებისა და პირამიდების სიღრმეებში დიდი ზნის დაძაბული მუშაობის შემდეგ მიგნებულ დაცარებულ ოთახებსა და სასროვდებს. საქარის ნეკროპოლის არქეოლოგიის ისტორიაში დრამატული ამბები მოხდა 1951-54 წლებში, როდესაც არქეოლოგმა მოპამედ ჯაქარია ღონიშმა ჯოსერის ტაძრების მახლობლად აღმოაჩინა დავარდული პირამიდა.

ღონიშმა, რომელმაც კარის უნივერსიტეტი დაამთავრა და დიდახანს მუშაობდა ეგვიპტის სიძველეთა დაცვის დეპარტამენტში, 1951 წელს გათხრები დაიწყო საქარის ნეკროპოლში. იგი ფიქრობდა, რომ აქ დამარბული უნდა ყოფილიყვნენ ჯოსერის მემკვიდრე მესამე დინასტიის სხვა ფარაონები. დიდი ფანტაზია უნდა ჰქონოდა არქეოლოგს, რომ საქარის ზეგანზე დაეწყო ძებნა მეორე ისეთი ნაგებობისა, როგორც ჯოსერის პირამიდა. სად უნდა ყოფილიყო ასეთი ნაგებობა? საქარაში არსად ჩანდა სილის მთები, რომელთა ქვეშ შესაძლოა მოყოლილიყო დიდი პირამიდა. მაგრამ, როგორც ჩანს, იგი ეგვიპტის არქეოლოგიაში დრამად ჩახედული კაცი იყო და, თუ გულწრფელად წერს, რომ მაინცდამაინც ჯოსერის მემკვიდრეების განსასვენებელს ეძებდა, ამ შემთხვევაში მას მხედველობაში უნდა ჰქონოდა სილისაგან დაფარული დანგრეული ან დაუმთავრებელი პირამიდა. არქეოლოგმა იპოვა იგი და ამ ამბავმა მსოფლიო შესძრა.

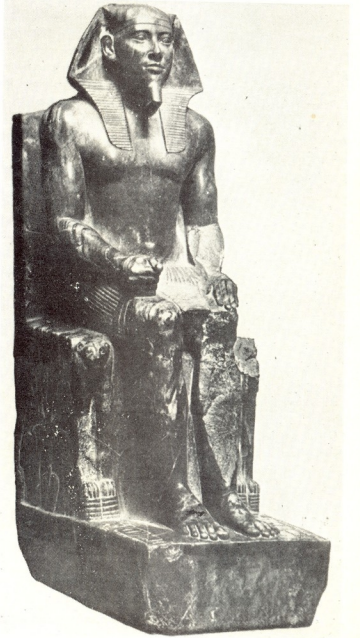
როდესაც ღონიშმა გათხრებისათვის საქარო თანა იშოვნა, ზემო ეგვიპტეში, სოფელ კობტოსში წერილი გაუგზავნა ძველ მეგობრებს. კობტოსელმა დიდი ხანია რაც ბახზა-ანების თოხი და კავი არქეოლოგის ბარზე გაეცალეს და არქეოლოგიის სპეციალისტებად არიან ცნობილი. ძველეგვიპტელთა შთამომავალი კიდევაც ამაყობენ ამით და დიდი აღმორჩენის ამბებს ლეგენდებით მოუთხრობენ თავიანთ შვილებსა და შვილიშვილებს. კობტოსელები მუდამ უცხოელთა არქეოლოგიურ ექსპედიციებში თანამშრომლობდნენ და, რა თქმა უნდა, თანამემამულის წინადადება სისარულით მიიღეს. მოვიდნენ იბრაჰიმმა, რომელიც 1914 წლადან მუშაობდა გამოჩენილ ინგლისელ არქეოლოგ ღონიშრეს პეტრისთან, თავი მოუყარა გამოცდილ „არქეოლოგ“ მიწის მოხრეულებს და 1951 წელს მოპამედ ჯაქარია ღონიშმს ეახლა საქარის ზეგანზე.

ღონიშს გათხრების დასაწყისშივე გაუღმა ბეგმა — ბარის პირველვე დავკრით აღმოაჩინა გრანდიოზული კედლის საძირკველი. მეცნიერული თავგანწირვის ფასად ეგვიპტის უძველეს ცივილიზაციას მან ისტორიის ბრწყინვალე ფურცელი შესძინა და ფა-



ფარაონი ხეტუნე. (ფრაგმენტი).

ფარაონი ხეტუნე. ძვ. წ. აღ. XXVIII ს.



ჩაონ სტეზმეთთან ერთად საუკუნოდ უკვდავყო თავისი სახელი...

არქეოლოგმა ზღუდის შიგნით გათხრები რომ დაიწყო, იქ უამრავი პატარ-პატარა ნაგებობების საძირკვლები აღმოაჩინა, ისინი ფარაონ ქონების გალავნის შიგნით ადრე გათხარული ცრუ ნაგებობების გეგმის შუედარა და მიხვდა, რომ მანამდე უცნობი ფარაონის პირამიდის ეზოში იდგა. როგორც თვითონ წერს, იმ დროს ცოტა ვინმეს სჭეროდა მისი. „...1952 წელს პირველ მიწვევებში ნახულობდა ჩვენს გათხრებს, აქ თეთრი კედლები ვარდა მინშენლოვანს ვერაფერს ხედავდა, ქვალორსა და ქვებს შორის შიშველ პლატოზე პირი დაელო რამდენიმე შატს. ერთი მათგანთან მუშები მივს უვილიბოდნენ. — პირამიდა სადაა, — ლიბილით მეკითხებოდნენ ჩემი კოლეგა არქეოლოგები და მეც ვერაფერს ვპასუხობდი, გულს მხოლოდ შინაგანი რწმენა მიმაგრებდა და მჭეროდა, რომ, ადრე თუ გვიან, ქვიშის უსასრულო საფარქვეშ უსათუოდ ვიპოვიდი, რასაც ვეძებდი“.

ზშირად ნიჟირი და ფრიალ განსწავლული ადამიანებიც ყი ვერ ფარავერ პრეფიცილ შუდლს და მეცნიერული სიდიეჩით შეფარულ შხაშს ანთხვენ კოლეგების ნაშრომებსა და ახალ აღმოჩენებს. ერთი არქეოლოგის ბიოგრაფიისათვის საკაის ზეგაზე მოქოქათე თეთრი, გრანდიოზული კედელიც კმარდა, მაგრამ 1952 წლის სეზონის ბოლოს დონეიშმა გალავნის ცენტრში პირამიდის კედელი რომ აღმოაჩინა, ბერს გაუცუდა იქედნური დიმილი. მომდევნო სეზონში საკარაში თავი მოიყარეს აფრიკის, აზიის, ევროპისა და ამერიკის ფურნალბის, გაჯეთებისა და რადიოს კორესპონდენტებმა და ფოტოკორესპონდენტებმა, ყველა მათგანი ცდილობდა თუნდაც ერთი წუთით გამოლაპარაკებოდა მანამდე ყველასათვის უცნობ მოჰამედ ზაქარია დონეიშს. გარს უვილიდენ არქეოლოგის მიერ აღმოჩენილ პირამიდის და საღაშობიანი კაისის ტელეგრაფებსა და სატელეფონო ქსელებს მთელ მსოფლიოში მიჰქონდა ამბები ეგვიპტეში მომხდარი ახალი დიდი აღმოჩენების შესახებ.

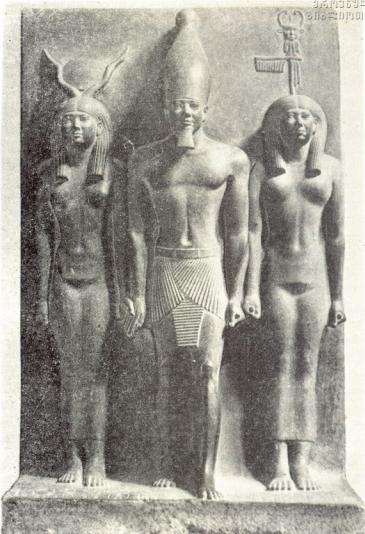
დონეიში განაგრძობდა მუშაობას და... ფიქრობდა. საფიქრალი და მუშაოა ყი ძალე ბეგრი ჰქონდა. მან იშოვა მესამე დინასტიის რამდენიმე ფარაონის მშენებლობის პროექტში მიტოვებული, დაუშოვებელი პირამიდა, იგი შვიდ საფეხტრად იყო ჩაფიქრებული და ქოხტრის პირამიდაზე დიდი უნდა უფილიყო. რატომ არ დამთავრეს ეს გრანდიოზული განსაკუთრებული იყო თუ არა აქ ფარაონი დამარბული? ეს კითხვა მოსვენებას უყარავდა მკვლევარს და იგი გულმოდგინედ ეძებდა აულდაზისაქენ მიშავალ შესასვლელს. ასეთი შესასვლელი იშოვა კიდევ და, ადამიანები პირამიდის სიღრმისაქენ დაძმრენ.

ერთ-ერთი ქის გასუფთავების დროს დაცურებულმა ლიბმა თან ჩაიტანა ხუთი კაცი. ერთი მათგანი გარდაიცვალა. მუშებმა უარი თქვეს გათხრების გაგრძელებაზე. ხალხი ამბობდა, დიდი ფარაონის სული გააბოროტეს და იგი ყველას დალუპავსო.

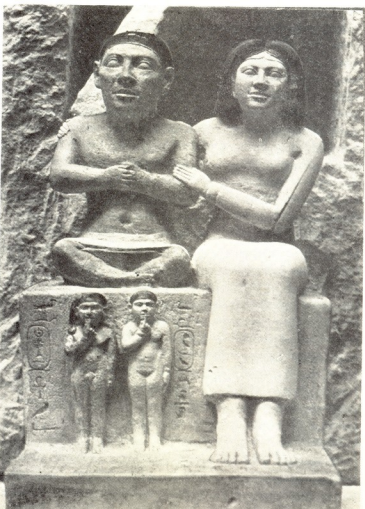
ექსპედიციამ მხოლოდ ორი კვირის შემდეგ შესძლო სამუშეოების განახლება. არქეოლოგები დიდი სიფრთხილით წმენდენ შესასვლელ დღერფანს და ალა-ალა დრო-ფაშის სძმინისაგან ჩამონგრეულ თაღებს ბიგით ამარტედნენ. მიწის პირიდან ორმოცი მეტრის სიღრმეში, სიციხე და სიხნელით მოცულ დღერფებში ფრთხილად დაფრთხავდენ და ნელ-ნელა მიიწვედენ წინ — საიდუმლოებით მოცულ საუკუნეთა სიღრმეში.

ერთ დღეს ქვრიდან ჩამოცვენილი ქვა-ღორღი გაწმინდეს და დღერფანში, რომლის ორსავე მხარეს ასეულობით მცირე და დიდი ზომის საყუარებელი იყო გამოკვეთილი, სხვადასხვანაირი ქვისგან გაკეთებული ათასგვარი ფორმის ქურტელი იშოეს. მერე ოქროს ბრწყინვალემა გაკვეთა ბნელი და დონეიშმა თიხაში ჩაურბილი ოცდერთი ოქროს სამაჭური დათვალა. აქვე იყო ოქროს ნამკლბური კვერთხი, ოქროს საწინსაქებელე ყუთი, სამკლურები და სხვა ნივთები. ძვირფასი სამკაული ფარაონის მახლობელი რომელიც კალბატონის საყურებელ მიჩნეო. მკვლევარებმა ამ აღმოჩენას უვიდეხი მნიშვნელობა მიანიქეს იმის გამო, რომ ეგვიპტის ადრეული ხანის არქეოლოგია შედარებით დარბიბა საიუველირო ნაწარმიბი.

მეცნიერებისათვის განსაკუთრებით ძვირფასი იყო თიხის პატარა საბეჭდები, რომლებიც დოქის საცობებს წარმოადგენდენ და რომლებზეც ეწერა ფარაონის ვინაობა. როგორც შემდეგში დონეიში წერდა, ამ საბეჭდების აღმოჩენა უდრიდა თვით პირა-



ფარაონი მენქერასი დღეობებს შორის ძვ. წ. აღ. XXVII ს.



ქვა სენბე თახიო, ადრეული მეფობის ხანა

მიღის აღმოჩენას. ეგვიპტის მეფეთა სახს უცნობი ფარაონის, სენსემთის სახელი შეიქმნა. მისი მოღვაწეობის შესახებ მანამდე არაინ არაფერი იცოდა. სრულიად აშკარაა, რომ სენსემთი ძლიერი ფარაონი იყო. მან წინაპართან შედარებით უფრო დიდი განსახვეწების აღმართვა განიზრახა, მაგრამ ბრძანების ცხოვრება, როგორც ჩანს, ტრაგიკულად დამთავრდა და მისი მოღვაწეობა, იხე როგორც მისი განსახვეწებელი, 4800 წლის მანძილზე სილით იყო დაფარული და სინდელით მოცული. 1954 წლის 31 მაისს არქეოლოგები მიაღწენ ლოდებით დაბუფულ აკლამას, რომლის მიღმა შესაძლოა უფილიყო სარკოფაგი ფარაონ სენსემთის მუშითა და საგანძურით. 1954 წლის მაისში არქეოლოგებმა აკლამის შესასვლელში აღმართული ლოდები შეანგრიეს. ამ დაუფიქრარ წუთებს აქ ივონებს მოჰამედ ზაქარია ლინეიმი: „კლდეში გაქრალი შესასვლელი უზარმაზარი თაღოვანი ბერის ბოლოში გადიოდა. ჩემს წინ პირი დაელო შავ სივარდიეს. უყოფანოდ გადავივი მასში და ნახანვეროდ ჩავერდი, სანახვეროდ ჩავვარდი მიწისქვეშა სასუფეველის იატაკზე. უკან მოფნი მომევა. როცა გამოვეყვიეთ და ფარნები ჩავრთეთ, ჩვენს წინ გადაიშალა საუცხოო სანახაობა: ტლანქად გამოყვეთილ ოთახის შუაგულში, თითქოს სტუმრებს გეგებოთ, ნახევრად გამქვირვალე, ბაცი ოქროსფერი ალებასტრის სარკოფაგი კიაფობდა.

მიუწალოვდი. პირველად ეს გავიფიქრე: ხელუხლებელია თუ არა-მეთქი? ელექტრონის ფარნის შუქზე სწრაფად დავიხარე სასურავისაკენ. მაგრამ სად იყო სახურავი? თვით სარკოფაგი და მისი ზედა ნაწილიც მოღიანი ლოდისაგან იყო გამოკვეთილი... სარკოფაგის გაპირალებული ზედაპირი ბერისაგან ჩამოცვეთილი პატარა ქვების შუქ ფენებს გადაეფარა. ირგვლივ უფრო დიდი ქვები ეყარა. უკვად

მათგან ჩამოვარდინისა შეეშლო გაცეტება ან ძალზე დაეწინაინა ალებასტრის უფრო, მაგრამ იგი რაღაც სასწაულით იყო გადარჩენული.

სარკოფაგის ზედაპირზე იღო სამკუთხედის მსგავსად ვანდობული რომელიღაც ბალახისა თუ ბუჩქის გამწარი და დანახორბული სარჩებები. იგი ძალზე ვადა დასაყრამალავ გვირგვინს, რომელიც აქ ოთხათას რვაასი წლის წინ მოიტანეს სარკოფაგის დამდგმეუბმა.

უკუთაფერი იმდენად საოცარი იყო, რომ არც ეკვიროდა რამდენიმე ხანს მე და ჰოფნი გაკვირვებელი შევცქეროდით ამ ტლანქად გამოკვეთილ დაუმთავრებელ აკლამაში მოყოლილდელად აღმოჩენილ, ობლად შონილ ალებასტრის სარკოფაგს.

ამ ხნის განმავლობაში დანარჩენი მუშები ერთი მეორის მიყოლებით მიცოცადენენ ხტრელში. მდელვარებისაგან თითქოს შთლად დაეყარეთ გონი. ვეღარც მე ვუწევდი ჩემს თავს კონტროლს და ახლა გზა მივიცი დიდი ხნის შეკავებულ გრძნობებს. სარკოფაგის ირგვლივ ვცეკვავდი და ერთმანეთს ვეზვევოდი. ლოყებს ცრემლები გვივსვლდებდა. ეს იყო საოცარი სენვა მიწისქვეშა სასუფეველში, უდაბნოს ზედაპირიდან ორმოცი მეტრის სიღრმეზე“.

არქეოლოგმა ერთი თვე მოანდობა მოსამზადებელ სამუშაოებს. ამ ხნის განმავლობაში მისი სახელი არ სცლდებოდა მსოფლიოს პრესას. ახლა მასთან მწერლებსა და ჟურნალისტებს აკვანიდენენ სხვადასხვა ქვეყნების დიდი გამოცემლობის, ტელეკომანიებისა და რადიომაუწყებლობის მესვეურები. ღონებით უამრავ ტელეგრამას იღებდა მსოფლიოს უკვლა კუთხიდან. ტელეფონით ურკავდენენ ნიუ-იორკიდან, ბერლინიდან, პარიზიდან, ამერკის ერთ-ერთმა გაზეთმა-მის საქმლად სოლდური თანხა შესთავაზა გათხრების გასაგრძელებ.

სახელმწიფო მოხელის კაბერას ქანდეკმა, აღრეული მუფობის ხანა

ფარაონ სნოფრეს შვილი რახობტი და მისი ცოლი



ლად. მას შემდეგ, როცა აკლდამა ასობით უფრანლოსტა იჩახულა, 26 ივლისს სიძველეთა დაცვის დეპარტამენტის წევრებთან და მუშებთან ერთად, ღონიმი აკლდამაში შევიდა სარკოფაგის გასახსნელად. საგანგებოდ მოწოდებულ ამწეების თოკებზე გამოხეული კავები მუშებმა სახურავს ჩააბეს. არქეოლოგმა ნინო მისცა. გაიშა ლიოონისა და ქვის ღრქაილი, სახურავს ბერკეტი შეუდგეს და, როდესაც ნაოურამ ბნელით მოცული სარკოფაგი განათა, არქეოლოგმა თვალბეს არ დაუტარა: კირისა და თაბაშირის სწნართი ჩაღვლაბებული სარკოფაგი, რომელიც სრულიად ხელუბღებელი იყო, ცარიელად აღმოჩნდა.

ღონიმი სიმწრის ოფლმა დაახსა. იგი სასოწარკვეთილებამ მოიცივა. დაცარიელდა საკარის ზეგანი. არქეოლოგი მალე უველამ დიონიწა. ერთ დღეს ნილოსში ჩავიდ საცურაოდ. და... მას შემდეგ აღარავის უნახავს...

არქეოლოგს სარკოფაგის საიდუმლო ამოუსწენელი დარჩა, მაგრამ საკარის ზეგანზე საუკუნოდ დგას სხებზეთის დაუმთავრებელი განსახებენელი. სილა და ქარი ლამობს მის დამარჯვებს, მაგრამ ეკვიპტის სიძველეთა დაცვის დეპარტამენტი, სადაც ღონიმი მრავალწლის მანძილზე მუშაობდა, გულმოდგინედ იცავსა და ასუფთავებს „დაკარგულ პირამიდას“¹⁰.



მემფისის სფინქსი

პირამიდები ლიზიის ზებანზე

აღმოსავლეთის უძველესი ერები ეგვიპტეს „მისის“¹¹ უწოდებდნენ. ეს სიტყვა აღნიშნავს მკვიდროდ დასახლებულ ადგილს, ქალაქს ან ქალაქებს, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ ამ ნოეიტრი მიწის წყალბოთი გაშენდა და აღმოცენდა ნილოსის სანაპიროზე. ცისფერი მდინარის ციცილიზაცია უყვე იმთავითვე აოცებდა სხვა ქვეყნის შვილებს.

ძველმა ბერძენებმა ამ ციცილიზაციის გვირგვინად დიდი პირამიდები მიიჩნიეს და მსოფლიოს შვიდ საოცრებათა რიცხვში პირველს ადგილი დაუთმეს.

ქრისტეს დაბადებამდე დიდი ხნის წინათ გაღებმა და დაინგრა სემრაამიდან დაკიდული ბაღები, რომლებიც ბაბილონის მეფე ნაბუქოდონოსორს მეორედ ტერასებზე გააშენებდა თავისი მეუღლის — მიდიის მეფის აშულის პატივსაცემად.¹²

ძველი წელთაღრიცხვის 356 წელს პატიმოყვარე და გაიძვრა მერსოტრატემ, თავისი სახელის უფავდასაუფავად, ცეცხლს მისცა არტემიდეს დიდებულნი კაპარი, რომელიც დევისა და ადამიანური ნიჭის საიდუმლოდ ბუროთმოდვარა ქერქსირონმა ააგო ეფისში.

ძვ. წელთაღრიცხვის 278 წელს მოქანდაკე პარესმა როდოსის ურტუმი აღმართა 38 მეტრიანი მკლასის ქანდაკება. 367 წლის შემდეგ ეს ულაშავიანი კოლოსი მიწისძვრამ ლოდებად დააავრა რომოლის კუნძულზე. ასევე დაიღუპა ფიდაიასის მიერ იქრისა და სპლოს ძეგლისაგან გამოკვეთილი ზეგის ქანდაკება.

ძვ. წელთაღრიცხვის 280 წელს ალექსანდრიაში კუნძულ ფარაკის სინოტრატ კნიდელმა ააგო 120 მეტრის¹³ სინაღოსის შუქურა. მაშინდელი მსოფლიოს ეს უმაღლესი ნაგებობა 17 საუკუნის განმავლობაში უნათებად გზას ხმელთაშუა ზღვაში მოქარაზე, აღუქსანდრიისაგან მიმავალ გემებს და მერე მიწისძვრამ იგი წყალში გადაასროლა.

XV საუკუნეში ჭკაროსნებმა დაანგრიეს და წმინდა პეტრეს ციცი-სინაგოსს მშენებლობაზე გამოყენეს ბეროთმოდვარა პოთეფმასა და საბაროთის მიერ ალექსანდრიაში აგებულნი მეფე ქარი მაკროლის დიდებულნი განსახებენელი. ასე დაიღუპა მსოფლიოს ექვსი საოცრება. ამ საოცრებათა შორის ყველაზე ადრეული იყო ზეგის ქანდაკება. როდესაც მას გენიალური ფიდაიას აქანდაკებდა, პირამიდები უყვე ღრმად მოხუცები იყვნენ. უდაბნოს ქობინა ორიათას ორასწლიანი ბრძოლა ჰქონდათ მოგებულნი და შემდეგ კართა ოსლახუთი საუკუნე ჰქონდნენ სილიანი ქარები.

კარიონად გზავსა მიმავალი კაცი ხედავს, ლობის უდაბნოს მოყვითალო ფონზე რიგორ იზრდებთან და მალდებთანა ძველი მსოფლიოს ლტენდარულ საოცრებათა შორის სადღესიოდ დედამიწის ზურგს შემორჩენილი სიმარტული გიგანტები. მზის სხივები იქ-

როსხრად აფერადებენ მათ უზარმაზარ ფერდობებს და გონებას წვდამს მეცნიერის აზრი, რომელმაც პირამიდები მიიჩნია ჭკუის უზარმაზარი მთა, შენ უყვე მის ძირში ხარ. — აღფრთოვანებული და შედარწმუნებული; აქ სილის ნაძვეცის ტოლუცი კი აღარ ჩანარა კაცი აქ ჰიანვეცლის გმგავებში, მაგრამ თავს იმით იწუგებებ, რომ ამავე გრძობდნენ და მერე ხმაალმა ადამიბდნენ ყველაზე გულუზიად ადამიანები, მათ შორის იყვნენ მეცნიერები, მწერლები და იმპერატორებიც კი, პირამიდები არის სიმბოლო ეგვიპტისა, სიმბოლო დაუთავიერო ხელგუნებასა და დიდი საკაცობრიო ციცილიზაციის დასაწყისისა. მათ წინაშე უფლური აღმოჩნდა დრა. და, ადამიანები არ თაკლობენ ქველ მოხარონ მარადისობის წინაშე.

ხეოფისის პირამიდა შენგებულა ორმოლონახევარი ბლოკისაგან.¹⁴ ამბობენ, რომ პირველი რიგის ქვების წონა 15-20 ტონას აღწევს, ხოლო აქ არტური ქვა არ დგეს ორტონახევარზე ნაყლებს სიმძიმისა.

ავილი წარმოსადგენი იქნება ამ ნაგებობის სიღაღე, თუ გავითვალისწინებთ, რომ სიმაღლეზე დაწყობილი ერთი მილიონი უჯარის ფურცელი 11 სართულიანი სახლის სახურავს უტოლდება. ზეოფისის პირამიდის რიგველი რომ შემოუარო — კილომეტრზე მეტე უნდა გავლდო. მისი ერთი ფუძის სიგრძე 230 მეტრს უდრის, ხოლო სიმაღლე 146 მეტრი იყო.¹⁵

4 ათასი წლის განმავლობაში ასეთი სიმაღლის არტური ნაგებობა არ აღუშროთავი დედამიწის ზურგზე.

გვიანფეოდღურ ხანაში, ეგრისაში აგებულმა, რამდენიმე ტარბრის გუმბათის წერმაში მაინაჟა 140 მეტრს, ხეოფისის პირამიდას ორმოლოდობრტე ათასი კვადრატული მეტრი ფართობი უჯარია ან ვიებერბული ფართობზე დალაბებულ უყოფიდა ქვის წყობის 230 რიგი. პირველი ქვის ბლოკების სიმაღლე 1,5 მეტრს უდრის, მერე რიგისა — 1,25 მეტრს, ხოლო ყველაზე მცირე ზომის ბლოკების სიმაღლე 1 მეტრსა და 55 სანტიმეტრის შორის მეტრეობის.

ქვეყნის ეს უზარმაზარი მასა შეიღახევარ მილიონ ტონას იწონის. ჩვენს დროში ვინმეს რომ მოენდობებია მისი სხვა ადგილზე გადატანა, ამისთვის . საქარო იქნებოდა 7 ათასი მძიმე წონის მატარებლის შემადგენლობა ან ერთი მილიონი თვიობდული.

ხეგრუნის პირამიდა ზომებით ოდნავ ნაკლებია, მისი ერთი ფუძის სიგრძე 215 მეტრია, ხოლო სიმაღლე — 148 მეტრი.

ამ ვიკატების გვერდით მდგარი მიკერინის პირამიდა შედარებით მცირე ზომისაა. მისი სიმაღლე 66 მეტრს აღწევს, ხოლო ერთი ფუძის სიგრძე 108 მეტრს.

ნაპოლეონმა გამოითვალა სამივე პირამიდის ქვების რაოდენობა და დაასკვნა, რომ ამ ქვებისაგან შესაძლებელი იქნებოდა საფრანგეთისთვის გარე შემოკლებული სამხრეთის სიმაღლისა და ოცდაათი ანტიმეტრის სიქის კედელი. როგორც ლაფიტონ წერს, აზამიანს საწინააღმდეგო არა მარტო ნაგებობა გრანდიოზულობა, არამედ მშენებლობის დროს გულმოდგინედ შესრულებული წარღმავანი დეტალები. დიდი პირამიდების კედლების წყობა ეკვლია დროის საპირაპირო ტექნიკის ნამდვილ შედეგს წარმოადგენს. იმდროის სიმაღლე აქტიულობა ფლანდრის პეტრის გამოჩენაგან, რომ ქვების შეერთების ადვილად ნაწარბების სიხვე, რომელიც ერთი მუხლზე ერთ განჯანალ სწორ ხაზზეაღ გვერდებზეა, ხოლო ზოგჯერ სრულზე ერთ არ ხაზს, ცერა თითის 1/10 ნაწილს ან ნახევარ მილიმეტრის უდრის. მძელი წარმოსადგენია სიმშენებლობის და მშენებლობის მაღალი ტექნიკა, რომლის წყალობითაც მთავრად მოსდები თითქმის მიკროსკოპული სიზუსტით არის გამოჩენილი მისადაგებული. ასტრონომი პაიაც სმითა ამ სამუშაოს ადარებდა შოტლანდელი ოსტატების შრომას, რომლებიც ოპტიკის ზუსტ ხელსაწყოებს ემყარები.

პირამიდა მოპირკეთებული იყო ნილოსის გაშალა მხრიდან მოტანილი ტურის რისდგერი კორკის ასოხუმიტეგობის ზუთასი ფლეთი. საყუდუნების განმავლობაში ამტკიცებდნენ, უმოწყალოდ მარცხავდნენ მის საძირს. ოსლესად თითქმის უპოპოკავე ღვთიერ ნაგებობას ახლა უნდა ფერა გადაქარვას და უმადის სიყვარულით უთავუძობდ ნაწებიალები შემოპარცულები გლობიათიით დაღს ლბიის ზეგანზე.

პირველი უტბოელი მეცნიერი და მოგზაური, ვინც პირამიდებს ეტყობა, პეროდოტი იყო. იგი ამ ორთაბის ზუთასი წლის წინათ დიდი პატივით მიიღეს ეინფის წყალმომარაგების და გზაში ვაჭრებრატულ ბერძენს თან გილი ახალეს. ეს კაცი თარგმანის მოვალეობასაც ასრულებდა და სტუმრის მშობლიურ ენაზე ესაუბრებოდა. ხეფოსის პირამიდას მაშინ ჭერ კიდევ შემორჩენილი ჰქონდა თუბო პირანგი და ქვის ფლბები უპირავი წარწერით იყო ატრებულუბო.

პეროდოტი ამბობს: „ეს კარგად მახსოვს, ერთი წარწერის წაკითხვის შემდეგ მოაჩვენებელი მეტონებოდა, რომ მუშების განსაკუთრებულ მხოლოდ ნიორზე, ხაზზე და ბოლოზე 1600 ტალანტი დახარჯათუ ეს ქვის სინაღდელს შეეფერებოდა, მაშინ რამდენი უნდა დახარჯულიყო მუშების სხვა საყუდუნებზე, ტანსაცმელზე და რჩინის იარაღებზე“. ისტორიის მამამთ ამ არ იცოდა, რომ ხეფოსის პირამიდის სარკავაიით სწორად ჩამოთლილ კორკის არტერი ფლას არ ჰქონდა შეტბებული ფლალის საკრთიელი და რომ გზის პირამიდების აღმართის შემდეგ ათსზე მეტმა წელმა განვლო, ვიდრე რჩინას გამოაოთხებდნენ.

საყარაში და გზაში არქიტოლოგებმა აღმოაჩინეს მაგარა ქვის ჭინჩისაგან კეთილბუნებელი სფეროსებური ფორმის დიდი ურბოები, ხის ტარანსა და ქვის ჩაქურტები, კაის საყუდუნები, ორღუსული კაის დანებები, ძელქვის ძელში ჩამაგრებული კაის ბურღები და ქვის სალიტები. ეგვიპტელები გრანიტისა და მარმარილოს ადვილად კარდნენ სილენძის მავთულით. მავთულს ქაზე უხსენებდნენ, კვარცის ქვეშის აურადნენ და წყლით ასველებდნენ. ამ ხელსაწყოს ქვიის ხერხი ერქვა. იგი იმდენად სრულყოფილი იყო, რომ ხერხისაგან გატრული მარმარილოს გაპრაილება ადარ სჭირდებოდა. გზაში მქრელიპირიანი სხვადასხვა ფორმისა და სხვადასხვა დანიშნულების სილენძის სატბებიც აღმოჩენილი, რომელთა ეკალი ახლავდა შემოჩრტელი გრანიტის ლოდებზე. კარის მუხუდებში გაოთხილია ადრული შეფობის ხანის ხისტარინი ცალპირა ნაქაბები, — სახვრეტლები და ქვის სათლელი ცრემბი. ძირითადად ამ იარაღით ეტობოდა უნტაფვის ალბასტრის ქურტლები, ხის, გრანიტისა და მარმარილოს ქანდაკება მსოფლიოს შედევრები, — იარაღები მარმარილოს ობელისკზე გასაოცარი ელასტიურობით მკვეთდნენ იეროგლიფებს და უზუსტეს გეომეტრიულ სხეულზედა ამუშავებდნენ პირამიდებისა და ტაძრების საამუშენებლო ლოდებს. ძელი წელთა-

ღრცისკის ოცდაშვიდედ საყუდუნში ასე შეიარაღებული ასთაბაკი იყო წლის განმავლობაში აშენებდა ხეფოსის პირამიდის

„როდესაც ადვიდებული ნილოსი კალაპოტიდან გადმავლილად და მისი ლბიანი, ყავისფერი წყალი დარჯავდა ეგვიპტელთა ურნეს, ზედაშეღებულმა ასთაბაკმა მიწის მავრული ტრეპებოდნენ გიზას ზეგანზე“, და იქ გამუდმებით ისმოდა მუშათა ღრინაცელი. მქრელიცე გამგებაცემს, რომ მუშებს ევალებოდათ ქვები მოტანა ქვის სატბებშიდღვან, რომლებიც არაკბით ქლზეა, ნილოსის სხვადასხვა მხარეს. იქნებ მდინარეზე გემებით გამოტანის შემდეგ ცხება ეგვიპტელებს ევალებოდათ ლბიის ზეგანისაზე წყლით იგიპირივად, სამი თვის განმავლობაში შეუსვენებლად მუშაობდა ასთაბაკი. ევბიამდები ან წელთაზე იტანებოდნენ, რომ გზა პირვეტებთან ქვების გადასაზრდებ, მე მგინია ამ გზის გავანა პირამიდის აშენებზე ცტობა ნაღებ სამიშო იყო. მისი სიგრძე 5 სტადიონია, სიგანე 10 ორბიონი,¹⁵ ხოლო ეკვლავი მაღალი ადგილის იგი 8 ორბიონს აღწევდა. გზის ორავ მხარეს აღმართულია განოსახლებუბითი შემკული გათლილი ქვის კედლები.¹⁶ ახლა გზა ადარ ორბიონის, დაქვულია კედლები და ნავაღვითი¹⁷ წმულთა, მაგრამ კაცს შეუძლია წარმოადგინოს მასზე გამჭრელებული ევეტრთელა ლოდები, რომლებიც ვას ასევეია შეად მზრინავი დაუთრთული მონები, — ისინი მამალა ჰყვირან და ერთმანდ იმორებენ თავიანთი ბრავადების სახელებს, „ხელოსნოებმა“ ისინი ლოდების ბაბუბეკ და გიზას ზეგანზე საყუდუნებო ეურვა მეთის განსახელებულს, რომლებსაც ფარაიანი უწოდებს „ხებტ, ხუფუს“, რაც „ხეფოსის პირამიდის“ ნიშნავს.

მაგრამ, როგორ აქონდათ მძიმე წონის ქვები საძირკვლის ზემოთ მტარსაწვერად და ამროსადეკვიბო მტარის სიმაღლებზე? როგორ აღმართეს მსოფლიოს პირველი უმაღლესი ნაგებობა?

უხსოვარი დროდნ დღემდე სხვადასხვა სცენარიოებისა და სხვადასხვა ტრეფების მეცნიერები ცდილობდნენ და ცდილობენ პასუხი გასცენ ამ კითხვაზე. ძველთაგანვე არსებობდა ორი ერთობა ნეთის საწინააღმდეგო აზრი, ერთი ეკვლიდა პეროდოტს, ხოლო მეორე — დიოდორე სცილიელს. პეროდოტი წერს, რომ უდღებო პირამიდა საფეხურებდა შედგებოდა. აღმართებოდა იგი ასე, საფეხურებისა და საფეხურების შემდეგ დანარჩენ ქვებს ეტილებოდათ მიკოელ ნაქრებისაგან გაკეთებული მანქანებით. თავდაპირველად მიწვიდა ქვები პირამიდა საფეხურების პირველ რიგზე; აქ დადებოდა სიეთიული ქვა გადაქვლილად სხვა მანქანაზე, რომელიც პირველ საფეხურზე იდგა.

ამქად მესამე მანქანით გადაქვლილია მეორე რიგში. საერთოდ კი იმდენი მანქანა იყო, რამდენიც საფეხური ჰქონდა პირამიდას, ანა — ერთი, რომელიც ადვილად გადაქვლიდა ერთი რიგადნ მეორეზე. ორ ხერხს ელანარკობილი იმბოტ, რომ ასე დაქვნიდა გაკინდო. პირველ რიგში პირამიდებდნენ პირამიდის ზედა ნაწილს შედევ მონდეტენს და ბოლის ქვედა ნაწილს, რომელიც მიწაზე დეცს.

პეროდოტისაგან განსხვავებით, დიოდორე სცილიელის ამტკიცებდა, რომ ეგვიპტელებს ამ ქვნიდა მანქანები. ისინი პირამიდებს აშენებდნენ მიწაზედგობით, რომლებიც კედლებთან ერთად იზრდებოდა და რომლებზედაც მაგარობდნენ სასუნ ტრასი! ჩვენს დღესში ორივე ბერძენს უპირავი მომხრე და მოწინააღმდეგე ჰქავს.

სამშობლოდაც კარგა ხანით გადასულიშმა ბედის ეგრკოვლმა და ამქვიტელმა მეცნიერებმა გააოცა ცხოვრების დიდი ნაწილი პირამიდების ძირას. ეგვიპტის ძეგლებზე ფანატურად შეყვარებულმა და დრბად განაილებულმა და ნიჭიერმა ხალხმა ცტა მღლანი როდ დახარჯა, რომ პირამიდების მშენებლობის სათლელყო ამოცნსათ რთული მათემატიკური გამოთვლებით, საამუშენებლო წესების ცოდნით და მათი მოშეღებებით თავიანთ მოწინააღმდეგე კლდებში ისინი სასტავად უსწროდებოან, რა როგორც ტყვიან, ერთმანეთის ობელისკებზედნენ ქვას ქვავდ ადრ ტუბებზე. მკვლევარები სადღილად ორ ჭგუფად არიან გაყოფილი. მექანიკების მომხრენი, რომლებსაც პეროდოტეს მიმდევარი შოილბეა ვუწოდებს, და მიწაყრღების მომხრენი, რომლებიც დიოდორე სცილიელის მოსაზრებებს იცავენ და აღრბებენ. წყაიანებ ერთი ამ ჭგუფის რომლებიც მექანიკის წიგნს და მუშების ნათელი გაგებება, ან თუ როგორ აშენებდნენ პირამიდებს, მაგრამ როდესაც საწინააღმდეგო დებულებას გაეცნობი, უკვე ადარ იყო, რა ხერხს მიმართავდნენ ძველი ეგვიპტელები პირამიდის მშენებლობის დროს.

Handwritten notes and signatures in red ink on the right margin, including numbers like 86, 57, 65, 49, and 3, and some illegible text.

ორიგინალური თეთრია აქვს წამოყენებული გერმანელ ინჟინერს ლ. კროსს. საქმოდ ზუსტი და დამატირებელი მათემატიკური განა-კარსების შედეგად იგი უარყოფს მიწაყრილობის თეთრთან და და-ჯანს, რომ ასეთი საშუაოს შესრულება უფრო მეტ ღირს, ენერ-გიასა და ხარჯებს მოითხოვს, ვიდრე თეთი პირამიდის შესრულებლობა მეცნიერი ვეკაჯალოს ე. წ. „შედეგები“ ვარაუდებს. შედეგი სხვა არაღერია, თუ არა იმერეთში კუბის წინ დასობილ ორკაპ ბოძე გადაღებული ვებერთოლა ხის ძელი, რომლის წერტილ კაჭითი მი-მართა წარსულში კილან წყლის იღებენ. ჩვენში ამ მარტე მქე-პანის ოქრანის უწოდებენ, ევროპაში კი ეგვიპტურ წყრის ეძახიან. კროსს წარმოადგენს ამ მექანიზმის შედარებით სრულყოფილ ვა-რიატს, რომლის საშუალებითაც მშენებლებს ბლოკები აქპრდით დიდ სიმაღლეზე. მეცნიერის აზრით, ეს წამოყობილობა შესდგებოდ-გრძობა თავისიგან, თავზე გადაკიდებული იყო შეველად აღმარ-თულ სარქველზე, იგი ტრიალდება სარქვენის გარშემო პირიპონ-ტურად და ვერტიკალურად. პირამიდის საფუძველზე აღმართ-ბული ამ მარტე მქეპანის ბერკეტის მოკლე მხარეს ბლოკს ამა-ღლებ, გრძელ მხარეს მუშებით თოქით ძირს ატეჩებოდნენ. ასე აქ-მონდათ სამშენებლო მასალა საფუძველზე საფუძვრამდე.

ფრანკ მეცნიერი ლაუერი, რომელიც ხეროთომოსდას იყო და თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი პირამიდების შესწავლას მო-ახლოდა, დამატირებლად უარყოფს კროსის მოსაზრებას. იგი ემხრო-ბა მიწაყრილობის თეთრთან, რომელიც თავის შესწავლამდე წინაშე „ეგვიპტის პირამიდების შესახებ“ მოცემული აქვს აგრეთვე დანერ-ღისს. სამშენებლო გზა „ზრდობდა პირამიდის კედლებთან ერ-თად — სიმაღლეზე და სიგრძეზეც, ამასთან, ყრლის ზედა ნაწილ ვიწროვლებდნენ პირამიდის კედლების შეცურვების შესახებისად-რე თუ პირამიდის დახარისხების კუთხე უფროა 90°. ყრლის გვერ-დებს 90°-ით იყო დახრილი, რათა ყრლი არ ჩამოქცეულიყო“.

პირამიდების ამ ხერხით მშენებლობა უფრო დამატირებლად გ მოყურება, რადგან არქიტექტურა ალმონინის ასეთი მიწაყრი-ლების ნაშთები, 16 სის მორტი და ხარკველები, რომლის საშუა-ლებითაც კუბის მიმარჩებდნენ პირამიდის კედლებზე მიჭებენ. დიდ სამშენებლო გზაზე. როდესაც ნაგებობის კუბითი მშენებლობა მიჯრდობდა, შემდეგ ზემოდან ქვემოთ იტყობდა თეთრი ფა-დენის მისი მოპირკეთება და შესახებისად ობიექტების თანდათანო-ბით შეცვალა, ასე იმარტებოდა და შემდეგ ისევე ამოდიდა მიწი-ვი კვადრული ნაგებობა. ლერკის ცის ფენზე თერად მოქაპობ-მის აქედენის საშუალებად ეშუაღობებოდნენ მშენებლები. ისინი მძი-მედ მიიჭებდნენ ძირს და შემდეგ, გაოცებული „შეპურებდნენ სა-კუთარი ხეღრის შექმნილ დღითორი ფარაინის გრადილიზმად განსა-სვენებულს.“

კაცი, რომელიც ვიჯს პირამიდებს უშუბრს, გრძობს, რომ მი-სი მშობლივანი სიცოცხლეში არავისგან არაფრით არ იყო მეზღუ-დული. განსუზღვრული იყო მისი სურვილი და ძალაუფლება. ფა-რანო ითვლებოდა ცოცხალ დეობაზე, კეთილ ღმერთად. სწორედ ამის გამო ეგვიპტელებს უფლება არ ჰქონდათ მოგზებინათ იგი, როგორც კაცი და როგორც მეფე. მის სახლს წარმოქავებდნენ არა პირამიდი, არამედ ქარაგებულად. როდესაც ლაპარაკი იყო მე-ფეზე, ახენდერს სახლს, სადაც იგი ცხოვრობდა, მამასადღეს, „დღე სახლს“, „ფერის“. ამ ეგვიპტური სიტყვის მიხედვით ჯერ ძელმა ეტრადებმა, ხოლო შემდეგ ბერძენებმა ნილოსის ქვეყნის მეფეებს უწოდეს „ფარაონები“. მეოთხე დინასტიის I მეორე ფარაონმა ხე-ფობს, რომელიც ვარდაცვალბიდან რიპიასს სუბოხს წლის შემდეგ ბერძენებს მონადედა ამ სახელით, ხოლო სამშედლივლიო ხუფუ ერ-კაც, საკუთარი ნემოის გასაპროცენებლად აღმართა მსოფლიოს ეს უღადესი ნაგებობა.

ძველ ეგვიპტულთა რელიგიური წარმოდგენის მიხედვით, ავა-მანი დაბალიდანვე განიყოფებოდა „ბა“-დ, სულად და „კა“-დ. — ორგულად. ეს იყო მისი მფარველი ანგელიზი (გენია). ვარდაცვა-ლების შემდეგ იგი მზრუნველობდა ადამიანს, რომელიც კვლავ აღ-სდებოდა და მიწირი სიცოცხლის აგრძელება ქვენა სოფელში, სა-დაც დღორი ნათების შემდეგ ზედა ჩაიდოდა. იქვეყნებოდა ცხოვე-რებისათვის კი საჭირო იყო ფარაინის ნემოი სახსულად უყოფილოე რადული. ამისათვის აშენებდნენ პირამიდებს. იქ შექმნილ ფარა-ინის დაბლაშირებული სხეული, რაც აგრეთვე აუცილებელი იყო სულის შესანარჩუნებლად. სწორედ ამიტომ ეგვიპტელებმა მარლე-ბისა და ბალახული წამლებიდან შექმნილი ნივთიერებით მიაღ-

წიეს ადამიანის სხეულის ისეთ სრულყოფილ ბალსამირებას, რომე-კიარის მუხუზეში დღესაც იხსება ოთხთავის წლის წინააღმდეგე-ვლილი ადამიანების კარგად შენახული მუმფიციკირებელი გვამები. პეროდოც მოგვიხიბობს ბალსამირების სამ წესზე. პირველი — ძალზე ძვირად ფასობდა და მხოლოდ მეფეებისთვის იყო ხელმი-წვდომი, მეორეც საშუალო ფასე სარგებლობდა, ხოლო მესამე — იმითვის იყო განკუთვნილი, ვისაც არ გააჩნდა აკლადამები და შეე-ნიწის ზოლს გადაღმა, ქარსაგან გამოყოფულ სილან ნიადგვი იმარტებოდნენ. ბევრი მთავარი დაღესე მშველად განსვენებს შრო-ბილდურ მიწაში. ხოლო ფარაონების ნემოი დიდი ხანია მათ სიბედ-რესთან ერთად გაქრა.

შენიშვნები:

- 1 ქალაქის ბერძნული სახელი ეგვიპტურიდანაა თარგმნილი. პე-ლოპოლისი მისი ქალაქს ნიშნავს.
- 2 თაბო ვიანდელე წარმოშობის არაბული სიტყვაა: კიბრა — ალ-კიბრა) ტესტიმარტს ნიშნავს. 969 წელს ფტომილებს დინსა-ტისი სარდალმა, ყოფილმა მონამ გახურამ დიდი ქალაქის, ფსტატ-ტის ჩრდილოეთით, დღევანდელ კაროს ცენტრში დაარსა სამე-ფო რეზიდენცია და ახალი ქალაქი.
- 3 ფანსა-საქრო-ოზირისი იყო ფარაონთა სულისა და განსაქვე-ნების მფარველი ღმერთი. მისი სახელისგან წარმოგება სახელწო-დება ასეაა.
- 4 შემოხრებული კედლის სიგრძე 721 მეტრია.
- 5 დრეული დინსატის ფარაონთა აკლადამები, საქმოდ დიდი მოკულებით ნაგებობები იყო. ფარან გორ-ახას აკლადამს 561 კვ. მ. ფართობი ეკავა, ჯეთას აკლადამს 672,5 კვ. მ. ხოლო პირველი დი-ნასტის უფანსატელი მეფის — კის აკლადამი სიდიდით ორჯეც აღე-მატებოდა.
- 6 ზოგაერთი მცნიერი ფტრკობს, რომ მესამე დინსატის პირვე-ლი ფარაონი ნებეკა იყო.
- 7 პირველი დინსატის მეფობის ხანა მოითვას ძვ. წ. 3200-2980 წ. II დინსატისა ძვ. წ. 2980-2780 წწ. III დინსატისა ძვ. წ. 2780-2680 წწ.
- 8 ვებირი არაბული სიტყვაა. ამ თანამდებობის პირს ეგვიპტურად „წათი“ ეწოდება.
- 9 დენიციე ნილოსზე დაიხრილი 1959 წლის დასაწყისში, მან სა-კარის ვაიბრებს მიემდინა პოპულარულად დაწერილი წიგნი სათა-ურით „დაქარტული პირამიდა“. წიგნი თარგმნილია მსოფლიოს მრავ-ალ ენაზე. მისი ქართული თარგმანი გამოქვეყნდა 1965 წელს.
- 10 მეფობა ძვ. წ. 605-562 წწ.
- 11 შექურის სიმაღლე ზოგაერთი ავტორის მიხედვით 170 მ უდ-რიადა.
- 12 ეს რიცხვი თითქმის არცერთ წიგნში არაა ერთნაირად მითო-თებული. ზოგაერთი ავტორის აზრით, იგი 2300000 ბლოკისგანაა მშენებული, ზოგაერთი 300 000 000-საც მიუთითებს. ყველაზე მარ-თებული ჩანს ლუდარის მოსაზრება, იგი ბლოკის საშუალო სიმა-ჩიძე იღებს 2,5 ტონას. ამ შემთხვევაში გეოლის, რომ სიხეშია პირამიდა მშენებულია 2660000 ბლოკისაგან.
- 13 ხუფუსის პირამიდის სიმაღლე ამჟამად 137 მეტრია.
- 14 პირამიდაზე შექმნილ აუარებელ სამეცნიერო ლტერატურაში ტექნიკური მონაცემები განსხვავებულია და ერთმანეთს არ ემთხვე-ვა.
- 15 სტალინი და ორგონი ძველბერძნული სიტყვის სახში ერთ-თებულაა. ოლიმპიური სტალინი უდრია 184,97 მ, სიჯაო სტა-ლინი — 157,5 მ, ხოლო ორგონი — 185 მ.
- 16 გიზაში არქიტოლებმა ხუფურის დასაკრძალავი ტომარის მახ-ლობლად იპოვეს მიწაყრილობის ნაშთები, რომლის სიგრძე 13 მ. ხო-ლო დახარისხების კუთხე 4,5°-ს უდრიადა.
- 17 IV დინსატის ფარაონები მეფობდნენ ძვ. წ. 2680 წლიდან 2565 წლამდე. ამ დინსატის პირველი ფარაონი იყო ხეოფტის მამა — სინოფტი.

(გარტებული შედეგ ნომერში)

მობონებების წიგნი*

პინუპალრმბინიმი ჩივილის ხოლმე ხსენაში ძველ თბილისის კოლორიტული სურათები... აქლემების გრძელი ქარავნები, ოქრომჭედლების სახელოსნოები, ქვევრები, დოქები, ტინჭილები, აზარფუშები... საცარი ფერებით აჭრელებული ბაზრობები... რა და რა ჯურის საქონელი არ მოქონდათ ამ ბაზრობებზე! შეუძლებელია ერთხელ მიიწ გენახა ეს სურათი და როდისმე დაგვიწყებოდა... როგორ არ ეცვათ, რა ენაზე არ ლაპარაკობდნენ... სხვათა შორის, ამ ბაზრობებსა და, საერთოდ, მთელს ამ სანახაობებს აუცილებელ აკომპანენტად ახლდა მუსიკა... რანაირი პანგი არ ისმოდა!

მასხვს ყვენობა—ქართული თეატრონი... ძალიან მიყვარდა ეს ხალხური სანახაობა... უკიდევანო ფანტაზიას აღძრავდა... მასხვს დუდუქზე ცეკვა, მტკვარზე დამისთევა, ტივები, სანთლები და, ბოლოს, დილით დაგრევილი და ახლო სოფლებში ჩამოტანილი ქორფა მწვანელი, ხურჭინადაკიდებული სახედრები... მემავწენები...

ყოველივე ეს მხატვრისათვის ძალზე საინტერესო საწყაროს ქმნიდა... არც შეიძლება აქ მხატვრული ნიჭი არ გაღებებულყო... აკი გაიდვიდა კიდეც... მავალითისათვის მარტო ფიროსმანის გახსენებაც კმარა.

რა თქმა უნდა, აქედან ბევრი რამ ჩვენი წარსულის ბედუკულმართობის შედეგი და ანარკლიო იყო, მაგრამ მაინც იზიდავდა თვალს მისი მრავალფეროვნება და სიტრელე... იგი არც მხოლოდ აღმოსავლური, არც მხოლოდ ქართული, ძველ-თბილისური იყო, ან უფრო ზუსტად, როგორც ამას სოსო გრიშაშვილი უწოდებდა, „ქალაქური“... მას ჰქონდა თავისი სილამაზე, თავისი კოლორიტი, რომელიც აოცებდა უცხო თვალსა და გულს... (გაიხსენეთ როგორი გატაცებით წერენ ამ პერიოდის თბილისზე კონსტანტინე პაუსტოვსკი, ილია ერენბურგი და სხვანი...)

განსაკუთრებით მხატვრებს იზიდავდა ძველი თბილისი, მისი აივნაინი და ბანიანი, ჭრელნოებგადმოფენილი, ჩუქურთმებიანი სახეები... ადამიანთა ჩაცმულობა, ჩიხტიკოპიანი მანდილოსნები, ვიწრო, ოკრო-ბოკრო ქუჩები და დამით ამ ქუჩებში დანთებული ფარნები... რარეკ გულსატკენია, რომ ყოველივე ეს თითქმის მთლიანად, ერთი ხელის მოსმით და-აფრეს... თბილისი იმდენჯერ გადაუწვავთ და გადაუბუვავთ. იმდენ მომხდურს და გადამთიელს აუხოხრებია საუკუნეთ-მანძილზე, რომ რამდენიმე ტაძრისა და ციხის ნანგრევების გაღდა, თითქმის აღარაფერი გადაარჩინილა... ის უბანი კი,

რომელსაც ტრადიციულად დღესაც ძველ თბილისს ვეძახით, თითქმის მთლიანად მეცამეტე საუკუნეშია აშენებული... მასში თითქმის არაფერია წმინდა ქართული, ეროვნული, მაგრამ თვით ის ფაქტიც, რომ იმ პერიოდში ასეთი სახლები აშენდა, ხომ არის თბილისის არსებობის ერთი მონაკვეთის, თუნდაც სავალთო, მაგრამ მაინც ნამდვილი ისტორია... მაშ, რატომ უნდა ვკრათ მთელ მას... ჩემს თვალში დანინგრა მშვენიერი ქარავნები, მეჩეთი, ეკლესია, შესანიშნავად ნაშენები პატარ-პატარა სახელოსნოები... მოსატული დუქნები, ძველ-თბილისური ხიდები... როგორი რომანტიკა შემოქმნიდა ყოველივე ამას, რომ მაგონდება, გული მტკიავა...

არც კი იცოდნენ, რას სწადიოდნენ... რა სიმდიდრე განიავდა... დაამახინჯეს მეტეხის ულამაზესი კლდე, დატოვეს მხოლოდ რამდენიმე სასლი და ქუჩა... ყოველივე ეს პირადად ჩემში დიდ გულსტკივისს იწვევს... მახსოვს, რამდენს დამოხდა, რამდენს კამათობდა ამის შესახებ ულენე ახვლედიანი... „მომავალი თაობები ამას არ გააკმატებენო“, —ამბობდა იგი და მეც ასე მეზინა... ძალიან განიცდიდა ყოველივე ამას სოსო გრიშაშვილიც... ყველაზე მეტი ხარკი მაინც მან მოიხადა ძველი თბილისის წინაშე... მარტო მისი „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოქმე“... რად ღირს, სხვას რომ ყველაფერს თავი დაეანებოთ.

ახლაც თვალწინ მიდგას მისი მუდამ ღიმილიანი სახე... რატომ უყვარდა თბილისის ქუჩებში სიარული... თვითელ-სახლის ისტორია იცოდა... შემომხედებოდა წიგნებით ხელში...

— ნახე, ბუკინისტებთან რა წიგნი ვიყიდე... ჩემს ბიბლიოთეკას შეგმატოსო, —იტყვოდა, და აუცილებლად ძველ-თბილისისაკენ გაუყვებოდი... იგი ხომ იმ უბანში დაიბადა... ყველას იცნობდა... ბევრი რამ ასსოვდა და, მუდამ ხალხის მიამობდა ძველ ხელისნეზე, მეპურებზე, მემწვანაილებზე, სირაჯებზე, მეწვდებზე, საერთოდ, ძველი თბილისის მოქალაქეებზე... მისთვის დიდი სიამოვნება იყო ამ ხალხის გახსენება...

მიამობდა, როგორ უკითხავდა მათ წიგნებს, უამობდა ამ წიგნებში ამოკითხულ თქმულებებსა და ზღაპრებს... ეს ყველაფერი მოსწონდათ და მადლობის ნიშნად სპილენძის შაურანიით მასაჩუქრებდნენ. მე კი ამ ფულით ბუკინისტებთან გავრბოდი და ახალ წიგნებს ყვიდებოდი. წიგნები ჩემი ყველაზე უკეთესი მეგობრებიაო, — იტყვოდა ხოლმე... ყველაფერს გაიმეცხდა, წიგნის გარდა... არავისთან იმდენი წიგნი არ მინახავს, რამდენიც მასთან. ბოლოს კი მივიღი ბიბლიოთეკა თავის ხალხს შესანიშნავ საჩუქრად დაუტოვა... მასხვს, წიგნებთან ერთად ღილის მოწვადინებით ეძებდა

* გაგრძელება იხ. „საპატოთა ხელთნება“ № 5-12, 1976. № 1-3,



და აგროვებდა ძველი თბილისის მოქალაქეთა ნივთებს — ვერცხლურებს, ყანწებს, ასარფეუმებს, ღვინის დოქებს, ვერცხლის ქაშვებს, კრიალოსნებს... ასევე ძველებურ საკრავებს — არღნებს, თარს, დუდუკს, სტირის...

ძალიან კოლორიტული ბუნების ადამიანი იყო... როგორი გამორჩეული ინტონაციით კითხულობდა ხოლმე თავის ლექსებს... თითქოს ახლაც ჩამქმის მისი ხმა:

მეუფას თბილისი ირაკლითი მისა მშოთხვარო
და მსურს აქ მოვადგე, რომ მისი მზე სწავადეს ჩემს კუბოს...

ძველი თბილისი, წიგნები და თეატრი — ეს იყო მისა მთავარი გატაცება და საზრუნავი...

ხშირად ჰყვებოდა ვალერიან გუნიანზე, ვასო აბაშიძეზე, ლადო მესხიშვილზე, კოტე მარჯანიშვილზე... ამ ადამიანებთან სხვადასხვა დროს ახლო საქმიანი ურთიერთობაც ჰქონდა და სასიამოვნო მოგონებებიც აკავშირებდა.

ერთხელ ვალერიან გუნიან თავისი დასით ხარფუხს სწევვია. სწორედ იმ პერიოდში ერთ პატარა კლუბში, სადაც მუშები თავიანთ წარმოდგენებს მართავდნენ, სოსო თურმე უუასო სუფლიორად მუშაობდა... შემთხვევით გუნიანს დასის სუფლიორი არ მოსულა და მას ერთი იტაური მსახიობისათვის უთხოვია, — თქვენი სუფლიორი მომიყვანეთ...

სოსო მიყვებოდა: — წარმადგინეს მე... ვალერიან გუნიანს ჩემს დანახაზე სიცილი აუტყდა.

— კაცო, მე სუფლიორი მინდა და არა ეს გაშვებო — მაშინ 15 წლისა თუ ვიქნებოდი... გვერდზე შეკრული ხალათი მეცაა და ძველებური ვერცხლის ქაშარი მკეათა.

ესაა, ბატონო, ჩვენი სუფლიორი — უთქვამთ... გუნიანს მოსწონებია მისი კარნახი და თავისთან დაუბარებია.

— მას მერე ქართულ დასს აღარ მოვცილებივარ. თითქმის სულ ვსუფლიორობდი... ერთი-ორჯერ კი ეპიზოდური რო-

ლების თამაშზე მელრის... ცოტაოდენი ხელფასი რომ მიქმედებდა... გუნიან სცენაზე ზოგჯერ ორიოდე სიტყვასაც მათქმევინებდა... მათამაშებდნენ ლაქებს, გლეხის ბიჭებს, მესასულავეებს... ოღონდ ეს იყო, ყოველთვის მცირე ლაქია ვიყავი, ამ მასამე მესასულავე, პირველი ლაქიათაა, ან პირველი მესასულავეთა ჩემი სანატრლო იყო... — ღმილით ჰყვებოდა ხოლმე.

— რა დამავიწყებს... ვასო აბაშიძე რომ ჩაცუცქებებოდა და მტყუტდა: სოსო, დღეს როლი კარგად არ მასსოვს, შენ იცი, როგორ მიკარნახებო.

ხანდახან კი ისე მიტაცებდა მათი თამაში, რომ კარნახი სულ მავწყებოდა... უსასრულოდ შეეძლო თეატრზე საუბარი...

მასსოვს, მისი პოეზიის საღამოები... როგორი დიდი სიყვარულით ხვდებოდა ხალხი მის სცენაზე გამორჩენას... განსაკუთრებით, მის სასიყვარულო ლექსებს...

რა კარგი ხარ, რა კარგი,
შეშობარა და მჩქვფარე,
როცა მოვადგე, გენაცვა,
ძეილად გააძვფარე...

რა გაახუნებს მის ტრიოლეტებსა და სონეტებს, მუხამბაზებსა და მუნასიბებს, მის უღრულო, სასიყვარულო ლექსებს...

სოსო გრამშაშვილი ერთგან წერს:

„...როგორც ცხოვრებაში შეიჭრა ახალი ტემპიკა, ახალ-სული, ახალი აზროვნება, ისე ელტერატურაში მისისო რომანტიკული სულის თვისება და ინდივიდუალიზმი, ესაა სცალიან „ლოპიანას დარღებისათვის“ და ქაშანის უწყინარი მელოდიისათვის? ვის გჭირვება „აბაშიძე ლინიანის“ და ქაქუცაძის ანთებული წმინდა სათალებით სიარული? მაგრამ, აწერლებო, პოეტებო, ნუ დაგვთხოვთ თბილისის არქეოლოგებს. უშუალოდ შევემეცნეთ მას, ვისუნიჭოთ მისი პაერთი, ქუჩაბანდებით, და შევიყვაროთ იგი, როგორც ჩვენი პირველი ლექსიო“.

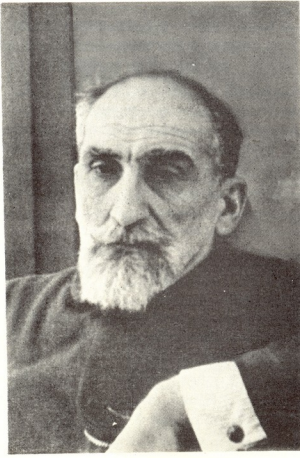
ჩემი სათქმელიც ესაა...

„ხელოვნების პრინციპი ერთია: ესაა ჭეშმარიტება. ვინც ამ პრინციპს ვაიგებს, გზასაც იპოვის. თქვენ ვერ შეასწორებთ ბუნებას, მაგრამ უცადეთ, გადმოიტანოთ ის, რასაც უნება გასწავლით. ბუნებას ენდეთ... რასაც ის გადმოგიცემთ. გაატარეთ გულში და მერე მიეცით ნება თქვენს ხელს, რომ აკეთოს. ჭეშმარიტების პოვნა უდიდესი და უძლიერესი სიხარულია. ქანდაკებას არ სჭირდება ორგინალობა, მას უნდა მხოლოდ სიკოცნელე“ — ეს სიტყვები ცნობილ ქართველ მოქანდაკეს იაკობ ნიკოლაძეს ეკუთვნის. დიდ და ამაღლებულ განცდებზე იწვევს ეს სახელი მის გულში, ვისაც მშობლიური ხელოვნების სამსახური თავისი ცხოვრების მთავარ მიზნად უქცევია.

რთული და მიძიმე იყო გზა, რომელიც იაკობმა განვილო. მას, პირველ ქართველ მოქანდაკეს, უნდა აღედგინა და გაეცოცხლებინა ქართული ქანდაკების ჩაწყვეტილი ფესვები, გაეზარდა ოაზიები. ჯერ კიდევ გაუკაფავ გზაზე უხდებოდა სვლა, მაგრამ რწმენა, რომ ემსახურებოდა მშობელ ქვეყანას და მის შემოქმედებას ჩვენი უნდა დაენერგა ქანდაკების კულტურა, ბიძგი მიეცა მისი განვითარებისათვის, ძალას მატებდა დაუშრეტელი ენერგიით ავსებდა...

დღეს ალბათ, საქართველოში ცოტა მოიძებნება ადამიანი, ვისაც არ ენახოს ოპერის ბალში აღმართული დიდი აკაკის ძეგლი, ილიას საფლავის ძეგლი მთაწმინდაზე, ჩახრუბაძისა და ეგნატე ნინოშვილის ძეგლები, არ იცნობდეს მათ ავტორს. იაკობ ნიკოლაძის სახელი განუყოფელია ქართული ხელოვნე-

იაკობ ნიკოლაძე





მასხოს „ყვარყვარე თუთაბერის“ პირველი წარმოდგენე-ბი... უმანგი, მარჯანივილი... პირველი დღეებიდანვე გასა-ოცარი პოპულარობა მოიპოვა ამ გმირმა. „ოთარანთ ქერი-ვის“ შედეგ მე არ ვცი მცორე ნაწარმოები, რომელიც ასე გადასულიყოს ხალხში. პირდაპირ ეპოქალური ამავე იყო ქართული თეატრის ისტორიაში...

მისი ასეთი დიდი გამარჯვების მთავარი საიდუმლო, ჩე-მის აზრით, ის იყო, რომ ყვარყვარე ნამდვილი ხალხური პე-რსონაჟია, ხალხის წიაღიდან წამოსული... იგი ზღაპრული ნაცარქვეის ლიტერატურული სახეა... მე პირადად ძალიან მიყვარს ხალხური შემოქმედება, ბევრიც მიმუშავია, მაგრამ უნდა ვაღიარო, ვიდენტობ ყვარყვარესნაირ გმირში... ხალხში ბევრი ასეთი თემა პოტენციურადაა დაგროვილი და ჩვენი მიზანი, თუ ვალი ისაა, ისე დაეინახოთ და შევასხათ ხორცი, როგორც ეს „ყვარყვარეს“ ავტორმა გააკეთა. ყვარყვარე ხომ ზოგადკაცობრიული ტიპია. მარტო ჩვენში კი არა, მე მგონი, საერთოდაც ცოტაა ასეთი ტიპი. უკვე კარგა ხანია იგი ჩვენი თანამეზავრი გახდა. ხშირად ვახსენებთ ხოლმე პირად საუ-ბრებშიც, კლასიკურ სახემდე ავიდა... დღესაც დიდად აფასე-ბენ, მაგრამ უფრო მეტად, კიდევ და კიდევ, ალბათ, მომავ-ლიში დაფასებენ... ყვარყვარე ნამდვილი უკვდავი ლიტე-რატურული გმირია...

საგულისხმოა კიდევ ერთი რამ: ბევრია ცხოვრებაში ტრა-გიკომედია, მაგრამ ყვარყვარეს სახე და, საერთოდ, მთელი ამ ნაწარმოების არსი, იდეა, პოლიკარემ მაღალი პოეზიის სიმადღეზე ატანა... ყველაფერს ამაღლებულს, ნამდვილს, კარგს იგი პოეზიას უწოდებდა. საოცრად მასხვილ თვალისა და დიდი ნიჭის პატრონი უნდა იყოს ასეთი ნაწარმოების შე-მოქმედი.

მუდამ მეგობრული გულით მივიღიდი მასთან. ასევე იყო თვითონაც. ხშირად ვსაუბრობდი თელოვნებაზე, ლი-ტერატურაზე, განსაკუთრებით, შექაპირზე... ყველაზე მეტად შექაპირი უყვარდა...

ქართული ლიტერატურიდან მოსწონდა „შუშინის წიგნი-ბა“, რომანს უწოდებდა... ასეთი პროზა ევროპულ დიდ მწერლებსაც შემწოდებოდათ... პოეტებიდან ყველაზე მე-ტად ბარათაშვილი ეთაყვანებოდა. ძალზე თავისებური ბუნე-რის კაცი იყო. სახეც ისეთი ჰქონდა, თითქოს საუკუნეთა სიღ-რმიდან მოდიოდა... ყველაფერს იჭვით, ოდნავ უნდობლად, მაგრამ საბოლოოდ მანიც სიყვარულით უყურებდა. იზვიათ-და მოაწონებდი რასმე. მე ვფიქრობ, ამ მხრივაც ხშირად იყო მართალი. არ უყვარდა ხმაბალი ლაპარაკი, მრავალსიტყვაობა... არც ვისმეს ზედმეტი ქების, ან ძაგების მოსმენა სიამოვნებდა, კარგის თქმამაც ძუნწობდა, მაგრამ ხალხურად მოსიყვარულე და მზრუნველი გული ჰქონდა...

მასხოს, ჩემი გამოფენის დღეებში ერთხელ კარგში შე-მხვდა. გახარებული იყო... ხომ დიჯერე, რომ, ბოლოს და ბოლოს, სათვლ-საკემეველი გზას არ დაკარგავს, — მითხრა, ხელი მომხება და სურათებთან ჩამობატარა.

— რატომ მწერალთა კავშირის წევრი არა ხარ, შენ ხომ პოეტი ხარო, — მრავალმნიშვნელოვნად აღნიშნა. გამეცინა — მწერლები და პოეტები ურემოდაც ბევრი ხართ-მეთო, თვი-თონაც გაეღმის.

სასიამოვნოდ მაგონდება ეს შეხვედრა, ისე როგორც ყვე-ლა შეხვედრა, რომელიც კი მასთან ჰქონია. ენციკლოპედიურ ცოდნის ადამიანი იყო. რთვა საუბრობდა, ასე მეგონა, კი არ წაუკითხავს, თვითონ მოვიდა იმ უმორესი წარსულიდან, რაზედაც ლაპარაკობდა და ყოველთვის საკუთარი თვალით უნახავს და გულით განეცდილა-მეთო.

მინდა რამდენიმე სიტყვა ვთქვა ჩემს მეგობარ სომეხ მხა-ტრებზე. ერთი მათგანი ერვანდ ქოჩარი გახლავთ.

ჩვენ თითქმის ერთი თაობის ვართ. იგი თბილისში დაი-ბადა, მისი ნამუშევრების პირველი გამოფენაც თბილისში მოეწყო და ყოველთვის ამის მარტო მოწამე კი არა, შეიძლება ითქვას, თანაზიარი მეც ვიყავი.

შემდეგ საზღვარგარეთ წავიდა. მოიარა კონსტანტინეპო-ლი, ვატიკანი, ფლორენცია, ვენეცია, კარგა ხანს იცხოვრა პარიზში და, ბოლოს, ერევანში დასახლდა.. პარიზში ხში-რად ვხვდებოდი ერთმანეთს... დიდი წარმატებები ჰქონდა იქ... მისი ნამუშევრები იფინებოდა ცნობილი მხატვრების გვერდით, მის შესახებ წერდნენ საფრანგეთის ცნობილი ხე-ლოვნებისმცოდნენი და მოღვაწენი. რამდენადაც ვიცი, პა-რიზში თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში დღესაცაა ექსპონირებული მისი ერთი სურათი. თხუთმეტი წელი დაჰყო საზღვარგარეთ, საცაო პოპულარობაც მოიპოვა, მაგრამ საბო-ლოოდ მანიც სამშობლოსაკენ გამოუწია გულმა...

ჩვენ ყველანი მოწმენი ვართ, ამდენ ქარიხაშალში გამოე-ლილმა, ფიზიკურად გატეხილმა კაცმა როგორი სასწაული მოახდინა, რამდენი რამ გააკეთა... მარტო დავით სასუნელის ძეგლი რად ღირს, სხვას ყველაფერს რომ თავი დავენებოთ... დღეს იგი სომხეთის დიდ შვილთა თანავარსკვლევის ღი-რესული წევრია... ახლა მას აღარც სიყვარული აკლია, აღარც პატივისცემა.

ამ რამდენიმე წლის წინ მისი ნამუშევრების გამოფენა ჩვენ თბილისშიც მოვაწყვეთ. დიდად საინტერესოა მისი მარ-ტო ქანდაკება კი არა, ფერწერაც. და ამაში ერთხელ კიდევ დაგვარწმუნა ამ გამოფენამ.

მ. ქოჩარი

ავტოპორტრეტი



ყოველივის მენატრება მისი ნახვა, მასთან შეხვედრა... მას-სოვს, ჩემს იუბილესზე იგი გამოვიდა დიდი ადრესისა, მილოცვით, რთაც ძალიან გამაზარა. მისიმოვნებს მისი მარტო მოგონება კი არა, მასზე საუბარიც...

თბილისელი მხატვარია, აგრეთვე, ალექსანდრე ბაჭუყუ-მელიქოვი. დიდი ოსტატია. მასაც ბევრი რამ გადაუტანია ცხოვრებაში. ბევრი გაჭირვება ნახა, მაგრამ მუდამ და ყოველთვის თავისი პრინციპების ერთგული დარჩა... ნამდვილი შემოქმედი იყო, ყოველი თავისი სურათი უსაზღვროდ უყვარდა, არ მასსოვს, რომელიმე მათგანი ოდესმე გაეყიდოს, ან ვინმესთვის ერუქებიზოს. ვერცერთს ვერ ელოდა. თითქმის ყოველდღე მოდიოდა ჩემთან... ჩვენი საუბრების თემა მუდამ ხელოვნება იყო... ორივემ დიდი კვალი დასტოვა სომხური ხელოვნების განვითარებაში. თავისებური ხასიათი ჰქონდა ბაჭუყუ... ძალიან დარიბულად ცხოვრობდა, ბინაც არ უყვარდა. მხატვართა კავშირმა რამდენჯერმე შესთავაზა ახალ ბინაში გადასვლა, არ ინდომა, შეჩვეული ვარ, აქაური განათება მომწონს...

მრავალი ქვეყანა მოიარა, მრავალი რამ ნახა და განიცადა. ყველაზე მეტად კი თბილისი უყვარდა... აქვე გარდაიცვალა. ასეთი იყო მისი სურვილი.

რაც შეეხება ჯოტოს, ბოლო პერიოდში იგი ერევანში გადასახლდა და იქვე გარდაიცვალა... საგულისხმოა, რომ მას მუდმივად ქართველი ჭლი ჰყავდა, რომელმაც დიდი მეგობრობა გაუწია ბოლომდე. ხშირად იტყოდა, ის რომ არა, მე, ალბათ, ამდენ ხანს ვერ გავძლებდიო.

ადრე ხშირად ჩამოდიოდა ჩემთან მარტიროს სარიანი. მეც ჩადიდიოდი ხოლმე... ძალიან ახლო მეგობრობა გვაკავშირებდა. შესანიშნავი ადამიანი იყო, საოცრად თბილი შეხვედრა იცოდა, ალერსიანი.

მასსოვს, მის ბოლო იუბილესზე, საჩუქრად ჩემი ერთი ნახტი ჩავეტანე.

— რა ბუნდური ვარ, რა ძვირფასი განძი შეემატა ჩემს კოლექციასო, — მიიხრა. დიდი მხატვარი იყო. შესანიშნავი პორტრეტები და პეიზაჟები დაუტოვა თავის ხალხს... მისი მხატვრობა, განსაკუთრებით პეიზაჟური მხატვრობა, ძალიან პაგას მის ქვეყანას... მიყვარს ეს მცხუნვარე კოლორიტის, უცნაური შუქ-ჩრდილებით სასვე პეიზაჟები... სომხურ ხელოვნებაში სარიანმა შექმნა თავისი, სარიანისეული სტილი, რომელსაც ძნელად აუღლის ვინმე გვერდს... იგი ამ მხრივ დავით კაკაბაძეს მაგონებს... დავითმაც ზომ საოცარი სისუსტით დაინახა მშობლიური ბუნება, მისი მთავარი არსი...

დიდი კულტურის ადამიანი იყო, დიდი გრძობების. მოვლოდი ჰქონდა მრავალი ქვეყანა, დიდხანს ცხოვრობდა რუსეთში, კერძოდ, მოსკოვში... მაგრამ სადაც არ უნდა ყოფილიყო, მისი ძირითადი მთავონება მაინც მისი მშობელი ქვეყანა იყო. შესანიშნავი მოსაუბრე გახლდათ. დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა თავისი ბავშვობისა და ნიჭაბუკის გახსენებას...

ერთხელ ასეთი რამ მიაბო:

ხატვა ბავშვობიდანვე ძალიან მიყვარდა. განსაკუთრებით: პორტრეტულ ჩანახატებს ვაკეთებდი. ერთხელ, კანტორაში, სადაც მე ვმუშაობდი, რატომღაც ხალხი შეგროვდა, მათ შორის ერთი მიხეცი იყო. იგი თავისთვის წყნარად იჯდა და მალე ჩაეძინა... მე კი ჩემი საყვარელი სამუშაო წამოვიწყე... ყველას საერთო მინახატი გავაკეთე. ჩახატე მძინარე მიხეცის სახეც... ყველას მოეწონა... მიხეცი კი გაბრაზდა... ადამიანის დახატვა დიდი ცოდვია, ამის გამო შეიძლება ცუდი რამ მო-



ბაჭუყუ-მელიქოვი.

მუღლა კაკაბაძის პორტრეტი

ხდესო, აიჩემა... თითქოს განეცე, ის მოხუცი მეორე დღეს მართლაც აუად გახდა... ყველაფერი ჩემს მხატვრობას დააბრალა და უფროსთან მიჩვილა... უფროსმა ნახატი დახია... მაგრამ ჩემმა უფროსმა ძმამ, რომელსაც კარგა ხანია ურჩევდნენ, ბავშვი მხატვრობის სკოლაში მიიბარეო, საბოლოოდ გადაწყვიტა ჩემი ბედი... მოსკოვში წამომიყვანა და ფერწერის სკოლაში მიიბარა...

— ასე რომ, სულ იმ მოხუცის ბრალია, მე რომ დღეს მხატვარი ვარო, — ამბობდა ღიმილით... სარიანი ნამდვილ მხატვრად დაიბადა და იგი სადაც არ უნდა ყოფილიყო, მხოლოდ მხატვარი იქნებოდა... ეს თვითონაც იცოდა.

ბოლო წლებში დიდი უმედობა დაატყდა თავს... შეილი დაეღუპა. ძალიან განიცდიდა, მაგრამ იწვიათად მოახვედრინებდა თავის ტკივილებს. მაინც სულ სიყვარულსა და სილამაზეზე საუბრობდა... და მხოლოდ მათ, ვინც ღრმად და ახლის იწიბოდნენ მის კეთილშობილ გულს, იცოდნენ, რა დიდი ტკივილი იმალებოდა მისი ღიმილიანი სახის მიღმა.

რაც შეეხება მის შემოქმედ სულს, ეს არასოდეს უგრძნვია დაღლა... — მუდამ იმაზე ვიცნებო, არ გამოთვლიოს ეს ძალა, სიკვდილის ბოლო წუთამდეც ვიმუშაო... კიდევ ბევრი რამ მატებს გასაკეთებელი, ყველაფერი მაღლებებს, მოვლენები, ბუნება, ადამიანები...

ფანტაზიის მოხლეჩევისასც ჭარბად ვგრძობ... მაგრამ ყოველთვის ამას ერთი ნიციცხლე არ ეყვო...

მართლაც ამოუწურავი იყო მისი შემოქმედებითი ფანტაზია... ხოლო ის, რაც მან თავისი ქვეყნისათვის გააკეთა, მუდამ უკვდავების ნათელი მოსახე მის მაღალ სახელს...

(გაგრძელება იქნება)



● **ავთნადილ** თათარაძე. «ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები». გამომცემლობა «განათლება». რედაქტორი დ. ჯიბლაძე, მხატვარი რედქტორი ელ. სულთანიშვილი, რეცენზენტები — ჩანო ბაგრატიონი და კონსტანტინე მანჭგალაძე.

ავთნადილ თათარაძის «ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები» ქორეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული ხასიათის ნაშრომია. წიგნში განხილულია სვანური საფერხულო ცეკვები. ავტორი აანალიზებს ამ უნიკალური მემკვიდრეობის ქორეოგრაფიულ თავისებურებებს, სვანური ფერხულების მუსიკალური და ტექსტუალური შინაარსის შუქზე.

საფერხულო ცეკვებით უველანზე უფრო მიღიარია სვანეთი. ამდენად ავტორის არჩევანიც ამ კუთხის

ქორეოგრაფიული ხელოვნების მეცნიერულ შესწავლასზე შერჩედა. ადრე მან შეისწავლა სვანური ფერხულების მუსიკალური, ისტორიული და ტექსტუალური მასალა. ამჟამად კი ა. თათარაძემ უფრადღება გაამახვილა ფერხულების ქორეოგრაფიაზე, ვინაიდან ფერხული, უპირველესად, ცეკვა, რომელიც სრულდება ლიტერატურულ-მუსიკალური ტექსტის თანხლებით.

წიგნში წარმოდგენილია 21 სვანური ფერხული: «ღმერთი», «დალა კოჯას ხელღვავად», «ამირანის ფერხული», «ლილე», «ლასუღასი», «მირშიქელა», «იავ ქალითი», «უანავ უიფინე», «გაულ გავხე», «მურჩა ი ბექსილი», «ლასგარი», «უსგვირ ლასგარი», «ოამარ დედფალი», «როსტომ ქაბიგვ», «ჩეყარამასა», «გერგილი ბიბა», «შინავოგლი», «რამაიდა», «ჩანგილი» და «ცერული». ნაშრომში მოცემულია ფერხულების ტექნოლოგიური ანალიზი, აღნიშნულია მათ შორის მხგავსება და განხვავებაც. ავტორი გვთავაზობს ფერხულებს უანრობივ კლასიფიკაციას: მონადირული, რელიგურ-რიტუალური, საბრძოლო და მეომრულ-ლაშქრული, პატრიოტული შინაარსისა და საყოფაცხოვრებო ფერხულები. ნაშრომს ახლავს ილუსტრაციები.

ავთნადილ თათარაძემ ასე საფუძვლიანად პირველმა აღწერა წარმართული ხანის უძველესი ფერხულები.

საერთოდ, ა. თათარაძემ დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების საქმეში. პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად იგი კვლევით მუშაობასაც ეწევა. სხვადასხვა დროს მისი უშუალო ინიციატივითა და ხელშეწყობით მოღვაწეობდა მრეწველიები ფშავ-ხევსურეთში (1949 წ.), თანეთში (1957 წ.), თუშეთში (1960-61 წწ.), სვანეთში (1959 წ.), მესხეთ-ქავთეთში (1965 წ.), მთიულეთში (1968 წ.), აპარაში (1964 წ.), რაჭაში (1968-71 წწ.). იგი ავტორია ოცამდე სამეცნიერო და მეთოდური ხასიათის შრომისა. აქედან დაზეტდლი და გამოცემულია მისი წიგნები რუსულ და ქართულ ენებზე «ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები» (1966-74 წ.), «ძველი სვანური ფერხულები» (1971 წ.), «ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე შინაშოლვა» (1970-74 წ.).

ამჟამად იგი მუშაობს რაქულ ფერხულებზე და ქართული ქორეოგრაფიული ტერმინების ახსნა-განმარტებით ლექსიკონზე.

წიგნი — «ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები» განუთენილია საქართველოს კულტურის განვითარების საქმეში. წიგნი — «ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები» განუთენილია საქართველოს კულტურის განვითარების საქმეში. წიგნი — «ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები» განუთენილია საქართველოს კულტურის განვითარების საქმეში.

მერაბ ახაბავაძე



● რისპაზულობის სა-
ზოგადოებრიობა მ ფართოდ
აღიშნა საქართველოს რა-
დიომაუწყებლობის 50-ე
და ტელევიზიის მე-20
წლისთავი. ამ თარიღს მეც-
ძღვნა საზეიმო სხდომა,
რომელიც 12 თებერვლის
ვაიმარა საქართველოს
ფილარმონიის დიდ საკონ-
ცერტო დარბაზში.

სადამო შევავალი სიტყ-
ვით გახსნა საქართველოს
კომპარტიის ცენტრალური
კომიტეტის მდივანმა ვ.
სირაძემ.

საქართველოს კომპარ-
ტიის ცენტრალური კომი-
ტეტის, საქართველოს სსრ
უმაღლესი საბჭოს პრეზი-
დენტისა და მინისტრთა
საბჭოს მისამხმემა საქარ-
თველოს სსრ მინისტრთა
საბჭოს ტელევიზიისა და
რადიომაუწყებლობის სა-
ხელმწიფო კომიტეტის კო-

ლექტორისადმი წაიკითხა
საქართველოს სსრ უმაღ-
ლესი საბჭოს პრეზიდენ-
ტის თავმჯდომარემ პ. გი-
ლაშვილმა.

მისხმენა „საქართვე-
ლოს რადიომაუწყებლო-
ბის 50-ე და ტელევიზიის
მე-20 წლისთავი“ სადამოე
ვაკეთა საქართველოს სსრ
მინისტრთა საბჭოს ტე-
ლევიზიისა და რადიომაუ-
წყებლობის სახელმწიფო
კომიტეტის თავმჯდომარემ
მ. ენუქიძემ.

რესპუბლიკის რადიო და
ტელეურნალისტებს სახე-
ლოვანა იუბილე მიულო-
ცეს საქართველოს მწერა-
ლთა კავშირის გამგეობის
თავმჯდომარემ, სოციალის-
ტური შრომის გმირმა გ.
აბაშიძემ, „თბილისქალაქ-
მუშების“ № 15 ტრეტის
კომპლექსური ბრიგადის
ხელმძღვანელმა ტ. ქართ-
ველიშვილმა, ავტობიოგრა-
ფიის სსრ მინისტრთა საბ-
ჭოს ტელევიზიისა და რა-
დიომაუწყებლობის სახე-
ლმწიფო კომიტეტის თავმ-
ჯდომარის პირველმა მოა-
დგილემ ე. უულაძემ, მეს-
ტიის რაიონის სოფელ მუ-
ლიბის კოლმურხნემ ა. ვო-

როლიანმა, სომხეთის სსრ
მინისტრთა საბჭოს ტელე-
ვიზიისა და რადიომაუწყე-
ბლობის სახელმწიფო კო-
მიტეტის თავმჯდომარის
პირველმა მოადგილემ რ.
ვართანიანმა, საქართვე-
ლოს სსრ კავშირგაბმელო-
ბის მინისტრმა ვ. კობახი-
ძემ, ამიერკავკასიის წი-
თედროსოვანა სამხედრო
ოლქის პოლიტსამართვე-
ლოს უფროსის პირველმა
მოადგილემ მ. გოგუაძემა,
თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის სტუდენტ-
მა ნ. თათარაშვილმა, ამი-
ერკავკასიის წითელდრო-
სოვანი სასაზღვრო ოლქის
პოლიტკავყოფილების უფ-
როსმა ნ. ჩერედილოვმა,
დიასახლისმა ნ. იაშვილმა.
მან სატელევიზიო ფილმე-
რის სახელმწიფო ფესტივა-
ლის გამარჯვებული ფილ-
მის „თუმი მეცხვარის“ შე-
ქმნელებს -- დამდგმულ
რეისორს ს. ჩხაიძეს და
დამდგმულ ოპერატორს ი.
ონოფრევილს გადასცა
ტელემაუწყებელთა მთავა-
რი პრიზი.

ქართველ რადიო და
ტელეურნალისტებს, მათი

სახით კი რესპუბლიკის
ყველა შრომელს იუბილე
გულთადად მიულოცა სსრ
კავშირის მინისტრთა საბ-
ჭოს ტელევიზიისა და რა-
დიომაუწყებლობის სახელ-
მწიფო კომიტეტის თავმ-
ჯდომარემ ს. ლაშინმა.
საზეიმო სხდომის მონა-
წილეებმა დიდი აღმადლო-
ბით მიიღეს მისასალმებე-
ლი წერილი სკკ ცენტრა-
ლური კომიტეტის გენერა-
ლური მდივნის ლეონიდ
ილიასძე ბრენვეისადმი.

ს. ლაშინს დავსწერენ ამ-
ხანაგვით: გ. კობახიძე,
მ. მენდელიშვილი, ზ. პატარი-
ძე, პ. პატარავილი, ე. შე-
ვარდანიძე, მ. მისაშვილი,
ე. შარტავა, ი. ჩერქეზია,
ს. ხაბიშვილი, უფრანალ
„ურნალისტის“ მთავარი
რედაქტორი ვ. ფიციკი,
საქართველოს სსრ მინი-
სტრთა საბჭოს თავმჯდომარ-
ის მოადგილემ ზ. გე-
ლიაშვილი, ვ. ვადაკო-
რია, ი. ქიქელიშვილი, ე. ჭა-
დაიანიძე.

დღე საზეიმო კონცერტ-
ში მონაწილეებმა მიიღეს
საქართველოს, მოსკოვისა
და სომხეთის ხელოვნების
ოსტატებმა. (საქინფორმი).

● სპარტოველს სა-
ხელმწიფო ფილარმონიის
დიდი საკონცერტო დარ-
ბაზის სცენაზე გასტრო-
ლები ვამარა მოსკოვის
ექსპერიმენტალმა თეატრ-
სტუდიამ, რომლის სახე-
ტვარი ხელმძღვანელი და
მთავარი რეჟისორია გ.
იულიენინი.

მართალია, ეს კოლექტი-
ვი ახალგაზრდაა, თუ
ხუთიოდ წელს ითვლის,
მავრამ მან უკვე მოიპოვა
პოპულარობა. თეატრ-სტუ-
დიას მოვლილი აქვს ჩვენი
ქვეყნის მრავალი ქალაქი:
დღინგრადი, კიევი, მინს-
კი, ალმა-ათა, ხაქო, ნივო-
სიბირსკი, ტომსკი, ყაზანი,
და ყველაგან მაუტრების
მოწონება ხვდა. იგი თბი-

ლის პირველად ეწვია
და ქართველ მაუტრებელს
უჩენა სპექტაკლები: ვ.
ვინენსკის „ოპტიმისტურ-
ი ტრაგედია“, ა. არბუ-
ზოვის „ქალაქი განთიადი-
სას“ და ა. ლორენცის
„ეგვიპტელების ისტორია“.

მოსკოვის ექსპერიმენ-
ტული თეატრ-სტუდიის გა-
სტროლებმა თბილისში დი-
დი ინტერესი გამოიწვია.

● სსრმშმის ე. ჯანბანს
სახელობის აფხაზურმა
დრამატულმა თეატრმა მა-
ყურებლებს უჩვენა ბ. ში-
ნუბას პიესის „მერე რო-
ვორე ვენეზიაში“ პრეიერა.
სპექტაკლი დადგა აფხა-
ზური თეატრის მთავარმა
რეჟისორმა, ხელოვნების
დამსახურებულმა მოღვა-
ცემ დ. კორტავამ, მხატვ-
რულად ვაფორმა აფხაზე-
თის ასრ დამსახურებულ-
მა მხატვარმა ე. კოლაბა-
როვმა, მუსიკალური გა-
ფორმება ეკუთვნის ხელო-
ვნების დამსახურებულ მო-
ღვაწეს რ. გუმბას.

როლებს ასრულებენ მხა-
ნიბობები: რ. ავარა, მ. კო-
ვე, მ. ფანალია, ს. აგუ-
მა, ვ. მანი, ვ. აბლოთია,
შ. გიცა, მ. შუბა, ჩ. ჭე-
ნია, ა. ერმოლოვი, ა. თა-
ნია, მ. ლაოპა, ს. საქანია,
ლ. ახმა, ვ. აპონია, ზ.
ანჭვაბი, რ. ასაუა და სხვ.





● თბილისის ფირმა „მელოდია“ ფირფიტებზე ჩაწერა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დადგმა, აკუსტიკა ცაგარლის კომედია „ხანუმა“.

სახეგრადო მუსიკის მოყვარულებმა მიიღეს კომ-

პოზიტორ გიორგი ცაბაძის სიმღერების ჩანაწერი. ფირფიტაზე ჩაწერილია სიმღერები ნანი ბრეგვაძის, ნანელი აბესაძის, ვახტანგ კაკაბიძის, ზედვა ძიძიგურის და ზურაბ ცისკარიძის შესრულებით.

● ამას წინათ, ვ. სარაკიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა ლატვიის სსრ სახელმწიფო აკადემიური გუნდის კონცერტი.

რესპუბლიკის დამსახურებული არსებული თავისი არსებობის ან წელს თელის. იგი ლატვიელი ხალხის მიღობი საუნდო ტრადიციების ერთერთი ღირსეული გამგრძელებე-

ლია. ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელი და შთავარი დირიჟორია ლატვიის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. ცენიტიი. ამკრალ თბილისში ჩამოვიდა ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწე დირიჟორი ა. დურცეიჩი.

ანსამბლის საკონცერტო პროგრამაში იყო თანამედროვე ლატვიელი კომპოზიტორის პაულ დამბასის ნაწარმოებები და

● ამას წინათ თბილისის ოფიცერთა სახლში კონცერტები გამართა ბაშკირეთის ავტონომური საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის ხალხური ცეკვის დამსახურებულმა ანსამბლმა, რომლის მხატვრული ხელმძღვანელია საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი, ბაშკირეთის ასსრ სახალხო არტისტი, რადსრ დამსახუ-

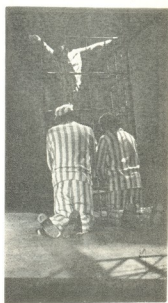
რებული არტისტი ა. ფაბრუტდინოვი, ცეკვების დამდგმელები — რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ბაშკირეთის ასსრ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ს. იულიევი და ვ. გასპაროვი, ბ. მუსტაევი, ა. ნასიხინა.

ანსამბლის რეპერტუარში იყო როგორც საბჭოთა კავშირის, ასევე საზღვარგარეთელ ხალხთა ცეკვები.



● დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მე-60 წლისთავს მიუძღვნა შეტების ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის კოლექტივმა სპექტაკლი „ლალო კეცხოველი“. პიესის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია ს. მრეველიშვილი, რეჟისორი — ი. გურგენიძე, კომპოზიტორი მ. ოძელი, ქორეოგრაფი — საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ი. ზარციკი.

როლებს ასრულებენ მსახიობები: ჯ. ცინცილაძე (ლალო კეცხოველი), თ. კოჭიაძე, თ. ნაცვლიშვილი, ვ. ნოზაძე, გ. ნიკოლაიშვილი, ლ. როინიშვილი, ი.



ხორგუაშვილი, ვ. ხაჩიძე, და სხვ.

XVIII საუკუნის დასაწყისის იტალიელი კომპოზიტორის ანტონიო ვივალდის თორმეტ ნაწილიანი ორატორია ორლანსიოვის „გლორია“.

● ილია შაჰვაპაძის სახელობის ბათუმის სახელმწიფო თეატრმა მუყურატელს უწევნა ამბრციელი დრამატურგის ჯონ პატრიკის პიესა „უცნაური ქალი“ (პიესის თარგ-

მანი ეყუთვის პ. წერეთელს).

სპექტაკლი დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა გ. აბესაძემ, მხატვრულად გააფორმა ი. წერეთელმა, მუსიკალურად — თ. შაიდაძემ.

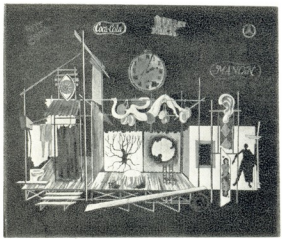
წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ: საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი თ. სულხანიშვილი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები ნ. საკანდელიძე, ნ. წერეთელი...

● ამას წინათ შ. დალიანის სახელობის ზუგდიდის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა შორავა პრემიარად მუყურატელს უწევნა გურამ ბათიაშვილის პიესა „ლალო, სიყვარული და სვეტი“. სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია მუსიკალის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ა. აბრამიშვილი, მხატვარი — გ. ვაბიშვილი, მუსიკალურად გააფორმა ა. წერეთელმა.

როლებს ასრულებდნენ საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: დ. გოციჩიშვილი, მ. ტოგონიძე, ბ. ცოპიაი, აჭარის ასსრ დამსახურებული არტისტი ს. ძიძაძე, მსახიობე-

ბი: ნ. არბლაშვილი, ბ. მუჟანაძე, ნ. ბაკალაშვილი, ი. მირცხულავა, ა. თვანია, ლ. კვერნაძე.





● **სამართველოს ტელევიზიის მე-20 წლისთავთან დაკავშირებით** გამოცემულია „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში მოქმედი ქართული ტელემატკვარია ნამუშევრების გამოფენა.

ექსპოზიცია წარმოადგენს ტიპურებას, დეკორაციას, ესკიზებს, ამა თუ იმ გადაცემის არქიტექტურული განფინების პრაქტიკული ნათესები, თუ რაოდენ რთულ და პრაქტიკულად მოთხოვნებს უწყობს ტელევიზია მხატვარს.

● **თბილისის სურათების სახელმწიფო გალერეაში** გაიხსნა ფოტოგამოფენა „კულტურა სოციალისტურ იუგოსლავიაში“.

ვრცელ დარბაზებში წარმოდგენილი ექსპოზიციით დამოუკიდებელი გაეცნენ იუგოსლავიის კულტურული ცხოვრების საუბრადღობ მოვლენებს, სხვა-

დაცემის მხატვრულ-ესთეტიკური ხასი შექმნისას ტელემატკვრის წინაშე მდგარ ამოცანათა შორის უმთავრესია ალბათ სეციფიკური სატელევიზიო პრაბლემის გადაჭრა. სწორედ ასეთი სეციფიკური მიზეზითა და საინტერესო შედეგებებით მიღებებით აღინიშნა გამოფენაზე ექსპონირებული ნ. ხინჯაძის, ი. ხუროშვილის, თ. გოცაძის, ზ. კობერიძის, ა. სომკარიას, ნ. აბრამიშვილის, შ. დათუნაშვილის, რ. პლაქსინის და სხვათა ნამუშევრები.

დასხვა გამოცემლობაში დასტამბულ წიგნებს, პრაქტიკებს, მაკეტებს, ფოტოსურათებს, რომლებიც მოკვიზობრებ მოძმე ხალხის ისტორიაზე, მერო მსოფლიო ომის ტრაგედიაზე, ქვეყნის დღევანდელ უოფაზე, მისი ექსპედიტის მიღწევებზე კულტურის სხვადასხვა სფეროში.

● **შოთა რუსთაველის** სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის თეატრისა და თეატრის ისტორიისა და თეატრის სამეცნიერო-კვლევითა სექტორმა მოაწყო აკადემიკოს დიმიტრი უზნაძის დაბადებიდან 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესია, რომელიც შესავალი სიტყვით გახსნა ინსტიტუტის რექტორმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, პროფესორმა ე. გაგუშვილმა.

მოხსენებები წაიკითხეს ფსიქოლოგიური მეცნიერებათა დოქტორმა, პროფესორმა ა. ბაილურაშვილმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორებმა დ. ჯანელიძემ, ნ. ურუშაძემ და ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატმა, დოცენტმა რ. ქვარცხავამ.

შემდეგ მოვრნებით გამოვიდნენ აკადემიკოსები რ. ნათაძე, ალ. ფრანგიშვილი, პროფესორები ე. ნინაიძე და დ. რამიშვილი.

ექსპოზიციაში დიდი ადგილი დეპო სურათებს, სადეკორაციო საბჭოთა კავშირ-იუგოსლავიის კულტურული ურთიერთობა: ჩვენი მწერლების, მხატვრების, მუსიკოსების, მომღერლების გამოსლდა იუგოსლავიის სხვადასხვა ქალაქში მოწუხობლ კონცერტებზე, საინტერესო იყო

● **კინოსტუდია** „ქართული ფილმი“ ვაფრთხილებული საბჭოს სსრმა საქართველოს სსრ მწერალთა კავშირის პრეზიდენტთან ერთად, რომელიც ახლახან ჩატარდა კინოსტუდიის შენობაში, მიძღვნა კინოსა და ლიტერატურის ურთიერთობის საკითხებს, სხდომა შესავალი სიტყვით გახსნა კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ დირექტორმა, კინორეჟისორმა რ. ჩხიძემ.

მოხსენებით „ქართული ლიტერატურის როლი ქართული საბჭოთა კინოს განვითარებაში სსრ XXV ყრილობის გადაწყვეტილებათა შუქზე“ გამოვიდა კრიტიკოსი გ. ვაერდწიფი.

კამათში მონაწილეობა მიიღეს მწერლებმა: ვ. ამირჩიხია, ნ. დუშაძე, რ. ჯაფარიძე, ჯ. ჩარკვიანი, კინორეჟისორებმა: ს. დოლიძემ, ლ. დოლიძემ, თეატრალურად ნ. ურუშაძემ, ლიტერატურის ინსტიტუტის მეცნიერთანამშრომელმა ვ. შავულებმა.

ჩვენი სახელოვანი პიანისტის ელისო ვირსალაძის მხატვრული პორტრეტი, რომელიც ბელგრადის მუსიკალურ დღესასწაულზეა გადაღებული.

წიგნებს შორის იყო მხატვრულად გამოცემული რუსი ელასიკოსების ნაწარმოებები.





ლაშვილის ხელმძღვანელობით. შემდეგ სწავლობდა თბილისის კონსერვატორიის თეორიულ-საკომპოზიტორო ფაკულტეტზე, ჯერ პროფესორებთან თ. პარტაშვილთან და ნ. ჩერტენიანთან, შემდეგ კი პროფესორ ა. შუბლოვთან, კონსერვატორია დაამთავრა 1922 წელს „თავისუფალი ხელოვანის“ წოდებით.

კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე ლ. ფალაშვილი დაინიშნა თბილისის მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორად და თეორიული საკნების პედაგოგად. 1924-1925 წლებში იგი თბილისის პირველი მუსიკალური მუსიკის დირექტორისა და თეორიული საკნების მასწავლებელი. შემდეგ კი მუშაობდა სასწავლო ნაწილის გამგედ ქუთაისის მუსიკალურ სასწავლებელში.

1928 წლიდან სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე ლ. ფალაშვილი თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ასწავლიდა თეორიულ დისციპლინებს, წლების მანძილზე მუშაობდა თბილისის მეორე მუსიკალური სასწავლებლის სასწავლო ნაწილის გამგედ და პედაგოგად. 1939-1941 წლებში ლ. ფალაშვილი ხელმძღვანელობდა თბილისის კონსერვატორიის თეორიულ კათედრას. 1947 წელს მას მიენიჭა პროფესორის წოდება. ერთი

● ცნობილია კომპოზიტორმა, პედაგოგმა და მეცნიერ-სკვლევარმა, ფალაშვილის იქაბის თვალსაჩინო წარმომადგენელმა, პროფესორმა ლევან ფალაშვილმა დიდი ღვაწლი დასდო ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებას. მთელი თავისი სწავრძელობა მრავალმხრივი მოღვაწეობის მანძილზე ლ. ფალაშვილი აქტიურად მონაწილეობდა ეროვნული პროფესიული მუსიკალური აზროვნების ჩამოყალიბების პროცესში.

ლ. ფალაშვილი 1896 წელს დაიბადა თბილისში. საშუალო განათლება მიიღო თბილისის სათავადაზნაურო გიმნაზიაში, რომელიც 1916 წელს დაამთავრა. პირველდაწყებით მუსიკალურ განათებას — თეორიასა და პარმონიას — იგი დაეუფლა თავისი სახელოვანი მამა, დიდი კომპოზიტორის ზაქარია ფა-

● თიბარტლერი მხატვრის თეიმურაზ სუმბათაშვილის შემოქმედება კარგადაც ცნობილი მრავალრიცხოვანი სპექტაკლებით, რომლებიც მან დრამატული თუ საოპერო თეატრების სცენაზე გააფორმა. მხატვრული გაფორმების ესკიზები, მაკეტები, მკეთების ფერადი ფტოლები, რომლებიც მხატვარმა სა-

ქართველოს ხელოვნების მუშეათა სახლში მოწერილი პერსონაჟების გამოყენებაზე წარმოადგინა, ცხადყოფდა შემოქმედის მრავალმხრივსა და გაბედულ მიდებებს სცენოგრაფიაში, სპექტაკლის სახეითი ვიდეოაქტის სხვადასხვა ხერხის გამოყენებას დრამატურული ნაწარმოებთან შესატყვისად გამოყენებულ წარმოდგენილი იყო ესკი-

ზიტყვით, ლ. ფალაშვილი ათეულა წლების მანძილზე დიდი სტრუქტურულია და მსახამი კეთილსინდისიერებით ეცდებოდა პედაგოგურ მოღვაწეობას. მის მიერ აღწერილია უსიკონსო აპოგები.

ლ. ფალაშვილი აწარმოებდა ძალზე ნაყოფიერ სამეცნიერო კვლევით მუშაობასაც. მისი შრომებიდან აღსანიშნავია — „ზ. ფალაშვილის ოპერები და აპესლომ და თეორიისა“ და „დასის“ პარმონიული ენა“, „მუსიკის ელემენტარული თეორიის სწავლების მეთოდიკა“. ფრიადა მნიშვნელოვანია ლ. ფალაშვილის ხელმძღვანელობით მუსიკის თეორიისა და პარმონიის დარგში.

ნაყოფიერ პედაგოგურადმინისტრაციულსა და სამეცნიერო მუშაობასთან ერთად ლ. ფალაშვილი ეწეოდა ინტენსიურ შემოქმედებით მოღვაწეობასაც მას შეეძინა აქვს მრავალი ნაწარმოები მუსიკალური ხელოვნების ამ თუ იმ ეარში. ლ. ფალაშვილის ნაწარმოებია შორის აღსანიშნავია ოპერა „ღედა და შვილი“ ი. ქუეკვაძის სოქმის მიხედვით, ოთხმოქმედებანი ოპერა „ვეფხისტყაისანი“ პ. მირიანაშვილის ოპერტოს მიხედვით, ოპერა „ოაენა“, რომლისაც საფუძვლად დაედო ი. გოგებაშვილის მოთხრობა, ნაწყვეტები ლ. ფალაშვილის ოპერტიდან

არაერთხელ შესრულებულა კომერულსა თუ სამეცნიერო კონცერტებზე როგორც თბილისში, ასევე მუსიკალური, პაქიში, კალინინში, კიეში, სერგილოვსკიში, მინსკში, ტამპოვსკიში, ოდესაში, ვრონიესა და სხვ.

ლ. ფალაშვილის შექმნილი აქვს დიდი სიუჟეტური ხასიათისანი“ სიმფონიური ორკესტრისათვის, კანტატა „ლენინი“ ვაგია ვაკალოური კვარტეტისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის, „აპდგური მოღერატორი“ სიმფონიური ორკესტრისათვის, „ესეა სოლმენის“, რომანსების ციკლი ნ. პარათაშვილის ელექტრული მრავალი სიმღერა, რომანი და გუნდი.

ლ. ფალაშვილი მუშაობდა კამერული-ინსტრუმენტული მუსიკის სფეროშიც. აღსანიშნავია მისი პირველი და ც. მილი. პრელუდი და ფუგა cis-moll სიმფონიური კვარტეტისათვის, თემა ვარიაციებით ფორტპიანოსათვის, ფანჯურა C-dur არფის და ვიოლინისათვის, 10 საფორტპიანო მინორა და სხვა.

აღსანიშნავია საქართველოს სახალხო არტიტმა, ზ. ფალაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატმა, პროფესორმა ვახტანგ ფალაშვილმა თავისი მამის — ლევან ფალაშვილის მეთელი არქივი ვაღასცა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

პ. მინაძე.

ზები ი. თაქაიშვილის ოპერა „მინდათისი“, ზ. ფალაშვილის „დასის“ ადამიანთა ანარქიუტის საოპერო სცენაზე, რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლისათვის „ფსიკერზი“, „ოლივიოს მეთუ“, მოზარდ მკურნებელთა რუსული თეატრის დღემდითის „მომღერალი ქვიშა“ რა სხვ. გასული წლის გაზაფ-

ხულზე ლენინგრადის მხახიობის სახლის საგამოყენო დარბაზში გამართულ ქართული თეატრული მხატვრების ნამუშევრების გამოფენაზე დიდი წარბადაც ზღდა თ. სუმბათაშვილის ესკიზებსაც.

მხატვარი აღნიშნავდა მუშაობას „ანტონიო და კლოვიპატრას“ მხატვრულ გაფორმებაზე რუსთაველის სახელობის თეატრში.

თბილისში
ნიმდინარობა მუსიკოს-
შემსრულებელთა ამიერკავკასიის მსხუთე კონკურსი — სამი მომე რესპუბლიკის საშემსრულებლო ხელფანების დაჯილდოვება. ამ კონკურსმა ახალი სახელები შემატა ლაურეატ მუსიკოს — შემსრულებელთა არცთუ მცირერიცობიდან იქაბს. და თუმცა ლაურეატობა ხელფანის შეფასების ერთადერთი კრიტერიუმი არ არის, კონკურსი მაინც მისი აღიარების ერთ-ერთი ეფექტუე უფრო რთული ფორმა, რადგან იგი ნამდვილ არტისტრისთან ერთად სალიტერატურული სრულ მოზილუზებასც ვულისმობს. კონკურსში მონაწილეობა და მით უმეტეს, გამარჯვება, შემსრულებლის მოწიფულობაც შეტევადებს ამ თვალსაზრისით ამიერკავკასიის კონკურსი ახალგაზრდა მუსიკოსების შესაძლებლობათა გამოვლენის შესანიშნავი საშუალებაა. 1961 წლიდან მოყოლებული, მას შემდეგ, რაც ქ. ბაქოში პირველი კონკურსი გაიმართა, ამიერკავკასიის კონკურსებზე მოყოლებული წარმატება ბევრისათვის აღმოჩნდა შემდეგში გამარჯვების საწინდარი. დასადასტურებლად საქმარისა გავისნსეთ თუნდაც მხოლოდ ის ქართველი მუსიკოს-შემსრუ-

ლებლები, რომლებიც შემდეგ საერთაშორისო და საკავშირე კონკურსების ლაურეატები გახდნენ — ცილა კვერანაძე, ზურაბ სოტკიალა, მავაქა ქასრავლი, ნანა იაშვილი, ლექსი თოიძე, რუსუდან ვაკსალია, ეთერ ანჯაფრადი, ელდარ გეგუაძე. და აი, დამოაზრდა მორიგი, Y კონკურსი. ცნობილი გახდა ახალი ლაურეატების სახელებიც: პიანისტებს შორის პირველი ხარისხის დიპლომი და ლაურეატის წოდება მიეცა: მ. მანაგაძეს, ნ. ქაბაძეს (თბილისი), გ. პეტროსიანს (ერევანი), რ. კასიმოვს (ბაქო). მეორე ხარისხის — თ. დოლიძეს (თბილისი), დ. ბაბაქანიანს (ერევანი), ფ. მამედოვს (ბაქო). მესამე ხარისხის — დ. დავლიანიძეს (თბილისი), ს. ტრკიანიანს (ერევანი), ე. ჭალაოვს (ბაქო). მევიოლინათა შორის პირველი ხარისხის დიპლომი და ლაურეატის წოდება მიეცა: კ. ართურუნიანს (ერევანი), გ. ზოიაზისს (ერევანი), ა. დეტიხოსს (თბილისი). მეორე ხარისხის — ლ. ხარტიანიანს (ერევანი), გ. ართურნიანს (ერევანი), რ. ბაბაიანს (ბაქო). მესამე ხარისხის — ლ. კორძაბიას (თბილისი), ე. ჩერკასოვს (ბაქო), ა. ბაბაევს (ერევანი). ვიოლინდულისტებს შორის პირველი ხარისხის

დიპლომი და ლაურეატის წოდება მიენიჭა: გ. ბარტიანიანს (ერევანი). მეორე ხარისხის — ს. ტრკიანიანს (თბილისი), ა. მენარბიანს (ერევანი). მესამე ხარისხის — შ. დღვალაშვილს (თბილისი), დ. ცხადიას (თბილისი), დ. მურადიანს (ერევანი). კონტრაბასისტებს შორის პირველ ადგილზე გამოვიდნენ: მ. ლორია (თბილისი), რ. გაყვივი (ბაქო). მეორე ადგილზე — თ. საგანელიძე (თბილისი), მესამე ადგილზე — პ. ლეივა (თბილისი). საოპერო მომღერალთა შორის პირველი პრემია მიმსურეს: ტ. ტუიჩაძემ (თბილისი), მ. მარტიროსიანმა (ერევანი), ვ. მარტინკოვმა (ბაქო), ხ. კასიმოვმა (ბაქო); მეორე პრემია — ი. იშენელია (თბილისი), გ. პატკავიანიძე (ერევანი), ე. ესაბეიანიძე (ერევანი). კამერულ სიმღერაში პირველ ადგილზე გამოვიდნენ: თ. ჩანავა (თბილისი), ი. ისრაელიანი (თბილისი), გ. ანტონიანი (ერევანი). მეორე ადგილზე — გ. გრიგორიანი (თბილისი), ს. ლეტივაინი (თბილისი), რ. პოპოვა (ბაქო), ა. ბუღაგინი (ერევანი). მესამე ადგილზე — ბ. ალიევი (ბაქო), რ. ახმედოვი (ბაქო). გარდა ამისა, სასკოლო კომპოზიტორთა ნაწარმო-

ებების საუკეთესოდ შესრულებისათვის საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირმა და საქართველოს სასკოლო საქართველოში სასწავლებელთა სახელმწიფო კონსერვატორიის ხელფანს ნ. ნარიანბეილისა და ერევნის საშუალო სპეციალური სასკოლის X კლასის მოსწავლედ ვ. ბარტიანიანს. საქართველოს თეატრალურმა სასწავლებელმა სპეციალური პრისთ აღნიშნა მომღერალ ტ. ტუიჩაძის შესრულების არტიკულოზი. ქართველ მუსიკოს-შემსრულებლებიდან სივლიძე დავისაზრეს ვ. ლორია, მ. შვეტიწაშვილმა, თ. გურულუმა (ფორტეპიანო), ი. ნათაძემ, მ. შამარდუხელმა, ბ. ხაინდრაძემ (ალტო), ტ. თომაძემ და მ. დავითაშვილმა (კრავალი). ამიერკავკასიის მსხუთე კონკურსის ეთეროს მუშაობას ხელმძღვანელობდნენ დ. სარიანი (პიანისტო კონკურსის ეთეროს თავმჯდომარე), ა. ანდლუაშვილი (ვიოლინტო კონკურსის ეთეროს თავმჯდომარე), ბ. მენდღვა (ნევილინეტებისა და ალტისტების კონკურსის ეთეროს თავმჯდომარე), ა. რაჭუვა (ვიოლინდულისტებისა და კონტრაბასისტების კონკურსის ეთეროს თავმჯდომარე).
რ. წერეთელი.

● მასწავლებლის სახელობის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრამ მუყურებელს უჩვენა დ. ქუბაბიას სატირული ჩანახატები „ქალქში დაღის მომავალი“. სპექტა-

კლში გამოყენებულია ო. თოქაიშვილის სუბტი „მეტრული სიმღერები“, რომელსაც ასრულებს ფოლკლორული ანსამბლი პიესა პუბლიკის დასახუტებელი არტისტის ნ. ბატელიშვი-

ლის ხელმძღვანელობით, რომელიც — ა. მამაკაშვილი, რეჟისორი — გ. მელია, მხატვარი — მ. მურვანიძე. სპექტაკლში მონაწილეობენ: საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: ლ. ჩიხლაშვილი, თ. ბახტაძე, მსახიობები: ჯ. კახიანი, ი. ფოფხაძე, ი. ვასაძე, ნ. პიპინაშვილი, კ. ჩიკვაძე, ც. მესხი, ჭ. ჭანალაშვილი, მ. სურგულაძე, რ. ჩხეველი, ნ. მინდაიშვილი და სხვები.

● სსპარტაქლოვს კომპოზიტორის პრემიის ლაურეატმა მესხეთის სახელმწიფო თეატრამ წარმოადგინა ს. ლუდარის პიესის „ლდოიანი“ პრემიერა. სპექტაკლი დადგა თეატრის სახელობის ხელმძღვანელმა, ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ნ. დემეტრაშვილმა, მხატვრულად გააფორმა ა. გოკოლაძემ. წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ მ. ახიოზები: თ. წიტიშვილი, ლ. თევზაძე, თ. რეხვაიშვილი და სხვ.





«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
 № 4, 1977
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ЛАУРЕАТЫ

Публикуется сообщение о присвоении почетного звания лауреата премии имени Шота Руставели за 1977 год дирижеру Джансугу Кахидзе, художнику Корнелию Санадзе, артисту Гураму Сагарадзе и писателю Ревазу Инаишвили. (стр. 3).

Татьяна Шароева

В. И. ЛЕНИН И РАЗВИТИЕ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОГО СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

В статье на многочисленных примерах становления, развития и расцвета многонационального искусства СССР показывается победа ленинской национальной политики. (стр. 4).

Гурам Енукидзе

ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ ДАТЫ

50 лет грузинского радио и 29 лет грузинского телевидения — этим знаменательным датам посвящена статья председателя Государственного Комитета Совета Министров Грузинской ССР по телевидению и радиовещанию Г. Енукидзе. Автор рассказывает о том вкладе, который внесли радио и телевидение в развитие культуры Грузии, делится планами и замыслами на будущее. (стр. 7).

МОСКОВСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ ЕРМОЛОВОЙ В ТБИЛИСИ

Прославленный московский коллектив был приглашен в Тбилиси театром «Дружба» при Грузинском театральном обществе.

Публикуется информация о гастрольях Московского театра им. Ермоловой в столице нашей республики. (стр. 15).

Нодар Гурабаидзе

РЕВОЛЮЦИОННАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ И ТЕАТР

В статье представлена широкая панорама театральной жизни в первые годы революции. Становление грузинского советского театра рассматривается на фоне общественно-политической жизни. Автор показывает как тесно были связаны между собой кардинальные вопросы развития русского и грузинского советских театров. Особенно рельефно подчеркнута политика коммунистической партии, ее руководящая роль в сложном и противоречивом процессе идейно-художественного формирования советского театра. (стр. 16)

САНДРО АХМЕТЕЛИ — 90

Исполнилось 90 лет со дня рождения выдающегося грузинского режиссера Сандро Ахметели.

Раздел, посвященный юбилейной дате, открывается вступительной статьей министра культуры Грузинской ССР О. Тактакишвили.

Печатаются статьи народного артиста ССР А. Чхартишвили, народного артиста Грузинской ССР М. Кварцлашвили, и театроведа В. Кинадзе. Помещены воспоминания народного артиста Грузинской ССР И. Шерезадзашвили и воспоминания заслуженной артистки Грузинской ССР Е. Вацнадзе. Под рубрикой «Публикации» печатаются выступления известных деятелей грузинской культуры: Ш. Нудубидзе, С. Закариадзе и В. Годзишвили.

Читатели познакомятся также и с публичными выступлениями и неизвестными письмами самого Ахметели (авторы публикаций — Л. Сохадзе, Э. Давитая, Н. Кикодзе и Л. Габриадзе). (стр. 25).

Гурам Гвердцители

ГРУЗИНСКОЕ КИНО И ЛИТЕРАТУРА

Литературное творчество и кино — проблема их взаимосвязей



1600 / 51
 153 / 13
 90

сегодня стоит особенно остро. Автор делится своими соображениями по поводу этой проблемы и рассматривает ряд экранизаций литературных произведений. (стр. 67).

ГУРАМ САГАРАДЗЕ

В связи с присуждением премии имени Шота Руставели народному артисту Грузинской ССР Г. Сагарадзе в журнале публикуется статья Огара Чиладзе под заглавием «Вестник».

С творчеством актера знакомит очерк Важа Дангуа (стр. 77).



Элуджа Аماشукели

НА ВЕРНИСАЖЕ ХУДОЖНИКА ГУРАМА ВАШАКИДЗЕ

В фойе здания Грузинского государственного драматического театра имени Ш. Руставели была организована выставка произведений художника Гурама Вашакидзе. Своеобразие мышления и видения художника, стилистические особенности его работ привлекли внимание посетителей.

В данной статье анализируется творчество Гурама Вашакидзе. (стр. 86).



Александра Тондзе

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ АКАКИИ ХОРАВА

Статья Александры Тондзе мемуарного характера. Автор — народная артистка Грузинской ССР, вспоминает годы сотрудничества с большим грузинским актером А. Хорава. (стр. 52).

РЫЦАРЬ ГРУЗИНСКОГО КИНО

Редакционная статья посвящена памяти популярного актера грузин-

ქერხალში დაბეჭდილია მ. ბაბოიძის,
პ. შევჩენოსა და ი. მურადიანის ფოტო-
გები.

ского кино, народного артиста Грузинской ССР лауреата Государственной премии Спартана Багашвили. (стр. 93).

Иа Квирикадзе

ЭТЮДЫ СКРИБИНА

Автор рассматривает исполнительско-стилистические особенности этюдов Скрибина. (стр. 94).

Джурха Надирадзе

ЧЕЛОВЕК И ПИРАМИДА

В очерке археолога Д. Надирадзе речь идет о памятниках Египта и о найденных в мире археологических раскопках и открытиях. Автор делится собственными впечатлениями и приводит интересные данные ученых, принимающих непосредственное участие в раскопках и долгие годы изучавших древнейшую цивилизацию Египта. (стр. 96).



Ладო Гуднашвили

КНИГА ВОСПОМИНАНИЯ

Продолжается публикация воспоминаний народного художника СССР Ладо Гуднашвили. В данной части автор беседует с читателем об известных грузинских и армянских деятелях литературы и искусства И. Гришавили, П. Какабадзе, И. Николадзе, Е. Кочаре, и М. Сарьяне (стр. 107).

შპატრული რედაქტორი ალექსი ბაღაშვილი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 19/IV-77 წ., უკ 06870
შეკვ. № 645. ტირაჟი 6.000. ფაზიურბი ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაზანი 19.75. ფასი 1 ზან.

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1977.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93.93.59.

