

საბჭოთა
საზოგადოებრივი
საზოგადოებრივი



საბჭოთა სელოვნება

1978 2

2/1978

საქართველო სელოვებისა

შინაარსი

ხვალისდელ დღეზე ფიჭვი	2
ზამთრის „საბოთის“ შიდასადასული ქალაქის 60 წელი	6
კომპარტიზმული ქალაქი ბორის ქმედება	8
სანდრო მრეკლიშვილი — ვაჟა-ფშაველა კოლონიებში	13
მრავალი მავნი. საუბარი ახალგაზრდა მომღერლებთან	28
რუსულან წურწუშია — ბაბის მუსიკალური სკოლა	37
მარინე კერესელიძე — „აბაზი აფხაზი მამაკისა“	40
ოთარ ფირცხალავა — მოზარდთა მუსიკალური აღზრდისათვის	45
ნოდარ გურაბანიძე — ბიძე ლომთქვიანიძე	48
„აბაზანი კინო-77“	55
ვაჟა ძიგუა — მანდი ლულაშვილი	56
მანანა ავაზაშვილი — ახალგაზრდა პინისტის გამარჯვება	64
ქეთევან იმნაიშვილი — მართული საბოთის მონუმენტური ფიჭვი	67
ზარამ ბარამიძე — თხილისის კომპოზიტორული სასწავლებელი	73
მაია გომიძე — ნიკაბი — თაშვისფარი	76
რევაზ ევაძე — ბა მფვირვალისკაძე	81
ახალგაზრდა ფოტოგრაფიკების	86
ქილა იოსებძე — ქველი ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიკოსი	88
მაია დონაძე — მხატვარი მარანა	95
მანანა ჩანელიძე — რომანტიკული ქართული ჩანახატები	100
ციხანა კუხიანიძე — სტანის „ოჯახური ლხინი“	103
ანა მელიქიანი — მხატვრული თეატრის პირველი ქართული თეატრი	107
მაია კუბრეიშვილი — მამრის ბანსინება	110
მნიშა	112

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკველთიური ქართული



**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზმი**

მთავარი რედაქტორი
თეატრი
სარედაქციო კომისია:
აკაკი ბაბრამი,
მანანა ბერიძე,
ჯუმაბე თითიაძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ნოდარ გავრანი,
ვახტანგ კიქნაძე,
ნოდარ მგლოზღიშვილი,
ჯუმაბე ნიხაძე,
გივი თრჯონიძე,
ნათელა ურუხაძე,
რევაზ ჩანელიძე,
ანდონე ვულაძე,
ნიკო ვაჟაშვილი,
ნოდარ ჯანაშიაძე.



ბაშმარჯოს საბჭოთა საქართველოს 57-ე წლისთავს!

ზვალინდელ

„საბჭოთა საზოგადოების ხელმძღვანელი და წარმართველი ძალა, მისი პოლიტიკური სისტემის, სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ბირთვია საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია ხალხისთვის არსებობს და ხალხს ემსახურება“. და იქვე:

„პროფესიული კავშირები, სრულიად საკავშირო ახალგაზრდათა ლენინური კომუნისტური კავშირი, კოოპერაციული და სხვა საზოგადოებრივი ორგანიზაციები თავიანთი საწესდებო ამოცანების შესაბამისად მონაწილეობენ სახელმწიფო და საზოგადოებრივი საქმეების მართვაში, პოლიტიკური და სამეურნეო და სოციალურ-კულტურული საქითების გაღწევაში“. — ვკითხულობთ ჩვენი ქვეყნის ძირითად კანონში — ახალ კონსტიტუციაში.

დიხს, საბჭოთა ახალგაზრდობის ავანგარდი — ლენინური კომკავშირი მძლავრი ძალაა კაცობრიობის ისტო-

რიაში ყველაზე სამართლიანი საზოგადოების — კომუნისტების მშენებლობისათვის ბრძოლაში. კომკავშირი პარტიის ერთგული თანაშემწე, მისი მარჯვენა ხელია.

საქართველოს კომკავშირი სისახლო შრომითი და საბრძოლო ტრადიციებით მოვიდა თავის მორიგ ყრილობამდე, რომელმაც ამ ცოტა ხნის წინათ წარმატებით იმუშავა ჩვენი რესპუბლიკის დედაქალაქში — თბილისში.

ეს იყო საქართველოს სახელოვანი კომკავშირის კიდევ უფრო დაეაქაცების ნათესოფოფა, მისი ახალი წარმატებების, მიღწევების, წინსვლის დემონსტრაცია.

საქართველოს კომკავშირმა წარმატება მოიპოვა ყველა სფეროში. თვალსაჩინო იყო ჩვენი რესპუბლიკის ახალგაზრდობის, საქართველოს კომკავშირის წარმატებები კულტურის, ხელოვნების განვითარების საქმეში და ეს სავესებით კანონზომიერი, ბუნებრივი. მოვლენაა,



უარსაღის ეს ნოვაჲი ეპოქანაჲ

საპაროიველოს კომკავშირის XXXI ყრილობას!

მოკუწოდებთ კომკავშირელაჲს, ჭეჲსინს მთელ ახალ-
ზაგარდას — ლენინური კომკავშირის მე-60 წლისთავი
აღნიშვნონ ახალი წარმატებებით, ღირსეულად განაგრძეთ
უფროს თაობათა სახელმწიფო ტრადიციები, ბეჯითად და-
ეუფლეთ ცოდნას და პროფესიულ ოსტატობას, აქტიუ-
რად იბრძომეთ წარმომავალი, სუთფლადის დაგვირგაფი
ეუბნებლბეჲს!

საკვ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის პი-
ნისტრთა საბჭოს, საქავშირო პროფსაბჭოსა და
სრულიად საქავშირო ალკვ ცენტრალური კომი-
ტეტის წარჩილ პარტიულ, საბჭოთა, სამუშაო,
პროფკავშირულ და კომკავშირულ ორგანიზა-
ციიას, საბჭოთა კავშირის შრომელაჲს.

დღეჲე ფიქრით

რომელიც გაბირობებულია ჩვენი დიადი ქართით, —
საბჭოთა კონსტიტუციით.

„სსრ კავშირის მოქალაქეებს კომუნისტური მშენე-
ბლობის მიზნების შესაბამისად გარანტირებული აქვთ
მეცნიერული, ტექნიკური და მხატვრული შემოქმედე-
ბის თავისუფლება. ამას უზრუნველყოფს მეცნიერული
კვლევის, საგამომგონებლო და რაციონალიზატორული
საქმიანობის ფართოდ გაშლა, ლიტერატურისა და ხე-
ლოვნების განვითარება. სახელმწიფო ქმნის საამისოდ
საკირო მატერიალურ პირობებს, მხარს უჭერს ნებაყო-
ფლობითს საზოგადოებებსა და შემოქმედებითს კავში-
რებს...“

არაერთხელ აღინიშნა ხაზგასმით, რომ საბჭოთა
ახალგაზრდა შემოქმედებითი ინტელიგენციის საქმი-
ანობაში ახალი და ახალი წარმატებების საწი-
ნდარი გახდა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური
პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება —

„შემოქმედებითს ახალგაზრდაბასთან მუშაობის შე-
სახება“. ამ უეშარიტად ისტორიულმა დადგენილებამ
მძლავრი ბიძგი მისცა არა მარტო ახალგაზრდა შემო-
ქმედებითი ძალების, არამედ საერთოდ საბჭოთა შეო-
ქმედებითი ინტელიგენციის წინსვლას ახალი წარმატე-
ბებისაკენ. საქმე ისაა, რომ ახალგაზრდა ჭეჲსინს ხე-
ლონდელი დეჲა, მისი ბედნიერი მომავლის მქედელი და
შემოქმედია. აქ კიდევ ერთხელ გვიდა გაეცხენით საბ-
ჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური
კომიტეტის გენერალური მდივნის, საბჭოთა კავშირის
უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის
ლ. ი. ბრეჲენვის სიტყვები:

„მოხარული ვართ, რომ სულ უფრო მტკიცედ შემო-
დის ცხოვრებაში ჩვენი შემოქმედებითი ინტელიგენციის
ახალგაზრდა თაობა. ნამდვილი ნიჭი იშვიათად გვხვდე-
ბა. ლიტერატურისა თუ ხელოვნების ნაწარმოები ერო-
ვნული სიდიდარეჲა. ჩვენ კარგად ვიცით, რომ მხატვრუ-



ლი სიტყვა, ფერების ელვაება, ქვის გამოსახელობა, ბევრების პარონია შთაგონებენ თანამედროვეებს და შთამომავლებს გადასცემენ სულისა და გულის სიონას ჩვენი თაობის, ჩვენი დროის, მისი მღელვარებისა და მიწვევების შესახებ“.

ამ სიტყვებში ჩაქსოვილია ჩვენი ხალხის, პარტიის ზრუნვა კულტურის, ხელოვნების დღევანდლობასა და მომავალზე, შემოქმედებით ინტელიგენციანზე.

სწორედ ასე ესმით შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან ურთიერთობის არსი ჩვენი ხელოვნების უფროსი თაობის წარმომადგენლებს. დიახ, ახალგაზრდებზე ზრუნვა იმას სულაც არ ნიშნავს, თითქოს მათგან სათბურის უსურნელო ყვავილებს გამოზრდა უნდოდეს ვინმეს. „ახალგაზრდა ხელოვნების მეშვეობით მივლ მუშაობას, — ხაზგასმულია სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში „შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მუშაობის შესახებ“, — საფუძვლად უნდა დავის ის, რომ მათდამი გულისხმიერი, პატივისმცემელი დამოკიდებულება შეხამებული იყოს მოთხოვნელობასა და პრინციპულობასთან. უნდა შევისწავლოთ ახალგაზრდობის პრობლემები და საკურობანი, დავეხმაროთ მას თავისი ნიჭის გამოვლინებაში, წარვმართოთ ტალანტების განვითარება პერსპექტიული შემოქმედებითი გზით“.

სწორედ ასეთი ჭეშმარიტად მაღალმოქალაქობრივი პოზიცია უჭირავს უფროსი თაობის ყველა ნაწიელი ხელოვანს უმცროსი კოლეგებისადმი, რომლებიც მხოლოდღა იწყებენ თავიანთ დიდ შემოქმედებით გზას. ჩვენი ჟურნალის 1976 წლის მეექვსე ნომერში კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე სტატიამ „ვიზრუნოთ ხელოვნდელ დღეზე“ ამბობდა:

„ახალგაზრდა თაობის მუსიკოსების უფროს თანამედროვეთა მოვალეობაა სიყვარულთა და გადაუდებელი მზრუნველობით იყვენენ გამსჭვალულნი თავიანთი სულიერი შეილების შემოქმედების მიმართ. უფროსი კოლეგები ახლის გულისყურით, ინტერესით უნდა ეკიდებოდნენ ახალგაზრდათა შემოქმედებას, უნდა წააქეზონ მათი ყოველი შთაგონებული და გაბედული აღმადრენა, მათი ყოველი წარმატება. ამავე დროს, ყოველმხრივ უნდა დაცვათ ისინი ფუჭი, მცდარი ტენდენციებისა და უჯარო მოდერნი მიმდინარეობების გუნდებში. საგან, პიროვნულად უნდა უთხრან მათ საყვედური ფორმალისმისა და უდიდების, შემოქმედებითი პასიურობის, დილტანტობისა თუ არასაკმაო პროფესიონალიზმის გამოვლინების შემთხვევებში“.

ვინც რამდენადმე მაინც იცნობს შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან საქართველოს ალკ ცენტრალური კომიტეტის მუშაობის სტილს, გადაუჭარბებლად შეუძლია ვთქვას, რომ საქართველოს ალკ ცენტრალური კომიტეტისათვის ჭეშმარიტად სახელმძღვანელად დირექტივია, გზის მაჩვენებელი კომპასია სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მუშაობის შესახებ“.

ჩვენ ვიცით, თუნდაც რა ქმედითად, ნაყოფიერად

იყენებს საქართველოს ალკ ცენტრალური კომიტეტი დადგენილების იმ ბუნქტს, სადაც საუბარია მივლინებების უფლებაზე. სად არ ნახავთ ჩვენს ახალგაზრდა მწერლებსა და მხატვრებს, კომპოზიტორებსა და მსახიობებს — ბაძის ეპოქალურ კონვენულობაზე თუ ენგურპესზე, ნოლას ვალზე თუ მადნეულზე, სვანთის გზის მშენებლებთან თუ ქართული ნავთობის პიონერებთან! ამ შემოქმედებითი — ინდივიდუალური თუ ჭგუფური — მივლინებების შედეგად იქმნება ჩვენი დროის შრომათა მტრისა და ახალგაზრდა მოვლენის ციკლები და მხატვრული ტილოები, სიმღერები და პუბლიცისტური ნარკვევები. ყოველივე ეს კარგია, და ასეთი ღონისძიებების ჩატარება მხოლოდ მისასაღებელია.

მაგრამ ხაზგასმით უნდა ითქვას: ხალხი არაფერს დაგიკარგავს, შენს ყოველ შემოქმედებით მიღწევას დაინახავს, სიყვარულისა და ნიჭის წილ სიყვარულს ათავის მოგაგებს და, სწორედ ამიტომ, საქუროა, რომ იალაღებზე თუ დიდ მშენებლობებზე, ფაბრიკა-ქარხნებსა თუ ჩვეულებრივ სკოლებში სწორედ ღირსეული შორის ღირსეული მივაგლინოთ. ამ მივლინებების უფლება უნდა მოიპოვოს ახალგაზრდა კაცმა! არა — „მიმავლინე და დაეწერა!“ არამედ, რაკი დავინახე, რომ საინტერესო, ნიჭიერი კაცე ხარ, რაკი უკვე დაწერე საგულისხმო რამ, ამიტომ გადაწვივებე მივაგლინო, შეგახედრო ხალხს! განსაკუთრებით კუროზული, საგანგაშო ფორმები მიიღო ჩივლინებების იმ ფორმამ, რომელსაც ჩვენ შეხედვით ვცაბათ. წარმოვიდგინოთ ასეთი შესაძლებელია: რაიონის თუ კომალერნობის კულტურის სისაღებ გაქვილია ხალხით — პოეზიის, სცენის მოყვარული ღირსეული აღამიანობით. უჩვეულო მღელვარებას განიცდიან — იციან, რომ დიდა პოეტებს, მსახიობებს უნდა შეხედნენ, მაგრამ არ იციან თუ ვის. ირკვევა, რომ მიუვლინებიათ, უკაცრავად სიტყვაა და, ვერაფერი ვერო მწერლები და მსახიობები, რომელთა თუნდაც ერთ ნაწარმოებზე, ერთ რომელ იმებლა დარბაზში იშვიათად თუ სენია ვისმეს რამე. დიახ, ხალხმრავალი აუდიტორიის წინაშე მივლ ქართულ მწერლობას, ქართულ თეატრულ ხელოვნებას ამ წუთში სცენის პრეზიდენტში თავმოყრენელ მსხდომი, ერთმანეთის ზღვარგადასულად მაქებარი, შეფერებული ფაბრიკარობით მომდამარი რამდენიმე აღამიანი წარმოდგენის იმი იციან, ამ დროს თვალწინ ის რამდენიმე უნდავთ, რომელთათვისაც რამდენიმე თვეა ვერა და ვერ დაუბუქდინებიათ თუნდაც ერთი ლექსი ან მოთხრობა! მეტე პრესაში ჩნდება ინფორმაცია-ანგარიშები: ამა და ამ რაიონის მშრომელები შეხედნენ მავან რამდენიმე უნდავთ და ა. შ. და, რაკ, თითქოს, საოცარია — ამ ინფორმაცია-ანგარიშებში უმეტესად ერთი და იგივე სახელები გვხვდება!

ჩვენი ჟურნალი კიდევ ერთხელ ამახვილებს ყურადღებას საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაზე „რესპუბლიკაში ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლების დაცვა-გამოყენების

მდგომარეობისა და ამ საქმის გაუმჯობესების შესახებ.

ამ დიდად მნიშვნელოვან დოკუმენტში ხაზგასმულია, რომ რესპუბლიკის პარტიის, სახელმწიფო, საზოგადოებრივმა ორგანიზაციებმა უნდა იყვნენ ხანს გააუმჯობესეს მუშაობა ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლების დაცვისათვის. ამკვე დროს, დადგენილებაში წარმოჩენილია ამ საქმეში არსებული ნაკლებობებიც. ვფიქრობთ, რომ ისტორიის, კულტურისა და ბუნების დაცვის საქმე სწორედ კომკავშირის, ახალგაზრდული ორგანიზაციების ღვიძლი საქმეა. უნდა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ საქართველოს ალკ ცენტრალური კომიტეტი ამ მიმართებით აქამდეც ამბობდა ღირსეულ სიტყვას, მაგრამ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის აღნიშნული დადგენილება მათ კიდევ უფრო მეტს, გაცილებით მეტს ავალეს. იმიედ ვაკეჰს, რომ საქართველოს სახელოვანი კომკავშირი ამ საქმეშიც იტყვის თავის სიტყვას.

აქ სამაგალითოდ გვინდა მოვიხსენიოთ ის წვლილი, რაც ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლების დაცვაში მიუძღვის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტ ახალგაზრდობას. იგულისხმება, რომ სტუდენტობის ამ მუშაობას პროფსოლ-მასწავლებელთა ძალებით უნივერსიტეტის პარტიული და კომკავშირის კომიტეტები წარმართავენ. აი ფაქტებიც:

უნივერსიტეტმა გააფორმა ურთიერთანამშრომლობის ხელშეკრულება სამხრეთ საქართველოს ხუთ რაიონთან. პირველი კონკრეტული და დიდი საქმე, რაც უნივერსიტეტის ახალგაზრდობამ მოჰკიდა ხელი, არის ასპინძის რაიონში მდებარე უძველესი ტერასების აღდგენა და ხალხის სამსახურში ჩაყენება. ახლა მწირ 400 მეტრარ მიწას სიცოცხლე უნდა დაუბრუნდეს. შარშან, არადადგების დროს, სტუდენტებმა 50 დღეს იმუშავეს მესხეთში და დიდი სამუშაოებიც ჩაატარეს. აშენებულა რამდენიმე კილომეტრი ტერასა. ექსპლუატაციისათვის გამზადებულა აქამდე გამოუსადეგარი მიწები. ამ შრომითმა სემესტრმა გვიჩვენა, რომ სასწრაფოდ აუცილებელია არქეოლოგიური კვლევის გაშლა ამ მხარეში. როგორც ვაგუთი „თბილისის უნივერსიტეტი“ (16/1 X, 1977) იუწყება, ტერასების შიგა, მეორე და მე-3 სანე ფენებს შორის აღმოჩენილია კერამიკული მასალა, მის ტერიტორიაზე გაბნეულია ქვები, რომლებსაც უძველესი დამუშავების კვალი ატყვიათ და ტერასების ღღემდე უცნობი სამარხები (ყორანები) აგვიგვიჩვენებენ. საინტერესოა, რომ საუკეთესო რაზმებისათვის დაწყებული იყო არსაკიძისა და შოშიანის სახელობის პირიები. არაპროფესიონალთა — არაარქეოლოგთა მიერ ჩატარებული სამუშაოების შედეგადაც, ასე ვთქვათ, „შეუიარაღებელი თვალისა“ თუ აღმოჩნდა ტერასებზე მუშაობის დროს საინტერესო ფქსონატები, სპეცი-ალისტის თვლი ხომ ვაცილებით მეტს დაინახავს. სტუდენტთა ბრიგადები წელსაც და შემდგომაც გააგრძელებენ მუშაობას მესხეთში. ვფიქრობთ, აუცილებელი იქნება, რომ შედგომში, საქართველოს ისტორიულად

საინტერესო კუთხეებში (რომელი კუთხე არაა ისტორიულად საინტერესო!) მიმოშვევ სტუდენტთა ბრიგადებს მივამართო მაღალკვალიფიციური სპეცილისტი — ისტორიკოსი-არქეოლოგი.

ვიმედოვნებთ, რომ საქართველოს კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტი დასახავს ქმედით ღონისძიებებს იმ ხარვეზების დაძლევისათვის, რომლებზეც საუბარია საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის აღნიშნულ დადგენილებაში. აქ ყურადღებას გავამახვილებთ ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნეთა ისტატობის შემდგომი ზრდის, მათი პროფესიულ-მოქალაქეობრივი აქტიურობის ამაღლების აუცილებლობაზე. ვფიქრობთ, საქართველოს ალკ ცენტრალურმა კომიტეტმა, ჩვენი პრესის ახალგაზრდობთან ერთად, უნდა გამოაცხადოს კონკრეტული ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნეთა საუკეთესო წარმომებზე, უნდა ჩაატაროს პრაქტიკულ-თეორიული სიმპოზიუმები და სემინარები.

ვფიქრობთ, სწორედ საქართველოს კომკავშირმა, რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროსთან ერთად, უნდა გამოიჩინოს ინიციატივა და დააწესოს ყოველწლიური გათამაშება „ძველის მეგობრის“ ლატარისა, როგორც ეს ზოგიერთ რესპუბლიკაში დაწესებული. ვფიქრობთ, „ძველის მეგობრის“ ლატარის გათამაშებაში რესპუბლიკის მშრომელთა ყველა ფენა მიიღებს მონაწილეობას.

კიდევ რამდენი რამაა გასაკეთებელი დარწმუნებულ ვართ, საქართველოს სახელოვანი კომკავშირი ღირსეულად შეასრულებს მასზე ხალხის, პარტიის მიერ დაკისრებულ დიდმნიშვნელოვან ამოცანებს.

დასასრულ, გვინდა ვავიხსენოთ ან. ლ. ი. ბრევეტის სიტყვები, რომლებიც წარმოთქვა სრულიად საქავშირო ალკ XVII ყრილობაზე:

„კომკავშირული ყრილობის ტრიბუნლიდან მინდა დიდი წარმატებანი ვუსურვო ახალგაზრდა მწერლებს, მხატვრებს, კომპოზიტორებს, თეატრისა და კინოს შემქმედების მუშაკებს. ჩვენ მათგან მოველით ახალ ქმნილებებს. და ეს იქნება მათი ფასდაუღებელი წვლილი ჩვენს საერთო საქმეში და, უწინარეს ყოვლისა, საბჭოთა ახალგაზრდობის კომუნისტური აღზრდის საქმეში.“

საქართველოს კომკავშირის ყრილობამ ქართველი ახალგაზრდა შემოქმედებითი ინტელიგენციის მუშაობა სწორედ ასეთი სულისკვეთებით შეაფასა.

გამოთქვამთ რწმენას, რომ ახალგაზრდა ქართველი, შემოქმედებითი ინტელიგენცია ღირსეულად შეასრულებს დროის, ხალხის, პარტიის მიერ დასახულ კეთილშობილურ ამოცანებს.



ჩვენი ყურნალის ეს ნომერი ძირითადად ახალგაზრდა ავტორთა შემოქმედებას ეძღვნება. ახალგაზრდების საუბარი ახალგაზრდობაზე — შეიძლება ასე განისაზღვროს მისი შინაარსი და სახე.

23 თებერვალი საბჭოთა კავშირსა

და საქართველო-საზღვაო

ფლოტის დღეა



საქართველო
საბჭოთა სოციალისტური
რესპუბლიკა

გაეოფანე „საბჭოთა

კალაბის



ქართვლ მხატვართა მრავალ ნაწარმოებშია გაცოცხლებული დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემოქმედთა—ხალხისა და მის წინამძღოლთა სახეები, მეტყველადაა ასახული საბჭოთა ადამიანების გმირობა გერმანელ ფაშისტთა მიერ განაღებულ მძვინვარე ომში, მშვიდობისაკენ მისწრაფება და მშვიდობიანი შრომის სიხარული... ამ თემებზე შექმნილი სხვადასხვა დარგისა და ჟანრის მრავალი ნაწარმოები ღირსეულად დამკვიდრდა ქართული მხატვრობის საგანმურში.



თ. დედეიანი

კავკასიის დაცვა

ა. თონაშვილი

1921 წლის თებერვალი

შეიარაღებული 60 წელი

საბჭოთა შეიარაღებული ძალების 60 წლის-
თავისაღმდეგ მიძღვნილ ვრცელ ექსპოზიციასზე, რო-
მელიც გასული საიუბილეო წლის ბოლოს საქარ-
თელოს სახელმწიფო სურათების გალერეაში გა-
იმართა, თითქმის მთლიანად ახალი ნაწარმოებე-
ბი იყო წარმოდგენილი. ქართველმა მხატვრებმა
კვლავაც მრავალფეროვნად გახსნეს ხალხის ბედ-
ნიერებისა და მშვიდობისათვის მებრძოლთა სახე-
ები, ამაღლდნენ მთავარი გარდასულ დღე-
თა მოვლენებზე და მშვიდობიან დღევანდლო-
ბაზე.



გ. ნარმანია
წერილი
ხ. კოკოთი
წვევამდღეობა.



ნ. ალექსიძე
საბუთოთა კავშირის გვირის დ. მაქარაძის
პორტრეტი





ვ. ი. ლენინის ძეგლი ბორის ძნელაძის
ქალაქში. მოჭანდაკეები თ. ასათიანი, ლ. მხეიძე

კომკავშირული ქალაქი ბორის ძნელაძე

ბორის დაიწყო ქალაქის მშენებლობა და როგორი ამოცანები იდგა მშენებლების წინაშე?

კომკავშირული ქალაქის ბორის ძნელაძის მშენებლობა ამ ორიოდე წლის წინ დაიწყო. პროექტის დამუშავების დროს არქიტექტორების წინაშე მეთად მნიშვნელოვანი ამოცანა იდგა: შეგვექმნა ყოველგვარი პირობა და გარემო ახალგაზრ-

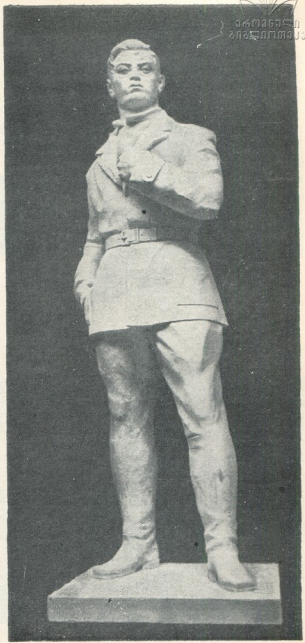
დობის ავანგარდის, კომკავშირულ მუშაკთა მომზადებისა და კვალიფიკაციის ამაღლების საქმიანათვის.

რესპუბლიკის ზემდგომი ორგანოების დადგენილების საფუძველზე სოფ. თელეთის მახლობლად, შაგნაბადას მთაზე გაშენებული წყალთა მეურნეობის სამინისტროს მუზეუმის შენობის რეკონსტრუქციისა და გაფართოების შედეგად უნდა შექმნილიყო რესპუბლიკური კომკავშირული სკო-

ინტარვიუ

მზილინისთან ახლოს ახალგაზრდული ქალაქი იხადება. მშენებარე კომკავშირული ქალაქი ბორის ძნელაძე სულ მალე სისხლსავსე სიცოცხლეს დაწყებს. 1976 წლის ნოემბერში აქ საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა სასწავლო კორპუსის პირველი რიგი და რევოლუციის დიდი ბელადის ვ. ი. ლენინის ძეგლი (მოქანდაკეები თ. ასათიანი და ლ. შვიციძე). საძირკველი ჩაეყარა ბორის ძნელაძის ძეგლს. კომკავშირული და პიონერული მუშაკების მომზადების, სწავლებისა და გადამზადების რესპუბლიკურმა ცენტრმა მაშინ ქერ შოლოდ შისი თაოსნები, შოამაგენი და სტუმრები მიიღო, მალე კი აქ დამკვიდრდებან ქალაქის ნაწილი მასპინძლები. უოველმზრივ აღჭურვილ, კომფორტაბელურ სასწავლო და საცხოვრებელ კორპუსთან ერთად, მათთვის აქ შეიქმნება კულტურული დასვენებისა და სპორტული წართობისათვის საჭირო ყოველგვარი პირობა. საქართველოს კომკავშირის ერთ-ერთი დამაარსებლის, ლენინური კომკავშირის თვალსაჩინო ორგანიზატორთაგანის, ბორის ძნელაძის ქალაქში ისწავლის, იღიურ-ორგანიზატორულ დონეს აიმაღლებს ჩვენი შენანიშნავა ახალგაზრდობა. სიმბოლურია, რომ კომკავშირული ძალეებით აივო ლენინის ეს ახალი ძეგლიც, რომლის გარშემო ამოკვეთილია ბელადის დიდებული სიტყვები: „ახალგაზრდა კომუნისტურმა თაობამ უნდა აშენოს კომუნისტური საზოგადოება“. კომუნისტური საზოგადოების მშენებელთა ეს ერთ-ერთი თვალსაჩინო კერა ქართულ მიწაზე ღირსეულად გაამართლებს ჩვენი პარტიისა და მთავრობის დაუცხრომელ ზრუნვას ქვეყნის მომავლისათვის.

ჩვენი ჟურნალის კორესპონდენტმა რამდენიმე კითხვით მიმართა ქალაქ ბორის ძნელაძის მთავარ არქიტექტორს ვახტანგ ცუხიშვილს.



ბორის ძნელაძის ძეგლი (თბაქორის მოედლი), მოქანდაკე მ. შერაზიშვილი.

ლა. ეს იყო ერთგვარი დასაბამი შემდგომი მშენებლობისა და იმ ტემპებისა, რაც კომკავშირული ქალაქის ტერიტორიაზე დღეისთვის გაჩაღებული. კომკავშირული ქალაქი ბორის ძნელაძე სპეციფიკურია თავისი ხასიათით: იგი სასწავლო კომპლექსს წარმოადგენს, სადაც ყველა პირობა იქმნება ასალგაზრდა კადრების აღზრდისა და სწავლებისათვის. ქალაქის მშენებლობა

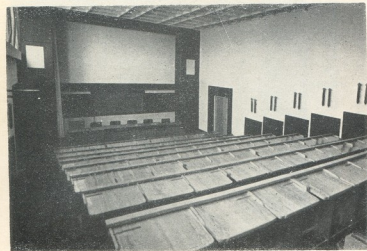
ეტაპების მისდევით მიმდინარეობს და სიმძლავრეები თანდათანობით შევა ექსპლუატაციაში.

მშენებლობის პირველი რიგი მოიცავდა შემდეგ ობიექტებს: ჩატარდა არსებული მუშეუემის შენობის რეკონსტრუქციისა და გაფართოების, ვ. ი. ლენინის მონუმენტის დადგმასთან დაკავშირებული სამუშაოები; ჩატარდა აგრეთვე სარიტუალო „მარშვილქაჩისის“, მისასუღელი გზის სამ-

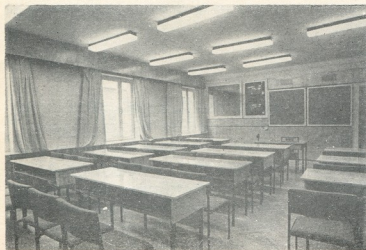


ნახევარკილომეტრიანი ტრასის, ტერიტორიასა და გზის განათებასთან დაკავშირებულ სამუშაოებზე პირველი რიგის ობიექტების მშენებლობა დამთავრდა 1976 წლის 22 ნოემბრისათვის.

მეორე რიგის მშენებლობა მოცულობით გაცილებით დიდია: ეს არის 116 ადგილიანი საძილე კორპუსი კომპაგვირული სკოლის მამწენულებისათვის, კენების ბლოკი (120 ადგილით) თავისი კაფე-ბარით, სამრავლ საშუალებათა შენობა, მწვანე ესტრადა, საქვაბე, გარაჟი, ღია სპორტული მოედანი, 50 მეტრიანი ტირი და ყველა ის გარე და შიდა საინჟინრო კომუნიკაცია, რომლებიც ჩამთვლილი ობიექტების ნორმალური ექსპლუატაციისათვის იქნება საჭირო. მეორე რიგის სამუშაოები დამთავრდა 1977 წლის ბოლოს.



მესამე რიგი დამამთავრებელი ეტაპია და მშენებლობის დასრულების შემდეგ ძირითადად ჩამოყალიბდება ახალგაზრდული ქალაქის ბორის მწვანის არქიტექტურული და მხატვრული სახე. მწყობრში შევა პიონერ მუშაკთა რესპუბლიკური სკოლა, 150-ადგილიანი საძილე კორპუსი, სააქტო დარბაზი, რომელიც 160 მაყურებელს დაიტევს, დასურული 25-მეტრიანი საცურაო აუზი და ტანგარჯიშის დარბაზი. დაიდგება ბორის მწვანისა და დიდ სამამულო ომში დაღუპული პოეტის, რუსთაველის პრემიის ლაურეატის მირზა გელვანის ძეგლები, ჩატარდება ტერიტორიის კეთილმოწყობისა და დენდროლოგიური პროექტის განხორციელების სამუშაოები. ამას გარდა, დამთავრდება წყალსაცავი ზღუდარის მშენებლობაც. ტერიტორიაზე გაჩნდება წყლის სარკე, რომელიც სპორტული და აქტიური დასვენების საუკეთესო ბაზა იქნება. კომპლექსის მშენებლობა დაიკავებს 26 ჰექტარს. ქალაქის ირგვლივ 250 ჰექტარ ტერიტორიაზე შეიქმნება ტყე-პარკი, რომლის პროექტი უკვე დამუშავებულია. როგორც ვხედავთ, კომპლექსის მოცულობა



სამაოდ დიდი და ადვილად წარმოსადგენია, თუ რაოდენ დიდ შრომს და ენერგიას მოითხოვს ამასთან დაკავშირებული სამუშაოები. მაგრამ ახალგაზრდული შენართება, კომკავშირული ტემპი და თავდადება ამ დიდი საქმის განხორციელების საწინდარია.

ორივე, — როგორც კომკავშირული, ისე პიონერმუშაო — სკოლის აუდიტორიები და სასწავლო კაბინეტები აღჭურვილია უსლესი ტექნიკით და აქ ყველა პირობა შექმნილი თანამედროვე მეთოდებით სწავლებისათვის. ასევე, საცხოვრებელ კორპუსებში შექმნილია სათანადო პირობები დასვენებისა და მეცადინეობისათვის. კვების ბლოკი და კაფე-ბარი ცალკე შენობაშია განთავსებული და გადასასვლელით უკავშირდება საძილე კორპუსს. ოთხადგილიანი მსუბუქი ტიპის კოტეჯები დაეთმოა რესპუბლიკური პიონერული აქტივის სემინარის მსმენელებს. იგი ერთდროულად 350 მსმენელს დაიტევს. მათ განკარგულებაში იქნება მშვენიერი სპორტული კომპლექსი, მწვანე ესტრადა ვიდუოდანადგარით, დახურული სააქტო დარბაზი 160 მაყურებლისათვის და სხვა ობიექტები, რომლებიც ახალგაზრდა კადრების აღზრდასა და კვალიფიკაციის ამაღლებას მოემსახურება.

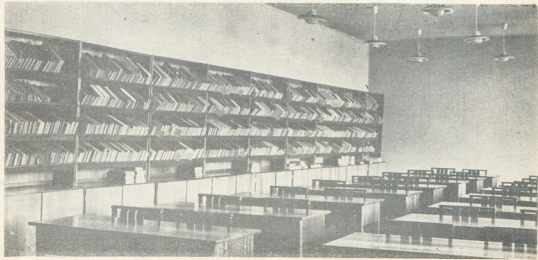
ვინ პაროქტებს ახალი ქალაქის მშენებლობას?

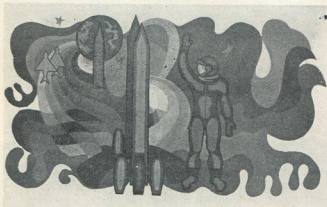
კომკავშირული ქალაქის ბორის ძნელადის გენერალური დამპროექტებელი საპროექტო ინსტიტუტი „საქქალაქმშენსახპროექტია“. ქალაქის მშენებლობის პროექტის დამუშავებაში მონაწილეობას იღებდა საპროექტო ინსტიტუტი „საქქალაქპროექტი“, რომელმაც დაამუშავა წყალსაცავისა და ტერიტორიის მორწყვის პროექტები. რესპუბლიკის სპორტკომიტეტის საპროექტო კაბინეტმა დაამუშავა ღია სპორტული მოედნების პროექტი, სატყეო მეურნეობის სპეცსაპროექტო კანტორამ — ტყე-პარკის პროექტი და სხვ.



მიჩა გელოვანის ძეგლი (თბაშირის მოედლი), მოქანდაკე გ. შვეციაბაია

სასწავლო კორპუსი
ლექტორიები
აუდიტორია
საღისკუსიო დარბაზი
ბიბლიოთეკა





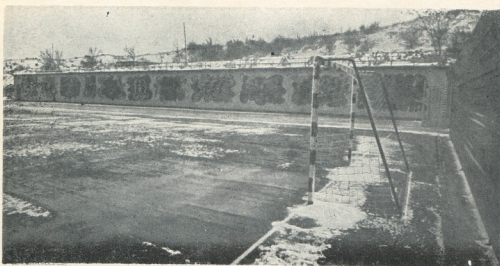
მისასვლელი და შიდა გზები გაიყვანა საავტომობილო გზების სამინისტრომ. სხვა მნიშვნელოვანი ორგანიზაციამაც მიიღო მონაწილეობა ამ მეტად მნიშვნელოვანი საქმის განხორციელებაში.

კომკავშირული ქალაქის ესთეტიკურა იერის ჩამოყალიბებაში თავისი წვლილი შეაქვთ მხატვრებსაც. ამაზე მეტკველებს სპორტული კომპლექსის დეკორატიული პანო. ვინ არიან მისი ავტორები?

ახალი ქალაქის კეთილმოწყობასა და გალამაზებაში, რა თქმა უნდა, მხატვრებიც, კერძოდ, ახალგაზრდული ძალები აქტიურ მონაწილეობას იღებენ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებული მხატვრები გიორგი გეგუა, ნიკო ხერკელაძე, ანზორ ჩხაიძე დიდი აიყვარულით და პასუხისმგებლობის გრძნობით მუშაობენ ნავგობბათა დეკორაციულ შემკულობაზე. მათ გვეუთენით სპორტული ნავგობბათის მონატულობა სპორტის სხვადასხვა სახეობის ამსახველი კომპოზიციებით. ავტორებმა იგი გადაწყვიტეს მონუმენტური ფერწერის პრინციპების, გარემოს, თვით შენობის დანიშნულების სათანადო გათვალისწინებით. მხატვართა ხელი შემდგომშიც არ მოაკლდება ახალგაზრდულ ქალაქს, მის სხვადასხვა ობიექტს.

ქალაქის მშვენიერება იქნება კიდევ ორი ძეგლი — ბორის ძნელაძისა, რომლის ავტორია მოქანდაკე მერაბ შერაბიშვილი და მირზა გელოვანისა — გიორგი შხვაცაბაის მიერ გამოქანდაკებული. ქართველმა მოქანდაკეებმა დიდი შთაგონებით იმუშავეს თავიანთ ახალ ნაწარმოებებზე, რომლებიც, ვფიქრობთ, ქართული სახეითი ხელოვნების ახალი შენაძენია.

ბორის ძნელაძის ქალაქის სახით მართლაც მნიშვნელოვანი კომპლექსი ემატება ჩვენს რესპუბლიკას. წარმატებით დაწყებული საქმე ღირსეულად დაგვირგვინდება — ამის საწინდარია ის შრომითი და შემოქმედებითი შემართება, რასაც მშენებლები იჩენენ მომავლის ქალაქისადმი.



სპორტული ნავგობბათის პანოს ფრაგმენტები
სპორტული კომპლექსის ერთ-ერთი კუთხე



ვაჟა-ფშაველა კოლონეთში

სანდრო მრეკლიშვილი

„რუსთაველის შემდეგ ჩვენ ასეთი ნიჭით ცნებულ პოეტს არა გვეყოლია“

ილია ჭავჭავაძე

1977 წლის 3 ივლისი. პოლონეთის სახალხო რესპუბლიკა. ქა-
ლაი კრაკოვი. თეატრი „ისტუ“. ვაჟა-ფშაველა — „ისტუმარ-მასპინ-
ძელი“. პრემიერა.

საქართველოს სახელმწიფოების ქვეყნებთან შეგობრობისა და
კულტურული თანამშრომლობის ისტორია ამ ფაქტს ერთ-ერთ მა-
კალიად დაასახლებს, ხელფრენების მატყიან ჩვენი თეატრის მსოფ-
ლიო სარბიულზე გასვლის ერთ-ერთ საფეხურად აღწუსავს, ვაჟა-
ფშაველას შემოქმედების მკვლევარნი კი მსოფლიოს რუკაზე კი-
დე ერთ ნიშანს დასვავენ. ვაჟას პოემის უცხო ენაზე ამტკუველე-
ბა თავისთავად საინტერესო ცდაა. ვაჟა-ფშაველას პოეზიის პოპუ-
ლარიზაციისთვის თვისობრივად ახალი საფეხურია.

ვაჟას უცხო ენაზე ამტკუველების ამბავს თავისი ქარგა აქვს, თა-
ვისი განვითარება, თავისი დრამატურული სიუჟეტი.

ობლიოს „მეტების თეატრისა“ და კრაკოვის „ისტუ“-ს ურთიერ-
ობის საფუძველი 1975 წლის შემოდგომაზე, ვროცლავის საერთა-
შორისო თეატრალურ ფესტივალზე ჩაყარა. ფესტივალის საპა-
ტიო სტუმართა შორის მეც გახლდით მიწვეული, როგორც საბჭოთა
ახალგაზრდული თეატრის წარმომადგენელი. საფესტივალო კომი-
ტეტმა და მისმა დირექტორმა ბოგუსლავ ლიტვინცმა „მეტების
თეატრის“ არსებობა პოლონურ ეურნალ „თეატრის“ 1974 წლის
მე-18 ნომერში გამოქვეყნებული ვრცელი სტატიიდან შეიტყო და
მიწვევის წერილის გამოგზავნაც არ დააყოვნა.

„ლია თეატრის“ მებუთე საერთაშორისო ფესტივალის მონაწილე-
თა წესმა მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი აღმოჩნდა: 38
თეატრი მსოფლიოს 28 ქვეყნიდან. მე საშუალება მიქონდა გაცი-
ნობად ყველა ამ თეატრს, და მათ შორის — კრაკოვის თეატრ
„ისტუ“-ს, რომელმაც ფილოსოფიურ-ეპიკური საქეტიკალი „ექსო-
დუსი“ წარმოადგინა. რეჟისორ კრისტოფ იასინსკის მეტაფორული
პროცენება ჩვენს შემოქმედებით მრწამსთან დაახლოებული მეჩ-
ვენა.

გვიან სადამოს, როდესაც მთავრდებოდა საქეტიკალი, ფესტი-
ვალის მონაწილენი და სტუმრები პოლონეთის სტუდენტთა სოცია-
ლისტური კავშირის სახალხოში — „პალაკციში“ გამართულ ინ-
ტერალუმში ირბებოდნენ. ფესტივალის დირექტორთან — ბოგუს-
ლავ ლიტვინცთან შეგობრობა საშუალების მამკლავა მოვლენებ.
ში უშუალო მონაწილეობა მიმეღო. ჩემთვის, ბაუერისის სემი-
ნარებზე „გაყვებულ“ აღმამინისთვის, არც ინტერკლუბის ატ-
მისფერი აღმოჩნდა უცხო. აქ დაუმეგობრდი თვალსაჩინო პო-
ლონელ ლიტერატორსა და თეატრალს ვიკოლდ დომბროვსკის,
ვიტოლდი კარგა დე იცნოს ქართულ კულტურას, განსაკუთრებით —

ქართულ საბჭოთა ლიტერატურას. მეუღლესთან — ირენა ლევან-
დოვსკიათან თანამშრომლობით ჩვენი მერტლების ნაწარმოებე-
ბიც უთარგმნია პოლონურ ენაზე და მუხრანელ „ლიტერატურისა
გრუპის“ მუდმივი მკითხველიც გახლავით.

ფესტივალის დახურვის წინა დღეს, 28 ოქტომბერს, გვიან სადა-
მოს, „ინტერკლუბში“ ვიკოლდ დომბროვსკის ჩემი შთაბეჭდილება
გაუზიარე საქეტიკალ „ექსოდუსის“ გარშემო და სურვილი გამოვ-
თქვი ჩვენი თეატრისა და „ისტუ“-ს თანამშრომლობის შესახებ.
ვიკოლდმა იდეა მიიწონა და იმწამდე შეუდგა მის განხორციე-
ლებას. იქვე, მეზობელ მაგდალასთან მჭადრი კრისტოფ იასინსკი
ჩვენიან გეგმობაზედა, ერთმანეთს წარგვადგინა და კრისტოფს
ურთიერთთანამშრომლობის იდეა განაწო. ჩვენ მოქმედების კონ-
კრეტული გეგმა დავსახეთ, რომელიც იმდენად პრაქტიკული და
ზუსტი აღმოჩნდა, რომ „მეტების თეატრისა“ და „ისტუ“-ს ურ-
თიერთობა დღემდე სწორად ამ გეგმის მიხედვით ვითარდება. რა
თქმა უნდა, ეს შემთხვევითი ამბავი როდია. უმართებულო იქნე-
ბოდა გვეუბრა, რომ ორი თეატრის შემოქმედებითი თანამშრო-
მლობის წარმატებით განვითარება განაპირობებულია მათი ხელ-
მძღვეანელების რაიმე განსაკუთრებული ორგანიზაციული უნარით.
ჩვენი თანამშრომლობის საფუძველი დრმა და ბეგისსთქმელია
ორი სოციალისტური ქვეყნის ახალგაზრდული თეატრების წარმო-
მადგენლებმა შემოქმედებითი შეგობრობის სურვილი გამოსთქვეს
და თუ ეს შეგობრობა განვითარდა, ამაში ნათლად ჩანს სოცია-
ლისტური სამყაროს ერთობის ძალა, მტკიცე იდეოლოგიური კავ-
შირი, რომელსაც ძალუმს კილომენტებში გაღალაბოს, ახალგაზრ-
და ხელოვანთა შორის სულიერი მშობის ძაღვით გააბას, დასძლიოს
ყველა ორგანიზაციული სინდენდი. ან რა სინდენდი ამ ურთიერ-
ობის სახელმწიფო დონეზე აუვანა, როდესაც ყველა ოციკია-
ლური დაწესებულება — პარტიული და კომპარტიული ორგანი-
ვები, კულტურისა და საგარეო საქმეთა სამინისტროები, პრესა და
ტელეხიზდა, თვით ინტერნაციონალური არსი სოციალისტური სის-
ტემისა — მოწოდებულია და მოწადინებულია მომეც ქვეყნების
ახალგაზრდობის ქუმშარტიად სულიერი დაამოხილებიისთვის.

თეატრი „ისტუ“ თავის არსებობას 1966 წლიდან თივლის. საშო-
ციანი წლების ისტორია ადინიშენება მსოფლიო ახალგაზრდული
მოძრაობის მძღვარნი აფეთქებით. თუ კაპიტალისტურ ქვეყნებში ამ
მოძრაობას საფუძველად სოციალური და პოლიტიკური პროტესტი
უდებდა, სოციალისტურ ქვეყნებში მან ინტერნაციონალური, ნაციო-
ნალურ-განმანათლებლური მოძრაობის მხარდაჭერის, პროგ-
რესულად მოაზროვნე ახალგაზრდობის მსოფლიო მასშტაბით გა-
ვითარების ხახათა მიიღო.



ახალგაზრდულმა მოძრაობამ თეატრალურ ხელოვნებაში ახალი ფორმები, ახალი ორგანიზაციული სტრუქტურა დაბადა. აქტიურად ჩაება ამ მოძრაობაში პოლონური თეატრიც; სამოციან წლებში იწეებს თავის მოღვაწეობას ვროცლავის საერთაშორისო საფესტივალო კომიტეტი ბოგუსლავ ლიტვინცის ხელმძღვანელობით. თეატრალური ფესტივალები ამ არცთუ ისე დიდ პოლონურ ქალაქში წლების მანძილზე ითვლება მსოფლიოს თეატრალური ახალგაზრდობის ყველაზე წარმომადგენლობით ფორუმად. პოლონეთში იქმნება ახალგაზრდული, სტუდენტური თეატრების ფართო ქსელი. შემოქმედებითი სახით, მხატვრული სტილით ეს „ახალგაზრდა“ თეატრები ძალზე განსხვავდებიან „აკადემიური“, „პროფესიონალურ“ ზრდადარსებულებიდან. „ტრადიციული“ თეატრებისგან, დრამის უძველესი ხელოვნება თავისუფლდება რენესანსული „ნაღისებური“ არქიტექტურის მარწმუნებლად და კვლავ იძენს თავისუფალი გაღანაცდლების უნარს, უშუალოდ, არქიტექტურული „ბარიერის“ გარეშე მიდის მაუერებელთან, რაც „ახალგაზრდა“ თეატრისგან მოქალაქეობრივი პათოსის სიმჭიდვრის თხოვს, ტრადიციულ სცენურ ფორმებს მდიდარ მეტაფორულ აზროვნებას უპი-

„სტუ“-ს დაბადებისა და ჩამოყალიბების პროცესს. სამოციან პირობებში თეატრალური სკოლის კურსდამთავრებულთა და სტუდენტთა ჯგუფთა უღვას კრისტოფ იანსენის ხელმძღვანელობით. თვით სახელწოდება „სტუ“ მოწოდების შემოკლებული ვარიანტია: „სტუდენტო, უვანა“, რაც პოლონურად ნიშნავს: „სტუდენტობა, ყურადღებობა“. 1967 წელს თეატრთან სტუდია იქმნება, სადაც ახალგაზრდებს მსახიობებად ამწავლებენ. სტუდიის მუშაობა განსხვავებულია პოლონეთის უმადლესი თეატრალური სკოლის მეთოდოლოგიისგან, რომელიც, ჩემის აზრით, კონსერვატიულად ტრადიციულია. თვით „სტუ“-ს მუშაობის მეთოდიც კი, ძირითადად, ქმედითი ანალიზის მეთოდს ეყრდნობა.

„სტუ“ ბევრს მოწაყრობს, როგორც პოლონეთში, ასევე მის ფარგლებს გარეთაც. თეატრს დიდ დახმარებას უწყევენ პარტიული და ახალგაზრდული ორგანიზაციები. 1976 წლამდე თეატრს საკუთარი შენობა არ ჰქონდა, 1975 წლამდე კი უღიარებოდ მუშაობდა. 1975 წლიდან „სტუ“ — სახელმწიფო თეატრია, საკმაოდ დიდი ღირებულებით. თეატრს დაეიშო შესწინაშე შენობა კრავკოშ.



სცენა სპექტაკლთან

რისიკებს. ახალი სცენური ხერხები ახალ დრამატურგებს ექნის, თეატრი ლიტერატურის „მონობიდან“ თავისუფლდება და თავს დამოუკიდებელ ხელოვნებად გრძნობს, — ისე, როგორც ეს მისი ისტორიის საუკეთესო წლებში იყო: როდესაც უშუალოდ თეატრში, უშუალოდ თეატრისთვის იქმნებოდა უმაღლესი ხარისხის ლიტერატურა, ნაცვლად ზოგადად, „ყველა თეატრისთვის“ დაწერილი დრამატურგიული ტექსტის ინტერპრეტაციის აუცილებლობისა. სწორედ პოლონეთში, ვროცლავში იბადება სამოციან წლებში ვროცლავის თეატრი „ლაბრატორიუმი“, რომელსაც ჩვენი დროის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორი — მიტერ ბრეჟო ახასიათებს, როგორც „...ღმრთაული და დახვადების თეატრალური ტრადიციების სინთეზს“. ვროცლავის თეატრში მსახიობის გამომსახველობით აპარატის ახალი, დღემდე მოვლემარე შესაძლებლობები გაიხსნა, ახალ სცენურ ფორმები გარდაიხსნა.

კრავინის სცენაში, ვისლის სანაპიროზე, ვაველის ისტორიული ციხე-სიმაგრის პირდაპირ. შემუშავებულია შენობის რეკონსტრუქციის თანამედროვე პროექტი.

მახვილონიერულად გადარა კრისტოფ იანსენს თეატრის დროებითი სთავის პრობლემა ძირითადი შენობის რეკონსტრუქციის დამთავრებამდე. სტუდენტთა ქალაქის შორიხლოს, წუნარ რილას ქუჩაზე, დაიდგა დიდი კარავი, გაწყოილი „შაპიტოს“ პრინციპზე, მაგრამ დამოუკიდებელი კონსტრუქციისა. ამჟამად „სტუ“ წარმოდგენებს სწორედ ამ კარავში უჩვენებს მაუერებლებს. პირველი სპექტაკლი კარავში 1976 წლის შეუიღგოპოშე გაიარა. წარმოდგენილ იქნა მიხეილ ბულგაკოვის ცნობილი რომანის „სატრატი და მარგარიტა“-ს მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი — „სატრენტები“.

კარავი 500 მაუერებელს იტევს. ამფითეატრის რიგები ნახევარ-

წარულად ერთმის არენას. კარავში დრამატული სპექტაკლის გა-
თამაშება თავისთავად ახალი იდეა არ არის და საუფლებებს ითვ-
ლის. სამკარისა შექსპირის თეატრი — „გლობუსი“ გაიხსენოთ,
რომელიც კარვის პრინციპით იყო აგებული. დღეს თეატრალურ
კარავი „მკედრითი ადსდგა“ და მსოფლიოს მრავალ კუთხეში
კვლავ გამოჩნდა ნაირფერადი გუმბათები, რაც კიდევ ერთხელ
აბტყიებს თანამედროვე „ახალგაზრდა თეატრის“ მთავარ პრინ-
ციპს — მინილურობას. თეატრალური აზროვნების განთავისუფ-
ლებას ტექნიკური მარწმუნებისგან, მხატვრული შთაგონების არ-
ჩატეტურული სტანდარტებით შეზღუდვისაგან.

აი, იმ დოკუმენტის მთლიანი ტექსტი, რომელიც ასახავს „მეტე-
ხის თეატრის“ და „სტუ“-ს ურთიერთობის პრინციპებსა და პერს-
პექტივას: „ახალგაზრდული თეატრების შემოქმედებითი თანაშ-
რომლობა არის სოციალიზმის ეპოქის ინტერნაციონალური სუ-
ლისკეთების მკაფიო გამოვლინება და მთლიანად შეესაბამება საბ-
ჭოთა კავშირისა და პოლონეთის სახალხო რესპუბლიკის პოლიტიკის
კულტურული თანაშრომლობის ღირებულებას. თეატრების ურთიერთ-

თეატრი „სტუ“, კრაკოვი —
კრისტოფ იანინსკი — დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი,
მჩიე გურგული — დირექტორის მოადგილე ადმინისტრაციის
ღირებულებას.

თეატრების წარმომადგენლები, აღსატურებენ რა საბჭოთა კავ-
შირის, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროებისა და პო-
ლონეთის სახალხო რესპუბლიკის კულტურისა და ხელოვნების სა-
მინისტროს თანხმობასა და მხარდაჭერას, სთავაზობენ მათ თეატ-
რების ურთიერთთანაშრომლობის შემდეგ პროგრამას:

1. იდურ-მხატვრული და შენობა-ნაგებობის მოდერნიზაციის მეთო-
დების, ასევე, ორგანიზაციული სტრუქტურების გაცნობა თეატრე-
ბის დელეგაციების ურთიერთგაცვლით.
2. თბილისის თეატრ-სტულის დელეგაცია ეწვევა კრაკოვის 1976
წლის 6-16 ივლისს.
- კრაკოვის თეატრის დელეგაცია სასტუო ვიზიტით ეწვევა თბი-
ლისს 1976 წლის 20-30 ნოემბერს.
3. თეატრების რეპერტუარში წინასწარი გათვალისწინებით მოხ-
დება სადადგომო ჯგუფების გაცვლა შემდეგ ვალებში:



სცენა სპექტაკლიდან

თანაშრომლობა უკლებლად ზედს შეუწევინებს ახალგაზრდა თე-
ატრალური კადრების შემოქმედებით ზრდას და ჩვენი ქვეყნების
მღვიმის თეატრალური ტრადიციების განვითარებას.

შედეგები

1976 წლის 10 ივლისს, ჭალაქ კრაკოვიში, შეხვედრა შე-
მოქმედებითი ურთიერთთანაშრომლობის გზით თეატრების შემ-
დეგა წარმომადგენლობით:
თეატრი-სტუდა, თბილისი —
ალექსანდრე მრეველოვილი — სამხატვრო ხელმძღვანელი და
მთავარი რეჟისორი,
მხოლოდ ქავეკაქე — მთავარი მხატვარი.

- ა) თბილისის თეატრ-სტულისაგან სადადგომო ჯგუფი (რეჟისორის
მხატვრის, კომპოზიტორის შემადგენლობით) განხორციელებს თე-
ატრ „სტუ“-ში მართლად ავტორის პიესის დადგმას, საორიენტა-
ციოდ — 1977 წლას განაუხლებს.
- ბ) კრაკოვის თეატრ „სტუ“-დან სადადგომო ჯგუფი (რეჟისორი
მხატვარი, კომპოზიტორი) განხორციელებს თბილისის თეატრ-სტუ-
დაში პოლონელი ავტორის პიესის დადგმას, საორიენტაციოდ —
1977 წლის შემოდგომაზე.
4. 1978 წელს, ჩვენი წინადადებით, სასურველია გაცვლითი გას-
ტროლების ჩატარება, რომლის დროსაც წარმოდგენილი იქნება
ურთიერთთანაშრომლობის შედეგად დადგმული წარმოდგენები.
5. თანაშრომლობის შემდეგი პროგრამა შენუშავებული იქნება
ამ პროგრამის განხორციელების შემდეგ.
6. ყველა ორგანიზაციული და ფინანსური საკითხი გაფორმე-



ბული უნდა იყოს საბჭოთა კავშირისა და პოლონეთის სახალხო რესპუბლიკის შორის კულტურული თანამშრომლობის ხელშეწყობის საფუძველი.

ორივე მხარე განსაკუთრებით ამხებლებს უურადლებას, რათა ეს თანამშრომლობა ხელს უწყობდეს სოციალისტური ხელშეწყობის განვითარებას. ეს დოკუმენტი შედგენილია ქალაქ კრაკოვში, 1976 წლის 10 ივლისს, ოსტრინის პირად.

ამ დოკუმენტის ხელმოწერა და ბეჭედბეჭდვითი ორი პირი კრაკოვში იანაბო, არი პირი — თბილისში, მეტეხის თეატრში. მისი 1, 2, და მე-3 პუნქტის ნახევარი უკვე შესრულებულია.

მხატვარ მიხეილ ჭავჭავაძისთან ერთად კრაკოვს 1976 წლის ივლისში ვეწვიო. „სტუ“ ახლადგამოცემული იყო ამერიკის კონტინენტიდან, სადაც ბალიტიორის ფესტივალში მიიღო მონაწილეობა და საგანტროლო მოგზაურობა ჰქონდა ლათინური ამერიკის ქვეყნებში.

კრაკოვში ჩვენი ხანმოკლე ვიზიტის მიზანი იყო დასადგმელი ნაწარმოების სახალხო შერჩევა, სპექტაკლის გამომშვების ვადების დადგენა, რეგანიზაციული საკითხების გარკვევა.

„სტუ“-ს კოლექტივს დასადგმელად ვთავაზობდით „სტუმარ-მასპინძელ“ შეთავაზებას. იმხანად პოეზის პოლონური თარგმანი ჯერ არ არსებობდა. რადგანაც ამ ნაწარმოების კრაკოვში დადგმა ადრევე ჯერონდა გადაწყვეტილი, თან პოეზის ქართული ტექსტები ჩავიბეჭდე და რუსული თარგმანის სამი სხვადასხვა ვარიანტიც. დასის შეტყობამე მიხეილ ჭავჭავაძე და მე ერთმანეთს ვენაცვლებოდი, ხანდახან სიტყვასაც ვართმედილი ერთმანეთს, რათა პოლონელი კოლექტივისთვის შედეგის დაზარად სრულად გადაგვეყვავის პოეტური ნაწარმი, პოეზის მხატვრული თავისებურება.

არ ვიცი, შეძელით თუ არა მაშინ ვაფას გენისის თუნდვ ცნობი, სულ პატარა საიდუმლოს ახსნა უსმელთ კოლექტივისთვის, მაგრამ დაბეჭდილი შემოქმედება უკვე, რაც „სტუ“-ს კოლექტივმა, მაგრამ სადამოს ნაწარმოებში ორი უსმელად შეუვარებულ, თავისი პოეტური შინაგან დაშინა დაინახა, რაც მასხილისთვის მიმავად სპექტაკლის შემოქმედებით ატმოსფეროს ვარაგნა. და თუ პოლონელი კოლექტივისთვის იმხანად ბოლოვდებოდა გზა და ნაყოფი. რას დადგამდნ მათთან ქართულებში, ტექსტულებში ვასაგები გზა-და ჩვენი შემოქმედებითად ფანატორი სიყვარული ვთავაზობდით მისთვის. ვიკოლდ დომბროვსკის მიერ დატანილი ვაფას ჩიპოვანდა და კრისტოვ იასინსკის შირადებრა, ვარაუდებული ჩვენი სიყვარულზე, „სტუ“-ს კოლექტივისთვის საქამარის ამოჩინდა.

სახლოდრო გადაწყვიდა: 1977 წლის მარტი-ინისში, მეტეხის თეატრში, სადადგმო ჭგუფი ხანდრო შრეცელშვილის, მიხეილ ჭავჭავაძის და მიხეილ ოძელის შენადგენლობით კრაკოვის თეატრ „სტუ“-ში განახორცილებს ვთავაზობდით პოეზის „სტუმარ-მასპინძლის“ დადგმას. თარგმანი ვიკოლდ დომბროვსკის დედადა. რიდდეს ვარაგნა ვი დავბრუნდით, ვიკოლდ ნამივე რუსული თარგმანც დედებუფით, ქართულ ტექსტთან შევადარე, უსმელბანს დავაზუსტედი და თბილისისკენ გამოსწვით.

1976 წლის ნოემბერში კრისტოვ იასინსკი ეწვია თბილისს მსახიობ ოლგა ტიტოვან ერთად. ოლგა თეატრში „სავარგო საქმეთა მინისტრის“ ფუნქციასაც ასრულებს. მეტეხის ტაძარში, თეატრის ატმოსფეროში კრისტოვუ მლიერი შობაბეჭდებდა მოახდინა. სპექტაკლების შემდეგ დიდხანს ვსაუბრობდით. კრისტოვის წინადადება ჩვენს თეატრში ტალეუპ რუფეინის პიეის „კარტოთის“ დადგმის შესახებ ჩვენს მიერ მოწონებულ იქნა. „კარტოთი“-კ“ დრამატული კონსტრუქციით, პროფესორტით, გრძნობათა ბუნებით ესადაგება თეატრ-სტუდის სტილსა და „მეტეხის თეატრის“ ატმოსფეროს.

ამგარედა, ჩვენი თეატრების ურთიერთობაშია გადაწყვეტილი ეტაპი დაწყეო. საბჭოთა კავშირის და თბილისის კულტურის სამინისტროებში, თანამხად საქართველოს კულტურის სამინისტროს წარდგენისა, „მეტეხის“ თეატრისა და „სტუ“-ს ურთიერთობა კულტურული თანამშრომლობის სახელმწიფო გეგმაში შეიტანეს. ჩვენი სადადგმო ჭგუფი აქტურ საზოადის შეუდგა „სტუმარ-მასპინძლის“ პოლონური თეატრში განხორციელებისთვის.

1977 წლის აპრილის დამდეგს დემეპ მივიღეთ: „გხოვოდ დადგმის განხორციელებისთვის კრაკოვში 20 მაისს ჩამოხვდით, რადგანაც თეატრ „სტუ“ პარილის ბოლოს საფარგებუთ, ნანსის

საერთაშორისო ფესტივალზე მიგზავნება, სადადგმო-1977 წლის დაბრუნდებამო“. ტელეფონით ვესაუბრეთ კრაკოვს. დადგინდა პრემიის ვადა — 25 ივლისი. თეანახევარი საქამარის დროა: 00-70 სარეპეტიციო ქართული უნდა უყონდრო და ერთმომქმედების სპექტაკლის განხორციელებას, რა თქმა უნდა; ინტენსიური მუშაობის პირობებში.

ჩვენი ქალაქის შემოქმედებითი ახლადგარდობის წარმომადგენლებმა სრულად გამოსთვეს პრემიარზე სპეციალური ტურისტული ჭგუფით დაწარმებისა, მეტეხის თეატრის“ დირექციამ ოცონარი მისართა უსტოეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული თანამშრომლობის საქართველოს საზოადობებს სპეციალური ტურისტული ჭგუფის შექმნის შესახებ. საზოადობის პრესიდილით ენთუზიაზმითა და გულსიყვარული შეხვდა ჩვენს თხოვნას და ამ საქმეს შევადგინებოვარ არ დაჯალო. შეიქმნა სპეციალური ტურისტული ჭგუფი, რომლის ვანარგებუ მთავარი ადგილი 25 ივლისს, კრაკოვს, თეატრ „სტუ“-ს დადგმო.

სადადგმო ჭგუფის კრაკოვში გამგზავნება იყო ეტაპად დაიყვამა: მე კრაკოვში 20 მაისს უნდა ჩავსულიყავი, მიხეილ ჭავჭავაძე და მიხეილ ოძელი — ივლისს პირველ რიგში ჩავსებო. მოსახლადგმელი სამუშაო ჩვენს მიერ მთლიანად ჩატარებულ იქნა: მზად იყო პოეზის ტექსტის სცენური ვარიანტი, მხატვართან და კომპოზიტორთან შეთანხმებული მხატვრული და მუსიკალური გადაწყვეტილების ძირითად ნაწილებზე.

18 მაისს ვარაგნა ვიკოლდ. პირველი რიგში ვიკოლდ დომბროვსკის დავუკავშირე, რომელსაც „სტუმარ-მასპინძლის“ პოლონური თარგმანი უკვე დასრულებული ჰქონდა. პოლონურ ტექსტზე ვიმუშავეთ. შევადარეთ ქართულ დიდანს. თვითონ ვიკოლდ შედეგით ვეყოფილეთ ხანდა.

მთავარი ჩემთვის და მთარგმნელისთვის ვაფას პოეტური სტილის შერჩევისთვის იყო. ვაფას პოეტიკის მთავარი თავისებურება, ჩემის აზრით, გმირის შინაგანი განცდილი და ვარაგნაქაროს როლუ ურთიერთობის დღეს. მინდა იქნება ეს თუ ხმელი წიფელი, გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარება ყოველთვის განსაკუთრებულ კავშირშია ვარაგნოსთან. ფილოსოფიური, სოციალური იდეა ვაფასთან მძიფო ემიციურ კონფლიქტშია გადაწყვეტილი. გმირის ზრდის, ჩამოყვარების ყოველი საფეხური პოეტს ფსიქოლოგიურად ზუსტად. დეტალურად აქვს დამუშავებული, არასოდეს არ სცდება ადამიანის ორგანოდ, ბუნებრივ, ცრობის შეხედვით, უზრუნო არსს. და მხოლოდ კონტრასტები „ამწუთიერი“ განცდილი და საერთო მოქმედებისა, გმირის ვარაგნაქაროსთან შეთანხმებლობის კონფლიქტს ქმნის ზედადაბურ, ზედადრო მალას, რაც მოქმედების ზუსტ ლოგოსას პერიოკულ ფორმას უქმნის და გმირის საქციელი, მისი ხასიათი ვანოვადებულობ, მეტაფორული სინაღლები და მულდურ სოციალისკენ მიყვას. დაცონიერი პოეტური ფორმა უფლებას აძლევს ვაფას პოეტიკის უსმელის ფორმელა — „მხატვრული ხერხების მინიმუმი — მხატვრული ხარის მინიმუმი“ — პრაქტიკულად ვანახორცილოს. ურთულესი ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური კომპლექსი უზრუნო, მტერი უსმელის და დეტალით იკითხება:

სტუმარს აბერა წულუ, მიზანტეხის შინაო, ქალი მისდებდა უკანა, ჭყოლა მიღის წინაო, თან მისდებდა ზეიადური, ძმობილი ვანინაო.

ამ, ცრობის შეხედვით, „თხრობით“ მონაკვეთი ვაფას მოცემული აქვს:

- I. სტუმრის დახვედრის რიტუალი;
- II. სამივე მოქმედი პირის ფსიქოლოგიური მდგომარება;
- III. გმირის სიგრძეში გადაინაცვლების დინამიკა (რასაც თეატრში „მოსანდენს“ ეტყობით).
- IV. მოქმედების რიტმი.

ჭყოლა ცოტას შეფქრდა, პირს სინანული ვაწყო,

ეს ის წუთია, როდესაც ჩოლოა პირველად მიიღებს ინფორმაციას — მისი სტუმარი (უკვე „მშობლის“ ზედადური) პირადად მისი, ჩოლოაბის მოსახლელ მეტრისა, ჩოლოა ლუსებს და ახალ, უაპდეტატურ ნააბობის უმცნეს, როგორც მოლა ზედადურმა მისი ძმა „ჩრდიანებში თოფითა“. დუშმლის შემდეგ პასუხობს ჩოლოა:

— „ეგ ვართალა, იქნება...
რა უნდა მითხროთ მაგათა...“ და ა. შ.

აქ ჩოლოას რეაქციაში (თეატრის ენაზე — „შეფასებაში“) მოცემულია გვირის ხასიათის ინფორმაცია და თუმცა კონფლიქტის განვითარების პერსპექტივა. ამ „შეფასების“ გარეშე მოაღწეობს შემდგომი სვლა სიმამრებსაც დაკარგავდა, ფსიქოლოგიურ სიზუსტესაც და ემოციური წერტილების ძალასაც. მიღებულ ინფორმაციაში ჩოლოაბისთვის უმაღლესი ნიშნად სტუმრთან დაძმობილება რჩება — ასეთია მისი ბუნება: კეთილხასი და პირობის კიდელოში მისთვის ყოველთვის კეთილი იმარჩევის. დიწიად, აღუღების გარეშე პასუხობს ის თემს:

...„დღეს სტუმრია ეგ ჩემი
თუნდ ზედა ემართოს სისხლის...“ და ა. შ.

ახელი მაგალითების მოყვანა უსასრულოდ შეიძლება ვფას შემოქმედებდან. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იქნს დეტალები ერთობლივი „წაიხთვას“ ვფას პოეტიკის სცენური ხორცენსების დღის. არანალები მნიშვნელობა, ბუნებრივია, მათ არც მკითხველსთვის აქვთ. და რადგანაც ვიტყვოდ დომბროვსკის თარგმანი უახლოეს მომავალში პოლონეთში დაისტამბება, ჩვენ ტექსტზე მუშაობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მივანიჭებ.

კრაკოვში 20 მარის, საღამოს ჩაველი. სადგურზე რეჟისორის ასისტენტი აღინა შპაკი დაგვდა მშენებნი გოგონასთან ერთად. სადგურზევე „წაიხთვას“ ვიტყვოდ პოემის ერთი პირი განსაკუთრებულად, ხოლო ჩვენ რეიტრან „სპატივისქენ“ გავეშურეთ, სადაც კრისტოფ იანისეი გველოდებოდა. „სპატივი“ არცხტული კრაკოვის კლუბია, აქ იყრიბებიან მსახიობები, მიხატები, მწერლები, მუსიკოსები და გვიან ღამემდე ბუბონ მათთვის სანატრებსა საკაზხებზე.

კრისტოფთან შეხვედრა ემოციური იყო და საქმიანი. „სტუ“ რაზნიშემ დღის წინ დაბროვდა საფრანგეთიდან. ნანსის სერთაშორისი ფესტივალთან. კრისტოფმა შობებულებებიც მიხატა, რის შემდეგაც შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საქმიანების განხორციელება შეუდგენია. პრემიების ვადამ 25 იანისიდან 3 იანისისთვის გადაიწია, რადგანაც 19 იანისიდან 27 იანისიდან თეატრის იტალიაში აპირებდა გაშვებარებას. „პოპულარული თეატრის“ რიგში I საერთაშორისო ფესტივალზე მონაწილეობის მისაღებად როდესაც „სტუ“-ს ხელმძღვანელობამ კონტრაქტს ხელი მოაწერა, მაშინ ფესტივალის ვადები საბოლოოდ დადგინოლი არ იყო. პრემიების ვადის გადაწევაში არაფერი დრამატული არ იქნებოდა, საქართველოდან სპეციალური ტურისტული ჯგუფის ჩამოსვლა რომ არ უყოფილიყო დაგეგმილი. კრისტოფთან ერთად გადაწევატვტუთ დავკავშირებოდი „ორბისს“ (პოლონეთის ტურისტული ბიურო) და „ინტერისტს“, რათა შეეცლიდიყო ჯგუფის ჩამოსვლის ვადები.

მანტერებსება თეატრის ახალი სპექტაკლის „პაციენტების“ ნახვა უახლოესი სპექტაკლი დაგეგმილი იყო 25 მარის. პირველი რეჟეტიცია „სტუმარ-მასპინძლისა“ 23 მარის დავნიშეთ. როლები ძველი შობებულებებით და კრისტოფის რეკონსტრუქციებით უნდა გათეწეულიყვნა. ვანაწილების პროექტი გავკეთეთ იმ ვარაუდით, რომ პირველ რეჟეტიციებზე მსახიობთა შემდგენლობა საბოლოოდ დაზუსტდებოდა.

კრისტოფს კონტაქტების ესკიზებიც ვაჩვენე, რადგანაც „სტუ“-ს თეატრალური კარვის პირობები არ ვიცოდით, მიხილი კვებავებამ და მე მხოლოდ კონტაქტების პრინციპული გადაწყვეტა გავიკეთებო ქალაქზე. დეკორატიული გადაწყვეტა საბოლოო სახეს მხოლოდ იმის შერე მიიღებდა, როდესაც მატკათთან ერთად კ-

რავს ენახავდი. კრისტოფს კონტაქტების ესკიზები ზედადურ მოქმედებებში წონას.

სპექტაკლის მეორე მნიშვნელოვანი კომპონენტი — მუსიკაც საბოლოო სახეს კრაკოვში მიიღება, იმისად მიხედვით, შესწდებდა თუ არა თეატრის მსახიობები ანაბნადი რთული საუნდო ნომრების ციციკლად შესრულებას. კრაკოვში არც მუსიკის ჩაწერა უნდა გავკვირებოდა, რადგანაც პოლონეთის რეჟისორთა ქალაქი დიდ მუსიკალურ ტრადიციებს ინარჩუნებს. აქ მუშაობს ისეთი კომპოზიტორი, როგორცაა კრისტოფის კუნდრეტიცი. ფირობები მისი მუსიკალური ნაწარმოებების ჩანაწერებით დიდი პოპულარობით სარგებლობს მოველს მსოფლიოში.

გული კარვისკენ მიმიწევდა. „მაპიტოს“ საციკო კარვისი საკმარისი რაოდენობით და ნარჩახობით მინახავს, მაგრამ დრამატულ წარმოდგენას კარავში არასდროს არ დავსწრებოვარ. სრულიად ახალ, არტაბილიუტე პირობებთან შეხვედრა მაღლებოდა, მაფიქრებდა და ოღნავ გაურკვევლობის გრძნობასაც ზადებდა.

ჩემი ექვემი მეორე დილითვე გაიფანტა, როდესაც კრისტოფთან ერთად „სტუ“-ს კარვისკენ გავემართეთ. კრისტოფმა კარავში შემეშევა და იქ დამტოვა ჩემივე თხოვნით, მინდოდა, მარტო დავრეჟისოვებო, მომავალი სპექტაკლის ხელახლას მინახებარ.

ეს არის ერთმანაინი კარავი, მისი უმაღლესი წერტილი 10 მეტრით არის დაშორებული მიწის ზედაპირს, დამეტარი ქვედა სიბრტეუში — 28 მეტრია. მაყურებელთა ამფითეატრის 7 რივი ნალინეტურად ერტემის არესს. კარავი ამნდალ სიხვიდად დაბოშულ ბოგირებზე იქიბებო, სიმაღლე სიგრცის შობებულებას ქმნის. კარავი აღტურვოვლო ვანათების და გაბმავანების თანამედროვე აპარატურით.

კვლეველი მღვირი შობებულებია ჩემზე არენამ მოახდინა: არავითარი ფიცარნავი: ნამდვილი, ციციკლი მიწა! მიწისთვის ვერც ინახებო ვფას გვირისი სცენური ივლანს ციციკლ უფას შუთლბო სინამდვილე ვანათების სცენური მოქმედების პირობობის და, ამავ დროს, პირობობობის უმაღლესი ზომა დაბანას, რადგანაც მანდვილი მიწა თეატრალური ქმედებისთვის უფრო მეტი პირობობობაა, ვიდრე გაშოშვებულები სცენური ფიცარნავი და უფრო მეტი სინამდვილე, ვიდრე ბეტის არტცხტული რაოდენობით იმიტრებული კლდოვანი ქარაფების უსუსური მიხატები.

სპექტაკლ „სტუმარ-მასპინძლის“ აღინა

60 Rocznic Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październicowej
„Dramaturgia Narodów ZSRR w teatrze polskim“




TEATR STU
KRAKÓWSKIE AKTYWISTY REŻYSYJNO SCENICZNI

WAŻA PSZAWĘŁA
GOŚC - GOSPODARZ

Absolucja teatru inscenizacji i reżyserii
SANDRO MREWISZEWIŁI

Reżyser: **Marylona MICHAŁ ODZIELI**
Scenografi: **Sonognofiel MICHAŁ CZAWCZAWADZE**

SPEKTAKLE:

BIEŁY
CZERWONA

BEZPIECZNY
WYSTĘP 511 ul. KRAKÓW • UL. LESIAŃSKIEGO 6 • TEATRIN TEAT. BIAŁY
NAMIOI W KRAKOWIE • UL. RYDLA 11



ვფას პოეტია ორი საწყისის შერწყმავში დევს: ფსიქოლოგიური სიმართლე, დაუვახლო მოქმედების უყოფი სიზუსტე და რომანტიკული სამართაო შექმნის ნაეტვის მეტაფორული გაზრდილობით:

გაღვიდენე ქელი გადავლად,
თბილი აღარ ჩანს ცვალოს.
ერთი მისმა შორითა
შუაღრ ქვეითი დაბნა.

ნამდვილი მიწაზე ცეცხლის ქაღალდი შეიძლება, ნამდვილი ცეცხლის შთის რელიგიური და საკულტო რიტუალი კაცობრივ განსხვავებულად ხარისხავენ. ბევრი რამ წარმართული შემორჩენის პირადად და პირადად კავსაონზე, ერთგვ ქრისტიანობა დემენო, მეორეგან — მამაღის რაჟული. რიტუალი კი ხშირად ერთმანეთს წააგვან, რადგანაც ერთმან და მეორემაც კერისაღმი მორჩილება შემორჩენა. ცეცხლიც ხშირად თავისებურად თავიერთ ვფას პოეტურ ხილვებში:

...ცეცხლი მიეცით სამწიფარს, —
ცანა სწავლებოღეს ალბენ...

მიწაზე თვის დურაც შეიძლება: სიმწავენში შეპარული სიცილით თბილ კუნძულს შექმნის შერისხულთა ნავთსაუღელად...

მიწაზე სისხლისგან ენგშეპარული, დატკბილი რკინა იმგადახანდილ ნასოღარის შთაბეჭდილებასაც უფრო შექმნის, ვიდრე აქედ მიმოხილული, ოჯახის ნივთების ამსახველი თეატრალური ბუტაფორია...

ენგშეპარული ზეგადაღრის საწამებელი მაქინის ენებებიც... ამ მაქინის უწამებელი, სისხლი არ გაუწმენდათ, რკინა დაუგაგებულა, ისევე, როგორც პირველების წინააღმდეგ ამხედრებული თემის კანონები:

სივდილი ყველას გავმინებს,
სხვას თუ ჰკეღენ, ბებრა გვეწლიან,
კაცინი ვერ ჰპრანობენ ვერცაღიან,
როგორ დიდს ცოღვას სწაღიან.
რამდენი ავსული ვიცი,
წარმშეუბრედლად დიღიან,
თავის მტარველის შუქსწრა
ან ვი ვის არა სწაღიან!

მიწაზე შეიძლება სისხლად დაღვრილი წითელი ლაქებიც გაჩნდეს. ხოლო ვინდებდა შეჩვეულმა უტყვემა ქაღალდმა ამ ლაქებს მიწა წააუაროს, გავზომილ, „შენიღებულ“ რიტში ჩაახშონ დაქრავიებული ვნების ამბობს:

...უბო ცივის მოზარე,
ხეცსურთ მოციკლეს ქმარია.
წადი, ბიბრე, დაბაზე,
სამარეს მამარია.

აღაზას სულში აფერებულნი საგალობელი მიწას უნდა დაეფინოს, თვია ამაღის, ცეცხლი გააღვიოს, რკინის ფარაუნს ხან შეერწყვას, ხან ჩაახშოს, სისხლისა და ცრემლის წყაროდ დაღინდეს...

იმ დღეს, 21 მაისს დიღახანს დავბორაღობდი „სტუ“ს თეატრალურ კარავში...

„სტუმარ-მასხინძის“ არჩევანი მრავალმხრივ უნდა ყოფილიყო გამართლებული. ორი ქვეყნის თეატრალური ურთიერთობა მხატვრული არჩევნების თანაზარობას და გამდიდრებას გულისხმობს. თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა, რომელიც მელამომის ენობა მუხას აერთიანებს, და ამდენად, ერთგული კულტურის იწვარა. მაისის მოციკეს, როდესაც ამა თუ იმ ქვეყნის თეატრი სხვა ხალხის დრამატურგიას მიმართავს თავისი მხატვრული და მოქალაქეობრივ მრწამსის გამოსახატვად, ამაში უტყველო არაფერია: ეს მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებაში მივიღებთ, ტრადიციად ქცეული ნორმაა. ასეთ შემთხვევაში ნაციონალურ კულტურაზე თანაზარობა ან სრულყოფილი გამორიცხვულია, ამ მიზნუმაღვდა დავეცილი და დრამატურგიულ ან მუსიკალური კომპოზიტის იმ წოდით გამოხატება, რომელიც „ადგილობრივი“ თვალთახვიდელი შემოფარგ...

ლებს. თეატრისთვის, როდესაც ის საზღვარგარეშად განსხვავდება მიმართავს, დრამატურგის მშობლიური ქვეყნის ისტორიულ, სოციალურ და კულტურულ განვითარებას მხოლოდ შემეცნებითი მნიშვნელობა აქვს. სტენაზე შექმნილი სამართაო აქტუალური უნდა იყოს არა იმ დროისა და ქვეყნისთვის, რომელსაც მასმად შეიმჩნა დრამატურგიული მასალა, არამედ იმ დროისა და ქვეყნისთვის, რომელსაც მასმად იღებენ. ჩვენ დღეს იმისთვის არ მივმართავთ დასაძვინულ შექსიარის „ვენეციელ ვაქარს“, რომ არენსანის ვენციის უყოფი ანალოგია ავღაღიანთ, ან იმ დროის სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების სურათი შევქმნათ. თანამედროვე თეატრმა იმ შემთხვევაში უნდა მიმართოს „ვენეციელ ვაქარს“, თუ ამ დრამატურგიულ ნაწარმოების მიმართ სხვისი ჩვენი დღევანდელი ცხოვრების, იდეოლოგიური პრობლემების, მოქალაქეობრივი სულისკეთების, ესთეტიკური მრწამსის მხატვრულ სხეული შედგენის ერთადერთი შესაძლებლობას დაინახავს. სხვათადად სწორედ ამ ნაწარმოების სწორად ან კონკრეტულ თეატრში დღევანდელი არაერთი არაი აქვს. თეატრალურ ენაზე ჩვენ ასე ვამბობთ: „ზე-ზეამოცანის“ გარეშე სექციკალი მეყარია, „ზე-ზეამოცანა“ განამარბებს სექციკალის დაბადების მხატვრულ და საზოგადოებრივ აუცილებლობას, რის გარეშე სექციკალი უსული ვფას წააგვან. დრამატურგიული მასალის შერჩევის დროს თეატრი უპირველესად ამ მოსახრებით უნდა ხელშეშავნაღობდეს. ეს დღე ხნის რე აღმრჩინელი ქეშპარტუბა და თანამედროვე თეატრის უკუღელდობრი ცხოვრების ნორმაა.

სრულად სხვა, როდესაც დრამატურგის, სტენისა და მსურარბლის ურთიერთობას არა საერთოდ თეატრის, არამედ სექციკალურად მიწვეული სადაღვმო გუფის შემოქმედება განსაზღვრავს მიწვეულმა სადაღვმო გუფისთვის თვისი, ერთგული, „ჩამოტრანილი“ ნაწარმოების დღევანდელი განახორციელოს. ეს გუფი შედგება შემოქმედობიდან, რომელიც ლიტერატურის, მსახიობისა და მსურარბლის კავშირის თავისი, ლოკალური უყოფი ხედავენ. მათი მისია თითქმის ნაწილია — თავისი ქვეყნის სულიერი და მატერიალი კულტურას უნდა აზარინ „მასხინძის“ მსურარბელი. ასეთ შემთხვევაში სექციკალის ავტორებისთვის „ზე-ზეამოცანა“ მეორეხარისხიან მნიშვნელობას იხერს, ხოლო პირველ მანაზე უცხო „მასხინძის“ სტენაზე ავტორების“ ნაციონალურ-ეთნოგრაფიული მიტრისმართის შექმნის ამოცანა მოიწვევს. რამდენად „ზე-ზეამოცანა“ აზარ არის მთავარი, ხედი სექციკალი მოქმედებასა და მსურარბელს შორის ან გაიღება, ან არა. ეთნოგრაფია ეთნოგრაფიად რჩება, ისიც მიმომშეშად დაუყვანილი, — (არ შეიძლება ერთ სექციკალში ნაციონალური კულტურის მატერიალურ ფასეულობათა თუნდაც მცირედლ ნაწილი „მოთავსოს“), — ხოლო მსურარბლისთვის სრულიად გაუგებარი სურათი იქმნება: სექციკალი ვერც ტურისტული მოგზაურობისთვის განუთავინო სარკულამო კრებულის ინფორმაციას იძლევა, და ვერც ეთნოკურალი ზემოქმედების ეფექტს. მიზანი მიღღვრეველ სიმღერებზე რჩება, რადგანაც არ ხდება ყველაზე მთავარი — ნაციონალურ კულტურათა სულიერი თანაზარობა. „მსურარბელი“ არ არსებობს, როგორც საყოველთაო, ეთნოგრაფიულად გლობალური ცნება. ყოველ ქვეყანაში, ყოველ ქალაქში, ხანადახან — ქალაქის სხვადასხვა ნაწილში კი — განსხვავებული მსურარბელია, განსხვავებული ინტელექტუალური ინტერესებით, განსხვავებული ეთნოკურის და ფსიქოლოგიური სტრუქტურით; თეატრალური სანახაობის აღქმის ტრადიციით; ამდენად, არსებობს მიმართა ჩვენი არსებული პრაქტიკა — ერთ თეატრში, ერთ ქალაქში, ერთ ქვეყანაში დაღვრული სექციკალი პირდაპირი განმეორება სხვა მსურარბელთან, სხვა თეატრალურ კულტურათან. სექციკალი — თუ ის ხელოვნების ნაწარმოებია — დაბადებულია შემოქმედებითი თანაზარობით, ანსამხლის თანაზარობის მიწვევით, კონკრეტული მსურარბისთვის, ერთ ტანულ მარტებულ ტანსაცმელზე ჩვენ ხშირად ძალით ვაცვივებ სხვა სხეულს და ხშირად ჩვენს თავსაც ვარწმუნებთ, რომ ვიბრის ელგანტურად გამოიყურება.

„სტუმარ-მასხინძის“ დაღვმის პოლონურ თეატრში განხორციელებდა თვადღევ მრავალმხრივ ექსპერიმენტად გენსახებობდა: — სადაღვმო გუფი საქართველოდან პირველად დაღვდა სექციკალი.

ტაქს პოლონურ თეატრს (მხედველობაში მაქვს დრამატული თეატრი).

— ვაჟა-ფშაველა პირველად იღებდა არაქართულ თეატრს.
— „სტუ“ და „მეტების თეატრი“ — ფორმით არაბრალიტიული თეატრება. მთა ბევრი რამ აქვთ საერთო, მაგრამ შემოქმედებითი მთლიანად განსხვავებულია. ბევრი რამ განსხვავებულია. თუ „ტრაგიკული“ თეატრების ურთიერთობა სკამად მივიღებო, სიტუაცია აქვს, „ახალგაზრდა“ თეატრების თანამშრომლობის ფორმები ქრს კიდევ დასადგენი და დასახვეწია.

— სექტატულ სხვა ქვეყნის თეატრში იღებება უშუალოდ, შინაური „პროტოტიპის“ გარეშე.

— სექტატულის საფუძველი არაბრალიტიული დრამატურგიული მასალა, რაც თითქმის გამოწვეულია საქრთველის თეატრალური ურთიერთობაში, მაგრამ ქართულ თეატრს ამის შესწავლა მთავარი უნდა იყოს. „სამანუშვილის დღენაცვალი“ გერმანულ თეატრში.

— ამაყრად, სექტატულ თავის წველი უნდა შეიტანა შემდეგ პრინციპების გარკვევაში:

— პრაქტიკულად დემოკრატიაშია პოლონური და ქართული თეატრების შემოქმედებითი ურთიერთთანამშრომლობის შესაძლებლობა.

— სათავი დაედო ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების წოდებასკაცობრივ ელტრალიზმის თეატრალური ერთობულობისთვის.

— მოხსენჯა არაბრალიტიული, „ახალგაზრდა“ თეატრების ურთიერთთანამშრომლობის „გაცვლითი“ ფორმა.

— ასე განვსაზღვრო ჩვენი თეატრის სადადრეო გზა ვაჟა-ფშაველას თეატრში „სტუმარ-მასპინძლის“ დადგმის მნიშვნელობა, თვით სექტატულის მასშტაბი და თვითველი ჩვენგანის სასუბსტიტუტობა ჩვენი ხალხის, კულტურის, ქართული თეატრისა და პროფესიის წინაშე.

— „სტუ“-ს განცხადებების დაფაზე პატარა ქალღივი გამოვიყენებ შედეგი შენარჩის წარწერით:

23 მაისი, დღის 10 საათი.

„წოდული“ ხარებტიცი დარბაზი.

„სტუმარ-მასპინძლი“. პირველი რეპეტიცია.

დახის ყველა წევრისა და ყველა სტადიელის გამოცხადება საჯაროდ.

— არც ჩემთვის, არც თეატრს „სტუ“-სთვის ასეთი განცხადება პირველი არ არის და მასში უჩვეულო არაფერია: თეატრი მორიგ სექტატულ რეპეტიციებს მუშაობს. მაგრამ ამ საქმიანი განცხადების ქვეყნით ჩემთვის და თეატრისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იქცევს: პირველად ვეგამ სექტატულს საქართველოს გარეთ. თეატრი „სტუ“ პირველად ვეგამ მოწვეულ რეჟისორს, მთი უმეტეს — სამთა რეჟისორს (აქამდე თეატრის ყველა სექტატულ ქრისტიკ იასინსკის ავტორობით იღებებოდა).

23 მაისს, დღის 10 საათზე პოლონელ მსახიობებთან ერთად ვიხილავ უნდა შევავლით ვაჟა-ფშაველას რთული პოეტური სამუშაოს კარი. როგორ შევითვისებთ ერთმანეთს? მიერგება თუ არა ის სარეპეტიციო მეთოდი, რომელსაც ვე ვეღობ და რომელიც „მეტების თეატრისთვის“ ჩვეული საბუნო ნორმაა, „სტუ“-ს მსახიობებს? აუღლებს თუ არა ვაჟას პოემის ჩვენი გადაწვევა ვლოცვს, ფრანგებსა და ირანებს?

— ამ კითხვებზე სასუსხის ვაცება მხოლოდ დროს შეეძლო. გერმანიის კი საქორს იყო მუშაობა. დადინებულ, პროფესიული მუშაობა... მორიგ სექტატულზე. იმთავითვე ასეთი მოზიკის შევთავაზ სადადრეო კოლექტივი.

ჩემის აზრით, არამშემოქმედებითი ატმოსფერო სწორედ მაშინ იქმნება, როდესაც რეჟისორს პირველად რეპეტიციონდ ვერ არჩებულ სექტატულს განსაკუთრებულად მზავანდელით ამკონს, დღენიდავ მის მნიშვნელოვარ სატრეობის და ყველაზე მთავარს არ აკეთებს — არ მუშაობს. „სტუ“-ს კოლექტივთან ვივადრე შევთანხმდით — არაფერს უჩვეულოს ჩვენ არ ვაკეთებთ. არც პირად ჩემს, არც ანსამბლს წინაშე არ დამხმარებ მზანს: „იღებავს კარგად“ სექტატული“. ქართული პოლონური ვერ დაიბრუნება, და თუ ძალით დაზებდები, ეს იქნება ფსევდოქართული, ზღაპარული, მიმამაველური. საქართველოში ხშირად დავმენ

შექსირის. განა რომსმე დავისახავს მზანა „ინგლისური“ სექტატულის დადგმა? ჩვენ ქართულ შექსირის ვეგამთ. უფრო სწორედ რეპეტიციის — შექსირის ქართული თვალსაჩინო, ქართული თვალსაჩინო. ყველაზე ნაკლებად „სამალიტის“ ის უნდა გვიჩინებოდეს, რა ტანსაცმელს ატარებდნენ შუა საუკუნეებში დანაში, რადგანაც თვით შექსირისთვის ამას ყველაზე ნაკლები მნიშვნელობა აქვს. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებებში, ჩემის აზრით, არ უნდა ვეძიოთ ეთნოგრაფიული სიუსტეტიკა, რადგანაც თვით ვაჟა მას ხშირად არღებდა. საკმარისია ვაჟას სიტყვები ვავისხნით წერით: „ჩემი პოემების შესახებ“:

„...შეგირადმივეძრა მოცულობა დროით ადამიანის, ზვიადების სახელი და ერთი ეპიკური, სახელდობრ ის, რაც მას ქსიტები თვინათ მკვდრის, დარღს საფლავზე კლავენ, ხან-ჩანს უტკობენ ნოლნა ყელში და ცლილიბენ როგორც შეშინი, მოდრიკონ, რომ მსხვერპლი მსხვერპლად გამოდგეს, ზვიადური ქვეყნად და ვაძიხას, „ძალი იყოს თქვენი გვედრისადა“ და-ნარჩენი პოემაში საუთარის ფანტაზიის ნაწიხის ვაღბალთ...“

კიდევ უფრო მეტი, „სტუმარ-მასპინძელი“ მამადანია ქყოლი ზვიადურს ეუზნება:

— აი, ეს ჩემი თქვა, ჩემი ციხე და სახლი; მოზრბადე, როგორც მამა მძისთან, ნათლიამამთან — ნათლია.

— როგორც ვიცი, მამადანებში ნათლიამამა საერთოდ არ არსებობდა და არც შეუძლებო არსებობდეს, მაგრამ ვაჟასთვის ეს სრულებით არ არის მთავარი. მთავარია გმობის აშუუთიერი დამოკიდებულება სტუმართან.

მთავარია, რომ ჩვენმა უცხოელმა კოლეგებმა — პოლონებმა მსახიობებმა ვაგანდა ვაჟას მზანის სულიერი ცხოვრება, მათი მზანანი საზარო, მოქმედების ლოკაცია და არ შეგვიჩინა ქართული ციკვის პლასტიკაზე, ქართულ გარემოებაზე, ქართულ ეპოქაზე. (აქ წავიდა ზვიად თეატრი იაფხასიანი ზვით და ქართული მანიცდამანიც სპეციფიკური აქციონის ათმტველა სცენაზე, თითქოს ამში იყოს ჩვენი ხასიათის მთავარი ფიგურა). ქართული ციკვები, ქართული სინდრეო ელემენტი პოპულარობით სარგებლობს მთელს მსოფლიოში და ბუნებრივია, როდესაც საქართველოში მიდგა საქმე, პოლონელ მსახიობებსაც თვალწინ ქართული ციკვა წარმოედგათ. სწორედ აქ იყო ჩვენივე დაბოლოებული ყველაზე საშუალო ზვა: არ მიღო სექტატული იაფხასიანი, ფსევდონაციონალური ფორმა, პლასტიკა, ირგანული ქართველისთვის და სრულიად არაირგანული უცხოელისთვის.

— ამრიგ ჩვენც ხშირად ვვოდავთ. ვაგას პოემები „სტუმარ-მასპინძლი“ და „აღლდა ქეთილურა“ ამ ბოლო დროს საქმერ თავის საქართველოში სამ სხვადასხვა თეატრში. ამ სექტატულს დაეცის დარბეგები და ადგილი აქვთ ქართულ თეატრის ისტორიას. მაგრამ ჩემის აზრით, სხვაზე ერთი და იგივე შედეგში იყო დაშვებული: სექტატულები უფრო ვეგადავ მთის რომანტიკაზე იყო დადგმული, ვიდრე კონკრეტული ადამიანების კონკრეტული ტრაგედიაზე. ვაგას წინაშე დათვარი ვაგასური გამოვიყოდა. თუ ნაცვლად მისი გმობის ურთულესი ფსოფიკური და ფსიქოლოგიური საფარის ვაგანსა, პოლონელ მსახიობებს ევტროპეტიკური რანდები წარმოესხანა, ნაბებები, სწორედ ვაგალი მზებითა და სიტყვის ბოლოწინა მზავაზე ხაზგასმული მავლიებით.

— რომლებს საბოლოო ვანდებდა პირველად რეპეტიციებზე და ზუსტად. მსახიობებს ვიხოვ მორავებთან წაყიბიან ნაწვევებში პოემიდან. ჩემი წინასწარი მოსაზრებანი სავსებით ვამარტოდა. კრისტიკ იასინსკის დავთანხმებ ჩემს წინადადებებს და რომლებს საბოლოოდ ასე ვანაწილავ: ქყოლია — ფრანგულზე მუღა, ალა-ვა — რომ ვარტუხი, ზვიადური — ირკი ზვინი, მუღა — ვლოდი-ოვარ იასინსკი, ბერი-ქისტი — იოზეფ მალეხა, ზვიადურის დღეა — როგარ ციკვები, ებარი — დომინიკ ლესიკი, ქისტი ქალი — ირენა შიშინკივიჩი, ზვიადურს ქალი — მარგოტა ბრონოვიჩი, ქისტიკა — რიარად რადენსკი, ვესვლად მსმელა, ალოლუ ვეღრეკი. მასიურ სცენებში — თეატრის სტუდიები.

— პირველ რეპეტიციებზე საბოლოოდ დადგინდა პოემის ტექსტის



სცენური ვარაუდო. მე მხოლოდ სცენური კომპოზიციის პროექტი შევაპავე შემოქმედებით კოლექტივს. შთაბრძნა იყო — თითოეულ მსახიობს ზუსტად გავყო მემქნე პირობა ლოკაცა, მათი საქმიანობის მოტივაცია, ის, რაც განსაზღვრავს ხეცვლის პოლონიკსა და პირიქით, რა აქვს საერთო თანამედროვე კრავილ ახალგაზრდას „სტუმარ-მასპინძლის“ გმირებთან. არ შევაცდელია ავც ერთი სიტყვა ვაჟის პოზიციას, არც სხვა ნაწარმოებებზე ჩავერთავს ციტატები. ვაჟს იდეურ შინაარსზე დაკრძობით თანამედროვე, მოქალაქობრივი აღზრდისთვის ქმნილი კონსტრუქცია ავავით და მხოლოდ ზუსტი ანალიზის შემდეგ ვძებნებდი ამ თუ სხვის სახიერ გადაწყვეტებს. ეს გზა მართებული მჩვენდა, რადგანაც ასეთხარად ვაღებულები ხიდი კართაველ პოეტსა და პოლონელ მავურებელს შორის გამოქვლ უნდა ყოფილიყო. ერთის სიტყვით, ზუსტად ქმნილი ლოკაცა, დანარჩენი კი „ჩვენი ფანტაზიის ნაწიხა“ უნდა ყოფილიყო.

ამჟამად „სტუ“-ს ძირითადი დასი ამ მსახიობს თვლის. ძირითადი დასის გარდა, სუდულითაა ჭკუფთა შექმნილი, რომელითა-ნა შეიკლნობა მიმდინარეობს მსახიობის ისტატივის სხვადასხვა დისკონილინაში. გარდა მუდმივი პედაგოგიებისა, შწინად ჩამოიხდა საცეცხლელები სხვა ქვეყნებშიც. საერთოდ, თეატრში სტუდიური ატმოსფეროა შექმნილი, რამაც ჩვენს მუშაობაზე დადებითი გავლენა იქონია. აქვე უნდა ითქვას, რომ „სტუ“-ს კოლექტივი ინტერნაციონალური ანსამბლია. ასე მაგალითად, დომინიკ ლესევი — ფრანგია და თეატრალურ „დახვეწილებას“ პოლონეთში აპირებს, ასევე სუდული — კრისტიანა პაისეცა — ინგლისიდან ჩამოვდა კრავიში. თითოეული მსახიობი, გარდა საერთოვე თავისი მოვალეობისა, თეატრში სხვა ფუნქციას ასრულებს — არქივი, სპექტრა წარმოებაში, გარდერობში და ა. შ. თეთი თეატრის ინტერნაციონალური ატმოსფერო ძალზე კარგ გარემოს ქმნიდა. „სტუმარ-მასპინძლის“ დადგმისთვის.

„სტუმარ-მასპინძელი“ ძალზე სცენური პოემაა. ვნებების შექმნილი კონსტრუქცია ვაჟისთან ლაკონურ ფორშიზა ირგანიზებული. მოვლენები ერთმანეთს ებმება არა სიუჟეტური, არამედ ფსიქოლოგიური ხაზის განვითარებით. დრამატურული კონსტრუქცია აგებულია რიტმის ცვლილებების, კონტრასტულობის პრინციპით. ამპროზიცია შერეულია და მისი თითოეული ნაწილი ძლიერა სახვითი შარავნების კონსტრუქციით. მებრძოლი ბანაკების დაჭრუბა ნათელია, კონფლიქტი კონკრეტულია და მოქმედებისა და კონკრეტული მოქმედების ზუსტი, „გაშლილი“ ქარავს იძლევა სცენური დროის ყოველ მომენტში. რაც ძალზე აადვილებს ქმნილი ანალიზს, მსახიობთან ურთიერთობას. თეატრალური ენა — მოქმედების ენა და თუ მსახიობმა ახსინდნე უკველად შთაბრძნა — გმირების მოქმედების ლოკაცა. მანის სპექტაკლზე „ავაიფული“ იქნებოდა, რადგანაც „სტუმარ-მასპინძელი“ გმირებს თავისი განვითარებული მოქმედების ლოკაცა აქვთ, რაც მათ ხასიათს განსაკუთრებულად იერს აძლევს.

მუშაობის პროცესში ვცდილობდი მსახიობებისთვის შემოქმედებითი ინიციატივის მაქსიმუმ დამოუკიდებლობას. რადგანაც სწორად მათ უნდა გაეღობო ხიდი ვაჟა-ფშაველას პოეზიას, რეჟისორის შრომებისა და პოლონელ მავურებელს შორის. რა თქმა უნდა, მე მათზე უფრო ვცი ვაჟას შემოქმედებას, მისი თავისებურებისა, და რაღა თქვამს უნდა. „სტუ“-ს მსახიობებმა მუხით იცანეს პოლონელი მავურების დაქმნის სპეციფიკა. სპირობი იყო ეს ორი მხარე სპექტაკლს ერთ მხატვრულ სხეულს გაერთიანებულიყო. „ქმნილი ანალიზის მეთოდი“ უფრო არ ყოფილა პოლონელი კოლექტივისთვის, მაგრამ „სტუმარ-მასპინძელი“ მუშაობა ამ მხარე სასარგებლო ამოცანად მათთვის. მოკლედეს ოდნე წინ ვაგუსწრება და ასეთ ფაქტს მოვუყვან: პირველად სპექტაკლი „აკიციენტები“ მათის ბოლოს დასრულდა. იქნისნო თეატრი იტალიაში გაემგზავრა. იტალიიდან დაბრუნების შემდეგ კრისტივლ იანისკი და მე ერთად ვუყურებდით სპექტაკლს. წარმოდგენის შემდეგ კრისტივლმა ვამხილა და ჩემთვის ფრად სასაბოლოო წარმოდგენა გაწვინდა: „პაკიციენტები“ მსახიობებს სხვახარად, ჩემის აზრით, უფრო თამაშობენ. ეტყობათ. შენთან ვაჟა-ფშაველას ტრაგედიის ხორცესხმავ რამ მუშაობენა“.

„სტუმარ-მასპინძელი“, როგორც ზევით აღვნიშნე, დრამატურული კომპოზიციის კანონებით არის აგებული. ნაწარმოების პოე-

ტიკა, ფორმა, გამომსახველი ხერხები კი მთლიანად დრამატურული, ანტიმ პოეტის სცენური ხორცესხმის შემთხვევაში კაცულუმტურამ პოეტის შესატყვისი სცენური პოეტისა, რომელიც დაფუნდებელი იქნება არა ეპოხის, არამედ დრამატული ქმედების კანონებით.

კონფლიქტი ხეცვრებისა და ქისტების შორის პოეტის ვითარება-თავან შთაბრძნა, წყვეტანია სცენური მოქმედების დასრულების.

ეს პირობა პოემაში ტექსტუალურად არის მინიშნებული, როგორც პირველი თავის საერთო განწყობილებაში, ასევე ზუსტ კონტექსტში:

ძმის მკვლელის სისხლი სწურთა,
კაცი რომ მოღის გზაზედა.

ჩვენთვის, ქართველი მავურებისთვის, რომელიც ინფორმირებულია ვაჟას შემოქმედებასა და მთლიანა ყოფილი, ქისტებისა და ხეცვრების კონფლიქტის, როგორც წამყვანი მოცემული პირობის, ექსპონაცია შესაძლებელია არც იქნეს აუცილებელი. თუმცა, ჩემის აზრით, დრამატურული, სცენური კომპოზიციის კანონები კანონზომიერად იხოვს საწინს მთლიანაში ამ კონფლიქტის გასხნას, ასევე, როგორც რომისა და ქვეყნის „სამეცნიერო ამბის“ დრამატურული დამუშავებისთვის ტექსტური პოეტის დასაწინსმეოვე გააძლევს ორი ვარის კონფლიქტის მასშტაბს. ვერონის ქუნაზე ამტვარა ჩვენთვის მოწოდება გახსნის:

ჩვენა კეტბი... ნაწახბი... შუბები აქვით
დასცხეთ კაცულტა დაანარცხეთ პონტეგებს დასცხეთ*

კონფლიქტი ქისტებისა და ხეცვრების შორის არ არის რელიგიური ნიადაგზე დაფუნდებული. მათი ცხოვრების მძიმე პირობები, ფეოდალური სტრუქტურა, სიცოცხლის შეუღლებლობა, ბძიძილა არ-სენობისთვის, — ვუდაფერი ერთად განაპირობებს ორი მუშობელი ტომის შუღლსა და მტრობას. „სტუმარ-მასპინძელი“ საინტერესოა არა ამ მტრობის ისტორიულ-პოლიტიკური ანალიზით, არამედ თვით კონფლიქტის მასშტაბში, როგორც მათი შინა პირობა, შთაბრძნა გარემოება, რომელიც პიროვნების ამბობს, მისი სულიერი კონფლიქტი თემის კანონებთან. თვით თემის, როგორც საზოგადოების სტრუქტურასთან, კაცუმყვარე, მუშენარი, ინტერნაციონალური ქმნის (როგორც ადამიანს ადამიანებთან ყოფნის, სცივის ძიების) ფილოსოფია — პიროვნების დათრგუნვის, ავის ძიების, ანტი-მუშენარი ფილოსოფიის წინააღმდეგ სცენური მოქმედების პერსპექტივისთვის ეს კონფლიქტი დასაწყისივე უნდა გახსნას. ეს არც უაღიურესად მწვევე ისტორიულად ზუსტად და დრამატურული განვითარებისთვის აუცილებელი, მოცემული იდეისთვის ერთადერთი შესაძლებელი პირობა აარჩია. პოეტის უსუნდებელი ვუდა ეპილოდი ამ კონფლიქტის საფუძველზე ვითარდება. მეთხობ-კველ მას თავადვე აღქვამს. ის თავადვე უნდა აღქვამს მავურებელმა. რომ შემდეგ ნათელი გახდეს ჭოყოლას მოქმედების მასშტაბი, ჭოყოლასი, რომელიც „მთელი ქისტების ამოგვად ხალხი სტუმარად მიიყვანა, დაიმშობილა და თქმან კონფლიქტის პერსპექტივა შექმნა.“

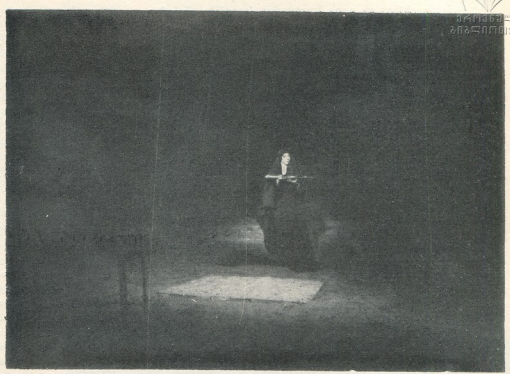
ეს კი ნიშნავს, რომ აუცილებელია პროლოგი, რომელიც პირველი მოვლენა ორი ტომის მტრობის შთაბრძნა პირობას შექმნის, მოცემული გარემოებთა დიდ წრეს შემომაჯავს, იმთავითვე ნათელ ყოფს მავურებისთვის სპექტაკლის „თამაშის წესებს“.

„სტუმარ-მასპინძელი“ კანონი მთავრად თავში იყვრება, როდესაც ზედააღიერი და ჭოყოლა ერთმანეთს „გაზუ“ ხვდებიან: „გზს ვამბობ, ოთრემ რა გზაა, ვერო ბილიკი კლდეებზე“. დიალოგით მათ შორის ვაჟას აგებული აქვს დრამატურული პრინციპით კონფლიქტის შეხვედრა ფრხობის დაზვერებით იქნება და დამიბილით მოვარდება. ეს ეპიზოდი სცენურ გადაწყვეტას იხოვს როგორც სრულფუნდობიან დრამატურული მოვლენა.

ტექსტის მიხედვით ეს სცენა — ორი მონადირის ჩვეულებრივ შეხვედრაა. ტექსტის მიღმა კი — ხანმოკლე, მაგრამ რთული ფსი-

* უკლიამ შექმნილი „რომეო და ჯულიეტა“. თარგმანი ვახტანგ კელიძისა.

სცენა სპექტაკლიდან



ქოლოგიური პროცესი მიმდინარეობს, რომელსაც საფუძვლად ორი რაინდის დამატრიალურად საწინააღმდეგო ხასიათი და წინაპრობითი მოცემული სისხლისმღვრელი კონფლიქტი უდევს. ჭოუოლას „ცხოვრების წესი“ ასეთია: მტერში მოყვარე ციხეს, რაც თავის თავად უკვე არღვევს (იხევე, როგორც „ალუდა ქეთულაურში“ — ალუდა) შთის რაინდის კლასიკურ ხასიათს. ზვიადური პირიქით, შთის რაინდის კლასიკური, ტიპური განსახიერებაა. ტიპური ფსიქოლოგიის, ტიპური ხასიათის არატიპურთან ტიპურ გარემოში შეგახება ქმედით კონფლიქტს ქმნის და შთაშინი-მო-სისხლე მტერის ჩვეულებრივი შეხვედრა განსაკუთრებული მოვლენის რანჟში აქუავს.

„შეხვედრა“ სისხლისმღვრელი შეტაკების პოტენციური პერსპექტივით იწუება და დამშობილების უტყუარი პერსპექტივით შთაგრძობა:

შემოატყვევს ნადირო,
წვიოდნენ ქარევაშია,
ბევრი იუბნეს ამბვი,
ერთურთს გაეცნენ გზაშია.

ჭოუოლას საქციელი აიძულებს ზვიადურს „ოვისი სახელი და-მალის“. ამ სცენისთვის ჩვენ რთული ფსიქო-ფიზიკური წუობა ავირჩიეთ და მაგალითისთვის კვლავ შექსპირს მივმართეთ: „რიჩარდ მესამე“, პირველი მოქმედების მეორე სურათი, ქრისტომათიელი სცენა ანა — გლოსტერი. მოკლეული დეგარდის კუბოსთან მკვლელი — გლოსტერი ხანიშნო ბედით სამეფოელი დაღს დაასვამს დეგარდის ქვრივს — დედოფალ ანას და სამეფო ტახტს დაეპატრონება:

გაგვირინათ???
ურაზიყინა ქალთან ასე, ვისმე, როდისმე?
ვისმე, როდისმე მოუხიბლავს ამ გზით მის გულში?*

* ულიამ შექსპირი „რიჩარდ მესამე“ თარგმანი ივ. მაჩაბლი-სა.

ტეშპირიტად ფანტასტიკური იდეატია და ეს იმიტომ, რომ შექსპირს აგებული აქვს დრამატურგიულად შედიდებული, ფსიქოლოგიური პროცესის ზუსტი მოდელი.

ასეთი მოდელის აგება ჩვენთვის ვეღაზე რთული ჭოუოლასა და ზვიადურის პირველი შეხვედრის ეპიზოდში იყო, უნდა გვეპოვნა ისეთი ფიზიკური მოქმედება, რომელიც ზუსტად შეესატყვისებოდა რთულ ფსიქოლოგიურ პროცესს, რადგანაც სწორედ ამ ეპიზოდში დევს არასახიერი ილუსტრაციის საშობროება.

ქარევაში სიმშვიდა. ჭოუოლას სახლში „ცეცხლი ჰკრთობდა დვეღფზედა“; კერისთან დროული კაცო ჩონგურზე მღერის „როგორ არბედდენ ფშავ-ბეგესური, სისხლს არ არჩენდენ მისასა“ (!). სახლის შაპინძელს ამაუად მოჰყავს სტუმრად ბეგესური — „შთიდის ქისტთის ამომგადე“.

„ცხოვრების დინება“ მშვიდი პანორამა მხატვრულად აუცილებელი ფონია, ნიადაგია, რომელიც დენთით იტენება მომავალში მოვლენების აფეთქებისთვის, გარეგნულად მშვიდი რიტმი შინაგანად იძაბება, ზოლო მოქმედების პერსპექტივა მოქმედ პირთა ურთიერთობების რთულ კონტრასტს ქმნის:

- ჭოუოლა — ზვიადური,
- ზვიადური — ალაზა,
- დროული ქისტი — ზვიადური.

„ცხოვრების დინება“ სტუმრის დახვედრის რიტუალით არის ორგანიზებული. რიტუალი ჩვეულია, მხოლოდ „დროული ქისტი“ დგას განუტ, ჩვეულ რიტუალს განსაკუთრებულობის მნიშვნელობას აძლევს — „ხანჩარისკი ბელი მთიდის, ჩუმად სინჯავდა დანასა“.

სამეტყველო ტექსტი ვთავს ამ სცენაში მინიმუმამდე აქვს დაუვალილი:

ჭოუოლა — (ილაზას)

— აი, სტუმარი მოგვყავრე —
ლთვის წყალობაა ჩვენზედა,
როგორ დავეხედები, დიაოო,
ახლა ჰქილა შენზედა.
ალაზა — (ზვიადურს)
სტუმარო, მოხვედ მშვილობით
ზვიადური —
შენდაც მშვილობა, გაციცხლოს
თავის ქმრითა და წილობით.



ლკონიური ტექსტი და დიდი მოცულობის ქვეტექსტი „სიჩუმის ველზე“ უნდა გაიშალოს და ფრაზური არსებობის შემდგომლმა რიტმმა რთული ურთიერთდამოკიდებულების ძალები წარმოაჩინოს.

სისტიკო იასნისკის რეცხიორული ხელწერისთვის დამახასიათებელია სცენური მოვლენების სწრაფ ტემპში ცვლა, ზედაწილი ტონი, მოქმედებისა და კონტრასტების აშკარა შეჯახება, ფერადი ეფექტები. ამ რეცხიორულ მანერაზე აღზრდილი მისი თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი. ამდენად, ვასაგებია, რომ „სიჩუმის ველზე“, „სტუ“-ს მსახიობებისთვის არცთუ ისე ადვილად გასასული ამონაჩანა. განსაკუთრებით გაუქირდა ახალს ჩაბნობის შემსრულებლებს რომ ვარსებ, რადგანაც მისი ღერძის ხასიათი „შინაგანი მონოლოგების“ რთული წყობით და ლკონიური ტექსტის თანაფარდობით უნდა გახსნილიყო.

ჯოჯოხასია და თემის პირველ შეჯახებას ვაჟა თანდათან ამხადებს. მოვლენის ასეთი „მოშორებით“ დამახასიათებელია დრამატურული წყობისთვისაც. პოემაში მოქმედება შემდგენარად ვითარდება:

„დროული ქისტო“
 „წვივია კარი-კარ დაღის, გინას პლესავს შხაითა...“
 „აღუღუნენ ქისტის შვილები, აველამ შინას ხმალია, აველდა მთელი სოფელი — ბაღლი, კაცი და ქალია...“
 „გაგზავნეს ერთი მწვერავი...“
 „მთვლი მთყურადი ლქარდიანის ენითა...“
 „მამლის საფლბო თუ იცის, მტერ რა უნდა მელსასა?!”

განეთარების დასაწყისში თემი მოცემულია, როგორც ინდივიდუალურად დაშლილი საზოგადოება, რომელიც ტრადიციულად, „შვილად“ ცხოვრობს თავთავის კომპლექსში ჩაკეტული: „მივიდნენ, კომები დანდა...“, „წვივია, კარი-კარ დაღის...“ შემდეგ სოფელი ერთ მხალ იკვრება, ერთადდება შურისძიების დღით, რადგანაც ირთვეჯ უყოღდღიური ცხოვრებისა და ჩვეული ნორმების წრეთემი არ არის უბრალო, ანარქიული ბრბო. ის მკაცრ კანონებზე დაფუძნებული საზოგადოებრივი სისტემაა, რომელსაც რთული სტრუქტურა, იერარქია, ურთიერთკავშირი ახასიათებს. ვასთასის „თემი“ არასოდეს არ ყოფილა მოქმეტირადი, ისტორიული ანარქიით შეპურბობი ბრბო. ასეთ შემთხვევაში უარს იქნებოდა ჯოჯოხასია და აღუდას ამბობს, მინდას ზეკაცური განდგომა, ბაზას მოკვთა, რადგანაც პიროვნების არს სწორედ მოქცერბოვებულ საზოგადოებასთან — თემთან კონფლიქტის მასშტაბი განსაზღვრავს. „თემის“ ადმინისტრაციულ-იერარქიული სისტემის მოვლენის აგება და მხატვრულ სახეთა ზუსტ ურთიერთობათა შექმნა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სცენურ პარტიკულში იძენს. ძალზე ადვილია რეცხიორული უფლებების ადმინისტრაციული ძალით ფიცარბაზე უნო სტატისტების აურაცხელი რაოდენობა დასტოვად და განამბდრობული ვარქაშის შედეგად აველა ერთად აუვიარი აქ ქულები ასროლინო. ეს თეატრისთვის დიდი ხნის წინ გავლილი გზაა. თანამედროვე თეატრში სცენურ ფიცარბაზე გამოსულყოველი ადამიანი მაყურებლის წინაშე პერსონიფიცირებულ ინდივიდუალ უნდა წარსდებ, პიროვნებად, რომელსაც თავის მიკროსამყარო, თავისი ხასიათი, ცხოვრების თვისი ლოგოჯა აქვს. თავისებურად აღქვამს დრამატურგიულ მოვლენებს, თავისი წვლილი შეაქვს ამ მოვლენების განეთარბობაში.

მასის პერსონიფიცირება, „საზოგადოებრივი იერარქიით“ განლაგება ბუნებრივად აზრავნების შესატყვისია და თუ თამაზ ხტენელის მოსაზრებას გაივიჩარბენ ვაჟას პოეზიის დიონისურსაწიების თაობაზე, მაშინ თემის ცხოვრება ჩვენს წინაშე წარმოიადგება, როგორც ერთ მთლიან მითიურ რიტუალში გაერთიანებული ქმედება, რომლის განეთარბობაშიც თითოეული მონაწილეს ზუსტად დადგენილი, პიროვნების განმსაზღვრელი ფუნქცია აქვს.

ამდენად, ჩვენ აუცილებლად მივიჩნით ჯოჯოხასია და ქისტ-

ბის კონფლიქტის ეპიკური დაშუშავება სექტაკლისთვის დრამატურგიული კონსტრუქციით შეგავიყვალა, რომელიც განმარტავდა დაერბნობდა სცენური მოქმედების კანონებს. „თემის“ სცენური პერსონიფიცირება შემდგენარად გადაწყვეტილი: ბერი-ქისტი — თემის ლიდერი. მუსა — თემის „საშუალო“ წრედება, რომლის მთავარი პასხანია ცხოვრებისეული პოზიციების განტყავება ლიდერობის შესახებ. მუსას რთული „დროული ქისტის“ ფუნქცია შევიცანო. ბუნებრივია, ამ პიროვნების „ცხოვრების წესი“ კანონებისადმი მანკონიფიკური ერთგულებით განისაზღვრება. ქისტები — ლილიაღური და არალილიაღური განწყობილებების თანხარი შეჯახება: თუ ერთნი პასხარა და ნავგარბონენ ჯოჯოხას, მეორენი კატეგორიულად და რთოდ ლესალურად აზრავნენ, ქლები — რიტუალის უტყვი, მორჩილი მონები, რომელთა სიჩუმეში დევს ალაზასთან — როგორც მაშორის „მეტყულთან“ — კონფლიქტის პერსონაჟები.

ამ ეპიკურად სცენური კონსტრუქცია შემდგენარად ავადება: ჯოჯოხას სახლდენდ გამოსული მუსა სოფელში გაწვსა ახტებს (ტექსტი: „ქისტებო, ჩვენი მოსისხელ შემოგვეპარა აღმთა...“ ვიდრე „...თუ არა, დღით დავუთოთ ჩვენი ხმალი და ფარია“). სოფელი იკრბება დადგენილი რიტუალის წესით. მუსა ჯოჯოხას წინააღმდეგ ამბდრბებს თემს, რომელსაც თავდაპირველად არ სჩქია ჯოჯოხას აღაღტი. მაშინ მუსას მთელი დღეობრთვა ზვიადურზე გადაქვს. იმდენად დიდი ქისტების სიძულვილი ზევსრის მიმართ, რომ თემი ერთსულმოდენ სწორედ მის შესაპრობად ერთადდება და ჯოჯოხას სახლდენდ მიგარბება, მიუხედავად სტუმარ-მასპინძლობის კანონისა. მუსამ გამოლი მოქმედების პირველი ეტაპი წარმატებით შეასრულა, ჯოჯოხასთან ანგარბსწორებით თემის წინაშე „დამახაურების ნიდაგა“ შექმნა და აღუღებულ სოფელს სწორედ ის მიუძღვება სიტყვებით:

მამლის საფლბო თუ იცის, მტერ რა უნდა მელსასა?!

ჯოჯოხას ქისტებთან შეჯახების სცენა ვაჟას დრამატურგიულ წესით აქვს დადგენილი, დალოჯოჯი კი დრამატურგიულად აქვს დაწერილი. სცენურ ვარბანტში ეს ეპიკური უყვალდა. ზუსტად გადადგება.

თემის პერსონიფიცირებაში საშუალება მისცა მსახიობებს კონკრეტული ხასიათების შექმნაზე ემუშავათ, მოქმედების კონკრეტული ლოჯია დაეშუშებინათ და მთლიანად უარი თქვათ „მომი ჩაინდია“ ზოგად, ეთნოგრაფიული ტრადიციული დადალუბ, ამაშდენად, იაფსისთან ეგზოტიკურ სცენურ ზერბებზე.

ზვიადურის სასაფლაოზე მსხვერპლად შეწირვის ემუშავი განსაკუთრებულ სიროულეს წარმოადგენს. პოემის VI თავი ამ სცენის ფსიქოლოგიური მომხალებია. საზოგადოებრივად მოწონიებული თემი თანდათან სისხლმწურებულ „გრაფაში“ გარდასასნებდა, რომ წამების სასტიკი რიტუალისთვის ფსიქოლოგიურად მომზადებული ამოჩნდეს:

მოკყავდა ზვიადური ხელშეკრბილი გრბოვასა, აველას უბარის მის მოკვლა, ან ვინ დაიწვევს გლოვასა?!

სოფლად სასაფლაოზედ მანილი, ეს მანილი თემმა „გრაფაზე“ უნდა გაიაროს, სვლაში საივე მთლიანად გაანთავისუფლოს რომ სასაფლაოზე კვლავ მოქცერბადგეს და სისხლიანი შურისძიება საზოგადოებრივი მართლმსაქულების აუცილებლობით გამარტოლს:

თემს რაც სწავიან, მას იზამს თავის თემობის წესითა.

წვივლა ხალხისა ქქება, ნაფურთხი — წვიბის ცვარია.

„წამება“ ირ თემად იშლება: რიტუალი, რომელშიც მთლიანად თემი — ურბიცივი კაცი და ქალი“ იღებს მონაწილეობას და საერთო მოქმედებისგან განუე მდგარი აღუა.

მისი რიტუალი მკაცრი და უბრალოა. სცენური ქმედებისთვის აუცილებელია მისი სანახაობრივი და რიტმული დამუშავება, ფორმის შექმნა, რომელიც, შესაძლოა, „საკუთარი ფანტაზიის ნაჩაბი“ იქნება, მაგრამ მთლიანად შეესატყვისება საერთო კომპოზიციას. ზვიადურის წამების სცენა ჩვენ სადღესასწაულო რიტუალის ფორმაში მოვათავსეთ და მას „ზეიმი“ დავარქვით. ასე ცხად-დებოდა ამ სცენის რეპეტიცია განრიგის დაფაზე. მსახიობებმა იმ-თავითვე „გაუგეს გემო“ ამ გადაწყვეტას. ტექსტი აქაც მინიმუმამდე დაუვანო, მაგრამ რიტუალის ფიზიკური და ფსიქოლოგიური მომზადება, თვით რიტუალი ხანგრძლივ „სიჩუმის ველს“ ქმნის, საესეს „ზეიმის“ დამაბული რიტმით. ამ ეპიზოდის როგორც ეპი-კური, ასევე სცენური ადმოსფერო მითითრი საწყისით არის განპი-რობებული, მით უმეტეს, თუ ეს ერთადერთი ეპიზოდია, რომელიც „ზეიპისტივეერებამ მისცა ვეფას“.

რაც უფრო დახვეწილია „ზეიმის“ რიტუალის ყოველი მოქმე-დება, მით უფრო მდიდრად აღედგინება სტატიკურად ძუნწი ფი-ზიკური მოქმედებით მოტანილი ალანს შინაგანი მონოლოგი:

ვეწილი პროფესიონალიზმით მოპავეს სისრულეში კაცკლის გვა-ჩენი, ალანს „ხალხზე უკანა დღებოდა“ და მისი უძრავი, რაფინი-რებულ ფიზიკურ მოქმედებათა ფონზე (წამების რიტუალზე) უმაღლესია თემის საზეიმი ცერემონიალთა შორის) მსახიობის და-ძაბულ შინაგან რიტმს კარნახობდა, დაქიმულს დარტყმის წერტი-ლებს შორის.

„ზეიმი“ კულმინაციას მიადევნებს და მოსწუდება, რადგან-ც ქის-ტებს „ვერ აუსრულდათ წადლი, ვერ გაუყუბეს თავის მკვდარს მის შესაფერი სადლი“. სოფელი დაიშლება, დატოვებს ზვიად-აურს სასაფლაოზე — „არ შეეწერა, მამ ვედოსს“ მხოლოდ ალანს რჩება კაცკლის „ზეიმის“ ნასუფრალზე — ზვიადურის ნაწაებ-სხეულთაზე.

ძნელია მსოფლიო ლიტერატურაში მოიძებნოს უფრო რთული კომპლექსით შეკრული დრამატული ეპიზოდი, რომლის მთავარი პერსონაჟი დედაკაცია. ვეფას არსად არა აქვს ტექსტუალურად პირ-დაპირ მინიშნებული (წერად აქ ვლინდება პოეტის ოსტატობა), მაგრამ ზვიადურთან შეხვედრის პირველივე წამს ალანს ბუნე-

სცენა სპექტაკლიდან



...და ამ სურათის მხახველი ერთი დიაკ ბნდებოდა, ცრემლებს ჰმალავდა ლამაზი, ხალხზე უკანა დღებოდა.

ნეტავი იმას, ვინაცა მაგის მკლავზედა წვებოდა, ვისიცა მკერდი, აწ ვრულო, მაგის გულ-მკერდსა სწელებოდა? ნეტავი იმას ოდენზე ქმრის ტრფობა გაუცვდებოდა?!

ალანს ამ შინაგანი მონოლოგის სახიერად განსა მხოლოდ ზუს-ტად გავომილი უძრავობით და შინაგანი რიტმის დამაბებით არის შესაძლებელი. თუ ქისტების მასა ბევრს მოქაობს, სისხლიანი შუ-რისიბების აღსასრულებლად საქმიან ჭვუფებად იყოფა და და-

ბაში ქვეცნობიერად იბადება დაუოკებელი ღტოლვა. თუნდაც ქალური, ზვიადურის მიმართ. არ შეიძლება ამ მოტივს უბრალო საზომით მივუდეთ და ალანში ცოლქმრული უღლის პოტენციუ-რი მოღალატე ვეფასი. ალანს სწორედ მაშინ აუშვა სადავე ვენბას, როდესაც ღალატი უკვე გამორიცხვლია და დედაკაცმა ვენბა ტი-რილიში დახარჯა, ცრემლით გათავისუფლდა ტვირთისგან და ჯო-უოლასთან დაბრუნების უფლება მოიპოვა. ალანსგან ზვიადურის დატირება ვეფას ისეთი ფსიქოლოგიური სიზუსტით აქვს დამუშა-ვებული, იმდენად ლოკუტურია ცნობიერისა და ქვეცნობიერის ერ-თობლიობა, იმდენად ლაკონიურ ფორმაშია მოქცეული ურთულდეს ფსიქოლოგიური კომპლექსი, რომ რევისერა ფსიქოლოგიასთან მშო-ბით უეტეს ქმედით ანალიზს ვერ გააკეთებს. ჩვენს წინაშე აქ სირთულე მხოლოდ ფორმის განხრით იდგა: ვეფას ზუსტად მოგვცა „რა“, რომელსაც თეატრალური „როგორ“ სჭირდება. რეპეტიციე-ზე ამ სცენის რამდენიმე ვარიანტი გაკეთდა, ვიღერ საბოლოოდ არ მოიძენა ერთადერთი გადაწყვეტა.

ალანს თემის დამუშავებით ვეფას „სტუმარი-მასპინძლის“ კომპო-

ზიცია ვირტუოზული ოსტატობით შეყრა, რაც მხოლოდ გენიოსური წარმოსახვის წილებდრია.

გმირის „სულემთან“ შეხვედრა თავისთავად გავრცელებული ხერხია. საქმარისა ისევე შექმნის დრამატული გავისენით. უფრო თეატრალური ეტიკა „სულემთან დალაოგის“ თავისებურ სცენურ ვარიანტს ქმნის. აღაზს მყვედრებთან, „სულემთან“ შეხვედრის, ჩემის აზრით, კონკრეტული თეატრალური იდეა იხადება: ამ სცენას ჩვენ „სასამართლო“ დატვირთვით. პოემის სცენური კომპოზიციის ლიტერატურულ ვარიანტს ეს გააღწევება იმთავითვე გავითვალსწინეთ. ამ ეპიზოდში შთავარია არა „მყვედრეთ აღდგომა, არამედ „მყვედრების“ მიერ ცოცხალი აღაზს „განსართლებას“, რადგანაც კანონი, რომელიც თემი პიროვნების ამბოხს სწის, თავისთავად არის განწერილი სასჯელიდო. „მყვედრების“ სასამართლო შემადგენლობა ასეთია: იბარა — აღაზს მძა, მუხსა — ჯოულას მიერ მოკლული და ქისტია — ზეიადურის მსხვერპლი. ჩვენ არ ვებძობთ „სულემთან“ მოქმედების ლოგიკას, ჩვენ გვინდოდა ამყვედრთა სასამართლის“ შექმნა, რომელსაც აღაზაფერი აქვს საეროო სიცოცხლისა და, ამდენად, სასამართლის ნაცვლად დავარძლიან უსამართლობას თესავს, ხავსომდებულ კანონებში ამბმდებს სინამდვილეს, რომ კიდევ უფრო მყოფოდ განათდეს პიროვნებთ მოტანილი პრაგმატის სხვი.

„მყვედრთა სასამართლოთ“ მსჯავრდებულთ აღაზს ჯოულასთან მიღის. აღაზს ფსიქოლოგიური მეგობარობა ჯოულასთვის ამბოხის განვითარების ახალი სახაბია:

პასუს გლუდა ცოლისგან,
დასჩერებოდა თავზეო.
და თანაც ხანჯარს პალუჭავდა,
ბელი ვიკდა ტარზეო.

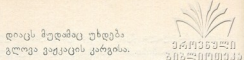
ცოლ-ქმრის ამ შეხვედრაში, შესაძლოა, მამაკაცის ეგვიანობის ლოგიკის მკვეთი და სცენის ბოლოს ცოლის ერთგულებით დამსკვიდრებული ჯოულა წარმოვიდგინოთ. სრული ფსიქოლოგიური პროცესის გაურთალებული გავება განსაკუთრებით ამ ეპიზოდის სცენური დამოუკიდებლობის დრის არის მისაღიღენდი, რადგანაც მრავალსიტყვიანა დაილოგმა შესაძლოა ზედაპირული ანალოზის ასეთი სურათი დავცხიბათ: გვიანი ღამეა. ჯოულა სახლში ელოდება აღაზს. ქალი იგვიანებს. შუმიდგ ნაწვალბით მოდის, რითაც ეტყვი ადგებს ქმარს. კაცს სინამდვილის გაგება სურს. ცოლი, იმის შუშით, ღაღატა არ დამწამორო, დევეთან შეხვედრის ამავს იგონებს. ქმარს არ სჯერა. ცოლი იძულებულია სიმართლედ თქვას. ქმარი შუბით ამოიხსოქვას.

ამ სცენას, ჩემთვის აზრით, სრულიად სხვა ლოგია უდევს საფუძვლიდა. ჯოულასა და აღაზს ეს შეხვედრა ორივეთვის კათარზისა, რაც პირველ რიგში განწმენდას ნიშნავს, იდგის განწმენდას, პიროვნების ცხოვრებისეული უბედობის საბოლოო ჩამოყალიბებას, და, ამდენად, დამოუკიდებლას, განწყობებას.

მოვიდა სულმუხებულო
და გაღიქცა ზურმუზებდა.

ანე მოდის აღაზს. ჯოულა ამბოხის განვითარებისთვის ახალ სახაბებს ძებნის. სწორედ ამიტომ არ სჯერა ცოლის მინაყოლი, მისი სურვილია ცოლის საქციელში არა ქალის პირადული განცდა, არამედ მის წინააღმდეგ „მოზღვავებული უბედურების“ კიდევ ერთი ტალღა დიანაბოს. ჯოულას მოქმედება გახდა ინტერაქტი, ტრიკია. ლურ ურთიერთობათა ფარგლებს და ცოლის უბრალო ღაღატა მიხი ამბოხის მამუტაბს უზომოდ შეავცირებდა, დააპატარავებდა მის პიროვნებას, ჩვეულებრივი ოჯახური ინტარგის ჩარჩოებში მოაყავსებდა. ეს კარგად ესმის ჯოულას და როდესაც ცოლში არა მხოლოდ ფსიქოურად ერთგულ დედაკაცს, არამედ წინააღმდეგობაში გამორჩობილ ამბოხის თანამაზრებს აღმოჩენს, მშვიდდება, ფსიქოურად თავისუფლდება და სწორედ აქ იხადება კათარზის:

იტარე?! მადლო გვიწია,
მე რა ვაგვე ვარ შევისა?



იმ ღამეს, აღბათ, ცოლ-ქმრის ურთიერთობაში ახალი გრძნობა, უფრო სწორედ — გრძნობის ახალი ხარისხი დიანადა, აღბათ, ასეთიანად რამდენადა არ შევარებნათ ერთმანეთი, რადგანაც დედაკაცისა და მამაკაცის სიყვარული მიოჭრება, დროისურმა საწყისმა იმბეღარა და მიწიერ ვნებას დღმერთკაცების წილებდრით ძალა შემტაბა.

პირველ რეიტეციებზე, როდესაც ჯოულა-აღაზს დაილოგ მოქმედებაში გაიხსნა, პარადქსულად შუმიდგ მოვიდო: სცენის მასტაბი საორად დაპატარავება და ეტივარა ქმრისა და დამნაშავე ქალის ურთიერთობამდ დავიდა. ყველა ცდა — ვაუასებო მოკლეს მამაკაცს მოქმედებისთვის, უშედეგო აღმოჩნდა. იმ დროისთვის „სტუ“ მსახობებით იმდენად დაუფლებო, „მეტიველ სრუტეს“, რომ ფრატიტე უღლამ თვითონ შემომთავაზა — იქნეს სცენა უსიტყვეოდ ერთმანეთი. ვაუასებო ავავთ ფიციკლი მოქმედებათა პარტიტურა. ტექსტი მინიმუმამდ დავიკავანეთ. სცენამ მოცულობა შეიძინა და დამადა გააღწევდა, რომელმაც მთლიანად გამოკვეთა, „ჩემუსხებაბა“ გახდა ჩვენი, და ჩვენი აზრით, — ვაუას დამოკიდებულება „სტუმარ-მასწმინდის“ შთავარი გმირების მიმართ. ჩემთვის კიდევ ერთხელ დამტკიცდა რეგისორული პროფესიის ერთ-ერთი შთავარი ტემატიკა: „სწმირა და უფრო უღნა ვტივა ნაწარმოების სხეულად, რათა შევიწარხნოთ ყველაზე შთავარი — ნაწარმოების სული“.

ჯოულას ამბოხის (ე. ო. პოემის, ხოლო შემდეგ — სექტაკლის) კულმინაცია ხეცურებთან საორად მარტო წახვალა. არა თვითონ, არამედ ომში წახვალ, რადგანაც თვით ომში უკვე კვნი იხსნება.

კულმინაციისთვის აუცილებელ რიტულად დაძაბვას და ტემპის მომატებას ვაეა წინააღმდეგ ამზადებს, პოემის X თავიდან იწყებს:

ბისოს შივიდა ამბავი,
ვით ნაქსუარი მხებადა:
ამოულავთ ზეიადური,
ცით ჩამოსული სვეტადა,
ფშავ-ხეცურეთის ფარ-ხმალი,
გამოსაფევი მტრტადა“.

„ხეცურეთის ეპიზოდის“ მოქმედას საჭიროა არა როგორც თვითონიზანი, არამედ როგორც პირველების განვითარების აუცილებელ ტეკაბი. სწორედ ეს ადგილი აქვს დამოხიბილი მას სექტაკლშიც წაუყვანი ფუნქცია აქ ზეიადურის დღდას აქვს. მისი მოქმედება ორ ტეკაბს მოიცავს: დაღმურად შივიდს შივიდა და ომისკენ მოწოდება:

მკლენი მანგენო შეილისა,
მოტკათ, ჩამაბარტათა

„ხეცურეთის ეპიზოდის“ მთელი ფუნქციური დატვირთვა ქალბუნებულ გავდიტატურ მათ შოკეთ „ბისოს ამბავი“, ისინი ქმნიან „დალაობის“ რიტუალს, მათი მოქმედებით იძაბება საომარი რიტმი.

ზეიადურის დღის რიტუალი იღვბ ტატკუს ვანდეთ. იღვბ ნიქტის მსახობათა, შინაგანი ძალთა და ტემპარამენტით. 1976 წლის შემოდგომაზე იღვბ, კრისტოფ იანსენისთან ერთად, საქართველოში იყო და, ხანმოკლე სტუმრობის მიზეზდევად, მიანც შექმნა. თავალი შეველო ვაუასმა ჩამოსული მგლოვიარე ქალბუნებულ კალმისთვის. მართალია, სცენური დროისა და ტეკაბის მზარდი რილი ძალზე პატარაა, მაგრამ მომავალ სექტაკლში შთამბეჭდავი უნდა უოფილიყო. იღვბმ თავიდანვე სწორედ აულო აღლო როლს და პირველად რეიტეციებზე მის მიერ წაყოხილი ტექტი, მსახობების თქმით, „ტანგე ბუნუსებს ავრიდა“ მსმენელს.

ქისტითში ხეცურთა ქარის მოსვლას ჯოულას დააზა ამცნოს. ეს არ არის მხოლოდ ინფორმაცია. აღაზს უნდა ჯოულა კვლავ თემთან ერთად იხილოს:

შენც ისე წადი, ჯოულავ,
როგორაც სხვანი მიღიან.



ჭოყლის კი სურს მარტო იომოს, და არა იმიტომ, რომ თემზე წაყენი ან „გაბუტულია“. ჭოყლას პიროვნება თემთან კონფლიქტში პიროვნული მრწამსის ბოლომდე ერთვოლ უნდა დარჩეს, ამოხი ბოლომდე უნდა განსახიერებს საყოფარო სიციხლის დასად ეს გვიჩინს — „წედადამიანის“, (ან როგორც დღეს ზნაიად ეხმარობთ — „სუპერადამიანის“) აუცილებელი თვისება:

არც კაცი ვარბა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსავესოს, იყოს სიფულში და სიფულისთვის არა იზრუნოს.

„სოფლისთვის ზრუნვა“ პიროვნების ხარჯვას, ბრძოლასა და ეკლემის ნიშნავს. ამოხის დასაქმისთვის სიციხლის ინფორმაცია მოაქვს, ბრძოლას — პიროვნების სიდადეგ და „სულ-დილობა“. დანის პრინციპს წინაშეც იგივე დილემბა:

სულ-დილემბა ქმნილებას სა შეჭერის? ის, რომ იტანჯოს და აიტანოს მხარეზე ბედის ნიშნობითა გირბე, თუ შეეგებოლოს მოზღვავებულ უბედურებას, ან ამ შებრძოლით მოსასო იგი?.. მოსასო სიციხულ... ბოლო მოუღოს... მიიხინოს... სხვა არაფერი...

ჭოყლას ბრძოლა „მოზღვავებულ უბედურებასთან“ მისი სიციხლის დახასრულია. ალაზა თავბრუდამხვევი რიტმით ბრძოლის. ეს მოუჭრადებს ჭოყლას. კათარზის უკვე განვლილია, ფილოსოფია — ჩამოყალიბებული, ცვლილის პერსპექტივა — აშკარად გარკვეული. ჭოყლას რიტმი ანალიტიკურია, განსჯა დადინებულ. უბრალო ფილოსოფი მოქმედება — იარაღის ასხმა. კიდევ უფრო მტეი: ომიში მიმავალი კაცის ცოლთან განმარტების რიტული ჭოყლად დინავდა, „შენღებულად“ უნდა ჩაატაროს ემპიოვის ალაზის, დიდხანს უფურის თვალეში, ჩიქილი შეაქვას რელიქვიასა და თლისების ნიშნად.

ჭოყლას მოქმედების ამ რიტმს ცალკე ვუზომაველი, ბოლო დამოუკიდებლად „ოქმის“ საერთო რიტმს ვეძებდით: ქისტების შეარბება, ლაშქრის სვლა, ქალების სტენის გაცვლება. როდესაც ორი შემადგენელი ნაწილი ერთ მივლის სტენში გაერთიანდა, ნაწარმოების ძირითადი დივიცი „სულხესახები“ გახდა. პოლიტიკა მასობრივ ფილოსოფიად აიქმნეს მთავარი კონფლიქტის გადაწყვეტა: კიდევ ერთხელ დადასტურდა სტანისლავის მახვილგონიერი ანდაზა: „მსახობა“ „გაიგო“ — ეს ნიშნავს მსახობას „გააქეთა“.

ვინა ბატალური სტენების უბრალო ოსტატია. „სტუმარ-მასპინძლთან“ შეხვედრას თითქმის გული მიგრძნობდა, როდესაც ამ რამდენიმე წლის წინ, თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგმა საშეხიროთ თემად ავიჩიე „ბატალური სტენები ვაჟას შემოქმედებაში“. იმთავითვე ჩემთვის ნათელი გახდა: ვინა ბატალის ყოველთვის ზუსტი, ემოციურად შედეგებით დეტალებით აღწერის, რომლებიც ბრძოლის ევლის ერთ მოლიან, სასტეკ. სიურრეალისტურ სურათს ქმნის. თუ ომიისთვის საშუალო ვაჟასთვის ნიშნავს „საქმების პრაღლს“ ან შეუბნებს „დღემდე ნაჰოსის ცხვირის“, თუი ომი, პირველ რიგში, შეუფიქრებელი სისხლისდგრა:

ბლომად დალა ტყვიამა
სისხლი — მოძოვა ქეჩი...

ან:

გახდა ხმალ-ხანჩრის ტრიალი,
დაჭრული მიღის მტერდამდე,
ფარ-ხმალის ჩხერა, წყრამდე,
ესა აბაღლს ღმერთამდე.

ომის პლასტიურად დადგმა მართებულად არ შეიქცნა. რადგანე პლასტიკური სურათი ან კომპოზიცია ვერ ავა მოქმედებით და-ძაბულ რიტმის სიმაღლედ და, ამენდა, უბრალო იდეურად, სტოლიტიკა უბოი იქნებოდა სექტატლის საერთო ეფექტისთვის. ამიტომ ბატალური სტენის ვაჟასტული ხეობით გადაწყვეტას ვეძებდით. უარი უთქვით ომის ჩვენებაზე და მთელი დეკორატივი იმისშეფხვამი სურათის ორგანიზებაზე გადავიტარეთ. ქმნილით ზა-

ზი უბრალოდ ავიჩიე: დარბეული ქისტები ბრძოლის ვეზადებს აგრკოვენ. თეატრალური კარების მიწის დაქრებულს არენა ომის ევლის კონკრეტული, ფუნქციური და, ამენდა, ემოციური გადაწყვეტა დასაბა — მიწაზე სისხლის ლაქები განწდა, დამყვარი რიგია და ანალიტიკი შემოგვიტოვდა აიხლა. ქისტის ქალები ბერი-ქისტის ხელმძღვანელობით დაბოილთა გვამებს აგრკოვენ, ალაზისთვის კონტრპოქმედების ქებრის ქმნის. ჭოყლადე აუ უნდა იყოს სადადე, ამ ბრძოლის ევლედ, მხოლოდ ქალებმა უღებდა არ უნდა მისცენ ალაზს მათთან ერთად ეტების მეთულის გვამი, დატრეებს რიტუალიდან განზე უნდა დატოვონ:

სუყველამ ზურგი მაქცია,
ველევა ვანზე მდგარია
სასაფლაო კი შემოიტეს,
რო დამეპარბა ცხედარი.

როდესაც გამოჩნდება მოკლული ჭოყლას გვამი, ცინიკურად უნდა აეღრდებო ქისტ ქალის (ირენა შიმიჩივიჩი) მიმართვა:

უტხო კაცსა მოზარე,
ხეცურთ მოვალეს ქმარია,
წილი, იტირე, ალაზა,
სამარტს მიბარბა.

„სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალი პიროვნების განდგომის, სუმი-ნიშის, კეთილხას და ბორტობს დაღმქტიური კანონის კომნია. ჭოყლას, ზეიადინება და ალაზს კლდის თაზე უყვლდამიერა სუხეხეხის პირდაპირი გადატანა სტენაზე მოტრეულ ბრწყინვალედ მიგნებული ფინალისამდე დათვური სასახური იქნებოდა. სექტატლის ისეთი წრტილი უნდა მოგვეტენა, რომელიც თუ მხატვრული ზრკონების სიდიდით არა, მეტაფორულად ზრკონების სტოლისტიკით მაინც შეესაბავისებოდა პოეტური ფორმის აუცილებლობას. თეატრი არამც და არამც არ არის ლიტერატურული ტექსტის ინტერპრეტატორი. თეატრი — დამოუკიდებელი ხელოვნება, და თუ მას საფუძველად დრამატურგია — ლიტერატურა უდევს, ეს პირველ რიგში ნიშნავს, რომ თეატრმა მერტლის — მით უმეტეს, კლასიკის — შემოქმედებას, მის ზრკონებას, იდეურ-მხატვრულ მრწამსს თავისი ატრკობით უნდა მისცეს სხვა ხელოვნების — სცენური ხელოვნების ფორმა, რომელიც ლიტერატურა სინთეზის გამართიანებელი საფუძველი იქნება. იენისი შუა რიცხვები.

სექტატლედ შუმიზა ინტენსიურად მიმდინარეობს. მთავარი უკვე რეიზია — მსახიობებმა აღლო აულეს ვაჟას წარწომა ბუნებას, ორიგინურად ჩანაფიქრს. განსაკუთრებით საინტერესოდ ფარანა-შე მულა მუშაობს ჭოყლას როლის ხორცშესხმაზე. იფიავთად შეხვედრეივარ მსახიობს, რომელიც ასე უზსტად ხარჭავდეს ნერვკას სარეპრეტაციკი პირობები. ფრანკისთვის (სუე ეძახიან შემოკლებით, ფრანკიტესი) რეპეტიცია საშუამო პარკიცია, ის მილიანად ცხლდება აუ პრკიცას და ამიტომაც არ კარგავს უქსად არც დროს და არც ენერჯას. იმედისმოცემ პერსპექტივის იძლევიან ზოლოდე იაზინსკი — მუსა, იოზეფ მოლიხა — ბერი ქისტი და ოლგა ტრკოვი — ზეიადურის დედა.

„სტუ“-ს დასში, გარდა პოლონიელებისა, რამდენიმე უცხოელი მუშაობს, რომლებიც სტაჟირებას ვადაინ პოლონეთში. „სტუმარ-მასპინძლში“ ებარს როლს ფრანგი დომინიკ ლესეია ასრულებს, ერთ-ერთი ქისტი ქალის როლს ინგლისელი ქისტინა პასკეტეი. დომინიკ ლესეიამ იმენდა საშუალოდ კარგად შეისწავლა პოლონური ენა, რომ სტენაზე მეტყველება სრულბითაც არ უჭირს. რეპეტიციებზე ერთმანეთს პოლონურად, რუსულად, ინგლისურად და ინგანულად ადვილად ვადაინავენ. იმ დროისთვის პოლონური ენა მდე სკაზოდ კარგად ათვისებდა. რედიოსიოსის ამსტერნეტი — აღნია შპეკი ლინდარდში სწავლობდა და რუსულად შეისწავილად იცის. მსახიობებთან უშუალო კონტაქტი მიჩვენია, უფარგამო.

ჩვენს მუშაობას თან კრკოვის თეატრალური რეპეტორის ინტერესი სდევს. ხმა დაიარბა — „სტუ“-ში ცალკე საინტერესო ხდება. მსახიობები, რედიოსიობები, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები რეპეტიციებზე დასწრების უფლებას მოხოვენ. ყველა მსურველს საიპონებოთ ვუბნებ კარებს. რეპეტიციების მერე



ბევრ ცვალებრივ საბჭოთა და ქართულ თვადრის, თვადრულ-ურ სკოლის თავისებურებაზე. სტანდარტების სისტემაზე, ქმედითი ანალიზის მეთოდებზე, ქართულ კულტურასა და ლიტერატურასზე, ვაგას შემოქმედებაზე. ამ შეხვედრებმა თავისებური ხშირ-ნარების თემა მიიღო. არც პრესა და ჩრდილოაღმოსავლეთში გაზეთები თავისებურ ინტერვიუებს, საინფორმაციო წერტილებს შექმნიდნ ამგონიერობაში კიდევ ერთხელ ვგვრძობ, ჩაიხედნ დღის ამტრების ქართული კულტურის მიმართ, ვგვრძობნ იმ პასუხის-მგებლობას, რომლის წინაშეც ვართ „სტუმარ-მასპინძლის“ პო-ლიფორმ პრემიების ავტორები.

როგორც იქნა, 12 ივნისს ქვევავებ და ოძლიო კრავიშო ჩამო-ვიდნენ. თბილისიდან სასიხარულო ამბავი ჩამოიტანეს: მეტეხის თვადრის რევისიონი კანდიდი გურგენიძემ წარმატებით ჩააბარა თავისი საბალიშო სპექტაკლი „კაცის ტვირთი“ („კოლდვილი-ბა“). კანდიდი გურგენიძე თვადრულ უფრომდ შეუვარებული და „მეტეხის თვადრის“ ერთგული ახალგაზრდა რევისიონია. კლდე-ებს წარმატება უკვლეოვას სასიხარულოა. ჩემთვის — თვადრის მიავარა რევისიონისთვის ეს წარმატება ორმაგად სასიხარულოა: თვადრის სპექტაკლი ხელმძღვანელის ვარაუდი მომასწავდა და გამო-რუვა, რაც იმის ნიშნავს, რომ მეტეხის ახალგაზრდა კლდე-ებზე დავაყვავების გზას დაადგა. თვადრის წინაშე ახალი, რთული ამოცანები დგან და მათი წარმატებით გადაჭრის პერსპექტივაც გამოჩნდა. ჩამდინა კიდევ ვასაკეთებელი!

მიზელი ქვევავებისად და მიზელი ოძლითა მჭიდრო შემოქმედ-დებითი ურთიერთობა მაგაუმრავლეს, რაც უწყვეტ შემოქმედებით მე-ვირობაში გადაიზარდა. სიტყვების ხარჭვა არ დაგვირგვინებდა — როგორც კი მხატვრები და კომპოზიტორმა კარავიშო „სტუმარ-მას-პინძლის“ რევიტაცია ნახეს, მათთვის ვერაფერი ნათელი ვახდო-ქვევავებმდე (ვგავრთო ხშირად იმიტომ ვიხსენებ, რომ ორჯის მიხედვით ჭკვიან) პირვანდელ ჩანაფერში საჭირო კონტრატები შეი-ტრანა და საქმის ვადიდებულად შეუდგა, ოძლითი კრავიშისკის ხე-ვიანსე, „სტუმ“ ს-კრით-ით ოთახში ჩაიკეტა, ფორტეპიანის მიუჭ-და და უწყვეტ მუსიკალური მასალის საბოლოო ორგანი-ზებას მოჰკიდა ხელი.

დემკრატული ვადიდევების საბოლოო ფორმას კარვის კონკრე-ტულმა პირობებმა ვეჯიარინა. ცალკეული კომპონენტები: მიწა, ცეცხლი, რკინა, თევზი, სისხლი ერთ კომპოზიციონში შეერია. თი-ფონი და კომპონენტობა ფუნქციონირებს და სპექტაკლის მომ-ტარაობაში, ვანვიტარებში ურთადერთი შესაძლებელი აუცილებ-ლობით ვანპროდუცებული მისია აქვს. სპექტაკლის დასაწყისში კარ-ვის სიერცილ დაუვანდებული რკინის ფურცლები ავსებენ, ეს პერ-სონალური ამგონიერისკაც ქმნის და არჩნაზე მოქმედების მულტიერე-საფრთხის ხოლმე საშემოტრებას ბადებს — ისე, როგორც ეს შოპოში ხდებდა — არ იცი, როდის ქვაკვინა ატყუდება, როდის მღე-ნარე აღიდგება, როდის დაუარავს ბილიკებს ნისლი, სად ფეხი დაგიცლება ქარავზე და სად ქველდორად დაგივლიდა ფეხქვეშ მი-წა, სად ზვავი და მეწყერი ვადიდებლობას გზას... ან სად დაგა-ტყუდება თვის რისხვად ვანმოდებელი თემის დაუვანდებული კანონ-ები.

რკინის ფურცლების ვიზიკალია სფერული ვანგაგონის მომზად-ვებელია, რკინის ფურცლის ვანგაგონება — გილიტონის მოვავლე-ნების, და თუ დასაწყისში კარვის გუმბაუქვეშ რკინის მასა ზუს-ტად კომპოზიციონით არის მოწინავედებული, ფინალში ქარის ჩამოყ-რება, მიწაში პირველი, ომის ცეცხლი ვავარავანდულ ძაბვის და-რად...

ცეცხლის ენები „წამების ზეიმზე“ ილუმინაციას შექმნის, ღამის წველიანი ჩირაღდებებად აინთება, მოსისხლე მტრებად დარჩაწულ შემოხარ დასაწყისად დათვარავს.

სამოქმედო რევიტაციულ ამოწერილი“ ხერხით ვადიდევებით — ორკამა ქობი, ტარზე თოდდახვეული სატეკრები, ხის ტარზე წარ-იკვლი „საბოლოო დროში“, თემის თავიკის „საკავალური“, ორკა-მზე ვადიდებული რკინის ქუჩები, ორი ბრტყელი ქვა — „სანაი“, რტულური „ფალია“ სამფხვზე, რკინის ჭკვეები, ნატურალური მე-ურნიკების ნაწარმი — უხუთად დაგვრებული თვადი და ა. შ.

სიკონტრები იმითავე ვანგავანდებული ორგანიზმი ვადიდება: უხუთად ნაკლით ქვაკვილიანად შედერება, მთლიანად სასიხარ-ულოდ დაბალირებული სილექტა. ქვაკვილზე ასეთივე უხუთე აბლიკაცია, შორეულად რომ მოვავგონებს მთის ორნამენტს, წელზე ქმრად

მოქიროლი თოკი, და... წინდები, ნამდვილი, მოქარავლული ვადიდ-ნაკლია... საქარვედლები — ხევისტარიდან ჩამოხდნის შემდეგ რადან სპექტაკლში „ხევისტარი“ მხოლოდ ქართლის სტენოი ვა-დაწყდა, ორი მტრული თემის ვარჩევაც არ ვართლებდა მავურე-ლისთვის: ხევისტარი ქალები, თავით მოლომდე შევებით მისილი, ასტეკულად ლაკონიურად დიონისური რიტულის ფონზე.

ოძლიის მუსიკა თვადრულად სინთეზში უკვლეოვას ორგანულ-კომპონენტია. კომპოზიტორის წინაშე რთული ამოცანა იდგა: სპე-ქტაკლმა რტულური მუსიკა მოიზოვა, რაც, ძირითადად, საგუნ-დო პოლიფონიით უნდა აუდერეულიყო. მართალია, კარავიშო შე-სიკავალი ქალბატონ, მაგრამ ქართული მუსიკის ძველდახვეული და-ლიკის, მისი სიტყვიერის ვაგება არცოვნი იგი ადვილი საქმე-პროფესიული მუსიკოსებისთვისაც კი. ოძლიმა სპექტაკლის მუსი-კალური ვადიდევების ძირითად ხერხად ქართული საგაბოლოების პოლიფონიური წყობა აირჩია. მხოლოდ აუზას თემა, ვაკალ-ური სონარინსა და ვულტურინისთვის „სტრის“ საერთო მუსიკის ხა-სიათ, რტულაში პირავნების სელიტერი ამბობის იდეას ემხარ-ენება. ვუნდს, კომპოზიტორის ჩანაფერით, უნდა დამატებულად და-სარტყელითა და სასულე ინსტრუმენტების მცირე ჯგუფით. არც ამ საჯიბის მოვარება უნდა ვაგვიტრებოდეს კარავიშო.

„სტუმ“ იტალიისთვის უმჯობესობდა. 18 ივნისს „სტუმარ-მასპინ-ძელი“ შემოქმედებითად უწყვეტ მთლიანად იყო აწეული. მოსკო-ვიტული უფრო ვარა ტექნიკური მხარე, კონსტრუქციები, მუსიკის მანტი-ფორმე ზარება. 19 ივნისს თვადრის დასმა და ტექნიკური სასახუ-რის ერთმა ნაწილმა დიდი ვაგვიტრებო ვეზი იტალიის დელეგაცი-საკენ — რომისკენ აიღო. თვადრე კრავიშო 28 ივნისს უნდა და-ბრუნებულიყო. თვიონი კრისტოფი 25 ივნისისთვის აპირებდა უკან დაბრუნებას „ვადიდებელი საქმეების“ გამო.

ეს „ვადიდებელი საქმეები“ კი წინაშედა თვადრული კარვის წინდების რევიტაციის კეთილმოწყობას, მართლაც, კარავიშო მოუწესრიგებელი, ვადიხორალი, უღამაშო პეიზაჟი უმჯობეს-კრისტოფელ კარავიშო ვადიდებორზე ხელისუფლათა წინაშე კატე-გორულად დასვა საჯიბის: ასეთ პირობებში საბჭოთა პრემი-ისკის ვერ ვითავაძობო. კარავიშო პარტული და აღმნიშტაკულ-ლი ორგანიზმი დიდის გულიანობით მოვეტყუნე თვადრის ოძლი-ნის და... კარვის ვარშიში ამოძრავდა ზულდორებზე, ტრაქტორებ-ში, მუშების, ავრომობილსა და მეუყვალთა მთელი რაზმი, ჩააო „სტუმარ-მასპინძლის“ პრემიისთვის მთელი ტერიტორია სრულ წესრიგში მოსულიყო.

თვადრის იტალიაში ყოფნის პერიოდში ბევრი რამ უნდა მოე-ვესურა. მთავარ მხატვარ კრისტოფელ ზულდორელი მიხედვით ჩერ-ნიაციე ჰუკს მოწვეული (ინტენაციონალიზმი) თვადრული ამ-ტრის კიდევ ერთი წევრი). რადგანაც თვადრის ტექნიკური დირეკ-ტორი (ჩვენებურად — სადადგმო ნაწილის ვამედე იტალიაში ვამე-ჯვარა თვადრისად ერთად, მისი ფუნქციები მიხედვით ჩერნიაცეს დაეტარა. „სტუმ“ კარვა ხანია, რაც შემოქმედებითად პროფესი-ული კოლექტივა, მაგრამ ტექნიკური მხარე ერთვარად ჩამორჩა შემოქმედებითი ვანვიტარებას და ბევრი რამ ამ მხარე კრისტოფ-ისხარის ჭერ კიდევ მოსავარებელი აქვს.

ტექნიკურ პერსონალს ვეყო ვანგაგონები. მას შესაძლებლად აპარატ ვეკორების ხელში და მას ნაჩიან. ერთი სიტყვით, სპექ-ტაკლის ტექნიკური მომზადებისთვის არც ღონე ვადვიშურებია და არც ვამოცლებდა.

თანამედროვე რევისიონი, ჩემის აზრით, თვადრის არა მარტო შემოქმედებითი მუშობის წარმმართველია, არამედ რთული თვად-რალიური წარმოების ხელმძღვანელიც. მას უნდა შესწევდეს უნა-რი საჭირო წესები, თვითი ხელთაომენება“ ვამძობს და საწარ-მოო პროექტში ატეხურად ჩაებას. დღევანდელმა რევისიონმა თავ-ის პროფესიონალს ერთად „საკლასიკო მექანიკის კანონებზე“ უნდა იცოდეს და აუსტრატურ საიდუმლოებებსაც უნდა ფლობდეს, ვრო-ვის მოხარვარე უნდა შეეძლოს და რთული კონსტრუქციის ვამო-ვლაც. „თვადრული რევიტაციონალიზმი“ თანამედროვე რევისიონის აუცილებლად თვისებად მიმართა, რადგანაც მსახიობი მას ვანგო-ნილობაში მოქმედებს და ამ პროცესის მამამართარს სტენურ სიე-რკემზე ვანგავებულ ნივთების, ფერებისა და ბგერების მოწე-რივების მხატვრული ნიშნით ერთად ტექნიკური სისტემის შექმნის უნარაც უნდა ვაჩაწესდ.

სპექტაკლის მუსიკის ჩაწერის ორგანიზაცია თვადრის მუსიკა-



ლურ ხელმძღვანელს, ნიჟერ კომპოზიტორს კრისტოფ შვაიგერს დაეცნა. იმხანად კრაკოვის ფლარმონიის კამელა გასტროლებზე იყო. მოვიწვიეთ ეკონომიური ინსტიტუტის გუნდი. კათოლიკური ტრადიციების ქალაქებში, როგორც წესი, ბევრი მოყვარულნი გუნდია, რომლებიც ზმირად ტოლს არ უდებენ პროფესიულ კოლექტივებს. როდესაც ეკონომიური ინსტიტუტის გუნდის ხელმძღვანელმა მიხეილ ოძელის საწოტო რეველში ჩაიხედა, ირონიულად გაეღიმა — ამ მუსიკის სწავლა ჩვენთვის ძალზე ადვილი არისო (მშვენიერად უბრალოდ გამოიყურებოდა ურთულესი საგუნდო ნაწარმოებების ოძელისეული პარტიტურა). გუნდი რეპეტიციებს შეუდგა, და... ამ მუსიკას ვერც თავი გაუგო და ვერც ბოლო. შვაიგერი, ოძელი და მე როდესაც რეპეტიციას დავესწარი, მივხვდით, რომ საჭიროა პროფესიონალი მუსიკოსების გუნდი. გადავწყვიტეთ: დაველოდებოდი ფლარმონიული კამელის დაბრუნებას კრაკოვში, რადგანაც გვიბრებს — დღე-დღეზე დაბრუნდებიანო. ასეც მოხდა. კამელა დაბრუნდა, დროის უქონლობის მიუხედავად, მაინც შეძლო ნაწარმოებების სწავლა და სპექტაკლის მუსიკა ფირზე ჩაიწერა.

თეატრის ლიტერატურული ნაწილის გამგეისთან — ედვარდ ხუბისსთან ერთად აფიშისა და პროგრამის მკვიტი შევადგინეთ და სტამბაში ჩავეუწყეთ დასაბეჭდად.

27 ივლისისთვის — უკვლავდროს მზად გვექონდა. ველოდებოდი თეატრის იტალიიდან დაბრუნებას.

24 ივნისს კრაკოვს სპეციალური ტურისტული ჯგუფი ეწვია საქართველოდან. ოთხმა დღემ გულთბილ საუბრებსა და შეხვედრებში ჩაიარა. კრისტოფიც დაბრუნდა რომიდან, საბუთოა საელჩოში ტურისტულ ჯგუფს ნება დართო, გაეგრძელებინა პოლონეთში ყოფნის ვადა. თეატრმა „სტუმ“ ამ სამი დღის მასაინფორმაცია თავზე აიღო. 28 ივნისს ჯგუფი პოლონეთის სხვა ქალაქებში გაემგზავრა, რათა 1 ივლისს ისევ კრაკოვში დაბრუნებულიყო პრემიერაზე დასწრების მიზნით.

კრისტოფს შევათავაზე, 2 ივლისს „საკიენტიბი“ დაიგეგმა, რათა ჩვენს ტურისტულ ჯგუფს ეს სპექტაკლიც ენახა. ხოლო 3 ივლისს — „სტუმარ-მასპინძლის“ პრემიერა. ასეც შევანხმდით.

28 ივნისს თეატრი იტალიიდან დაბრუნდა. თან ახალი მუსიკოსები ილიტები ჩამოიტანეს. უკვლავ უფრო ფსტივალის ხარისხს მიიღწიეს. ტორებთან — ფედერიკო ფელინისთან და ვიტორიო გასმანთან შეხვედრის აიღვედგინა „სტუმ“-ის მსახიობები. ფელინის „საკიენტიბი“ ძალზე მოსწონებია და კრისტოფთან დღესაც უსახურია.

29 ივნისს მუშაობა განვაახლეთ სპექტაკლში უკვლავ კომპონენტი შევიდა. მიუხედავად ძალზე მცირე დროისა, არ ვწყარობდი. ერთკვირიანმა „შესვენებამ“ სრულებითაც არ იმოქმედა მსახიობებზე. სპექტაკლი თანდათან იღებდა ტემპს. კრისტოფი მთავაზობდა — უწყვეტ რეპეტიციები გავუშვათო. მე თავს ვეკავებდი.

სპექტაკლის დაბადებას ზმირად ბავშვის დაბადებას აღარებენ. არ ვიცი, რამდენად ზუსტია ეს შედარება, მაგრამ ერთი რამ ჩემთვის ნათელია: უწყვეტი, მთლიანი რეპეტიცია უკვე სპექტაკლის ნიშნავს. სწორედ აქ არის საჭირო სიფრთხილე. ნაადრევმა ძალდატანებამ, შესაძლოა, ხელოვნურად დააჩქაროს სპექტაკლის დაბადების კანონზომიერი პროცესი და გამოუსწორებელი ტრავმა წაიყვანოს შემოქმედებით კოლექტივს.

1 ივლისი. ძაღვის უკანასკნელი მოზილიზაცია. რეპეტიციის შემდეგ, ჩემის თხოვნით, კრისტოფი სტოვებს ცალკეულ მსახიობებს და მათთან ტექსტის სრულყოფაზე მუშაობს. კარავი და მიმდებარე ტერიტორია მოწესრიგებულია. ქალაქში აფიშები გაიკრა.

2 ივლისი. სპექტაკლი „საკიენტიბი“ სპეციალურად ქართული ტურისტული ჯგუფისთვის. კრისტოფი ძალზე დედავს. არანაღვრებად ვლევავ მეც ორივეს გავიდა, რომ ქართველებს სპექტაკლი მოეწონო. წარმოდგენამ დიდის წარმატებით ჩაიარა. პრემიერის წინა ატმოსფერო შექმნილია!

3 ივლისი. სადამის 9 საათი. კარავი ედვარდ იტევს პრემიერაზე დასწრების მსურველთ. კრისტოფმა სადადგომო ჯგუფი მაყურებლის წინაშე წარდგინა. ხანმოკლე ცერემონიალი.

თეატრის გამწათებლს — ირვი მორცეს ვეუბნებო: „დაიწყეთ!“ „სტუმარ-მასპინძლის“ პრემიერა კრაკოვის თეატრ „სტუმ“-ში დაიწყო!

სპექტაკლის მონაწილეთა ჯგუფი



გრგვლი გვიღა

საუბარი ახალგაზრდა მოქალაქეთან

ბლახან, ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციამ ვაიმართა საუბარი, რომელშიც მონაწილეობდნენ ხ. ფალაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ახალგაზრდა სოლისტები, სექტეტაკლ „აბესალომ და ეთერის“ მონაწილენი — გლინას სახელობის ვოკალისტთა საკავშირო კონკურსების ლაურეატები ლიანა კალმახელიძე და ელდარ გუჩუა, მომღერლები: მია თამაძე, ტარიელ ჭიჭინაძე, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის III კურსის სტუდენტი ალექო ხომერაძე. საუბარი მიმდევდა ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მუსიკისა და ქორეოგრაფიის განყოფილების გამგეს მანანა ახმეტელს.

მანანა ახმეტელი — ჩვენი საზოგადოებრიობა, ჩვენი სახლი ყოველთვის დიდი გულსმჩივებით, ინტერესით, მღელვარებით ადევნებს თეატრის ახალგაზრდა თაობის ცხოვრებას, მის წინსვლასა და წარმატებას, რომელშიც ხელახა ეროვნული ხელოვნების ხვალისდელ მტებს, ეროვნული კულტურის მომავალს. საამოვნებით მოგახსენებთ, რომ თქვენ უკვე იმყოფებით საზოგადოებრივი ინტერესების, საზოგადოებრივი ყურადღების სფეროში. ეს დიდი პატივაა, ძალზე სააპსუსისმგებელიცაა, რადგან ის ნიშნავს რწმენასაც, ნდობასაც, იმედსაც...

უკვე ბევრმა იცის თქვენი სახელი, მაგრამ უმეტესობა ჯერ არ იცნობს იმ რთულ, საინტერესო გზას, შემოქმედებით ასაძრევზე რომ გამოვიყვანეთ და ჩაგაყენათ ქართული საოპერო ხელოვნების სამსახურში. ამ გზაზე ბევრი რამ თქვენ უკვე შემოგვხვდა — მნიშვნელოვანიცაა და საყურადღებოც. წარმატების სიხარულიც განვივლიდა და წარუმატებლობის ტკივილიც. იციო რას ნიშნავს მხარდაჭერაცა და წინააღმდეგობაც. იციო ავისა და კარგის ფასიც.

უამბეთ მეითხელოს თქვენს თავზე, თქვენს ცხოვრებაზე, სადაც, უთუოდ, მონაწილეობენ ის საინო, კეთილი, საინტერესო ადამიანები, ვინც სწორი გეზო მოგვით, ვინც გაგაყვანათ შემოქმედებით გზაზე. იქნებ თქვენს ბიოგრაფიაში ისეთი შემთხვევაც გამოიძენოს, სრულიად მოულოდნელად რომ შეატარათა თქვენს ბედს.

წარმატებით თუ დასძლიეთ შემოქმედებითი ცხოვრების აღმართს, მაშინ ეს უნებურად შემთხვევა არაჩვეულებრივ მოვლენად გადაიქცევა და არა მარტო თქვენთვის, სხვებისთვისაც, მიიღა, რომ ეს სწორედ ასე მოხდეს...

შეგრა, რომ თქვენი ნაამბობი მართალი, წრფელი, გულახდილი იქნება. ეს თვისებები თქვენც გაქვთ. ამაში დამარწმუნა თქვენმა მშობრებმა, გატაცებით, სიყვარულით, გზწვებით რომ აწახსიერებთ „ახესალომ და ეთერის“. ნამდვილი ხელოვანი, ნამდვილი ადამიანი სწორედ ის არის, ვინც არ ღალატობს საყურადღებო თვისებებს ინარჩუნებს ბოლომდე. ამჟღავნებს ყველგან და ყოველთვის — შრომაშიც, შემოქმედებაშიც, ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც.

ლიანა კალმახელიძე — ჩემი ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად ვოლი თელავის მუსიკალური სასწავლებლის ძალეობით წარმოდგენილი ოპერა „დაისი,“ რომელშიც მართს პარტიას ვასრულებდი. პირველი კურსის სტუდენტი გახლდით. ამ უაღრესად რთულ მუშაობას თელავის მუსიკალური სასწავლებლის პედაგოგი, — ენთუზიასტი შალვა ტეტუნაშვილი ხელმძღვანელობდა. სექტეტაკლის განხორციელებაში დიდი დახმარება გაგიწია გამოჩენილმა მომღერალმა ბაოუ კრავიშვილმა, რომელმაც ჩვენს ახალგაზრდულ სექტეტაკლში კიაზოს პარტია შეასრულა, რაც ძალზე საამაყო იყო თვითეთული ჩვენგანისათვის. ეს ფაქტი, უთუოდ, მტკივნეულს ბ. კრავიშვილის კეთილშობილებაც, თელაველებს დღესაც ახსოვთ ეს წრფელი და საოცრად ხალისიანი სექტეტაკლი, რომელიც დიდი მნიშვნელობის მოვლენად აღიარებს მთელს რაიონში.

ერთი სიტყვით, 16 წლისამ, ვიმღერე მართს პარტია. სწორედ აქედან დაიწყო ყველაფერი. ბ. კრავიშვილის რჩევით, თბილისში ჩამოვედი, კონსერვატორიაში გამოცდები ჩავაპარე და ჩავირიცხე პედაგოგ ოულთა ფალაშვილის კლასში. ეს ის ადამიანია, რომელმაც აწახსიერა მსწავლად, ფეხზე დამაყენა, გზა გამიყავა. იგი საოცარი ენერჯითი, გატაცებით, თავდადებათ მუშაობდა ჩემთან. მე კი ერთი უცნაური სენი შევირბა — თვითდაჯერებლობა. თითქმის ყოველ გაკვეთილზე ვეკითხებოდი ხოლმე — ვადგებოდა კი ჩემმა ნამდვილმა მომღერალი? იქნებ სხვა საკმეს მოვეკიდო-მეთქი. უღმრთაო მომღერლობა ჩემთვის უარყოფითოდ დარჩენას ნიშნავდა. ამ აკვიატებული აზრის გამო თელავის პედაგოგიურ ინსტიტუტშიც ესწავლებოდი. ი. ფალაშვილი კი ყოველნაირად ცდილობდა ჩემს დაქვრებას, ებრაძოდა ჩემს ექვებს, მერყეობას, საყურადღებო თავისაღმი უნდობლობას. ვისაც ასეთი რამ განსუცდია, უთუოდ, იცის თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ასეთ მხარდაჭერას. ი. ფალაშვილმა ამ მხრივაც გამოიჩინა მშობლიური მზრუნველობა და სიფაქიზე.

მრეცობის დაძლევაში ძალიან დამეხმარა საოპერო სტუდიის სცენაც, სადაც სამი საოპერო პარტია ვიმღერე. დონიცეტის „სიყვარულის ნეტარში“ ადინას როლი შევასრულე, ვიოლეტას პარტიასაც.

ტა ვილდერ ვერდის „ტრაჯედიამი“ და მარო — ზ. ფალიაშვილის „დაისში“. ამ სამ სპექტაკლს ძალიან დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ, რადგან სცენაზე პირველად მოხსნივე, ჩემი თავი, სცენას ვერცდილი, ყვადლი ჩემს შესაძლებლობებს რეისისორიან, დირიჟორიან, პარტი-ნიკორიანებს შემოვსაში.

მასოს, ჯა განგემა ატყდა კონსერვატორიანი, როცა ვიოლეტის პარტიის მომხრეებს შეუდექი. აქეთ-იქიდან მივიყვინებდნენ: ვიო-ლეტას პარტიის სიმღერა ჯერ ძალიან ადრეა, ასეთი ექსპერმენტე სახელისწერი აღმოჩნდებო. ეს არ იყო მთლად რთოზოზო მღვდელ-არება, რადგან ვიოლეტას პარტია მეტისმეტად ზოლია, იგი ხომ მწვერვალია სპირანობისთვის. ასეა თუ ისე, ამ სირთულეს გავუ-ტელი. ვიოლეტის პარტიას დღესაც ვმღერი, იგი ჩემი ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი გმირია.

გამოცდილების, თვითდაჯერების, რწმენის განმტკიცების თვალ-საზრისით ასევე დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ მრავალრიცხოვან რესპუბლიკურ თუ საკავშირო კონკურსებს, რომლებშიც მეტ-ნაკლებად წარმატებით ვმონაწილეობდი. ყველა კონკურსში, მიუხე-დავად მარცხისა თუ წარმატებისა, ეს იყო ნაბიჯი წინ. ამჟამინ ყველაზე რთული გამოცდა გახლათ გილიჯას სახელობის ვოკალ-ისტთა საკავშირო კონკურსი, რომელზეც მეორე პრემია მომიწი-ქა. არა თუა უნდა, ამ ურთულეს პაქტორიანი ვერ გაიმარჯვებდი, ჩემი თავი წინამორბედ კონკურსებში რომ არ გამოვსდებო. ეს იყო 1975 წლის შეზღუდვამაზე, ამავე წლის პირველ მარტს კი ისევ კონკურსის საშუალებით ჩავიბრუნე ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრ-ში, დასმე სიმღერის თეატრის ერთსულოვანი გადაწყვეტილებით, რაც ძალიან მახარბოლო იყო ჩემთვის. ამავე წლის 20 მაისს კი შედეგა ჩემი დებიუტი სპექტაკლ „დაისში“.

ყველაზე დიდ სახარბოლო და ბედნიერება ვანიჭებდი იმ საკავ-შირო კონკურსებს, რომელზეც შეარჩენი მომღერლები მიღამდა, „და-საისში“ თეატრში ტრაჟიკომისთვის. ეს იყო 1976 წლის მაის-ში. თეატრის შემადგენლობაში იყვნენ გამორჩეული სახეობა დირი-ჟორები, მომღერლები, მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორები. ამ კონკურსზე მღვდარი განსაკუთრებით გაბატონი, თავდავიწყ-ებით, უნებური შინაგანი მღვდარებით. ეს განცდა არასოდეს და-მაიწყებდა, რადგან მისი წყალობით აღმოჩნდა მოსოვლის საო-პერო მუსიკის ცენტრში — „და-საისში“ თეატრთან არსებულ ვი-კალიტბო უმაღლეს სკოლაში, რომელშიც შესანიშნავი იტალიელი ზედაგობები, კონცერტმეისტერები, დირიჟორები მოვლავიბოდნ. მათ-თან ურთიერთობა ეს მთელი უნივერსიტეტი. „და-საისში“ თე-ატრში ვეწვრებოდი გამორჩეული მომღერლებისა და დირიჟორების რესპეციტებს, სპექტაკლებს. არასოდეს დამავიწყებდა კაბალეს, კა-უხილის, გაუაროვის, დომინგოსა და სხვა სუპერგარსკვალავების შეხვედრა პრეტოს. ისინი შესწავრა სიმკაცრით, პუნქტუალბობით, აწვადებით ვიკლებთან თავიანთ საქმეს.

იტალიაში მეც მომიწია კონცერტებში მონაწილეობა. ჯერ მარ-ტი „საქოლო-სკალაში“ ცნობიერ გამოვდი. იტალიელებს ძალიან კარგ ტრადიცია აქვთ — კონცერტის პირველ განყოფილებას ხალ-დურ მუსიკას უომბობენ ხოლმე, როცა დიდ პარობაგანდას უწევინ ფლდურული მემკვიდრეობას. თითაც პართულ ხალხურ მუსი-კას ხალდადამ მოიძებნება ქალთა ბებნისათვის გაყრუბუნლი სო-ლი მღერებდი, ამიბომ ამ კონცერტებზე მღვდარივად ქართული კომპოზიტორების — ა. შავჭავიანიის, თ. თაქაიკვილის, კ. ლა-ლიძის, ვ. აზარაშვილის რომანსებს (ანოტაციების თანხლებით), რომლებიც ძალიან მოწონდათ იტალიელებს.

არასდღეს დამავიწყებდა კონცერტი პარამში, სადაც „უგრესის სკოლაში“ წყვერმა შეხვედრა გაუმარბოეს ჩემს პედაგოგს — მესტრო კამპორინის. ამ ხანობალებში წყვერებს ერთი ხან-ტერისი წესი აქვთ — ისინი ერთმანეთს ვერდის უბრუნებენის სა-ხელებით მიმარბავენ — სენიორი რაბოლტო, სენიორა ტრავაია, სენიორი ბოკატინა და ა. შ. ვერდეს მათი ღმერთია, სწორედ ამ შე-ლაისების წინაშე ვიღვრე ვიღვრეა ჭულიტას არია ბელენის ოპერადან „რომეოს და ჯულიეტას“, შედეგც კი მესტრო კამპორინის მოწა-

ღებმა შევასრულეო კვარტეტი პუჩინის „ბოქმედიან“. მონაწილე-ობა მივიღე ვერდის თეატრის სპექტაკლ „ბოქმედიან“.

19 აპრლს, წმინდა ჭულეს საღვ. ვერდის სახლში განმარბა დიდი კომპოზიტორის ხსოვნის საღამო. მოგვხსენებთ, ამ სახლში სიბერეს დაბერებე წარსულში გამოჩენილი იტალიელი მომღერ-ლები. როცა ამ კონცერტზე ვიღვრე, სცენაზე ამოვიდა საინო მოხიხივი და ყველაღობი მომარბა. თურმე ეს იყო გამორჩეული მო-მღერალი ქალი, ანა სანაიო... მე კი ეს მშვენიერი თაბგული ვერდის საფლავზე მივტანე.

იტალიაში შევისრულე ვერდის „რეკვილიტო“, დონიცეტის „ლუ-ჩია დე ლმბერტური“, პუჩინის „ბოქმეა“, ხელახლა გავიბრე „ტრა-ვიატა“.

იტალიაში უოფნის დროს გულსისუფრი მეპირა თბილისის საოპ-ერო თეატრისაკენ. არ მიზლოდა, რომ ჩვენი თეატრის განსახლებული შენობა ურეგოდ გახსნილიყო. ბელმა ამჯერად გამიმარბო, სა-შუალებად მომეცა „ახალგაზრდა დ თერისის“ ერთი-ერთი პრეტიერაში გამოცდილყავი მარბისის პარტიით... აი, ასეთია ის გუნა, რომელმაც განსაზღვინა ბუვირ მღვდლგარბეცა და სიხარბულიც...

მღმრ ბეჩქამ — ყველაფერში დამთბობი ხასიათი მაქვს, გარ-და სიმღერისა, ალბათ, იმიტომ, რომ ჩემი შემოქმედბობით ცხოვ-რება, განსხვავებბით სხვათაგან, თუნდაც ლაინა ელმახალბისისაგან, თბიბდოდ დაიწყო. სხვა რომ არაფერე, ჯერ მარტო ვ. სარაქი-ვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ოპე-რე ვაბარბედი მისაბედ გამოცდებს და ოპორბერე შეუწონბდებო, როგორც უბოი და პროფესიულად გამოუსადეგარი. ეს გრბოდლე-ბი ამ ბედნიერ ბრბედზე, რომელმაც შემახვედრა და დამავაზი-რა დიდ მომღერალს, პედაგოგს, ადამიანს, დავით ანდლულაქს. ეს იყო 1965 წლის დეკემბერი. დ. ანდლულაქე უნასანკულ ამისონი-ტკავბედ მამობრივ შრომუნელობით შეიკბიბოდა, შეუწონბდებო უწ-რადლებბით მაიქცდიბებდა და თუ რაბებ, თუნდაც მცირდეს, მი-უხედავ — ეს მხოლოდ და მხოლოდ დავით ანდლულაქის დამსაბ-რება. სიმარბოლე რომ გიბორბათ, მე არც მეცრედეს მოვედობდი. დ. ანდლულაქე იყო ერთადბერი ადამიანი, რომელმაც საჩარბო-მალარბა, ნიჭიერ მომღერლად მიზინია, რაც ჩემთვის ნიშნავდა რწმუნება, იმედბად, ნუგუზსაც... თვის არ ვიქებ... დ. ანდლულაქემ შემოტრბოლა ჩემე ბედი და ყუველივე ამას მხოლოდ მისი ღვაწ-ლის გამოსახენად აღვნიშნა.

მ. ხაშბბბბლი — დავით ანდლულაქეს ხელში ეკიარა მომღერალ-თა მომავლის ამოსაცნობი ვახსებო. მის მიღერა შემოქმედბობი პრბკეტიანი ბებრია მსგავსი მაგალითი. ნამდვილი ექიმბით სვამ-და დიანგროს. მან მომღერალი „ქუროხანლობაც“ შესანიშნავად იცოდა. ვინ მოსოვლის, რამდენი ახალგაზრდა მომღერლისათვის გაუსწორბობა სხვათა მიერ უბებრიოდ დაუენებული ხმა, რამდენი ღობი გაუსწორბობა თავისი ღონიერი ხელი. ამ დროს ხმა არა მარ-ტო პროფესიული ცნობისმსუყვარბობა ამობარბებდა, არამედ ყთილ-მობიბობაც, თანაგრბობაც, გულმტკიცობაც. იცოდა ახალგაზრ-დების დახსნა უსაშველო მდგომარბობიდან...

მ. ბეჩქამ — დღეს ასეთვე ნაყოფიერი და ინტენსიური ურთი-ერთობა მაკავშირებს ნოდარ ანდლულაქესთან, რომელიც ჩემდამი განსაკუთრებულ შრომუნელობას იჩენს, ეს დ. ანდლულაქის მიერ დამკვიდრებული ტრადიციის გარბებულება, რაც წარმოადგენს ახ-ალგაზრდებისაბში დაქიზი და მომბოხინი დამოკიდებულბის თვალ-საჩინო მაგალითი.

კონსერვატორია წარჩინებით დავამთავრე, მაგამ სამი წლის მან-ძილზე ვერ იქნა და ვერ მოიძებნა ჩემთვის ადგილი თბილისის სა-ოპერო თეატრში. საკვირო სტუდია რომ არა, ალბათ, დიკციალიფო-კიბობი მოიხდებოდა. მაღლობის გრბობობა ვარ დასპექციალბად საო-პერო სტუდლის ხელმძღვანელებლის მიმარბ, განსაკუთრებბით კი ვე-მალბებებდი დირიჟორ დიდიმ მირცხულასთან, რადგან ყუველივე გვრბობ მის ურადლებას და მხარბუქებას. მამონ, როცა თეატ-

რის გარეო უწყვე დარჩენილი, მან მიმოიწვია „დაისის“ საიუმბოლოო სექტორზე, რომელიც გაიმართა 1973 წელს, ამ ოპერის შექმნიდან 50 წლისთვის აღსანიშნავად, კაიხოს პარტია მგონი ურიგოდ არ მიმდრია.

მ. სხმბეძე — დიდმ მირცხულავას თქვენი იმედი რომ არ ჰქონდა სექტორში, მით უფრო „დაისში“, არ შეგვიყვანდათ. მისი მომხრეობა, პროფესიული სინდისი და პრინციპულობა ხომ საუკეთესოადა ცნობილია. იგი ამ თვალსაზრისითა ნამდვილი ხელოვანია, რაჟი დ. მირცხულავამ თქვენზე შეიარაჟა არჩევანი, ეს უკვე ბევრს ნიშნავს...

მ. ბეწაძე — მოუხდებოდა ამისა, თეატრში მაინც არ ჩაბრტყტეს. ეს უფრო მკაფიანებით მოხდა. თეატრში ჩემი პირველი სექტორი ისეც „დაისში“ იყო. წინააღმდეგობების მოუხდებოდა. სასიხარულო მომენტებზე მჭირია. ვოკალისტთა ობს კონკრეტული ვიწროვანდობდა. აქედან ხან კონკრეტულ მოვითოვე პირველი ადგილი, გლინის კი სახელობის ვოკალისტთა საკავშირო კონკრეტულს კი მეორე პრემია მომეწვია.

შეადრებთ მოკლე დროში შევისწავლე ათი პარტია. მუსიკა მურჩანი. რამდენადა აქამდე ვთვლიდი, რომ კაიხოს ჩემი მუსიკარული სიგარო. ახლა კი მთელი არსებითი შევიყვარე მურჩანს, ამ გმირებს არასოდეს ვუფიქრებდი, მათ გვერდით უფსოლე პერსონაჟზე ვერ გავკვიდრ. ასეა, ჩემი ქართული მუსიკა უფსოლფერის მიჩრჩენია. არ ვხიზარებ სხვათა აზრს და ვთვლი, რომ კაიხოსცა და მურჩანსაც დადებითი გმირები არიან.

თეატრში მოღვაწეობის მანძილზე ვისწავლე რ. ლალიძის „ილია“ და ჩაიკოვსკის „ბაიის ქალი“. მოხდა ისე, რომ „ბაიის ქალიში“ პირველად გამოვედი ცისანა ტატიშვილითან და ნოდარ ანდლულაძესთან ერთად. პრადული, სმეგანას სახელობის საოპერო თეატრში. ეს წარმოდგენა არასოდეს დამავიწყებდა, რადგან ჩვენი სახელოვანი მომღერლების ტრიუმფის მოწმე ვახვდი. პირადად მე კი ასეთი წარმატება არასოდეს განმიცდია...

ბარბელ შიშინაძე — ბავშვობიდანვე ვცნებობდი მომღერლებზე. მღეროდა მთელი ჩვენი ოჯახი, მთელი საკავშირო, განსაკუთრებით მამაჩემი გამოირჩეოდა თავისი ხმითა და სიმღერით. 5 წელსა ვიქნებოდი, როცა რადიოთი მიუცხმინე ზურაბ ანჯაფარიძის. ერთხელად შემევიარადა ეს შესანიშნავი მომღერალი. მთელი მისი რეპერტუარი ზეპირად ვიცოდი. ვეძაბოდი კიდევ. მამაჩემიც მერტოდა ხოლმე — შენც ზურაბ ანჯაფარიძესავით უნდა იმღეროო.

სიმღერის სიყვარულმა, ჭერი კიდევ მოწაფეობის დროს, მიიყვანა ერთ-ერთი თვითმოქმედ საისტრადო კოლექტივში, ბათუმში გახტარ ლეტიას შეუხვდი ერთ ზემს ამხანაგს, რომელიც ქუთაისის საოპერო თეატრის გუნდში მღეროდა. მისი რჩევით ჩავედი ქუთაისში, სადაც, სახედნიეროდ, შეუხვდი პედაგოგებს სერგო გოციარიძესა და გიორგი გვიჩიამს, რომლებაც დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა რაიონში სრულდნენ ახალგაზრდა ვოკალისტებს. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქუთაისის ფილიალისათვის. მათი რჩევით შევედი ქუთაისის ფილიალის მოსამზადებელ ჭაფუჭო, ვსწავლობდი პედაგოგ სერგო გოციარიძესთან. პარალელურად კი სცენის მუშად ვმუშაობდი ქუთაისის საოპერო თეატრში. მერე კი სწავლა განვაგრძე ქ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. თუმცა პირველად არც მე მიმოღეს. დიდი ამავი და დღეწილი დამლო ჩემმა პირველმა პედაგოგმა სერგო გოციარიძემ, რომელმაც უფლავფერი გააკეთა ჩემი ოცნების განხორციელებისათვის, პროგრამა-მინიმუმის შესასრულებლად და თუ დღეს უფრწალი „სახპოთა ხელოვნების“ რედაქციაში ვიმყოფები და ჩემს აზრს გამოვთქვამ, რაც ჩემთვის დიდი პატივია, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ბატონი სერგოს და სახურების შედეგია. მიმემ წუთებში, პროფესიული სიჩრფობის მომენტში იგი უყოველითის ჩემს გვერდიოთა, მშველის, მეხმარება. სერგო გოციარიძე რომ არა, რა მემეულებოდა ვინ იცის. ასეა, საოპერო მღერლო ხელოვნებაში ძალზე დიდი პედაგოგის როლი, სწორედ მასწავლებლობა ძირითად და მოცილებული მომღერლის წარმატება.

ლ. პალმბეძე — საოპერო ხმის გაწერისა თუ თავიდანვე სწორად არ მიმდინარეობს, სახედისწერო შედეგები გარდაუვა-

ლია. სახმო არებთ თუ აღდაგვიტებს, მერე უკვე აღდაგვიტებს გამწვანებულ ენებზე.

მ. სხმბეძე — მხოლოდ პედაგოგი ვერაფერს გახდება, თუ მოწიფე თვადნევე ვერ აუღებს ადღის არა მარტო მასწავლებელს, არამედ საერთო თავსაც. საქმე ისაა, რომ ყოველ მეტნაულებელ ნიჭიერ მომღერალს, ყოველ სახმო მეკანონებს სახათობს განსაკუთრებულ თავისებურებაში. რაც პედაგოგის წინაშე უნდა სახავდეს ინდივიდუალური მიდგომის გზას. ამ დროს სტანდარტული დამოკიდებულება სრულიად გამორცხულია, სახანოა. მეოთხელობის პედაგოგიური არსენალიდან პედაგოგმა უნდა შეიარაღოს მხოლოდ ის ხერხები და საშუალებები, რომლებიც შეიარაღებისთან კლავი სასომღერლო მასალა. შესაკუთრების მოძიების პროცესში აქტიურად უნდა მონაწილეობდეს ახალგაზრდა მომღერალი. მასაც ასევე ევალება საერთო სექციოვის გათვითცნობიერება. გაანალიზება, ცოდნა, ევალება ინიციაციის გამოჩენა. საპირისპირო შემთხვევაში — ხმის მექანიკური ტრენაჟის დროს, მოწიფე უნდა შეასწავლოს, ბრმა მონაწილეს, რაც, სხვათა შორის, მიმამეულებლის საწინდარია. ამის გამოა, რომ ზურაბ ანჯაფარიძე მომღერალი არა მარტო სასომღერლო მანერით, არამედ ხმის ტემპრიათაც კი მოვეყვარებთ თავის პედაგოგს. რაც ძალზე უსაოფონო ასოციაციების, უსაოფონო შეგრძნებებს იწვევს ხოლმე ხელგონება. მით უფრო სცენა. ვერ ტანს ყოველივე ამას — ინდივიდუალის წამალი, მიმამეულებლობა, უსახურება...

ამიტომაც ვფიქრობ, რომ ახალგაზრდა მომღერალს საერთო ინდივიდუალობის წარმოსაჩენად, დამოკიდებლობის მოსაპოვებლად, ევალება თავისი სასომღერლო გასაღები ძებნაც გამოიღწინა, რე საერთო სექციოვიდან, მაღალი პროფესიული კრიტერიუმებიდან...

ბ. შიშინაძე — კონსერვატორიაში რომ შევიდი, მუსიკალური თვალსაზრისით სრულიად გაუფიქრებელი დამაინი ვიყავი. მართალია, კონსერვატორიაში ბევრი რამ ვისწავლე, ვარკვეული მსოფლმხედველობაც განმივითარდა, მაგრამ, გულსაღილიად რომ გითხრათ, ვოკალურ ხელოვნებას სათანადოდ მაინც ვერ დავუეფულე. აქ ჩემთვის ჭერი კიდევ ბევრი რამ შეუცნობელია, გასაკუვევიცაა, თქვენს ხესხეში სწორი ბრძნდებით, როგორც ჩანს, დროა. მე თვითონ გამოვჩანო თვითგამაზებების სასუფლებები.

დიდი დახმარება გამიწვია საოპერო სტუდიამ, განსაკუთრებით კი დირიჟორმა დიდმ მირცხულავამ. უკვლა რომ ასე მუშაობდეს, უკვლა რომ ასეთი დიდი პასუხისმგებლობით ეცილებოდეს თავის საქმეს, მაშინ ბევრი რამ გასომღერლებოდა, ამაღლდებოდა თვითოეული ჩვენგანის პროფესიული დონე. ვეხმადლეობტი დირიჟორს ზ ბურაძეს და რეჟისორ გ. გაჩეჩილაძესაც.

საოპერო სტუდიამე საში როლი განსახამებრე: ცანგალა „დაისი“



ში, დონ-ბაზილიო როსინის „სევალიელ დალაქში“ და მეფისტო-
ფულ გუნოს „ფუსტში“.

1951 წელს მიიღეს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპე-
რისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში, მონაწილეო-
ბა მთელი ოპერა „ლულას“ პრემიერაში, სადაც სულ რამდენიმე
ფრასა მკინდა სამღერო, მაგრამ ჩემთვის ესეც ძალიან ბევრს ნაშ-
ნავდა.

ბავშვობიდანვე ვოცნებობდი ცანგალას სახეზე. ამ პერსონაჟი-
საში ინტერესი მაშამ ჩამინერგა, რომელიც ზნირად მეტყუელა ხო-
ლემ — ნამვალიო ქართული სახეთა. სწორედ ცანგალას პარტი-
ით დაწყო ჩემი ცხოვრება თბილისის საოპერო თეატრში. მერე
მიწაწილებოდა მთელი სხვა სპექტაკლებშიც. ძალიან ქმაოფილი
და მოსარული ვარ, რომ მკინდა ბედნიერება მეშეშავა რეისორს
ბერან ვედვინიდან, რომელმაც ჩვენს თეატრში დადგა მოცარტის
„ჩაღისნური ფლიტა“, სადაც ჯერ ქურუმის პარტიას ვასრულებდი.
მეშევე კი ზარსატოს როლაც ვანვასაბიერე...

ძალიან დიდი დახმარება გამწინა ზურბან ანჯაფარიძემ, რომელიც
მეშევე სასპექტაკლ „დაისის“ აღდგენაზე. მან ბევრი რამ ისეთი
აძინა და მასწავლა, რაც გამოადგება სხვა პარტიებზე მუშაო-
ბის დროსაც. ვგულისხმობ მუსიკალურ ტექსტთან დამოკიდებულე-
ბას. საერთოდაც, ზ. ანჯაფარიძე ახალგაზრდობის მიმართ იქნეს დიდი
ურადღებესა და მზრუნველობის, არა მარტო როგორც პროფესი-
ონალი, არამედ როგორც ადამიანი, მოკლავთ... მის მხარდაჭერას
ვგრძნობ თეატრის დღელებს ვართაც...

მ. ახმეძე — მეც დავცინარია ზურბან ანჯაფარიძის ერთ-ერთ
რეპერტივას, რომელსაც იგი ატარებდა კლასში და რომელმაც წა-
რუშული შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. ზ. ანჯაფარიძე ახალ-
გაზრდა მომღერლებს უხსნიდა თავიანთი პერსონაჟების ხასიათებსა
და ცდებდა მუსიკალური ფიქიოლოგიიდან გამოვიდინარე. იგი
მიფრადდა ყოველ მუსიკალურ ფრაზას, თვითმოდ ვოკალურ ინ-
ტონაციას... ერთდროულად ანსაზიერებდა მაღბას, კიაზოს, ცან-
გალას, მაროსა და ნანოს სახეებს. თვითმოდ პერსონაჟისათვის
მოქმენილი მკინდა იმდენად ზუსტი პლასტიკური ინტონაციები,
ისეთი ზუსტი რიტმი და დინამიკა, რომ უნებურად ვიჭკერე —
ზურბან ანჯაფარიძეს თავისუფლად შეუძლია დააარსოს ერთი მხა-
სობის თეატრი, სადაც იგი წარსდგებოდა მთელი თავისი გუნ-
ბითა და იმ საოპერო მრავალსახოვნებით, იმ შეუწყვეტელი არტის-
ტული კარდასახებით. რომლის ამოღწურავ შესაძლებლობებს
ჩვენ, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ არ ვიცნობთ ბოლომდე.

კარგად მახსოვს ზ. ანჯაფარიძის მუშაობა თქვენთანაც — ცანგა-
ლას სახეზე. იქვე მივაქციე ურადღება თქვენს სწრაფ რეაქციებს,
სწრაფდეს, სერიოზულობასაც. თქვენში დავიხანებ ის თავისებური
სასასაოპერო ნიმი, რომელსაც საოპერო მომღერლები იფიქრებდნენ ახე-
დაყენებენ. მაშინვე ვიფიქრე, რომ თქვენ კომპოზორ ოპერებშიც გა-
მიდებდით...

მ. ბინინამი — თვითგამოცემისათვის დიდი მნიშვნელობა გქმნი-
ქვება რეპერტუარს. მით უფრო ბანებისათვის, რომლებსაც ვა-
რებთან თუ ბარტონებთან შედარებთ ისედაც ნაკლებად აქვთ
წამყვანი როლები. ჩვენს თეატრში ჯერჯერობით არ იღებება სა-
კუთრივ ბანებისათვის განკუთვნილი ოპერები. ურატერტუაროდ,
უმრალბოდ კი ურადღებთა ფიქრი ზრდაზე. წინასწაზე, გამოცდი-
ლების მიღებაზე.

მარტო ცანგალა არ მკარა საკუთარი მონაცემების მოხსენივად,
გამოსვლივინებლად... დრო კი არ ითმენს. მომღერლებს ხომ ისედაც
ხანმოკლე შემოქმედებითი ცხოვრება ვაძურება...

მ. ახმეძე — თეატრის პერსპექტიულ სარეპერტუარო გეგმა-
ში შეტანილია მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვის“ დადგმა, რომე-
ლიც ერთგვარად მაინც გამოსწორებს ვითარებას. რამდენადც
იცოი, თეატრი ფიქრობს როსინის „სევალიელი დალაქის“ განხორ-
ცილებლასაც. მერე, ალბათ, გუნოს „ფუსტიც“ აღდგენება. მოცარ-
ტის „ჩაღისნური ფლიტაც“ აღდგება... ძალზე რთული, სე-
რიოზული და ხანგრძლივი მუშაობა გვლით.

ლ. კალმანშიმი — რეპერტუარის საკითხი ადევნებს თვითე-
ულ ჩვენგანს... იგი, უსათუოდ, უნდა გაიზარდოს, გამრავალდერ-
ვნდეს, გამდიდრდეს სხვადასხვა სტილისა და ვანრის ოპერებით.
ვოცნებობ დონიცეტის „ლურია და ლამერმურზე“, რომელიც ჩვენს
თეატრში წარმატებით იდგებოდა. ამ სპექტაკლას აღდგენა დიდი
სულიერი სარგოს მოვეცემა სოპანოებსაც, ბენიორებსაც. ბარი-
ტონებსაც... დონიცეტის მუსიკა ხომ საშოქრლო ტენიის განა-
წარიხილი შესანიშნავი სკოლადა.

მ. ახმეძე — რეპერტუარის თვალსაზრისით დიდი დახმარება
გაწევა შეუძლია ქუთაისის საოპერო თეატრს, სადაც იდგებება იგი-
თი სპექტაკლები, რომლებიც თბილისის საოპერო თეატრის რეპერ-
ტუარში ჯერჯერობით არ აღინიშნება. ასეთებია თუნდაც როსინის
„სევალიელი დალაქი, კერდის „როგოდოტო“ და „ტრაჯედია“, რამბა-
ნინოვის „ლეოკა“, ჰუბინის „ტოსკა“, ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“.
ნიმდრამოზურებულ ვოკალისტებს ყოველთვის შეუძლიათ ამ
სპექტაკლებში შესვლა. რასაც, რატომღაც, თავს არიდებს ჩვენი მო-
მღერლების დიდი ნაწილი. კარგი იქნებოდა, რომ ამ ორ საოპერო
თეატრს უფრო შეთანხმებულად ემუშავა. მაშინ ნაწილობრივ მა-
ინც გამოირიცხებოდა რეპერტუარის დუბლირების საკითხიც. ამ
სიტუაზე სხვადასხვა სახელწოდების სპექტაკლებიც დაიდგებოდა
რაც ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრების გამრავალდერ-
ვანებასაც გამოიწვევდა და მეტ-ნაკლებად მაინც დადამაყოფილებ-
და მომღერალთა სურვილებსაც. პრეტენზიებსაც.

ქუთაისის საოპერო თეატრთან თქვენ — ახალგაზრდა მომღერ-
ლებშიც უნდა დაამყაროთ აქტიური შემოქმედებითი კავშირი ეს
საჭიროა თქვენვე საგანბროლო პრაქტიკისათვის, ქუთაისის სა-
ოპერო თეატრისათვისაც. ქუთაისელი მკურებლისთვისაც, რო-

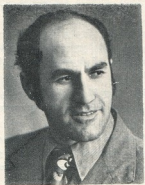
ლიან კალმანშვილი

ელარი გეგაძე

ზაია თომაძე

ბრიტოლ ბინინამი

ალეო ხომერკი



მელიც თითოეული თქვენგანისადმი, უფოულ გამოჩენს დიდ ყურადღებას, თანაგრძობასა და ინტერესს...

მინს ომბუდმენ-მეც მუსიკალურ ოქაში ვაივარდდ. მამა მომ-
ღერალი მთავს, დედა კომპოზიტორი, მაგარა მომღერლობაზე არა-
სოდეს მიოცნას. თერნალისტობა მინდოდა. მუსიკისთან მკაპურო-
რდეს ჩემი ვიოლინი, რომელიც დიდხანს ძალიან მიყვარს. ვიო-
ლინიზე ახლაც ვუკრავ დღემო სანავარ სახას მანც. ჩემს მომღერ-
ლობაზე ფურცლები მხოლოდ დედაჩემს, მას სჭერდა, არა სიპო-
რო ხმა მაქვს. სწორედ დედამ მიმიყვანა II მუსიკალური სასწავ-
ლებლის პედაგოგთან ელისო სურთლიასთან, რომელმაც დანიყო
ჩემთან ძალიან ინტენსიური და სერიოზული მეცადინეობა. მისი
ინიციატივით მონაწილეობა მივიღე ერთერთ რესპუბლიკურ კონ-
კერტში, სადაც მიმისინა კონსერვატორიის პედაგოგმა გულნარა
ქართველიშვილმა, რომელმაც ჩემი ბები გადამწავიბა კიდეც.

მუსიკალური სასწავლებელი დავამთავრე, როგორც მევიოლინემ
კონსერვატორიაში კი ვოკალურ ფაკულტეტზე შევიღე ასეთი გან-
მონაცხისი დაუშვა კულტურის სამინისტროს, მინისტრმა ო. თაქ-
თაიშვილმა, რომელიც დღემდე მეტყობისა დიდი ყურადღებით.
აქვე მინდა მამღერებობი მოვიხსენიო მეორე მუსიკალური სასწავ-
ლებლის დირექტორი, ის პედაგოგებია, ვინც ხელი შემეწყო სწავლა-
ში.

1971 წლიდან დღემდე ვმეცადინებო გულნარა ქართველიშვილ-
თან. ვუშაღლი ჩემს ბედს ამ შესანიშნავ პედაგოგთან და ადამიან-
თან რომ დამაკავშიროს. ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების დროს,
გულგატეხილობის წუთებში, იგი მამხმარებდა და საშუალებას არ
მამძღვრდა მეციცილი უთიშობასა და სასიჩქარეყვებას. გ. ქართვე-
ლიშვილი რომ არა, შესაძლოა, სწავლა არც კი ვამტარებდებინა.

პირველ კურსზე ვიყავი, როცა ვიზიტურ საპიერო სტუდიის სექც-
ტაღში „სივარდლის ნეტარია“. პირველი სიჩარული, პირველი
წარბეატება მიმოიტანა უნივერსის მუსიკოსის ჭარკი ბალანჩიკაძის
მეორე დარჩებულმა ანსამბლმა „კამერული მუსიკა“, რომელმაც
მოყარტის აღონ თუანა წარმოადგინა. აქ ვიზიტურ დონა ანს თუ-
რთულები პარტია, თუმცა კონსერვატორიაში მეც დიდ წინააღმდე-
გობებს წყაწუღი. თვით მუშაობის პროცესი იყო ძალიან საინტერეს-
ო. არასდროს დამავიწყდება ის ენთუზიაზმი, ის თავდადება და გა-
ტაცება, რომელმაც თითოეული ჩემგანნი შეიყარო. მოყარტთან
შეხვედრა ჩემთვის დიდი ბედნიერებას ნიშნავდა. შემდეგ კი ვიზიტ-
ურ ტიატანას პარტია საოპერო სტუდიის დღემამო „ევერეტი ონე-
რაში“. მაგრამ ამ სექტაღში დიდი შემოქმედებით აღმუშავდა
არ განმეცდა. როგორც ჩანს, ტიატანას პარტისათვის ჭერ არ ვი-
ყავი მზად. ამ შესანიშნავ მუსიკალურ სახეს აუცილებლად მივუბ-
რუნდებო, ვეცდებო გამოვბატო ჩაიოკესის მუსიკის მთელი მომ-
ხიბულებლობა.

ყოველთვის სიამოვნებით ვიკონებ თანამედროვე იტალიელი კომ-
პოზიტორის ლუიჯი ნონოს სამაოს, ამ ორიოდ წელს ჩემს რაო
გამართა თბილისში. მისი ნაწარმოები უნდა ემუშაო ბუნებრივ
მომღერალს, რომელიც რატომღაც ვერ ჩამოვიდა. თვით ლუიჯი
ნონოს არაფერ გაკონცერტა არ უნდოდა. ო. თაქთაიშვილმა თავის თა-
ვზე აიღო პასუხისმგებლობა და დამავალა ამ ურთულესი ნაწარ-
მოების შესწავლა. სწორედ მანინ შეხვედი პირველად დიორჯო
ჭანსულ კაიხიძეს, რომელთანაც ძალიან საინტერესოა მუშაობა. დიდი
დახმარება გამიწია პაიანტის ნაწარმა ბუნებრივ, მასთან ახლაც ვან-
ვატობის შემოქმედებით ურთიერთობას. ასეა თქონს დიდი ნონოს
კმაყოფილი დარჩა, რაც, რა თქმა უნდა, ძალიან გამეხარებდა, მესი-
მუნდა.

ჩემთვისაც ძალიან დიდი მნიშვნელობა მქონდა კონკურსებს, გვი-
წარწილებობი ამიერკავკასიისა და ლიწიას სახელობის ვოკალისტთა
საკავშირო კონკურსებზე. ამ საქართვებმა, წარუშტებლობის მით-
ხედვად, მაინც მომცეს ბეჭერი რამ.

ერთი სიტყვით, ყველაფერმა ამან, ჭ. ბალანჩიკაძის ანსამბლმა, ნი-
ნოს კონკერტმა, კონკურსებმა შეამზადეს ნიდავე საოპერო თეატრ-
ის ჩემი მუშაობისათვის.

თეატრში კარგად მიმიღეს. ყურადღებით შევიღებინა თეატრის
მთავარი დირიჟორი გ. აშმაფთარაშვილი, მთავარი რეჟისორი გ. ყორ-
ღანი, კონცერტდირიჟორი ტ. დუნენყო, უფროსი თუ საშუალო თა-
რის მომღერლები.

მიხარია, რომ ჩემი დებიუტი „აბესალომ და ეთერიში“ თბილი-
სის საოპერო თეატრის განახლებული შენობის განსწავლავდა.
რატომღაც ადრე ვტყობილი. რომ ტეთრი არ არის ჩემი პარტია,
რადგან იგი დარწმუნდა დრამატული ხმისათვის და ლირიული შე-
სრულებას მოითხოვს ასეთი სიბრტყლის დამდევა შეუძლია მხო-
ლოდ ისეთ შესანიშნავ მომღერალს, როგორიც ცისან ტატვიშვი-
ლია. მე უფრო ექსპრესიული პარტიებზე, ვაგნერზე ვიკონებო-
ბი—მინდოდა მემღერა „ლოცვისგანში“, „მთრინავ მოლანდელი-
ში“. ახლა კი გადაწყვიტედი, გულსა და ხტნას პარტიებზე შევს-
რული მხოლოდ ათი წლის შემდეგ, სექტაღ „აბესალომ და ეთე-
რის“ პირველხან რეპეტიციას დაწარმებდი, რომ სწორედ ეთე-
რია ჩემი ვიოლი. მისი სახის განსწავლა დიდი დამხმარება გამიწი-
გ. აშმაფთარაშვილმა, გ. ყორღანიმ, შესანიშნავმა კონცერტდირი-
ტრმა ტ. დუნენკომ, რომელმაც პირდაპირ ჩამსვა ამ რაღმე.

„ბაშკო ნომადიში“ — მეც ეტრადღევი დავიწყო სიმღერა,
ბათუმის სახტარეო ანსამბლ „დელაში“, რომელსაც საკავშირო
კონკურსის დარწმუნება მიწინა; იმხანად პროფესიული სიმღერის
სათვის არც კი მეცალა. მაგრამ, საბედნიეროდ, ბათუმის მუსიკა-
ლური სასწავლებელში შეხვედი ისეთ პედაგოგს, რომელიც ძალით
მიმუშტებდა სწავლას. ეს გახლავთ ბათუმის მუსიკალური სასწავ-
ლებლის პედაგოგი მერმან აბაშიძე. იგი ძალზე ნაყოფიერად შე-
შაობს დამწეუბ ვოკალისტობას.

ბ. მენაშენი — ეს მაროლავ ასეა, მორწმუნე მამართლის კარაფეები
ყოველთვის გამოირჩევიან, ისინი კონსერვატორიაში იყოვად სწავ-
ლებობენ.

ბ. სომხური — სწორედ მ. მამართემ გადამაწვევტინა კონსერ-
ვატორიაში შეხვალა. თუმცა დასაწესისო არ განმანდა საპირო მო-
ნაცემები. ჩინეზ ამზობდენ ბოლშე — ნეტა ამ ცაცს ასეთი რა გა-
უქურდა, სიმღერას რატომ ეტანებო? ცუდად ვმღერობდი და იმი-
ტომ. მ. მამართის კი სრულიად საპირისპირო აზრისა იყო. ხნაც
ვაქვს და სიმღერაც შეგიძლიათ — მტყციედ მეტყუოდა ბოლშე ორ-
პროფის დროს. მან, სასწავლებლის IV კურსის სტუდენტს გამა-
მართვისა სოლო კონკერტს, რომელმაც გადაწყვიტა კიდეც ჩემი
ბედი, ჩემი მომავალი. პარალელურად ვმღერობდი ვოკალურ-ინსტრ-
უმენტულ ანსამბლ „ივერიაში“. სოლო კონკერტის წინ გადა-
წყვიტედი, თუ ამ დეტორებმა ვაუწყებდნ, მაშინ კონსერვატორიაში
განვაჯობო სწავლას, თუ არა და ეტრადღევი დავჩინო-მეოქი.

მ. სხმეძელი — ამ ბოლო დროს კონსერვატორიის ვოკალურ გა-
წყოფობას ეტრადვა სულ უფრო მეტ კონკურსციას უწევს.
ჩასაც, ხოზი მთრინევაში ახალგაზრდებისთვის ზიანის მტყვი არა-
ფერი მოაქვს. ეტრადღევი მომღერლები უფლებობს სიმღერის
სტეაფიკურ ეტრადვე მანერს, ეუფლებობს ხმის მართვისა და
ინტონირების სიფართო სისტემას, რომელიც არაღებეს. ეწინააღ-
მდება პროფესიული ვოკალური შემსრულებლობის ნორმებსა და
კანონებს. მით უფრო, რომ ჩვენს ეტრადღევი რატომღაც ბატო-
ნოს ფორსტიბული, მხმამაღლი სიმღერა, ვიკრილი, უგემოვნებო-
ბის, მხმამაწველობის შემთხვევებით მეტისმეტად ხშირია. კუველი-
ძის ეს ტრავმას აუგუნებს სახმო სიმებს, აფტერბის ბეტრათარ-
ნობის ტექნიკის გამომუშავების პროცესს...

ბ. სომხური — როგორც კი კონსერვატორიაში ჩავიკონცე, თა-
ვი დავანებე ეტრადებს. მ. მამართის რჩევით, კონსერვატორიაში
სწავლა განვაგრძედი მის პედაგოგთან გიორგი გოგინაშვილთან. აშე-
ნადე მისი სტუდენტები გახლავართ. მას ჭერ კიდეც პირველ კურს-
ზე უმღერედი აბესალომ არა. „ვექებდი ბედს“. მეორე დღეს კი
გიორგი გოგინაშემ მარევა „აბესალომ და ეთერის“ კლავირო გულ-
ბილი წარწერით. თან დაძინდა — „შენში აბესალომს ვხედავ და მ
პარტიებზე უფიქრო“. საგრობოდიც, გ. გოგინაშემ ფაქიზად დიდი
მზარუნელობით მეყარობ.

საოპერო სტუდიის სექტაღ „ტრავიკას“ ერთ-ერთ რეპეტი-
ციავ შემოსინა თბილისის საოპერო თეატრის მთავარმა დირიჟორ-
მა გ. აშმაფთარაშვილმა. იგი დღემდეცა და ფრთხილად მოთხა
„აბესალომთან“ რაიმეს ხომ არ მიმღერებდით?“ ვუმღერე, თუმც
ბეჭერი რამ არ მქონდა სწორად გააზრებული. მე ხომ ჩემით ვის-



წალე ეს ურთულესი პარტია, გ. ზამბიფარაშვილი კონცერტების-
ტერ ტატინა დუნენოსთან გაზავნა და თან მიიხრა — „დუნ-
ენო მებრე დღევანდ თუ არ დაიხიონა“ს შემდეგ ვაკცეილი, მა-
შინ ახალბოს გამოქვეყნებულ. ხომ წარმოადგენია ჩემი
მეღვაწეობა, მით უფრო, რომ ამ შესანიშნავი მუსიკოსის შესახებ,
მის მომთხოვნობასა და მაღალ პროფესიონალიზმზე ისედაც
კარგად ბევრი არაა. ღ. დუნენოვი გულბობილად მიიღო, დიდი ინ-
ტერესით მომისმინა და მებრე დღისათვის დამიბარა. უსაზღვრო
ყო ჩემი ბედგრძობა. ფარაშვილმა წამოვედო მისგან. ასე და-
იწყო ჩემი მეცადინეობა, რომელმაც უღარესად დიდი სასახური
გამიჩა. ღ. დუნენოვი ჩემდამი გამოიჩინა განსაკუთრებული სით-
ხო სიყვით, გულისხმობრება.

მერე მომისმინეს თეატრშიც, ასე გაღაქდა ჩემი ბედი, თუმცა
ბევრს ძალიან ნაადრევად მიიჩნია III კურსის სტუდენტის გამოკ-
ლა ასეთ რთულსა და სასახუბისმგებლო სექტაკლში. მათ შორის
უბრან ანფაჯრისძესაც. მაგრამ, როდესაც ნაწყვეტები უფრო
ახალბოსის პარტიდან, იქვე წარმოადგენით, ჩემი სიმღერა ზ. ან-
ფაჯრისძესაც მოეწონა. ზ. ანფაჯრისძემ ბევრი რამ განმომარტა,
ამისა, გამათავისუფლა სიმღერის ძალისმეფერი მანერად, მისი
ნაშაღვევი მიწოდება, ფორსირებად, დაუბრუნა ინტონაციუ-
რი საფუძვლებების ამოხსნაზე. მოვლავალიერ სულების ფსი-
ქოლოგებსაც თუ ემიკაურ დანიშნულებასაც მითითათა. რა თქმა
უნდა, ყველაფერს ისე ვერ ვაკეთებ, როგორც საჭიროა. ზ. ან-
ფაჯრისძემ ხომ ფენომენალური თვისებების მონდერათაა. მის სიმღერა-
ში ყველაფერი ჩანს, მზის სხივებიც კი. მას არაფერი არევა უქ-
მელი, დაბადული. შე კი ჯერ კიდევ ბევრი რამ შეიწინაა მამქს ჩა-
გებებული.

ბ. აბმამდილი — გულახდლიად რომ გთხოვარ, პირველად მიეც
ასე შეგნა. რაცა „ახესალიმ“ და თეირის“ გენერალურ რეპტე-
ციულ მოციმინეთ ცოცა შევცხო, დავევიდე კიდევ თქვენს შესა-
ძლებლობებში. თუმცა, ჩემი ახარი არავისთვის გამომხეობა, რადგან
კარგად ვიცი, რომ ახალგაზრდა მომღერალზე, მით უფრო სრულ-
დად მსოფლიოდ დებიუტანტზე პირველი შთაბეჭდილების მიხედ-
ვით განსჯილბა, დასვენების გამოტანა არ შეიძლება. მარალზეც,
მეგობრებთან თანდათან გამოსურდა. უკანასკნელმა თქვენმა გა-
მოსხმად მომხიბლა კიდევ სიწრფელით, სიმარტოლით, ბუნებრიო-
ბით. თქვენ სექტაკლიდან სექტაკლამდე იზრდებით, დორიერდ-
ბით... სახანგალოდ ვიკავილებ თქვენს დეიქას, რომე-
ლი ახალგაზრდა მოვალისძევის უმეტესწილად არა აქვთ ხოლმე
მოქსიერებებელი. მიმიჯას, თვალების ახრიაან გამოშეკველებას,
სახეებით რომ შეგისახებოდა მუსიკიდან წარმოქმნილ გაცდას, ამა
თუ იმ ინტონაცია...

ბ. სიმამდილი — მადლობელი ვარ ასეთი უფრადღებისათვის,
მარადეკისათვის. თქვენი სიტყვები დახმარებას ნიშნავს; გულის-
ხმობი და მოყიდებულებას ვგრძნობ თვით თეატრშიც, აზიტიკაზე
ასე ძალიან მიხმარა ხოლმე იქ მისულა, იქ ყოფნა. ძალიან დიდი
შეზამბა ჩატარების ჩემთან დირიჟირება გ. ზამბიფარაშვილმა. რე-
ფიხირება გ. გორადანამ, რომელმაც ჩამიწერგა, ზოგირითთავან გან-
საკვეთი, მარტობების იმედით და რწმენა, რაც ჩემთვის აუცილებელ
დღეა, რადგან არ განაჩნდა არავითარია გამოციდილება საოპერო
სტენაზე სიმღერასა.

ლ. კალმამდილი — მით უფრო ასეთ რთულსა და სასახუბის-
მგებლო წარმოდგენაში, რომელშიც პირადად შე განსაკუთრებულ
სიხალხუბობა და მულერაქმით ვინაწილებობა, რადგან მხარში
ნიღვანს ჩემი მეგობრები, მომღერალთა ახალი თაობის წარმოად-
გენლები ამ მხრივ სექტაკლში შექმნილია შესანიშნავი ატმოს-
ფერო, ელდარ გენქიძისთან ჯერ კიდევ საოპერო სტუდიასა ვმე-
რადე, კონსერვატორში ერთად ვინაწილებობით, გლიჯას სახე-
ლის კონკურსებზე ერთად გაიმარტვეთ, კონცერტებზეც ერ-
თად გამოვდივარბო. მისთან სიმღერა ყოველთვის მიხმარა, ალბათ,
იმისომ, რომ მის მხარდაჭერას ვგრძნობ. ელდარი საიმედო პარტ-
ნიორია. ამში დახვეწილია ამ სექტაკლშიც. „ახესალიმ“ და თეირ-
ის“ შეფიქრებ ახალი პარტიონებიც — მათა თანავე, ალკო ხომე-
რავი ტარელე ჭეინამქისთან ადრეც მიმღერია. ამ სექტაკლის დროს
ელდარ, თანაუგრძნობ თვითუდელ მათგან, მინდა, რომ ახალგაზრ

და ძალებით გამართული წარმოდგენა სარგებლობდეს განსაკუთრ-
ებული წარმატებით. ასე გამიჩნდა გულშემატკივრობის გრძელ-
ხანობა.

მ. აბმამდილი — კოლეგიალური თანაგრძნობა შესანიშნავი თვი-
სებაა, კეთილშობილების ნიშნია. იგი სრულიად გამორტყას ეგო-
იზმს, რომელიც სასცენო ხელოვნების უპირატესობაა. ამა
წარმოადგინო, ჩა გმთავა, თვითუნება მომღერალმა მოხლოდ
საკუთარი წარმატებაზე რომ იფიქროს და იზრუნოს? მაშინ ხომ არ
წარმოადგინო ხელგუნება ის დიდი მამობრავებული ძალა, შემოქ-
მედებითი კონტაქტი რომ ეწოდება და ურომლისოდაც ვერც პარტ-
ნიორის შეიგრძნობს. ვერც სცენას, ვერც აუდიტორიასთან გამონახვ
სახირობი ენს.

ძალზე სისხარულია, თუკი თქვენში ვანდა ერომანეთის შე-
გრძნობისა და მხარდაჭერის განცდა, რომელიც შემოქმედებითი იმ-
პულსების საყრდენია. ყოველნაირად ეცადით, რომ ეს შესანიშნა-
ვი წესობრივი, თეორიურ, შემოქმედებითი თვისება თქვენში უფრო
მეტად განვითარდეს, გაღრმავდეს, გამძაფრდეს, რადგან იგი მოყ-
ვნიან ნაწილად სიხარულსა და ბედნიერებას, როგორც ადამიანური,
ისე პროფესიული თვალსაზრისითაც.

ლ. კალმამდილი — ძალიან გვიხარ, რომ ჩვენს თეატრში არ
სუფიქსად სექტაკური განყოფილება, გვიხარ, რომ ყველა სექ-
ტაკლი სანდერტესო გამოვიდეს, ყველაფერი რიგზე იყოს, მაღალ
ღონე დაშვარდებით, სასიხლოდ ხომ ყველაფერი ხელს გეწოდება —
შესანიშნავი შეგნობა, უნიკურიანი მომღერლები...

მ. თომამდილი — ეს ასე იქნება. თანდათან უფროდ ვი მოწინაგ-
დება, თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება კალაპოტში ჩაადება...

მ. აბმამდილი — დღეს უკვე ბევრი რამ სწორედ თქვენზეა და-
მსკიდებელი. მისხიბილად თქვენს ხელშია ქართული საოპერო ხე-
ლოვნების ბედი. არის სურსატქვეები და მომადებელი. უპირატესად
საკუთარი თავის მიმართ უნდა გამოიჩინოთ მომთხოვნეობა, სერიო-
ზოზობა, სიმკაცრე... საქმეს არაფერი ეწყველება, თუკი თქვენ
არ გამოიმუშავებთ თეორიკორტლის ფუნქს, თეორიკატალად დამო-
კიდებულებას, თუ არ შეიგრძნობთ მასხისმგებლობას ეროვნუ-
ლი საოპერო ხელოვნების წინაშე.

ლ. კალმამდილი — ძალიან მინდა, რომ ჩვენს თეატრში ადა-
მინების უფრო ლობიერად ეტყობოდენ ერთმანეთს. ჯერ ერთ-
მანეთის კარგი დანახობა და აღნიშვნა, მერე ეტყობნ ნაკლი. ჩვენ-
თან კი რაღომაც პატიოტი ხდება ხოლმე ერთი ხარვეზის გამო ნი-
ქიერი აღდამინა, ნიქიერი ნამუშევარი შეიძლება სრულიად მოსაიწ,
განაფუჯროს... მავალითად, ზოგირითები მტესხმებად ტენდენტურ,
სუბიექტურ დაშვარდებულებას იჩენენ სექტაკლ, ათქოსლმდ და
თეირის“ მიმართ. ჩვენ ვგრძნობთ ყოველდღე ამას, მიმას-მოთქმა
გვიუფლებს განყოფილება... რაცა რომელიმე მომღერლისა თუ
სექტაკლის მისამართით კმაყოფილებას, მოწონებას, აღფრთოვნი-
ებას გამოვხატავ, ჩემივე კოლეგებს იქვე შეშებასუტებთან ხოლმე:
„როგორ, იტალიაში შენ ასეთი მომღერლები მოხსნივ, ასეთი სექტ-
ტაკლები ნახე და ნათუთ ეს მოყვინოს?“ ვანა შეიძლება საკითხის
ასე დამსა? რაკი ვითურები არტების, სხვამ აღარ უნდა იმღეროს?
სხვა არაიან აღარ უნდა მოვეყვინოს?

მ. აბმამდილი — ეს პროვაციული სნობიზმის, პრაკინციული
სექტაკლის მტესხმებად უშუკო და პრიმიტიული გამოვლენებაა.
რა თქმა უნდა, სახანგანოქმული უცხოელი მომღერლები სამაგ-
ალიორი არაა, მაგრამ ისინი თავიანთ საქმეს აკეთებენ, თავიანთ
ხელოვნებას ენსახურებიან. ჩვენც უნდა ვაკეთოთ ჩვენი საქმე
სწორად მაღალ ღონეზე, მით უფრო, რომ სასიხლოდ ვაკვს ნიქაც,
ენტიკატაც, უნარკაც...

ჩვენ გვეყავა და დღესაც ვეყავს შესანიშნავი მომღერლები, რ-
ომლებიც ნებისმიერი საოპერო სცენას დაამუშავებენ, ვაკვს სა-
მომღერლო ხელოვნების უმდიდრესი ტრადიციები, ჩასახლები
და განყოფილებული ჯერ კიდევ მრავალსაუფროვანად ხალხურ შემოქ-
მედებაში, ვაკვს ეროვნული კრატკორუმები, რომლებიც განთავ-
რება საჭირო და არა გმობა, ვაკვცავა, რაც მკერხელობას ნიშ-
ნავს.

ეროვნული კულტურის, ეროვნული ხელოვნების მიზართან უნდა გამოვიჩინოთ პატრიოტული მდგომარეობა, და არა სექტარული დამოკიდებულება, რადგან მხოლოდ პატრიოტული პიროვნება მსგავსებს სწორ გუნს ჩვენს მოღვაწეობას, თავსაზრისს, მოვლენებზე დახმარებას... ამ უკონიდან უნდა შეფასდეს ნებისმიერი ვითარება, მოვლენები, ადამიანები. ამ უშუალო ხედვით რამ უფრო ნათელი და გარკვეული გახდება, პერსპექტივები გამოჩნდება. მაშინ კრიტიკული შეფასებაც საფუძვლიანი, ობიექტური, გამართლებული იქნება.

სპექტივში კი უმეტესწილად, ხელმოყვარული ადამიანების ნიღბი, თავსაზრისა, ეს არის სამშენი სენი, რომელიც ამშრებულ გუნს წინასწარ, სიბრტყეებზე, არწმუნს, ინსულიზს, შემოქმედებით უნარსა და ენერჯიას. შემოქმედებითი თვისებებით დაკიდვლები უკვლავ ნიჭით ადამიანს, მით უფრო შემსრულებლებს, რომლის შემოქმედებითი ცხოვრება ასაკითაა უფროსადღეობით, პეარტივი სტირდება თანაგრძნობა, მხარდაჭერა, აღიარება. უნდა შევიჩინოთ ნიჭიერებისად თავყვანისცილებს, სიყვარულისად, აღფრთოვანების გამოხატვის უნარი, ვინაიდან უამისოდ ქრება შთავგონება...

ლ. კალმანხელიძე — წინათ თურმე ჩვენს არსებობა სპექტრების შეფასების, განხილვის ტრადიცია, რომელიც ჩატორიად დაიწყოებას მიეცა. ამის გამო, რომ თვითონ ჩვენც გან დამოკიდებულნი მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ შეგრძნებებზე, ამ ნაცნობ-მეგობრების ქაინაურებზე. ნოუთ არ შეძლება, რომ ყველი სპექტრალის მიხედვით მოქმედოს 10-15 წუთიანი შეკრება, სადაც პირდაპირ მივითხოვებ ჩვენს ხანაზეებზე, შევლომებზე, ნაკლებებზე... „ახლაღამ და იურიის“ ერთ-ერთი სპექტრალში ამერიკა ტექსტი, რამაც ძალიან შემაწუნა და დაშალა. თურმე ეს ჩემი შეცდომა არც არავის შეუიანძღვას, ამის შესახებ არავის არადერი უთქვამს. დარწმუნებული ვარ, რომ ჩვენი სიმღერა, ანაქრ კიდევ შორსაა სრულიყოფილობისაკენ, ხარვეზებზე კი არაფერს ვხედავთ. გვიანდა ვიცოდავ მართალი, ობიექტური, პრაფისული არაი ყველი ჩვენს სპექტრალზე, რაც ჩვენი ზრდის, განვითარების, წინსვლის საწინდარია.

ბ. მანაძე — სრული სიმართლეა. ერთადერთი ადამიანი, ვინც ყოველი ჩემს გამოსვლას აანალიზებს და მიმოიხილს ნაკლებობებს, დღემდ მირჩეულია, რისთვისაც მადლობას გთხოვებ. არაფერს ვამბობ ნიღარ ანდლუბაზე, რომელიც ტყავს მამრობე ხოლმე ყოველი სპექტრალის შემდეგ. სხვა შემთხვევაში კი მოვა რომელიმე დირორა და უნდა ნაკლებ თავის კოლეგას გადასაბრუნებს. ხარვეზების აღმოფხვრაში ნამდვილად დაგვეჭირება უფროსების, კოლეგების რჩევა-დარიგებები, საქმიანი მიითიებები. თუმცა, ზოგიერთს ეს სწყინს, არ სიამოვნებს, აღიზანებს...

მ. თომბაძე — პირადად მე საყვედური არ შემიტანს, რადგან სპექტრალის შემდეგ ძალიან ბევრმა გულახდილად, ტაქტიურ, ფაქიზად გამოიჩინა თავისი შთაბეჭდილება. მათ შორის ზურაბ ანჯაფარიძემ, ცისანა ტატიშვილმა, ნათელა ტულუშმა, თამარ გურგენიძემ, რომელთა შენიშვნები მე უკვე მიყავ. ვაეთიხადისწინავე.

ბ. მანაძე — ამის ოფიციალური სახე უნდა მიეცეს, ეს თეატრის ყოველდღიური ცხოვრების წესად უნდა გადაიქცეს.

ბ. ახმეტია — მყავს პროფესიული კონტრალი ყოველთვის სჭირდება მომღერალს, რომელიც, რაც უფრო შდის სიბრტყეებში, მით უფრო მეტ სიროულიტებს აწუხებს. სპექტრალის განხილვის, შეფასების ტრადიცია დიდ აღმზრდელბითი მისიაც უნდასრულდეს და ამაღლებს კოლექტივის შემოქმედებითი დონესა და პასუხისმგებლობას.

ამ მხრივ თქვენს წინაშე ვალბა პრესაც, სადაც იშვიათად იბეჭდება კვლავითური და ობიექტური რეცენზიები. ეს გუნბა უფროსად „სამპოთა ხელოვნების“ რედაქციასაც, რომელიც ყოველთვის სათანადოდ ვერ ემსაუბრება თეატრის პრობლემებს, მის შემოქმედებით ცხოვრებას. ამასუი ჩანს ჩვენი მუსიკისმკვლევების საქონურობა. ამას ახალგაზრდა მუსიკოსისკოლეგთა გასაგონადაც ვამბობ, რადგან ყველაზე მეტად მათ უნდა აინტერესებდეთ თავიანთი თანა-

ტლი მომღერლების მოღვაწეობა. ისინი კი სდუნან. მათ ახალიწოდლის თითქმის მოუწადებლად ახრის გამოკრების უნარი...

გ. ბ. მანაძე
მ. თომბაძე

ბ. მანაძე — საწუხაროდ, ვაწულებით ისეთ შემთხვევებსაც, როცა რიგითი სპექტრალში ამა თუ იმ როლის ახალი შემსრულებელი შედის თითქმის მოუწადებლად. ახვით რამ მე თვითონ განვიცადე სპექტრალ „ლინგვინისა“. მომეცს ნახევარი საორესტრო რეპერტუარია — ე. ერთხელ ვიმეგრე მარტო ჩემი ადგილიც, პარტიკონიტი კი შევხვდი მხოლოდ სპექტრალში. შოშისაც ვყარალებდი, მით უფრო, რომ ტელეპრანდის უფრულებს პარტია ჩემი მქონდა ნახევალი. ადამიანს ვინცნაღაც როგორც მაყურებელი. სპექტრალის შემდეგ არ მოსულა არც ერთი ადამიანი თავისი პირადად შენიშვნების გამოსათქმელად. განა საუ უნდალოდ ვიმეგრე ვაგერის უფრულებს მუსიკას? ეს მოხდა იმიტომ, რომ არ ჩავარდნილიყვი სპექტრალში. მე რომ ჩავვარდნილიყავი, მაშინ ხომ ავიც საშუალოდ მომეჭრებოდა.

ბ. თომბაძე — მსგავსი შემთხვევები მეც გადავტინე სპექტრალ „ლილიანა“, როცა შეგრძნობის როლის შესრულება მომხდა. „ახლაღამ“ დღეობისაგან ღამის ავად ვახვდი. ამას ვნება, ზინაი მოქცეს, ამ დროს მომღერლის რეპერტუარის საკითხიც ხომ დგება.

მ. თომბაძე — სპექტრალში შეუშრებულადაც არ შეიძლება გამოსვლა, რადგან ნამდვილად სახიფათოა მხოლოდ საკუთარი მებისერების იმედზე ყოფნა...

ბ. ახმეტია — სხვათა შორის, ამ ნაკლებობების აღმოფხვრა თქვენც ვევალებთა. როგორც ჩანს, თქვენც მიიღებთ კომპრომისს. ზე, დამოზებზე... აშკარად, მეკვთრად უნდა გამოხატოთ თქვენი პოზიციები, საქმისდმი თქვენი დამოკიდებულება, მაშინ მიუტყვებელი სპექტრუმის შემთხვევებიც საგრძნობლად შემცირდება.

ლიანა კალიპოლიძის ვითარებები, რომ არ შეიძლება მხოლოდ საკუთარ შეგრძნებებზე დარქნობა. მაგარამ მე სწორედ თქვენი შეგრძნებები მაინტერესებს, რადგან მათუკა დამოკიდებული მხატვრული სახეობა შემოქმედებითი განხილვისის პროცესში, თქვენი გმირების ხასიათი, მათი ცხოვრება. ხანგრძლივსა ანგრძლივს დამოკიდებულება სპექტრალ „ახლემდ და იურიის“ ამ პერსონაჟების მიმართ, რომლებსაც თქვენც მქონი, თქვენც ანახიერებთ. აქნებ ბოლომდე ვერ არასწავით როლს, რამეც დაგვართა გამოთქმელა... დამოწინაშეობი ალბათ, რომ ეს წარმოადგენს ნაკლებობადაც არ შექმნილა, იგი დაზიანდა დაშალული ძიებების, სერიოზული მუშაობის შედეგად. მან არაბა სხვადასხვაობა გამოიჩინა, რაც თქვენზე არ უნდა მოქმედებდეს უარყოფითად. ნუ მოქცევით სხვათა შთაბეჭდილებების სფეროში. ეცადეთ დამოკიდებულება თავსაზრისის, საკუთარი შეხედულებების გამოხატობა და დაცვაყა.

ლ. კალმანხელიძე — გულახდილად ვამბობ, რომ ეს წარმოადგენს, მასში შექმნილი ატმოსფეროს გამო, მირჩენია იმ სპექტრალს, რომლებიც დღეს ჩვენი თეატრის რეპერტუარშია, თუმცა აქ უნდა არ უმარსიბობის გარძობის ჩემსიც იწევებს. მაგალითად, „ღამისა“ დღემდ, რომელსაც ვმონაწილეობ, სრულიად ვეღარ ავიცკვამ ნაქმარალისტური გაფორმების გამო. ზოგს უნდა, რომ „ახლემდ და იურიის“ ასევე იეოს გადაწუებულნი. უნდათ, რომ მაგალითად, ეთერი მინცდამანაც ფიზიკის კონთი შემოდიოდეს სცენაზე. რაც, პირადად ჩემთვის, სრულიად წარმოუდგენელია.

ბ. მანაძე — ღიანა, ალბათ, ვაწუწუდება, რომ „ღამისა“ აღდგენილი სპექტრალა და რომ მას სულაც არა აქვს სიხალისი რეპერტუარში. თავის დროზე ეს იეო ერთ-ერთი საუყურესო დღემდ, რომელსაც დღითი რდლი ითამაშა ქართული საოპერო თეატრის ისტორიაში.

ლ. კალმანხელიძე — ვთანხმდები. მაგარამ ეს იეო წინათ, დღეს კი უკვე სრულიად სხვაგვარად აზროვნებ მუსიკალურ თეატრში. ამ მხრივ, პირადად ჩემთვის, სამავალითა დღითი იტალიელი რეჟისორი ბოლონინი, რომელსაც „ღამისაგან“ თეატრის პირველი რეჟისორად მიიჩნევდეს თვით იტალიელბით. ბოლონინი, რომელიც სამოცდაათი წლისია, თანამედროვედ აზროვნებს, რასაც მოწ-



მის თუნდვ მის მიერ დადგენილი და საყოველთაოდ გახაზურებული სექტაკლი „ნორმა“. ბელის შესანიშნავი, მაგრამ სადღესოდ უკვე ტრადიციული ოპერის ეს დადგმა სრულად თავისუფალია ილუსტრაციულიდან, ნატურალიზური ელემენტისაგან.

მ. ხაშიმძელი — სექტაკლი „ნორმა“ მეტ რამდენჯერმე ვნახე, მაგრამ მის კონტრასტულ გადაწყვეტას გამაზრებლად ვერ მოუტყუებენ. იგი სექტაკლში არც სათანადოდ იყო გამოხატული. ამ მხრე დადგმა, მისმა სცენოგრაფიამ პირადღე ზეზე დატოვა: თეიმურაზი შაბაძემ დადგმა, მიუხედავად ამისა, „ნორმა“ მაინც საუკრავლად წარმოადგინა. რაგან ამჟღავნებს თანაგრძობვე შესულები თეატრის ტენდენციები, მაშინ მიმდინარე ძიებებს, ამ სექტაკლთან ჩანს, რომ ისტორია კარგა ხანა ჩაჩარბა უკუთხო დეტალისციის გზა, რომ საოპერო სცენაზე განდევნილია სუბტიური ილუსტრირების, სინამდვილის ნატურალიზური აღწერლობის მთელი. ნაცვლად ამისა, აღებობა სრულად სპირიტუალური აქტივობის მქონე მთლიანობის სცენოგრაფიის გამოხატვის, სცენური ემპოფერის განთავსულებისა და სინათლისეფენს. ამა მიწებზე, უპირველესად, საოპერო კლასიკის გასცენიერების მაგალითად, ვერცხისა და ვანერის მონუმენტური ოპერების საუკეთესო დადგმები განმარტებული მათავსე სამშობლოში — „საქალაქის“ თუ ბარბაროს თეატრების სცენებზე.

ამ განქვანდის ვამბო თანამედროვე ოპერებზე, რომელთა სცენური ხორცშესხის გზებსა თუ ამოკლებს კარნახობენ ის გამოჩინული კომპოზიტორები, თვითონე რომ ითვისებენ თანამედროვე თეატრალური აზროვნების პრინციპებს. ითვალისწინებენ სცენოგრაფიული და რეჟისორული ხელოვნების უახლეს ხერხებსა და საშუალებებს.

სისადვისკენ, სცენური ატმოსფეროს განტვირთვასკენ აღებულ გზის სექტაკლ „ნორმაშიც“ ჩანს, მაგრამ ამ ტენდენციამ უფრო მკვერი, მაღალმხატვრული და უკეთესობიერად გამოხატული განსახიერება მხოვა ვერცხის „სიმონ ბუკაენგარსა“, რომელიც ერთგვარად უახლოვდება „ახესლომ და ეთერს“ თავისი ეპიკური სიდიდისა და მონუმენტურობის გამო, ამჟღავნებელი რომანტიკით, ჰუმანიზმით, რა თქმა უნდა, ეს ანალოგია მტკიცებდა პირობითა, მაგრამ ამ თვალსაზრისით საკულისხმოსკა. ამიტომ მომუშავს სწორედ ეს მაგალითი სექტაკლის დადგმებლმა მოწინადადისაგან, უპირველესად, ვერცხის მონუმენტურობის, სეპირი სიდიდის ახსნა და გამოკლებდა, ჩიხისაგან მიმართის სექტაკლის სივრცული გადაწყვეტის პრინციპს, რომელმაც განათვის საცირად მრავალფეროვანი, ატეორი და საფუძვლიანად დამოუკიდებელი პარტიურის ნუვებით წარმოქმნა მონუმენტურობის, ამჟღავნებლობის, გრანდიოზობის შეგრძნება და შაბაძემ დადგმა: იტალიელმა კარგად იცოდა, რომ სწორად სივრცე სიდიდის სათვე, მასტაბური აზროვნების საყრდენი, აქედან გამომდინარე, ისინი მაღლისკატორად ფლობენ პერსპექტივის გამოყენების კანონებს, პერის გასხულების, სივრცის ამტკვეულებს და გამოამხიბის ტექნიკას, რაც, ალბათ, ძალზე რთული დახასიათებელია სცენაზე.

შუა საუკუნეების მშთათვარე პოლიტიური ატმოსფერო დადგმებლმა წარმოაჩინეს იმ შესანიშნავ ფერწერულ პანოზეზე, რომელზედაც რენესანსული ხელოვნების სახვითი მოტივები აღებულა და რომლებზეც შემქმნეს სექტაკლში ცოცხალი, მუსიკალური ფერჩისთან შესატყვისი უნებები. სახვით ხელოვნების ხერხებითვე წარმოსახეს ოპერის პერსონაჟები, რომელთა მუსიკალური პასუხი რთილთვრად გამოიხატა სწორად სივრცის, პერის, პერსპექტივის წყალობით. ჩამუშებელი სივრცული გამოჩინებელი პერსონაჟები მაკონტინენ ფიგურებს ამა თუ იმ რენესანსული ფერწერული ტილოდან. სექტაკლის თვითთული მონაწილე ისე აღიქმებიდა, როგორც ცოცხალი ნახატი. ერთი სიტყვით, ამ წარმოდგენაში გამოყენებული იყო მრავალსაუკუნოვანი იტალიური სახვითი ხელოვნების მოტივებიცა და ვირტუოზული ტექნიკაც, თანაც ევლადფერი ეს მუსიკიდან იხადებოდა.

შეათვის ის, რომ ეს უარესად სადა, ხატოვანი, ექვშიბრადე ეროვნული და თანამედროვე სექტაკლი ვერცხისეული რეალიზმის სახატებზე არ გასცდა, ისევე ვერ ვიტყვოდ თუნდც „ნორმაშიც“ ამ „ახესლომ და ეთერის“ ახალ დადგმაზე, რომელშიც სცენოგრაფიული აზროვნების განვითარების ამოცანა იმდენად გაიტაცა

ძალზე ნიჭიერი და სანტრერესო მხატვარი მამია მალაზონია, რომ სექტაკლში, სხვათა შორის, განხდა ეროვნული სახვითი რეალიზმი თუ მოტივების აბსტრაგირების ელემენტებიც, რაც არ შეესაბამებოდა ოპერის სტილისტიკას, ფლავიშობის მუსიკის ლადა რეალიზმს. ნატურალიზმისაგან, ილუსტრაციულობისაგან თავის დაღწევის ამოცანა წარმოიშვა, აბსტრაგირებში გამოხატული, მეორე უიდეურსობა რამაც სექტაკლში განმარტების თვისისადაც სანტრერესო პრინციპს — ვეგლისობის მრავალსაუკუნოვანი ქართული სახვითი ხელოვნების (ხურომოძრებუბა, კვლის მხატვრობა, მინაბურთი) ტრადიციათა მოწოდვის, სინთეზირებისა და განვითარების გზას სექტაკლში რომ მისცა კონტრასტული, ფერწერული და მუსიკალური-ორბინიერად გადაწყვეტა, ნამდვილი გამარჯვება ზეზე ვერ მოუტანა. როგორც ჩანს, სწორედ ამ რთულმა, შენაგანა წინააღმდეგობამ, რაზედაც უფრო დაწვრილებით რეცენზიაში მოგახსენებთ ჩვენი უარესობის ერთ-ერთ უახლოეს ნომერში, წარმოიშვა აზრთა შევასხვანობა, საპირისპირო შეხედულებებიც და შეუსაბამიე გაიარების მხეც ვანიცული, ვულგარული და უკეთივი, რომ ამ სექტაკლის განაწლებმა მტკიცებდაც გამოიკრდა, ალბათ, იტირნი, რომ დადგმის ნაკლოვანებები სათვეს იღებენ სწორედ დადგმითი მხატვრიდან... როგორც ჩანს, მე სწორედ დადგმითი და ნაკლოვანი მხატვრების გამოქნა მიეჩნება, ამ თვალსაზრისით, ძილად ჩემთვის, ეს სანტრერესო სექტაკლიცა, მიუხედავად ამისა, რომ ესაა არათანაბარი ღირსებების, სავსაშაო დადგმა, იგი თეატრის შემოქმედებით მარცხად მაინც არ მიიჩნია.

მაგრამ დავტრებდეთ ისევე „სიმონ ბუკაენგარს“, რომელიც მოწინააღმდეგეობა განვითარებულ სცენოგრაფიულ-რეჟისორული აზროვნებას სავსებით უსაბუნებლოა რეალიზმის ფრატულებში. აქვე ვიფიქრებ ისიც, რომ სწორედ სივრცულ-ფერწერული გადაწყვეტის პრინციპს უნდა ვერცხობოდეს კლასიკური მონუმენტური საოპერო თეატრი. საქმე ისაა, რომ ეს პრინციპი სათვეს იღებს მუსიკალური თეატრის აუტეიტური სექციულიდან, გადაწყვეტ მნიშვნელობას რომ ანიჭებენ „საქალაქის“ თეატრში.

იტალიელებისათვის საოპერო თეატრი, უპირველესად, მუსიკის ტანკარია, ბგერის თეატრი, სადაც უნდა მოხდეს იმ ურთავლური განძის სრულყოფილი და მომეტიანი ექსპონირება, რომელიც ცოცხლობს საოპერო პარტიტურაში, ცოცხლობს მომღერალთა ხელოვნებაში, ორკესტრისა და ვუდის ხმოვანებაში. მათ კარგად იცოდა, რომ იქ აღმანიება უნდა მოხიბონოდა მუსიკის მიწოდების ისეთივე მაღალი კულტურით, რომელიც სუფევს უნიკალური იტალიური ტანკარებისა და მუსიკულებში, სადაც მხატვრებისა და მოქანდაკეების ნამუშევრების გამოყენების, ექსპონირების სისტემაც იყავანლია მათი ხელოვნების დონეზე.

სწორედ აქედან იღებს სათვეს „საქალაქის“ დევიზი — უკუდავთი მუსიკის ეკვილბრებისათვის, ყველაფერი მომღერალთა კომფორტისათვის, რაც ამისავალია არა მარტო დირიჟორებისათვის, არამედ რეჟისორებისთვის, მხატვრებისათვის, თვით განათულებლისთვისაც კი. მათ, უპირველესად, სწორედ ამისათვის სწირდებოთ სივრცე, პერი, რომლის ყოველ ნაწილსაც, ისევე როგორც სცენის ყველ კუთხე-კუთხულს, ავსებენ, ტვირთობენ, მშველადენ მუსიკით. რაც, რა თქმა უნდა, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სიმონ-ილუსტრაციულობის ოსტატობასაც. საქმე ისაა, რომ იტალიელი მომღერლები არა მარტო ხშირად და სილერით, არამედ მუსიკიდან ახადებულნი ერთი პლასტიკური ინტენსივობითაც კი მთელი საოპერო სივრცის ამტკვეულებს აღწევენ. ამიტომაც, რომ „საქალაქის“ თეატრში უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებენ სხულის გამოხატულებობას, განსაუკურების კი ხელებს, რომელთა ალამბარკება მხატვრული ამოცანა არა მარტო საოპერო თეატრში, არამედ, თქვენ წარმოიდგინეთ, სახატო სცენაზედაც კი, რადიკლად მგონია, რომ ამ შემთხვევაშიც ისინი საყრდენებს პოულობენ არა მარტო მუსიკაში, არამედ სახვითი ხელოვნების შედეგებშიც, რომელზედაც აღებულა იტალიური ფსიქოლოგიური თუ ემოციური მტყუალუბის საცირად მრავალფეროვანი და ცოცხალი მავალიები. ჩვენთან კი მომღერალთა სხულის გაწვრთნის, ამტკვეულების, ამღერების ამოცანას რადიკლად ნაღებ ყურადღებას უთმობენ. ზოგჯერ იხითი შაბაძემილთვან გრჩებენ, რომ მიმდინარეობს სიმღერის ღირს ხელები უშლიან კიდევ, იმდენად შეუსაბამო, უაზრო მოძრაობა, მოკლებული ყოველგვარ ატიკტიკას.



რა თქმა უნდა, სხულის „ამერტაჟი“ შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა სიღრმის პროცესა ძალადუტანებელი, სისხლბორცული, ორგანული... ასეთ შემთხვევაში აქტიურად გამოიხატებოდა თავისი უნდა იხადებოდა. ბუნებრივად ვითარდება...

ერთი სიტყვით, თანამედროვე საბჭოთა თეატრში თავს იყრის უპირავე ერთმანეთზე გადაჯაჭვული პრობლემა, რომელიც მუსიკაზე ასევე ეხება. რომელია კვლევა უსასრულოდ შეიძლება. ამიტომაც მჭიდროდ უნდა განვიხილოთ ლაბარაჟი. აქ მე შედარებულად შევეხე საქითების მხოლოდ ერთ უამრავსავე ნაწილს. ამ პრობლემებზე უფრო დეტალურად შეიძლება უნდა განვიხილოთ, რაკი ვინაა ტერტისებო თანამედროვე მუსიკალური თეატრის გეზი, რაკი გაივლივით ქართული საბჭოთა თეატრის ბედი.

სექტაკლ „სიმონ ზოკანერას“ მაგალითი კი იმიტომ მოვიყვანე, რომ მან მოგვცა კლასიკური მონუმენტური მუსიკალური პარტიტურის გახსნის სამაგალითო ნიმუში, მთელი სისავსითა და სიცხადით გამოაჩინა ვერდიესული მუსიკის სიერცებები, სიღრმეებიც, მაქსიმალურად გამოამჟღავნა შემსრულებელთა ოტობატობა, მსმენელთაღდ მუსიკის მიტანის გზებიც. მსმენელზე მუსიკის ზემოქმედების ძალაც.

ლ. კალმანდოვიჩი — თუ სექტაკლ „იესუსლომ და იერიკ“ ამ კუბოხაზე მივდგებით, — ვგვლისხმობს სამოდერნო კონსერტას და მსმენელთაზე მუსიკის მიტანის ამოცანას. — მაშინ, ალბათ, გასაგებია გახდება ის უხერხულობა, რომელსაც მე ანახალებში განვიცდი. მხედველობაში მიქვს თუნდაც „ჩარუხალი“ მიზანსკენა II მოქმედებაში, რომლის დროსაც არ მესმის არც ერთი პარტიტურის ხმა, არ მესმის ორკესტრის უღრიალობაც, რამაც პირველ სექტაკლზე ისე დამაზინა, რომ არც კი მახსოვს რა და როგორ ვიმღერე. მერე დავადანე, რომ ჩემამდე აღწევს მხოლოდ გუნდის, ისე მთავრ ტენორების ხმები, რომელია პარტიკულ საგანგებოდ შეცნაული. ვინაადა საორიენტაციო სურათებში მხოლოდ და მხოლოდ აქ შეუძლება. ანახალების შეტერა კი რთულიდება იმიტომ, რომ მომღერლები შორი-შორს, სხვადასხვა სიბრტყეებზე არიან განლაგებული.

მ. ბიშინძე — თუ უხერხულობა მიქმნია კიბეები, საფეხურებზე ასედა-ჩამოსვლის მიზლის გრძელი ტრანსკვილიც, რომელიც წარმატა ფეხებზე გზისწაღდება, თანაც ვანახებებზე აბიო მუცლს, რომელსაც წაბორცობება არ ეკადრება...

მ. ახმეტაძე — სისტრუბოზივი განლაგება ართულებს საორკესტრო და ჯოკალურ პლანების კოორდინირებას, უფრადობის ბალანსირებას. ზოგჯერ, ალბათ, ამის ნიშნად, რომ საორკესტრო პარტია წინა პლანზე გამოდის ხოლმე სწორედ ანახალების დროს. აქვე მინდა, განავრცოთ ადვინენო დირიჟორ გვი აზნაიფარაშვილის ძალზე სერიოზული ნამუშევარი. სექტაკლი მუსიკალური თვალსაზრისით, მაღალ დონეზე დგას.

მ. ბიშინძე — საორკესტრო უფრადობის უპირატესობა იგრწნობა თითქმის ყველა სექტაკლში. პირადად მე ხშირად ვგრწნობ ორკესტრის გამდიდრებულ ხმოვნებს.

მ. ახმეტაძე — ეს ძალიან სერიოზული ამბავია, რადგან კამლიერებელი საორკესტრო უფრადობა უცილობის პროცოკირების იწვევს. პირადად მე სულ არ მინდა აბესალომის პარტიის სიმღერა ფორტებზე. აბესალომის ეს არ უხდება, იგი ხომ ლერწამებიც დაქაჩა, გულ-ჩაობრბობია, მას გრწნობების ხმაილადა გამოხატვა არ შეუძლია. მეც ამიტომ მინდა ამ პარტიის სიმღერა დაქაჩად, უფრო მეტად მოეცაზე, ეს მე ნამდვილად შემძლია. მაგრამ უკუდითვის არ გამოიხდის ხოლმე. განსაკუთრებით მიერს III მოქმედებაში, როცა ჩართულია ორკესტრაც, გუნდიც. ასეთ დროს, იძულებული ვხდები, თავს ძალა დავატანო და რაც შეიძლება ხმაილადა ვიმღერო. ასეთ შემთხვევაში კი ვერ გამოვხატავ ჩემს გრწნობებს და განვიდბს... მე სიმღერა მინდა ვუთხიო და არა შიშველი ხმით. ეს დირიჟორის სულაც არ უხდება, პირიქით, იგი ჩვენს უკველ თხოვნას ითვალისწინებს და უკუდინარად ცდილობს უფრადობის შემცირებას, დაკლებას.

მ. ბიშინძე — როგორც ჩანს, უფრადობის შემცირებელი უფრო ზუსტი რაოდენობა მოხატბინ. ისიც ნუ გავაწუქებთ... რომელიც ხმა არ უფრად, არ იმის, ეს არც ორკესტრის ბრალია და არც დირიჟორისა, მიზეზები ჩვენსია უნდა ვებებო.

მ. ბიშინძე — მართალია, ეს აზნაიფარაშვილი ძალიან დიდ ანვარებს გვიყვებს. მაგალითად, ვთერის სიკვდილის სცენაში, სადაც ხმაილადა სიმღერა სრულიად წარსოდუდებლია, იგი მაქსიმალურად აჩუქებს ორკესტრს, რითაც ჩემს სიმღერას უკუდინარად ხელს უწყობს, ასევე ვგრწნობ დირიჟორის ხელს, მის ნუნახებს პირველი მოქმედების არიაშიც „დედიანაცალი“.

მ. ახმეტაძე — მე კი მჯონია, რომ მომღერალს უნდა მიეცეს მეტი საშუალება სიმღერისათვის, თვითგამოხატვისათვის.

მ. ბიშინძე — ვისგან მოთხოვთ ამ საშუალებებს?

მ. ახმეტაძე — ალბათ, საჭიროა, უფრო მეტი რეპეტიციები საორკესტრო და საგუნდო უფრადობის, მომღერალთა ხმების მოსინჯვის, მორტების, მოზომვისათვის. აუცილებელია ხმოვანების უფრო ზუსტი რაოდენობის მოვნა ყოველი ცალკეული სექტაკლისათვის. მაშინ თვითველი მომღერალი მაღალად გაცილებით მეტს, ჩასწავლება მსმენელის სულსაც, გულსაც, გონებასაც.

მ. ბიშინძე — თეატრის რუსტიკურ გარემოსთან შეგუება განსაკუთრებით სერიოზული ახალგაზრდა მომღერლებს, რომლებიც სათანადოდ ვერ ელობენ ბეგრის, ხმოვანების რეგულირების ტექნიკას...

მ. ახმეტაძე — ამ მხრივ განსაკუთრებულია ჩემი მდგომარეობა, რადგან პირველად აღმოვლიე დიდ სცენაზე, თანაც ჭრს რატომ უნდა ვერ შევეგუო აბესალომის როლს. სულ მასზე ვფიქრობ, ვანახლებ, მაგრამ მისი პიროვნება მაინც უტყდად ვერ დავაგინე, რაც განსაზღვრე, კარგად არ მესმის აბესალომის ფსიქოლოგია, ვინაა ძალიან მაღონებს.

მ. ბიშინძე — ეს მოულოდნელი და საინტერესო განცხადება. თქვენ ხომ სასებთი მყავილად გამოითქვი თქვენი აზრი — აბესალომი ლერწამებიც კი შეადარეთ. ასეთი ასოციაცია, ცხადია, მუსიკადა მდონის. სექტაკლში მომტენილი გაქვო წერილი ემოციური განცხადები. მაშ რა გაკრთობ?

მ. ახმეტაძე — ოდერის მესამე მოქმედებიდან, ფრაზიდან „კის ვინდო ქალი იერიკ?“ აბესალომი თანდათან თითქმის შორივდება, უცხო ხდება, ერთგვარად პატარავდება, ვერ დავაჭერე ჩემი თავი მისი გადაწუქებლობის სისწორეში, აუცილებლობაში. სწორედ ეს დასტურებლობაა, რომ მართლს.

აბესალომის მუსიკალურ პარტიის უღრადობის სიამოვნებით ვმღერო, ზ. ფლანაშვილის მუსიკა ბუნებრივებს განსწორებულ წუთებში მანიბებს, მაგრამ, მაინც მიერს მისი ფსიქოლოგიის გაგება, მისი გამოთვლება.

მ. ბიშინძე — მე კი მჯონია, რომ აქ გაცილებით უფრო რთულ სულიერ მდგომარეობათთან, გაცილებით უფრო რთულ ვითარებასთან ვაქვს ასევე, ვიდრე ეს ერთი მუსიკალი ვეჩვენება. სიმე იხია, რომ აბესალომის საქციელი გამოწვეულია უსაზრმაოდ, გამოუსვალბის ტრაგეზიში, უფრად რომ შეტარეს საბედისწერიო რკალს და შემსაწინებელი თვავარჩევასაც უმიტებდა ხოლმე დიდებუნივთან, კეთილშობილ გმირებს, რაც მათთვის მოასწავებს მარცხსაც, განადგურებასაც, დაღუპვასაც.

ზ. ფლანაშვილი აბესალომის ხაზე სწორედ ტრაგიკულ-გმირული პარადოქსების ამ დიად რკალში მოქცია. ამ რკალის გასახსნელი განსაზღვრა მარტო აბესალომის ფსიქოლოგიაში კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ იმ საბედისწერიო სიტუაციაში, რომელშიც ერთის სიყვად-სიკვდილის სახითი წამოჭრა და საიდანაც სხვაგვარად არ იხიარდა არ შეიძლება მისი აღმხნა, გადაჩრება, შეშლა. სიკვდილ კლანჭებიდან საუვარელი არსების გამოსახსნელად აბესალომს საცდელად, საიმედოდაც იერიკის გაშვების, შესაძლოა, თავისთავიდან გა-

თავისუფლების ერთადერთი, უადრესად მტკიცებელი და უკიდურესი
საშუალებლა დარჩენია. რა თქმა უნდა, თავისთავად ეს შემპარწუ-
ნებელი პარაოქსია. რატომაც მგონია, რომ თქვენ სწორედ ეს
პარაოქსი გაერთობთ. მაგრამ ნუ დაგაფიქვლებათ, რომ აბესალომი
აქ ებრძვის სიკვდილს, რომლის დამარცხების წადილს ამართლებს
ყველანაირი ხერხი, საშუალება, ყველანაირი გზა, მით უფრო, რომ
ეს გზა სათავეს იღებს საკუთარი თავგანწირვიდან. სიკვდილ-სი-
ცოცხლის კიდილის ფონზე აბესალომის საქციელი კემპარტიკად
გჩრდილება, ვინაიდან მისი მხრიდან ესაა უდიდესი მსხვერპლი და არა
ლაპატი, ეს საყვარელი არსების ხსნა და არა განწირვა. აქ ნამდ-
ვილად იმარჯვებს აბესალომის სული.

„აბესალომის ცნობილ და თავისი პარაოქსულობით შემპარწუ-
ნებელ ფრზას „ვის გინდათ ქალი ეთერს?“ ამ კუთხიდან თუ შე-
ხედებთ, მაშინ მთელი სიხადით წარმოგვიდგება მასში ჩადებუ-
ლი ნამდვილი აჭრი, აბესალომის მუღარა — „ვინ უშველის ეთერს?“
მისი ხსნა ვის შეუძლიათ?“ ამის ამბობს აბესალომი, მურზანსაც ამ
იშვით გაატანს ეთერს.

მეტაც ვიტყვოდ — უსასველობის, გამოუვალლობის ამ შემპარ-
წუნებელ ვითარებაში, თანდათან რომ იმსკვლება მოახლოებული
სიკვდილის სუნთქვით, ჩვენ მეთისმეტად უცნაური მეთაპორფოზის
მორწმენე ვხდებით — ამ დროს თითქოს მურზანის საქციელიც კი
კეთილშობილდება, ვინაიდან მას ეთერისთვის სინათლე, მზე, სი-
ცოცხლე მოაქვს. ეს შემპარწუნებელი პარაოქსიც სიკვდილის და-
მარცხების წადილიდან იხადება.

წ. ფალიაშვილის გენიალობა სიკვდილიან შეურაცხლობის იდე-
იდან წარმომდგარი სწორედ ამ შემპარწუნებელი პარაოქსების
შეგარისპირებაშია.

მ. ბაწბამ — ნამდვილად ასეა. საერთოდ, მურზანს გმირად
ვთვლი. მინდა, რომ სექტაკლში ჩემი მურზანი იყოს გაწვალებული,
განადგურებული, და არა გაბორცხებული, ვინაიდან ის აზროვნის,
ფიქრობს, შეგნებულად მოქმედებს. ასეთ ადამიანს კი მეთისმე-
ტად ჰქირად დაუფლებოდა სიყვარულიც, სიყვარულისთვის ბრძო-
ლაც, სიყვარულის მოპოვებისათვის არჩეული გზაც. მურზანი ტრა-
გიკული პირივცნება. მის ტრაგიზმს აძლიერებს, შესაძლოა, აყე-
თილშობილებს კიდევ სიყვარულის პათოსი, სულიერი ტაწვა...
იგი სიყვარულის მსხვერპლია ისევე, როგორც აბესალომი და ეთე-
რა.

მ. თომბამ — მესამე მოქმედებაში ერთგვარ გაორებას მეც ვა-
ვიცი. მურზანის ცნობილი ფრზის დროს — „მე მინდა ქალი ეთ-
ერი!“ — ყოველთვის მაოცებს, მაერთებს ხოლმე მურზანის გამ-
ბედაობა, რომლითაც იგი აბესალომს, ხალხს, საზოგადოებას უპი-
რისპირდება.

„აბესალომის ფრზის დროს კი „მურზანო, ამა ეთერი!“ შე, რო-
გორც ეთერს, ისეთივე შეგაწმენა, ისეთივე განწუხობილება შეუფ-
ლება, როგორც პირველი მოქმედების არააში „დღეინაც-
ვალო“, ასე მგონია — ეთერისათვის არაფერი შეცვლილა, შეიცვალა
მხოლოდ გარემო — ტუცს ნაცვალად იგი სახალღში ცხვრობს. შე-
საძლოა, ბუნების წიაღში იგი უფრო ბედნიერიც იყო...“

მ. ხშიმბამ — ამ გმირზე დაუსრულებლად შეიძლება ლა-
პარაკი... სრულიად საპირისპირო პოზიციებიდან შეიძლება მათი
ქვეების განხილვა, მათი სახეებისა და ხასიათების გაანალიზება.
კიდევ ბევრი მოლოდინელი ქვეტექსტის, იღუმენტების აღმოჩენა
შეიძლება წ. ფალიაშვილის მუსიკაში, რომლის შესწავლის პროცესი
რეკონსტრუქციის მხოლოდ ახლა იწყება.

მოსალოცია, რომ თქვენ „აბესალომის“ დიდ გზას წარმატებით
შეუახეთო...

მერა, რომ ყოველთვის ასეთი გზებით, ასეთი ვატაცებით, სი-
ყვარული მოყვადებით თქვენს საყვარელ საქმეს, ნამდვილ სამსა-
ხურს გაუწევთ თბილისის საოპერო თეატრს, ქართულ მუსიკალურ
კულტურას...



ვაგარის ცენტრალური მუსიკალური
სკოლა

ვაგარის მუსიკალური სკოლა

რუსულან წურწუშია

სადრისმად ფართო და მრავალფეროვანია ინ
პრობლემების არე, რომელიც დაკავშირებულია
ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის საქმესთან. ჩვეის
ქვეყანაში მოწარმდებთან სწავლობის მრავალგვარი
ფორმებია დანერგული — ზოგადსაგანმანათლებლო
სკოლებში მუსიკისა და ხატვის სწავლება, კლას-
იკურად წერობრივი და სექციური მეცადინეობა
თავისთავად რომ მოიცავს მუშაობის სრულსავე.
გვარ ფორმებს, სპეციალური საბავშვო სამუსიკო
და სამხატვრო სკოლები — ყველაფერი ეს შეად-
გენს ესთეტიკური აღზრდის ერთიანი სისტემის
ცალკეულ რგოლებს.
განსაკუთრებით დიდია სპეციალური სამუ-
სიკო და სამხატვრო სკოლების მნიშვნელობა.



ისინი პროფესიული აღზრდისა და განათლების ურთულეს საქმეს ემსახურებიან. ეს მათ წინაშე აყენებს მთელ რიგ საპედიფიურ პრობლემებს, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია პროფესიული აღზრდის დამკვიდრებელ ტრადიციებთან მასობრივ მხატვრულ-მუსიკალური განათლების ახალი ფორმების შეხამების პრობლემა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თუ მხედველობაში მივიღებთ ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრების პრაქტიკულ მხარეს, რაც არაერთხელ ქცეულა მსჯელობის საგნად, — მხედველობაში გვაქვს ცარიელი (ან ნახევრად ცარიელი) საკონცერტო დარბაზების პრობლემა, — მაშინ განსაკუთრებული სიმწვავეთ დგება სათანადოდ მომზადებული მსმენელის აღზრდის საკითხი. ამ თვალსაზრისით ბევრი რამ არის გასაკეთებელი — როგორც ჩანს, საჭიროა სასწავლო პროცესში შემოქმედებითი საწყისის გაზრდა, სწავლების ფორმებისა და მეთოდების ახლებური გააზრება. ამ ამოცანების გადაჭრა შესაძლებელია მხოლოდ კულტურისა და განათლების შესაბამისი ორგანოების ერთობლივი მეცადინეობით. მაგრამ მისი განხორციელება გაცილებით ადვილია იმათთვის, ვისაც უშუალო კონტაქტი აქვს სასწავლო-სა-აღმზრდელო პროცესთან. სწორედ მათი პრაქტიკული გამოცდილება უნდა გახდეს მომავალი წინსვლისა და ძიებების საფუძველი.

ალბათ, ძნელაა დაგასახელოთ რომელიმე სხვა

რესპუბლიკა, სადაც მუსიკალური განათლების ისეთი ფართო ქსელია, როგორც საქართველოში. 150-ზე მეტ სამუსიკო სკოლაში სწავლობს 40000-მდე ბავშვი. დაწყებითი მუსიკალური განათლების მასობრიობის ტენდენცია მხოლოდ მისასაღმებელია, მაგრამ, ამასთან ერთად, იგი კიდევ უფრო მეტ პასუხისმგებლობას გვაკისრებს: ამ მოვლენას მხოლოდ მაშინ ექნება გამართლება, თუ რაოდენობრივთან ერთად გაიზრდება მისი ხარისხობრივი მაჩვენებელიც.

არცთუ ისე დიდი ხნის წინ წარმოუდგენელი იყო ჩვენი რესპუბლიკის მთელ რიგ რაიონებში მუსიკალური განათლების კერებზე ლაპარაკი. დღეს კი რაიონული სამუსიკო სკოლების უმეტესი ნაწილი დაკომპლექტებულია კვალიფიციურად კადრებით. მაგრამ, მიუხედავად იმ დიდი ინტერესისა, რასაც მუსიკალური განათლების საკითხების მიმართ ვიჩენთ, არც ისე ხშირად გვაქვს შესაძლებლობა გავეცნოთ ცალკეული სამუსიკო სკოლების მუშაობას.

ამ მიზნით წარმოგიდგინთ გაგრის სამუსიკო სკოლას (დირექტორი ჯ. ლატარია, სასწავლო ნაწილის გამგე ვ. კეტია). ეს არჩევანი განაპირობა თვით ამ სკოლის მუშაობამ, მისმა კოლექტივმა, რომელმაც ჩვენი ყურადღება მიიპყრო საქმისადმი სერიოზული დამოკიდებულების, პასუხისმგებლობის მაღალი გრძობის, ენთუზიაზმის წყალობით.

მეორე კლასის მოწაფეები ფორტპიანოსთან

მოსწავლეთა კამერული ანსამბლი





მოსწავლეთა სიმფონიური ორკესტრი

სკოლას სანიმუშო მატერიალური ბაზა გააჩნია — სამსართულიანი ნათელი შენობა, კეთილმოწყობილი, ლამაზად გაფორმებული საკლასო ოთახებით და 200 ადგილიანი საკონცერტო დარბაზით. მზრუნველი ხელი ეტყობა ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური ცხოვრებისა და თვით სკოლის საქმიანობის ამსახველ სტენდებს. მიუხედავად იმისა, რომ მიმდინარე წელს გაგრის სამუსიკო სკოლას არსებობის 20 წელი უსრულდება, მისი პედაგოგიური კოლექტივი ძირითადად ახალგაზრდულია, პედაგოგებს შორის არიან ამავე სკოლის აღზრდილები.

საფორტეპიანო, სიმებიანი, სასულე და ხალხური საკრავების განყოფილებებზე 250 მოსწავლე სწავლობს. ჩვენ შესაძლებლობა მოგვეცა დაგსწრებითი სასკოლო კონკურსი, რომელიც დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 50 წლისთავს მიეძღვნა. სხვათა შორის, აღნიშნული კონკურსი თანამედროვე ქართულ და აფხაზ კომპოზიტორთა შემოქმედების პროპაგანდასაც ისახავდა მიზნად. გარდა ამისა, სკოლის მოსწავლეები წარმატებით მონაწილეობენ აფხაზეთის ასსრ და საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს მიერ მოწყობილ კონკურსებსა და დათვალიერებებში. ნაყოფიერად მუშაობენ საფორტეპიანო განყოფილების პედაგოგები

ს. ზაველესკაია, გ. წურჭუშია, ვ. შტეინბრეტტი, ა. კერაიანი, ლ. არშბა, ნ. სვიშოვა და სხვ. განსაკუთრებით საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ გაგრის სამუსიკო სკოლის დირექციის, სიმებიანი და სასულე საკრავების განყოფილების გამგებების მ. პანარინის და ვ. იაბლონოვსკის მეცადინეობის წყალობით აქ 60 ბავშვი ეუფლება ვიოლინოზე, ჩელოზე და ჩასაბერ საკრავებზე დაკვრის ხელოვნებას. ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებთან მჭიდრო კავშირი მათ შესაძლებლობას აძლევს შეარჩიონ ნიჭიერი ბავშვები, შემდეგ კი დატრინებული შრომით, მუშაობის მრავალფეროვან ფორმებით თუ მეთოდებით ისინი აღწევენ პატივების დაინტერესებას მუსიკით. პროფესიული ჩვევების გამომუშავებასთან ერთად, პედაგოგები დიდი ყურადღებით ეკიდებიან მოსწავლეების საერთო განათლების საკითხსაც. სწორედ ამიტომ, რომ ყოველწლიურად სკოლის სიმებიანი განყოფილების მოსწავლეთა ნაწილი სწავლას აგრძელებს სამუსიკო სასწავლებელში, ხოლო პედ. მ. პანარინის მოსწავლე თ. ბულია 1977 წელს ჩაირიცხა თბილისის ვ. ფაღიაშვილის სახელობის საშუალო სპეციალურ სამუსიკო სკოლაში პროფ. ლ. შიუკაშვილის კლასში. უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე სკოლის 35 კურს-



დამთავრებულმა ვანაგარბო სწავლა ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა სამუსიკო სასწავლებელში.

რაც შეეხება სასულე გახყოფილებას, მისი მოსაყვლეებისაგან შექმდარი ორკესტრი, რომელიც სულ ორიოდე წელია არსებობს, ხშირად მონაწილეობს საქალაქო ღონისძიებებში, პრპობა-განდის მიზნით მართავს კონცერტებს ზოგადას განმანათლებლო სკოლებში, სადღანაც იგი ყოველწლიურად ახალ შევსებას იღებს.

სამუსიკო სკოლის პოპულარიზებას ხელს უწყობს აგრეთვე საშეფო კონცერტები, რომლებსაც ისინი მართავენ სანატორიუმებისა და დადასვენებელი სახლების დამსვენებელთათვის. მათი მადლიერების დამადასტურებელია ის მრავალრიცხოვანი წერილი, რომლებსაც საისტემატურად იღებს სკოლის დირექცია.

სამუსიკო სკოლის ცხოვრებაში აქტიურად მონაწილეობენ ხალხური საგრავეების განყოფილების (განყოფილების გამგე თ. ფარულაგა) პედაგოგები და მოსწავლეები. თეორიული განყოფილების პედაგოგთა ძალებით ხშირად ეწყობა ლექცია-საუბრები, შეხვედრები აფხაზ კომპოზიტორებთან. სკოლაში დიდხანს ეხსობებათ მოსკოვის საგუნდო კაპელის კონცერტი, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატები, პიანისტ ა. სლონოვანიჩის გამოსვლა, მოსკოვის გენსინების სახელობის მუსიკალურ-პედაგოგიური ინსტიტუტის პროფესორის ა. სტოკოვსკის სტუმრობა. აფხაზეთის ასრ სამუსიკო სკოლებითათვის და მათ შორის გაგრის სამუსიკო სკოლისათვის ხშირად მართავს კონცერტებს აფხაზეთის ასრ სახელმწიფო ფილარმონიის სიმფონიური ორკესტრი (მთავარი დირიჟორი ნ. დოლიძე), რომელსაც ამ მიზნით თავის პროგრამაში შეტანილი აქვს სასწავლო-პედაგოგიურ რეპერტუარში შესული კლასიკური და საბჭოთა მუსიკის ნაწარმოებები. უკანასკნელად ამ ორკესტრისა და მოსკოველი პიანისტის ვ. ასტროვას შესრულებით სამუსიკო სკოლის საკონცერტო დარბაზში ბეთოვენის მხეთვე საფორტეპიანო კონცერტი აქლრდა.

გაგრის სამუსიკო სკოლას მჭიდრო კონტაქტი აქვს აფხაზეთის ასრ კულტურის სამინისტროს მეთოდურ კაბინეტთან, სხუშის სამუსიკო სასწავლებელთან და I სამუსიკო სკოლასთან. მეთოდური დახმარების მიზნით გაგრის სამუსიკო სკოლაში ჩამოყალიბდა გამოცდილი პედაგოგები, ატარებენ ღია გაკვეთილებს, აცნობენ მუშაობის ახალ ფორმებს. ახალგაზრდები კი დახმარებას მართლაც საძირობენ. პედაგოგიური ოსტატობის შემდგომი სრულყოფისა და საკუთარ თავზე მუშაობის საქმეში მათ დიდად დახმარებათ ახალი საქმიანი კონტაქტები, საქართველოს სხვა სამუსიკო სკოლების პედაგოგების გამოცდილების შესწავლა, რაც გაგრის სამუსიკო სკოლის კოლექტივს თავის მომავალ გეგმებში აქვს გათვალისწინებული.

პინისტრში „ქართული ფილმის“ ახალი ნაწარმოები, მხატვრული ფილმი „ამბავი აფხაზი ჭაბუკისა“¹ გახლავთ ახალგაზრდა რეჟისორ ალექსანდრე ქლენტის დებიუტი და კინემატოგრაფში, მისი პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარი. ფილმი თქვენება თმსა, რომელიც კინელოგანთა თაობების მიერ განსხვავებული ფორმისა და ჟანრის დიდებული ნაწარმოებებთან ამტკვევლებული ცვრანზე. ამ გარემოებას ერთგვარი გამოვრების საფრთხე უნდა შეექმნა რეჟისორისთვის (რაც არცთუ იშვიათია ომის თემზე შექმნილ ფილმებში). ფილმმა ცხადყო რომ ეს სამიშროება არც კი აღმოცენებულა ახალგაზრდა შემოქმედის წინაშე, რომელიც საკუთარი ხედვით, საკუთარი სათქმელით მოვიდა კინოხელოვნებაში.

ომის თემისკენ ყოველი ახალი მიზრუნება დღევანდლობის მრავალ პრობლემათა ძირების წარმორენის, ომის სინამდვილეში ადამიანთა საქციელისა თუ სულიერი თვისებების სახომთა ძიების, ამა თუ იმ ზნეობრივ საწყისთა შემოწმების ან ხელახალი გააზრების, და ბოლოს, წარსულის მოვლენების მიმართ საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვისათვის ბუნიცია. ყოველი ხელოვანი და ყოველი ფილმი თავისებურად წვეტებს ამ ამოცანას. თითოეული მათგანს აქვს საკუთარი მოტივევა, საკუთარი მხატვრული და მოქალაქეობრივი პოზიცია. ამ თვალსაზრისით ალ. ქლენტის პირველი ნაწარმოები უდავოდ იმსახურებს ყურადღებას.

ფილმის განხილვისას მისი ავტორის ნიჭიერებაზე უფრო შეიძლება ლაპარაკი, ვიდრე სურათის მხატვრულ და ტექნიკურ სრულყოფილებაზე. ამ თვალსაზრისით ფილმი აშკარად ბადებს უკეთესის სურვილს, მაგრამ, მეორეს მხრივ, იგი წარმოაჩენს ახალგაზრდა რეჟისორის მძიძებულ ბუნებას, მხატვრული აზროვნების თავისებურებებს, მის სტილისტურ მიდრეკილებებს, ხელოვანის სწრაფვას პოეტურობისაკენ. ისიც საგულისხმოა, რომ ფილმს მკაფიო კინემატოგრაფიულია გამოარჩევს. ფილმზე საუბარსაც ძირითადად სწორედ მის ფორმალურ თავისებურებაზე და კინოხელოვნების მიმართ რეჟისორის დამოკიდებულებაზე ყურადღების გამამვილებით წარგმართავთ.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ალ. ქლენტი მივეუთვნება იმ რეჟისორთა რიცხვს, რომლებიც მტკიცედ და უკომპრომისოდ იცავენ კინო

¹ სცენარის ავტორებულ გ. ვახაჩა-სანაძე, რ. გერაძე, ა. ქლენტი, დამდგმელი რეჟისორი ალ. ქლენტი, ოპერატორები ი. აბასიძე, ლ. ჭუმბურიძე, მხატვარი ნ. ყაზბეგი, კომპოზიტორი ნ. ჭაბუნია.

„ამბაკი აზნაზი ჭაბუკისა“

მარინე კერესელიძე

ნოში გამოსახულების პრიორიტეტს სამეტყველო კომპონენტზე. მისთვის კინემატოგრაფი გამო-სახულებითი ხელოვნებაა, ხელოვნება, რომელიც კი არ მოგვითხრობს, არანედ სახიერად გვიჩვენებს. იგი ვიზუალური ჰარმონიის სამყაროა — რეჟისორის ეს პოზიცია განსაზღვრავს ფილმის მხატვრული ენის თავისებურებას, მის სტილს.

...1942 წლის გაზაფხულზე ხარკოვის მისადგომებთან სასტიკ ბრძოლაში გმირულად დაღუპა ოცი წლის აფხაზი ჭაბუკი, სოფელ ჯირხვას მკვიდრი, საბჭოთა კავშირის გმირი ვლადიმერ ხარაზია. ეს დოკუმენტური ფაქტი იქცა რეჟისორისათვის ამოსავალ წერტილად, რათა შექმნა პოეტური, წმინდა კინემატოგრაფიული საშუალებებით ამეტყველებული ნაწარმოები, რომლის შესახებ მსჯელობისას ფსიქოლოგიური დრამის ჩვენთვის ჩვეული კანონები როდღე გამოგვადგება. ფილმის მამოძრავებელ ძალად განვითარებადი ფაბულა კი არ გვევლინება, არამედ აზრი, პოეტური ფიქრი სიცოცხლესა და სიკვდილზე, სიყვარულზე, რაინდობასა და ვაჟკაცობაზე, სამყაროს შეუცნობელ საიდუმლოებებზე, მის უსასრულობაზე...

ფილმის ავტორები შეეცადნენ ერთი ჭაბუკის (მის როლს სოხუმელი ფიზიკოსი ადგურ ინალიფა ასრულებს) ცხოვრების მაგალითზე გადმოეცათ ომისდროინდელი ახალგაზრდობის ბედი, რაც კონკრეტულს ფართო მხატვრული განზოგადებითაა მიღწეული. რეჟისორის რწმენით შეუძლებელია ერთბაშად გახდეს გმირი. ამას განაპირობებს აღზრდა, ოჯახი, გარემო, და ბოლოს, თვით ადამიანის პიროვნება. (სამწუხაროდ, ეს აზრი მკაფიოდ არ გამოიკვეთა ფილმში მთელი რიგი მიზეზების გამო, რომლებზეც დაც ქვემოთ გვეყენება საუბარი). ახალგაზრდა ხელოვანს აინტერესებს ადამიანი კრიტიკულ სიკეთეებში. ეს თემატური ხაზი ალ. ქლენტიის საუკუნო და სადაბლოთო ფილმებიდან („მონადირე“, „ცოტნე დადიანი“) მომდინარეობს.

სიკვდილ-სიცოცხლის ჭიდილის მარადიულ პრობლემაზე ფიქრის ალ. ქლენტიის ფილმში იგი განსაკუთრებულ ძალას იძენს ის უკვდავი ტყუბა, რასაც რაინდობა ჰქვია.

„ამბაკი აფხაზი ჭაბუკისა“ ჩაფიქრებული იყო როგორც ფილმი-პოემა (თავდაპირველი სახელწოდებაა „პოემა აფხაზ ჭაბუკზე“), რამაც განსაზღვრა მისი პოეტკია, გამომსახველობით საშუალებათა არჩევანი.

ფილმის არქიტექტონიკა სხვადასხვა თემატური ხაზებისა თუ მოტივების შენაცვლების პრინციპს ემყარება. (სარეჟისორო სცენარი პრილოვსა და თერამეტ დამოუკიდებელ ეპიზოდს შეიცავს). ეს მოტივები ლექსის შორეული რითმიკით ეხმარებიან ერთმანეთს, ასოციაციური კავშირში ქმნიან ერთ მხატვრულ მთლიანობას.

სამწუხაროდ, წარმოების (სწორედ წარმოების და არა შემოქმედების) პროცესში ფილმმა დაკარგა ზუსტად მიგნებული და რეჟისორის მიერ საინტერესო ვიზუალურ სახეებად გააზრებული უამრავი ეპიზოდი, კადრი თუ დეტალი, რომლებიც, ჩემი აზრით, განსაზღვრელი იყო ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურაში (წყაქვეშა მოსაიკა, ქარიშხალი ზღვაზე, ნოველ-„ემილიო“; საბრძოლო ნათლობა, ნაწილის ხე და სხვა ეპიზოდები და დეტალები, რომელიც ჩამოთვლა შორს წავაგვიყვანდა). აღინიშნულმა კუპიურებმა გავწყვიტეს მრავალი ასოციაციური ძაფი ფილმის ამა თუ იმ ეპიზოდს თუ სახეს შორის, გააფერმკრთალეს ისინი, ერთგვარი სწორ-საზოგნება კი შესძინეს მათ, ნაწილობრივ მოაშორეს კიდევ ის ფანტაზია, სილაღე და პირობითობა, რომელთა გარეშე წარმოუდგენელია ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოების არსებობა, გავისსნოთ თუნდაც სურათის პირველი ეპიზოდები — ვლადიმერისა და ნუნუს ურთიერთობის ამსახველი კადრები, რომლებიც გარკვეული განწყობილებით შექმნილ ლირიკულ ჩანახატებად აღიქმებიან. მათი საწყისები არ განიცდიან

შემდგომ განვითარებას და სატრფიალო თემა შემოთხვევითი ეპიზოდის მნიშვნელობას იძენს, რომელიც არ არის არსებითი ფილმის საერთო კომპოზიციაში.

სარეჟისორო სცენარში სატრფიალო მოტივის დიდ ემოციურ და აზრობრივ დატვირთვას ანუ კებდა ავტორის მიერ საინტერესოდ მიგნებული მხატვრული სახე-მეტაფორა — წყალქვეშა მოზაიკის ფრაგმენტი („დაფნის და ქლავა“), რომელიც სრულიად რეალურ ვითარებაში ჩნდებოდა ფილმში, შემდეგ კი ფერადოვან ზმანებად გაივლიდა მის სხვადასხვა ეპიზოდში, პოეტურ სულს შთაბერავდა ნას და გმირის სიყვარულის მეტაფორად აღიქმებოდა. არაფერს ვამბობ ნოველზე „ქარიშხალი“, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქონდა გმირის სახის განხილვა და რეჟისორის მთავარი აზრის განვითარებისათვის.

ფილმის სარეჟისორო სცენარსა და აღნიშნული ეპიზოდის ხორცშესხმული ეკრანული ვარიანტის მხატვრულ-სახეობრივ სტრუქტურაში ესოდენ თვალსაჩინო განსხვავება მისი ავტორის რეჟისორულ შესაძლებლობებში დაგვაჩვენებდა, რომ არა ფილმის მომდევნო ეპიზოდები, რომლებიც ყურადღებას იქცევენ კადრის კომპოზიციის პლასტიკურობით, ნატიფი ფერადოვნებით, ტემპო-რიტმული გადაწყვეტის ოსტატობით, სმოვანი რივის უნარიანი გამოყენებით.

...ომი ერთბაშად წყვეტს მშვიდობიან დღეთა: იდილიას, სიყვარულს, ყმაწვილურ ოცნებებს... მშვიდად, მრავალსიტყვაობის გარეშე იტრება იგი აღამინათა ყოფაში: ნელა უახლოვდება კამერა სადგურის დაცარიელებულ ბაქანს, რომლის კუთხეში მოხეტიალე ასტრონომი ემილიო ჩამოხდარა („არ იქნება დღეს მატარებელი, ომია...“)

მკაცრი ლაკონიურობით წყვეტს რეჟისორი გამოთხოვების სცენას. ხუთ-ექვს კადრში, რომელთა ერთიანობა ქმნის ამ შთამბეჭდავ ეპიზოდს, რეჟისორი უარს ამბობს სიტყვიერ კომპონენტზე და დრამატურგიული დატვირთვა მთლიანად გამოსახულებაზე გადააქვს. ყოველი კადრის კომპოზიცია, მოქმედ გმირთა ქსატები თუ მხერცნი მიმართულება მომდევნო კადრებთან კავშირში იძენს აზრს, სრულდება მხატვრულად და ემოციურად. რიტუალური სიღინჯით ეთხოვება ტაბუი მამას, დედას, დებს (ამ კადრში არ არის არცერთი ზედმეტი მოძრაობა, უწვევლეს დეტალებამდე გააზრებული ყოველი ქსატი). ნელა მივსურავს (რაპიდი) კადრის სიღრმეში ჩვენთვის უკვე ნაცნობი, ფურგონი-„პლანეტარიუმი“ და თან მიჰყავს წვევამდებლები „სიკვდილთან, უკვდავებისთვის“. კინემატოგრაფიული გამომსახველობის მხატვრული (ფერი, მოძრაობის პლასტიკა, კომპოზიცია) და ტექნიკური (რაპიდი) ხერხების ბრწყინვალე გამოყენებით, რეჟისორმა მიიღწია კონკრეტული ფაქტის ფართო გან-



კადრი ფილმიდან

ზოგადებას და ემოციურ ზემოქმედებას. ფილმში მხოლოდ ამ ეპიზოდის არსებობაც კი ცხადყოფს რეჟისორის უდავო ნიჭიერებას, მის შემოქმედებით შესაძლებლობებს.

ფილმის შემდგომ დრამატურგიულ განვითარებას უკრანიაში გადავეყვართ. ერთმანეთს ენაცვლება მეომრის საფრონტო ბიოგრაფიის პირქუში სურათები — პირველი ფრონტული ფოტოსურათი, პირველი ბრძოლა, პირველი ახალი წელი სანაგროს... რეჟისორისათვის უცხო ყო-

კადრი ფილმიდან



ფითი დეტალიზაცია, იგი ცხოვრების დეტალური ფიქსაციისაკენ როდი მისწრაფის, არამედ ცდილობს შექმნას სინამდვილის ზოგადი ვიზუალური ხატი. იგი ეკრანზე უფრო მივლენებისა და ფაქტების მხატვრულ სახეს წარმოგვიდგენს, ვიდრე თვით ამ მოვლენებსა და ფაქტებს. მხატვრული სახის საშუალებით ასოციაციების შექმნა წარმოადგენს მისი შემოქმედების ძირითად პრინციპს (ვეფქოპო). არსებითი განსხვავება კინემატოგრაფსა და ლიტერატურას შორის სწორედ ისაა, რომ ეს უკანასკნელი, პირაქით, მიმართავს ასოციაციებს მხატვრული სახეების შესაქმნელად, რაც განსაზღვრავს კიდევ ფილმის პოეტური ენის თავისებურებებს, მის მეტაფორულობას.

სიტყვიერი მასალა ფილმში მინიმუმამდეა დაყვანილი. მაყურებელთან ემოციურ-აზრობრივი ურთიერთობის დამყარების მიზნით რეჟისორი აცოცხლებს ყოველ დეტალს, ყოველ ელემენტს, მიმართავს ასოციაციურ-მეტაფორულ მონტაჟს. აღსანიშნავია კადრების კომპოზიციური და პლასტიკური გამომსახველობა. მაგრამ რეჟისორი მხოლოდ გარეგანი ეფექტებისაკენ როდი მისწრაფის. თითოეული კადრი, თითოეული დეტალი თავის ნამდვილ აზრსა და ემოციურ შინაარსს მხოლოდ მონტაჟში, სხვა კადრებთან შეჯახებისას იძენს. მაგალითად შეიძლება დავასაჩუქროთ ფილმის ისეთი დეტალი, როგორცაა რუკაზე დაცემული ღვინის წვეთი — ავის მო-

მასწავებელი ნიშანი, რომლის ფუნქციონალური დანიშნულება მხოლოდ ამ მინიმუმებზეა შემოიფარგლებოდა. ფილმის სხვა ეპიზოდში ხდება ამ დეტალის განვითარება (სისხლის წვეთი დაკრული ვლადიმერის პლანზეზე), ასოციაციური კავშირით ყალიბდება და სრულდება რეჟისორის აზრი.

ჩვენ ხშირად ვლაპარაკობთ ეფექტურ, კომპოზიციურად და ფერწერულად გამომსახველ კადრებზე (ეს ტენდენცია ქართულ კინოში სულ უფრო ძლიერდება), რომლებიც, სამუხაზოდ, უფრო ილუსტრაციულ ხასიათს ატარებენ.

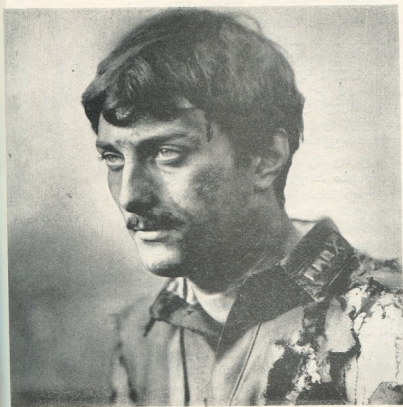
დებიუტანტი რეჟისორის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მის ფილმში დაძლეულია სწორედ ილუსტრაციულობა, მიღწეულია მხატვრულ-სახეობებისა და ემოციურობის ის დებადობა, რომელიც აცოცხლებს ეკრანს. თითოეული კადრი და ეპიზოდი თავისთავად კი არ არსებობს ფილმში, არამედ, მუსიკალური ბეგრების მსგავსად, ერთმანეთთან შეხამებით, ერთმანეთთან კავშირში ქმნის ხარისხობრივად ახალ ჟღერადობას, დასრულებულ კინემატოგრაფიულ ფრაზას.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმი „ამბავი აფხაზი ჭაბუკისა“ თავისუფალია კინოხელოვნებაში ესოდენ მოძალბებული ლიტერატურულიზმისაგან. საიდუმლო არ არის, რომ თანამედროვე კინოში ბატონობს ლიტერატურული პოეტოკა, მხატვრული სახის შემქნისა და განვითარების ხერხები ლიტერატურიდანაა ნასესხები, რაც პრინციპულად ეწინააღმდეგება კინემატოგრაფის ბუნებას. ეს წინააღმდეგობა, ალბათ, ერთის მხრივ, ლიტერატურული ნაწარმოებისა და მოურეს მხრივ, კინონაწარმოების აღქმის პროცესთა თავისებურებებში უნდა ვეძიოთ, რაც, ჩემი აზრით, ძალზე უხედავად განმარტა ერთ-ერთ თავის ინტერვიუში ინგმარ ბერგმანმა:

„დაწერილი ლიტერატურული სიტყვა აღიქმება შეგნებული ნებელობითი აქტის კავშირით აზროვნებასთან, და შემდეგ ხდება შემოქმედება ჩვენს წარმოსახვასა და ემოციებზე. წმინდა კინემატოგრაფიული ნაწარმოების აღქმის პროცესი პირველ მიმდინარეობს: ფილმის ხილვისას ჩვენ შეგნებულად განვეწყობით ილუზიის აღსაქმელად, წინა პლანზე იწევს წარმოსახვა, კადრების ჯაჭვი მოქმედებს უშუალოდ ჩვენს გრძობებზე და ა. შ.“

წმინდა კინემატოგრაფიული ნაწარმოების აღქმის სწორედ ეს სპეციფიკური თავისებურებაა გათვალისწინებული ფილმში „ამბავი აფხაზი ჭაბუკისა“, რომლის ყოველი კადრი მოწოდებულია მოახდინოს ემოციური შემოქმედება მაყურებელზე, გამოიწვიოს მასში ასოციაციები. ფილმინდა მთლიანადაა განდევნილი მსჯელობი, რიტორიკის ელემენტები, რომელთა ადგოს ე. წ. პოეტური კინოს საშუალებები იკავებენ. ამიტომაც ფილმისთვის ფორმით რამდენადმე შეუსაბამო აღმოჩნდა მაიორ ფავოროვის სახე, რომელსაც

კადრი ფილმიდან. ვლადიმერ ხარაზია — აღმურ ინალიფა



სწორედ ეს რიტორიკა შეაქვს ნაწარმოებში. რეჟისორი საკმაოდ უნარბაზად იყენებს კანონს ტექნიკურ შესაძლებლობებს: რაიდას, შეზრუნებულ რაიდას. და ა. შ. ამ სპეციფიკური კინოხერხებით აღწევს ეპიზოდთა მხატვრულ-ემოციურ გამომსახველობას.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რეჟისორმა შესძლო ყოფით კიხში გაპატრონებული ისეთი ფაქტორის დამოთრღობა, როგორცაა რეალური დროის ფაქტორი. მაგალითად, ბატალურ სცენებს დათმობილი აქვს ფილმის სამი საწილი, რაც გერანული დროის ოცდახუთ-ოცდათ წუთს შეადგენს. რეალურად იმ ორასი მეტრის გავლას, რომელიც მოწინააღმდეგეთა შენარეთებს ამორებად ერთმანეთს, ოთხი-ხუთი წუთი თუ დასჭირდება. დროისა და ხმის მიპერტორფირება მიმართულია ეპიზოდის ემოციური გამომსახველობის გასაძლიერებლად, ამ მომენტში გმირის სულიერი მდგომარეობის გადმოსაცემად. ტანკის ცვეთლოქიდიბული მუსიკები... საფარის საჭერტში მოკლული მფორის გაშუშებული თვალეზი... ბრძოლის ველზე მიმოფანტული ვაზნები, ვეება არსების დაძლილი ხერხემლის მალეების ასლიციას რომ იწვევს... ამ და მსგავსი დეტალებით ქმნის რეჟისორი ბრძოლის ველის საზარელ ატმოსფეროს. წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხებით გადაწყვიტა რეჟისორმა ქვეშეის ბრძოლა ტანკთა, რაც ფილმის საინტერესო მიგნებად მიამჩნია.

საინტერესო მიგნებების მიუხედავად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფილმი აშკარად ბადებს უკეთესის სურვილს. დარღვეულია კომპოზიციური და ტექნიკური წესები, მის ცალკეულ დაწილებს შორის, ზოგიერთი კადრისა თუ ეპიზოდის მხატვრულად გაუმართლებელი გრძლიობა. ეს ხარვეზები, უპირველეს ყოვლისა, ფილმის რთულმა საწარმოთ ბედმა განაპირობა. წარმოების მიერ დაშტკიცებულ სარეჟისორო სცენარში არსებული შევიდას ოთხმოცდათქმეტი კადრიდან ფილმში შევიდა მხოლოდ ხახვარი. ცხადია, მსგავსი კუპიურები მომავდინებელია ისეთი მხატვრული ორგანიზმისთვის, რომელიც ფაქტურად კინოდეტალემა უნდა შექმნას. ფილმისათვის საჭირო გერანული დროის შენარუნების სურვილმა გამოიწვია ზოგიერთი ეპიზოდის ხელოვნური გაჭიმვა, გახანგრძლივება. გარდა ამისა, ფილმი „გამადიდებელი“ მისი მხატვრული სტრუქტურადან ამოვარდნილი კადრებით (მედველობაში მიქვს ფინალის ილუსტრაციულ კადრთა რიგი), რომლებიც სრულებით არ შეესაბამებიან რეჟისორის ხედვას, მისი აზროვნების სტილს. მათი წყალობით ფილმს გაეთიშა რეჟისორის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მიგნება — ფინალი: კადრის სიდრმიდან ნელა მოცურავს ფურგონი „პლანეტარიუმი“... აურქაბრებად აღის გმირი მშობლიური სახლის კიბის საფეხუ-

რებზე... დედა გულში იტრავს მას... გაცილები ეპიზოდის შეზრუნებული რაიდი ემოციურ კულმინაციამდე სწევს ფინალს, მსგავსი რამ გერანზე ჯერ არ გვიჩანავს.

რა თქმა უნდა, ზემოთ ნათქვამი არ ხსნის ავტორის პასუხისმგებლობას თავისი ნაწარმოების მიმართ, მიუთმეტს, რომ რადენიმე სცენას გადაწყვეტაში თვით რეჟისორიც სცოდნეს. მისგე უნდა ვუსაყვედუროთ ფილმის ერთა აშკარა ხარვეზი — სახსარბოთ შესრულების მანერა. მართალია, ალ. ქვდენტის მიხნად არ დაუსახვს თავისი ფილმის გმირთა ფსიქოლოგის კვლევა, მაგრამ მასახობების მხოლოდ და მხოლოდ ფილმის სახვითი ამოცანებისადმი დაქვემდებარებას ცადვთა. განწყობილებათა და გრძობათა გამომხატვის გადაჭარბებული ლამიდარუობა სქემატრის ხდის ფილმის პერსონაჟებს. საჭიროა თამამი და არა პოზირება რეჟისორის მიერ მოცემულ სახვით კომპოზიციასში, მხოლოდ და მხოლოდ მისი მიითებების შესრულება. ცხადია, აქ მასახობთა შესაძლებლობებიც უნდა გავითვალსწინოთ, რეჟისორმა ხომ რთლების უმეტესი ნაწილი არაპროფესიონალ შემსრულებლებს მიანდ. მაგრამ ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ სწორედ რეჟისორზა დამოკიდებული იმ სიტუაციის შექმნა, რომელშიც შემსრულებელი (როგორც პროფესიონალი, ისე ტიპაჟი) შედეგებს თავისი შემოქმედებით უნარის გამოვლენას.

ცხადია, შემოქმედებით პროცესში წარმოების ჩარევას მუდამ კეთილი განზრახვა — მომავალი კინონაწარმოების წარმატების სურვილი განაპირობებს. მაგრამ ხელოვანის (მით უმეტეს, ახალგაზრდა ხელოვანის) წარმოსახვთა სამყაროს, მისი მხატვრულ-სტილისტური აზროვნების თავისებურებათა წვდომა და გათვალისწინება ხომ წარმატების აუცილებელი ფაქტორია. ფილმის სრულყოფაზე ზრუნვა უფრო აქტუურია ტექნიკური ხელშეწყობის ფორმით რომ გამოვლენილიყო, ვინ იცის, იქნებ ხელოვნების ქუშმარტიად საინტერესო, ორიგინალურ მოვლენასთან გვეშორდა საქმე.

ასე თუ ისე, ახალგაზრდა რეჟისორმა გადადგა თავისი პირველი ნაბიჯი და ხელოვნებაში. თუმცა მისი ნიჭიერება ვალიარე, მაგრამ დასვენების გაკეთება ჯერ ნადრევად მიამჩნია. გამოთქვამ მხოლოდ იმედს, რომ აფსუზთვის ასსრ ხელოვნების დამახაურებელი მოღვაწის ალ. ქვდენტის მომდევნო ფილმი საშუალებას მოვცევს ვინაშელოთ მასზე მაღალი ხელოვნების პოზიციებიდან, იმ კანონებით, რომლებსაც თვით ხელოვანი შექმნის.



ეპოპარქია მუსიკალური კლასიციზმის

ოთარ ფირცხალავა

მრავალმხრივი საბჭოთა ახალგაზრდობის ეს-
თეტიკური აღზრდის საქმეში უაღრესად დიდ
როლს თამაშობს მუსიკა. მართო საქართველოში
განათლებისა და კულტურის სამინისტროების
სახით დაარსებული 350-ზე მეტი სამუსიკო
სკოლა, კლასები, სტუდიები, სადაც მოზარდთა
წრავალათასიანი არმია ეუფლება სამეხსრულებ-
ლო ხელოვნებას — ფორტეპიანოზე, სიმებიან
და ჩასაბერ ინსტრუმენტებზე დაკრას. რა შესა-

ნიშნავ შედეგებს მივიღებდით შეიღწიანი სკო-
ლის პირობებში მოსწავლეთა პროფესიული აღ-
ზრდა მაღალ დონეზე რომ იყოს დაყენებული.
ვინ მოსთვლის, რამდენი მსმენელი შეემატებოდა
სიმფონიური მუსიკის კონცერტებსა თუ საოპე-
რო სპექტაკლებს, რომლებიც ხშირად ნახევრად
ცარიელ დარბაზებში ტარდება ხოლმე. უპირვე-
ლესად სწორედ სამუსიკო სკოლებში უნდა ზრუ-
ნავდნენ მომავალი მსმენელების აღზრდაზე. ამ
ამოცანას კი რატომაც არ ექცევა ჯეროვანი ყუ-
რადლება. თუ ამ კუთხიდან მივუდგებით სამუსი-
კო სკოლების მოღვაწეობას, მაშინ მათი რაოდე-
ნობრივი ზრდა სავსებით გამართლებულია და
მიზანშეწონილი, რასაც ვერ ვიტყვით მუსიკალურ
სასწავლებლებზე, სადაც იღებენ საშუალო განა-
თლების პედაგოგებს; სასწავლებლის დამთავრე-
ბის შემდეგ მათ ეძლევათ დამოუკიდებელი პედა-
გოგიური მუშაობის უფლება, რაც არ არის გამარ-
თლებული, ვინაიდან პედაგოგიური მოღვაწეობა
მოითხოვს დიდ ცოდნას, ფართო განათლებას,
ერუდიტებასა და აღმზრდელითი მეთოდოლოგი-
ას ფლობას. მასწავლებელს საფუძვლიანად უნდა
ქონდეს გააზრებული არა მარტო პროფესიული,
არამედ ზნეობრივი და მოქალაქეობრივი პოზი-
ციებიც.

გამოჩენილი პედაგოგი სუხომილინსკი აღნიშნა-
ვდა: „პედაგოგს უნდა გააჩნდეს შესაბამი ნიჭი,
რაც, უპირველესად, მოზარდებისადმი უსაზღვრო
სიყვარული გამოიხატება. იგი უნდა გამოირჩე-
ოდეს ჭეშმარიტი არტისტიზნით, სათნო მანერე-
ბით, სამავალითო მეტყველებით, სანიმუშო ქეუ-
ვებით...“

მართლაც, პედაგოგი აღმზრდელი უნდა იყოს
მთელი თავისი მოწოდებით, საპირისპირო შემთ-
ხვევაში, ზედმეტია ფიჭვი აღმზრდელიობით მუ-
შაობის ხარისხზე, ნაყოფიერებაზე, მაღალ შედე-
გებზე.

ნამდვილი, ჭეშმარიტი პედაგოგები კი მეტი-
მეტად ცოტანი რიან. გაცილებით მეტია ისინი,
გულგრილად რომ ეკიდებიან ამ რთულსა და
უაღრესად საპასუხისმგებლო საქმეს.

მრავლად არიან პედაგოგები, რომელთა პრო-
ფესიული დონე დაბალია. ასეთი პედაგოგები
მრავალწლიანი მუშაობის მიუხედავად, არ გან-
ციდიან ზრდასა და წინსვლას, რადგან არ ეწო-
ბიან პედაგოგიური შეცნირების სიახლეებს, მო-
წინავე კოლეგების გამოცდილებასა და მიღწე-
ვებს.

მუსიკოს-პედაგოგები მეტწილად ინდივიდუ-
ლურ მეცადინეობებს ატარებენ. სკოლაში კი რა-
მდენი ბავშვეცაა, იმდენი ფსიქოლოგია. ამდენ-
ნად, პედაგოგი საფუძვლიანად უნდა ერკვეოდეს

ბავშვთა ფსიქოლოგიის საკითხებშიც, სხვაგვარად მასწავლებელსა და მოსწავლეს შორის ვერ დამყარდება ის ფაქტიური სულიერი კონტაქტი, ურთიერთობა ან წარმოიქმნება ნამდვილი შემოქედებითი ურთიერთობა, ერთმანეთისადმი ნდობა, რწმენა, სიყვარული.

„თვითელი ჩატარებული გაკვეთილი სასარგებლო უნდა იყოს არა მარტო მოსწავლისათვის, არამედ მასწავლებლისთვისაც“ — გაცხადებდა გამოჩენილი პიანისტი და პედაგოგი პენრიხ ნიეპაუსი.

სამუსიკო სკოლებში გარკვეულ სირთულეებს აწყდებიან ახალბედა პედაგოგები. ზოგიერთი ხელმძღვანელი თავს არიდებდა ახალგაზრდა პედაგოგიური კადრების მიღებას, ვინაიდან მათ არ გააჩნოთ სათანადო ცოდნა და გამოცდილება, რაც სრულიად არ გამოიციხავს მათ უნარსა და მოწოდებებს. სამუსიკო სკოლების ხელმძღვანელობა ვალდებულია ზრუნავდეს პედაგოგიური კადრების ზრდასა და წინსვლაზე, გამოცდილმა პედაგოგებმა მათ უნდა აღმოუჩინოს პროფესიული დახმარება. ამ თვალსაზრისით კარგი შედეგები აქვს თბილისის მე-18 სამუსიკო სკოლას, რომელიც ძირითადად ახალგაზრდა პედაგოგებისაგანაა დაკომპლექტებული. თავიანთ არსებობის ხუთი წლის მანძილზე პედაგოგიურმა კოლექტივმა მიაღწია გარკვეულ წარმატებას, რაც სკოლის დირექციისა და მეთოდკომისიების მეცადინეობას შედეგია.

ახალგაზრდა პედაგოგთა პროფესიული მოუზუნებლობა, ჩების აზრით, იმის ბრალია, რომ სამუსიკო სასწავლებლებში პედაგოგიკას უმნიშვნელო საათები ეთმობა. ამაზე დროული და ჯეროვანი რეაგირებაა საჭირო.

კარგი იქნება თუ ჩამოყალიბდება სპეციალური კომისია ან საბჭო, რომელშიც შევლენ ჩვენს რესპუბლიკის გამოჩენილი პედაგოგები; მათ დაევალებათ თბილისის სამუსიკო სკოლების მუშაობის შემოწმება და წარმატებების წახალისება. ეს დონისძიება უფრო ფართო რესპუბლიკური მასშტაბით უნდა ჩატარდეს. ასეთი კონტროლი მკვეთრად გააუმჯობესებს სწავლების დონეს.

სასწავლო პროგრამებსა თუ დადგენილებებში მკაფიოდაა მითითებული, რომ სამუსიკო სკოლებს ევალებათ მრავალმხრივ განათლებული ადამიანების აღზრდა.

ამვე დროს ნებისმიერადა გადატვირთული სასწავლო პროგრამებიც, რომელთა გადასინჯვაა საჭირო. საქმე ისაა, რომ მოზარდები ერთდროულად სწავლობენ ზოგადსაგანმანათლებლო და სპეციალურ სამუსიკო სკოლებში, რაც მეტისმეტად დიდი დატვირთვაა. სამუსიკო სკოლის მოსწავლე წელიწადში ორჯერ გამოდის დასურულ კონცერტებზე, აბარებს გამოცდებს გამებსა და ეტიუდებში, მონაწილეობს ღია კავადიურ კონცერტებზე და ა. შ. და ყოველივე ეს მოიხიფებს დიდ დროსა და ენერგიას, რის შედეგადაც კლუ-

ბულობს სწავლის ხარისხი ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში ან პირიქით. ამის გამო მოზარდები ხშირად თავს ანებებენ მუსიკას, რადგან მათთვის მთავარი და განმსაზღვრელი მაინც ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაა.

სასურველია და აუცილებელიც, რომ სათანადო ორგანიზაციებმა შეისწავლონ სასწავლო პროგრამები, გამოიმუშაონ პრაქტიკული წინადადებები, გაითვალისწინონ დროის ფაქტორი, ურთომლისოდაც შედგებოდა ფიქრი სწავლის ხარისხზე, მეცადინეობის ნაყოფიერებაზე. ჩვენს მოზარდები ხომ მეტისმეტად გადატვირთული სასწავლო პროგრამების გამო თითქმის ვერაფერს ვეღარ ასრულებენ.

განსაკუთრებით დასაფიქრებელია სამუსიკო სკოლების მეშვიდე — დამნათავრებელი კლასის მოსწავლეთა მდგომარეობა. მათ ევალებათ ორი სასწავლო პროგრამის გაება, რაც ნაკლებად ნიჭიერი მოსწავლისათვის მეტისმეტად რთული ამოცანაა. ხშირად ამის გამო ისინი ვერ ამთავრებენ სკოლას. საჭიროა პროგრამების შედგენა მოსწავლეთა ნიჭისა და უნარის გათვალისწინებით — ძლიერი, საშუალო და სუსტი მონაცემების მიხედვით. უმჯობესია მოსწავლემ საფუძვლიანად შეისწავლოს ერთი პროგრამა, ვიდრე ზღაპირულად გაეცნოს ორივე პროგრამას. მაშინ სამუსიკო სკოლის მიტოვების შემთხვევებიც შემცირდება. ასეთი შემთხვევები კი მეტისმეტად ხშირია. ყოველწლიურად მოსწავლეთა 10-20% ანებებს თავს სამუსიკო სკოლას. ეს გულდასაწყვეტი ფაქტია. გათსუვის მიხედვით შესასწავლა და აღმოსაფხვრელი უნდა გვახსოვდეს უმთავრესი პირობა — თვითონვე პედაგოგი ვალდებულია ყოველ მოსწავლეს შეაყვაროს მუსიკა, გამოუმუშაოს მასთან ურთიერთობის ჩვევები.

საქართველო ოდითგანვე ითვლება მუსიკალურ ქვეყნად. ქართველმა ხალხმა საუკუნეების მანძილზე შექმნა უნიკალური საუნდო კულტურა, რომლის საფუძველზე აღმოცენდა და განვითარდა ქართული პროფესიული მუსიკა. მიუხედავად ასეთი დიდი ტრადიციებისა, ჩვენს მოსწავლეს ახალგაზრდობას შორის მეტისმეტად ცოტანი არიან ეროვნული საუნდო მუსიკის მოყვარულები, და ეს მაშინ, როდესაც ქართული სალხურ სიმღერა ტრინუნდალური წარმატებით იკვლევს გზას მთელს მსოფლიოში.

ეს ნაწილობრივ აიხსნება საესტრადო მუსიკის იმ დიდი გატაცებით, აგრერივად რომ მივიძალა ჩვენს ახალგაზრდობას და გააცალმხრივია მათი ინტერესები. მთავარი კი ისაა, რომ სალხური მუსიკის მიმართ თვით მოსწავლეთა შრომობა უუნებლად ინტერესი. ხალხური სიმღერის ტრადიცია უნდა ცოცხლობდეს ყოველი ქართველკაცის ოჯახში.

ჩვენს ნოზარდებს მშობლიური მუსიკისადმი სიყვარულს არც სამუსიკო სკოლებში უღვივებენ, ამაზე არც ჩვენი სახელგანთი კომპოზიტორები ზრუნავენ. განა მისასაღებელი არ არის ის ამბავი, რომ მოსკოვის ერთ-ერთ საშუალო სკოლაში მუსიკის გაკეთილსამართლებელმა ბატონმა ბავშვების საყვარელი კომპოზიტორი, სსრკ სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, საკავშირო კომპოზიტორთა კავშირის საბავშვო სექციის თავმჯდომარე დ. კაბალევსკი. რატომ ვრადებთან ამ კეთილშობილ საქმეს ჩვენი გამოჩენილი კომპოზიტორები? ამის მაგალითი მოგვცა ჯერ კიდევ ზაქარია ფალიაშვილმა, რომელიც მოზარდებთან დიდი გატაცებით მუშაობდა. რაოდენ სასიხარულო, ნაყოფიერი და საბავშვო იქნება მოზარდებისათვის სახელოვან ქართველ კომპოზიტორებთან შეცდინებობა, მათთან ურთიერთობა. მათვე ევალებათ ზრუნვა საბავშვო რეპერტუარზე, რომელიც მეტისმეტად მცირერიცხოვანია.

საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონია სისტემატურად აწყობს საბავშვო კონცერტებს მოსწავლეთათვის, მაგრამ დარბაზები უმეტესწილად ცარიელია, მიუხედავად იმისა, რომ ფილარმონიის დირექციამ მოსწავლეთა მშობლების კონცერტებზე უფასოდ დასწრების ნება დართო. ამ ამოცანის გადაწყვეტა დიდადა და მოკიდებული ისევ და ისევ სასუსიკო სკოლების ხელმძღვანელებზე, პედაგოგებზე, რომლებსაც ისევე ევალებათ კონცერტებზე დასწრება, როგორც მათ აღმასრულებელს...

სამუსიკო სკოლების მუშაობის ნორმალისაცას აფერხებს სასწავლო ლიტერატურის უქონლობა, რაც მითუმეტესელო ფაქტია. უკანასკნელ დროში დიდი ქართულ ენაზე არ არსებობს არც ერთი სახელმძღვანელო, ეს კი დიდ გაჭირვებას უქმნის პედაგოგებსაც და მოსწავლეებსაც. ამ მხრივ სასაიამოვნო გამონაკლისია კონსერვატორიის უფროსი პედაგოგის მანანა ავაშაშვილის ნიერ ქართულ ენაზე გამოცემული მეთოდური ნაშრომი: „ფორტეპიანოზე დაკრის სკოლა“, მაგრამ ეს სასარგებლო სახელმძღვანელო გამოცემულია კუსტარულად, იგი როტოპრინტზეა დაბეჭდილი. არადა, ეს სახელმძღვანელო უნდა გამოცემულიყო საფანგებოდ, უნდა გაფორმებულიყო ლამაზად, რადგან განკუთვნილია ნორჩი მუსიკოსებისათვის.

ასევე ყურადღაღები პრობლემაა მოსწავლეთა მშობლების მხრიდან საორკესტრო განყოფილების უკუღებეღყოფის ფაქტი. მშობელთა უმრავლესობას რატომღაც ჰგონია, რომ მხოლოდ ფორტეპიანოა მუსიკალური ინსტრუმენტი; მათი შვილები მხოლოდ ფორტეპიანოზე დაკრით მოიპოვებენ სახელსა და აღიარებას. მათ ავიწყდებათ ის სახელოვანი ქართველი ინსტრუმენტალისტები, რომლებიც აღზარდნენ შიუკაშვილების,

იაშვილების, შანიძეების, ისაკაძეების ოჯახებში. თვით ზაქარია ფალიაშვილი ხომ ვალტორჩაშვილს უკრავდა. კონპოზიტორები რ. ლალიძე, ა. ა. ანაძე, ვ. აზარაშვილი და სხვები საორკესტრო განყოფილებაზე სწავლობდნენ, რამაც მათ დიდი დახმარება გაუწია შემდგომ შემოქმედებით მოღვაწეობაში. ამ მხრივ დიდ ზრუნველობას იჩენს საქართველოს სსრკ კულტურის სამინისტრო. რომელმაც საორკესტრო განყოფილების მოსწავლე-ახალგაზრდობა გაათავისუფლა სწავლის გადასახადისაგან, ინსტრუმენტის მათ სკოლაში უფასოდ ურიგებენ, როგორც ჩანს, ამ მიმართულებით სათანადო პროპაგანდას არ ეწევიან თვით სამუსიკო სკოლების ხელმძღვანელები, რომლებმაც ნორჩებსა და მათ მშობლებსაც თავიდანვე უნდა აუხსნან და განუმარტონ მუსიკალურ ხელოვნებაში ამა თუ იმ ინსტრუმენტის ადგილი და როლი.

ჯერ კიდევ წითელ ზოლად გასდევს სრულიად ბისას ჩვენი პარტია და მთავრობა დიდ ყურადღებას აქცევდა ბავშვთა ესთეტიკურ აღზრდას, სატერაპიულ-ტექნიკური ბაზის შექმნას. ამ მხრივ ერთობ საინტერესო სტატიების კრებულია შექმნილი, რომელსაც ეწოდება „რეგოლუცია, ხელოვნება და ბავშვები“.

ამ წიგნს წითელ ზოლად გასდევს სრულიად რუსეთის პედაგოგთა I ყრილობაზე სახალხო განათლების კომისიის ლუწარასკის გამოსვლა. ზი რას ამბობდა იგი: „სამუერნო მშენებლობა არ შეიძლება წარმართის კულტურული მშენებლობის წარმართვის გარეშე. წინსვლის მთავარ დაბრკოლებას, კულტურის ნაკლოვანება წარმოადგენს. რა მოეხილება ჩვენს სკოლას, რომელიც აწავადებს საშუალო და უმაღლესი განათლების მქონე კადრებს ჩვენი მუერნობისათვის? განა სასებებით საგმარისია იყო მხოლოდ და მხოლოდ კარგი ექიმი, ინჟინერი, სამუერნო მოღვაწე? არა და არა! საჭიროა უფრო მეტი და მეტი ახალი ადამიანები. ჩვენთან ჯერ კიდევ ბევრია სომახინჯე, უმეტესად, სიღატაკე, მაგრამ საჭიროა მივალწითოთ იმას, რომ კულტურამ გამოიყვანოს ადამიანები უმეტრების წყვდიადიდან“.

მოზარდთა ესთეტიკური აღზრდა საყოველთაო საქმედ უნდა გადასცეკიოთ. რადგან ესთეტიკური განცდა — ეს არის ნიჭი და უნარი მშვენიერების აღქმისა. ამ ნიჭის განვითარება ხელოვნების უპირველესი ამოცანაა. ეს კარგად უნდა ახსოვდეს ყველას, ვინც მოზარდთა ესთეტიკურ აღზრდას ემსახურება.

მიმა ლორთქიფანიძემ ქართული რევისურას ერთ-ერთი თვალსაჩინო და კოლორიტული ფიგურაა. მას არ უყვარს ჩრდილში დგომა, მოკრძალებული როლის თამაში მისთვის უცხოა, რადგან ბუნებამ ლიდერის თვისებებით დააჯილდოვა, რაც მას უბიძგებს მშფოთვარე, ხშირად კონფლიქტიანი ცხოვრებისაკენ. მას უყვარს მოვლენის ცენტრში დგომა და პროტაგონისტის როლის შესრულება. ვერ იტანს იმგვარ სიტუაციას, რომელსაც თვით არ წარმართავს. მაგრამ ეს არ არის

რომ მას წარმართავს თავისი ხალხის სიყვარული, მძაფრი და საზოგადოებრივი, ეროვნული პრობლემის ღრმე შეგნება. იგი ტიპური ქართველი რევისორია. ეს არც ქებაა და არც ძაგება, რადგან იგი გულისხმობს მის წარმომავლობას და ინტერესთა სიფართოვეს ერთსა და იმავე დროს. იგი მყარად დგას ეროვნულ ნიადაგზე. მთელის გულით და გონებით გრძნობს ქართველ ადამიანს, მისი ბუნების თავისებურებებს, ხასიათის თვისებებს. თავის დიდ ენერჯიას იგი თავდაუშოვან-

გიგა ლორთქიფანიძე

ნოდარ გურაბანიძე

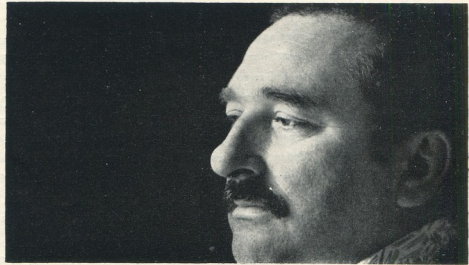
თავგამოწინის სურვილი, რაც ხშირად ადამიანს საწოთირო მდგომარეობაში აყენებს. მისი ნიჭიერება, ტემპერამენტი, მგრძობიარება და გონება-მახილობა შერწყმული მძაფრ ემოციურობასთან თავისთავად, ძალდაუტანებლად მიუჩენს მას ადგილს პროსცენიუმზე. თვით უმნიშვნელო ამბავიც კი, რომელსაც იგი მსმენელს მოუთხრობს, პატარა ანეკდოტი, რომელსაც იგი ისე გადმოგვცემს, თითქოს ამ წუთში ზეთსა მან თვითონ, ისეთის გზნებით, იმგვარი გატაცებით არის საყუ, რომ გაჯადოებს და ცხოვრებისაგან მოგვირღმწუსარებას გიფანტავს. მისი ეს თვისება შეუდარებლადაა გამოკვეთილი, როცა იგი ტრიბუნაზე დგას და ქართული თეატრისა და ხელოვნების საკითხებზე ლაპარაკობს. შესაძლებელია ბევრ რამეში არ დაეთანხმო, უარყო მისი მოსაზრება, შინაგანი პროტესტი გამოიწვიოს ზოგმა მისმა „სელამ“, მაგრამ არ შეიძლება იმის უარყოფა,

ვად ხარჯავს და მიაჩნია, რომ ერთი საქმე მისთვის საკმარისი არ არის. რასაკვირველია, მას აცდუნებს მოზღვავებული ტემპერამენტი და ენევისის აფეთქება, რის გამოც დარღვეულია ბუნების მიერ მიჩნეული საზღვრები ადამიანური შესაძლებლობისა, რაც უკვე გულისხმობს კონფლიქტური სიტუაციის შექმნას. ხშირად რაიმე ფაქტი, რომელიც უწყინრად გამოიყურება, მისი შეხებისაგან უცებ ფეთქდება და შუაზე იყოფა პოლარულ ძალებად, რადგან მას აქვს ნიჭი სიღრმის წვდომისა და ფარული ტენდენციის, პერსპექტივის გამოცნობისა. ამავე დროს მას უყვარს მოვლენის პიპერბოლიზაცია, მისი იმგვარი შემობრუნება, რაც მის მოსაზრებას დაადსტურებს. ამაში არის ელემენტი ძალდატანების და ზოგჯერ მისტიფიკაციისაც კი, რაც მისი ნამდვილი განზრახვის ამოცნობას ართულებს პირველ ხანებში.

კარგად მახსოვს ის დღეები, როცა პირველად

დაიწყო ლექციების კითხვა რეჟისურაში. მის ირ-
გვლივ, მისგან რაიმე საგანგებო ცდის გარეშე,
უმალ შემოიკრიბნენ სამივე ფაკულტეტის სტუ-
დენტები — ზოგს ხიბლავდა მისი თავგადასავ-
ლებით მდიდარი ცხოვრება მოსკოვის თეატრა-
ლურ ინსტიტუტში, ზოგს მის მიერ ძალზე საინ-
ტერესოდ დახატული პორტრეტები შესანიშნავი
პედაგოგებისა და საბჭოთა რეჟისურის ნათელი

ეს იყო პერიოდი, როცა ანატოლი ვერსის და
ოლეგ ვერემოვი — დღეს საბჭოთა რეჟისურის
უთვალსაზიროები წარმომადგენლები, პირველ
გაბედულ ექსპერიმენტებს იწყებდნენ, როცა რე-
ჟისურის ახალი ტალღა საბჭოთა თეატრის სცენა-
ნაზე შემოიჭრა და განახლების ნიავემა დაპტრო-
ლა. გიგა ლორთქიფანიძეს, რეჟისურის ამ ახალი
ტალღის წარმომადგენელს, რომელსაც უკვე აუ-



ფიგურების—მარიამ გნებელიას და ალექსი პო-
პოვისა, რომელთა თეატრალური იდეების პატი-
ვისმცემელი დღესაც არის იგი. სხვებისათვის მი-
ის გონებამახვილობა იყო ხალისიანობის ელემენ-
ტი. მახსოვს — თეატრალური ინსტიტუტის
ახალგაზრდა პედაგოგებთან ერთად მრავალი
სტუდენტი გავემგზავრეთ გორში მისი პირველი
სპექტაკლის სანახავად (შ. დადიანის „ნაპერწ-
კლიდან“). საშინლად ცივ, ნახევრად ბნელ ვა-
გონში შეყუჟულთ, გაათბობდა ქართული თეატ-
რის სიყვარული, რომელსაც გზნებას მატებდა
ცერის ფრჩხილის თქნა ჭიქით შესული მწარე-
ზე მწარე არაყი. სიყმაწვილის ტკბილი და მაც-
დური ილუზიებით შეპყრობილებს გვეგონა, რომ
ქართული თეატრის მომავალი ჩვენზე იყო დამო-
კიდებული და ყოველ მოვლენას განსაკუთრებუ-
ლის მგრძნობიარობით აღვიქვამდით.

ნობდნენ მოსკოვისა და ვილნიუსის თეატრალური,
არ უთაკილნია გორის პატარა სცენაზე სპექტაკ-
ლის დადგმა და ირონიული ვაჰო ყუშიტაშვილის
რჩევების მოსმენა. უეჭველია, ის დღე, როცა მან
პირველად შედგა ფეხი, როგორც რეჟისორმა,
მარჯანიშვილის თეატრში, მის პორსოკოპში წა-
ნასწარ იყო განსაზღვრული, რადგან ეს თეატრი
იქცა მის ბედისწერად — დიდი სიხარულის და
არანაკლები ტკივილების სათავედ. დასაწყისი
ისეთი სიხარულის მომგვრელი და მზის სხივებით
იყო განათებული, რომ ვერაფერს წარმოიდგინდა
თუკი სადმე კონფლიქტისა და უსიამოვნების
ღრუბელი იძვროდა. ახალგაზრდა რეჟისორი
მარჯანიშვილის თეატრში მოვიდა იმ დროს,
როცა მის სცენაზე ბრწყინავდნენ ვერკო ანკა-
ფარიძე და სერგო ჯაჭარიაძე, სესილია თაყაი-



სცენა სპექტაკლიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. ბებია — ს. თაყაიშვილი.

შვილი და შლავა დამბაშიძე, გიორგი შავგულიძე და აკაკი კვანტალიანი, ვასო გოძიაშვილი და მერი დავითაშვილი, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი და პიერ კობახიძე. საკმაო გაბედულება იყო საჭირო იმისათვის, რომ ამ უნიჭიერეს ადამიანებთან გემუშავა და შენი ნებისთვის დაგემოიჩილებინა ისინი. მაგრამ გაბედულება სწორად უფრო თავხედობასთან კრავს კავშირს, უკეთუ მას ნიჭი და აღლო არ უდევს საფუძვლად. ეს ორივე ბუნებას უხვად მოუმაღლებია მისთვის. კ. გოლდონის მხიარულ და მჩქეფარე კომედიაში („სასტუმროს დიასახლისი“) — მან შეიტანა ქართული ცხოველმყოფელობა, სიცოცხლის სიყვარული და ბუნების წიაღში შობილი სიჯანსაღე, გვეკუცი და მომხიბლავი მირანდოლინა — რომლის როლსაც ეფრემო ანჯაფარიძე ასრულებდა — განსახიერება იყო მარადიული ქალური ემშაობისა და მაცდური მიმზიდველობის, რომელთაგან იქსოვება აფროდიტეს მშობელ ზღვის ქაფზე უფრო მსუბუქი ბადე, მაგრამ იმდენად მსუბუქი, რომ ლომით ვაჭკაცს უგონოდ და უღონოდ ხდის. სერგო ზაქარიაძე, ჯანსაღი და ძლიერი კავალური რიპაფრატა, ქალების მოძულე, რომლისთვისაც უცხო იყო სიყვარულის მცხუნარე უდაბნოში სეტიალი და რომლისთვისაც ცხოვრება უქალო წოლკოტია, ყველაზე ძლიერი და ღირსეული მსხვერპლი იქნებოდა მირანდოლინასი, უკეთუ იგი შეძლებდა დროზე გაეშვა აპურის ხელით მოზიდული ისრები. სპექტაკლის ცენტრში მოექცა კონფლიქტი ამ ორ ძლიერ ადამიანს შორის და კომედოური სიტუაციები მათს ირგვლივ კი არ იქმნებოდა, არამედ თვით იყვნენ ამის შემქმნელ-

ნი. აქ ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ლალი ბუნება, რომელიც თამაშით ქმნის გრძნობების სამყაროს და სიყვარულში ბოძებს თავის სახეს, და ის ტლანქი ძალა, ის აკვიატებული აზრი, რომელიც მამაკაცს შთააგონებს თითქოს მას შეუძლია ისე განერიდოს სიყვარულს, რომ ბუნების ერთგული დარჩეს. მაგრამ პარადოქსი იმაშია, რომ ის უფრო გაურბის რიპაფრატა მირანდოლინას, მით უფრო უახლოვდება მას, რადგან ამ შემთხვევაში მირანდოლინა ბუნებისა და ბუნებრიობის განსახიერება იყო.

სწორია, რასაკვირველია, ის აზრი, რომ თეატრალური ხელოვნება თავისი ბუნებით ეფემერულია და ფარდის დასურვასთან ერთად ქრება მისგან მოგერილი მავიური ძალა. მაგრამ ყოველი ნამდვილი სპექტაკლი ღრმა კვალს სტოვებს და არ შეიძლება მან თავი არ იჩინოს სხვადასხვანაირი ფორმით — ამ აზრით იგი უკვე არა მატერიალური, ხელშეუხებელი, გაცილებით ღიბანს ცოცხლობს და შევავლენას ანდენს ჩვენზე. მსახიობისა და რეჟისორის სიდიადე სწორედ იმაშია, რაც უფრო დიდხანს „გააჩერებენ“ მაყურებლის სულში ცოცხალ შთაბეჭდილებას, რომელიც ტრადიციის უწყვეტობას განაპირობებს. მრავალი ასეთი სპექტაკლი შეუქმნია, საბედნიეროდ, გ. ლორთქიფანიძეს, და უკვეელია, ბევრი მისი მსატერული მიგნება ქართულ სცენაზე კიდევ გაცოცხლდება. ეს შეიძლება ვინმეს გადაჭარბებულ მოეჩვენოს, რადგან მისი არც ერთი სპექტაკლი გარეგნული, რეჟისორული ხერხების ბრწყინვალეობით და განსაკუთრებული რელიეფურობით არ გამოირჩევა, მამ რა განსაზღვ-

ჩავს მისი რეჟისორული ხელოვნების თავისებურებას. მის უძველეს თავისთავადობას, რომელიც წარმატებას განაპირობებს. აქ ერთ რომელიმე ელემენტზე არ შეიძლება დაბრალო, ჯერ თუნდაც იმის გამო, რომ საერთოდ რეჟისურა სინთეტური ხელოვნებაა, რომელიც, მართალია, არ გამოირიყავს ერთი რომელიმე თვისების განვითარებას, მაგრამ ვერც წინასწორობის დარღვევას ითმენს.

გ. ლორთქიფანიძე კლასიკური რეჟისურის პრინციპების ერთგულია. მის სპექტაკლებში ყველაფერი შინაგანი აუცილებლობით, ლოგიკითაა გაპირობებული და გაწინასწორებული, რის გამოც მას ე. წ. ტრადიციული რეჟისურის წარმომადგენლებს მიკუთვნებენ. იგი ორგანულად ვერ ითმენს გარეგნულ ეფექტებს, თვალისმომჭრელ სცენურ მეტაფორებს, ღრმად სწავდება ნაწარმოების ბუნებას, მის არსს, ჟანრულ თავისებურებას და თანამედროვე პრობლემებთან აახლოვებს მხოლოდ ამ გზით და არა გარეგნული ან ჟანრობრივი მეტამორფოზებით. მას აზრადაც არ მოუვა ნაწარმოების „უკუღმა“ დაღმა, „სხვა თვალით“ შეხედვა, ან ჟანრის შეცვლა, ეს ძალდატანება — მისი ბუნების აგრესიულობის მიუხედავად — აბსოლუტურად უცხოა მისთვის. მას ღრმად სწამს, რომ თვით ნაწარმოების უმთავრესი აზრის გახსნა, რეალურად არსებული სცენაზე გადატანა გაცილებით რთული და ძნელი გზაა, ვიდრე რეჟისორის გონებაში აღმოცენებულ თეატრალურ იდეაზე ნაწარმოების ადაპტაცია. ამიტომაც მისი სპექტაკლების ფორმა ბუნებრივად დრამატული ნაწარმოებისათვის. გამოუცდელ თვალს შეიძლება ეწვეწოს, რომ პირდაპირ ისეა დადგმული, როგორცაა დაწერილი, რადგან სპექტაკლის ფორმა — მისი მთლიანობისა და შინაარსისაგან განუყოფლობის გამო იმანე-



სცენა სპექტაკლიდან „ფსევრზე“
სატინა — ა. მელენიფოვსკისი
ბარონი — ი. უჩანეიშვილი

ნტურად შობილი ჰგონია. შეუმცდარად ამოცნობილი ნაწარმოების არსი განაპირობებს მისი სპექტაკლების თეატრალობას. აქ უძველვად უნდა მოვიხსენიოთ მისი ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“, სადაც ნათელი თეატრლობა, გაცოცხლებული ქართული ნიღბების იმპროვიზაციებით, პირობითი და რეალური ელემენტების ორგანული სინთეზი, ქართული სინამდვილიდან აღმოცენებული კოლორიტული ხასიათები ჰქმნიდნენ შესანიშნავ, თვალისმომჭრელ კარნავალს. ირონიის, ტრადიციული ნიღბების (ქოსატყეილა, როსტომ ბრძენი), გროტესკული სახეების (შოშკობა, ბახტანეხანი) ფონზე გაივლიდა გულქანას ნათელი, პოეტური სახე — როგორც ქართველი ხალხის სუ-



სცენა სპექტაკლიდან „მეფე ლირი“
მეფე ლირი — ა. ვასაძე
კორდელია — ზ. გზირიშვილი



სცენა სპექტაკლიდან „კახაბერის ხმალი“
გოსტაშვილი — გ. ბერიკაშვილი, როსტომ
ბრძენი — გ. სიხარულიძე



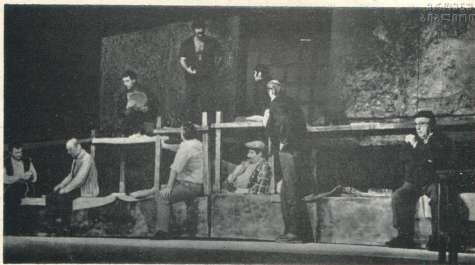
სცენა სპექტაკლიდან „მარტოობის დღესასწაული“
მარგარიტა — ვ. გაბუნია

ლიერი უკვდავების ემანაცია. ეს სპექტაკლი ძალზე მძაფრად გვიჩვენებდა ბიწიერებას, ღალატს, ცრუ გმირობას, მრუშობას, გადიოდა უკიდურესად სახიფათო ბილიკზე, როცა ერთ მცდარ გააზრებას, მცდარ ჟესტს შექმლო მაყურებელი აღფრთოვებინა და საკუთარი ვრის შეურაცხყოფა გვიჩინებინა ავტორისა და რეჟისორისათვის. და თუ ეს არ მოხდა, იმიტომ, რომ ტრაგიკომიკური, ფარსულ-გროტესკული სურათების მიღმა ორი შესანიშნავი ქართველი მოღვაწის გული სამშობლოს ისტორიის სიყვარულით და დღევანდელი ბრძენის რწმენით ძვრდა.

უპირველესი შთაბეჭდილება ისეთია, რომ ეს თეატრალური ფორმა, ერთბაშად, მთლიანადაა დანახული მის მიერ. ამიტომ თვით ვიზუალურზე და ამ ვიზუალურის მიკრო-დრამატურგიაზე აგებული მისი სპექტაკლები („კოლხეთის ცისკარი“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხვდავ მზეს“) გაუზარავი სხეულის შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ამიტომაც მათი შემოქმედების ძალა განსაკუთრებულია. მისი საუკეთესო სპექტაკლები ყოველთვის თანამედროვე ადამიანის პრობლემებს ეხებოდა, აღვივებენ ჭეშმარიტ ეროვნულ თვითშეგნებას, თამამად ლაპარაკობენ, საზოგადოების საჭირობოროტო საკითხებზე, იბრძვიან ადამიანის ყველაზე დიდი მონაპოვრის — შინაგანი თავისუფლების ჰუმანური საწყისებისკენ წარმართვისათვის.

მეორე შთაბეჭდილება, რომელიც გვებადება მისი სპექტაკლების — განსაკუთრებით ქართული სპექტაკლების ცქერისას, ისაა, რომ მავანი მსახიობი სწორედ იმ როლისათვისაა გაჩენილი, რომელსაც ახლა თამაშობს. ამ უჩვეულო ორგანულობის გამო მაყურებელს უჩნდება მცდარი ილუზია, თითქოს სცენაზე ამ როლის თამაში ძალიან ადვილია. სწორედ ეს „ადვილობა“, უბრალოება, ვიტყვოდი, კლასიკური სისადავე — რაც ახასიათებდა სესილია თაყაიშვილის ბებიას („მე, ბებია, ილი-

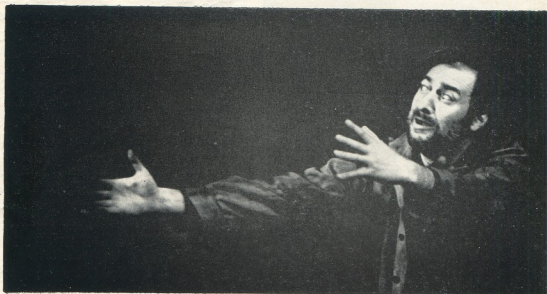
სცენა სპექტაკლიდან „თეთრი ბიძა-
ლები“



სცენა სპექტაკლიდან „სირანო დე ბერ-
ჟერაკი“. ლებრე — ნ. მგალობლიშვილი
სირანო — ო. მელვინეთუცესი, როკ-
სანა — ჭ. კიკნაძე



სცენა სპექტაკლიდან
„შარტოზის დღესასწა-
ული“
ფიროსმანი —
ო. მელვინეთუცესი



კო და ილარიონი“ და ესმას (გაბისკირიას
„უკუსკურთანი“) — მისი დედალა და სწორედ
აქედან მისწრაფვის იგი.

რეჟისორის ალღოზე უფრო ცოტას ლაპარაკო-
ბენ ხოლმე, ვიდრე ისინი ამას იმსახურებენ. სი-
ნამდვილეში, ეს ალღო დიდი და იშვიათი ნიჭია.
მართლაც — შესაშური სისუსტით შეარჩევს ხო-
ლმე გ. ლორთქიფანიძე მსახიობს, რომლის ბუ-
ნების და შესაძლებლობის შედგენებას იგი ზოგ-
ჯერ განსაცვიფრებელ შედეგამდე მიჰყავს.
ამის ერთი, ყველაზე კლასიკური მაგალითი მე
უკვე ვახსენე. მალე მაყურებელი ნახავს მის მიერ
გადღებულ მრავალგვრიან ფილმს „დათა თუ-
თაშხიას“ და თვალნათლივ დარწმუნდება ამ აზ-
რის ჭეშმარიტებაში.

ვლ. ნემიროვიჩი-დანეკო ამბობდა, რომ თეატ-
რის ხელმძღვანელობა განუწყვეტელი კომპრომი-
სების ჯაჭვია და მხოლოდ ყველაზე ნიჭიერებს
შეუძლიათ ყველაზე ნაკლებ კომპრომისზე წასე-
ლაო, მაგრამ თეატრის უცნაური, კაპრიზული
ცხოვრება ხშირად ლოგიკას არ ემორჩილება —
აქ უმძაფრესი ლოგიკის სათავე შეიძლება გახ-
დეს სრული უკომპრომისობაც და ნაკლები კომ-
პრომისიც.

სცენა სპექტაკლიდან „ასი წლის შემ-
დეგ“. ელაზი — მ. ბიბილიძე.
ოლნისკი — მ. გორგოლაძე



ასლა არ არის საჭირო ყველა იმ დაძაბული
სიტუაციის გახსენება, რამაც განაპირობა მარ-
ჯანიშვილის თეატრიდან, ამ ათი წლის წინ, ახა-
ლგაზრდობის ჯგუფის წასვლა ქ. რუსთავეში. გ.
ლორთქიფანიძემ შექმნა ახალი თეატრი — ქარ-
თველი მაყურებლის საყვარელი თეატრი, და მა-
რტო ესეც ყოფიდა მას, იმისათვის, რომ მკვიდრი
ადგილი დაიკავოს ქართული თეატრის ისტორია-
ში.

როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“, წარმოდგე-
ნით რუსთავის ახალგაზრდა თეატრის მიერ,
სიმბოლურად აქედრდა იმ პირველ საზეიმო სა-
ღამოს, როცა დარბაზში ტყვა არ იყო და თბი-
ლისიდან ჩასული თეატრალევისათვის, რომლე-
მაც მაყურებელთა უმრავლესობას შოადგინდნენ
— კარი ღია იყო. ნათელი პოეზიით, წმინდა
გრძობებით, რაინდული სულსკვეთებით გამ-
ჭვალული ეს სპექტაკლი, საყუ თვითდამკვიდრე-
ბის თნით, ახალგაზრდული ენებიანობით და
ტემპერამენტით, აშკარად ატარებდა გამოწვევი
თეატრალური მანიფესტის ხასიათს — თუმცა არც
დეკლარაცია წაუკითხავს ვინმეს და არც საპრო-
გრამო სიტყვა წარმოთქმულა. იმდროინდელი თე-
ატრალური ცხოვრების ფონზე ეს ერთ-ერთი ყვე-
ლაზე ნათელი მოვლენა იყო, რადგან ახალგაზრ-
დების პოტენცია, მათი ენთუზიაზმი უდ-
რიდა თეატრალურ ამბოხს, წარმოდგენილს
რომანტიკული აღმადრწინით და პოეტური
შთაგონებით. გადასხნილი ლურჯი ცის
ფონზე სირანო-ოთარ მეღვინეთუხუცესის მგზნე-
ბარე სიტყვები სიყვარულზე, აღამიანის სუ-
ლის მღვლარებაზე მაყურებელს აჯადოებდა
თავისი გულწრფელობით და მხურვალეობით.
სწორედ გულწრფელობა, რომანტიკულობა, ჭა-
ბუკობის შეუბღალავი სულსკვეთება იყო გ.
ლორთქიფანიძის ამ სპექტაკლის განმსაზღვრე-
ლი გამერტონი, რომელმაც შემდგომ განაპირობა
სულ სხვა ხასიათის სპექტაკლების საერთო ბუნე-
ბაც — „ფსკერზე“, „ასი წლის შემდეგ“, „საბ-
რადღებო დასკვნა“, „მეფე ლირი“, „მარტო-
ბის დღესასწაული“ — და წარმატებაც არა მარ-
ტო თბილისში, არამედ მოსკოვსა და უნგრეთ-
შიც ... მიუხედავად ამგვარი წარმატებისა და
პოპულარობისა — მას არასოდეს არ ჰქონია
დაღსინებული და მოსვენებული ცხოვრება. მისი
სპექტაკლები ხშირად ისეთ მძაფრ პრობლემებს
ეხებოდა, იმდენად არ ფარავენ საზოგადოებაში
მომწიფებული კონფლიქტის მწვავე კუთხეებს,
რომ ძნელად გადასატანი უსიამოვნებანი შემოს-
ვევია ამის გამო (გაეხსენოთ პ. კაკაბაძის „ცხო-
ვრების ჯარა“ და ვ. კოროსტილევის „ასი წლის
შემდეგ“). მხოლოდ დრომ გვაჩვენა მისი მოქალა-
ქობრივი პოზიციის სისწორე. ამ პოზიციის გა-
რეშე არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ გიგა ლორთ-
ქიფანიძე, როგორც ხელოვანი. მას ამ გზაზე მი-
დევ მოუწევს მრავალი ბრძოლის გადახდა, მაგ-
რამ ბუნებამ სწორედ ამისთვის გააჩინა იგი.

„მესანები

კინო—77“

მემბრწმის თეატრის მოწვევით თბილისში საგასტროლოდ იმყოფებოდა თეატრალიზებული კინოწარმოდგენა „ამხანაგი კინო — 77“, რომელიც მოამზადეს საბჭოთა კინოსელოვნების პროპაგანდის ბიურომ, სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირმა და „მოსფილმთან“ არსებულმა კინოპროდუქციის თეატრ-სტუდიამ.

წარმოდგენა მიედგენა დიდი ოქტომბრის მე-60 წლისთვის და წინა საიუბილეო დღეებში წარმატებით იყო ნაჩვენები მოსკოვის, ლენინგრადის და ვოლგოგრადის საკონცერტო დარბაზებში.

წარმოდგენის სცენარის ავტორმა და რეჟისორმა, რსფსრ სახალხო არტისტმა ლ. ლევიციმ შექმნა შთამბეჭდავი სანახაობა, რომელშიც აისახა ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ყველა ეტაპი. ნაჩვენები იყო კადრები საბჭოთა მხატვრული და დოკუმენტური ფილმიდან: „ჩაპაევი“, „ჩვენ კრონშტადტიდან ვართ“, „დედა“, „ბალტიკის დებუტატი“, „ტრაქტორისტები“, „ცოცხლები და მკვდრები“, „ბალადა ჯარისკაცზე“, „თავისუფლების ჯარისკაცები“ და სხვ.

წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ სსრკ სახალხო არტისტები: მ. ლადინინა და ნ. კრიუკოვი, რსფსრ სახალხო არტისტები მ. ვოლოდინა, გ. ვიციანი, ე. ვესნიკი, რსფსრ დამსახურებული არტისტები ა. ლარინოვა, ნ. რიბნიკოვი, ნ. ფატევა, ს. სვეტლიჩინაია, ვ. ივაშოვი, ე. ჟარიკოვი, ნ. გვოზდიკოვა, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ვ. კიკაბიძე, უკრაინის სსრ დამსახურებული არტისტი ვ. ზაკლუნინაია.

პროგრამაში ჩართული იყო საკონცერტო ნომრები ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა რესპუბლიკის მომღერალთა შესრულებით.



სურათზე: ევენი ჟარიკოვი, გიორგი ვიციანი, ნატალია ფატევა და ნატალია გვოზდიკოვა

რუსთაშვილის თეატრის ბოლო გასტროლებს ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქში გადაუჭარბებლად შევივლიდა ვუწოდოთ სენსაციური. მოსკოვის თეატრალური ელიტა, ადგილობრივი თუ უცხოელი მყარებელი, ყველა — ვისაც კი შესაძლებლობა მიეცა დასწრებოდა რუსთაველელთა სპექტაკლებს, ერთხმად აღიარებდა, რომ ბოლო წლების ყველაზე მკვეთრი და წარუშლელი შთაბეჭდილება ქართულ თეატრალურ ხელოვნებასთან შეხვედრა იყო.

რამ მოხიბლა განმეორებული თეატრალური მოსკოვი? რა ფაქტორებმა განაპირობეს მისი ალტაცება და აღფრთოვანება? პირველ ყოვლისა, თვითმყოფადმა და მჩქეფარე ტემპერაჟენტით აღსავსე სპექტაკლებმა, რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის, ქორეოგრაფის ნამუშევრებმა, ცნობილ ქართველ მსახიობებთან ხელახალმა შეხვედრამ და... ყველაზე მეტად ახალ სახელებთან შეხვედრის მოულოდნელობათა უფექტმა. საგასტროლო სპექტაკლებმა მოსკოველებს გააცნო რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ახალგაზრდობა — მაძიებელი, მღელვარე, შიშველი, ზღვა ემოციებისა და ტემპერამენტის მფლობელი, იუმორისა და მახვილი კომედიურობის გრძობით დაჯილდოებული, საოცრად მუსიკალური და პლასტიკური... ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი ფიგურა მათ შორის, უკვეყლად ჟანრი ლოლაშვილი იყო:

ბ. ბრძიბი — „პაპასისური მარცხის წრე“

ვაკა ძიგუა

„ქ. ლოლაშვილი მოგვევლინა ემოციური დირიჟორის როლში“ (კ. რუდინიკი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი).¹

„ქ. ლოლაშვილს ისეთი თვალსაჩინო ვოკალური მონაცემები აქვს, რომ მას დიდი წარმატებით შეუძლია ნებისმიერი მუსიკალური თეატრის სცენაზე გამოსვლა.“ (მ. სახინინა, მუსიკისმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი).²

„განა შეიძლება გულგრილად უყურო სრულიად ახალგაზრდა მსახიობს ჟანრი ლოლაშვილს, რომელიც თავიდანვე გატყვევებით და გითრეკვთ სპექტაკლის მჩქეფარე რიტმში.“ (გ. მენგლურისა, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი).³

„ბრწყინვალე, ზედმიწევნით მუსიკალურია წამყვანი — ჟანრი ლოლაშვილი.“ (ვ. პლურევი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი).⁴

„იგი მინდა დავიწყო წამყვანით (ქ. ლოლაშვილი), რომელსაც პარმონიულად, ჭკვიანურად მიჰყავს ამბის განვითარება. მთელი სპექტაკლის მანძილზე იგრძობა წამყვანის დამოკიდებულება მოვლენებისადმი.“ (ნ. პანკოვა, „გიტისის“ რეჟისურისა და მსახიობის ოსტატობის კათედრის უფროსი მასწავლებელი).⁵

„ჩვენ არ შევივლიდა არ აღვნიშნოთ ჟანრი ლოლაშვილის ხმის საუცხოო ტემბრი და გულშირამწვდომი ინტონაციები...“ (ე. ხოდუნოვა, თეატრმცოდნე).⁶

„სპექტაკლში კომენტატორის ფუნქციებს თავის თავზე იღებს ჟანრი ლოლაშვილი — იგი თავაშობს წამყვანს. ლოლაშვილის წამყვანი — ეს არის კონფერანსიე 20-იანი წლების კაპარტენა. იგი ზედმიწევნით ფლობს ყველა იმ ჟანრს, რო-

ჟანრი ლოლაშვილი

მელიც სპექტაკლშია წარმოდგენილი.“ (ი. მიაკოვა, თეატრმცოდნე).⁷

შ. დალიანი — „გუშინდელნი“

„ჟანრი ლოლაშვილი მაზრის უფროსის როლში არარაობას ანსახიერებს. მისი აზრები და გონება ისეა დაცარიელებული, რომ მოსაზრებაც კი არ ჰყოფნის მოჩვენებითი ყოყმანის წარმოსადგენად.“ (ი. რიბაკოვი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი).⁸

„მსახიობი ქ. ლოლაშვილი შესანიშნავად გადმოგვეცემს მაზრის უფროსის უზრდელობას, უფრო მეტსაც — მის აშკარა სითავგებდეს, აღმოცენებულს საკუთარი თვითდაუჯერებლობის ფონზე. ქუდის გადასროლის ფესტივალში კი შეგრძნობა, რომ მას შეუძლია არავის არ გაუწიოს ანგარიში.“ (ი. დმიტრიევი, თეატრმცოდნე).⁹

„ფსიქოლოგიურად ზუსტად და ამავე დროს სოციალური მხილების დიდი სიმწვავეთ ვეხატავას მაზრის უფროსის სახეს ქ. ლოლაშვილი.“ (ა. ოზარცოვა, მ. სატაფიევა, თეატრმცოდნეები).¹⁰

„მაზრის უფროსი (ჟანრი ლოლაშვილი) მოქმედებაში შემოიჭრება როგორც საყვირები — ვანგერის საუვერტიტურო მუსიკაში. სამაზრო მასშტაბის არტურო უი, მანჩრობელა, დაუნდობელი და უსაზღვროდ მოზარული მაშინ, როდესაც შემე-

თხვევა მიეცემა დაუჯავლად დაამციროს ვინმე“ (ი. მიაკოვა, თეატრმცოდნე).¹¹

„განსაკუთრებით დამამახასოვრდა მსახიობი ჟ. ლოლაშვილი (გრენეჟლი), რომელიც ამასრუნიდა თავისი უტიფრობითა და სირვენიო.“ (მ. ლინეცკია, თეატრმცოდნე).¹²

ბ. გელმანი — „დასაწყისი“

„რეჟისორული აზრის მომდევნო სვლა განპირობებულია შემდეგი ვითარებით — კონფლიქტი მდგომარეობს იმაში, რომ ასეთ აწყობილ სისტემას უნდებდა ბზარი. დროა ბოლო მოეღოს უსინდისობას, ბოლოს და ბოლოს, სიცრუისაგან ხომ იღლება ადამიანი. დიას, ჟ. ლოლაშვილი ამ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასაც ითვალისწინებს. მისი გმირი რამდენჯერმე წასვლასაც კი დააპირებს — აქ გამოცდის წინაშეა მისი რწმენა, რომელიც ჩვენს თვალწინ მტკიცდება, ბრძოლაში იბადება და ყალიბდება. ესაა კიდევ ერთი ზუსტი და საზივარი აქტიორულ-რეჟისორული შტრიხი.“ (ი. რიბაკოვი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი).¹³

თავისებურად, სულ სხვაგვარად ანსახიერებს „ჩემს როლს“ ჟანრი ლოლაშვილი და ეს მეტად საინტერესოა.“ (ო. ფერეზოვი, ბრიგადირის როლის შემსრულებელი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, რსფსრ სახალხო არტისტი).¹⁴

„არ მოველოდი, თუ რუსთაველის თეატრი ესოდენ საინტერესოდ, ორიგინალურად წყვილთაგან ჩემს ნაწარმოებს. შესანიშნავია ჟანრი ლოლაშვილის ბრიგადირი, მის შესრულებაში იგრძნობა საკუთარი ძალებისადმი რწმენა და პოტენციალი.“ (ა. გელმანი, ბიესა „დასაწყისის“ ავტორი).¹⁵

მსახიობის ბიოგრაფია ხშირ შემთხვევაში ერთნაირად, თითქოსდა ტრადიციულად იწყება: სკოლის მერხიდანვე ოცნება მსახიობობაზე, შემდეგ მისაღები გამოცდების მღელვარე დღეები და... მიზნის მიღწევა. ჟანრი ლოლაშვილთან ეს ტრაფარეტი „თავიდან აცილებულია.“ მართალია, მისი სასკოლო პერიოდის მისწრაფება ხელოვნების სფეროსთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ სულ სხვა ჟანრში — ფერწერაში. იმდენად დიდი იყო ხატვით გატაცება, რომ საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ ჟანრი მუშაობა დაიწყო კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ მხატვარ-მულტიპლიკატორად. აქ ერთი წელი დაჟყო და იმდენად ირწმუნა თავისი პროფესიის არჩევანის სისწორე, რომ გადაწყვიტა კვალიფიკაცია სწორედ ამ პროფილით აემადლებინა. ჟანრი ანხორციელებს დასახულ მიზანს — იგი გადადის მოსკოვში, სადაც კინოსტუდია „სოიუზმულტფილმიან“ არსებულ სტუდიაში ირიცხება და თან, იქვე, პრაქტიკულად მუშაობს მხატვარ-მულტიპლიკატორად. აქ, სწავლის პერიოდში, სხვა საგნებთან ერთად, ჟანრი მსახიობის ოსტატობასაც გადიოდა.

ოსტატობის ასაწავლიდა გამოცდილი და ნატიფი გემოვნების პედაგოგი გ. სტაბლინი. პედაგოგის მახვილ თვალს მხედველობიდან არ გამოჩნენია ჟანრის უცილობელი აქტიორული მონაცემები; მან გულწრფელად უჩირა ჯაბუკს შეეცავა არჩეული გზა და მისაღები გამოცდები საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში სამსახიობო ფაკულტეტზე ჩაება-რებინა. ჟანრის არსებამ უკვე მომწიფებული იყო ეს აზრი და მან არც დააყოვნა — სულ მალე იგი თბილისის თეატრა-

ლური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტ გახდა.

ჟანრი ინსტიტუტში რამდენიმე სახე შექმნა, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდა როგორც გარეგნულად, ასევე მისწრაფებებით, ცხოვრების სტილითა და არსით. საყურადღებოა, რომ მომავალი მსახიობი ნაეულე ყურადღებას უთმობდა როლის გარეგნულ მონახაზზე მუშაობას. მას სახის არსში ჩაღრმავების, გმირის შინაგანი შრეების ამოზიდვის ერთუღესი პროცესი იტაცებდა და იპყრობდა, უპირველეს ყოვლისა. ამ მიმართებით ჟ. ლოლაშვილი მუშაობდა ინტენსიურად, ენერგიის დაუზოგავად. მსახიობი დღესაც არ ღალატობს მუშაობის მისთვის ჩვეულ სტილს და, ვფიქრობთ, ამიტომაც იწყებს მისი შემოქმედება გასაკუთრებულ ცხოველ ინტერესს.

1963 წლის 22 ივნისი. სამსახიობო ფაკულტეტის მეთხუცურსკლუმმა წარმოადგინეს თავიანთი მეორე სადიპლომომ სპექტაკლი, ოლივერ გოლდსმიტის კომედია „ერთი ღამის შეცდომები“. ჯეივონ ბელმძღვანელობა, პროფესორმა აკაკი ხორავამ ერთ-ერთი მოქმედის უნინშენულ პირობი დააქისრა მეორე კურსის სტუდენტს ჟანრი ლოლაშვილს. ჟანრი პირველივე ნამუშევრით მიიქცია პედაგოგების ყურადღება. მან გარკვეული ძიების შემდეგ თავის „გმირს“ უპოვნა ისეთი დამახასიათებელი შტრიხი, რომელიც მას გამოარჩევდა თანამეინახეთაგან.

1964 წლის 10 მაისი. რეჟისორ-პედაგოგმა გიკო სარჩიმილიძემ საკურსო სპექტაკლი (გ. მდინის „კონსული

ზუგდიდის თეატრის სპექტაკლის აფიში (მხატვარი ჟ. ლოლაშვილი)



მოპირატეს“) ჟანრის ორი როლი შესთავაზა — ბებე და პერსონაჟი, რომელსაც მარცხნივ სძინავს. კვლავ ძიება შინაგანი გარდასახვის თვალსაზრისით და გარკვეული წინესლა ამ მიმართებით.

1965 წლის 18 იანვარი. ამჯერად უკვე პირველ სადილომო სპექტაკლში — მ. პანიოლისა და პ. ნივუას „დიდების გამედიღენში“ ჟ. ლოლაშვილმა განასახიერა ცენტრალური პერსონაჟი ბაშვი, სადაც ხაზგასმით წარმოგვიდგინა პოლიტიკური სატირისათვის დამახასიათებელი სიმწვაფე.

1965 წლის 16 ივნისი. მეორე სადილომო სპექტაკლში — გ. აქსიონოვისა და ი. სტობოვის „კოლეგაში“ ჟანრიმ წარმოვიდგინა თანამედროვე გმირი ალექსი მაქაიშოვი, რომელშიც ყურადღება მიიპყრო სისადავით, ანალიტიკური აზროვნების უნარით.

ხატვასთან კავშირი ჟანრის არასოდეს არ გაუწყვეტია. ინსტიტუტში სწავლის პერიოდში, მისი დამთავრების შემდეგაც, დღემდე იგი აგრძელებს, ავითარებს და სრულყოფს ბუნებისაგან ბოძებულ არანაკლებ მნიშვნელოვან ნიჭს. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, ჟანრი ლოლაშვილი თემურ ჩხეიძესთან, ავთანდილ მახარაძესთან, ლილი ბურბუთაშვილთან, მხატვრებთან მიხეილ ჭავჭავაძესთან და აკაკი რამიშვილთან ერთად შ. დადიანის სახელობის ზუგდიდის სახელმწიფო თეატრში იწყებს მუშაობას. აქ იგი პარალელურად აყალიბებს თოჯინების თეატრს, სადაც გვევლინება როგორც დამდგმელი-მხატვარი და რეჟისორი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მის მიერ დადგმული და გაფორმებული სპექტაკლი „ნანა ტყეში“, რომელშიც თვალნათლივ გამოჩნდა ჟანრი ლოლაშვილის მდიდარი ფანტაზია და გემოვნება. დრამატულ თეატრშიც შეიტანა ჟ. ლოლაშვილმა თავისი წვლილი როგორც მხატვარმა — მას კექუთენის მათი სეზონის პირველი სპექტაკლის ჟ. მონიავას „კორპუსი 5, ოთახი 55“ — აფიშის მხატვრული გაფორმება.

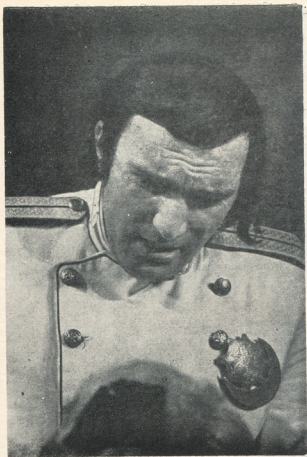
თავისი „პირითადი პროფილის“ მიხედვით ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული როლი განასახიერა — სტუდენტი ჟ. მონიავას დასახელებულ პიესაში და შილინი „იკვიძებში“.

გარდა წმინდა თეატრალური მხატვრობისა, ჟანრი ლოლაშვილი მეტად საინტერესო ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრების ავტორიცაა. 1965 წლიდან იგი სისტემატურად მონაწილეობს როგორც საქალაქო, ისე რესპუბლიკურ გამოფენებში, სადაც უთუოდ იპყრობს როგორც მწახველის, ასევე სპეციალისტების ყურადღებასაც.

ზუგდიდის თეატრში ჟანრიმ ერთი წელი დაჰყო. 1966-67 წლების თეატრალური სეზონიდან იგი რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივის წევრი გახდა. ამ თეატრის სცენაზე თანდათანობით გაიშალა, დაიხვეწა ჟანრი ლოლაშვილის აქტიორული ნიჭის სწავლასა და მხარეში, თუმცა ბოლომდე, მთელი თავისი მომზიდველობითა და სრული პოტენციალით იგი ჯერ კიდევ არ არის გამოვლენილი.

რა ამოცანებს ისახავს ჟანრი ლოლაშვილი როლზე მუშაობის დროს? რას მიიჩნევს სახის გაბნისას აუცილებელ და მამოძრავებელ მარცვლად? როგორ უახლოვდება იგი თავისი გმირის სულიერ სამყაროს, რას ეძებს და გამოჰყოფს პერსონაჟის გარეგნობაში? ან კითხვებში იმალება ჟანრი ლოლაშვილის აქტიორული მეთოდის საიდუმლოებანი, აქედან იკვეთება მისი სწელწერა და სტილი.





„რობიო და ჭელიტა“ — გ. ლოლაშვილი

„ქალის ტირით“ — ვ. ლოლაშვილი

„გელნიდელი“ — ვ. ლოლაშვილი

„ეკარეკარე“ — ვ. ლოლაშვილი



ქანრი ლოლაშვილი სახეტან, თავის გმირთან შესაბამისად მდიდის ყოველმხრივ მომზადებული. თავდაპირველად მას სურდა აქვს ტექსტი, ეცნობა ავტორის პოზიციას, ღრმად წვდობა მოვლენებს, კონფლიქტს ნაწარმოებისას, პერსონაჟთა შორის ურთიერთდამოკიდებულებას. ერთი სიტყვით, თითოეული დეტალი მისთვის ხელმძისაწვდომი უნდა გახდეს მანამ, სანამ უშუალოდ თავისი პერსონაჟის სცენური მოქმედების დაკონკრეტებაზე გადავიდოდეს. ამ ეტაპზე ქანრი დაუცარომელ ძიებებს აწარმოებს შინაგანი გარდასახვის თვალსაზრისით. იგი თავის გმირს უძებნის შესაფერის რიტმს, განწყობილებას, ზუსტ ინტონაციას, ლაპარაკის, სიარულისა და დროის განსვავებულ მანერას. ქანრი ლოლაშვილის გმირები ამ თვალსაზრისით საოცრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან; გაბოხვდა, სიცილიც კი სხვადასხვაგვარი აქვთ.

მატერიალმა ქანრი ლოლაშვილს გახუვითათა გასაკეთებელი სიყვარული ჟესტის, პლასტიკური მონახაზის სიზუსტისადმი. იგი შორი მახვილიდან უკვირდება თავის გმირს და აღიქვამს მას სიერცემი პლასტიკური ქმედებით. ყოველივე ეს საოცარი ორიგინალობითაა დაკავშირებული სახის განვითარების ლოგიკასთან. კოსტუმებში არსად არ გამოჩნდება მყვარალა დეტალი. მოძებნილია ერთი ძირითადი, დამახასიათებელი და ზუსტად შესატყვისი შტრიხი.

ქ. ლოლაშვილის აქტიორული ხელწერის ყველაზე საინტერესო მომენტია ის, რომ მისი გმირები ფაქტიურად არ იცვლებიან გარეგნულად — თითქოს ერთ სახელში ცხოვრობდნენ, მაგრამ არსებითად მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

ქანრი ლოლაშვილი ფართო ინტელექტის მსახიობია, რაც ესოდენ განაპირობებს წარმატებათა სტაბილურობასა და კანონზომიერებას.

ქ. ლოლაშვილის პირველი როლი რუსთაველის თეატრის სცენაზე: ემაწვილი და ძველი (სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიციქლისა“), მაჟამი (ლ. ქიჩელის „გადი ბიგა“), დურგალი (ბ. ბრეჭტის „სურსნელი კეთილი დამანი“), ერთგვარი მოსამზადებელი ეტაპი გამოდგა ისეთი საინტერესო სახის შექმნის წინ, როგორცაა ტიმოთე ცაგარლის „ხახუ-მაში“. ტიმოთე თითქმის უსიტყვო პერსონაჟად აქცია რეჟისორმა. მაშინ, რატომ მივიჩნევთ ამ სახეს ესოდენ მნიშვნელოვანდ მსახიობის ბიოგრაფიაში? სწორედ ამ როლში იჩინეს თავი ქანრი ლოლაშვილის იმ ნათელმა და მკვეთრმა მხარებმა, რაც თანდათანობით დახვეწა და სრულქმნა მსახიობმა თავის შემდგომ ნამუშევრებში. ქანრი თითქმის არაფრისაგან, „ცარიელ მიწაზე“ შექმნა უაღრესად დამახასიათებელი და კოლორიტული ტიპი ძველი თბილისის გაურკვეველი მოქალაქისა. შეტად უმნიშვნელო სამოქმედო ასპარეზის მიუხედავად, ქ. ლოლაშვილის ტიმოთე საოცრად სავსე და დატვირთული იყო მთელი სპექტაკლის მანძილზე. იგი ფოველგარ სიტუაციასთან ერთი შეხედვით უხილავ, მაგრამ ორგანულ კავშირს ამყარებდა, თავს მოვალედ თვლიდა ყველასთან და ყველაფერთან მიტმანებულ ყოფილიყო, სხვისი სიხარული მის სიხარულად იქცეოდა, სხვის შიშსა თუ შეშფოთებას მეტი სიმძაფრით თავად გამოსახავდა და ა. შ. ყოველივე ამას ქანრი ლოლაშვილი სახიერი დეტალების მიგნებით, განწყობილებათა ზუსტი მონაცვლეობით აღწევდა.

ქანრი ლოლაშვილის პირველი დიდი აქტიორული წარმატება შალვა დადიანის სახელთანაა დაკავშირებული. 1972 წელს თემურ ჩხეიძის მიერ დიდი გემოვნებითა და სიმძაფრით და-

დგმული სპექტაკლი შ. დადიანის „გუმწინდელი“ დღესაც ამ-
 წვეწვებს რუსთაველის თეატრის მოქმედ რეპერტუარს. რევი-
 სორთან თანაშემოსმედებით ქ. ლოლაშვილმა ამ სპექტაკლში
 შექმნა, მეფის რუსეთის ჯანდარმერის წარმომადგენლის გან-
 ზოგადებული, უადრესად მტკიცელი პორტრეტი.

ვინ არის ქ. ლოლაშვილის გმირი, რა ამოძრავებს მას პიე-
 სის მიხედვით და როგორ ამოიციოს იგი მსახიობმა? „თით-
 მპყრობელობის დამქაში, რევოლუციონერთა სისხლის მსმე-
 ლი, ზნედაცემული და ნამუშავე ხელაღებული გრენგოლმი იმ
 უხეში ძალის სიმბოლოა, რომელიც ორმაგი ჩაგვრის მარწმე-
 ნებში მყოფ ქართველ ხალხს სულსა სდიდა“. ¹⁶ გარეგნულად
 იგი შეტად მიმზიდველი, ზრდილობიანი, ასე განსაჯეთ, ელე-
 განტურიც კია. ჯანრი ლოლაშვილი განსაკუთრებით უსვამს
 ხაზს თავისი გმირის ამ თვისებებს. ქ. ლოლაშვილის გრენ-
 გოლმი შეტად ემპაი და გაიძვრა ადამიანია, თუმცა გონებ-
 რივ შეზღუდულობას მინც ვერ ფარავს ამ ფანდით. მსახიობი

ზრუნადი ბუნების ჩვენებას. ლოლაშვილის გრენგოლმი თან-
 სი უტიფრობით კიდევ უფრო ამიშვილებს და თვალსაჩინო-
 ხდის შმორიანი სინამდვილის ამაზრუნ რეალობას. ¹⁷
 ფსიქოლოგიურად ზუსტად და ამავე დროს სოციალური
 მხილების დიდი ძალით მიჰყავს ქ. ლოლაშვილის სცენა ფაცი-
 ასთან, როდესაც ეს უკანასკნელი გაოგნებულია კარს მომდგა-
 რი მოულოდნელი, თითქოს და საოცნებო, სინამდვილეში და-
 მკანინებელი ბედნიერებით. გრენგოლმისთვის, რა თქმა უნდა,
 ყველაფერი ნათელია. იგი გრძობის დანაგერული, მაგრამ სუ-
 ლიერად ამაყი ქართველი ქალის ცხოვრებისეული პოზიციის
 სიმბრთლეს და ცდილობს გესლიანი სარკასმით დასეტყოს
 მასში არსებული ყოველივე წმინდა და ნათელი.

საოცარ ზემოქმედებით ძალას ახდენს ჯანრი ლოლაშვილი
 ამ თავისებური მონოლოგის კითხვის დროს. იქმნება შთაბეჭ-
 დილება, თითქოს მსახიობი თითოეულ სიტყვას საგანგებოდ
 ძერწავს, აქანდაკებს, ერთი-ორად ზრდის ფრაზებში ჩაქსო-



„ხანუმა“. ტიმოთ — ქ. ლოლაშვილი

მეტად თამამად მოქმედებს გრენგოლმის სულიერი სამყაროს
 გამომწვეურების დროს. იგი მიმართავს უკიდურესად მწვავე
 ფორმებსა და გამომსახველობით საშუალებებს, არ ერიდება
 ხაზგასმას, ფერების გამუქებას და ყველაფერი ეს საოცარი
 მხატვრული ტაქტიკა აქვს შეზავებული.

დიდ ინტერესს იწვევს ქ. ლოლაშვილის გრენგოლმის სახე-
 ზე მუშაობი. მთლიანი პროცესის თანმიმდევრულად გაანა-
 ლიზება, ჩაღრმავება იმ არსენალში, რომლის საშუალებითაც
 შექმნა მსახიობმა ესოდენ სრულქმნილი, მაღალ მხატვრულ
 ხარისხში აყვანილი პერსონაჟი.

ქ. ლოლაშვილი ლაღად, შეუზღუდავი უფლებებით სარგებ-
 ლობს მისთვის ხელმისაწვდომი ურიცხვი საღებავებით, თავი-
 სი გმირის ძანათის უწყვილმანესი დეტალებიდან კვეის
 მთავარსა და დამახასიათებელს მოჩვენებით სათნობას მყის
 ცვლის პროტება და პატივმოყვარობა, ხაზგასმულ ელგვან-
 ტურობას — სიმხალე და უმსაობა. თავის შესრულებაში
 მსახიობი ახერხებს მონაკვდავი სოციალური სინამდვილის

ვილი აზრის სიღრმეს, მნიშვნელობას, რითაც გადაწვეწვტი
 წვლილი შეუტვს ნაწარმოების, სპექტაკლის მძაფრად აქდერე-
 ბაში. ვფიქრობთ, არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ სწორედ
 გრენგოლმის სახის ესოდენ ღრმად, ამომწურავად წარმო-
 გენამ კიდევ ერთხელ დავგანახვა თვალნათლივ, რომ მეფის
 რუსეთი ხალხთა საპყრობელე იყო, რომ მრავალრიცხოვანი
 მცირე ერები განუწყვეტილივ განიცდიდნენ ყოველგვარ
 დამცირებას და შეურაცხყოფას. მეფის მთავრობა შეგნებულად
 აღივებდა ნაციონალურ შუღლს, ამხედრებდა ერთ ხალხს მე-
 ორის წინააღმდეგ, მიისწრაფოდა ჩაეხშო ნაციონალური კულ-
 ტურის ყოველგვარი გამოვლინება.

ქ. ლოლაშვილი ორგანულად ცხოვრობს გრენგოლმის სცენ-
 რი სიციოცხლით. სიამოვნებით ადვენებს თვალს მის ყოველ
 მოქმედებას. როგორი სახიერია და გამომსახველი მსახიობის
 პლასტიკა, როგორი დახვეწილია ყოველი მისი მოძრაობა-
 როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გარეგნული პორტრეტის ძიებისას
 ჯანრი საოცრად „მომჭირნა“, მაგრამ რაოდენ ვფიქტური

მის მიერ მიკვლეული ესა თუ ის შტრიხი. ასეთ შემთხვევაში იგი მიმართავს მხოლოდ აუცილებელს, რაც მას დაეხმარება თავისი გმირის შინაგანი სამყაროს კიდევ უფრო სრულყოფილად გაშიფვრაში.

გუნჯოლის შემდეგ ქ. ლოლაშვილი ქმნის მერკუციოს ცეცხლოვან სახეს შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაში“ (რეჟისორი გ. ქავთარაძე). ამ როლში მთელი სისასუსით იჩინა თავი მსახიობის მრეჭველ ტემპერამენტმა, შინაგანი რიტმის მკვეთრად შერეონების უნარმა; კიდევ ერთხელ მოვიხიბლეთ მისი ჩინებული პლასტიკით. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი, რითაც ქ. ლოლაშვილმა მიიპყრო მაყურებლის ყურადღება — არის მერკუციოს წარმოსახვის სრულიად ახლებური ინტერპრეტაცია. მსახიობმა შეგნებულად უარყო უკვე შემუშავებული, ტრადიციული, კლასიკური ხერხების გამოყენების შესაძლებლობა, იგი უფრო რთული და საინტერესო ძიების გზით წავიდა. ქ. ლოლაშვილის მერკუციო, რომელიც უთუოდ

ტი, მინაიტქს მას ზოგადსაკაცობრიო ელერადობე, მექმნეს ხალისიანი, ღრმად მუსიკალური, ორიგინალური სპექტაკლი სახანსახაბო, რომელიც უდიდეს ზემოქმედებით გავლენას ახდენს ნებისმიერ აუდიტორიაზე.

ამ სპექტაკლში ჟანრი ლოლაშვილი ანასხიერებს მოხრობელს, ანუ ბრეტის მიხედვით, საბალბო მომღერალს. არ გადავაჭრებთ, თუ ვიტყვით, რომ ქ. ლოლაშვილის ბრწყინვალე, კასკადურმა შესრულებამ ბევრად განაპირობა სპექტაკლის სახეობა, სადღესასწაულო განწყობილების კიდევ უფრო ზაფხავსა და წინ წამოწევა. ქ. ლოლაშვილი თავისი მრეჭველ და მომნუსხველი ტემპერამენტის წყალობით ბოლომდე უნარჩუნებს სპექტაკლს ცხოველყოფილ რიტმს.

ქ. ლოლაშვილი თავის გმირს მრავალ პლანში წარმოვიდევინს — იგი წამყვანიცაა, მიხრობელიც, უბრალო მეთვალყურე, მომღერალი. ყველა მასზე დაკვირვებულ ფუნქციას მსახიობი უძებნის საოცრად სადა, ელეგანტურ და უაღრესად მეტ-



„პრემია“. ლუბაევი — რ. ჩხაიძე, პოტაპოვი — ქ. ლოლაშვილი, ვარიკოვი — დ. უფლისაშვილი

ატარებს აღორძინების ეპოქის ნიშან-თვისებებს, პირველ ყოვლისა, მაინც უაღრესად თანამედროვე ადამიანია. სწორედ ამ კლასიკურისა და, თანამედროვე თვალთახედვის ურთიერთშერწყმამ გახადა ესოდენ საინტერესო მსახიობის ნამუშევარი. მერკუციო ლოლაშვილის შესრულებით ნათელი გონების, მღელვარე, ბოზოქარი, მეამბოხე სულის, მძაფრი ვნებების მატარებელი პიროვნებაა, რომელიც თავისი აქტიური ქმედებით სიცოცხლის ძლიერებას აგვიტარებს ყველგან, სადაც კი „ხელი მიუწვდება“ — ასე გაიაზრა მსახიობმა მერკუციო.

1975 წელს რუსთაველის თეატრმა ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმით ელვარე ფურცელი ჩაწერა თანამედროვე ქართული თეატრის ისტორიაში. საყოველთაოდ ცნობილია, თუ როგორი გამოხმაურება ჰპოვა ამ სპექტაკლმა არა მხოლოდ ჩვენთან, არამედ მსოფლიოს ბევრ ქალაქში, ფართო თეატრალურ წრეებში. მართლაც, ძნელია არ გაიზიარო შემუშავებული აზრი, რომ რეჟისორმა რ. სტურუამ და მთელმა შემოქმედებებმა კოლექტივმა ასლებურად წაიკითხეს ბრეტ-

ყველ გადწყვეტას. ქ. ლოლაშვილის წამყვანი ორგანულ კავშირშია სპექტაკლის ყველა მონაწილესთან, იგი მათთან ერთად ცხოვრობს და ელვავს, იტანჯება და განიცდის, თანაბარი ძალით ინაწილებს მათ სიხარულს და ბედნიერებას და ეს ხდება არა უტარიბებულად, გამიშვლებულად, არამედ შეუმჩნეველად, შეფარვით, ნახვევრატონებში, მაგრამ მოვლენებთან ორგანულ მოლიანობაში.

ქ. მუხიკოს ყოველდღიურმა გაზეთმა „ელ დიამ“ ასეთი შეფასება მისცა ქ. ლოლაშვილის შესრულებას: „უდავოდ აღსანიშნავია ბრწყინვალე მსახიობის ჟანრი ლოლაშვილის მიერ შექმნილი მოხრობელის როლი, რომელიც არა მარტო სიმღერებით, არამედ მთელი თავისი მოქმედებით განუმეორებელ სახეს ქმნის“¹⁷.

ამას წინათ, თბილისში შემოქმედებითი მივიღებთ იმყოფებოდა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მარქსიზმ-ლენინიზმის კულტურისა და ხელოვნების ინსტიტუტის დოცენტი ლიანე პფელინგი, რომელიც ამჟამად ბრეტის შე-

„კავკასიური ცარცის წრე“. მობრობე-
ლო — ქ. ლოლაშვილი, გრუშე ვანაძე
— ი. გიგოშვილი



მოქმედებას სწავლობს. მე ვისარგებლე შემთხვევით და ვთხო-
ვე ქალბატონ ჰუმელინგს გამოთქვა თავისი აზრი როგორც
სპექტაკლზე, ასევე, კონკრეტულად, ჟანრი ლოლაშვილის
შესრულებაზე.

ლი ა ნ ე პ ფ ე ლ ი ნ გ ი : „ბრეტის ასეთი თამამი წაკით-
ხვა ჩემთვის სასიამოვნო მოულოდნელობა იყო. ეს ერთ-ერთი
ბრწყინვალე სპექტაკლია, რომელიც კი საერთოდ მინახავს.
მე წმინდა პროფესიული გულწრფელობით მშურს ქართული
თეატრისა.

რაც შეეხება წამყვანს — ეს ხომ ღერძია მთელი სპექტაკ-
ლისა, რომელსაც ხელთა აქვს „ჩაგდებული“ აღმავალი რიტ-
მი. მე იშვიათად შემხვედრია ისეთი მუსიკალური და მიმზი-
დველი მსახიობი, როგორც ჟანრი ლოლაშვილია, მე ვიტ-
ყობდი, რომ ეს მსახიობი დიდად ეხმარება კომპოზი-
ტორს. თავისი შესანიშნავი მუსიკალური ეპიზოდების საბიფ-
რად წარმოდგენაში, ისევე როგორც თვით მუსიკა დიდად უწ-
ყობს ხელს მსახიობს სრულყოფილად გამოაღინოს თავისი
განსაცდევრებელი ვოკალური და პლასტიკური მონაცემები“.

მომდევნო ნამუსუვარი ჟანრი ლოლაშვილის ბიოგრაფიკა-
თვის მეტად საინტერესო აღმოჩნდა. იგი შეხვდა ენერგიულ,
სადი პოზიციის, პრინციპულ პერსონაჟს, დღევანდელ, თან-
ამდროვე მუშას და ეს შეხვედრა მაღალ დონეზე შედგა.

ქ. ლოლაშვილი გულის სიღრმეში მუდამ ოცნებობდა თან-
მედროვე გმირის საკანონიერებაზე, ამიტომ სისარულით მიი-
ღო რ. სტურუას წინადადება ეთამაშა ბრიგადირის რთული
და საინტერესო როლი ა. გელმანის „დასაწყისში“.

გარეგნულად ჟანრი ამ სპექტაკლში სრულებით არ დასცი-
ლებია თავის თავს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თით-
ქოს იგი რეპეტიციავზე შემოვიდა და არა სპექტაკლში სათამა-
შოდ, მაგრამ საკმარისი იყო წარმოთქვა პირველივე ფრაზა,
მოკლე და ენერგიული მოძრაობით მოეხაზა საოცრად მეტყვე-
ლი ვესტი, რომ ჩვენს წინაშე იდგა სულ სხვა ადამიანი,
მკვეთრად გამოჩნქული ინდივიდუალური სამყაროთი.

ქ. ლოლაშვილის ბრიგადირს თავისი მყარი მოქალაქეობრი-
ვი პოზიცია აქვს და მზად არის ყველგან, ყოველგვარ სიტუა-
ციაში დაიცვას იგი. ბრიგადირი ცხოვრების გზას სწორხა-
ზოვნად გასცქერის. მისთვის არ არსებობს მიხეველ-მოს-
ვეული ბილიკები, რაიმე მაქინაციებით იოლად ფონს გას-
ვლა, მას ერთი მიზანი აქვს ცხოვრებაში — იყოს პირნათელი
და მართალი საკუთარი სინდისისა და მრწამსის წინაშე. ამი-
ტომაც ყველაზე ხალისიანად და ენერგიული ნაბიჯებით ბრი-
გადირი შემოდის პარტიული კომიტეტის სხდომაზე. მას არ
აშინებს სხდომის მონაწილის არც ერთი წევრის მოსალოდ-
ნელი შემოტევა; იგი ყველას ღირსეულად შეეგებება. ქ. ლო-
ლაშვილის შესრულებისთვის თავისი გმირის ყველა ეს თვი-
სება ნიშნდობილია, მსახიობი დიდი გულწრფელობით, ტემ-
პერამენტით, ემოციურობით წარმოგვიდგენს ბრიგადირის
მდიდარ, წინააღმდეგობრივ, ვაკაცურ შინაგან სამყაროს. იგი
მკაცრია და დაუნდობელი ყოველგვარი სიყალბისა და უსამარ-
თლობის მიმართ. გავისწნოთ როგორი აღუღებელი და და-
ძაბული ეკამათება ბრიგადირი-ლოლაშვილი ტრესტის მმარ-
თველს, საეგვმო განყოფილების გამგეს და პარტიული კომი-
ტეტის სხდომის სხვა წევრებს, რომლებიც ცდილობენ დაარ-
წმუნონ იგი, რომ პრემია, რომელიც მათ ბრიგადის მიაკუთ-
ნენს, სასეპებით დამსახურებული ჯილდოა. ქ. ლოლაშვილი
თავისი თამაშით გვიწარგავს რწმენას, რომ ასეთი პარტიული
თუ კომკავშირული მუშაკები უჭკველად შეიტანდნენ ძირეულ
გარდატეხას ნებისმიერი დაწესებულების მუშაობაში.

კიდევ ერთი თანამედროვე გმირი — გიორგი განასახიერა
ჟანრი ლოლაშვილიმა ნ. წულესკიანის „თუთარჩელაში“ (რე-
ჟისორი ნ. ხატისკაცი). ამ სახეში ქ. ლოლაშვილმა თავისი აქ-
ტიურულ შესაძლებლობათა ახალი მხარეები გამოავლინა —
იგი წარმოგვიდგა როგორც ღრმა ფსიქოლოგიური განცდის,
შინაგანი ემოციების მსახიობი, რომელსაც ძალუბს მძაფრ
დრამატულ განცდათა ხელყოფა, ტრაგიკულ ჟღერადობამდე
ასვლა.



ჟანრი ლოლაშვილმა გიორგის როლში ოსტატობის გარკვეულ ბჭეს მიაღწია. გავიხსენით მის მიერ პირველ მოქმედებებში ჩართული, თავებუდამხვევი სწრაფი რიტმით წარმოთქმული მონოლოგი სამუელ ბეკეტის პიესიდან. ეს უკვე სერიოზული განაჯსადია პროფესიული დაოსტატების გზაზე, და, გარდა ამისა, ამ მონოლოგის წაიკისხავს ჟანრი ლოლაშვილის ჯერ კიდევ გამოუვლენელი პოტენცია გადაგვიხსნა თვალწინ — მხატვრული კიბხვის, ჩვენი ღრმა რწმენით, დიდად ნიჭიერი ოსტატისა!

ჟანრი ლოლაშვილის ბოლო ნამუშევარია ავსტროვი მ. ჯავახიშვილის „ქალის ტვირთში“ (რეჟისორი თ. ჩხეიძე). ამ როლით ქ. ლოლაშვილმა კიდევ ერთი ნაბიჯი გადადგა წინ საკუთარი ოსტატობის ასამაღლებლად.

მეფის რუსეთის ჟანდარმერიის წარმომადგენლის სახეს მსახიობმა ორიგინალური გასაღები მთარგო. ავსტროვის სახის გახსნის დროს ქ. ლოლაშვილი უფრო რთული გზით წავიდა — მან გააღრმავა როლის ბუნება, გააფართოვა თავისი გმირის სულის განცდა მასშტაბები, მეტი ფერები გამოიყენა ამ პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გასაშფოთად, გამოსამჟეურებლად. ფერების ჭარბად გამოყენება ზოგ შემთხვევაში სახის საზიანოდ შემობრუნდება ხოლმე; ამ დროს ხშირად ხდება ზომიერებისა და მხატვრული ტაქტის საზღვრების უცარი, მოულოდნელი შებღალვა. ქ. ლოლაშვილის შესრულებაში ეს სისშიშრობა სავეგებით მოხსნილია! მსახიობი იმდენად ორგანიზულად და დამაჯერებლად მოქმედებს სცენაზე, რომ პერსონაჟის სახათის, განწყობილების ნებისმიერი მონაცვლეობა, ფერების ზედმეტად გამუქება კი მხოლოდ ხელს უწყობს და ესმარება მაყურებელს ღრმად ჩასწვდეს ავსტროვის რთულ შინაგან სამყაროს.

კაუე-შანტანის სცენაში ქ. ლოლაშვილი ავსტროვს წარმოგვიდგენს როგორც გახვლებულ მიჯნურს, რომელიც მზად არის ყველაფერი დათმოს სიყვარულის გულისთვის. რამდენი რბილი ნოტი მოუძებნა აქ მსახიობმა თავის პერსონაჟს, როგორი წრფელია მისი აღსარება, როგორ უთრთის და დღევისაგან ვეზარება ხმა, როდესაც საყვარელ არსებას ანდობს გულისთქმას, და, აი, ავსტროვმა მიადწია საწაღდეს — დაითანხმა ქვით ცოლობაზე. მომდევნო სურათში ჯერის დასაწერად მოსული ავსტროვი-ქ. ლოლაშვილი უკვე სხვა იერით, სხვა განწყობილებით შემოდის ახატვლებთან. მის გემოხვებაში აშკარად ნათლად ამოიკითხება თვითკმაყოფილება, სულიერი სიმშვიდე, საკუთარი ძალების რწმენას და ერთგვარი სიამაყის გრძობასაც იმის გამო, რომ საბოლოოდ მიიწვია გაიტანა თავისი; მაგრამ ეს სიმშვიდე მოულოდნელად შეიცვლება საშინელი, სულის მღრღნელი ეჭვით და სულ მალე ავსტროვი საკუთარი ბედნიერების მსგერევის მოქმე აღმოჩნდება. აქ ქ. ლოლაშვილი მეტად რთული დილემის წინაშე დგება — მას უნდა გაემიშვლებინა თავისი გმირის შეუჩაქყოფილი, დაკნინებული, დამცირებული თავმოყვარეობა, ადამიანური ღირსება; მთელი სისასტიკით, დაუნდობლობით

უწინებინა ის დიდი მორალური კრასი, სრული სეფტუმიტი რომელიც მას ცოლის დაღატმა დაატება თავს. ქეთევანთან პირისპირ შეხვედრის ბოლო სცენაში მსახიობი დრამატულ განცდათა კულმინაციურ წერტილს აღწევს. ავსტროვი შებრუნებულა უბედურებით, იგი დრტიკანს, ბორგას, არ გრძობა შეურაცხავის უკადრუხვად უხუმ ფორმებსაც კი, მრალალატ ცოლს ზიზუნდარევი კლიოთი უბრძანებს ჩაიკვას და გამოაკვებს, რათა საკადრისი მოუხლას. ქეთევანი მუხლოდრეკით ევედრება შეიბრალოს და აქ, ქ. ლოლაშვილის ავსტროვი წამით შეიცვლება, თვალები ცრემლებით ევსება, ზიზუნდარევი ტონიც საოცრად თვინიერი გაუხდება და თითქმის მუდარის კლიოთი მიმართავს: „რას ჩაინიარ, გვეყოფა, წამოდექი, თავს რატომ იმკითხება!“ აქ ქ. ლოლაშვილის ავსტროვი მაყურებლის თანაგრძნობას იმსახურებს. მსახიობის შესრულების უდავო ღირსებად უნდა მივიჩნიოთ, რომ იგი მხოლოდ უარყოფით თვისებებს რიდი გამოკვების, არამედ თავს მოვალედ მიიჩნევს გელმოდინენდ ეძიოს უარყოფითში დადებითი მარცვლებიც.

ჟანრი ლოლაშვილი ასალგაზრდა მსახიობთა თაობას მიეკუთვნება, და რაოდენ სასიხარულოა, რომ უკვე ამ ეტაპზე, თავისი აქტიორული გზის დასაწყისშივე საშალებად მოგვეცა გვესაუბრა მასზე, როგორც მრავალმხრივ, უადრესად საინტერესო და პერსპექტიულ მსახიობზე. ჟანრი ლოლაშვილს წინ ვრცელი და საინტერესო გზა უდევს, ამ გზაზე მას მრავალი სიხარული, განცდა, მღელვარება მოელოს, მისი ნიჭი ხომ ახლა იწყებს მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და ძლიერებით გამონათებას!..

შენიშვნები:

- 1, 2, 3 „თეატრალური მოამბე“, 1976 წ. № 2.
- 4 „Советская культура“, 1976 г. 6 IV.
- 5 „სამშობლო“, 1976 წ. № 8.
- 6 „Вечерний Тбилиси“, 1976 г. 30. III.
- 7 „Неделя“, 1976 г. № 24.
- 8 „საბუთა ხელოვნება“, 1976 წ. № 7.
- 9 „Театр“, 1976 г. № 12.
- 10 „Театральная жизнь“, 1976 г. № 13.
- 11 „Неделя“, 1976 г. № 24.
- 12 „თეატრალური მოამბე“, 1976 წ. № 2.
- 13 „საბუთა ხელოვნება“, 1976 წ. № 7.
- 14 „თეატრალური მოამბე“, 1976 წ. № 2.
- 15 „სამშობლო“, 1976 წ. № 8.
- 16 გ. ციციშვილი, შალვა დადიანის დრამატურგია, თბილისი, 1955 წ.
- 17 „El Dia“, 1977. 18. V., გვ. 20.

პორტ-უორტი (აშშ) არასოდეს ყოფილა დიდი მუსიკალური ტრადიციების ქალაქი. იგი უფრო სახვითი ხელოვნების ნიმუშებით, საინტერესო მუზეუმებითაა ცნობილი. 1962 წლიდან კი პორტ-უორტი მუსიკის კერადაც გადაიქცა, ვინაიდან აქ ოთხ წელიწადში ერთხელ იმართება დი-

ველივე ამას და როგორც მუსიკოსმა სიცოცხლისუნარიანობა შეინარჩუნო, გამონაკლისთა ხვედრიაა — აღნიშნავს ლეონ ფლეიშერი — ვან კლიბერნის სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსის ჟიურის წევრი. პორტ-უორტის მორტივი კონკურსი შარშან, სე-

ახალგაზრდა პიანისტის ბამარ ჯუშუბა

მანანა ავაზაშვილი

დი და უაღრესად სერიოზული ასპარეზობა — ვან კლიბერნის სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსი. ამ კონკურსზეა უკვე მოიპოვა მაღალი ავტორიტეტი, მასში მონაწილეობა, მით უფრო გამარჯვება დიდი პატივია შემსრულებელთათვის. ამ კონკურსის ლაურეატებს, ფულად ჯილდოსთან ერთად (I პრემია — 10000 დოლარი, II პრემია — 6000 დოლარი, III პრემია — 3000 დოლარი), სთავაზობენ დიდ საკონცერტო ტურნეს ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და ევროპაში, დებიუტს კარნეგი-ჰოლში და ლინდისში, გამოსვლებს ისეთ სახელგანთქმულ კოლექტივებთან, როგორცაა ფილადელფიის, ჩიკაგოს, კლივლენდის ორკესტრები, გრამშენაწერებსაც. .. გაუძლო ყო-

ქტემბერში გაიმართა. ქართველი მუსიკოსები, მთელი ჩვენი საზოგადოებრიობა მღელვარედ ელოდა კონკურსის შედეგებს, ვინაიდან მასში, სხვათა შორის, მონაწილეობდა ჩვენი თანამემამულე — ნიჭიერი ახალგაზრდა პიანისტი ლექსო თორაძე, რომელმაც თბილისში, ზ. ფალიაშვილის სახელობის ცენტრალურ მუსიკალურ სკოლაში მიიღო საშუალო მუსიკალური განათლება (პედაგოგ რ. როჟოკის კლასი), შემდეგ კი სწავლა განაგრძო ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში (პროფესორ ე. გურგენიის კლასი). მერე ლ. თორაძე ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტი გახდა (პროფესორ ი. ზაკის კლასი). უკანასკნელ ხანებში იგი შესა-

ნიშნავ პიანისტთან და პედაგოგთან ბ. ზემლიან-სკისთან მეცადინეობდა. ამჟამად ლ. თორაძე მოსკოვის კონსერვატორიის ასისტენტ-სტაჟიორია.

ვ. კლიბენინის სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსზე ლექსო თორა-



ლექსო თორაძე

ძეს II პრემია და ლაურეატის საპატიო წოდება მიენიჭა. ეს ძალზე დიდი წარმატება გახლავთ. მით უფრო, რომ ამჯერად კონკურსანტების რიცხვმა საგრძნობლად იმატა. 200 მუსიკოსისაგან წინასწარი შერჩევის შემდეგ, კონკურსზე დაშვებულ იქნა 76 პიანისტი, ამათგან ნახევარფინალში მხოლოდ 15 პრეტენდენტი გავიდა, ფინალში კი მონაწილეობდა 7 პიანისტი. ლაურეატის წოდება მხოლოდ სამ მუსიკოსს მიენიჭა. პირველი პრემიის მფლობელი გახდა ახალგაზრდა ამერიკელი პიანისტი — კიორტისის ინსტიტუტის სტუდენტი 24 წლის სტივენ დე გრუტი, მესამე პრემია კი მიენიჭა ტესასელ ჯეფრი სვიონს. ამასთან დაკავშირებით საუკრადოდება ამერიკის პრესაში ჯონ არდონის მიერ გამოთქმული აზრია: „იფიქრობთ, რომ დე გრუტი ჟურის კომპოზი-

სული არჩევანია“ („ნიუ-იორკ-ტაიმსი“, 1977 წლის 3 ოქტომბერი).

როგორც ჩანს, კონკურსის შედეგებმა აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ბევრს მიაჩნდა, რომ პირველი პრემია სწორედ ლექსო თორაძეს ეკუთვნოდა. ასევე ფიქრობდა კონკურსის ჟიურის ერთ-ერთი წევრი ლიდი კრაუტე, რომელმაც პრესის საშუალებით გამოაცხადა: „ამ შესანიშნავ პიანისტს გააჩნია ვულკანური ძალა და ტემპერამენტი... იგი სრულყოფილად ასრულებს თავდაჭერილობასა და დიდ ნებისყოფას, ამავე დროს, არასოდეს მომისმენია ასეთი მგზნებარე, ასეთი ღონიერი დაკვრა. მისი სხეულის ყოველი უჯრედი, ყოველი ატომი ცოცხლობს მუსიკით... იგი ერთდროულად ასხივებს ძლიერებასაც და სინაზესაც.

ასეთი შესრულებისათვის მას ნამდვილად ეკუთვნოდა პირველი პრემია...“

იგივე „ნიუ-იორკ-ტაიმსმა“ განიხილა რა ლაურეატების დაჯილდოების ცერემონიალი, რომელზედაც სამივე გამარჯვებულს 20 წუთიანი გამოსვლა მისცეს, აღინიშნა: „ლ. თორაძემ თავისი დაკვრით ნამდვილად დაამარცხა მეტოქეები. სპონტანური და ხანგრძლივი იყო მსმენელის რეაქცია მის მიერ შესრულებულ სტარკანსკის „ტრაგინასხარაზე“, მისი დაკვრა გრანდიოზულიც იყო და კრისტალურად წმინდა. მსმენელმა მხოლოდ მას მოსთხოვა „ბისზე“ დაკვრა...“

ლექსო თორაძის ასეთი წარმატება ქართული მუსიკალური საზოგადოებისათვის სრულიად ახალი იყო მოულოდნელი, მით უფრო, რომ ვან კლიბენინის სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსისათვის საბჭოთა პიანისტების შესარჩევი კონკურსი ჩვენს დედაქალაქში გაიმართა, რაც საქართველოს სსრ კულტურის საინისტროს ინიციატივა გახლავთ. ამდენად, ჩვენ შესაძლებლობა მივაქვით გავცნობოდით იმ პროცესს, რომელიც ლექსო თორაძეს პორტ-უორტში უნდა შეეგრძელებინა. მისმა დაკვრამ წარუღებელი შთაბეჭდილება დატოვა კონკურსის ჟიურისზე, რომელშიც მონაწილეობდა პიანისტები მონაწილეობდნენ, და მსმენელზემდეც. ამჯერად ლექსო თორაძე წარსდგა უბოთუქსი და მრავალფეროვანი პროგრამით — ბახის პარტიტა და მინორი, პოდინის სონატა სოლო მინორი, ნოცარტის სონატა მი-ბემოლ მა-ჯორი, სკარლატის ორი სონატა, შოპენის სკერცო დო-დიუჟ მინორი, რამანინოვის ეტაჟი — სურათი რე მაჟორი, ლისტის სონატა სი მინორი.

რი, სტრავინსკის — სამი ფრაგმენტი ბალეტიდან „ტაკიმახსარა“, პროკოფიევის მესამე საფორტეპიანო კონცერტი. მან ამ სტილისტურ ნაირფეროვნებაში გამოავლინა არა მარტო მალაი პროფესიონალიზმი, არამედ არტისტული გარდასახვის შესანიშნავი ნიჭიც. ლ. თორაძემ მალაიდონეზე შესრულა ერთმანეთისაგან ესოდენ მკვეთრად განსხვავებული ქმნილებანი.

განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ლექსო თორაძის მიერ თანამედროვე მუსიკის ნაწარმოებთა შესრულებამ — პროკოფიევის მესამე საფორტეპიანო კონცერტმა და სტრავინსკის „ტაკიმახსარამ“, კომპოზიტორისა და შემსრულებლის სრული შერწყმის შთაბეჭდილება რომ დატოვეს.

პროკოფიევის კონცერტში მან ავტორისეული ხედვა გამოაჩინა, გამოავლინა რიტმული აზროვნების იშვიათი უნარი, მიაღწია თვითველი რიტმული ფიგურაციის წუსტას და სახიერ გამოკვეთასა და გამახვილებას, რითაც აახშიანა, აამეტყველა ინტონაციური „ბირთვებიც“. მკაფიო არტიკულაცია, დაბალი რეგისტრის ღრმა და სასუსე ელერადობა, ბგერითი პალიტრის მრავალფეროვნება და სიმდიდრე, — აი, რა ახასიათებდა ლ. თორაძის შესრულებას, პროკოფიევის მუსიკაში ღრმა წვდომის, სრული შერეწმებისა და სწორი გავების ნიშნულად რომ იქცა.

უზადო პიანოში, ვირტუოზული ტექნიკა, ავტორისეული ტექსტის დეტალური ანალიზის უნარი, ფორმის შერეწმება და ამავე დროს საყოფიერი სიწრფელოე, უშუალობა, ბუნებრიობა, — ამაშია ლ. თორაძის ხელოვნების შემოქმედების ძალა, რომელმაც ნამდვილ მწვერვალს სტრავინსკის „ტაკიმახსარას“ შესრულების დროს მიაღწია.

ფერადოვან სპექტაკლად ჩაფიქრებულს. ეს ნაწარმოები განსაკუთრებულ სიროთლებს უქმნის პიანისტებს, რომლებსაცაც საფორტეპიანო გამომსახველობით ელვარე სანახაობის წარმოსახვა ევალებათ. ტრანსკრიფცია მოითხოვს რეჟისორული ხედვის გამთავანებასაც, სახეების სკულპტურული ძერწვაც, საორკესტრო თუ საგუნდო ელერადობის წარმოსახვაც და ყველაფერი ეს უნდა გაეცხლდეს ერთი ინსტრუმენტის საშუალებით. სწორედ აქ გამოჩნდა ლ. თორაძის მალაი პიანისტური ოსტატობაცა და არტისტული მრავალმხრიობაც. მან „ტაკიმახსარა“ წარმოადგინა, როგორც ბრწყინვალედ განსახიერებელი სპექტაკლი; უსმენ მას და თითქოს ხედავ დათოვლილ სანაკტ-პეტერბურგში გამართულ სეინრობას, აღვირახსნილ მხიარულებას, თავბ-

რუდამხვევ ცეკვებს, თავაშეშეული ბრბოს როკვას, ლამაზშენების გინასს. იგი სწორედ ამ ფონზე ანსახიერებს ტაკიმახსარას ოდნავ სვედინასა და საოვრად კოლორიტულ სასებს.

„ტაკიმახსარა“ სტრავინსკის შემოქმედებას ერთ-ერთი მწვერვალია. ეს თვით ცხოვრებაა, განსჭვალული პარადოქსული მრავალფეროვნებით. კომპოზიტორი ყოველივე ამას ხატავს იმპრესიონისტული სინატიფითა და ექსპრესულადინამიზმით. ექსტატური ფონი და ტაკიმახსარას ტრაგიზმი, — აი, კონტრასტი, რომელიც ლ. თორაძემ წარმოაჩინა მიოელი სიცხადით, მიოელი თავისი პარადოქსებით, ქვეტექსტებითურთ, მან ამ კონტრასტში ჩააქოვა სულიერი სიფაქობე, სითბო, დიდი ადინაზური გულსტეკიოლიც.

სტრავინსკი შემსრულებელთაგან ყოველთვის მკაცრად თხოვდა ავტორისეული ნება-სურვილის გამოვლინებას, ერთგვარ მორჩილებასაც კი. ლ. თორაძის სასახლოოდ უნდა ითქვას, რომ იგი ავტორის მიმართ ღრმა მოწოდებასაც ამყვადინებს და ამავე დროს თავის არტისტულ ინდივიდუალობასაც არ დალატობს. იგი სტრავინსკის წინაშე „ქედს იხრის“ და დამოუკიდებლობასაც, დირსებასაც ინარჩუნებს.

საქმე ისაა, რომ ლ. თორაძის საშემსრულებლო ხელწურისათვის მისაწვდომია სტრავინსკისული სტილისტიკა, — თავისებურად სტილიზებული ნელოდიკა, რომელიც დატვირთულია ინტენსიური ქრომატიზმითა და კონსტრუქციული ელემენტებით, რთული და მრავალწახანოვანი რიტმულ-დინამიკური საწყისი, თავისუფალი ტონალური აზროვნება, უმდიდრესი ტემბრული პალიტრა, ფორმის კონსტრუირების პრინციპებიცა და ურთულესი პოლიფონური ტექნიკაც. ყოველივე ამას ლ. თორაძე ძალდაუტანებლად, არტისტული გზნებით და ელვარებით ანსახიერებს, რადაც ტუმშარიტად თანამდროვეა თვით მისი ტალანტი.





ქართული საბჭოთა მონუმენტური ფერწერა

(გზავი და ბანდენციები)

ქეთევან იმნაიშვილი

პარმულმა საბჭოთა მონუმენტურმა ფერწერამ საინტერესო გზა განვლო. კანონზომიერია, რომ საბჭოთა მონუმენტური ფერწერის განვითარების ეტაპები, ძირითადი ტენდენციები და ძიებების მიმართულება მისთვისაც დამახასიათებელია.

დროის მოთხოვნათა შესაბამისად, ფერწერ-მონუმენტალისტთა წინაშე დასმული ამოცანები იცვლება. ეს აისახება მხატვრობათა როგორც თემატურ გადაწყვეტაში, ისე მხატვრული ხერხების ძიებაშიც. სულ უფრო ნათლად იკვეთება სპეციფიკური ნიშნები, რომლებიც მონუმენტურ ფერწერას დაზგურისაგან განასხვავებენ. ეს პროცესები განსაკუთრებით ნათლად 60-70-იანი წლების ნამუშევრებში შეინიშნება.

ქართული საბჭოთა მონუმენტური ფერწერის განვითარების პირველ ეტაპზე მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ამ დარგში ევგენი ევგენის ძე ლანსერეს მოღვაწეობამ. 1920-34 წლებში მხატვარი საქართველოში ცხოვრობდა და აქტიურ მონაწილეობას იღებდა მის მხატვრულ ცხოვრებაში. აღსანიშნავია, რომ ე. ლანსერეს პედაგოგიურმა მუშაობამ თბილისას სახმატერო აკადემიაში დიდად შეუწყო ხელი მონუმენტალისტთა კადრების მომზადებას.

საქართველოში ე. ლანსერეს მიერ შესრულებული ნამუშევრებიდან დღემდე შემორჩენილია მხოლოდ ერთი, ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის ექსპიბიულში, მეორედან მესამე სართულზე ასასვლელი კიბის უკრედსკედელზე — „ბათუმის მუშათა დემონსტრაცია 1902 წელს“ (მოპირდაპირე კედელზე ამავე პერიოდში, 30-იანი წლების დასაწყისში შესრულებული „ზაპისის მშენებლობა“ ამჟამად აღარ არსებობს). კომპოზიცია გარკვეულად ჩაწერილი კედლის საკმაოდ ვიწრო და კიბის მარშით გადაკვეთილი სიბრტყეშია. ტექსტიანი ფურცლები მარჯვენა ქვედა და მარცხენა ზედა

კუთხეებში დეკორატიულ ვლერადობას ანიჭებს მოხატულობას და, ამავე დროს, გარკვეული პირობითობისა და პლაკატურობის ელემენტი შეაქვს მასში.

ამასთან ერთად, კომპოზიციაში შეიმჩნევა ელემენტები, რომლებიც გარკვეულად ასუსტებენ მის მონუმენტურობას. უხვადია თხრობითი ხასიათის მომენტები და ეთნოგრაფიული დეტალები. მაგრამ მთლიანობაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აშკარად ვლინდება მონუმენტური ფერწერისათვის დამახასიათებელი გარკვეული პრინციპები: არქიტექტურისა და მხატვრობის გააზრებული დაკავშირება, მთავარი ჯგუფის მონუმენტურობის მისაღწევად, სხვა ხერხებთან ერთად, მისი ორი საპირისპირო (ზედა და ქვედა) ხედვის წერტილის შერწყმა, დეკორატიული ვლერადობისა და კედლის სიბრტყის ხაზგასასმელად კომპოზიციაში ტექსტიანი ფურცლების გამოსახვა.

ამგვარად, ე. ლანსერეს მოხატულობაში აშკარად ჩანს მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტა მონუმენტური ფერწერისათვის დამახასიათებელი პრინციპების საფუძველზე, რომლებსაც იგი თავის თეორიულ ნაშრომებშიც აყალიბებდა.

30-იანი წლების ბოლოს ე. ლანსერეს ტრადიციებზე დაყრდნობით მონუმენტურ ფერწერაში მუშაობას იწყებს მისი მოწაფე უ. ჯაფარიძე. 1939-41 წლებში იგი მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის ფილიალის სხდომათა ადრბაზის მოხატულობას ასრულებს.

მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის შენობა (არქ. ვ. შრუშვი, 1936-38 წწ.) საბჭოთა საქართველოში ხელოვნებათა სინთეზის პირველი მაგალითია. სხდომათა დარბაზი ძლიერ განათებით, მხატვრობისათვის განსაზღვრული ადგილებით, ნათელი და მოწესრიგებული ინტერიერის შთაბეჭდილებას ახდენს.

საპირველამისო დემონსტრაციის ამხანველი მრავალ-



ე. ბერძენიშვილი

აბესალომ და ეთერი (ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმი)

ფიგურაინი კომპოზიცია დინამიკური, დაბაბულია. მოქმედება კედლის სიბრტყის პარალელურად გაშლილ „სცენაზე“ ვითარდება დიაგონალური მიმართულებით, მარცხნიდან მარჯვნივ სიღრმეში.

მხატვარი სამ ძირითად ჯგუფს გამოჰყოფს. აზრობრივად მთავარი ცენტრიდან ოდნავ მარცხნივ გადაადგილებული, ოთხი კაცისაგან შემდგარი ჯგუფი, სადაც ი. სტალინია გამოსახული. ორი სხვა ჯგუფი — ძველი თბილისის ტიპური წარმომადგენლები — ქართულ კაბაში გამოწყობილი ქალი და წვრილი მკვებრე, ცხენოსანი პოლიციელი და დემონსტრანტები მარცხენა და მარჯვენა კიდეებში პირველ პლანზე გამოსახული. ცენტრალური ჯგუფის უკან ადლებულნი ხალხის მასაა. მხატვარი გამოჰყოფს სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლებს და გვიჩვენებს მათ დამოკიდებულებას დემონსტრანტებისადმი. შორს, სიღრმეში, პოლიციელთა ცხენოსანი რაზმი მოჩანს.

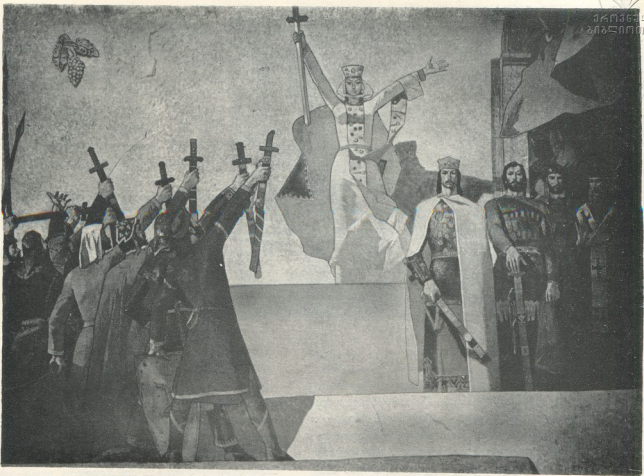
მთავარი ჯგუფები ხაზგასმულია ფორმათა დასრულებული დამუშავებით და მუქ ტონებში გადაწყვეტით.

უ. ჯაფარიძის მოხატულობა ძირითადად ე. ლანსერეს პრინციპებს აგრძელებს. მოქმედება აქაც კედლის სივრცის პარალელურად ვითარდება, განსხვავება მთავარ და მეორეხარისხოვან ელემენტებს შორის მოცემულია მათი მუქ (თბილ-მთყავისფრო) და ღია (მოცისფრო-ცვც) ტონებში შესრულებით. შეიმჩნევა თხრობითი ელემენტებისა და ეთნოგ-

რაფიული დეტალების სიუხვე, რასაც განაპირობებს თვით ისტორიული ფაქტის ასახვის ამოცანა.

ომის შემდგომ მოხატულობებში ძირითადად ქვეყნის უახლოესი წარსული აისახა. გამარჯვებისა და მშვიდობიანი ცხოვრების სიხარული, ხალხთა მეგობრობის ტრიუმფი — ეს თემები იქცა წამყვანად მონუმენტურ ფერწერაში. მოხატულობებში ძირითადად საზოგადოებრივ-კულტურულ დაწესებულებებში სრულდება (თეატრები, კულტურის სახლები და სხვ.). ამასთან, ინტერიერში უმთავრესად პლაფონი იხატებოდა. ასეთ მონუმენტურ მოხატულობათაგან ყველაზე მნიშვნელოვანად უნდა ჩაითვალოს: რ. სტურუას — ჭიათურის ა. წერეთლის სახელობის თეატრის დარბაზის მოხატულობა — „გამარჯვების დღესასწაული“ (1947 წ.), მისივე „ხალხთა მეგობრობა“ — სოფელ შრომის კულტურის სახლის მაყურებელთა დარბაზში (1957 წ.), აპ. ქუთათელაძის — „ჯანყი გურიაში“ — მახაბადის თეატრის დარბაზში (1959 წ.).

ჭიათურის თეატრის მოხატულობა რ. სტურუას პირველი ფერწერული პლაფონია. გეგმაში მართკუთხა დარბაზი ეკლექტურად არის გაფორმებული სხვადასხვა დეკორატიული ელემენტების (მსუბუქი თაღების, ოქროსფერი ლენტების და სხვ.) გამოყენებით. დარბაზის ჭერზე, ოქროსფერი ჩარჩოს მოხაზულ წრეში ჩაწერილია კომპოზიცია „გამარჯვების დღესასწაული“.



რ. სტურუა

თამარი მასიანის ბრძოლაში. (ახალი-
ხის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი)

პლაფონის მოხატულობაში ჩანს გარკვეული მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტა: სახალხო დღესასწაულის ამსახველი, მრავალფიგურიანი კომპოზიციის საშუალებით რეალური და გამოსახული სივრცის გაერთიანება და ამით დახშული ინტერიერის გაზრდა. ოქროსფერი ჩარჩოს გასწვრივ, ქვის „კარნიზის“ ნაპირთან ფიგურები ერთმანეთის მიყოლებითაა განლაგებული და ისინი ცის ფონზე ძლიერ რაკურსში იკითხებიან. პერსონაჟები და საგნები თითქოს რეალურ სივრცეში „გადმოდიან“.

ფიგურული კომპოზიცია იარუსის მხარესაა ორიენტრებული და ამ მიმართულებით „მუშაობს“. მოხატულობის კომპოზიციური და შინაარსობრივი ცენტრი სცენის მხარეს მდებარეობს, სადაც გამარჯვებულ მეომრებთან შეხვედრაა გამოსახული. ყოველივე ეს გარკვეულად განსაზღვრულია დარბაზში შემოსასვლელი მთავარი კარების იარუსის ქვემოთ განლაგებით, რის გამოც შეესწავლიათ სცენის მხარე იპყრო:ს ურადლებს. დარბაზში მყოფი მაყურებელი ძირითადად პლაფონის წინ მდებარე ნაწილს ხედავს და მხატვარიც მეტ ურადლებას სწორედ მას უთმობს.

მოხატულობა საკმაოდ განზოგადებული მანერითაა შექმნილი. მასები ფართო მონასმებითაა გადმოცემული. დიდი როლი ენიჭება დაუნაწევრებელ ფერადოვან ლაქებს. ტონალურ გადაწყვეტაში ჭარბობს ცისფერი და წითელი (მოყავისფრო-მომინდისფროს, მონაცრისფროს, ხაკისფერის და სხვ. მონაწილეობით). აქაც უხვადია გამოსახული

ერთნაირი ყოფისათვის დამახასიათებელი დეტალები, რაც პერსონაჟთა კონკრეტიზაციასთან ერთად ვანრულ იერს ანიჭებს მთელ კომპოზიციას. მაგრამ ამ სცენის მოტანა „კარნიზთან“, პერსონაჟთა აქტიური „გადმოსვლა“ რეალურ სივრცეში, ზოგიერთი მათგანის ექსტრემი და ემოციები, აფრილებული ქსოვილები მთელს სცენას პირობით და თეატრალიზებულ ხასიათს აძლევს.

რ. სტურუას ფერწერული პლაფონი სოფ. შრომის კულტურის სახლში უკრაინელი და ქართველი ხალხების მეგობრობის თემას ეძღვნება (კერძოდ, სოფ. შრომისა და სოფ. გენიჩესკის კოლმეურნეების) და ძირითადად ჭიათურის პლაფონის პრინციპებით არის გადაწყვეტილი. საგრამ განსხვავებას ამ ორ მოხატულობას შორის განაპირობებს შრომის კულტურის სახლის ჭერის უფრო უხვი, მდიდრული დეკორირება. ფართო, ძლიერ პროფილირებული ჩარჩოები აკვეთარ ზღვარს ქმნიან გამოსახულ და რეალურ სივრცეებს შორის. მდიდრულ ორნამენტულ მოჩარჩობასთან დაპირისპირებაში უფრო მეტად გამოიკვეთება ვანრული დეტალები და თბირობითი მომენტების ისედაც მოჭარბებული სიუხვე. ამ მოხატულობასთან შედარებით ჭიათურის თეატრის პლაფონის კომპოზიცია „გამარჯვების დღესასწაული“ უფრო სადა, მკაცრი და მონუმენტურია.

მასარაბის თეატრის პლაფონის ოვალი, დარბაზის გემის შესაბამისად, სცენასთან სწორისაზოვნად არის გადაკვეთილი და მილიანად მხატვრობითაა დაფარული. ა. შ. ქუთათელაძის



ბ. ბერძენიშვილი

სასტუმრო „ივერიის“ საბანკეტო დარბაზის მოხატულობა (ფრაგმენტი)

მიერ შესრულებული კომპოზიცია სამი შინაარსობრივად და კომპოზიციურად დამოუკიდებელი ნაწილისაგან შედგება: „ჩაიანი გურიანი“, „ლელო“ და „ჩაის კრეფა“ (სამივე სიუჟეტი, როგორც ვხედავთ, გურიის ყოფიდანაა). აზრობრივად მთავარი ჯგუფი, აჯანყებული გურული გლეხობა, სცენის მხარეს, არქიტექტურით გამოყოფილ ცენტრალურ ნაწილშია გამოსახული. ეროვნულ სამოსში გამოწყობილი, იარაღისმწველი გლეხები მთელი სიმაღლით, ძლიერ რაკურსში, შერეული ჯგუფის სახით არიან მოცემულნი. მძაფრი მოძრაობები, აფრიალებული ქსოვილები (დროშა და ტანისამოსი), ყალყუე შემდგარი ცხენი, ერთიან, დაძაბულ, საბრძოლო განწყობილებას ქმნის. ეს განსაკუთრებით გამოიკვეთება გვერდითა კომპოზიციკითან დაპირისპირებაში, რომლებიც ბუნების ფონზე იშლებიან და ერთგვარად მოკლებული არიან მონუმენტურობას.

ინტერიერის გაზრდის ამოცანა ამ პლაფონის გადაწყვეტაშიც დგას. ფიგურები და საგნები თითქმის რეალურ სივრცეში „გადმოიან“.

რ. სტურუას და აპ. ქუთათელაძის მიერ შესრულებული ფერწერული პლაფონები მსგავსი პრინციპითაა გადაწყვეტილი: ორივე მათგანი მიზნად ისახავს მოხატულობის საშუალებით ინტერიერის ილუზორულ გაზრდას, შინაარსობრივი და კომპოზიციური ცენტრი სცენის მხარესაა, რაც საერთოდ არ არის დამახასიათებელი პლაფონის მოხატულობისათვის და ამ შემთხვევაში გაპირობებულია ინტერიერის (მაცურებელთა დაბაზის) თავისებურებით.

60-იანი წლებიდან მოყოლებული ინტენსიურად ვითარდება მონუმენტურ-დეკორატიული ხელოვნების ყველა დარგი — ფერწერა, ქანდაკება, ვიტრაჟი, კერამიკა, ქედრობა და სხვ.

მონუმენტურ ფერწერას, წინა პერიოდებისაგან განსხვავებით, ახასიათებს: თემატური დიაპაზონის გაფართოება, დეკორატიული ელემენტების მეტადი გაძლიერება; ეროვნული ხასიათის გამოვლენა გააზრებული უფრო ღრმად და კომპოზიციისათვის მხოლოდ ეთნოგრაფიული ელემენტების მიჩნევათ.

არ იფარგლება. ჟანრულ-თხობიანი მომენტების ნაცვლად იგრძნობა ეპიკურობისაკენ, ფართო განზოგადებისაკენ სწრაფვა. გარკვეული აზრის ხაზგასმისათვის მხატვრები არ ერიებიან ფორმათა სტილიზაციას და მრავალფეროვან, თამამ მხატვრულ გადაწყვეტას მიმართავენ.

ეს მომენტები უკვე რ. სტურუას ომისმემდგომ ფერწერულ პლაფონებში შეიმჩნევა, მაგრამ გამოკვეთილად მის 60-70-იანი წლების ნამუშევრებში ჩანს.

ტყიბულის მემხატეთა კულტურის სახლში 1960 წელს რ. სტურუას მიერ შესრულებული პლაფონის მოხატულობა — „ბოროტაა სძლია კეთილმან“ უკვე მნიშვნელოვნად განსხვავდება მისი პირველი ნამუშევრებისაგან.

წიულ პლაფონზე, ცენტრში ჩასმული მედალიონის ირგვლივ შექმნილ სარტყელში ჩაწერილია ერთი პრინციპით შერჩეული სიუჟეტური მომენტები და სახეები ქართული ხალხური ზღაპრებიდან, თქმულებებიდან და ანდაზებიდან. წინა პერიოდის ნამუშევრების თხრობით, ჟანრული ხასიათის ნაცვლად აქ უპირატესობა ენიჭება ალევგორიას, პირობითობას. მთლიანად კომპოზიცია უფრო ეპიკურ ხასიათს ატარებს. უარყოფილია დეტალიზაცია, აქცენტები მთავარზეა გადატანილი. აღსანიშნავია ფორმათა მეტი განზოგადება, დიდი როლი ენიჭება ელვრად ფერადოვან ლაქებს, რომლებიც აძლიერებენ მთელი კომპოზიციის დეკორატიულ ხასიათს.

ახალიცხის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმისათვის შესრულებულ მოხატულობაში „თამარი ბასიანის ბრძოლაში“ (1973 წ.) ერთმანეთის ზემოთ საფეხურებად განლაგებული ჯგუფები (მეომრები, დიდებულები, თამარი) კედლის სიბრტყეს უსვამენ ხაზს.

მნიშვნელოვანი განსხვავება შეიმჩნევა აგრეთვე ჯ. ჟაფარიძის და ა. ქუთათელაძის 70-იან წლებში შესრულებულ ნამუშევრებსა და მათ ადრინდელ მოხატულობებს შორის.

აპ. ქუთათელაძის მოხატულობა თბილისის სამხატვრო აკადემიის რესტორნის ერთ-ერთ დაბაზში — „თამარის ლაშქარი“ მკაფიოდ სიბრტყობრივ-დეკორატიულადაა გადაწყვეტილი. გამოსახულებანი ერთ პლანში, პირობით ფონზეა მო-

ცემული ლოკალური, ვერაღი, ფერადოვანი ლაქების სახით. უკვე აღინიშნება მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის სხდომათა დარბაზში, თავისივე ძველი მოხატულობის ადგილის შეასრულა კომპოზიცია „შრომის ზეიმი“. უკვე არსებული მოხატულობის გათვალისწინებით მხატვარი ავებს მრავალფეროვრიან, ჟანრული ხასიათის კომპოზიციას, მაგრამ მისგან განსხვავებით ფორმები დამოუკიდებელი უფრო ზოგადად იცვლება ფერადოვანი გადაწყვეტა. ჩამუქებული, თბილი, მოყვითალო ფერ ფერა ადგილს უთმობს ვერაღ, მკვეთრ კონტრასტულ ფერებს, რომელთა ლოკალურობის ტანდენცია ნათლად შეიმჩნევა.

ბოლო პერიოდის მონუმენტური ფერწერის ნაწარმოებები პირობითად შეიძლება ორ ჯგუფად დავიყოს: 1. მოხატულობები ხაზგასმული სიმბოლური-დეკორატიული გადაწყვეტით ინტერიერებისათვის, რომლებიც უკვე თავისი დანიშნულებით მოითხოვენ „დეკორირებას“, მორთულობას. (კ. ივანტაოვი — „სიმღერა საქართველოს“, ბიჭვინთის კურხალის დარბაზი, ბ. ბერძენიშვილი — რესტორან „ივერიის“ დარბაზის მოხატულობა, ა. ბანძელაძე — დილმის დახურული ბაზრის მოხატულობა და სხვა). 2. მოხატულობები, რომელთა სიმბოლური-დეკორატიული ხასიათი ტრადიციული მანერის ფარგლებში ვლინდება. ძირითადად ეს არის სასწავლო, სამეცნიერო დაწესებულებათა ინტერიერების მოხატულობები. (კ. მახარაძე — „მიწა ქართული“ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სააქტო დარბაზის ფოიე, ლ. ცუცქერიძე — ახალი უნივერსიტეტის ფოიეს მოხატულობის ესკიზი, კ. ივანტაოვი — საქართველოს ენციკლოპედიის შენობის ფოიე).

მხატვართა ახალი თაობის მიერ ნი-იანი წლების დასაწყისში შესრულებული ნამუშევრები ძიებების ნიშანს ატარებენ, მაგრამ, მიუხედავად მათი სხვადასხვაგვარი ხასიათისა, ძიებათა ძირითადი მიმართულება მაინც განსაზღვრულია.

ასეთია ე. ბერძენიშვილის მიერ ზ. ფალიაშვილის სახელმწიფო ინსტიტუტის მოხატულობა— „აგვასლომ და ეთერი“ (1960), რომლისთვისაც ნიშანდობლივია სიმბოლური-დეკორატიული გადაწყვეტა. აქ დიდი როლი ენიჭება ხაზს, გან-

ზოგადებული ნახატის გამომსახველობას, ჩანს სტილიზაციისაკენ სწრაფვა.

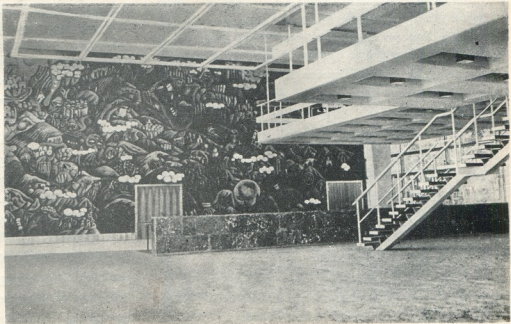
ბ. ბერძენიშვილის მიერ სასტუმრო „ივერიაში“ შესრულებული მოხატულობა ქართველი ხალხის ცხოვრების, მისი შრომისა და ყოფის თემებზეა აგებული.

კომპოზიცია მთლიანად ფარავს დიდი დარბაზის განივ კედლს. ნათელი ინტერიერისათვის ის ოდნავ ჩამუქებულის შობამუქილებას სტოვებს, მაგრამ ფერადოვან კარგად ეხამება მუქი ყვირთვი ტყავით გაწყობილ კედლებს. კომპოზიცია რამდენიმე დამოუკიდებელი სიუჟეტური ნაწილისაგან შედგება. კალიბობა, პურის ცხობა, ცეკვა, მამაკაცები ტრაპეზის დროს, დედები ჩვილი ბავშვებით და სხვ. კომპოზიციები ერთმანეთში კი არ გადადიან, არამედ გარკვეული მხატვრული ხერხებით უკავშირდებიან. გამოყენებულია ერთიანი, პირობითი ფონი, რომელიც სხვადასხვა ადგილებში ტონალობას იცვლის. გამოსახულებათა განლაგება კედლის სიმბოლურ ემორჩილება. ფონზე მკაფიოდ იკითხება საგანთა და ფიგურათა სილუეტები, რომლებიც გარკვეულ ფერადოვან რიტმს ქმნიან. ფორმები მოდელირებულია, მაგრამ მკვეთრად მოხაზული საზღვრები, გამოსახულებათა განზოგადებული სილუეტები, მათი მასშტაბური დაპირისპირება, კომპოზიციის პირობითობას აძლიერებს და მთლიანობაში ხაზს უსვამს კომპოზიციის დეკორატიულ ხასიათს, რომელიც კედლის სიმბოლურთან ორგანულ კავშირში აღიქმება.

1965 წელს კ. ივანტაოვი ასრულებს ბიჭვინთის კურხალის დარბაზის მოხატულობას — „სიმღერა საქართველოს“.

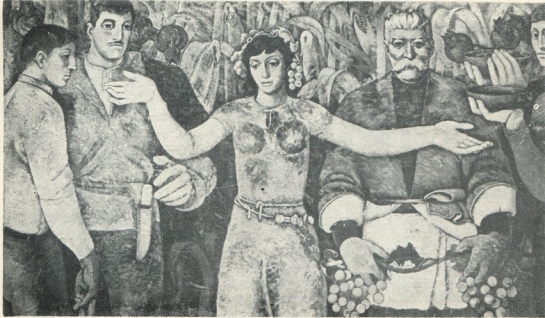
თანამედროვე ტიპის, ორი მხრიდან შემინული, საკმაოდ დიდი დარბაზის ერთი კედელი მთლიანად დაფარულია მხატვრობით, ისე, რომ იატაკთან მის მასალით გაფორმებული მხოლოდ ვიწრო ზოლი რჩება.

ფერადოვანად კლერადი მოხატულობა ინტერიერში, სადაც ძირითადად სწორხაზოვანი, გეომეტრიული ფორმები ჭარბობს, ძლიერ აქცენტს წარმოადგენს და აცოცხლებს მას. მკვეთრების წინ საქართველოს პანორამა იშლება: მთები და სახნავი მიწვრები, ტბები და მდინარეები, ციხე-სიმაგრეები და ქ-



წ. ივანტაოვი

სიმღერა საქართველოს (ფრაგმენტი). ბიჭვინთა



კ. მახარაძე
მწეა ქართული
(ფრაგმენტი)

ლაქები, ბაზილიკები, გუმბათიანი ეკლესიები და პატარა სალოცავები. ამ გარემოსთან ორგანულადაა შერწყმული ქართველი კაცის ყოფა: ხენა, თესვა, ყურძნის დაწურვა, ნადირობა, ბრძოლა და სხვა. ყოველივე ეს მოგვიხიბრობს ქვეყნის ბუნებრივ სილამაზეზე, მისი ხალხის ცხოვრებაზე.

მოსახლეობა ხალხისებურად იშლება კედელზე: კომპოზიცია, მოზაიკის მსგავსად, თითქოს მცირე სიუჟეტური სცენებისაგანაა აწყობილი; მათი სიმრავლის მიუხედავად, მთლიანობა არ ირღვევა, რასაც განაპირობებს საერთო შინაარსი (ყოველი სცენა საქართველოსთან არის დაკავშირებული), ხაზოვანი და ფერადოვანი რიტმი, ერთიანი პლასტიკური წყობა, შესრულების მანერა. ხედივს წერტილი, რომელიც ზემოთ და, ამავე დროს, გვერდზე მდებარეობს, მიიღება გამოსახულებების ზომების გვერთი შემცირებით და მათი ერთმანეთის ზემოთ სიბრტყის გასწვრივ დალაგებით. ზოგიერთი დეტალის მასშტაბის გაზრდას კომპოზიციაში მრავალფეროვნება, რიტმი და გარკვეული აქცენტები შეუქვს. პირველი შეხედვისას, როცა მზერა მთელ სიბრტყეს მოიცავს, მაყურებელი სწორედ ამ აქცენტებზე ამახვილებს ყურადღებას, ამასთან, საგანთა მასშტაბით შეფარდების „არარელეობა“ (ფილა უფრო დიდი, ვიდრე ეკლესია და სხვ.) არ არის მოულოდნელი და კომპოზიციის წაერთო პირობით გადაწყვეტასთან ორგანულ კავშირშია.

იმვე პრინციპით არის შესრულებული კ. ივანტოვის სხვა ნამუშევრები: ფუნჯიკულიორის სადგურის საბანკეტო დარბაზში — „ფიროსმანის მონატრება“ (1972 წ.) და კინოს სახლის რესტორნის მოხატულობა (1976 წ.). მაგრამ, მიუხედავად პრინციპის ერთიანობისა, სამივე შემთხვევაში მხატვარი ახლებურ, ორიგინალურ გადაწყვეტას გვთავაზობს.

ბ. ბერძენიშვილისა და კ. ივანტოვის ნამუშევრებს ინდივიდუალურ, ორიგინალურ ხელწერასთან ერთად ამოცანისადმი მსგავსი მიდგომა ახასიათებს. კომპოზიციის განზოგად-

ბული, ეპიკური ხასიათი, ხაზგასმული დეკორატიულობა, სიბრტყობრივი გადაწყვეტა, გარკვეული პირობითობა. ამ მხრივ მათ ნამუშევრებს ენათესავენა ა. ბანძელაძის მოხატულობა დიღმის დახურულ ბაზარში, ლ. ცუცქირიძის მოხატულობა ფოთის ნავსადგურში და სხვ.

მონუმენტურობისა და დეკორატიულობის ხაზგასმით, მაგრამ უფრო ტრადიციულადაა გადაწყვეტილი სასწავლო-მასშენიერო ინტერიერების მოხატულობები.

კ. მახარაძის მოხატულობა — „მიწა ქართული“ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სააქტო დარბაზის ფოიეს ამკობს. როგორც ცნობილია, მხატვარმა ამ თემაზე თავდაპირველად მონუმენტური პანო შექმნა, ხოლო 1976 წლიდან, გარკვეული ცვლილებებით, ავტორს იგი სააქტო დარბაზის ფოიეს კედელზე გადააქვს.

მოსახლეობის განზოგადებული ხასიათი, რომელიც უკვე მის სახელწოდებაში ჩანს, ხაზგასმულია ცენტრალურ ნაწილში მკლავებამშლით ქალის ფიგურით. ნაწარმოებში მას გარკვეული განწყობილება შეაქვს და, ამავე დროს, ფრიზისებურად გაშლილ კომპოზიციას კრავს. მარჯვენა და მარცხენა ნაწილებში სამ-სამი მამაკაცის ფიგურა ერთმანეთის უკან მოთავსებული. მიუხედავად ამისა, კომპოზიცია სივრცეში ფიგურების თავისუფალი განლაგების შთაბეჭდილებას არ ქმნის. პერსონაჟები მხოლოდ შუზღუდულ ვიწრო სივრცეს იკავებენ. გამოსახულია განზოგადებული სახეები, უარყოფილია დაწვრილმანება. ფერი ჟღერადია, ლოკალური ლაქების სახით მოცემული. ფიგურები მოცულობითია. დამძიმებული მასები ხაზს უსვამს პერსონაჟების კავშირს მიწასთან.

ლ. ცუცქირიძის ესკიზს უნივერსიტეტის ახალი შენობის ინტერიერის მოხატულობისათვის კედლის დეკორატიული გაფორმების ამოცანა უდევს საფუძვლად. მხატვარი გამოსახავს შეცნირთა და სწავლულია ფიგურებს, რომლებიც ნაოლად იკითხებიან სამაგზომილებიან სივრცეში.

ქართული ენციკლოპედიის შენობის ფოიეს გაფორმებისათვის კ. ინგატოვი წინა ნამუშევრებისაგან განსხვავებულ კომპოზიციას ასრულებს. გრძელ, ფსადის მხრიდან შეშინულ ფოიეში, მოხატულობა შესვლისთანავე ნათლად აღიქმება. ცენტრალური კომპოზიცია ლათინური და ქართული წარწერებით შექმნილ ნახევარწრეშია ჩაწერილი. ცის ფონზე მკაფიოდ ჩანს ქალის ფიგურა, რომელიც წყაროს წყლით ავსებულ ფილას აწვდის მარჯვნივ მდგომ ქალ-ვაჟს. ნაწარმოების ცენტრს მათი გამიწვდილი ხელები ქმნის. ფიგურების მოძრაობა დინჯი, მშვიდია. ცისფერი ფონი მიყვება კომპოზიციის გვერდებზე გაშლილ ვიწრო ზოლებსაც, სადაც სხვადასხვა მხატვრული ელემენტები და ქართული ანბანის ცალკეული ასოებია გაფანტული, ამ ორ ნაწილს ცენტრალურთან აკავშირებს ერთ მხარეს შ. რუსთაველის, მეორე მხარეს კი სულხან-საბას ნიშებში მოთავსებული ნახევარფიგურები, რომელთა წინ ანთებული სანთლებია გამოსახული. მთელი კომპოზიცია სიმშვიდის, სინათლის განწყობას იწვევს.

თუ ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების წინა ეტაპზე შეიმჩნეოდა მასზე დაზღუერი ფერწერის გავლენა, 60-იანი წლებიდან პირუქუ პროცესი მიმდინარეობს. როგორც აღინიშნა, უკვე 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართულ დაზღურ ფერწერაში ფართო განზოგადებისაკენ მისწრაფება შეიმჩნევა. 60-იანი წლებიდან ეს ტენდენცია უფრო ნათლად გამოიკვეთა. შემთხვევითი როლია, რომ ამ პერიოდში ხშირად მიმართავენ პანოსა და ტრიპტიქონს, რომლებიც ამ მხრივ ფართო საშუალებას იძლევიან პანო და ტრიპტიქონი ბლასტიკური წყობით, მონუმენტურ მოხატულობას უახლოვდებიან, მაგრამ არ არიან დაკავშირებულნი არქიტექტურასთან და იმთავითვე არ იქმნებიან კონკრეტული ინტერიერის გათვალისწინებით (პანოები: რ. სტურუა, ჟ. მემფარია-შვილი — „საქართველოს დღესასწაული“, 1961 წ.; კ. მახარაძე, „თეთრი ხარი“, 1969 წ.; აპ. ქუთათელაძე, „თამარის ლაშქარი“ და სხვ. ტრიპტიქონები: რ. თორღია — „შრომა, სიყვარული, ღვინო“, ზ. ნიჟარაძე — „გამარჯვებულნი“, 1969 წ. და სხვ.).

მონუმენტალიზაციის პროცესი თვით დაზღურ სურათშიც მიმდინარეობს. ამ მხრივ აღინიშნავია: გ. გელვაიანის, რ. თორღიას, ბ. მშველიძის, ი. მეჭეპიშვილის, ლ. ცუცქერიძის, გ. თოიძისა და სხვათა ნამუშევრები. ეს ტენდენცია დაზღურ ფერწერაში ნაკარნახევია და ხშირად ხელს უწყობს განზოგადებული აზრის მეტი სიღრმით გასხნას, მის ფილოსოფიურ გააზრებას. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამჟამად ამოცანებია ყოველთვის ერთნაირ მხატვრულ დონეზე როდი წყდება. ზოგიერთ ნამუშევარში სახეები გაუხეშებულია, ნაკლებად გამოხსაზველი, კომპოზიცია სქემატურია და გამარტივებული.

ქართული მონუმენტური ფერწერის გზა მჭიდრო კავშირშია მთელი სამბჭოთა მონუმენტური ფერწერის განვითარებასთან. ყველა აღნიშნული მომენტი — მისწრაფება ზოგადი აზრის გადმოცემისაკენ, მკაფიო დეკორატიული ჟღერადობა, მოხატულობის სიმრტყობრივი გადაწყვეტა, ფორმათა სტილიზაცია სხვა რესპუბლიკის მხატვართა ნამუშევრებშიც ჩანს, ამავდროს, ქართული სამბჭოთა მონუმენტური ფერწერა წარმოადგენს თვალსაჩინო მავალიის იმისა, თუ როგორ წყდება საერთო პრობლემები ადგილობრივ, ეროვნულ ნიადაგზე.

თბილისის ქორეოგრაფიული სასწავლებელი

ბარამ ბარამიძე

1934 წელს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრთან ცნობილმა ქართველმა ქორეოგრაფმა და საზოგადო მოღვაწემ დავით ჯავრიშვილმა სამუერნო ანგარიშზე დააარსა ქორეოგრაფიული სტუდია, რომელიც უკვე მომდევნო წელს სახელმწიფოს მზრუნველობის არეში მოექცა. 1936 წელს მას შეუერთდა თბილისში არსებული, პერიინის კერძო სტუდია. იგი თანდათან მძლავრ და პერსპექტიულ ორგანიზმად იქცა.

სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სტუდიისათვის ცნობილი იტალიელი მოცეკვაის — მარია პერიინის სტუდიის შემოერთება ნამდვილად დიდი



მოვლენა იყო, ვინაიდან მას მყარი ტრადიციები გააჩნდა. თავის დროზე ამ სტუდიაში სწავლობდნენ შემდგომში გამოჩენილი მოღვაწეები — ვ. ჭაბუკიანი, ნ. რამიშვილი, მ. ბაუერი, ე. ჩიკვაძე, ვ. ვროსიკი-ნადირაძე, ი. ალექსიძე, დ. ალექსიძე, ლ. გვარამაძე, ს. ვირსალაძე და სხვები.

სასწავლებელს ხანგრძლივად ემსახურა მისი პირველი ხელმძღვანელი დავით ჯავრიშვილი. რომელიც ქართული ქორეოგრაფიის ერთ-ერთ ფუძემდებლად მიჩნეული.

1950 წლიდან სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სტუდიის დირექტორად და მხატვრულ ხელმძღვანელად დაინიშნა ვ. ჭაბუკიანი, 1957 წელს კი სტუდია გარდაიქმნა სახელმწიფო ქორეოგრაფიულ სასწავლებლად. სსრკ სახალხო არტისტის, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის, ქართული საბალეტო ხელოვნების ვირტუოზის, ვ. ჭაბუკიანის ხელმძღვანელობით მოკლე ხანში სასწავლებელი დაწინაურდა საკავშირო მასშტაბით.

ქორეოგრაფიული სტუდიის, სოლო შემდგომში ქორეოგრაფიული სასწავლებლის არსებობის ოცი

წლის ნაძილზე აქ აღიზარდნენ ქართული ბალეტის შესანიშნავი ოსტატები: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები: ზ. კიკაელაშვილი და ჯ. ბაკრატიონი, ლ. მითაიშვილი, ვ. გუნაშვილი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: ნ. წერეთელი, ს. ნინიაშვილი, თ. სანაძე, რ. მაღალაშვილი, ვ. დოლიძე, ბ. მონავარდისაშვილი და სხვები. საკავშირო და საერთაშორისო საბალეტო ასპარეზს ესაიარნენ მომდევნო პლეადას სოლისტები — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ი. ჯანდიერი, ზ. ამონაშვილი, ვ. აბულაძე და ნ. არბელიძე.

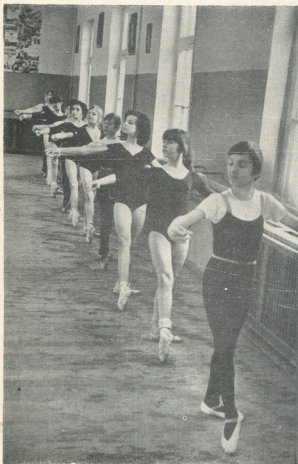
თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში წლების მანძილზე ნაყოფიერ მოღვაწეობას უწევიათ გამოცდილი პედაგოგები თ. ვიხოლცევა, ნ. ვეკუა, ნ. ვაევიკოვა, ვ. დოლიძე, ე. კალანდარიშვილი, ლ. მხითარაძე. ისინი მხარში უდგანან და თავიანთ გამოცდილებას უზიარებენ პედაგოგთა ახალ თაობას.

ამჟამად ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრიდან სასწავლებლის პედაგოგიურ კოლექტივს შემოუერთდნენ ლ. მითაიშვილი, მ. გაბოვიჩი, ე. ჩახუნაშვილი, მ. ტაბახმელაშვილი, ნ. მაღალაშვილი და ვ. ჯულუხაძე, რომლებზეც დიდ იმედებს ამყარებს სასწავლებლის ხელმძღვანელობა. ქორეოგრაფიული სასწავლებლის კონსულტანტია ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მთავარი ბალეტმეიანტერი, ხელოვნების დამსახურებული ნოღვაწე გიორგი ალექსიძე.

სასწავლებლის კელდებში, გარდა საცეცხლეური საუნებისა, მოსწავლეები ეუფლებიან ფორტეპიანოზე დაკვრას, მუსიკის, ბალეტისა და თეატრის, სახვითი ხელოვნების ისტორიას, მსახიობის ოსტატობას, გადიან ზოგადგანამანათლებლო სკოლის მივლ პროგრამასაც.

ნოემბრის პირველ რიცხვებში გაიხსნა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის განახლებულა შენობა, რაც საბალეტო დასის წინაშე ახალ შემოქმედებით ამოცანებს სასავეს. უნაღლეს დონეზე უნდა იქნას აყვანილი ეროვნული საბალეტო ხელოვნება, რაც განსაკუთრებულ მითხოვნებს უყენებს ქართული ბალეტის თვითიველ წარმომადგენელს: სოლისტებს, კორდებალეტს, ორკესტრის მსახიობებს.

ეს ამოცანა ზრდის თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის პასუხისმგებლობასაც. საქმე ისაა, რომ ქორეოგრაფიული სასწავლებელი ერთადერთი კერაა, რომელიც საბალეტო კადრებს ამზადებს. კურსდამთავრებულები იგზავნიებიან, როგორც თბილისის, ისე ქუთაისის



ოპერისა და ბალეტის თეატრებში, თბილისის მუსიკალური კომედიის, პანტომიმისა და მინიატურების თეატრებში. ამდენად, სასწავლებლის მუშაობაზეა დანაშაულებული ქართული საბალეტო ხელოვნების პროფესიული დონე, მისი პერსპექტივები. აღნიშნული თეატრების ხელმძღვანელები დაინტერესებულნი არიან ქორეოგრაფიული სასწავლებლის ცხოვრებით. განსაკუთრებული ყურადღებას იჩენს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ხელმძღვანელობა. ამ ორ დაწესებულებას შორის უნდა არსებობდეს მჭიდრო შემოქმედებითი კონტაქტი. მართალია, სასწავლებლის აღსაზრდელები მონაწილეობენ საბალეტო და საოპერო დადგენებში, მაგრამ ნამდვილი შემოქმედებითი ურთიერთობისათვის განისაძებნია სხვა, უფრო ქრტილივი ფორმებიც.

უკანასკნელ წლებში ქართულ ბალეტში საკრძობო ცვლილებები შეინიშნება. ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, ქორეოგრაფიულ ხელოვნებამაც განუწყვეტელი ძიება მიმდინარეობს ახალი პლასტიკური ფორმების გამოთქმვის მიმართულებით. შეიქმნა ახალი ქორეოგრაფიული საბალეტო სპექტაკლები — ბ. კვერნაძის „ბერიკაობა“, ხ. ცინცაძის „ანტიკური ესკიზები“, „დღი და მონადირე“. ეს დადგმები ყურადღებას იპყრობენ ეროვნული მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ტრადიციების ახლებური სინთეზირების თვალსაზრისით, რაც ბალეტმეისტერ გ. ალექსიძის ძიებების შედეგია აღნიშნული სპექტაკლების ქორეოგრაფია წარმოდგენილია საინტერესო პლასტიკური ენითა და მეტყველებით. მათში კლასიკურ საბალეტო ტრადიციებს ერწყმინა ეროვნული ქორეოგრაფიის თვითმყოფადი ელემენტები. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია კლასიკურ საბალეტო ხელოვნებაში სვანური და აჭარული ფოლკლორის შენაცვლება; ცდა, რაც ეროვნული საბალეტო თეატრის წინაშე სრულიად ახალ პერსპექტივას სთავს. აქედანაც თვალსაჩინოდ ჩანს, თუ რაოდენ რთული ამოცანები დგას სასწავლებლის წინაშე. აქ უნდა იზრდებოდნენ ნამდვილი პროფესიონალები, ისინი ერთიანად უნდა ფლობდნენ კლასიკური და თანამედროვე ბალეტის ტექნოლოგიას და ტექნიკას. დღეს სხვაგვარად წარმოდგენილია ფიქრის თანამედროვე ქორეოგრაფიის მაღალ იდეალებზე.

ამ ფონზე მკაფიოდ იხატება ყველა ის პრობლემა, ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მუშაობას რომ აფერხებს.

დაეწყოს იმით, რომ სასწავლებელს არ გააჩნია სარეპეტიციო დარბაზები, თანაც, დარბაზების ფართობი იმდენად მცირეა, რომ მათში შეუძლებელია საბალეტო გაკვეთილების სრულ-

ყოფილი ჩატარება. სამეცადინო კლასები უშუალოდ უკავშირდება სარეპეტიციო დარბაზებს, სადაც მეცადინეობა მუსიკის თანხლებით მიმდინარეობს. ეს არღვევს იმ აუცილებელ მყუდროებას, ურომლისადაც შეუძლებელია სწავლა.

სასწავლებელს არ გააჩნია არცერთი სასწავლო ლაბორატორია. დღეს მასალის ილუსტრირების გარეშე წარმოდგენილია ისეთი საგნების სწავლება, როგორიცაა ბალეტის, თეატრის, საპეტივი ხელოვნებისა და მუსიკის ისტორია (აღსანიშნავია ვამბო ფოხვის, ქინის, ბიოლოგიისა და სხვა საგნების სწავლებლაც).

გარკვეული სიძნელეებია შექმნილი მოსწავლეთა ახალი კადრების მიღების მხრივაც: ინტერნატის უქონლობის გამო ვიფარგლებით მხოლოდ თბილისელი მოზარდებით, მაშინ, როდესაც საქართველოს სხვადასხვა რაიონიდან სასწავლებელში შემოდის მსურველთა მრავალი განცხადება.

სათანადო მუშაობა ჩასატარებელი სპეციალობათა პედაგოგების შემდგომი დახელოვნებისა და ახალი, მაღალპროფესიული პედაგოგიური კადრების მოზიდვის მხრივაც. განზრახული გვაქვს მეთოდისტების მოწვევა ლენინგრადისა და მოსკოვის ქორეოგრაფიული სასწავლებლებიდან.

ამჟამად, სასწავლებლის მთელი კოლექტივი ინტენსიურად ემზადება სასწავლო წლის დამავიჯინებელი — გამოსაშვები კონცერტისათვის. შერჩეულია საინტერესო პროგრამა. ჰაიდნის „სამავშო სიმფონიის“ და ა. ბალანჩაიას მე-3 საფორტეპიანო კონცერტის ფინალის დადგმაზე მუშაობს გიორგი ალექსიძე. მალე დაიწყება მუშაობა კონაოპოტორ დრიოს „ჯადოსნურ ფლეიტაზე“. დიდ საკონცერტო განყოფილებაში მონაწილეობენ სასწავლებლის თითქმის ყველა კლასის მოსწავლეები.

დიდ იმედს გვისთავს შემდგომი პარტიული და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ზრუნვა. მათი ხელშეწყობით, ქორეოგრაფიული სასწავლებლის პედაგოგიური კოლექტივი ყველანაირად შეეცდება წინსვლასა და ეროვნული ქორეოგრაფიული ტრადიციების განვითარებას.

ნიღაბი — თავშესაფარი

მაკა ჯონაძე

დავით კლდიაშვილის შემოქმედება ნიღბოსანი ადამიანებითაა სავსე... არა მარტო სავსე, არამედ ეს ნიღაბი ამოსავალი წერტილია, ქვაკუთხედია მათი ცხოვრებისა და არსებობის გამართლებისა. ნიღაბი მათი მალაჩოა, რომელიც დროებით აყურებს ტკივილებს. მაგრამ მის მიღმა მანინ მიმდინარეობს სულიერი გამოფიტვისა და დაშლის ფარული პროცესი. დავით კლდიაშვილის გმირები ერთსა და იმავე დროს მსახიობებიც არიან და მაცურებლებიც.

ისინი თამაშობენ კარგად ყოფნას, ბედნიერებას, სიმდიდრეს, უღარდებლობას. თამაშობენ, რადგან სიუჟეტისა და პიქის მსატრეული ღირსების იმედი კი არა აქვთ, არამედ ყველაზე მეტად მაცურებლის, ესე იგი, ერთმანეთის. სადმე, იმერეთის რომელიმე სოფელში ვიღაცის სეფის ქვეშ შეყუჟული წვეულვა მათთვის დღესასწაული კი არა, მთელი სპექტაკლია. მათ იციან, რომ სუფრასთან მხოლოდ გულშემატკივარი, მხოლოდ მათი ტყუპისცალი მაცურებლები ჩამოსხდებიან. ამიტომ მასპინძელიც, თითქოს, წინასწარაა დაზღვეული. ვერცერთი ამ მაცურებელთაგანი ვერ გაბედვს სიმართლის ჩვენებას. მაცურებელთაგან არცერთს არ გაუჩნდება სურვილი ეს წამიერი, მოგონილი სიმზიარულე და ბედნიერება წაართვას და ჩაუშვას თავის მოძმეებს... იგულისხმება, რომ ეს არის სპექტაკლი, რომელსაც კულტურული, დელიკატური მაცურებელი ჰყავს. ეს მაცურებელი ისევე შემორკილია, როგორც ძვირფასქურებიანი მანდილოსანი, რომლის ირონიული, ან თანაგრძობიანი ღიმილი არასოდეს გადაიზრდება თავაწყვეტილ, გულიან ხარხარში, რადგან სიასამურის ბეწვი არამარტო ამშვენებს, არამედ ამძიმებს კიდევ ქალბატონის პატარა მხრებს.

ერთადერთი უკულტურო და თავაწყვეტილი

მაცურებელი მანინ გამოჩნდა დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში: კირილე მიმინოშვილი!

ცნობილი ფაქტია, თუ რა პროვინციულ დონეზე იდგმებოდა, უმეტეს შემთხვევაში, დღემდე დავით კლდიაშვილის პიქსები. რეჟისორთან ერთად მსახიობებზე მხოლოდ კუთხური კილოკავებითა და იდიომატური გამოთქმებით ცდილობდნენ ვფექტის მოხდენასა და კოლორიტის მიღწევას. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ მაშინდელ სპექტაკლებს არაერთხელ უგემიათ ჩავარდნაც. განაწყენებული და გულნატკენი მწერალი ცრემლმორთუელი ამბობდა თურმე — რა იქნენ ჩემი გმირები, სად გაქრა მათი ფერი და ხორციო.

კირილეს სახესაც, ალბათ, როგორც უზნეო, უჭკუო, ნახევრადსულელ და ენამყარალ აშარ კაცს ისე თამაშობდა, 30-იანი, 40-იანი წლების მსახიობი.

ჭეშმარიტად კი კირილე მიმინოშვილის ტიპი არა მარტო დარდიანი ქართველი აზნაურია, არამედ ყველაზე დაუნდობელი და ცინიკური მაცურებელი ერთსა და იმავე დროს. მისი ცინიზმი პათოლოგიაში გადადის და ამიტომ მკითხველის თანაგრძობას კი არა, ზიზზს იწვევს. ეს კაცი სცილით იჭაჭება, როცა საკუთარი სიამზრის გასაჭირს იგებს. მიუიღი თავისი არსებით აბუნად იგდებს და დასცინის ცოლის ძმის გასაჭირსაც. მისი დაშლილი სხეული, მისი დადამლაგებელი კიდურები, რომლისთვისაც ბასქმორეულს თავი ვერ მოუყრია და ვერ დაპატრონებია, უკიდურესი გამოვლენაა მოძმეთა ბედის უპატივცემულობისა. კაფკასეული, ამარზუნე სიმაართით ხდება მის მიერ ადამიანის არარაობის დამტკიცება. ოღონდ, კაფკა ამას მსატრეული ცნებებითა და ფილოსოფიური განწოვადებებით აღწევს, ხოლო კლდიაშვილი ამგვარი ზიზზნარევი ინტონაციებით: „კოსტია ხარ შენ თუ პროსტია...“

ესა უკიდურესად დამაინფიბული ფორმა პიროვნებისა.

ზოგერთი მკვლევარის აზრით, კორილეს გავრცელებული შემოვარდნა მამიდაშინის ოჯახში, საცა ძველი სააღმოსო სურათებზეთ ჯერაც სუნთქვას სალონური ატმოსფერო, ჯერაც თავყანას სეკმენ პოეზიას და ჩაისაც ფაიფურის ფინჯანებით მიერთმევენ, მისი უსაქციელობის და „სუკუდი ხასიათის“ რიგითი გამოვლენაა.

ჩვენ მიგვანია, რომ მწერლის მიერ საგანგებოლად შერჩეულმა ამ უაღრესად განსხვავებულმა სამყარომ, რომელსაც იდილიის ხავის მოქციდებია და რომელშიც ასე ტრატით გადის სხვისთვის წამებად ქვეული დრო, ყველაზე მეტად და ძლიერად გააღიზიანა კირილეს მსოფლიმედველობა, რომლის მიხედვით ადამიანი არარაობაა. მაგრამ გმირის ტუმარტრად უკვლურთ და არინტელექტუალურმა ბუნებამ შემეცნებაში თავი ვერ მოუყარა შესაფერ ლექსიკას, რათა სიტყვის ისრით განეგმირა მოგონილი სიმშვიდე და უდარდელბობა. ამიტომაც, რომ სხუელით, ცხოველური ამოძახილით, დანაწერებულთ შორისდებულებით დასცინა მან ოჯახს, რომელშიც გარდასული სიდიადის შენარჩუნებას კედლებზე ჩამოკონწიალებული წინაპართა არჩილებით ცდილობენ. ამიტომ მოუნდომა რომელიღაც პეწენიკა ყმაწვილს კირილემ ცემა. ამიტომაც მოჩანს იგი ამ სცენაში მხოლოდ ფისიკური, მხოლოდ ღიბიანი, სხეულიანი და არაფრით სულიერი, არაფრით გონიერი.

ბუნებრივია, მის ანგვარ ქმედებას დამფრთხალი ადამიანები ვერ მიიღებენ როგორც „ჯანყს“. ეს მხოლოდ მათი პიროვნული თავმოყვარეობის შეურაცხყოფად, ხელფილად იღიქმება. მამიდის ქმარს არისტოკრატიული ცენზი შეერყა, ხოლო ცოლის ძმას თავი მოეჭრა, ფარდა ახვანდა სამანისივლიების უწერსულ საიდუმლოს. ამიტომ არ მიიღეს კირილემ ნიღბისანმა ადამიანებმა. არ მიიღეს კი არა, ამიტომ ვერ აღიქვა მათმა ყოფას გადაყოლილმა და განიფთებულმა გონებამ კირილეს პიროვნებას.

ეს, ალბათ, ბუნებრივიცაა, რადგან მსგავსი ფარული ჭრილობებისა და კომპლექსების მატარებულ ადამიანთათვის, მათი არსებობის ამგვარი ფორმით გასცხადება ბარბაროსობაა. ამ ფორმაც, დავით კლდიაშვილის, როგორც ფსიქოლოგმა და როგორც დიდმა მწერალმა, თავიდანვე უარი თქვა. ამიტომ კომიზმის ფორმათავან მან ყველაზე სანდოდ იუმორი მიიჩნია. რბილი, ნათელი და გულშემატკივარი იუმორი.

დ. კლდიაშვილის გმირების სამყარო ერთბაშად, ერთი შეხედვით, თითქმის არც ისე დიდია.

ბოლოსდაბოლოს, ანტურაჟისუელი, წმინდა ფიზიკური მოცულობის თვალსაზრისით მათ ყოფნით (სტრედებათ) არა მთელი საქართველო, არამედ ერთი კონკრეტული კუთხე (უბანი) იმერეთი, ზოგჯერ იმერეთის რომელიმე პაწია სოფელი. ამ ნახვარტალურ დაყოფაში არსებობს რაღაც მსგავსება მდინარეში გადადებულ კენჭთან, რომელიც, თავის მხრივ, წყლის სუბაპირზე პატარ-პატარა წრეებს მოხაზავს ხოლმე... დ. კლდიაშვილის გმირთა სამყარო ამ ჩაგდებულ კენჭითაა უკიდევანო, ვეება სამყაროში და სამყაროს რხევას იმ ხმაურით ეხასხება, რომელსაც წყლის წრიული ჭავლი წარმოშობს.

ეს წრეებია შეუბი, ერთი ფეხის გადადგმა საბიჯელა მცხოვრიდან მცხოვრიამდე. ეს განზომილება, რომელიც მოიფიქრა დათვლილი ნაბიჯების თდიდან ოღამდე, სამყარისია მათი ბუნების შესაცვლელად. როგორც კი ისინი თავიანთ კარმინდამოს გასცილებიან, თავიანთ ღობეს გადაბიჯებენ, იწყება სინამდილის, მათი რეალური ხახის დაჩავევა, დამალვა, დაჩრდილვა, ნიღბის აფარება.

მაგრამ ეს არაა ჩვეულებრივი თეატრალური სიმბოლო — ნიღბი. ამ ნიღბებს მუყაოს ხანა რახანია გასვლია. ეს არც საკარნავალო ნიღბებია, რომლის აფერების გაშლ იმთავითვე ის ჩანაფიქრია, რომ ამ საყვარელი, ასე პატივსაცემია მის მიღმა მყოფი სახე. ეს პობეზური ცვლქობა უფრო იმისთვისაა მოგონილი, რომ უბნში, ხეშეშა ქაქალდის ჭუჭუტურადან დახეწილი, ღამაში, მოვლილი და რეალური სახე „აღმოაჩინოს“. საკარნავალო ნიღბისნებს საკუთარი სიმშვენიერე იოლად ემეტებათ გასამხელად.

დ. კლდიაშვილის ნიღბისნები კი იმიტომ აფარებენ თავს ნიღბს, რომ საკუთარი სახე ერცხეინებათ და სულ არ ჩქარობენ მის გამოჩენას. ერცხეინებათ, რადგან მათ იციან — როგორ ჯობია, რა ჯობია. ესაა ცხოვრების მიერ განჩენილი ნიღბი, ამდენად უაღრესად გამჭვირვალე, სისხსობრცეული, ცხოვრების მიერ შემოთავაზებული, თითქმის ემპირიული, ცხოვრების აღქვეტურე. ცხოვრებისეული თეატრალიბა კი (მიუხედავად დიდი მსგავსებისა) არ უნდა აგვერიოს სცენურ თეატრალიბაში.

და, თუმიცაღა მორბელაძეები, სამანიშვილები... ტიპური თეატრალიბი არიან, მათი არტისტიზმი ესთეტურ სიამონებზე მეტად ყოფით წუხილს განეცადვენებენ. ალბათ იმიტომ, რომ ღამანჩელი რანინდის არ იყოს, მათი თეატრალიბის ამწმქედლო ასაბუხის ის პრძილის ველია (ცხოვრება აბსტრაქტულად), სადაც კონკრეტულ მტრად მხოლოდ ქარის უსიქცილი არსე-

ბობს. მიუხედავად იმისა, რომ ღონ კიხობის სახიფათო თავგადასავლებთან შედარებით სამანიჭილეობის თავგადასავალი არარაობად, ნამცველ შეიღებება მოგვერეთს, მიუხედავად იმისა, რომ ლამინელის ცხოვრება უამრავი და მუდმივი ხიფათებითა და ტვირთული, ქარის წისკვილთან უზარო, სასაცილო შეზღობვებს განაპირობებს და ამართლებს უდიდესი აზრიანობა: რწმენა იმისა, რომ იგი სწორედ იქცევა, რომ ასეა ბრძოლა საჭირო. ესაა თანხვედრა იდეისა რეალობასთან. ერთი შეხედვით ჭკუაგადამცდარი რაინდი თავისი სულიერი მისწრაფებებითა და იდეით აბსოლუტურად ეთანხმება ამ სულისა და იდეის თუნდაც ამგვარ კომპიკურ გაბოხატებას. აზროვნებით ბრძენი და მოქმედებით სულელი ლამინელი ასე ხედავს — ტურქიანი, მახინჯი გლეხის ქალი მშვენიერი დულიცინაა. ლამინელის მუდმივი შეღამაფრენა მისივე ტრაგიზმი, მაგრამ პირადად ამ გმირისათვის ეს ტრაგიზმი, როგორც შეგრძნება, მოხსნილია, ჩვეთვის კი იგი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ უაღრესად იდიდა განსაკვეთა იდეალსა და ცხოვრებას შორის. ხოლო კომიზმის ის ქმნის, რომ ამ სხვაობას ვერ ხედავს ლამინელი. და ბოლოს, გმირის შუასაუკუნეობრივ რაინდობას, რაინდობის ფორმას ფაქლი გასწვლია. ასლა სულ სხვა ფორმითა ბრძოლა საჭირო. ლამინელი არა აქვს ნიღაბი.

კლდიაშვილის გმირებთან კი ეს გმირისეული თანხმობა (იდეალისა და ცხოვრებისა), ე. წ. სიბეჭე, სიბრმავე არ არსებობს. ტყეილი არსებობს იმდენად, რამდენადაც სხვისი „გაცუცურაებაა“ საჭირო. კლდიაშვილის გმირები ყოველი ფეხის ნაბიჯზე ცრუობენ, მაგრამ თავს არასოდეს იტყუებენ. როგორც კი სტუმარი შუკას მოშორდება და სამყაროში გადასროლილი კეჭი კიდევ ერთ პაწაწაქიტლას ინტიმურ წრეს მოხაზავს (მორბელაძეების ოთახის სახით), მარტო დარჩენილი ქმარი ცოლს ეუბნება:

„ერთი ორი შეპატივებით რავე დარჩებოდა, შე ქალო, გადამთიელი კი არაა, ჩვენი წესი არ იცოდა...“

ეს გაჭიანურებული სტუმარ-მასპინძლობა ერთგვარ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სადისტურ ტკობაზე, ტყივილით ტკობაზეა დამყარებული. მხოლოდ და მხოლოდ ერთ ბედქვეშ მყოფ, ერთნაირად ჭირგამოვლილ ადამიანებს შეუძლიათ ასე (ამდენხანს) ეხვეწონ და გაუგონ ერთმანეთს. ეს ნიღბა ურთიერთმიმართ (ამ შემთხვევაში კონკრეტულად) მათი ეკონომიური სიდუგჭიტირანა, გამოცდილებიდანაა გაჩენილი.

მასპინძელი ეხვეწება სტუმარს და ამაში მასპინძლისეული წესის აღსრულების თანხმება სია-

მოვნებასთან ერთად იმ მწკალებლურ სიამოვნებასაც განიცდის, რითაც სტუმარმა უნდა თქვას უარი. სტუმარი კი, თავის მხრივ, უარს იმიტომ კი არ ამბობს დარჩენაზე, რომ მასპინძლის ბეღელს უფრთხილდება, არამედ იმიტომ, რომ იცის—გაფხვილ სუფრასთან დარჩენას მისი პირადი ღირსებების შელახვაც მოჰყვება უთუოდ. ეს გაწეული ხვეწვა უხმო, უსიტყვო შეთანხმება, უარის თქმა იმ ელემენტარულ ადამიანურ სიამოვნებაზე, რომელსაც სტუმარ-მასპინძლობა ბადებს. გადაპრანჭული, თეატრალური მიმართვა თითქოს წუთებს სტაყებს ამ მუდმივ, ყალბ სიტუაციებს და ისანგრძლივებს ჭეშმარიტი, რეალური ყოფისა და ადითის სიამეს. ეს თითქოს სამაგიერო შურისსებაა ცხოვრებაზე, ბედისწერაზე, რომელსაც ასეთი ჩვეულებრივი, უმნიშვნელო რამ გაუხადა მათ გვარი იმეილობას სანატრელი.

სისტემატიზაცია, უფრო ზუსტად, მუდმივი განმეორება, უპირველეს ყოვლისა, ხუთ გრძობას აჩლუნგებს. ტრივიალური ფაქტია, რომ გამდმებით ერთი და იგივე ფერისა და სივრცის აღქმა, აქვეითებს მხედველობას, ერთი და იგივე ბეგრისა და ინტონაციის მოსმენა — სმენადობას, ერთი და იგივე საყვები — გეგონებას, ყნოსვას და ა. შ. (ამ პროცესის მხატვრული რეალობისა სანიშნურო მაგალითია ჭოლა ლომთათიძის პროზა, სადაც საპატიმროს ანტურაჟი, თითქოს საჯანგებო „ხელსაყრელი“ პირობებს ქმნის საამისოდ). ასლა რაც შეეხება ფიქრს, აზროვნებას.

აზროვნებაში, რომელშიც გამუდმებით მორბედა ერთი და იგივე შინაარსის მომცველი ფიქრი, ხდება პერსპექტივის გადაჭრა. ფიქრის ამგვარი სისტემატიზაცია ერთსა და იგივე საგანზე, თავდაპირველად ფიქრის ვარჯიშის სახეს ღებოლწობს. შემდეგ ვღებულობთ გაგარჯიშებულ ფიქრს. თეორიის სისტემატიზური ვარჯიში ზოგჯერ ფიზიკურ გააქტიურებასაც იწვევს (მაგ. სოლომონ მორბელაძემ ერთსა და იმავე საგანზე სისტემატიზური ფიქრის შედეგად მიაღწია იმას, რომ თითქმის გამოუვალად მდგომარეობის წუთებშიც კი პოულობს გამოსავალს, მას ყოველი შესაძლებელი შემთხვევისთვის მზად აქვს უაღრესად დახვეული ტყუილი).

ამ გააქტივებული ფიქრის რეზულტატია სწრაფი აზროვნება, იმდენად სწრაფი, რომ სიღრმეების მიმოხილვა ვეღარ ეწარება და ჩნდება ტიპური დილტანტი. გარეგნულად ასე უმტკივნეულოდ, დილტანტურად ეტრიაბებოიან და ესაუბრებიან ერთმანეთს ცხოვრებაზე დავით კლდიაშვილის გმირები. ეს დილტანტიზმი გახსოვილებულია არტისტულ ტყუილში, არტისტულ

„აფორაში“. ღიას, დახვეწილი არტიზიზმი, მაგრამ პარალელურად სულიერი სამყაროს გაღატაკება. პირადი ღირსებების შელახვის უკიდურესი გამოვლინება (შვილი მამისთვის ორქმარგამოცული საცოლუმ ცეხბეს).

რაც შეეხება ფიქრს, გააჩნია რაზეც ეს ფიქრი სისტემატურად მიმართულა. როცა სტომპაზე — ჯერ თავისთავად ეს ფაქტია დამთრგუნველი. ჩვენ ვიცით, რომ ერთეულები, დიდი ყოფისა და ნების ადამიანები გადაურჩებიან ხოლმე ცხოვრების ასეთ შემოტევას. მაგრამ კლდიაშვილის გმირები ჩვეულებრივი მოკვდავი არიან. ლამაზნელი დიდი პიროვნება და ამიტომაც კვდება ღირსეულად. ბოლოსდაბოლოს, იგი იმ მხრივ მაინცაა თავისუფალი, რომ ცოლ-შვილი არ ჰყავს გამოსაკვები, რომც ჰყავდეს, იმაშიც დაწვეწვეულია, რომ იღებოდა შესძლებდა მათ დაპურებას.

ფიქრის პერსპექტივა!

რა რთულია ცხოვრობდ ამ უკიდურეს ქვეყანაზე და შენს ფიქრს, შენს აზროვნებას წლების მანძილზე არ ჰქონდეს თუნდაც წამი მირაჟული უსივრცობისა და უდროობისა. კლდიაშვილის გმირებს არასოდეს უხილავთ ეს მირაჟები. მირაჟები კი არა, ისინი ვერც კი ოცნებობენ. თუ ოცნებობენ, ისიც ამ ოცნების წილი სიყვითლად და დროით. ეს სივრცე იმ ოთხ კედელს იქით არ გადის, საცა შინაბერა, იქნებ, სასიძოს თავი როგორმე მოგაწონოთ, რუსულ „ბუზიკას“ აჭყიბინებს. ეს დრო დაახლოებით იმდენ წამს ითვლის, რამდენი წამიც უჭირავს დასამტკრევად განწირული ფინჯანი კაროფას და რამდენი წამიც ერთი მათლავა თბილი კერძის გასათავებლადა საჭირად.

ჭამაზე ოცნებობს ილიას ლუარსაბიცი, რა დიდი განსხვავებაა მის და კლდიაშვილის გმირების ნაოცნებარს შორის!

ლუარსაბის ოცნებაც მისი ფიზიონომიის დარად ქონორეულია და აძენდა ზიზღიანი.

კლდიაშვილის გმირების ოცნება მათი ტორსივით მტლუა და იმდენად მტლუ, რომ ზიზღს კი არა, უფრო საცოდაობის გრძნობას აღძრავს.

ფიქრის უპერსპექტივობა განპირობებს არა მარტო ოცნების უქონლობას, არამედ სიზმარსაც, რომლის არცერთი კადრი არ არის ფერადი და კლდიაშვილის მოთხრობებში. პირიქით, ძილშიც კი მუდამ ყოფილი მოვლენები და სიტუაციებია მათ წინ გადაშლილი (გავისხენით პლატონ სამანიშვილის სიზმარი). დავით კლდიაშვილის გმირებს სიზმრის დასიზრმებაც არ შეუძლიათ, მათ ფაქტიურად არც კი გააჩნიათ სიზმარი.

* * *

„შემოქმედებითი წარმოსახვის ძალით ადამიან-

ნი მიისწრაფვის შექმნას თავისთავში სამყაროს უბრალო და ნათელი სურათი, რათა მოსწყდეს შეგრძნებათა სამყაროს, რათა გაეკუველი ხარისხით სცადოს შესეცავლოს რეალური სამყარო ასეთ სახით შექმნილი სამყაროს სურათით. ამას აკეთებს მსატკბარი, ფილისოფოსი, პოეტო... ყველა თავისებურად. ამ სურათზე და მის გაფორმებაზე გადააქვს ადამიანს თავისი სულიერი ცხოვრების სიმძიმის ცენტრი, რათა მასში პოვოს სიმშვიდე და რწმენა, რომელიც არ ძალუძს მოპოვოს საკუთარი ცხოვრების მეტისმეტად თავბრუდამხვევ წერებურებაში.“¹

* * *

ეკვირინე: შუახანს გადაცილებული აზნაური ქალი, თავმოშრთე დედამთილი განსაცოფრებელი ფანტაზიითა და ენაწყლიანობით. რა ქვეა იმ სიმსუყეს, იმ იმპრეზიონისტულ სიჩინჩახსეს შევრებისას, რომლითაც ავსებს გაფხვილ ბედლებს, დაფხვილ ნაღიასა და ბერქ პეიზაჟებს ეს ანთებული, ექსტაზში შესული ქალი. რა არის ის, თუ არა შემოქმედებითი წარმოსახვის ძალა. თუ არა შემოქმედება... შემოქმედება თითქმის არა მწერლისეული, არამედ გმირისეული, პერსონაჟისეული.

ეს შემოქმედებითი საწყისი იმთავითვე არსებობს და კლდიაშვილის მოთხრობების გმირებში...

საკმარისია სულ მცირედი მიწზე, სულ მცირე გაღიზიანება მათი თავმოყვარეობისა, რომ იგი პატივმოყვარეობად იქცეს... პატივისა და თავის სიყვარული მათი ოპტიმიზმის მთავარი წერვაა. მათი არსებობის გამართლებაა. ჩამოაშორეთ ეს პატივი, ეს სიყვარული კლდიაშვილის გმირებს: — კაროფას მამა იმავე წამში, ისევე ტრაგიკულად მოიკვამს თავს, როგორც ნ. ლორთქიფანიძის მოთხრობაში მოიკლა იმერელმა გლეხმა თავი, როცა შვილებს უკანასკნელი მჭადის ნატეხი შეუჭამა. დავით კლდიაშვილი მელოდრამას ვერ გასცდებოდა. ეს შეგნებული ჰქონდა მას, როგორც მსატკბარს, ამიტომაც იმთავითვე თქვა ასეთ ხელწერაზე უარი.

ანტურაჟი — იმერეთი, წოდება — აზნაური, კაცები — იმერლები. და მაინც იგი ვერ ეტყვა ისეთ ერთეულ მცნებაში, როგორცაა მხოლოდ ქართველობა.

კლდიაშვილის თხრობა გამორიცხავს ე. წ. ფოლკლორულ ამ ნითოლოგიურ პლანს. ამ თვალსაზრისით დავით კლდიაშვილი სადა, ემპირიული, წმინდად ერთპლანაინი მოთხრობელია, მაგრამ ქართულ ლიტერატურაში იშვიათია მისი გმირების

¹ A. Эйнштайн. Собрание научных трудов. т. IV, М., 1967, ст. 40.

მსგავსი ორპლანიანი ცხოვრების მქონე ადამიანები, (ჩვენ არ გვეულისხმობთ ხასიათის სირთულეს ან ინტელექტით დამძიმებული გმირების სატვასს).

ი. ჭავჭავაძის ლუარსაბი, ანდა, ვთქვათ, ნ. ლორთქიფანიძის პერსონაჟები თავიანთი ფიზიკური ცხოვრებით, უფრო ზუსტად, ცხოვრების წესით, ფორმით, ემთხვევიან თავიანთ სულიერ სამყაროს... კლდიაშვილთან სხვაგვარადაა. მათი აქტივობა იმთავითვე გამონაკონია, ისინი ცხოვრობენ საკუთარი წარმოდგენებით. რადგან ეს ადამიანები პრაქტიკულად ვერ გარდაქმნიან ობიექტურ სინამდვილეს, ამიტომ იშველიებენ ფსევდო-შემოქმედებით ტყუილს, ილუზიას... ამდენად, ტყუილი მათთან ამაღლების სამასურში დგება. ამიტომ, აბსოლუტურად მოხსნილია ის აზრი, რომელიც, სამწუხაროდ, მკვლევართა უმეტესობას გააჩნდა კლდიაშვილის მოთხრობების წეფასებისას.

„ისინი წყლის ნაპირზე ამოყრილი თევზებივით სუნთქავენ და იღუპებიან“... ზოგიერთმა ლიტერატურათმცოდნემ ეს ფრაზა, რომელსაც მსატერული შედარების პრეტენზია უფრო ჰქონდა, აქტიურად, ტენდენციურად დატვირთა, განაგრძო და მივიღეთ დ. კლდიაშვილის მოხსრობათა გმირების მცდარი შეფასება: უსუსური, მჭლე, დაჩაჩანაჭებული და გაფხვკელი „შემოდგომის აზნაურები“.

პირიქით, კლდიაშვილის გმირებმა მოძებნეს ერთადერთი და აქტიური გზა საკუთარი თავის გვადასარჩენად. ესაა მათი შემოქმედებითი ფანტაზიის შედეგად შექმნილი სამყარო — გამონაკონი და ამ სამყაროთი ცხოვრება. ფანტაზიის სიჭარბე სტიმულს აძლევს შემოქმედებით წარმოსახვას, მისი ნაკლდინება კი პირიქით, სტერეოტიპების წარმოქმნას უწყობს ხელს. შეიძლება დაისვა კონტრშეკითხვა — კი, მაგრამ მაშ, რადა სოლომონის ამოძახილი: „ღმერთმა დასწყველოს, ღმერთმა, ამისთანა გაძალბებული ცხოვრებაც. ტყუილი, ტყუილი, ყოველ ნაბიჯზე ტყუილი და ორპირობა...“ — ესაა ისევ და ისევ წამიერი მობრუნება რეალობასთან და იმ ჯადოურის დახასება, რომელშიც ერთი მოტყუებული მეორეს ატყუებს, მეორე — მესამეს, მესამე — პირველს და ა. შ. ეს ჯადოწრე არა მარტო ფიზიკურ ტყუილებს და უკმარობას იწვევს, არამედ იმ სულიერ ტყუილსაც; რასაც ფარულად, მაგრამ მუდმივად ატარებენ კლდიაშვილის გმირები.

ამიტომ საჭიროა ჯადოწრის დაქცევა. გაქცევის ფიზიკური სურათია ჯორზე ამხედრებული მაჭანკალი... ესაა კომიზმი. მცდელობა ამ

გზით გაქცევის სინამდვილეს, — კომიკური, მაგრამ სურვილი გაქცევა — ტრაგიკული. ბუნებრივია, გროშებითა და გაფხვკელი ხარის ტყავით სოლომონი მშვერტს ვერ ამოიფხვს და ოჯახს ვერ დააპურებს, მაგრამ გამუდმებით გზაში ყოფნა და ფიზიკური მოძრაობა მას საკუთარი ქმედების ილუზიას უქმნის. ილუზია ბედებს იმედს; ჩამასხვების — ჩაფასებს, გამისტუმრებს — გავისტუმრებ.

ჩვენი აზრით, კონკრეტული, წითელი თუნიათი გამოხატული დამოკიდებულება გლობალური მასშტაბით სამყაროს წინაშე ადამიანის მუდმივ ვალში ყოფნასაც გულისხმობს. კლდიაშვილთან უფრო კონკრეტულიზირდება ეს სამყარო და ვალში ყოფნა...

ვალში — ცოლთან, ვალში — შვილთან, ვალში — მეზობელთან, ვალში — საკუთარ თავთან.

საკუთარი თავის დაგვიანება — რა გაგვეთვალდეს? — დიდაქტიური პოზიციიდან, იქნება, მცდარიც იყოს გმირის შეფასება, მაგრამ განა საკუთარი თავის დაგვიანება არაა მამის მუდმივი სეტყილი შვილთან ერთად ბედის საძიებლად? (ეს არ არის ბროძოლების ეპიქა. ამიტომ ვერც დაგვიანაშაულებთ მათ ჩაქტვას ვიწრო ოჯახური ინტერესების რკალში). შვილის წინაშე დანაშავედ უცნიაა კაცს თავი, რადგან ის წუთიერი სიამოვნება, ცხოვრებას რომ წარტყა ოდესმე მისმა ახალგაზრდულმა სისხლმა, სისხლის ფასადვე დაუჯდა შემდგომ. საკუთარ ქალიშვილს საკუთარი სხეული სიმძიმედ უქია. ამიტომ გამუდმებით ცდილობს დაამტკიცოს გაუთხოვრად დარჩენილი ქალის ფარული ღირსებები, გამუდმებით ცდილობს იყოს მართალი...

მართლის თქმის პრინციპი უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტორია დ. კლდიაშვილის მოთხრობებში. ჩვენი აზრით, ამ ფაქტორის გამოსაკვეთად დავით კლდიაშვილმა ორინად ერთი ფორმა აირჩია. კერძოდ, დიალოგის მონოლოგი არჩია.

შეურალი მართალს, ე. ი. ცხოვრებას უფანტაზიოდ, მტკივნეულად და ცრემლით, ყოველთვის მონოლოგით ამქვადვენებს. დიალოგში — თითქმის არსად. ამდენად, მონოლოგი და დიალოგი მხოლოდ მანერული არჩევანი კი არა მოცემულ შემთხვევაში, არამედ იდეური დატვირთვა ახლავს.

მონოლოგი იშვიათად გვხვდება, მაგრამ სადაც გვხვდება, ერთგვარ ტბინეულ სიღრმეს გულისხმობს. მის ფსკერზე ის ტემპორალი არის მოიპოვება არსობისა, რომლის გამწვანასაც ასე ეკრძალებიან, ასე ურთოდებიან კლდიაშვილის გმირები. ამიტომაც, რომ მონოლოგის თვით ინტონაციაც ყოველთვის შესაზარი წყველობს ან გლოვის მოტივება აგებულა. მონოლოგი უფსკრულის პირას



პირველი ნაბიჯი

დგომა, წყვილადისათვის თვალის გასწორება და იმ ცივი სხივის შემორჩევაა, რომელიც დაღუპვას გულისხმობს.

ამიტომ, ბუნებრივია, ისინი გადარჩენისკენ ისწრაფვიან. დიალოგი კლდიაშვილის გმირები არა მარტო გადარჩენენ ხოლმე თავს, არამედ ხარკს უხდიან ე. წ. „აქტუალურ თემატიკას“. მათთვის აქტუალურია ტამის, ლუგმის მოპოვების პრობლემა. აქტუალური ყოველთვის გულისხმობს არამდგრადობას, არამუდმივს, უფრო ზუსტად, დღემოკლებობას (რადგან მე-18 საუკუნეში იმავე წოდების გმირისათვის ხსენებული პრობლემა არ არსებობდა) დიალოგში ეს აქტუალური პრობლემა ისეთი მხატვრული სიძლიერით დახატა დ. კლდიაშვილმა, რომ მივიდეთ ამ დიალოგთა მხატვრული ხანგრძლიობა, ე. წ. კლდიაშვილის დიალოგი. ამიტომ, რომ როდესაც კლდიაშვილის მონოლოგს ჩამენ, არ იბადება ხანმოკლე, წუთიერი შეცოდება. გმირი არ გვეცოდება იმის გამო, რომ, ვთქვათ, ორმაბათ ან ხუთმაბათ დღეს მისი ოჯახი გამხმარ პურზე გადადიოდა. ესაა შეცოდება არა ამ ფაქტის გამო, არამედ თანაგრძნობა ზოგადდამიანური პრობლემების გამო. თანაგრძნობა სწორედ იმიტომ, რომ არ წუწუნებს. მონოლოგში გმირი იძლევა საკუთარი თავის, საკუთარი კლასისა და წოდების არა მარტო მდგომარეობის შეფასებას, არამედ პიროვნების კრიტიკულ შეფასებასაც. „აკეთებს ანალოზს“ და გამოაქვს დასკვნები... დასკვნები არაოპტიმისტური.

საოცარი, ნიშანდობლივი ფაქტია ისიც, რომ კლდიაშვილის გმირები ატყუებენ ერთმანეთს, მაგრამ პერსონაჟთა ისეთი ინტიმი, რითაც მათი დამოკიდებულება გამოირჩევა, იშვიათია ქართულ პროზაში.

დ. კლდიაშვილმა, როგორც მხატვარმა, ამ მხარეს, ალბათ, უაღრესად დიდი, განსაზღვრული დატვირთვა მისცა. მიღწეო მზგავს ინტიმს, თბილ დამოკიდებულებას იმით, რომ ერთმანეთთან ტყუილითა და ტრამპიზით ალაპარაკე გმირები, ურთულესი მხატვრული ამოცანაა.

დ. კლდიაშვილს, როგორც შესანიშნავ ფსიქოლოგს, კარგად ესმოდა ამ გადაჭარბებული, პათოლოგიამდე მისული ტყუილების წინაპირობა. მხოლოდ ერთმანირად და მხოლოდ ერთმანირ ჭირ-გამოვლილ ადამიანებს ძალუძთ ამ ტყუილსა და აფიორაზე აკონ კონტაქტი. კონტაქტი უშუალო, ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი და, ამდენად, ჩვენთვის, გარეშე თვალისთვის სასაცლო — კომიკური. ეს არის სწორედ ის გამოჩენილი, ზრუნული ორიგინალური მხატვრული გამარჯვება, რომლის ბადალს კლდიაშვილამდე ქართული პროზა არ იცნობს.

გზა

მხვერვალისაკენ

რევაზ ევაძე

მინორმშიწორ მერაბ კოკოჩაშვილის დღიურის გაცნობის სურვილი მისი ასალი ფილმის „მწვერვალის“ ხილვისას დამებადა. დღიურის არსებობის შესაძლებლობაზე ფილმის თემამ მიმიითია — „მწვერვალი“ მთავრულდება გადაღებული და მის ავტორებსაც თხრობა დღიურებშივე განუხრახავთ.

მაგრამ ამ თემისადმი მიძღვნილმა პირველმა ჩანაწერმა უფრო გაკვირვება გამოიწვია, ვიდრე ინტერესი. იგი 1973 წლით იყო დათარიღებული და არა 76-ით, რომელშიც გადაღებულია მხატვრული ფილმი „მწვერვალი“.

მაშინ გამახსენდა უხმაუროდ, შეიძლება ითქვას, შეუმჩნევლად ჩავლილი, მერაბ კოკოჩაშვილის ადრინდელი „მწვერვალი“ — მოკლემეტრეაიანი დოკუმენტური სატელევიზიო ფილმი, რომელშიც ავტორი მიიღებს რეპორტაჟ-

ლი ფიქსაციისა და მოვლენათა არსის ღრმა წვდომის ერთიანობისაკენ, ფილმი, რომელიც ერთგვარად მოსაშვადებელ საფუძვრად, უჩვეულო სამყაროში „აკლიმატიზაციისათვის“ იყენა ჩაფიქრებული, და, ამავე დროს, წარმოადგენს დამოუკიდებელ მხატვრულ ნაწარმოებს — აკტიორისეულ განსჯას ადამიანზე, ბუნებასთან მის ჭიდილზე, ძალთა უკიდურეს დაძაბვაზე, რომლის დროს შიმშლდება ყველა, აქამდე კონტროლქვეშ მოქცეული ადამიანური სისუსტეც და მოყვასისადმი სიყვარულის გამოუყვებელი პოტენციაცი.

თვითდაშვებებ — ეს სიტყვა, ალბათ, ყველაზე უფრო სრულად ხსნის მთავრელებისათვის ნაცნობ ლტოლვას მწვერვალებისაკენ, სადაც თვალშისაცემი ხდება ხასიათის შეუმჩნეველი ხინჯი, შენარჩუნებული ღირსება კი განსაკუთრებულ ელფერს იძენს.

ჩემი ფარული სურვილია, რომ „მწვერვალი“ იყოს არა მხოლოდ უტყუარი ამბავი, არამედ სეველიანი მონატრებაც იმ უანგარო და აძალდაბული მამაკაცური საწყისისა, რთაც ასე ჰგავდნენ ერთმანეთს მიხეილ ხერგიანი, გურამ თიკანაძე, ჯუმბერ მეძმარიაშვილი და თიმურაზ კუხიანიძე. ეს ფილმი უნდა იყოს ადამიანობაზე, ვაჟაკობაზე, ნაწილი, წვრილმანმოშორებულ ურთიერთობებზე და მე წინასწარ უნდა განვიტოლო ის ატმოსფერო, ის ურთიერთობები, რაზეც ზგაღ ფილმს გადავიღებ.“

მერაბ კოკოჩაშვილი თავის შემოქმედებაში მისთვის საინტერესო თემის მხოლოდ ღრმა წვდომით როდი შემოიფარგლება. რეჟისორისათვის ყველაფრის დასაბამი „შინაგანი კაპიტალის“ დავრთვებაა. ადამიანში მხატვარი ხომ მაშინ ჩნდება, როდესაც იგი თავის თავში აღმოაჩენს საკუთარ ხატოვან სამყაროს, თავის თემებს, გმირებს და კონფლიქტებს. მ. კოკოჩაშვილმა თავის შემოქმედებას ბუნების, გარე სამყაროს მიმართ პირადად დამოკიდებულება, დაკვირვება და ანალიზი დაუდო საფუძვლად. მისი ფილმები „ხმელი წიფელი“, „მისა“, „დიდი მწვანე ველი“ მოგვითხრობენ ხელოვანზე, რომელსაც უზომოდ უყვარს ადამიანი, სწამს მისი სიკეთის, სჯერა მისი ძლიერება.

„ალბინიზმი ყველაზე მთავარი ადამიანის სულიერი ავადლება, მისი შინაგანი სიღამასის ჩამოყალიბებაა.“ — ვითხოვობ რეჟისორის დღიურში და გინების თვლით კვლავ მის ადრინდელ ფილმებს ვებრუნდები, რომელთა ცენტრში დგანან სხვადასხვა ხასიათის, განსხვავებული შინაგანი სამყაროს მქონე პერსონაჟები: ალალი მისა, პატარა რუზო და დარი, დროის აჩქარებული მაჯისცემისაგან გაოგნებული სოსანა, ცხოვრების გასაყარზე მდგარი ჯაყო. მთავარი ამ ნაწარმოებებში ადამიანის სულის სიღრმეთა კვლევაა და რა გასაკვირია რეჟისორის მურთა მწვერვალმა რომ მიიპყრო, სადაც „ირკვევა და ყალიბდება კაცის ყველა თვისება“.



კადრი ფილმიდან „თემური“—მ. კოკოჩაშვილი, ლალო — დ. დანავაძე

ფილმის სცენარი ეკუთვნის ღრამატურ გავაგიაშვილს, რომლისთვისაც ეს პირველი ნამუშევარია კინოში. საკუთარმა ალბინისტურმა გამოცდილებამ, მასალის უდავოდ ღრმა ცოდნამ თავი იჩინა ფილმის გმირების ხასიათებში. მოტივირებულ მოქმედებებსა და გარემოს რეალიზებაში.

ფილმის სიუჟეტი შთაგონებულია 1966 წელს ცენტრალურ ტიან-შანში, პეკ „პოტედას“ დასადაშქრავად გამგზავრებულ ექსპედიციაში მომხდარი ამბებით.

სიუჟეტურ ხაზს წარმოადგენს მთებში დაღუპული მგვობრის ცხედრის ჩამოსვენება, ცხადია, მწვერვალის დაპყრობასთან ერთად. წმინდა სპორტულ ინტერესებს დამატებულმა კეთილშობილურმა მიზანმა ნაწარმოებში მისი დრამატურ-გიული კონსტრუქციის მდგრადობისათვის საჭირო ელფერი და ფილმის ავტორებისათვის გარკვეულად პრევენციული როლიც ითამაშა ფილისტრთა კითხვასგან „რატომ დადიან მთაში ალბინისტები?“ რომელზეც, როგორც ამბობენ, მახვილგონივრულად უპასუხა ერთმა ცნობილმა მთამსვლელმა — ალბათ იმიტომ, რომ იქ, ზევიით, ასეთ სულელებს კითხვებს არ იტოვებია.

შეიძლება სადავო იყოს ფილმის ავტორთა კონცეფცია შემოთავაზებული სიტუაციის ზედმეტად გამუქებულ ტონებში გადაწვევტის თვალსაზრისით (მსხვერპლს მსხვერპლი ემატება, ორივე მიზანი კი განუხორციელებელი რჩება). უნდა ითქვას, რომ ფილმები ალბინიზმზე არცთუ ხშირად გამოდის. ამდენად, აღნიშნულ თემაზე შექმნილ ყველა ახალ ნაწარმოებს, ყველაფერთან ერთად, ალბათ, სპორტის ამ სახეობის პოპულარიზაციის ფუნქციაც უნდა ეკისრებოდეს მაგ-

რამ სწორედ პოპულარიზაციის გაგებაში შეიქ-
ლება გამოვლინდეს აზრთა სხვაობა, რადგან
შეუღლამაზებელ, უფრო მეტიც, გამძაფრებულ გა-
რემოში გამოვლენილი ხასიათის სიმტიცე უფრო
ასპირეულსა და მიმზიდველს ხდის მწვერვალი-
საკენ მიმავალ გზას, გზას, გართულებულ მარ-
ცხის სამიშრობით.

„ბიჭები მომყვებიან და ისე იქცევიან, თითქოს
ვერც კი ამჩნევენ, რომ დავიღალე. საერთოდ,
მათ წესად აქვთ არ შეიმჩნიონ სხვისი სისუსტე
და თავისიც არ გამოაჩინონ. არავითარ შემთხვე-
ვაში არ გაგრძობიან არაფერს, რამაც შეიძ-
ლება შეგაწუხოს, საკუთარ ძალეში დაგაგუჭოს.
ამიტომ დიდი პატივისცემით იმსჯელებენ მათ
მიმართ და შენც ითმენა.“

მსახობის ძიების პროცესი, უპირველეს ყოვ-
ლისა, საინტერესო პიროვნების ძიების პროცე-
სია, ადამიანისა, რომელიც პირადი თვისებებით
მაქსიმალურად უახლოვდება მომავალი ფილმის
გმირს. ამიტომ სრულიად ბუნებრივად უნდა ჩაი-
თვალოს მ. კოკოჩაშვილის არჩევანი, როდესაც
მან ლადოს, თენგიზისა და სოსარის როლებზე
არაპროფესიონალი მსახიობები, მაგრამ გამოც-
დილი ალბინისკები დიმიტრი დანაძე, ზურაბ
ჭირიკაშვილი და სპორტსმენი დავით ჩუბინაშვი-
ლი მიიწვია (თეატრის როლს არაპროფესიონალი
ალბინისტი, ფილმის რეჟისორი მ. კოკოჩაშვილი
განასახიერებს). სპორტსმენებისა და, მითუმე-
ტეს, ასეთი საინტერესო ადამიანების მონაწილე-
ობამ ფილმში, კიდევ უფრო გაზარდა მათ მიერ
შექმნილი ხასიათების რეალური მნიშვნელობა,
რის წინამძღვრებიც სცენარზე იყო მოცემული.

მოიერიშე ჯგუფის წევრებს შორის ყურადღე-
ბას ყველაზე მეტად მათი მეთაური, ლადოსი
(დ. დანაძე) იკისროს და ამ ფაქტში, ცხადია,
სუბორდინაცია არაფერ შუაშია. ხასიათის თვი-
სებებით, საოცარი სიღინჯე და შესაბამისი ატანო-
ბა ლადოს ფილმის ცენტრალურ ფიგურად აქ-
ცეხს.

ლადოს სახე გარკვეულად კრებითია. მასში
ერთიანდება ყველა ის ძირითადი თვისება, რაც
ფილმის ავტორებისათვის უმნიშვნელოვანესია.

— მ. კოკოჩაშვილი „მოაზრონეთ“ მსახიობის
მოძრაობა. მის დროებში ვერ შეხედებთ „რობო-
ტებს“, რომელთა სამართავი დისტანციური
პულტი კინოკამერის მიერ მდგარი რეჟისორის
ბელშია. იგი აიძულებს მსახიობს მასთან ერთად
იფიქროს (თუმცა, რასაკვირველია, ეს არ ნიშ-
ნავს ასეთი მიდგომის აბსოლუტურ უპირატესო-
ბას), არა მარტო რეჟისორის მიერ შეთავაზებუ-
ლი მოქმედებით, არამედ თავისივე ბუნებრივი
შეფასებითა და რეაქციით გამოთქვას საკუთარი
დამოკიდებულება მოცემული ვითარების მიმართ.
მაგრამ რადგანაც რეჟისორი მოვლენებს მსახიო-
ბის მოხიბვით ხსნის, მსახიობის მოქმედება, მი-
სი „აზროვნება“ რეჟისორის ჩარჩოებსაც უნდა
ერგებოდეს.

რაც შეეხება „მწვერვალში“ მონაწილე მსა-
ხიობებს, მათი რეალური ხასიათის სიმყარეს არ
შეიძლება არ ემოქმედა მ. კოკოჩაშვილის წარმო-
დგენათა ფორმირების პროცესზე, რამაც, ალბათ,
ურთიერთშემავსებელი და გამამდიდრებელი გა-
ხადა მსახიობებისა და რეჟისორის შემოქმედები-
თი კონტაქტი.

...მწვერვალამდე ორი საათის სავალია რჩე-
ბა. მეტობრის ცხედარიც აქვე კლდის ყინულოვან
ნიშში განისვენებს. უკანასკნელი შებრძოლებაც
და სულიერი სიმშვიდე მოპოვებულნი იქნება. მაგ-
რამ ამ დროს თეატრი SOS-ის ნიშანს
იღებს — ინგლისელთა ჯგუფი, რომელიც ქართ-
ველ მოიერიშეთ ფეხდაფეხ გაჰყვა, შევლას იო-
ხვს. ჯგუფის წევრებს შორის ჩამოვარდნილი
წუთიერი დუმილი ანუკეკარ მიზნებთან გამოთ-
ხოვებაა მხოლოდ. ეს თენგიზმაც კარგად იცის,
მაგრამ ნერვები მაინც დაღალტობს. „რისგანაც
7000 მეტრის სიმაღლეზე არავინაა დაზღვეუ-
ლი“.

ასეთ ვითარებაში ლადოს, როგორც მოიერიშე
ჯგუფის მეთაურის, მიერ გამოვლენილი ხასიათის
სიმტიცე და ლიდერისათვის აუცილებელი ერთ-
პიროვნული გადაწყვეტილების მიღების უნარი მო-
ტივირებულია და თანაგრძობასაც იწყებს. მაგრამ
მისი რეალიკები („მოივრეთ ამაზე ლაპარაკს“)
სხვა, შედარებით მშვილ სიტუაციებში ერთგვარ
დისონანსის შემტან დეტალად და მისი ხასიათის
ათვის ოდნავ თავს მოხვეულ შტრიხად აღიქმე-
ბა. არაფერს მატებს ლადოს სახეს ანასთან (მ.
ქარცივაძე) ურთიერთობის განუვითარებელი ხა-
ზიც.

კადრი ფილმიდან. ლადო — დ. დანაძე, პაპა გაბრიელი — დ. აბაშიძე, ზაქრო —
ზ. მეგრელიშვილი



თუ ლადოს მკაცრი კაპიტულის მიღმა დაფარული კავთომოყვარების უდიდეს გრძნობას მაყურებელი მხოლოდ შინაგანად გრძნობს, თემური მას ყოველ ნაბიჯზე, ყოველ მოქმედებაში ავლენს. თემურისათვის მისი გადატანული ტრავმა ფსიქოლოგიურ ბარიერად იქცა, რომლის დაძლევასაც იგი ლადოს დამარცხებით ახერხებს. მაყურებელი ხედავს, რომ თემური მთას მხოლოდ გარეგნულადაა დამორბეული, — ამაზე მივიჩინოთ მისი თათბის უამრავი დეტალი: წრიაპუბის ასხმა, ალექსანდრა ჯაფარიძის ფოტოპორტრეტი, ამაზე მეტყველებს ის შინაგანი ენერჯია, რომელიც გამოსავალს ლადოსთან ანახლებულ შეჯიბრში პოულობს.

დასრულებული, პოეტური ეპიზოდი შეიძლება ეწოდოს თემურისა და ასალჯარად ინგლისელი მთამსვლელის ნადირობის სცენას. ყველაზე მეტად აქ ვლინდება თემურის ხასიათი. უსაზღვრო სიკეთე და მოულოდნელი ყინიანობა. სამწუხაროა, რომ მსწერბული ეპიზოდი ვერ ტოვებდა ფილმის სხვა ეპიზოდებთან ორგანული კავშირის შეგრძნებას.

რაც შეეხება თოვლიან გამოქვაბულში თითქმის უხმოდ გადაწყვეტილ სცენას, მინდა კვლავაც რეჟისორის დღეურს მივხაროთ, სადაც ამ ეპიზოდის ზუსტი განმარტება მოცემული: „თემური სამჯერ შესთავაზებს თენგიზს ცხელ წყალს. ის სამჯერვე აქეცივინებს, რადგან შეიგნო თავისი დანაშაული და ამიტომ აღარ სურს ენობოლოს სიკვდილს, მაგრამ თემურმა თავისი სიცოცხლისუნარიანობით, რწმუნით მოტყუა მისი სურვილი, ბრძოლით მოაბრუნა სიცოცხლისაკენ“.

ამ პატარა ეპიზოდს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ფილმისთვის, ვინაიდან აქ კონცენტრირებული სახითაა მოცემული ის ძირითადი, რისთვისაც შეიქმნა „მწვერვალი“, რაც გამოსატყუა ადამიანის, მისი ძალის, გამარჯვების რწმენაში, აუცილებლობაში ბრძოლით შეიცნოს საკუთარი თავი და სამყარო, თუნდაც ეს მოთხოვნა მსხვერპლის გაღებასთან იყოს დაკავშირებული.

ანალოგიურ მნიშვნელობას იძენს, ჩემის აზრით, მსახიობ დ. აბაშიძის მიერ შესრულებული პაპა გაბრიელის ეპოპოლური როლიც, ოდნოდ უკვე არა მხოლოდ ამ ფილმისათვის, არამედ საერთოდ მ. კოკორაშვილის შემოქმედებისათვის. პაპა გაბრიელის სახე, რომელსაც დამაჯერებლად ძირწავს დ. აბაშიძე (მიუხედავად იმისა, რომ ეპოპოლური როლი არ იძლევა გმირის ხასიათის თანდათანობით გახსნის საშუალებას და ამდენად, თითოეული ფესტი, ოდნავი მიმიკაც კი შეიძლება დამასრულებელ შტრიხად იქცეს კიოპორტრეტის შექმნისას), ყურადღებას იმსახურებს რეჟისორისა და მსახიობის განვითარებადი შემოქმედებითი ურთიერთობის თვალსაზრისითაც. თამამად შეიძლება თქვას, რომ დ. აბაშიძის, როგორც ფართო დიაპაზონის, მხატვრული გმირის სულის სიღრმეში წვდომის უნარით და-

ჯილდოებული მსახიობის აღმოჩენა, 1967 წელს მოხდა, როდესაც მ. კოკორაშვილმა იგი სოსანას როლზე მიიწვია ფილმში „დიდი მწვანე ველა“. ამ მსახიობს ადრეც ხშირად იღებდნენ ფილმებში, მაგრამ საკვირველია, რომ რეჟისორები მასში „დიდი მწვანე ველამდე“ მხოლოდ გოლიათურად აღნაგობისა და დიდი ფიზიკური ძალის მქონე ადამიანს ხედავდნენ. სოსანას როლზე დ. აბაშიძის მიწვევითაც გამოჩნდა მ. კოკორაშვილის რეჟისორული ალღო, რადგან მსახიობი სრულიად ახალი სახით წარსდგა მაყურებლის წინაშე.

ფილმის ხიფათი შემდეგ, ბუნებრივი სურვილია მასში, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება გამახვილდეს თავდაპირველი ჩანაფიქრის იმ განზოცხლებულ ნაწილზე, რომელიც სრულად ავლენს ავტორის მსოფლმხედველობას, მის შემოქმედებით მრწამსს. ამიტომაც, ცხადია, შემთხვევითი არ არის არც „მწვერვალით“ გამორწვეული ასოციაციური პარალელიც მ. კოკორაშვილის აღნიშნულ კინონაწარმოებებთან და არც ამ ფილმის ცალკეულ ეპიზოდებსა და პერსონაჟებზე შედარებითი შეჩერება. წინამდებარე წერილში განგებ ავარიდებ თავი დაწვრილებით საუბარს იმ თითო-ორი დეტალზე, რომელიც ალბინისტიკისათვის ან ამ კეთილმოზილური პროფესიით გატაცებულ პირთათვის, შესაძლოა, ხანმოკლე აღმოჩენილიყო.

ერთის მხრივ, ფილმის ლიტერატურული და სარეჟისორო სცენარებისა და, მეორეს მხრივ, უკვე დასრულებული კონსურატის შედარებამ ნაცნობი „კონოაფორიზმი“ გამასუნა — ფილმი თავდაპირველი ჩანაფიქრის სასაფლაოთი, ხშირად თავდაპირველი ჩანაფიქრი რეჟისორის

კალრი ფილმიდან





კადრი ფილმიდან

სურვილისამებრ განიცდის შესამჩნევ მეტამორფოზას, მაგრამ საფიქრებელია, რომ „მწვერვალის“ შექმნისას შემოქმედებითი ჯგუფი გადაულახავ სიძნელეებს გადაღების ურთულესი პირობების სახით წააწყდა, რაც ფილმის თემატიკამ განაპირობა. განუზოტცილებელი ან სათანადო მხატვრულ ხორცშესხმას მოკლებული აღმოჩნდა სცენარის რამდენიმე საინტერესო, ნაწარმოების დრამატურული სტრუქტურისათვის, ვფიქრობ, აუცილებელი ეპიზოდი. სწორედ ამ გარემოებამ გამოიწვია შედავათის აუცილებლობა ზოგიერთი სიუჟეტური სვლისა თუ გმირთა დასაბუთებულ მოტივირებას მოკლებული მოქმედების შეფასებისას. მსგეველობაში მაქვს კოლიჩისა და მისი „შორე ნახევრის“ (როგორც თვითონვე წარუდგენს საბაზო ბანაკის მკვიდრთ) სცენაში საინტერესო და ფიქრებელი ურთიერთობა. მსგავსმა კუპირებმა შეუმჩნეველად, მაგრამ მაინც იმოქმედეს ფილმის საერთო დრამატურული კონსტრუქციის მდგრადობაზე, თუნც უნდა ითქვას, რომ „მწვერვალში“ მთლიანობაში აღიქმება როგორც ფილმი, რომელიც ლოგიკურად აგრძელებს მ. კოკოჩავილის შემოქმედების მოავარ თემას — ამ ნაწარმოებში ძირითადად ის, რაც ესოდენ ძვირფასია რეჟისორისათვის — სიკეთე, კაცთმოყვარობა, სინდისი...

ფილმის ავტორები მხოლოდ მთისა და ადამიანების უკომპრომისო ჭიდილში გამარჯვებული ადამიანური სიმტკიცის ჩვენებითა და მისი ხილვით მოგროვილი სიამოვნების გრძნობით რღვი დაკმაყოფილდნენ. (არჩეული თემის გადაწყვეტის ანგარიშ, მე ვიტყვი, ყველაზე იოლი გზა

ბევრად განსაზღვრავდა სურათის სახეობის ტურსს, დაკისრებდა რა ანტურაჟს გადაწყვეტ ფუნქციას). მაგრამ „მწვერვალში“ ნათლად გამოიკვეთება ფილმის შემქმნელთა არჩევანი: ალპინიზმი, უპირველეს ყოვლისა, მიძიმე, ვაკეაციური შრომა და ამ, ერთი შეხედვით ყველაზე რომანტიკულ პროფესიაში მისი მიზნის მიღწევის მოგვილი სულიერი კმაყოფილების შერჩენება მხოლოდ და მხოლოდ ამ ფასადა შესაძლებელი. მხატვრული ფილმი „მწვერვალში“ მ. კოკოჩავილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში პირველი ფერადი ფილმია (თუ არ ჩავთვლით მის დოკუმენტურ „მწვერვალს“, რომელშიც შევ-თვითი და ფერადი კადრების ხშირი და დაუსაბუთებელი ურთიერთმონაცვლეობა არ ტოვებს გამიზნულობის შთაბეჭდილებას). ცხადია, ფერს, მის დრამატურგიულ ფუნქციას განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა (ოპერატორები გ. გერსამია, ზ. გუდავაძე, მხატვარი დ. ერისთავი), რაც შესანიშნავად ასახა მთელი რიგი ეპიზოდების გადაწყვეტაში. მაგალითად, ერთმანეთს ენაცვლება კონტრასტულობის პრინციპით აგებული პლანები — მწვანე მდელის, მოეღვარე ნაკადულებს, ზღაბრულ ოაზის წამით მწვერვალის პირქუში სილაზაზე ცვლის, შემდეგ კი ვერტმფრენი მთამსვლელთა ერთ ჯგუფს უახურ, თოვლიან ფერდობზე, სვედის მომგვრელ ერთფეროვნებაზე ტოვებს. ან კიდევ ნადირობის სცენა, რომელშიც ფერთა სიუხვე საესტეტიკო შეფასაბეჭება მიზნადირთა ენებათაღელვას.

ფილმში გამოყენებული ორიგინალური მუსიკა (კომპოზიტორი ნ. მამისაშვილი) ემოციურად განაწყობს მაყურებელს, უქმნის მას დრამატულ კოლიზიის აღსაქმელ „ფსიქოლოგიურ გარემოს“. მუსიკას მ. კოკოჩავილი მიიჩნევს ფილმის აქტიურ კომპონენტად, რომელსაც ვარკვეულ მომენტში შეუძლია დომინანტის როლი შეასრულოს და თხრობა წარმართოს. ასეთი დომინანტი როლს ასრულებს ნ. მამისაშვილის უდავოდ საინტერესო პარტიტურა ფილმის სხვადასხვა ეპიზოდში. მაგალითად, მომაკვავდა ინგლისელის დაშვების, ან საბაზო ბანაკიდან მოიღრმე ჯგუფების გაცილების ეპიზოდებში, რომლებშიც ვაკეაციური შემართობა და გამარჯვებისადმი რწმენით აღსავსე მუსიკას ინგლისური ხალხური მელოდიები დაეღო საფუძვლად.

ახალი ქართული მხატვრული ფილმი „მწვერვალში“ მთავრდება დღიურის ლაკონური ფრაზით, რომლის მიღმა მთამსვლელთა მთელი უნავე დაძაბული შრომა იფარება და რომელიც, ამავე დროს, ნათლად ხდის ჯერ დაუპყრობელი მწვერვალის ხელახალი დალაშქრის მზადებას. ეს ინფორმაცია მშრალა, მაგრამ ტყვად, რადენც ცხადყოფს, რომ თუ ადამიანი ერთხელ დაადგა მწვერვალისაკენ მიმავალ გზას, მისთვის აღარ არსებობს სხვა არჩევანი, თუ არა აღმასვლა.

ახალგაზრდა ფოტო- მოყვარულები



ჩვენს ქუჩის ფურცლებზე პირველად ქვეყნდება ზურაბ ინაშვილისა და ნუგზარ ველიაშვილის ფოტო ნამუშევრები.

ვიმედოვნებით, რომ მკითხველი ინტერესით გაეცნობა მათ შემოქმედებას.

ნუგზარ ველიაშვილმა დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კიბერნეტიკის ფა-

კულტეტი. იგი მუშაობს თბილისის ვ. ი. ლენინის სახელობის სახელმწიფო პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში მეცნიერ მუშაკად.

ზურაბ ინაშვილმა დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქუჩის ინსტიტუტის განყოფილება.



ზ. ინაშვილი
სამხსოვრო პორტრეტი ალბომისათვის

ნ. ველიაშვილი
ნაცნობი ქუჩა

ამჟამად სწავლობს თბილისის შოთა რუსთა-
ველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის
კინოსარეჟისორო ფაკულტეტზე, მხატვრული კი-
ნოს IV კურსზე (თ. აბულაძის სახელოსნო).

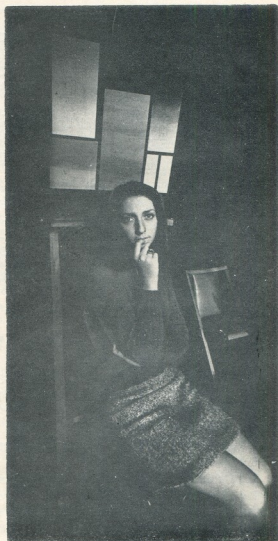
რეჟისორმა თენგიზ აბულაძემ მადლიერების
გრძნობით მოიხსენია ახალგაზრდა ნიჭიერი ზე-
ლოვანი, რომელმაც უფროს კოლეგებთან ერთად
ფილმ „ნატერის ხის“ საყოველთაო აღიარებასა
და წარმატებაში თავისი წვლილი შეიტანა. ზუ-
რაბ ინაშვილი ამ ფილმის მხატვარ-ფოტოგრა-
ფია.

ახლახან ჩვენს ტელევიკრანებზე გამოჩნდა
მოკლემეტრაჟიანი სატელევიზიო ფილმი „იწ-
ყება ზღაპარი“. ეს სურათი ზურაბის სა-
კურსო ნამუშევარია. ფილმის ანტურაჟია თოჯი-
ნების თეატრი. ზღაპრის დასაწყისი იმ რვალო-
ბის დასაწყისიცაა, რომელიც სულ მალე ცხოვ-
რებდა იქვე და პატარა მაცურებელს თავისი
რთული და საინტერესო დღეების მონაწილედ
აქცევს.

ნ. ველიაშვილი
გვალვა

ჰ. ინაშვილი
შველი ეკლესია

ჰ. ინაშვილი
სახელოსნოში





საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება „რესპუბლიკაში ისტორიის, კულტურისა და გუნების ძეგლების დაცვა-განმარების მდგომარეობისა და ამ საქმის პაუზოგრაფიის ღონისძიებათა შესახებ“.

ქელი ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიიდან

(მომარბი გიორგის მხატვრული სახეაიის მოხატულთაზე)

ჯილდა იოსებძე

XIII საუკუნის დასასრულის ერთ-ერთი საყურადღებო ძეგლის, სოფ. აჭის ეკლესიის მოხატულობის, კერძოდ, წმინდა გიორგის ცხოვრების ციკლის შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს, ბიზანტიური ფერწერული ძეგლებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებთან ერთად, გამოვავლინოთ მისი ადგილობრივი, ქართული ხასიათი.

აჭის ბატარა, დარბაზული ეკლესია მდებარეობს აჭისწყლის ხეობაში (გურია). იგი წმინდა გიორგის სახელობისაა და ბუნებრივია, რომ მოხატულობაში მისი ცხოვრების სცენებს თვალსაჩინო ადგილი აქვს მიჩენილი.

ეკლესიის მთავარი, სამხრეთის შესაველიდან ინტერიერში მოხვედრილი მაყურებლის ყურადღებას მყისვე იპყრობს დასავლეთის კედელზე წარმოდგენილი წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლი — ორ რეგისტრად მოცემული ოთხი დიდი კომპოზიცია, რომელთაც თითქმის მთელი კედელი უჭირავთ.

წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლთან ერთად, აქ ცალკე მდგომი მეომარი გიორგის ფიგურაცაა გამოხატული; იგი სამხრეთის შესასვლელთან კედლის ქვედა რეგისტრში, თითქმის ეკლესიის გუმბაზ ადმართულა.

დასავლეთის კედლის ოთხი კომპოზიცია წმ. გიორგის ცხოვრების სამ ეპიზოდს გვაცნობს. ზედა რეგისტრში, კედლის მთელ სიგანეზე, ორ კადრად არის მოცემული „წმ. გიორგის მიერ ლასია ქალაქის მოქცევის სასწაული“, მარცხენა კადრი გველემშაპის დათრგუნვისა და ქალწულის განთავისუფლების ეპიზოდს გამოხატავს, მარჯვენა კი დამორჩილებული გველემშაპისა და განთავისუფლებული ქალწულის მიგრას.

ქვედა რეგისტრში, კედლის ორ, შესასვლელით გათიშულ მონაკვეთზე წარმოდგენილია წმ. გიორგის წამების ორი სცენა: სამხრეთით — „დამსტეკლავა ურმის თვალზე“, ჩრდილოეთით — „კირის ორმოში შთადება“.

ზედა რეგისტრში ორი ეპიზოდი წარმოდგენილი სასწაული წმ. გიორგისა, ჩვეულებრივ, მხოლოდ ერთი, აქ მოცემული მარჯვენა ეპიზოდით არის ხოლმე ილუსტრირებული; მარცხენა, გველემშაპის დათრგუნვის სცენა კი, სრულადაა უნიკალურია, იგი არ შეგვხვედრია არც ქართულ, არც ბიზანტიურ ფერწერაში.

ქართული მონუმენტური ფერწერის ძეგლებში „ლასია: ქალაქის მოქცევის სასწაული“ თვალსაჩინო, კარგად განთავსებულ ადგილას არის ხოლმე მოთავსებული; მასთან შეწყვილებულად კი, ჩვეულებრივ, მოცემულია მსგავსი, იმპოზანტური კომპოზიცია წმ. გიორგის მიერ ყრმის განთავისუფლებისა (ადიში, იკვი, ბოჭორმა, დაენისი, ვანი. XI-XII სს.)¹

აჭის მოხატულობაში ყრმის გათავისუფლების ეს სასწაული არ გვხვდება, სანაცვლოდ, ქალწულის მიგრის ეპიზოდი შემოტანილი. აჭის მხატვარი, რომელიც ასე თავისებურად, ერთმანეთის მომდევნო ორი ეპიზოდის სახით ასურათებს წმ. გიორგის მიერ ლასია ქალაქის მოქცევის სასწაულს, შესაძლოა, მოხატულობის სისტემაში წმინდა კომპოზიციური განაწილების თვალსაზრისით, სწორედ ქართული ფერწერის ძეგლებში შეწყვილებულად წარმოდგენილი ორი მსგავსი სასწაულის გაჯენით აკეთებდეს ამას.

„ლასია ქალაქის მოქცევის“ ეს სასწაული (ადრეულ XIV ს-ის დასაწყისამდე) ბიზანტიურ ძეგლებში თითქმის არ გვხვდება², საქართველოს მონუმენტურ ფერწერაში კი, როგორც ზევიიაც აღვნიშნეთ, უკვე XI-XII საუკუნეებში ხუთ მაგალითს ვხვდებით და აჭის მოხატულობაც (გვიანი XIII ს.) კიდევ ერთი, შედარებით ადრეული მაგალითია; ამასთან, იგი რამდენადმე არქაულ სასაბაბს ატარებს და მის პარალელურებს სწორედ ადრეულ ქართულ ძეგლებში ვხვდებით.

აქის მხატვარი ილუსტრირების წმ. გიორგის ცხოვრების „ნონამალურ ტექსტს“ მიყვება, მაგრამ ყურადღება ყველა ტყუილ თანარად როდია განაწილებული. წმ. გიორგის ცხოვრების სცენებისათვის განკუთვნილი ოთხი კადრიდან ზედა ორი დიდი კადრი „ლასია ქალაქის მოქცევის“ სასწაულის ემობაა. მხატვრის მიერ ყურადღების გამახვილება ამ სასწაულზე გარკვეულ ტრადიციულ უნდა მიეწეროს. ცნობილია, რომ წმ. გიორგის ლიტერატურული ისტორიის განსწავლარების პროცესში აქტიური წამების სცენებიდან სასწაულზე უნდა ინახებოდეს, რომელიცაა ყველაზე პოპულარული — „ლასია ქალაქის მოქცევის“ სასწაულს უპირველესი ადგილი ემობოდა.

წმ. გიორგის ცხოვრების საქართველოში გავრცელებულ რედაქციებში (გვიანი, თუ ადრეული ხანისა) „ლასია ქალაქის მოქცევის“ სასწაული ძირითადად ერთნაირადაა მოთხრობილი:

ქალაქ ლასიას, რომელსაც მართავდა კერპთაყვანისმცემელი მეფე სელინოსი, შემოეჩვია მახლობელი ტბის მოზინადრე გველეშაპი, რომელიც ყოველდღე იტაცებდა ქალაქის მცხოვრებთ. მოსახლეობამ სხვა რომ ვერაფერი იღონა, დააწესა რიგი, რომლის მიხედვითაც ქალაქის ყოველ მცხოვრებელს მსხვერპლად უნდა გაეღო საკუთარი შვილი. მეფის ასულის ჯარიც დაედა, მეფემ თავისი ასული სამეფო პორფირით შეაგო და გოდებითა და ტირილით გააცილა ტბისკენ; ... მაგრამ უვალმა ინება წმ. გიორგის სახელით სასწაული მოეხდინა. წმ. გიორგი თავის მამულში, კაადიკოაში, მზალ მიმავალი შინიდან ამ ტბასმულში, რომ ცხენსთმის წასალი დამღვინებინა. აქ შენინა მან მტრალი ქალაქს უწული, რომელმაც მოუხსრო თავისი უბედურების შესახებ. წმ. გიორგიმ დააშვიდა იგი, თვითონ კი შესთხოვა ღმერთს სასწაული მოეხდინა და დამხარებელი გველეშაპის დამარცხებანი. გამოჩნდა გველეშაპიც. წმ. გიორგი გაემართა მისკენ, გადასახა პირჯარი და შესთხრა უშუაშ მძინა მამეში მისთმის შორილილ და, რა სიტყვა ეს, „მუნ მოივლელანა ვეშაპი, მის წმინდის წინა გორვიანა.“³ „წმიდამან გიორგი ურძაძან ქალსა მას, გაჩინსენ სარტყელი შენი და მომართუა აქა ... წმიდამან გიორგი შეკრა ვეშაპი იგი და მისცა ქალსა მას და პრქუა. წარუდ ქალაქით კერპი.“⁴

ლასიის მცხოვრებთ რა იხილეს ეს სასწაული, ირწმუნეს გიორგის ღმერთი და მიიღეს ქრისტიანობა. მხოლოდ ამის შემდეგ იმეფებდა მასშილი წმ. გიორგიმ და მოკლა შორილილამეშილი გველეშაპი.

ამ სასწაულის შინაარსი მოთხრობილია ყველა ნაწარმოებში, რომელიც კი წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლს შეხება, მაგრამ აქ იგი კიდევ ერთხელ გაეისხნეთ, რათა გვეჩვენებინა. თბო აქის მხატვარი განაგრცობს წმ. გიორგის სასწაულის სრობას, და ფართოდ ცნობილი იკონოგრაფიული განაანტის გვერდით (მარჯვენა კადრი). შემოხვეს ტექსტის შესატყვისა ახალი ეპიზოდი, რომლის სახელით პარალელი ჩვენ ვერ მოვიძიებთ ვერც ქართულ, ვერც ბიზანტიურ ფერწერაში. ასეთ გავსებებზე შემთხვევითობით ან მხატვრის სუბიექტური თავისებურებით ვერ ახსნიან; იგი უფრო გეოქონიულია.

ცნობილია, რომ პალეოლოგოსთა ადრეული პერიოდი გარკვეული გარდატეხისა და ძიებათა ხანაა. ამ დროს, ახალ სახვით საშუალებებთან ერთად, მრავალი ახალი იკონოგრაფიული მოტივიც იქმნება; განიშნობი გამოცოცხლება შეაქვს

იკონოგრაფიაში მხატვრთა ინტერესის ზრდას ეხმარება ტალბისადმი.

ამ ეპოქამ მხატვარს ერთგვარი თავისუფლება მისცა და აქის ოსტატიც, როგორც ჩანს, სწორედ ამ „თავისუფლებით“ სარგებლობს; წმ. გიორგის სასწაულის ახალი ეპიზოდი, იგი კიდევ უფრო მაგაფრობს თხრობის ამ პოპულარულ სასწაულზე და ისედაც თვალსაჩინო ადგილზე წარმოდგენილ სცენას ამ ციკლის აბსოლუტურ დომინანტად აქცევს. საინტერესოა ისიც, რომ დანარჩენ კომპოზიციკთაგან განსხვავებით, ამ ახალ ეპიზოდში მჭარად უნიკალური პალეოლოგოსთა მხატვრობის ისეთი თავისებურება, როგორცაა სივრცის გადმოცემის ცდა ანტირაჯის საშუალებით.

იქნებ აქის მხატვარი ამ ორიგინალურ კომპოზიციას, მართლაც, იმ ნიშნების გარეშე ასრულებდა, რომლითაც, ჩვეულებრივ, სარგებლობდნენ შუა საუკუნეების მხატვრები. შესაძლოა, ნიშნისაგან თავისუფალ ამ კომპოზიციამ მხატვარი უფრო თამამად აზროვნებს, მაგრამ იგი მთლიანად მაინც ვერ აღწევს თავს მისთვის ჩვეულ არტულ მანერას. მართალია, მას შემოაქვს მესამე განზომილება, მაგრამ სასურათო სინტაქსის პარალელური, იპოლირებული პლანები არ ირღვევა სიღრმეში მიმართული მრუდე კონტურებისანი და სხვადასხვა რაკურსებით მოცემული სახვით — ისე, როგორც ეს პალეოლოგოსთა მხატვრობისთვის იყო დამახასიათებელი.

კადრის ცენტრში მდგომი წმ. გიორგი ტრადიციულად მაყურებლისაკენაა მიმართული. ხელი საუბრის ფესტით აქვს გავრცელები მარჯვნივ მდგომი შექუხებული ქალწულისაკენ.

წმ. გიორგის მარცხნივ, ტბაში, გველეშაპია გამოსახული, მის ზემოთ კი წმინდანის ცხენი.

საყურადღებოა ამ სცენის პეისაჟი — მთიანი კულისები, რომლებიც ორხრები აჩარჩოებენ კომპოზიციას და რომელთა ირიბად დაშვებული კალთების კონტურები ხაზს უსვამენ კომპოზიციის ცენტრს. აქ, მიწისა და ცის განყვევულ ფონზე, წმ. გიორგის შედარებით დიდი ფიგურა აღმართული, მაშინ როდესაც დანარჩენი ფიგურები ღორფინებისანი მთების კალთების ფონზე იკითხებიან.

მარჯვნივ წარმოდგენილი, შედარებით ვიწრო, მომწვანო მთა ბუნებრივად გასტოვებულიც; მარცხნივ, — მთები ორ ძირითად პლანს ქმნის, რაც ფერთ (წინა პლანი მწვანეა, უკან კი ვარდისფერი) და ამ მთებს შორის „შეკრებულ“ თეთრი ცხენის გამოსახულებითაა ხაზგასმული. წინა მთის კალთაზე ტისფერი ტბაა ვერტიკალურად ჩამოკვეთილი ყვითელი ფერის ნაპირით.⁵

მიუხედავად იმისა, რომ წმ. გიორგი კადრის გეომეტრიულ ცენტრშია და მარცხნივადაა მომდინარე ყველა ნიშნულგანა ხაზი სწორედ ამ ფიგურაში იყრის თავს, ერთგვარი კომპოზიციური ძვრების გამო, სიმძიმის ცენტრი რამდენადმე მარჯვნივ ინაცვლებს წმ. გიორგისა და ქალწულის ერთიან ჯგუფზე; საუბრის მომენტში წარმოდგენილი ეს ორი, ურთიერთმიმართული ფიგურა აქცენტრირებულია მათ უკან, მთის ორსავე კალთაზე ამოზრდილი, ცენტრისკენ გადმობრდილი ხეებითა და მათ შორის მოთავსებული წარწერით. წარწერა ისე ოსტატურადაა განთავსებული, რომ კომპოზიციის აქტიური კომპონენტად იკითხება.

ამ კადრის კომპოზიციური ძვრა მარჯვენა მხარეს შემთხვევითი ან არის. იგი მაყურებელს აწვადებს შემდეგ კად-

რებზე გადასასვლელად, რომელიც „ლასია ქალაქის მოქცევის სასწაულის“ მომდევნო ეპიზოდის გვიანტაგს და შინაარსობრივად დაკავშირებულ ამ ორ კადრს კომპოზიციურადაც უკავშირებს ერთმანეთს.

თუ „გველეშაპის დათრუნვის“ ეპიზოდში მხატვარი ერთგვარად მიიყვანა ცილობის სივრცის გადმოცემას, „ქალწულის მიგვირის“ კომპოზიციას იგი თითქმის სიბრტყობრივად სწევტს. პირველ ეპიზოდში მხოლოდ მთების შორის მოქცეული არაა დაყოფილი სამ სხვადასხვაფერ (ყვითელ, მწვანე, ცისფერ) ზოლად, მეორეში კი ლანდშაფტი სრულიად არ არის.

მარცხნივ, ცხენოსანი წმ. გიორგი და მის ფერხით დაკლავილი გველეშაპია; მარჯვნივ — შესაგებებლად გამოსული მცხოვრებნი და ქალაქის ქონებრივიდან მოშორალა მეფე-დედოფალი; კომპოზიციის ცენტრში კი ქალაქისაკენ მიმავალი ქალწული წარმოდგენილი.

მხედარი გიორგი და ცხენი ერთიან, კომპაქტურ ჯგუფს ქმნიან, რაც მიღწეულია ელემენტების ორ, ერთმანეთში ჩახაზულ წრეში მოქცევი. ეს მოძრაობა წრეზე ორხრივ არის გარღვეული ურთიერთგადამკვეთი დიაგონალური მიმართულებით, რომელიც ორსტრაქონიანი ბერძნული განმარტებითი წარწერის რიგშია შეტრილი, საიდანაც მასურბლის ყურადღება კადრის კიდეში აღმართულ კოშკზე გადადის. კოშკის სიმრგვალე ოდნავ არის მინიმუმბული კარნიზის თითქმის შეუმჩნეველი გამრუდებითა და ირიბად მიმართული ნაპირა ქონებრებით, რომელთაგან მარცხენა სიმრგვალემაც კი გადადის. კოშკის ქონებრებს შიგნით ჩანს სრულიად პირობითად წარმოდგენილი ორფერად სასურაიანი შემობა, რომლის ორივე გვერდითი და წინა — ფსადი ფრონტალურად, ფაქტიურად ერთ სიბრტყეშია წარმოდგენილი; ამასთანავე, ერთი — მწვანე ფერისაა, მეორე კი — ყვითელი, რასაც, მართალია, სასუქლად არქიტექტურის სივრცობრივი გამოსახვა უდევს, მაგრამ აქ იგი სრულიად პირობითად და დეკორაციულადაა გააზრებული. მხატვარი იქ, ძირითადად, სიბრტყობრივი დეკორაციული ფარგლებში რჩება, მაგრამ ზოგიერთ მცირე დეტალში მაინც იჩენს თავს დროის დაბახასათებელი ნიშნები. ასეა ეს კოშკის თაღოვანი შესასვლელის ტრილში წარმოდგენილი ხალხის ჯგუფში, სადაც წინ მიმავალ მამაკაცს ცალი ფეხი კარის ღირეს აქვს ამოფარებული. ეს მარტვი ხერხი კვლავ სივრცობრიობაზე მიგვანიშნებს. მამაკაცის ეს ფიგურა წინ გაწვდილი ხელით ცენტრში გამოსახულ ქალწულს უკავშირდება, რითაც ზევით აღნიშნული, მარცხნიდან მარჯვნივ მიმართული მოძრაობა კომპოზიციის არ ჩერდება, არამედ ცენტრს უბრუნდება; აქ ქალწულის ფიგურაში თავს იყრის და ნეიტრალდება ერთმანეთის საპირისპირო მოძრაობანი; კომპოზიცია იკვრება და მშვიდ, გაწონასწორებულ ხასიათს იძენს.

ამ კომპოზიციათა აგებისას გარკვეულ როლს თამაშობს ცალკეული ფერადოვანი ლაქების განაწილება. ხშირად, სწორედ კომპოზიციური მოსაზრებით, მხატვარი წმ. გიორგის სასწაულის ერთმანეთის მომდევნო ამ ორ ეპიზოდში ცვლის ერთიდაიგივე დეტალების ფერს, რაც სიუჟეტით სრულიადაც არ არის განსაზღვრული.

აქაც, ისევე, როგორც არქიტექტურასა და მთიან პეიზაჟში, ფერების მონაცვლეობა წმინდა სტრუქტურული მოსაზრებით არის გაპირობებული.

როგორც ანალიზი გვიჩვენებს, ზევით განხილული ორივე

კომპოზიცია მშვიდია, გაწონასწორებული; ამასთანავე, ერთმანეთს რიტმში გააზრებული. ამიტომაცაა, რომ თუ პირველ შემთხვევაში ერთგვარი რიტმული ძვრაა მეორესაკენ, ამ უკანასკნელში მკაფიოდაა გამოვლენილი ცენტრი და იგი მარჯვენა მხრიდანაა ჩაკეტილი.

ზევილია ადინიშეთ, რომ პირველი სცენა ჩვენთვის, ვერჯერობით, უცნობია, მაშინ, როცა მეორე მრავლად გვხვდება რიგოვრ ქართულ, ისე ბიზანტიური წრის ძეგლებში. ამასთან საგულისხმოა ისიც, რომ ეს კომპოზიცია ადრეულ ქართულ ძეგლებთან პოულბის ანალოგისა. ქართულ ძეგლებში (იკვი, ფანისი, ბოჭორმა, ადინი) ეს სცენა ხალვათად არის სიგანეში გაზოლი; სადა გახყენებულ ფონზე მკაფიოდ

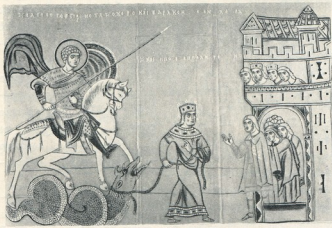


იკითხება ქალწულის ფიგურა, რომელიც ყველა სცენაში აქცენტრირებულია.

შეიძლება უცნაურად მოგვეჩვენოს, მაგრამ არაქართულ ძეგლებში (ძველი ლაფანი — XII ს, სტარო ნაგორიჩინო — XIV ს. ვორონეჟი — XVI ს.) ეს სცენა ყოველთვის მთავორიანი პეიზაჟის ფონზეა გაზოლი; ამას გარდა, თვით კომპოზიცია უფრო კომპაქტური და შემჭიდროვებულია; მთის ბორცვები ისეა განლაგებული, რომ ქალაქი ფერდობს უკანაა ამოზრდილი. აქვე აღინიშნავთ, რომ უფრო მოგვიანო ძეგლებში (სტარო ნაგორიჩინო და ვორონეჟი) არქიტექტურის კადრის ნახევარი, ზოგჯერ მეტიც კი აქვს დაიმობილი, მაგრამ თვით პრინციპი მისი შერწყმისა მთიან პეიზაჟთან — ერთია. სცენის კომპაქტურობის გამო ქალწულის ფიგურა მუდამ ქალაქის ფონზე, ან ოდნავ ჰქვეით არის წარმოდგენილი, რის შედეგადაც კომპოზიცია ორ ნაწილად

იყოფა: მარცხენა — ცხენოსანი წმ. გიორგი და გველემზაი (ჩვეულებრივ, ამ ნაწილს მთავარი ადგილი უჭირავს კომპოზიციაში) და მარჯვენა — ქალაქი და მის ფონზე (ან ოდნავ ქვევით) გამოსახული ქალწული.

სულ სხვაგვარადაა აგებული ეს სცენა ქართულ ძეგლებში. იგი მკაფიოდ იყოფა სამ ნაწილად: მარცხნივ — ცხენოსანი წმ. გიორგი და გველემზაი, შუაში — ქალწული, მარჯვნივ — ქალაქი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ქალაქის კარის ღიბში ფიგურალთა გამოსახული, მაშინ როდესაც არაქართულ ძეგლებში კარი (როცა კი იგი ჩანს) თითქმის ყოველთვის დახურულია და მის წინ მარტოდ დგას მაცურებლისავენ მიმართული და არა კომპისკენ მიმავალი ქალწული.



დასავლეთის კედლის მოხატულობის სქემა. სოფ. აქის წმ. გიორგის ეკლესია

ვანთავისფულე ქალწულის მივგრა ქალქ ლისას. სოფ. აქის წმ. გიორგის ეკლესია (რეკონსტრუქცია შესრულებულია ა. ოქმინიოვის მიერ)

როგორც ვხედავთ, აქის კომპოზიცია იმიორებს სწორედ ქართულ ძეგლებს; განსაკუთრებით ახლოა იგი ადინისა და ბოჭორმის კომპოზიციებთან. ამ ქართულ ძეგლებში, ბიზანტიურთან შედარებით, კომპოზიცია უფრო თხრობითია, მაგრამ ეს არ არის პრიმიტიული, რიტმული გამოვრება, რადგან კომპოზიციის ცენტრი მკაფიოდ არის ხაზგასმული. ასეთსავე მსგავსებას ვგრძნობთ ცალკეულ ფიგურათა გადაწყვეტაშიც: განსაკუთრებით შესამჩნევია ქალწულის მოძრაობის ხასიათის მსგავსება: აქში მას მოძრავი ფიგურისათვის დამახასიათებელი, ზამბარასავით დატოებული პოზა აქვს. ადინშივე ამგვარივე მოძრაობით არის მოცემული ქალწული, თუმცა, აქ არა ჩანს ასეთი დაძაბულობა: ხისტი კონკრეტური, არასწორად გაგებული ლორწონს ვერტიკალი. შედარებით უფრო სტატიკურს ხდის ამ ფიგურას.

აქის ფიგურასთან გაცილებით ახლოა ბოჭორმის გამოსახ-

სულებს, რომელიც, მართალია, მთლიანად არის გადახსნილი ჩვენს წინაშე (კიდურების ჯვარედინი მოძრაობის წყალობით მარცხენა ხელ-ფეხი წინ არის მიმართული, მარჯვენა კი უკან), მაგრამ ადინის ხისტი კონტურისაგან განსხვავებით მისი რბილად დუნადი, ამასთან დაძაბული გარე კონტურის მოსაზრულობა აქის მოძრავი ფიგურის კონტურის მსგავსია.

მსგავსება მხოლოდ ამით არ ამოიწურება: ერთნაირია ამ ორი ფიგურის სამოხელეს თარიღიც — სადა, პირველფერი ბისინი, რომელსაც მხრებზე გადასული, თვლებით შეტყეული, ორივე შემთხვევაში სრულიად ერთნაირი მოსაზრულობის მანაკია ამკობს.

ბოჭორმისა და აქის კომპოზიციები ახლოა ერთმანეთთან რიტმითაც — აქ იგი უფრო მშვიდია და მდგრადი, ვიდრე ადინში. ამას გარდა, ადინისაგან განსხვავებით, სადაც ქალწულის ფიგურა თავისი ზომებით საგრძნობლად გამოიყოფა დანარჩენი პერსონაჟებისაგან, ბოჭორმისა და აქში ფიგურებს შორის განსხვავება ნაკლებადაა ხაზგასმული.

ამრიგად, აქის მხატვარი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებთან. ამის მიუხედავად, აქ ერთგვარად მაინც იგრძნობა მისი კავშირი ბიზანტიურ ხელოვნებასთან.

ბიზანტიურ ფერწერასთან კავშირზე, პირველ რიგში, ქართული განმარტებითი წარწერების პარალელურად მოცემული ბერძნული წარწერები მიგვითითებს. ლაკონიური ქართული წარწერები უმეტესად კომპოზიციის თავში, კადრის ზედა კიდესთანაა მოთავსებული, მაშინ, როცა წერილი შრიფტით შესრულებული ბერძნული წარწერები უფრო ვრცელად და თითქმის მთლიანად აესებს სადა, ცისფერ ფონს.

ვრცელი წარწერების თავისუფალ ფონზე მოთავსება ხელნაწერთა მამკობელი მინიატურებისათვის არის დამახასიათებელი; ამდენად, სავარაუდოა, რომ ჩვენს მხატვარს სამინიატურო ფერწერის ბერძნული ნიმუში ჰქონდა ხელთ; მაგრამ, როგორც ზეით აღვინიშნეთ, განსახილველი კომპოზიციის პარალელურად მხოლოდ მონუმენტურ, ამასთან, ქართულ, ფერწერაში მოიძებნება; გველემზაის დათრგუნვის სცენა კი საერთოდ უნიკალურია, ე. ი., უნდა ვიფიქროთ, რომ წმ. გიორგის ცხოვრების სცენებში ბერძნული სამინიატურო ხელოვნების ნიმუში თუმცა უშუალოდ არ გამოუყენებიათ, მაგრამ მან ამ კომპოზიციებზე მაინც იქონია ერთგვარი გაშუალებული გავლენა. ეს გასაკვირ ვახდება, როცა თვალს გადავავლებთ დარბაზის იმ სცენებს, რომლებიც თორმეტ დღესაწაულს ასურათებს. აქ გარკვევით ჩანს სამინიატურო ხელოვნების ნიმუშის (კერძოდ, დასურათებული ბერძნული ხელნაწერის) გავლენა, რაც ფონის ვრცელი ბერძნული წარწერებით შევსებულზე მტკაფივდება. ფონის წარწერებით შევსების წესი ჩვენს მხატვარს წმ. გიორგის ცხოვრების სცენებშიც ვადავსებთ. მაგრამ, თუ დარბაზში წარმოდგენილ სახარების სცენებში ბერძნული წარწერების მოთავსება ბერძნული ნიმუშის გამოყენებას შეიძლება მივაწეროთ, წმ. გიორგის ცხოვრების სცენებში, რომელთაც პარალელური მხოლოდ ქართულ ძეგლებში გამოვინახათ, ეს ბერძნული წარწერები შეიძლება ოსტატის მიერ შემოტანილ მხატვრულ ზეგნად იგიერიწიოთ. ამით აქის მხატვარი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმ ერთიან რიტმს, რომლითაც ასეა გამსჭვალული მთელი ეს მხატვრობა.

მოსატკლობის ერთიან განწყობაში გარკვეულ როლს თამაშობს ფონებიც. თითქმის ყველა კომპოზიციაში (იქაც კი,



სადაც პეიზაჟი და არქიტექტურა გამოყენებული) სრულ-დასრულებული სამუშაო ფონია, ნაცვლად ორფერისა (მინა და ცა). აღსანიშნავია, რომ ეს ხეივანი სამინიატურ ფერწერისთვის არის დამახასიათებელი; კედლის მხატვრობა მას მხოლოდ გვიან შუა საუკუნეებში მიმართავს, როცა ადრეული მონუმენტურობის მოკლებული, იგი ნიშნულად უფრო ხშირად იყენებს მინიატურას.

აჭის მხატვრის კონტაქტებზე ბიზანტიურ სამყაროსთან კერძოდ მის უშუალო კავშირზე ტრაპიზონთან, აშკარად მიგვიჩვენებს რიგი კონკრეტული მომენტებისა. მხატვარზე, როგორც ჩანს, განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოუხდენია ტრაპიზონის წმ. სოფიის ტაძრის მხატვრობის (XIII საუკუნის 60-იანი წლები) იშვიათი იკონოგრაფიული ვარიანტით წარმოდგენლ ზოგიერთ სცენას და ისინი აჭში თითქმის აბსოლუტური სიზუსტით გადმოუტანია.⁷

წმ. გიორგის ცხოვრების სცენების სიახლოვე ტრაპიზონის მხატვრობასთან მხოლოდ ერთ, მიყვნი ელემენტში მტკანდნება — ეს არის თავისებურად განლაგებული პერპენდიკულარული და სამყურა მარგალიტებით შემკული გვირგვინები, რომლის ანალოგიას ტრაპიზონის წმ. სოფიის მხატვრობაში ვხვდებით.⁸

ამასთანვე გვირგვინების ამ იშვიათი დეკორის ვარიანტს ზუსტად იმეორებს აჭისა და ტრაპიზონის წმ. სოფიის მხატვრობის ორ სხვადასხვა სცენაში გამოსახულ შთავარანგელოზთა ლაბარუმების შემკულობა (მარგალიტებით შემკული ლაბარუმები არცთუ იშვიათად გვხვდება, მაგრამ პერპენდიკულარული, როგორც ეს აჭისა და ტრაპიზონის წმ. სოფიის მხატვრობაშია იოცემული — არსად არ შეგვხვდრია).

ჩვენი მოხატულობის ეს საგულისხმო კავშირი ტრაპიზონთან გასაგებია და არ იწვევს გაკვირვებას; აჭი ხომ საჭარ-თველოს უკიდურეს სამხრეთ-დასავლეთ პრიონიციში, გურიაში მდებარეობს, რომელსაც განსაკუთრებით ცაცხვოვანბული ურთიერთობა ჰქონდა ტრაპიზონთან. უფრო ყურად-საღები ჩანს ზოგიერთი პარალელი, რომლებსაც ბალკანეთის ქვეყნებსა და რუმინეთში ვხვდებით: ამ მხრივ სანტიტერსოა ზემოთ განხილულ სცენაში ტენუნისა წმ. გიორგის ჯაჭვანი. მეომრის ჯაჭვის გამოსახვის მრავალი ვარიანტი გვხვდება, როგორც საკუთრივ საჭართველოში, ისე ბიზანტი-აში. ქართულ ჭედურსა და ფერწერულ ძეგლებში გავრე-ფილულია პორიზონტიკური ლილვებით გამოყოფილი ლი-თონის ფორფიტებიანი ჯაჭვანი; ზოგჯერ მხატვრები ფირფიტებს საერთოდ არ იძლევიან და ჯაჭვანს მხოლოდ პორიზ-ნტიკური ლილვებით ამუშავებენ. ასეთია აჭის სამხრეთ ე-დელზე გამოსახული ცალკე მდგომი მეომარი გიორგის ჯა-ჭვანიც, მაშინ როცა ცხოვრების სცენაში გამოსახული წმ. გი-ორგის ჯაჭვანი სულ სხვადასხვაგვარადაა დამუშავებული: მწკანი ფონზე, პარალელურ რიგებად, თანაბარი ინტერვა-ლებით, დატანისა ნუშის ფორმის ბაცი ოქროსფერი „ფი-რფიტები“, რომლებიც შიგნიდან დებლობებუღია წითელი კონტურით.

მეომრის ჯაჭვის ამგვარი დამუშავება სხვა ქართულ ძე-გლებში არ შეგვხვდრია, სერბებსა და მაკედონიაში კი არის მსგავსი მაგალითები. ამ მხრივ ყველაზე ახლო პარალელს გვაძლევს ოქრისი წმ. კლიმენტის ეკლესიაში (XIV ს პირვე-ლი მეოთხედი) წარმოდგენილი მეომრის, წმ. პროკოპის ჯა-ჭვის „ფირფიტები“, მხოლოდ, აჭისაგან განსხვავებით, აჭ

ისინი უფრო ცხოველხატულად და მჭიდროდ არის გფხვნილ-ბული.⁹

მსგავსად არის დამუშავებული ფირფიტები წმ. გიორგის ჯაჭვანზე სერბთა ნაგორიინოშიც (XIV ს-ის I მეოთხე-დი).¹⁰ აჭის მხატვრობის ეს პარალელიც ყურადსაღებია დროის თვალსაზრისითაც (ორივე ძეგლი XIV ს-ის I მეო-თხედი თარიღდება), რადგან ამგვარი ფირფიტები ჯაჭ-ვის დამუშავების მაგალითები პალეოლოგებამდელ ძეგლებ-ში არ შეგვხვდრია, როგორც ჩანს, ისინი ამ დროიდან ჩნდ-ებიან — მართლაც ასე ფერწერულად დამუშავებული და ცხოველხატულად განლაგებული ფირფიტები სრულად შეე-ნახა მანა პალეოლოგიური ხელნაწებისთვის დამახასიათ-ებელი განწყობას.

აჭის ჯაჭვებზე ფირფიტების წყობა უფრო მოწესრიგებუ-ლია: ისინი პარალელურ რიგებად, თანაბარი ინტერვალითაა განლაგებული, რაც კომპოზიციის საერთო, მშვიდ განწყობის შესაბამეა და სრულად შეესატყვისება მის შედარებით ადრე-ულ თარიღს.

ჩვენს მოხატულობაში, წმ. გიორგის ზემოთ განხილული სასწაულის ორი კომპოზიციის გარდა, მათ ქვეშ, დასავლეთის კართ გათიშულ კედლის მონაკვეთებზე, წამების ორი სცენაა მოცემული — „ურმის თვალზე დამსჭვავება“ და „შთაგდება ჯურღმულსა კირისა“. ორივე სცენა საკმაოდ ლაკონურადაა წარმოდგენილი — სამფერ ფონზე, არქიტ-ქურისა და პეიზაჟის გარეშე.

ურმის თვალზე დამსჭვავების დღესასწაული განსაკუთრე-ბული პოპულარობით სარგებლობდა ქართველთა შორის; მას 10 ნომებერს აღნიშნავდნენ და თვით ნომების თვეც ხომ გიორგის თვლი იწოდებოდა. აჭის წმ. გიორგის დელობაც ნომებერში აღინიშნებოდა. ამიტომაცაა, რომ აჭის მხატვარი, წმ. გიორგის მარტვილობათაგან ირჩევს რა მხოლოდ ორს, პირველ რიგში, „ურმის თვალზე დამსჭვავება“ გვაძლევს.

ურმის თვალზე წამების სცენაში, როგორც ჩანს, სამი ფიგურა ყოფილა გამოსახული: თვალზე დაკრული წმ. გი-ორგისა (ცენტრში) და თითო ჯალათისა (თვალის ორივე მხარეს). ამგვარად მხოლოდ წმ. გიორგისა და მარცხენა ჯა-ლათის ფიგურაა შემორჩენილი. ფონის ცისფერ ზოლზე ორ-ენობანი წარწერაა: მარცხნივ — ბერძნული, მარჯვივ — ქართული.

ბერძნულ გართიმულ წმ. გიორგის სახეზე ტანჯვა აღბე-ჭვდება და მისკენ მოშორალ ჯალათს შეჰყურებს. აღსანიშ-ნავია ჯალათის სახასიათო, კონკრეტული განწყობის სახე (კეხიანი ცხვირი, თვალწირის გართუა კიდეც დაშვებუ-ლი ბოლოები, თხელი წვერი და აწეპილი უღუამები).

საგულისხმოა, რომ თუ წმ. გიორგის სასწაულის კომპოზი-ციისათვის სერბიაში ვნახებ ზოგიერთ შეხების წერტილს, ურმის თვალზე წამების სცენაში მათ სერბის მასლობლად მდებარე უღუამებით (რუმინეთი), კერძოდ პარალისა (XV ს.) და სურქვიცას (XVI ს.) მხატვრობაში ვხვდებით. აქ მხედვე-ლობაში გვაქვს წამების იარაღი, რომელიც აჭში სხვა ქარ-თულ ძეგლოთაგან სრულიად განსხვავებულია: აჭში ორ ბოძს შორის გადებული ღერძზე, ურმის თვალს წამოცემული; თვალის ქვეშ, ბოძებს შორის, გადუნული სკვამენტის ფორმის ფიცარია დამარგებული, რომელზეც, ჩვეულებისამებრ, ბასრი იარაღებია დასთბილი.

ანალოგიურადაა გამოსახული ეს იარაღი სურქვიცასა და პარლიში, ამასთან, აქაც, ისევე, როგორც აჭში, ხედვის

წერილი ოდნავ გვერდით არის გადანაცვლებული ისე, რომ ჩანს ორივე ბოძი და მცირე ინტერვალი მათ შორის.

ამ ფონტალურად აგებულ, საკმაოდ მშვიდ კომპოზიცი-
აში, ხედვის რამდენადმე რაკურსირებულ წერტილის შემო-
ტანა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ მხატვრისათვის ამ
არის უცხო პალეოლოგიური ფერწერის ახალი მიზნაპირები.
აღსანიშნავია ისიც, რომ აქ, მართალია, ჩანს როგორც ჯა-
ლათის ენერჯული მოძრაობა, ისე ამ სცენის ორივე პერსო-
ნაჟის კონტრეტული განწყობა, მაგრამ კომპოზიციამ შიშველ არ
იგონებომა ს დაძაბულობა და მოუსვენრობა, რაც ასე
დამახასიათებელია გვიანი პალეოლითისათვის.

ამ ძიებათა ხანაში სწორედ დოგმის შესუბუტებს უნდა
მიეწეროს ისიც, რომ ჩნდება ორიგინალური იკონოგრაფიუ-
ლი რედაქციები. ამ მხრივ აჭის მოხატულობაში საკმაოდ
თავისებურია „წმ. გიორგის კირის ორმოში შთაგდების“
სცენაც.

ჩვეულებრივ, სცენის ცენტრალურ ნაწილში წარმოდგენი-
ლია საკურსო წელამდე ჩაფლული წმ. გიორგი ორანტას პო-
ზაში. წმ. გიორგის ნახევარფიგურა, ნაწილობრივ, კირის
ბორცვის ფონზე იკითხება, რადგან კირის ღრუ აქ შედგე-
დითაა მოცემული. ამრიგად, აქაც, როგორც წინა სცენაში,
განსხვავებული ხედვის წერტილია შემოტანილი.

აღსანიშნავია ისევე ნატურალისტური დეტალიც, როგო-
რიცა ორმოდან ამოვარდნილი ალის ენები.

კირის ორმოს ორსველ მხარეს აჭშიც, როგორც ჩვეულებრივ,
თითო ჯალათი უნდა ყოფილიყო გამოსახული (ამჟამად მხო-
ლოდ მარჯვენა, წელში მოხრილი ჯალათის ფიგურაა შემო-
რჩენილი, ისიც ნაწილობრივ; ზოგჯერ ერთ-ერთი ჯალათის
ნაცვლად დიოკლტანაგა შემოყვანილი სცენაში, მაგამ არსად
არ არის ანგლოზი, რომელიც ფარავდა წმ. გიორგის და „გა-
ნუქრებულა სიმშრეალეს“; როგორც ეს წმ. გიორგის ცხოვ-
რებაშია მოთხრობილი.

ჩვენს მოხატულობაში კი, სწორედ, ცხოვრების ტექსტის
შესატყვისი ეს ეპიზოდია მოცემული. წმ. გიორგისაგან მარ-
ჯენზე გამოსახული, ფრთხილად მოხრილი ანგლოზი
კისურზე ეხვევა მას და ლოყით ეკვრის სახეზე.

ამ მოტივის ზუსტი პარალელი ჩვენ არსად არ შეგვხვედ-
რია, მხოლოდ XVI საუკუნის ერთ-ერთ იკონოსლაურ ხატ-
ზე კირის ორმოში მდგომ წმ. გიორგის ზურგთან ეხვევა
ფრთხილად ანგლოზი.¹¹ სტილისტურად ამ ხატს არა-
ფერა აქვს საერთო ჩვენს მხატვრობასთან, მსვავსება მხოლოდ
აღნიშნული იკონოგრაფიული მოტივით ამოწმობაში.

იგივე შეიძლება ითქვას ჩვენს მოხატულობაში წარმოდ-
გენილი ცალკე მდგომი მეომარი წმ. გიორგის შესახებაც; ქა-
რთული უტყუარების ძეგლები მეომარი გიორგის გამოსახუ-
ლების უკვე X საუკუნიდან გავლდევნ და საუკუნეების მან-
ძილზე ძირითადად ერთი იკონოგრაფიული ტიპი გვხვდე-
ბა. ეს არის ფასში წარმოდგენილი წმ. გიორგი; მარჯვენა,
იდევნილი მხრით ხელში მას გრძელი შუბი უჭირავს, რომე-
ლიც ჩვეულებრივ გვერდითი ხედიითაა მოქმედებული.

აჭში მეომარი წმ. გიორგი ფარის ნაცვლად ხმალს ეყრ-
ნდობა, ფარი კი ზურგს უკანაა გამოსახული. ამგვარად წარ-
მოდგენილია წმ. მეომრების გამოსახულებანი გვხვდება პა-
ლეოლოთა ხანის (XIV ს.) ძეგლებზე (კაპრე-ჯამი,¹² უბი-
სი,¹³ ზემენი,¹⁴ წალენჯიხა) და ამ ტრადიციების მატარებელი
უფრო გვიანი ხანის ფერწერაშიც (თურხანტის მონასტრის
მოხატულობა¹⁵).

ამგვარი იკონოგრაფიული ვარიანტი წმ. მეომრების გამო-
სახულებანი პალეოლოგებამდე ფერწერაში ჩვენ ვერ შეგვხვე-
ხდვრია და, როგორც ჩანს, ამ დრომდე უნდა იღებოდეს სა-
თავეს; ამის საფუძველს გვაძლევს ისიც, რომ ამგვარი იკონო-
გრაფიული ვარიანტი — როცა მეომარს ფარი კი არ უჭმის
საყრდენს, არამედ ხმლის მსუბუქი ვერტიკალი — უფრო შე-
ესატყვისება პალეოლოგოსთა ხანის, სიყრვეში რამდენადმე ამ-
ოძირებულ ფიგურათა ხასიათს და ოდნავ წმ. გადმოხრილი
ხმალი ერთ-ერთი იმ ელემენტთაგანია, რომელიც ერთობ-
ლიობამაც გარკვეული სიგრძობირობა მიანიჭა ფიგურას.
მუხუდრად იმისა, რომ აჭში, აღნიშნული იკონოგრაფი-
ული ვარიანტი გამოყენებული, ჩანს, რომ ფიგურა, ზეით
მოტანილი პარალელებისაგან განსხვავებით, სრულიად ფრო-
ნტალურადაა წარმოდგენილი და მხატვარი ამ შემოსევვაშიც
არ დატოვებს მისთვის ასე გასაგებას და ახლობუნს, სიბრ-
ტყეს, საიდანაც ვერ მაინც უჭირს გამოსვლა.

ამგვარად, ბიზანტიური სამყაროს სხვადასხვა მხრიდან
მოტანილი პარალელები გვიჩვენებს, რომ უცხოური გავლე-
ნები აჭში წარმოდგენილ წმ. გიორგის ცხოვრების ზეგლე-
ძირობადად იკონოგრაფიული მშავსების ფარგლებს არ სცი-
ლდება.

სტილისტურად აჭის ფერწერა განსხვავდება მათგან; გან-
სხვავდება იმიტომაც, რომ შედარებით უფრო ადრეულ სტი-
ლისტურ გეტას ასახავს და, ამასთან, ანალოგიებს სწორედ
ქართულ ძეგლებში პოულობს. განსაკუთრებით თვალსაჩინო
დროდ გამოიჩნდა ეს „ქალაქ ლასის ნოქცივის სასწაული“,
რომლისთვისაც პარალელები XI-XII საუკუნეების ქართულ
კედლის მხატვრობაში მოვიძიეთ.

ამ სცენების შესრულებული მხატვრის ადგილობრივი,
ქართული ძირის მაჩვენებელი უნდა იყოს ერთი პატარა დე-
ტალიც: გუშმათი ვიწრო ყვლითა და კონსუტური სახურავით
— ფორბა, რომელიც უცხოა ბიზანტიური არქიტექტურისათ-
ვის და ასე დამახასიათებელია ქართულისათვის.

ამ მხრე ყურადღების ღირსია, ჩვენეი ზართი, კომპოზიცი-
ების პირსონაჟის სახეებიც; საინტერესოა სახეების როგორც
წმინდა გარეგნული ნიშნები, ისე მათი ემოციური დატვირთ-
ვის ხასიათი.

ბიზანტიურ სახეთა იმპოზანტიური, მაკური ხასიათისაგან
განსხვავებით, მათ დამუხტულ მხურას უფრო ჭერვტის დადი
აზის (მაგ., წმ. გიორგის თავი „კირის ორმოდან“) ამასთან
ცხივთ სახეების წმინდა გარეგნული ნიშნები: ურთული კეხიანი
ფიგურები, აპრიტილი წარბები, აწვეტილი გრძალები (განსაკუ-
თრებით ჯალათი „ურბის თვალზე“ წამებიდან და „ქალ-
წული „ლასის ქალაქის მოქცევაში“), სახის ოვალი, მისი
საერთო წყობა (ქალწული, მეფე-დიდოვანი და სხვ.), ად-
გილობრივ ეთნიკურ ტიპს უნდა გადმოგვცემდეს.

ერთი მხრივ, ზეით აღნიშნული სიხალთვე ადრეულ ქარ-
თულ ძეგლებთან და მკაფიოდ გამოსატული ადგილობრივი
ტიპაჟი, მეორე მხრივ, კი სხვადასხვა ქვეყნის პალეოლოგიურ
ძეგლებთან მსვავსების ნიშნები უფლებას გვაძლევს ვივარა-
უდოთ, რომ აჭის ოსტატი ქართული მხატვარი იყო, რომე-
ლიც ეუზარა მისი ეპოქის ბიზანტიური სამყაროს მიღწევას.

განსაკუთრებით ბევრი შესებვის წერტილები აქვს აჭის
მხატვრობას ტრაპიზონს და ეს მრავალფეროვანი იკონო-
გრაფიული მოტივები, შესაძლოა, სწორედ ტრაპიზონის
გზით შემოვიდა, რადგან ტრაპიზონი ერთგვარი გაჯავრე-
დნი იყო, რომელსაც გადიოდა მეტროპოლიდან აღმოსავ-



ლეთ პროცენციებში მიმავალი გზები, რის გამოც მისი ფერწერა საკმაოდ რთულ სურათს გვიძლევს. „აქ ერთდროულად გვხვდება არქაული მომენტებიც, რომლებიც მას კაპადოკიასთან აკავშირებს, და ბიზანტიური ხელოვნების ახალი ტენდენციებიც.“¹⁶

ქიქტი, ანატომაც არის ჩვენს მხატვრობაში ასე გადახლართული არქაული და ახალი ტენდენციები; მაგრამ მთავარი მიზეზი ამისა, ალბათ, მაინც, თვით ჩვენი მხატვრის პროვინციულობასა და, აქედან მომდინარე, ერთგვარ არქაიზმიც უნდა ვეძიოთ.

მხატვრისათვის, ჩანს, ჯერ კიდევ ახლოებულია ადრეული პალეოლოგებამდელი ტრადიციები,¹⁷ მაგრამ დაკვრევებისას გარკვევით იკვეთება ახალი დროის ნიშნებიც; საინტერესოა ამ მხრივ, მოხატულობის კოლორიტი და სახის წერის მანერა, დროის ეს უტყუარი სიმეტომები გვიჩვენებენ, რომ იგი პალეოლოგოსთა ეპოქას, კერძოდ, მის შედარებით ადრეულ ეტაპს ეკუთვნის.

როგორც ადრევე აღვნიშნეთ, მოხატულობის კოლორიტი მავრული, ხალხიანია, აქ ძირითადად რბილი, თქრანარევი მწვანისა და სხვადასხვა ფერის თქრების ვარიაციებია. საერთო ფერადოვან გამოში ჭარბობს თქრისფერი თქრა და ეს აძლევს სწორედ ამ ფერწერას განსაკუთრებულ ძვლადობას, თითქოს იგი შინაგანი სინათლის რაღაც წყაროთი არის განათებული. მისი ეს „ნათება სრულიად არ გავს გვიანი პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებისათვის დამახასიათებელ სადაფსფერ კონცემს ცივი ფერებისა (იისფერი, იასამნისფერი, მოციფრო მწვანე და სხვ.), რაც მიღწეულია თეთრას გარეშით.

მართალია, აქის მოხატულობაში გამოყენებული ფერების პალეტრა საკმაოდ შეზღუდულია, მაგრამ თბილი ტონები ისეა შერჩეული და შესამებული, რომ იქმნება კოლორიტის სიმდიდრის შთაბეჭდილება.

დიდი ფერადოვანი ლაქების შესამებისას გამოყენებული გამა გამოერებულია სახეთა დამუშავებისასაც. სახის მწვანე სარჩულზე დადებულია ღია თქრისფერი საერთო ტონი, რომელზეც კიდევ უფრო გაღიაფებული თქრისფერით დადებულია მდე, მსუყე მონასმები; მწვანე ჩრდილები დატოვებულია სახის ოვალის გასწვრივ, ცხვირთან და თვალებთან. ნაკვთები და გარე კონტური წითელი თქრისფერია. ამფერევეა ლოყებიც; თეთრი მონასმები, რომლებიც ჩვეულებრივ ბოლოს ედება, აქ ჯერ კიდევ ძალზე ფაქიზია და უფრო გვიანი პალეოლოგური ძეგლებისათვის დამახასიათებელი სიმკვფერით არ გამოირჩევა. სახის ასეთი ფართო წერის მანერა, ფერების აღნიშნული თანმიმდევრობით დატანით, იმდენად ტიპურია პალეოლოგოსთა ადრეული პერიოდისათვის, რომ მისი მიკუთვნება ამ ხანისათვის (გვიანი XIII ს.) სრულიად ბუნებრივად მიგვაჩინია.

ყოველივე ზემოთ თქმული უფლებას გვაძლევს აქის მოხატულობაში წარმოდგენილი წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლი მივიჩნიოთ ერთ-ერთ საინტერესო და ორიგინალურ ნიმუშად, რაც, პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, გააირობებულია ძველდის მუქმინის ეპოქით, რომელიც, როგორც არაერთხელ იყო აღნიშნული ზევით, ძიებათა ხანას წარმოადგენდა და, აქედან გამომდინარე, ახალი, თავისებური და საკმაოდ ორიგინალური ინტერპრეტაციები სრულიად არ იყო მისთვის უცხო.

ქართულ ნიადაგზე მდგომი აქის მხატვარი ყზიარა რა მისი ეპოქის ბიზანტიური ფერწერის მონაპოვართ, სრულიად

თავისებურად, მისი რამდენადმე კონსერვატიულობის შესატყვისად გამოიყენა ისინი და შექმნა ორიგინალური კომპოზიციები წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლიდან, რომლებშიც ორგანულადაა შერწყმული ძველი ქართული გედლის მხატვრობის ტრადიციები და ბიზანტიური ფერწერის ახალი მიღწეები.

შენიშვნები:

¹ E. П. Привалова, «Художественное решение двух композиций Чудес св. Георгия в грузинских росписях зрелого средневековья». საქ. სსრ მეც. აკად. საზოგ. მეც. განვ. მოამბე, 1963, I, გვ. 103, 191.

² ერკლად ამის შესახებ, სათანადო ლიტერატურის მითითებით, იხ. ე. პრივალოვას დასახ. ნაშრ., გვ. 188-189.

მართალია, ბიზანტიურ ხელოვნებაში უკვე XI საუკუნისათვის ვხვდებით ცხენზე ამხედრებულ წმ. გიორგის, რომელიც შეუბოძოთ კლავს გამკვირვებულ გველუმასს, მაგრამ ეს წარმართობაზე გამოჩვენებს მთლიური გამოსახულება და არაფერი აქვს საერთო აქლავ ღასისა მოქცევის სასწულოთან, სადც წმ. გიორგი მახვილით კლავს მორჩილად ქმნილ გველუმასს — ორთაბრძოლას აქ არა აქვს ადგილი.

³ საქ. სსრ მეც. აკად. ხელნაწილის ინსტიტუტის ხელნაწერი Q-320, გვ. 20.

⁴ საქ. სსრ მეც. აკად. ხელნაწერი S-4932, გვ. 170.

⁵ პალეოვანი ნაპირის სისქე, ჩვეულებრივ, ამგვარადაა ნარევი მხოლოდოვანი ფერწერაში, მხოლოდ აქში იგი გაცილებით უფრო პირობითადაა მოცემული.

⁶ მისი შესახებ ვრცელად იხილეთ: Д. Иосебидзе, Росписи церкви св. Георгия в селении Ачи, Грузия, Сборник статей, Новые открытия, 1975, стр. 152—158.

⁷ ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღების ღირსია ამჟღავნების კომპოზიცია, რომელიც ტრაპიზონის წმ. სოფის მხატვრობაში წარმოდგენილია ამ კომპოზიციის ერთადერთ და ამასთანვე ზუსტ პარალელს გვაძლევს. საინტერესოა ისიც, რომ აქში ეკლესიის მშობთა რიგში წარმოდგენილია თანასე ტრაპიზუნტელი ამის შესახებ ვრცელად იხ. Д. Иосебидзе, დასახ. ნაშრ.

⁸ იხ. D. Talbot-Rice, The church of Haghia Sophia at Trebizond, pl. 71-a. წინასწარმეტყველო დაიეთი

⁹ იხ. Hamman-Mac Lean, Die Monumentalmalerei in Serbien und Macedonien, 1963, ტაბ 178.

¹⁰ იხ. Hamman, დას. ნაშრ., ტაბ. 275.

¹¹ იხ. Визант., южн. славяне, др. Русь и Зап. Европа, Сборн. ист. музея.

¹² იხ. A. Grabar e Tania Velmans, Mosaics e affreschi nella Karije-Camii ad Istanbul, Milano, 1965, ტაბ. 36. წმ. თეოდორე.

¹³ იხ. შ. ამირანაშვილი, ქართული მხატვარი დამიანე, 1974, ტაბ. 51.

¹⁴ იხ. Д. Панайотова—Болгар. монум. живоп. XIV в. Федор страплат, с. 125.

¹⁵ იხ. В. Лазарев, Др. русские мозаики и фрески, таб. 451. Св. Георгий, фреска Ферантонова монастыря (1502-1503).

¹⁶ S. der Nersessian, Etudes et Armeniens. Byzantine and Armenian. გვ. 20-21.

¹⁷ ამაზე მივიტოვებთ ფიგურათა დამწვარი პროპორციებიც (1:6), სასვე სახეები და ღილი თვალებიც.

მხატვარი ეკრანზე

მაია ღონაძე

ბინოვოლმ „ფიროსმანს“, რომელიც 1969 წელს „ქართულმა ფილმმა“ გადაიღო (რეჟისორი გ. შენგელაია, სცენარის ავტორები ერ. ახვლედიანი, გ. შენგელაია; მხატვარი და მთავარი როლის შემსრულებელი ა. ვარაზი, ოპერატორი ა. რეხვიაშვილი) ფართო აღიარება სცდა როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ. მასზე ბევრი ითქვა და დაიწერა. ჩვენ ამ წერილში მიზნად არ ვისახავთ ამ კინონაწარმოების ყოველმხრივ გაანალიზებას, არამედ გვსურს განვიხილოთ იგი მხატვრული სტილისტიკის თვალსაზრისით, რომელსაც მიმართეს ფილმის ავტორებმა, თვით ფიროსმანის შემოქმედებიდან, მისი პიროვნების ღრმა შეცნობიდან რომ გამოიძინარეოდნენ.

რეჟისორისა და სცენარის ავტორის ჩანაფიქრის შესაბამისად, მხატვარმა შექმნა ის მეტყველებითი სახეობის საფუძველი, რომელიც კონკრეტული ხედვითი მასალის საშუალებით ეპოქის და-

მასასიათებელ ნიშნებს შეიცავს და რომელსაც თავის მხრივ, მაყურებელი შეჰყავს თვით ფიროსმანის შემოქმედების „ატმოსფეროში“. გვრანზე ცოცხლდება გასული საუკუნის თბილისის ტიპაჟი, ძველთბილისური სამოსი, ქალაქის კოლორიტული უბნები და ყოველივე ეს დამაჯერებელ მხატვრულ განსახიერებას იძენს, რამდენადაც სტილისტურ ერთიანობაშია იმ კინემატოგრაფიულ საშუალებებთან, რომლებსაც ავტორებმა მიმართეს.

კადრის კომპოზიცია, თხრობის საერთო რიტმი, პლანების დაპირისპირება, კოლორიტი — ყველაფერი ეს ფილმში ფიროსმანისეული „ენით“ თხრობის ანალოგიურია. ამ ხერხს, რომელმაც განსაზღვრა ფილმის სახეობითი მხარე, რეჟისორმა მიმართა ფიროსმანის შემოქმედების ფსიქოლოგიური და სოციალური საწყისების გაანალიზებას.

ფერადი ფილმის კომპოზიცია აგებულია ეპიზოდების თანმიმდევრულ მონაცვლეობაზე; ეს ეპიზოდები, როგორც მოზაიკა, მთლიანობაში იდევრად და მხატვრულად შევრულ ორგანიზმს ქმნის.

მაყურებლის წინაშე იშლება მხატვრის თვალით დანახული სამყარო, სამყარო გულუბრყვილო, შესაძლოა, ერთგვარად შეზღუდული (თემატიკურად), მაგრამ გადმოცემული ზედმიწევნით გამოხსავლად.

ფიროსმანს ფერის განსაკუთრებული გემოვნა აქვს. იგი ნაწარმოებებს აგებს ხან თანშეგაგებულ ფერადოვან გამაზე (მწვანე ან მოვეცხლისფრო ფერთა ქვრადობის უპირატესობით), ხან მეტყველად უპირისპირებს კონტრასტულ ფერადოვან ლაქებს (თამამად ქვრის წითელი, თეთრი ფერის აქცენტები შავი ფერის ფონზე). კომპოზიციაში განსაკუთრებით შთამბეჭდავი გარკვეული რიტმი და დეკორატიულობა.

ტილოზე გამოსატულ ფიგურათა სტატიკურობა პარმიონულ კავშირშია პერსონაჟების დინებასა და სერიოზულ განწყობილებასთან. ფილმის ავტორებმა აშკარად მიმართეს ფიროსმანისეულ „ენას“ მისი ტილოების შინაარსისა და მხატვრული თავისებურების გადმოსაცემად, გათვალისწინეს საეტიკო ფილმისა სახეობის ხელოვნებაზე. მათ მხოლოდ სიუჟეტი როდი იტაცებთ. ბიოგრაფიული ეპიზოდები, ყოფის კოლორიტული სცენები მხოლოდ საფუძველია. რომელზეც იშლება და გასაგები ხდება მხატვრის შემოქმედება.

ფილმი ფიროსმანის ცხოვრებასა და მის მხატვრობაზე გვიყვება ისეთივე ღრვი, თხრობითი ტონით, როგორც ეს თვით მხატვრის ნაწარმოებებს ახაიათებს.

კინოსურათი იწყება სტატიკური კადრებით. მაცურებელთა თვალწინ იშლება კოლორიტული პროვინციული ინტერიერები. უმოძრაოდ მსხდომი ქალთა ფიგურები მეტყველად ლაპარაკობს მათ ერთფეროვან ცხოვრებაზე. აქვე დგას ახალგაზრდა ფიროსმანი, როლის მოუქნელი პოზა ისეთივე გულბრწყინობასა და უშუალობას გამოხატავს, მის ფართოდ გახველი თვალებში და მორიდებულ ღიმილში რომ ამოიკითხება.

ამგვარად გადაწყვეტილი ექსპოზიცია სტილისტურ სიახლოვეს ამქდავანებს თვით ფიროსმანის ნაწარმოებებთან. პირველი კადრები არა მარტო იმ „კასადენის“ როლს ასრულებს, რომელსაც შევყავართ ფიროსმანისეული სტილის თხრობით ტონალობაში, არამედ უკვე მათში იხსენია თვით გმირის უშუალო, თითქოსდა შეუცვლელი სამყარო. უმოძრაო პოზებში, გულბრწყინი, დაძაბული მზერა, პროვინციული ინტერიერის საგანთა მკაფიო ფერადოვანი ლაქები — ყოველივე ამაში გამოსჭვივის ის გულწრფელობა და უშუალოება, რაც ასე დამახასიათებელია თვით მხატვრის ქმნილებებისათვის.

დაძაბულად, უშუალო პირდაპირობით უმუხრენ სამყაროს ფიროსმანის სურათების პერსონაჟები, ასეთივე უშუალობითა და დაძაბული დაკვირვებით აღსავსეა ფილმის მთავარი გმირის ფართოდ გახულილი თვალები.

ფილმის პირველი კადრების სტატიკურობა ერთგვარად ეხმარება პროვინციულ ფოტოსურათს, რომელზეც ფრონტალურად ჩამწკრივებული პერსონაჟები დაძაბულად გამეშვებულან ფოტოპარატის ობიექტივის წინ (ეს ის ფოტოსურათია, რომელსაც მაცურებელი გმირთან ერთად სარკმლის კრილში ხედავს. იგი თავისებურ ზედად არის გამოყენებული წარსულის მოსაგონებლად).

ფილმის „თხრობის“ შენელებული ტემპი, ხანგრძლივი პლანები ასევე შეესაბამება თვით ფიროსმანის „თხრობის“ მანერას — აუკრატებელს, სერიოზულს. აღსანიშნავია პეიზაჟის ხანგრძლივი პანორამებიც (ფიროსმანის ქალაქში გამგზავრება, მისი სვლა ფართოდ გაშლილი პეიზაჟის ფონზე, სადაც ერთმანეთს ცვლიან გორაკები, ველ-მინდვრები, მდინარე ბორნით და მხატვრის თვალთ შორიდან, მეთრე ნაპირზე დანახული აღმიათა სილუეტები). ეს პანორამები ასოციაციას იწვევენ ასევე პანორამულად გაშლილ ფიროსმანის პეიზაჟურ კომპოზიციებთან, როგორცაა, მაგალითად „კახეთის ეპოსი“. აქაც მაცურებლის თვალი თანმიმდევრობით ეცნობა აღმიათა სხვადასხვა ჯგუფებს, მათ საქმიანობას თუ გართობას, რიტმულად რომ მონაცვლეობენ კორიწონტალურად გაშლილ ტილოზე.

ამგვარად, გრძელ პლანებს ფილმში ენაცვლება სტატიკური კადრები. ზედმიწევნით არის გააზრებული ყოველი კადრის კომპოზიცია: ხან სიმეტრიულად განლაგებული დეტალებით (ფიროსმანი ქულებზე კედლიდან ხსნის თავის სურათებს), ხან რიტმული მონაცვლეობით ჩამწკრივებული ფიგურებით (კადრი, რომელიც შთაგონებულია სურათით — წყალზე მიმავალი ქალი და ბავშვები). კადრის კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტის წყალობით მაცურებელი მუდამ ფიროსმანის ნაწარმოებთა „ატიმდფეროში“ იმყოფება.

მაცურებლის წინ, ევრანზე თითქოს ცოცხლდება რეალური სინამდვილის ის სცენები, რომ-



კადრები ფილმიდან „ფიროსმანი“



ლთაც მხატვრის ყურადღება მიიპყრეს და რომლებიც მან აღბეჭდა თავის სურათებში ისე, როგორც თვითონ ხედავდა. ფილმში აღმიათები და საგნები ბუნებრივად მოძრაობენ. იცვლიან ადგილმდებარეობას და, ამავე დროს, მორაობი-

სას თითქოს შემთხვევით ემორჩილებიან ფიროსმანის კომპოზიციების ნახატს.

კინოვადროში ფიქსირებული სცენა ფერწერული ტილოს ზუსტ განმეორებას კი არ წარმოადგენს, არამედ ასოციაციას იწვევს სათანადო სურათთან. რიგ შემთხვევაში ამ ასოციაციების გასაძლიერებლად ფილმის ავტორები თამამად უსვამენ ხაზს კინოვადრის „სურათოვან“ ხასიათს. ასე, მაგალითად, სცენაში, რომელსაც მაყურებე-

გამოყენებულია აგრეთვე მოქმედების ხასიათის გასაძლიერებლად: სცენის დრამატული მხარე უფრო შთაბეჭდავი ხდება მისი ჩარჩოთი გამოყოფის გამო (ცხოვრებიდან მეტყველად „ამოჭრილი“ ეპიზოდი).

კინოვადრის „სურათოვანების“ შთაბეჭდილება ზოგჯერ გაძლიერებულია სცენის ფორმალური აგებით (ფიროსმანი თავისი სურათებით ქალბაქის წინ). საერთო პლანით, ფართოდ გაშლილი პეიზაჟის ფონზე გადაღებული ფიგურისა და საცნების ეს ფორმალური ასპექტი წარმოვიდგება, ისევე, როგორც ფიროსმანის სურათზე, არასივრცობრივი დამოკიდებულებით. ფიროსმანის სურათებში სივრცე იზღუბა პერსპექტივის კანონების გაუთვალისწინებლად, რის გამოც დეტალების განლაგება ტილოს ზედპირზე პირველ რიგში დეკორატიულად აღიქმება. კადრებში კი ფორმალურად განლაგებულ გამოსახულებაში (იგივე ქალბაქა) იკითხება მხოლოდ „ფასადი“. არ იგრძნობა მისი მოცულობა, სიღრმეში გაშლილი გვერდითი ნაწილები. პეიზაჟში, რომელიც უნდა შეიმოდანა გადაღებული, დეტალები თითქოს ზემოთ მიიწვევენ, ავსებენ ეკრანის ზედაპირს. ამით ფილმში, ნატურის გადაღებისას, მიღწეულია თავისებური, ფიროსმანი-სული, „ხალისისებური“ სივრცობრიობის შთაბეჭდილება. ეს შეეხება მება-თვიანსაველი ოსტატის ხატვის მანერას: მხატვარი არ ფლობდა პერსპექტივის კანონებს, მაგრამ სივრცის შთაბეჭდილებას იგი აღწევდა იმ საერთო დეკორატიულობის საშუალებით, რომლის „გრძნობა“ თანდაყოლილი ქჭონდა. სწორედ ასეთი დეკორატიულობით ხასიათდება ფილმში კადრები პეიზაჟის პლანებით.

პეიზაჟის პანორამები ფილმში ხშირად გადაღებულია ფიროსმანის სურათების მსგავსად — მომწვანო-მოყავისფრო ფერადოვან გამაში, ხოლო სცენები დუქანში და ზოგიერთი „პორტრეტი“ გადაწვევტილია უფრო ექსპრესიულად, ფერადოვანი ლაქების კონტრასტული დაპირისპირებით (ისევე, როგორც ფიროსმანის სურათები ანალოგიურ თემაზე).

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მხატვრულ ფილმში ფიროსმანის სურათებს სპეციალურად როდი აჩვენებენ — ნაწარმოებში თვით მოქმედებასთან ორგანულ კავშირშია (მხატვარი ხატავს, მხატვარი ხსნის კედლიდან თავის სურათებს. მასთან ერთად შევდივართ სარდაფში, სადაც კედლები მისი სურათებით არის შემკული). ფილმის ავტორები ფიროსმანის სურათების „ჩვენებას“ უკავშირებენ, როგორც ეს შეესაბამება მხატვრულ ფილმს, მოქმედების დრამატურგიას და არ აქცევენ ამ „ჩვენებას“ თვითმიზნად, იქნებ დიდ ზომიერებას და, რაც მთავარია, ყოველ სურათს წარმოვიდგინენ მთლიანად (არა ფრაგმენტულად), რითაც ხაზს უსვამენ მათ ბუნებას (სახეითი ხელოვნების, კერძოდ, ფერ-



კადრები ფილმიდან „ფიროსმანი“



ლი სურათის გმირთან ერთად ხედავს კარს ჭრილში, დუქანის ინტერიერიდან, კარის ჭრილი იკითხება როგორც სურათის ჩარჩო. მაგრამ „სურათოვანების“ ამ შთაბეჭდილების მიღწევა არა მხოლოდ ფორმალურ ხერხად გვევლინება, იგი

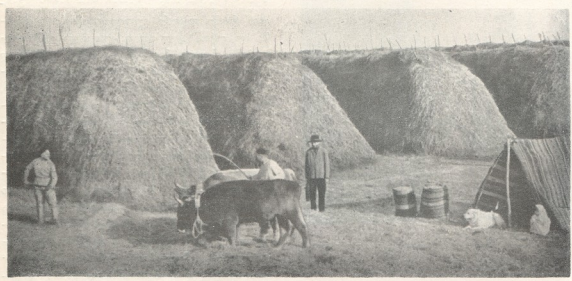
წერული ნაწარმოების ბუნებას) და იმ ასპექტს, რომელსაც აღიქვამს მაცურებლის თვალი სინამდვილეში, სურათის პირველი შეხედვისას.

მოქმედების ვითარების მიხედვით ნაჩვენებია სურათები ხაზს უსვამენ ნატურის კადრების მათთან სიახლოვეს. როგორც აღვნიშნეთ, მანერა, რომლითაც გადაღებულია ნატურის კადრები, რეალური ობიექტები, ისევე როგორც ფილმის სხვა მხატვრული კომპონენტები (მთელი ფილმისა და მისი ცალკეული კადრების კომპოზიციის თხრობის ტემპი, მონტაჟი და ა. შ.), გამიზნულია ფერწერულ ტილოებთან ასოციაციის გამოსაწვე-

ბული შთაბეჭდილებების რეალობას, იმ შთაბეჭდილებებისა, რომლებშიც ანარეკლი ჰპოვა (ფერწერის შესაძლებლობის ფარგლებში) საგანთა ცვალებადობა დროში, მოძრაობისას.

ფილმ „ფიროსმანი“ მთავარია არა მხატვრის სურათების ზუსტი დუბლირება ეკრანზე, არამედ ის, რომ ავტორები, მიუღი ფილმის მანძილზე „ლაპარაკობენ“ ფიროსმანის „ენით“ და მაცურებლისათვის გასაგებს ხდიან ამ „ენის“ თავისებურებას, მის მხატვრულ ძალას.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა გავისხნოთ ჩვენს ეკრანზე დემონსტრირებული, ინგლისელი



კალრი ფილმიდან „ფიროსმანი“

ვად; და, რაც მთავარია, ფიროსმანის სურათების ასეთი „გაცოცხლება“ ხსნის მაცურებლის წინაშე მხატვრის ნიჭის თავისებურებას და მისი განუმეორებელი შემოქმედების კავშირს კონკრეტულ-ისტორიულ, სოციალურ პირობებთან. მხოლოდ ასეთ ვითარებაში ხდება გასაგები, თუ რას ხედავდა მხატვარი და როგორ გამოსახავდა დანახულს.

რეალურ ბუნებაში, რეალურ პერსონაჟებში „გაცოცხლებული“ სურათები — ეს ის ხერხია, რომელსაც ხშირად მიმართავენ კინემატოგრაფისტები სახეთ ხელოვნებასთან დაკავშირებული ფილმების შექმნისას. ამ ხერხს იყენებენ მეცნიერულ-პოპულარულ და მხატვრულ-დოკუმენტურ ფილმებშიც. საკმარისაა გავისხნოთ, რომ ამ ხერხზეა მთლიანად აგებული (და როგორ მტკიცედ!) ფილმი „იმპრეისიონისტები“ (რეჟისორი ჟან კოოდ დ'ესტე); აპარატი „დანახული“, მოძრაობის დროს გადაღებული რეალური ცხოვრებისეული კადრები დამაჯერებლად ნათელყოფენ (ვრცელი კომენტარების გარეშე) იმპრეისიონისტების ტილოებზე ფიქსირე-

რეჟისორის — ჯონ ჰასტონის ფილმი ფრანგ მხატვარზე, ტულუზ-ლოტრეკზე — „მულენ რუჟი“ (გადაღებული 1952 წ.), რომლის მხატვრული გადაწყვეტა ამავე პრინციპს ემყარება: მხატვრის ნაწარმოებთა მხატვრული თავისებურების ახსნას სინამდვილის სცენებთან შედარების გზით.

წარჩინებული წარმოშობის, განათლებული, დახვეწილი კულტურის, მაგრამ ამასთან ტრაგიკული ბედის ტულუზ-ლოტრეკი თავისი ხასიათით, ინტერესებითა და შემოქმედებით ტემპერამენტით სრულიად საპირისპიროა ფიროსმანისა. მაგრამ ორივე მხატვრის შემოქმედება ბოქმისთანაა დაკავშირებული: ლოტრეკთან — ესაა პარიზის ბოქემა, ხოლო ფიროსმანთან — ძველი თბილისი, მისი კოლორიტული კინტობით, დუქნებით. ჭირვეული, თუმცა გარეგნულად თავშეკავებული ლოტრეკი ტკბება კაბარე „მულენ რუჟის“ კაშკაშა, ფერადოვანი და ვულგარული სამყაროთი; მაშინ, როდესაც ფიროსმანის ნაწარმოებში იგრძნობა უშუალო წმინდა აღტაცება, მშობლიური ბუნება, ძველი თბილისის მისთვის



მ.ხლოელი და გასაგები ყოფა რომ ბაღებს ფიროსმანის „პრიმიდონების“ პორტრეტებში, მათ უტრატრებულ ფორმებში გაომისხება მატერიალური ფორმის შეგრძნებით გამოწვეული გულუბრყვილო სიხარული. მის სურათებში კვალეც კი არა ხორციელი სიტყვებისა, მით უფრო, ლიტრევის დაფიქრული გრძობიერებისა. ამით აიხსნება, რომ ეს ორი ფილმი, მიუხედავად იმისა, რომ ორივემან მხატვრის შემოქმედებითა თავისებურებანი ერთი „მეოლიდას“ ნაჩვენები, ასე განსხვავებულია ერთიმეორისაგან.

პასტონის ფილმშიც მხატვრის ნამუშევრები წარმოდგენილია მოქმედებასთან კავშირში. აქაუ ისინი იგივეებიან მთლიანად (ჩარჩოში). არც ამ ფილმის ავტორები გაიტაცა მხატვრის პირადი დრამის ირგვლივ შექმნილმა სიტუაციამ. ეს დრამა ნაჩვენები ზომიერად, მხოლოდ იმდენად, რომ გასაგები იყოს შემოქმედის მინაბანი სწრაფვა. მისი გატაცება პარიზის ბოჰემის უჩვეულო, ფერადოვანი სამყაროთ.

მოაგარი, რის დანახვასაც მაყურებელი ასწრბს — ის იგივე შთაბეჭდილობიბია, მხატვრის ნაწარმოებებში რომ არის აღბეჭდილი. მოკლე პლანები, კადრების მონაცვლეობის სწრაფი ტემპი სადღესასწაულო ატმოსფეროს ქმნის: ცალკეული კადრის კომპოზიცია, პლანების მონაცვლეობა აგებულია იმგვარად, რომ მაყურებელი მხოლოდ შთაბეჭდილების შექმნას ასწრბს: ეს არის დინამიკური, ტალღოვანი ხაზები. წარმოქმნილი სწრაფი ციკლის რიტმით, ექსპრესიული რესტივით, ხაზები, რომლებიც მიედინებიან თამამად მიხაზულ, კორსტივით შემოტყევილ სხეულთა ფორმების სახლრებზე. მოძრაობის ქარიშხალში ელვარებენ გაფრიალებული კაბების კაშკაშა ფერთა ლაქები, მაქმანის სითეთრე, შევწინდებიანი ფეხების სილუეტები...

მოკლე პლანების სწრაფ მონაცვლეობაში კინოს დინამიკურ შესაძლებლობათა მაქსიმალური გამოყენება იგრძნობა. აქ თითქოს ყველაფერი შირსაა ფერწერული ნაწარმოების სტატიაკურობისაგან. მაგრამ სწორედ კინოს ამ ხერხების საშუალებით მაყურებელს მაქსიმალურად მიხლოებულია ლიტრეგის ხედვის თავისებურ ხასიათთან. სახვით ხელოვნებას არ შეუძლია გამოსახოს მოძრაობა დროში, თვით პროცესში (ყოველი ცდა ამ შემთხვევაში წყდება პირობითი ფორმებით). ლიტრეგის კლასიკლ ნახატში, ფერთა ლაქების მოელოდნულ შეხამებაში ვლინდება გარკვეული ცდა — ფერწერაში, გრაფიკაში აღბეჭდოს სწრაფი მოძრაობა, როდესაც თვალს ასწრბს მხოლოდ მოაგარის, ზოგადი შთაბეჭდილების შექმნას.

სწორედ ფილმში, რომელშიც „ცაცოცხლებულია“ დინამიკური ცვეკვები, მტკიცებულაა მინიმუმებული ის საწყისები, რამაც განაპირობა ლიტრეგის ნაწარმოებთა თავისებურად განზოგადებული ხასიათი. ეგრანზე გამოჩენილი მხახიობის უშეღებელი ფარფლებიანი წითელი ქუდი, ისევე

როგორც ლიტრეგის სურათებზე, ფიქსირებულია არა დეტალურად, არამედ შექმნილია მხოგად საერთო შთაბეჭდილება: ეფექტურბა კაშკაშა ფერის დიდი ლაქა ტალღისებური კონტურულა ნახატით, ქუდის ერთიანი ფერადოვანი ლაქის ეფექტი ხაზგასმულია მისი პროექტირებით თვით ფონზე.

ამგვარად, გათამაშებულ სცენებში ხაზგასმულია ის, რამაც განაპირობა ლიტრეგის ნაწარმოებთა მხატვრული მხარე, თვით მხატვრის „ხედვის“ თავისებურება: ხაზი და დაუნაწერებელა ფერადოვანი ლაქა.

ისევე, როგორც ფიროსმანზე შექმნილ ფილმში, აქაც მხატვრის ნამუშევრები ნაჩვენებია მთლიანად, მთელი კომპოზიციით (ცალკეული ნაწარმოებები, არ ჩამდენიმე ნაწარმოებით შემკული კელეტი).

საერთო პლანით გადაღებული სურათები ხაზს უსვამენ ნატურის კადრებთან მათ კავშირს, ამით ხუსტდება კადრების მიზნახასასხელება. იგი გვიჩვენებს მოვლენათა იმ მხარეს, რომელმაც მიიპყრო მხატვრის ყურადღება.

ორივე ფილმში მოაგარი პირიბით ერთია (ნაწარმოებში გამოსახულის „ძიება“ ნატურაში), ზოლო განსხვავება გამოყენებულ კინოსერხებშია (გრძელი ან მოკლე პლანები, კადრების ნელ ან სწრაფ ტემპში მონაცვლეობა, მკვეთრი ან „თხრობითი“ კოლოს მონტაჟი და ა. შ.) და განპირობებულია თვით ფერწერული ნამუშევრების განსხვავებლობით.

ამ ორი ფილმის შედარებისას ნათელი ხდება თუ რად როლს თამაშობს სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებთა ეგრანზე სათანადო საჩვენებლად, მათი მხატვრული თავისებურების გასახსნელიად კინო-ხერხების საგანგებო შერევა და გამოყენება.

ფილმი „ფიროსმანი“ აღსანიშნავია იმიტომ, რომ აქ, მხატვრის შემოქმედების თავისებურებათა გახსნისას, ავტორები ხაზს უსვამენ მისი სამყაროს სოციალურ ხასიათს, მაშინ როდესაც პასტონის ფილმში უფრო მხატვრის პირად განწყობილებებსა და განცდებზეა ყურადღება გადატანილი, იგრძნობა ფრიდილშით ერთგვარი გატაცების ანარკლი.

„ფიროსმანიში“ გამოყენებულმა კინემატოგრაფიულმა ხერხებმა არა მხოლოდ გამოაღლინეს მხატვრის ინდივიდუალობა, არამედ ხაზს გაუსვეს მისი შემოქმედების ღრმა ეროვნულ ფესვებს. ფილმის გიბრი, მისი ქმნილობები აქ ორგანულადაა დაკავშირებული დროსთან, გარემოსთან, რაც კიდევ უფრო ნ-თილს ხდის მხატვრის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის თავისებურებას. მიღწეულია დიდი სიძაბოთი, მხატვრული გამოშასხვლობა. თვით ფილმი წარმოგადგება როგორც უაღრესად ეროვნული ხასიათის ნაწარმოები.

რობერტ ლაიელის ქართული ჩანახატები

მანანა ჯანელიძე

მმსხრამებში საუკუნის პირველ მეოთხედში საქართველოში ნრავალმა ევროპელმა მეცნიერმა თუ დიპლომატმა იმოგზაურა. მათ შორის იყო ინგლისელი რობერტ ლაიელი, რომელმაც 1822 წ. მოინახულა საქართველო, ხოლო 1825 წ. ლონდონში ორ წიგნად გამოსცა „მოგზაურობა რუსეთში, ყირიმში, კავკასიასა და საქართველოში“.

რ. ლაიელის ჩანაწერებში მოცემული დავიკრეებიანი და შთაბეჭდილებანი, განსაკუთრებით საქართველოსადმი ნიშნული ნაწილი. საინტერესოა არა მარტო უცხოელებისთვის, არამედ ქართველი მკვლევარებისა და მკითხველებისთვისაც. თუმცა ავტორის შეხედულებები ხშირად სუბიექტური ხასიათისა და ზოგჯერ ზერელეც, მაგრამ მთლიანად მისი ნაშრომი შედგება მრავალ საყურადღებო დეტალისა და ცნობისაგან. საჭიროა აღინიშნოს, რომ საქართველო ავტორისათვის თითქმის უცნობი მხარეა, ვინაიდან, როგორც თვითონ ამბობს, აქ ჩამოსვლამდე იგი ჩვენს ქვეყანას მხოლოდ გიულდენშტედტის მოგზაურობის ჩანაწერებით იცნობდა.

ორიოდე სიტყვა თვით ავტორის შესახებ.

რობერტ ლაიელი განათლებით ბოტანიკოსია იყო. ედინბურგის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ იგი რუსეთს გაემგზავრა, სადაც 1815-1821 წლებში პეტერბურგისა და მოსკოვის მაღალი წრის ოჯახებში კერძო ექიმად მუშაობდა.

1822 წ. ზაფხულში რუსეთში იმოგზაურეს ინგლისელი არისტოკრატიული წრის წარმომადგენლებმა — მარკიზმა პუჩიმ, ვროლმა სალინ დ. ლორდმა პენრინმა, რომელთაც, როგორც პირა-

დი ექიმი და მდივანი, თან ახლდა რობერტ ლაიელი. მოგზაურთა მარშრუტი ასეთი იყო: მოსკოვი, ტულა, ორიოლი, კიევი, ოდეცა, ყირიმის სამხრეთ სანაპიროები, მინერალური წყლები და ბოლოს — ვლადიკავკაზის გავლით თბილისი და კახეთი.

რ. ლაიელის წიგნში აღწხული ფაქტები და მოვლენები გვაცნობენ თუ რაოდენ წარუშლელ შთაბეჭდილება დაუტოვებია ავტორზე დარიალის ხეობას, ნის „განუმეორებელ, პირქუმ ბუნებას“, ყაზბეგს, ფასანაურს, ანანურს, მცხეთას.

რ. ლაიელი ინტერესით აღწერს მთიანი საქართველოს თავისებურ იერს. მას ყოველ ნაბიჯზე ხვდება ციხე-კოშკების და საყარაულოების ნანგრევები. თვით სოფლების საერთო სახეც თითქოს თავდაცვისათვის მზადყოფნას გამოხატავს. თავდაპირველად უჩვეულოდ მოგვჩვენებს მას შეიარაღებული გლეხები, რომლებიც შვილობიანი შრომით იყენებდნენ გართულნი.

იგი ამბობს: „ქართველი გლეხკაცი მინდორში სამუშაოდ იარაღსხმული მიდის“. მაგრამ იქვე დასძენს, რომ „ქართველი კაცი, მისი ისტორიული პირობების გამო, ყოველთვის მტრის მოლოდინში უნდა ყოფილიყო“. რა თქმა უნდა, რ. ლაიელის ყურადღება მიუქცევია მცხეთას და მის სიძველევებს.

რ. ლაიელი მცხეთის ე. წ. „პომპეუსის ხილს“ მსოფლიოს ერთ-ერთ საუკეთესო ნაგებობად თვლის. მას თავის წიგნში შეუტანია ხიდის საკმაოდ კვალიფიციურად შესრულებული ჩანახატი. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ხიდს ისტინიებენ ჯერ კიდევ ანტიკური დროის ისტორიკოსები — აპიანე (ჩვ. წ. 1-11 ს.), დიონ კასიოხი (ჩვ. წ.

II-III სს), ხოლო სოფიანებით: გიულდენშტუ-
დტი, კლაპროტი, ფრენინგი, შვეაოიელ გამშა,
პუშენი, დიუბუა და მოხაერე და სხვ. მიუხედა-
ვად დიდი ინტერესისა, რომელსაც იჩენდენ ამ
ხიდიანადმი წარსულში, დღემდის შეორჩენილია
რეკონსტრუქციამდელი ხანის (ე. ი. 1839 წ.)
მხოლოდ ორი ჩანახატი. პირველი და უადრესი
რ. ლაიელისეული (1822 წ.) და მეორე —
ცნობილი რუსი მხატვრის ნ. ჩერნეცოვისა, რუ-
მელიც ავტორს შესრულებული აქვს 1837 წ.

რ. ლაიელი ძალზე მოუხიზლავს თბილისს, მის
მდებარეობას და კოლორიტს. ანის ნათელი და-
დასტურებაა ნარიყალას ციხის ჩანახატი, რომე-
ლიც საგმარო სიზუსტით გადმოგვცემს ამ ძეგლას
სილიადეს. აქვე იგი შვითხველს აცნობს ლეგენ-
დას თბილისის დაარსების შესახებ.

თბილისი, ლაიელის გადმოცემით, ტიპიურ:
აღმოსავლური ქალაქია, ხმაურიანი, ვიწრო, მი-
ხვეულ-მოხვეული ქუჩებით. მან მოინახულა გო-
გირდის ცნობილი აბანოები და იბანავა კიდევ.

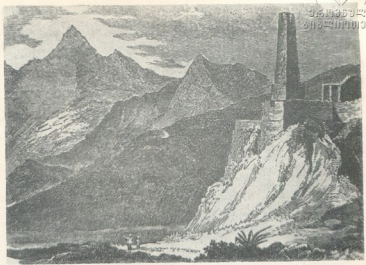
თბილისის ადგილმდებარეობისა და გარეუბ-
ნების აღწერის შემდეგ რ. ლაიელი მოგვითხრობა
კახეთში ცხრადღიანი მოგზაურობის შესახებ.

აღსანიშნავია, რომ მასთან ერთად 22 ივნისს
კახეთს გაემგზავრა დიდი რუსი მწერალი და დი-
პლომატი ალექსანდრე სერგეის ძე გრიბოედოვი.¹
სამწუხაროდ, რ. ლაიელი არაფერს ამბობს, თუ
რამ განაპირობა მისი მოგზაურობა ა. გრიბოე-
დოვთან ერთად, ან რა საუბრები ჰქონდათ მათ
რამდენიმე დღის მანძილზე.

რ. ლაიელზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენი-
ა: „კახეთის გულს“ — თელავს. „მე აღფრთოვანე-
ბული ვარ იმ ხალხის გემოვნებით, რომელმაც
აირჩია თელავი რეზიდენციად, რადგანაც უფრო
ლამაზი და უკეთესი სამეფო ადგილი არასად შე-
გვედრია: ნათელ ამინდში დილითაც და საღა-
მითიც იშლება ულამაზესი ხედი.“

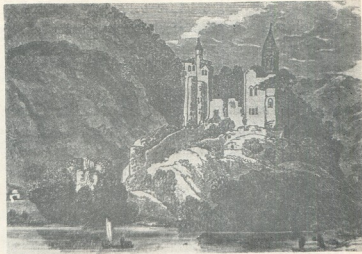
ჩრდილო-დასავლეთით იგი გადაჰყურებს
„თელავის ველს“, რომელზედაც ალაზანი მოე-
დინება. ველი დაფარულია ტყეებით, ვენახებით,
საძოვრებით, ბარაქიანი პურის ყანებით, რომელ-
ზეც არტყია მთები და შემდეგ ამფითეატრიკით
ამაღლებული, ღრუბლებში შეჭრილი, დიდებული
კაკვასიონი“.

¹ სპეციალურ ლიტერატურაში ცნობილია გრიბო-
ედოვის მხოლოდ ორი მოგზაურობა კახეთში. ლა-
იელის წიგნში აღწერილი მოგზაურობა რიკით მესა-
მეა, რომელზეც მიუთითებს თვით დიდი რუსი მწე-
რალი. «Только что было расписался, повестили
мне об отъезде с г. Кледс в Кахетию; это третье
путешествие с тех пор, как мы расстались...»
А. С. Грибоедов Полн. собр. соч. 1917 г. т. III,
стр. 146.

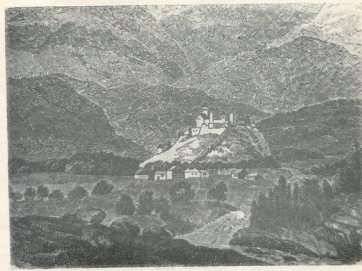


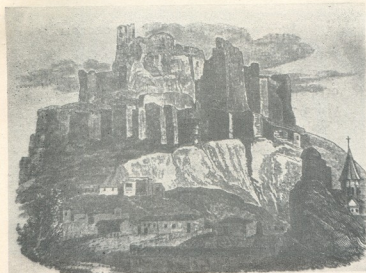
ლასი

გარემა



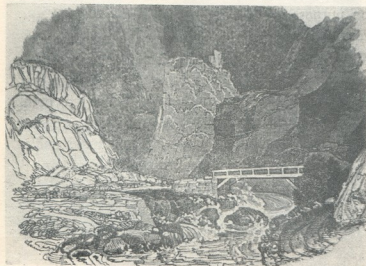
ანანური



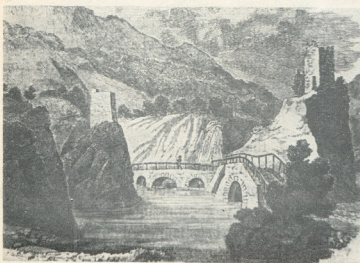


ნარიყალა

პომპეუსის ხიდი



დარიალის ციხესიმაგრე და ხიდი



ამასთან, რ. ლაიელი მკითხველის ყურადღებას ამახვილებს ერეკლე 11 სასახლეზე, ^{გურამის} მასზე საიაბოვიო შობაბეჭდილება მოუხდენია.

არც ვერაპოვლათვის უცხო ქართული ყოფი. მომენტები განხორჩენია მხედველობიდან ლაიელა და ამიტომაც იგი საკმაოდ ვრცელ ადგილას უთსოთა ქართული სუფრის ხასიათს, მათი სიუფვის, ღვინის კარგი თვისებების, აგრეთვე ქართულ იაქმულობის, ცხენის მოკაზმულობის, სახლია მოწყობილობის და სხვათა აღწევას. მისი თქმით, ქართველები ჩაცმულობას უფრო აქცევენ ყურადღებას, ვიდრე სახლის მოწყობას. ლაიელი აღწერის სოფელ ლალისყურის ბფლობელის, ჩოლოყაშვილის ოჯახსაც. მას შეუქმნეველი არ დარსენია ქალთათვის დამახასიათებელი უაღრესად ქალური იერი, მათი სანდომიანი გარეგნობა. იგი, ამასთან, ძუნწ ცნობებს აწვდის მკითხველს საქართველოს წარსულზე, საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელებაზე, ქართულ მონეტებზე, იმონწმებს ალავერდის მშენებლობასთან დაკავშირებულ ლეგენდას, იძლევა თვით ტაძრის სახელწოდების ეტიმოლოგიას.

რ. ლაიელი და მისი თანმხლები პირები, 25 კაცის შემადგენლობით, თელავიდან დიდი პატივით გაუსტუმრებიათ, კერძოდ, თან გაუყოლებიათ ცხენოსანი რაზმი. თელავს გარდა, რ. ლაიელი შეჩერებულა ყვარულთან, გრემთან და ალვანთან. საპატიო სტუმრები სოფელ ვინეულში თავიზიანად მიუღიათ და მათ უხვად გამასპინძლობია ჯორჯაძეების ოჯახი.

ადგილობრივ თავისებურებათა შესწავლით დაინტერესებულ ინგლისელ სტუმარს სურვილი გასჩენია სცოდნოდა, თუ როგორი იყო მასპინძლის წლიური შემოსავალი საგვარეულო მამულიდან.

რ. ლაიელი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას ყვარულზე, მის ცნობილ ციხესიმაგრეზე, მან იცის ამ მხარის მფლობელთა — ჭაჭავაძეთა ვინაობაც.

ინგლისელი სწავლული აღფრთოვანებით აღწერს ქართული არქიტექტურის დიდებულ ძეგლებს, აღნიშნავს მათ სიმრავლეს. ამ ძეგლებს ისე მოუხიბლავს ლაიელი, რომ სურვილი აღძვრია ჩაეტატა ისინი. ამ თავისუფალ ჩანასატებში კარგადაა დაჭერილი ძველთა გარეგნული სახე და ძირითადი თავისებურებანი. იგი აკეთებს გრემის, ანანურის, დარიალის ზეობის, ლარის ციხის ჩანასატებს, რომლებსაც, ზოგიერთ შემთხვევაში, თავისი გემოვნებისა და შეხედულებების მიხედვით ასახაფერებს.

ფართო მკითხველისთვის უცნობი მცენიერის, რომერტ ლაიელის ეს სამოგზაურო ცნობები, და განსაკუთრებით საქართველოს ღირსშესანიშნაობათა ჩანასატები, ერთგვარად ავსებს ჩვენს წარმოდგენას გასული საუკუნის ოციანი წლების საქართველოზე.



იან სტენის სურათი „ოჯახური ფხინი“

ცისანა კუხიანიძე

საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია XVII საუკუნის პოლანდიელი მხატვრის იან სტენის სურათი „ოჯახური ღვინი“. ნაწარმოები არ არის დათარიღებული, მაგრამ მხატვრის სხვა სურათებისა და „ოჯახური ღვინის“ პერსონაჟთა შედარება შესაძლებლობას გვაძლევს მისი შემოქმედების შუა პერიოდს მივაკუთვნოთ იგი. გარდა ამისა, მხატვრის ცხოვრების ზოგიერთი დეტალიც გვეხმარება აღნიშნული პერიოდის დადგენაში.

იან სტენი დაიბადა 1626 წ. ლეიდეში, ლუდისმსდელთა ოჯახში. მრავალმხრივ განვითარებული სტენი ინტერესს იჩენდა ლიტერატურა, თეატრისა და მუსიკისადმი. 1646 წლიდან უნივერსიტეტში იგი ლექციებს ისმენდა ლიტერატურაში, 1648 წლიდან კი ლეიდენის მხატვართა გილდიის წევრად ჩაირიცხა.

იან სტენს პოლანდიის სხვადასხვა ქალაქში უხებოდა ცხოვრება და მიღავლეობა, რის გამოც სხვადასხვა მხატვრული სკოლის წარმომადგენლებს ხვდებოდა შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე. ასევე იყვნენ: პ. დოუ, კნიუპფერი, ა. ვან ოსტადე, ი. ვან გოიენი, ი. დე ვეტე და სხვა. მათთან ურთიერთობამ დიდი გავლენა იქონია სტენის შემოქმედებაზე და ხელი შეუწყო მისი მხატვრული ინდივიდუალობის ჩამოყალიბებას. სტენის შემოქმედებაზე ბევრი ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრება არსებობს. ერთი თუ მიიჩნევენ მას „XVII ს-ის ყოფითი ჯანრის უდიდეს ოსტატად“¹, მეორენი საყვედურობენ „ილუსტრაციულობასა და მითრალის თავზე მოხვევას“². განსხვავებულ მოსაზრებებს თვით იან სტენის შემოქმედების ხასიათი გან-

საზღვრავს. უხეში ხუმრობა და მსუბუქი, ქველური, კონკრეტულ-ცხოვრებისეული ყოფილობისა და სხვადასხვა ელემენტების მიზიდავები, ხალხური გოტისკის ელემენტები და ხალხმადრდობის თეატრალიზაცია ერთიანობის გვერდით არსებობენ სტენის იდეოლოგიაში. მხატვარი ისევე, როგორც მისი თანამედროვე ყოფითი ქაზისი წარმომადგენლები, ძირითადად ემდებოდნენ ბიურგერთა ცხოვრებას ასახავს, ხაზგარეშებით თუ იმპროვიზაციული ცხოვრების პოეტისკის მიმოთავეს, სტენი ხათი ცხოვრების მხატვრულ სტილს აკლავს ხუმრობითა და იუმორისტული განწყობით, რაც მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია.

სტენისთვის დამახასიათებელია აგრეთვე ყოველდღიური ყოფის, მოვლენების ინტეგრირება ასახვა, წვრილმანების ხაზგასმის, თხრობის სახეებით ხერხების სიუხვე, ზოგჯერ სატირა და დიდაქტიკაც. ამ ნიშნებით მისი შემოქმედება ერთ დღით, ორიგინალურ ნაკადად ეფუძნება XVII საუკუნის პოლანდიის რეალიტურ-დემოკრატიულ ხელოვნებას.

აღნიშნული პერიოდის პოლანდიურ ფერწერაში გასაკუთრებული ადგილი უჭირავს ყოფით ქაზისს. იგი ხათლად და ხარტივად გამოსატყვევს ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლაში გათარჯნებული ბურჟუაზიის კალენისტურ მისწრაფებებსა და გემოვნებას, უპირობის აღმადგენ ფეოდალურ-არისტოკრატიული სულისკვეთებას იდეალურ სტილში ხელოვნებას. ნაწარმოებთა გიჩრის ხდება ხელისაზი, ფეოქერი, მთვლე, ვაქარი, ერთი სიტყვით, მშობნული ადამიანი თავისი ყოველდღიური საქმიანობით. წვრილბურჟუაზული ყოფის გვერდით აისახება სათალო და ცოხიშიურ-პოლიტიკური მწვერვალების დამპყრობი ბურჟუაზიის ყოფაც. ხათ მითისა შეუნებელი ბრძოლა, ცხოვრების სხვა სფეროებთან ერთად, გამოხატულებას პოევეს ხელოვნებაშიც.

უკვე 40-იანი წლებიდან ჟანრული სურათებზე ემოციურ ხასიათს და ცოცხალ დაინიჭებს ნაწილობრივ ცვლის სოციალური დისტანციის დაქმონებლობა, გულდასა ბურჟუაზიის ფაშინობა — ბურჟუაზიული არისტოკრატის ყოფა. („საბატარლოს წარდგენა“³ — ი. დე ვეტე-სტი, „დედუფლის ბურგომისტრი ქალიშვილით“ — იან სტენის).

ბურჟუაზიული საზოგადოების ყოფითი ურთიერთობანი და სულიერი განწყობა იან სტენის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ხედვითა გამოცხადებული. გონებაზივილი ხთხრობელის ჯანსაღი იუმორი და ხალისიანი განწყობა, როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრის დამახასიათებელი თვისებაა, ესება იგი ბიბლური-ისტორიულ თემის, თუ მშობნული საზოგადოების ცხოვრებას, კამერულინიტიმურ, თუ თეატრალიზებულ მითოლოგიურ სიუჟეტს. („საქორწინო კონტრაქტი“⁴, „მხარული საზოგადოება“⁵, „ქსთერი ატაკსენქსეს წი-

ნამუხა, „ავადმყოფი და გვიმი“, „ქეიფის მო-
ყვარული“).

იან სტენის იუმორი ხშირად სატირის ძალა-
ში იქნის. იგი მიმართულია შუა საუკუნეების ჩა-
მორჩენილობისა და კლუხისი ცრუ მორალის წი-
ნაღამდეგ („თალიიი“). მხატვრის მახვილ
თვალს არ ეპარება ბურჟუაზიული საზოგადოე-
ბის მანიერებანიც, თუმცა მიზნუხებს იგი ეძებს
არა სოციალურ მოვლენებში, არამედ თანამედ-
როვეთა მორალის სფეროში („ჩხუბი თამაშის
დროს“, „როგორც მოიგებ, ისე დახარჯავ“).
თხრობის ცოცხალი, მხიარული დინება განსა-
კუთრებულ ელფერს ანიჭებს მხატვრის სატირას
(„თაქარიანი საზოგადოება“); ამიტომ უწუ-
დეს იან სტენს „პოლანდიური ფერწერის მო-
ლიერი“. მხატვარმა შესძლო ახლებურად ეჩე-
ნებინა ყოველდღიური ცხოვრების მრავალი ნა-
უანსი, საყურადღებო წერილმანი. თუ სტენს
იუმორი ხშირად დიალექტიკურ ელფერს იძენს,
იგი საღ განაჯას ემორჩილება განსხვავებით ბურ-
ჟუაზიული ყალბი მორალისაგან („აწეილი
ოჯახი“). დიალექტიკურ ქვეტექსტს მხატვრის
შემოქმედებაში ყოველთვის მიტყევის ტონი ა-
ლას („ყირაზე დამდგარი ქვეყანა“).

იან სტენის შემოქმედება სამ ძირითად პერი-
ოდად იყოფა. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინ-
ტერესოა მისი შემოქმედების შუა პერიოდი,
(1656-71 წ.წ.), როდესაც მხატვარმა შექმნა ნა-
წარმოებთა ციკლი „მხიარული საზოგადოების“
თემაზე. აღნიშნულმა ციკლმა სტენს სივსე-
სილი მოუხვეჭა სახელი და მისი შემოქმედე-
ბის დიდი ნაწილიც დაიკავა. „მხიარული საზო-
გადოების“ თემაზე შექმნილ ნაწარმოებთა სი-
ჭარბე მხატვრის შემოქმედებაში ერთი საყურა-
დებო მიზნუხითაც აიხსნება.

XVII საუკუნის პოლანდიამ ყველაზე დიდი
მოწონებით ქეიფის, კონცერტის, ან თამაშის თე-
მა სარგებლობდა. მხატვრების უმეტესობას არ
ქონდა საშუალება სურათების გაყიდვით ერჩინა
ოჯახი, მიუხედავად მასზე ფართო მოთხოვნი-
ლებისა, რადგან საკმაოდ იაფი ღირდა ხელოვ-
ნების ნაწარმოები. იან სტენი, რომელიც იძუ-
ლებული იყო ლუხანა შექმინა მატერიალური
პირობების გაუმჯობესების თვალსაზრისით,
უთუოდ ამავე მიზნით ხშირად მიმართავდა „მხი-
არული საზოგადოების“ თემას.

ამ ციკლში მხატვარი მიზნად ისახავს გადმო-
გვეს ბიურგერის ცხოვრების მხიარული ატმო-
ფერო დასვენების დროს, დაგვიანახოს მისი უდარ-
დელი, ზოგჯერ თავდავიწყებამდე მისული ლხინი
(„მხიარული ოჯახი“). ზოგიერთ სურათს იუ-
მორთან ერთად ახლავს გამკეწული ღიმილი,
რომელთაც მხატვარი ბურჟუაზიის თვითგამყა-
ფილებასა და წრესადასულ ორბობას დასცინის
(„აწეილი ოჯახი“, „ყირაზე დამდგარი ქვეყ-
ანა“). ნაწარმოებთა ამ ჯგუფს გუთუნის ჩვენს
მიერ აღწერილი „ოჯახური ლხინი“¹³.

სასაღლო ოთახში მაგიდას ოჯახის წევრები
შემოსდომიან. გემრიელი საღილითა და ღვინით
ნასამოვნები სამივე თაობა ლხინს მიხედემა.
ცენტრში ახალგაზრდა მამაკაცი გატაცებით მლე-
რის და გვერდით მჯდომ ქალს ევერება. უან
ყმაწვილი კაცი სტვირზე უჯახს, მარცხნივ მა-
ყურებისაგან ზურგმშეცვეთი ზის მოხუცი მამა-
კაცი, ახალგაზრდა წველისაგან გაწვლილ ხელ-
ში ღვინის სასმისი უყურია. წინა პლანზე გოგო-
ნა და მოზრდილი ბიჭი ღვინის განაწილებით



ერთობიან, შემთვრალ უფროსებს ეპარებთ მათი
ცელქობა. „ყარბალული ხილით“ ვართული ბავ-
შეების სერიოზულ სახეებს მხატვარი მისთვის
ჩვეული სიყვარულით ხატავს. მოხუც ქალს ჩვი-
ლი ბავშვი უჭირავს ხელში და ევიმება მის
სწრაფვაზე — ხელში ჩაიგდის შრიალი ქაღალ-
დი. როგორც იან სტენის ბევრ სხვა ნაწარმოე-
ბში, წინა პლანზეა ყოველდღიურად სახმარი,
საოჯახო ნივთები.

დინამიკური კომპოზიცია გაშლილია ინტერი-
ერის ერთ ვიწრო ზოლში და მაყურებელთან ახ-
ლოსაა მოტანილი ლხინით გართული ოჯახის
წვერთა ჯგუფი. ყურადღების ცენტრში დგა

ადამიანი, იგი დომინირებს გარემოზე. ინტერიერი ოჯახური ცხოვრების პირობებისა და ხასიათის გამოხატვის დამხმარე ფუნქციას ასრულებს. მხატვარი არ გვიჩვენებს ინტერიერის სიღრმეს, როგორც ამას აკეთებს სხვა ნაწარმოებებში („დიდის ტულაღი“ — ლონდონი, „მეორე ვარიანტი; „როგორც მოიგებ, ისე დახარჯავ“; „თამაში კამათლებით“).

„ოჯახური ღზინის“ მხიარულ განწყობილებას ქმნის ფერადოვანი წყობაც. ყავისფერი ტონა-

ოჯახური ღზინი
ქვილის მოყვარულნი
მხიარული ოჯახი



ლობის ინტერიერის ფონზე ცისფერი, ყვითელი და წითელი საღებავები მკვეთრ მაჯორულ ქღერადობას იძენენ. ქალის ცენტრალური ფიგურა გამოყოფილია ცისფერი კაბით, რომელსაც გალიაზე შემოჭადარი თუთიყუშის ცისფერი მზინავე ფრთები ებმინება. წითელი ფერის მახვილეობი განლაგებულია პერსონაჟებისა და საგანთა კომპოზიციის პრინციპით. ფანჯრიდან შემოჭრალი საღამოს მზის სხივების ფართო ზოლში მოქცეულია ღზინის ყველა მონაწილე, გარდა მომღერალი მამაკაცისა. ქალისა და მამაკაცის ცენტრალურ ფიგურათა შუქ-ჩრდილით ასეთი კონტრასტული გაყოფით მთელი ყურადღება გა-

დატანილია მომღერალი ქალის ცენტრალურ ფიგურაზე, რომელიც მხატვრის მიერ ქალის ნილია ოჯახის ბედნიერების, გამრავლებისა და სიღამაზის წყაროდ.

სტენს უყვარს ხავერდისა და აბრეშუმის ფაქტურის შუქ-ჩრდილით ავლენება, ისევე როგორც XVII საუკუნის პოლანდის სხვა მხატვრებს (ტერბორხი, მეტსიუ და სხვ.); მაგრამ მხატვარი ამას ერთნაირი გატაცებით არ აკეთებს ყველგან. გარდა ამისა, სტენისათვის დამახასიათებელია შუქ-ჩრდილით გამოყოფილ ფერთა ტოპალური გრადაციის დაპირისპირება მუქ ლოკალურ საღებავებთან. აბრეშუმ-შალღელისა და ხავერდის ბზინვარებას, ბროლისა და შინის ნახვლვარებას იგი ოსტატურად წარმოაჩენს მუქი საღებავის ქველ ფენებთან („სიყვარული დატანული ქალი“, „ჩალ-ვაიუ სმის დროს“). „ოჯახურ ღზინში“ სურათის ჩამუქების გამო მხატვრის ყველა ეს თვისება მიკლებულია სიმკვეთეს. მიუხედავად ამისა, აღნიშნულ სურათში ბროლის ჭიჭიბისა და თეთრი მაცმანის სიმსუბუქე, მათი გამჭვირვალეობა მკვეთრად უპირისპირდება მომღერალი მამაკაცის მოსახამისა და მზუხუ ქალის თავსაფრის მუქ ლოკალურ ფერებს.

ინტერიერი თბილ ყავისფერ ტონებშია გადაწყვეტილი. „ოჯახური ღზინის“ ჩამუქებული ფონი თითქმის არ იკითხება და მუქ ყავისფერ მასად აღიქმება. ოდნავ შეიმჩნევა თაღები, კარები და კედელზე განლაგებული ნივთები, რომელთა ხატვა ძალიან უყვარს სტენს. ვიქტორობ, წლებმა შეასუსტეს ჩრდილში მოქცეული ფონის გამომსახველობა.

ამავე სურათში შედარდება სტენის, როგორც მხატვრის კიდევ ერთი თვისება, კერძოდ, ოსტატობის არანაბარი დონე არა მხოლოდ სხვადასხვა, არამედ ერთსა და იმავე ნაწარმოებშიც.

«Часто в одной и той же картине рядом с великолепно написанными кусками можно наблюдать места, выполненные небрежно и с грубыми промахами».

„ოჯახურ ღზინში“ მომღერალი მამაკაცის გავწდილი ხელის მტკვანი დაუმუშავებელია.

საგნებისა და დეტალებისადმი სიყვარულს, როგორც ბურჟუაზიული ხელოვნების ტიპური წარმომადგენელი და ლიედენის ძანრული სკოლის (პ. დოუ, ფ. მირისი და სხვ.) მიმდევარა, ან სტენი „ოჯახურ ღზინშიც“ ავლენს. მას განსაკუთრებით უყვარს საცეცხლური, რომელსეც დაე მისი სურათების პერსონაჟები ფეხებს ითბობენ, ჩიტის გალია, უწყსარიოდ მიყროლი-მყროლი სხვადასხვა ზომისა და დანიშნულების ქურჭელი, დასანახ აბჯღღზე მიკრული წარწერა, ან ძირის დადგებული ქაღალდი წარწერით. ყველა ეს საგანი „ოჯახურ ღზინშიც“ არის წარმოდგენილი.

ჩვენს მიერ განხილული სურათი ძალიან აბ-



ლოსაა იან სტენის ორ ცნობილ სურათთან: „მხიარულ ოჯახთან“ და „მხიარულ საზოგადოებასთან“; გარდა თემისა, პერსონაჟებისა და კომპოზიციისა მათ აერთიანებთ ერთი და იგივე რეაქტივური ქვეტექსტი, რომელიც სამივე სურათში ხაზგასმულია ქვალდზე დაწერილი ხალხური ანდაზით: „დედა ნახე, მამა ნახე, შვილი ისე გამოიხანე“, ხოლო „მხიარული ოჯახის“ მეორე სახელწოდებას თვით ეს ანდაზა წარმოადგებს. „ოჯახურ ლხინში“ ზუსტად იგივე ანდაზა საცეცხლურთან დაკავშირებულ ქვალდზეა დაწერილი. ნაწარმოებებში „მხიარული საზოგადოება“ ეს ანდაზა საცეცხლითაა ხალხური სიმღერით. რომელსაც იგივე შინაარსი აქვს: „როგორც დამკვრავ ფანდურსა, ისევე დაგიროვდები“...

ცნობილია, რომ „მხიარულ საზოგადოებაში“ სტენს თავისი ოჯახის სამივე თათბა ჰყავს გამოსახული. ზოგიერთ მათგანს ვხვდებით „ოჯახურ ლხინში“ და „მხიარულ ოჯახში“. სამივე სურათში ერთი და იგივე მოხუც ქალს, ერთსა და იმავე ტანისამოსში, ხელში უჭირავს ქვალდი, რომელზეც დაწერილია ერთი და იგივე შინაარსის ანდაზა და ხალხური სიმღერა: „მხიარულ საზოგადოებაში“ და „მხიარულ ოჯახში“ იან სტენის ავტოპორტრეტებია ჩართული. პირველში მხატვარი თავის შვილს ჩიზუს უდებს პირში, ხოლო მეორეში — სტივორდ უჯრას. „მხიარული საზოგადოების“ პერსონაჟებიდან „ოჯახურ ლხინში“ ვხვდებით მოხუც მამაკაცს შუბლზე ჩამოწეული ისეთივე ქედით, მხოლოდ პოზა და რაქურსია შეცვლილი. აღსანიშნავია ერთი მცირე დეტალიც: სამივე სურათში ერთი და იგივე ფერის, ზომისა და მოყვანილობის დოქია გახსოსხული. იგივე დოქს მეოთხედ ვხვდებით იან სტენის ცნობილ ნაწარმოებში „ქეიფის მოყვარული“, სადაც პერსონაჟებმა გვევლინებინა სამიკიტნოს მფლობელები, მხატვარი თავისი პირველი მეუღლით მარგარიტათი.

იან სტენი პარლემში ცხოვრობდა 60-იან წლებში. ამ პერიოდში შეიქმნა „მხიარული საზოგადოება“, რომელიც გამოსახული არიან მისი ოჯახის წევრები. „მხიარული ოჯახი“ დათარიღებულია 1668 წლით. ამავე პერიოდშია შექმნილი „ეკვეის გაკვეთილი“, სადაც სტენიან ოთხივე ბავშვია გამოსახული. უფროსი ქალაშვილი ზედმიწევნით ჰგავს „მხიარულ ოჯახში“ გამოსახულ, კუთხეში მიმჯდარ გოგონას და „ოჯახურ ლხინის“ პროფილში გამოსახულ ახალგაზრდა ქალიშვილს. გარდა ამისა, სამივე გოგონა ასაკითაც ახლოს არიან ერთმანეთთან, ხოლო ძალი, რომელიც მუსიკით გართულ ბავშვებს ეთამაშება „ეკვეის გაკვეთილში“, გამოსახულია „მხიარულ საზოგადოებაში“ და „მხიარულ ოჯახშიც“. ოთხივე სურათის საერთო განწყობა, თემა, პერსონაჟებისა და მათი ასაკის იდენტურობა უთუოდ მეტყველებს ერთ

პერიოდზე, რომელიც უნდა განისაზღვროს 1660-69 წლებით.

აღნიშნულ მოსაზრებას განამტკიცებს სტენის ცხოვრების კიდევ ერთი ბიოგრაფიული და შემოქმედებითი ფაქტორი. 1669 წ. ცოლისა და მამის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით, იან სტენი ბრუნდება შოზბლიურ ლეიდენში, ხოლო 1673 წლიდან, მეორე ცოლის სურათის შემდეგ, მისი შემოქმედება იხრება ბიბლიურ და მითოლოგიური თემატიკისაკენ, რომელთაც იგი თანამედროვე პოლანდიის თეატრის რეპერტუარიდან კრეფს. 70-იან წლებში რეაქციული ელემენტების გაძლიერებამ და პროტესტული მიმართულების წინააღმდეგ შეუნღებელმა ბრძოლამ განსაზღვრა პოლანდიელი ბურჟუაზიული მხატვრების შემოქმედებითი გზა. უმრავლესობამ დატოვა დემოკრატიული ტრადიციები და სიტუა შეასხა ფინანსური არისტოკრატის ცხოვრებას. სტენმა სხვა გზა აირჩია. მან მითოლოგიურ და ბიბლიურ სცენებში თანამედროვე პოლანდიის „გარისტოკრატებულ“ ადამიანთა სახეები ყალიბი თეატრალური პათოსით ასახა და ამით დასცინა მათ ყოფას.

როგორც ვხვდებით, 1668 წლის შემდეგ ერთის მხრივ ოჯახური უბედურება და მეორეს მხრივ თემატური ცვლილება სხვა მონაცემებთან ერთად გვაფიქრებინებს სტენის შემოქმედებას 111 პერიოდიდან გამოვიდისეთი „ოჯახური ლხინი“.

რაც შეეხება მხატვრის შემოქმედების პირველ პერიოდს (40-50-იანი წწ.), იგი სასაბუღალა პეიზაჟური სურათებითა და ხალხმრავალი ჟანრული სცენებით როგორც ინტერირში, ასევე ბუნების ფონზე.

30 წლის მანძილზე იან სტენმა შექმნა ათასი სურათი სხვადასხვა ჟანრში, მაგრამ მისი შემოქმედების მნიშვნელობას, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრავს უნარი — ჩაგვახედოს XVII ს-ის პოლანდიის ყოფითი ცხოვრების სვეულეში ტემპერამენტული, ხალისანი თხრობით, სახვითი ხერხების მრავალფეროვნებითა და ორაგინალური სუბექტური ექსპოზიციებით.

იან სტენის რეალისტური მემკვიდრეობის ერთ-ერთი საინტერესო და დამახასიათებელი ნაწარმოებია „ოჯახური ლხინი“ დღეს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კუთვნილებას წარმოადგენს.

1 Б. Г. Виппер — Очерки голландской живописи эпохи расцвета; Изд. «Искусство», М., 1962, стр. 112.

2 იქვე.

3 საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმში „ოჯახური ლხინი“ გადასცა ეროვნებას.

4 Б. Р. Виппер — Очерки голландской живописи эпохи расцвета; Изд. «Искусство», М., 1962 г., стр. 112.

ესთონიკური თხზულები

პირველი ქართული თარგმანი

მანანა მეიჯარია

პირბადა ცნობილი ის დიდი გარდატეხა, რომელიც XIX ს-ის დასაწყისში მოხდა ქართულ მწერლობაში. მხატვრული შემოქმედების გვერდით მნიშვნელოვანი ცვლილებანი იმდროინდელ ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაზე აღინიშნება. ქართული აზროვნება ამ პერიოდში მრავალახალ ესთეტიკურ მოსაზრებას გაეცნო.

ცნობილია, რომ ქართული მწერლობა რუსულ ესთეტიკურ აზროვნებას განსაკუთრებით მჭიდროდ ნიშნავს. აღნიშნავს, მაგრამ ამ მხრივ საყურადღებოა XIX საუკუნის დასაწყისიც. რუსეთში მცხოვრები ქართველი მოღვაწეები რუსულიდან თარგმნიდნენ როგორც რუსი, ასევე უცხოელი ავტორების თხზულებებს, რომლებიც გაგულენას ახდენდნენ ქართული ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაზე. პრესის უქონლობის გამო ახალი ნაწარმოებები ფართოდ ვერ ვრცელდებოდა, ქართველი მკითხველი მათ ხელნაწერი წერილების საშუალებით ეცნობოდა.

ქართული მწერლობის ე. წ. ვარადაშვალ ხანაში რუსულიდან ქართულად ითარგმნა პრუსიის სამეფო აკადემიის წევრის ანსილიონის „ესთეტიკური განსჯანი“. თარგმანი ეკუთვნის ამ პერიოდის გამოჩენილ მოღვაწეს დავით ბატონიშვილს (1767-1819 წწ.)¹. ანსილიონის „ესთეტიკური განსჯანი“ ქართული თარგმანი ჩვენს მწერლობაში შემოსული პირველი ესთეტიკური

თხზულებაა. თარგმანი შესრულებულია პეტერბურგში 1815 წელს. იგი ჩვენამდე მოღწეულია რამდენიმე ხელნაწერით, რომლებიც 1917-1819 წლებს მიეკუთვნება. ჩვენ ვიყენებით საქ. მეცნიერებათა აკად. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის H—2181 ხელნაწერს.²

სამეცნიერო ლიტერატურაში განხილულია „ესთეტიკური განსჯანი“ ქართული თარგმანი და ქართული მწერლობისათვის მისი მნიშვნელობის გაკვეთისათვის დაკავშირებული რამდენიმე საკითხი.³ მიუხედავად ამისა, შესასწავლაა მთელი რიგი საინტერესო საკითხები, მაგრამ ამჯერად ჩვენ მოკლედ შევხებით ზოგიერთ მათგანს, რომ წარმოდგენა გვქონდეს, თუ რასიხსლებს გაეცნო იმდროინდელი ქართული აზროვნება. ამით უფრო გასაგები იქნება ის წარმატებები, რომლებსაც ქართულმა მწერლობამ მიადწია რომანტიკოსების შემოქმედებაში.

ანსილიონის თხზულებაში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი პოეზიის განმარტებას. ავტორი მიუთითებს, რომ „ჩვენსა დროსა შინა გერმანიელინი დაამტკიცებდნენ, ვითარმედ არა ჯერ არისო განსაზღვრებად პოეზიისა“. (H—2181, გვ. 137). ავტორის შეხედულებით კი პოეზიის განმარტება შესაძლებელია. თუმცა თვითონვე აღნიშნავს, რომ არსებობს საპირისპირო მოსაზრებაც.

თხზულებაში ავტორი საინტერესოდ მსჯელობს პოეზიის თავისებუ-

რებზე. მისი შეხედულებით, პოეზია ყოველ დროში გონებრივად უფრო ნებს ემორჩილებოდა, მაგრამ, ამავე დროს, იგი ყოველთვის თვითმყოფადი და დამოუკიდებელი იყო. ე. ი. მას თავისი საკუთარი კანონები ჰქონდა: „პოეზია არს თავის უფალი ძალი, რომელიცა საზოგადო არს მასდა, ვითარცა სხვათადმი ყოველთა ხელოვნებათა. თავის უფლება ესე არსებითად თვის საყოფელი ხელოვნებისა, შედგების სრულსა დამოუკიდებლობასა შინა სხვათა და სხვათა ყოველთა მიწერილებათა ზედა, თვინიერ ყოველთა გონების შედგელობათა ზედა საკუთარისა კაცეზიისა ნამუშავეისასა გამოსატყვისა თანა და სჯისა“. (H—2181, გვ. 139). ეს მოსაზრება სპეციალურ შესწავლას იმსახურებს. საინტერესოა მისი წყაროები. წინასწარ კი შეიძლება თქვას, რომ იგი უკავშირდება კანტის ესთეტიკურ მოსაზრებას ხელოვნების კანონზომიერებათა შესახებ (შდრ. ა. ბოლოგინი, კანტის ესთეტიკა, თბ., 1970; გვ. 141). როგორც ვ. ჭეილაძე აღნიშნავს, კანტის მოსაზრებები ჩანს ლ. დოდაშვილის „რიტორიკაში“, რომელიც 1825 წელს დაიწერა.⁴ მანამდე ქართულ მწერლობაში საშუალება ჰქონდა კანტის მოსაზრებებს აღნიშნული თარგმანით გაეცნობოდა.

აღნიშნული შეხედულება ახალი უნდა ყოფილიყო ქართული მწერლობისათვის, რადგან ძველ ქართულ მწერლობაში, როგორც ცნობილია, ყველაფერი ღვთაებრივ საწყისს ემორჩილებოდა. შუა საუკუნეების მწერალთა არ შეძლოთ ვთქვათ, პოეზია ან შაირთა არაფერს არ ემორჩილებოდა გარდა თავისი კანონებისა.

თხზულებაში ანსილიონი გვაძლევს ახალი დროის ხელოვნების დახასიათებას. ამ საკითხის განხილვა იწყება „ფლამანთა შკოლისა“ ფუნქციონირების რუბენისა და „იტალიური რენესანსის წარმომადგენლის“ რაფაელის შემოქმედებათა საინტერესო დახასიათებით.

ავტორის აზრით, ყოველმა ხელოვანმა, თუკი მას სურს „მიწითომია“ უმაღლესისა ხელოვნებისა, უნდა მიიბაძოს რაფაელს, რომლის შემოქმედებაში მოიპოვება „ხარატური ბუნებისა“. რაფაელის შემოქმედები-



დან, პირველ — ყოველსა, „დაგვაგვე“
თვის ჩვენ იდეაი“, ხოლო „ფლობან-
დათა შკოლაში“ კი — რელიურ-ის-
ტორიული შინაარსი. რაველის შემ-
ოქმქედებაში ყველა დეტალი მოფიქ-
რებულია და სახები, რომელთაც იგი
გამოსახავს, „დაიმაჩვენენ ყოველსა
თვისებასა განწყალებლობისას“.

შემდგომ ამისა, ანსილიონის კიდევ
ერთხელ უბრუნდება პოეზიის რაო-
ბას: „პოეზია არს ტემშარტი ხელო-
ვნებაი და ანუ თავის უფალი ძალი,
რათამც გამოვსატო ლექსთა ძალით
დაუსრულებელისა იდეა ხატთა ქვე-
შე განწყალებელისა და მორფთა
ქვეშე დასრულებადისთა“ (H—2181
გვ. 165).

ანსილიონის თხზულებაში „ესთუ-
ტიკებრნი განსჯანი“ მნიშვნელოვანი
ადგილი დაიშობილი აქვს ლიტერა-
ტურის ისტორიის საკითხებს. შედარ-
რებულია ძველი და ახალი დროის
პოეზია და დასასაითებულია მათი
თავისებურებანი. ავტორი სვამს სა-
კითხს, თუ რით განსხვავდება ახალი
პოეზია ძველისაგან და პასუხობს:
„აწინდელსა სოფელსა შინა არა აქვს
მსგავსებანი ძველსა თანა სოფელსა
და ამისთვის ძველსა და ახალსა
პოეზიასა არა ძალუმთ და არცა
შეწინის ტონება ვითარისამე მსგავ-
სებისა ურიეთრსა შორის“ (H—
2181, გვ. 172).

ამ განმარტების მიხედვით, ძველ-
სა და ახალ პოეზიას შორის მსგავ-
სება იმიტომ აღინიშნება, რომ განს-
ვავებულია ძველი და ახალი ცხოვ-
რება, ე. ი. პოეზიის თავისებურებას
ცხოვრება განსაზღვრავს. სანამუმოდ
შედარებული არიან პომეროსი და
სამუალა საუკუნეთა დიდი პოეტე-
ბი არიოსტო და ტორკვატო ტასო,
ფრანკი კლასიკოსები კორნელი და
რასინი და, აგრეთვე, სოფოკლე და
ესქილე: „ბუნებასა გამოხატულსა
პოეზიასა შინა თმორისათა, თანა
აქით განსხვავებულ ყოფად ბუნეი-
საგან — პოემათა შინა არიოსტოსა
და ტასოსა. ესეთ, ვითარცა კორნე-
ლიოს და რასინი განესხვავებთან ეს-
ხილსა და სოფოკლსა“ (H—2181,
გვ. 172).

ეს შესხედულება ახალი იყო ქარ-
თული აზროვნებისათვის. პოეზიის
თავისებურებას რომ ცხოვრება გან-
საზღვრავს, ეს უცნობია შუა საუკუ-
ნების ქართული მწერლობისათვის.
მათი აზრით, პოეზიის დაკისებურე-

ბა განისაზღვრება ან ღვთაებრივი
შთავიებით, ან მწერლის უნარის
მიხედვით.

დღეს შესწავლილია ქართული
კრიტიკული აზროვნების განვითარე-
ბა XIX საუკუნეში.⁸ შესწავლილია
ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერა-
ტურული ნააზრები.⁷ ამ ფონზე შეე-
ვიძლია განვიხილოთ ის სახალე, რაც
და ბატონიშვილს შემოქმედია ანსი-
ლიონის „ესთეტიკებრნი განსჯანის“
თარგმანით.

ზემო აღნიშნულს მოჰყვება ძალი-
ან საინტერესო დასასაითება ბერძ-
ნული მითოლოგიისა და შემდეგ
ქრისტიანული რელიგიისა. ავტორი
წერს: „რელიგია ბერძენთა იყო უმა-
ღლესსა აღსავალსა პიტიბისსა,
ენათგან დაფუძნებოდა მიწემებასა
ზედა სულთა განმცხოველებელთა
ბუნებისათვის ძალათასა, რომელიცა
ესხნენ თვითოველთა. ნაღვილ იყო
ანტროპომორფიზმი“ (კ.სახსენ-
ობა). ღმერთი ბერძენთანი იყვნენ
არა სხვა რაიმენი, გარდა თვით ბერ-
ძენთა იდიობისა“ (H—2181,
გვ. 184).

ავტორის სიტყვებით, ბერძნულ მი-
თოლოგიაში ყველა იდეალი და
ღმერთები წარმოდგინებია ადამიანის
სახით (ანტროპომორფიზმი). ამას
დღივი მნიშვნელობა ჰქონდა მაშინ-
დელი ხელოვნებისათვის.

საინტერესოა ავტორის შეხედუ-
ლება ხელოვნების ისტორიის საკით-
ხებზე, რომლის მიხედვით ხელოვნე-
ბის ისტორიაში არის განსაკუთრე-
ბული აღმავლობის პერიოდები. ასეთ
პერიოდში შემოქმედების სხვა გარე-
თა შორის ყველაზე მაღალ დონეზე
აღის ხელოვნება. ამგვარ პერიოდს
ოქროსი საუკუნეს უწოდებენ. „ხე-
ლოვნება არა სხვა რაიმე არს, გარდა
კაცობრივისა ბუნებისა, რომელიცა
განაფორქმებისა განწყვებლობისაგან
მის ზედა მოქმედებისა ადგილთა,
დროთა და გარემოებათასა. უკეთ
არსებობდამცა საუკუნითი უბრალოე-
ბისა, ესე ოქროსა, საუკუნეი კაცო-
ბრიობისა, ცნობილი მხოლოდ გეო-
გრაფიკულუბათა მებრ მიაოვის, ყო-
ველთა საუკუნეთაგან, მაშინ იგივე
იქმნებოდამცა მას შინა, რაიცა შემ-
დგომთა საუკუნეთა, გარნა საუკუნე
ოქროსისა უმეტეს არსებდა ძველსა
სოფელსა შინა, ვითარცა ახალსა“
(H—2181, გვ. 216-217).

აქ უნდა მიუთითოთ სოლომონ დო-

დაშოვლის (1805-1836) ქიტიტუაქუ
„მოკლე განხილვა ქართულსა მწერ-
ტრატურისა“ (ანუ სიტყვიერები-
სა).⁸ ამ სტატიაში მოკლედ და-
სასაითებულია ძველი ქართული მწერ-
ლობა და მისი რამდენიმე მნიშვნე-
ლოვანი წარმომადგენელი.

ს. დოდაშვილი განიხილავს ქარ-
თული ლიტერატურის ისტორიის
სხვადასხვა პერიოდს და გამოიკვეთს
თამარის მეფობის ხანას. იგი აღნიშ-
ნავს, რომ ამ პერიოდში ქართული
კულტურის მრავალმა დარგმა განვი-
თარების უმაღლეს საფეხურს მიაღ-
წია. ამიტომ ამ ხანას სოლომონ დო-
დაშვილი უწოდებს „ოქროვან საუ-
კუნეს“.⁹ იგი წერს: „მამულსა ჩვენსა
განვრცელდნენ სწავლანი, განმრავლ-
დნენ წიგნი და სასწავლებელიცა
ქრეთ, რომელ მეფობა თამარისა,
რომელიცა შეუდგა მას, იყო უფვა-
რების ეპოხად სიტყვიერებისათვის
ჩრენისა.. დრო ესე საქართველისა
შინა იწოდების ოქროვან საუკუ-
ნე“.¹⁰

ეს მსჯელობა ს. დოდაშვილს გეო-
თფის, მაგრამ თვით ტერმინი „ოქ-
როვანი საუკუნე“ შეიძლება მას გა-
მოეყენებინა დ. ბატონიშვილის თარგ-
მანიდან.

ამრიგად, ლიტერატურასა და ხე-
ლოვნების ისტორიის თვალსაზრისით,
დ. ბატონიშვილის თარგმანი საყურა-
დღებო საკითხებს შეიცავს. მართა-
ლია, ადრეულ ხანაში თეორიულ-ლი-
ტერატურული მოსაზრებანი გვხვდე-
ბა, მაგრამ ისინა ლიტერატურის ის-
ტორიის საკითხებს თითქმის არ შეე-
ხება.

დ. ბატონიშვილს ანსილიონის
თხზულების თარგმანისათვის დურ-
თადას სქოლიოები, სადაც მოცემულია
სხვადასხვა განმარტებანი. ყველა ამ
განმარტებას მიწერილი აქვს „და-
ვიჯო“, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ
განმარტებანი დავით ბატონიშვილს
გეუოვანის.

სქოლიოები წევში ოთხ ათეულს
აღებატება. ისინი სხვადასხვა ხასია-
თისადა და შესაძლებელა ამგვარად
დაჯგუფდეს.

ა) ლიტერატურის თეორიასთან
დაკავშირებული ტერმინები: „პრო-
სა“, „ტროსა“, „ეპოპეა“ და ა. შ.

ბ) დრამატურგიასთან დაკავშირე-
ბული ტერმინები: „როლი“, „სცენა“,
„ტრაგედია“ და ა. შ.

გ) მუსიკისმოდინების ტერმინე-

ძველი თბილისის გახსენებას თითქმის მუდამ რომანტიკული ელფერი მოსავს. ამის მიზეზია თვითონ ქალაქი, რომელიც მისეულ, ყველასაგან გამოჩრეულ დამდას ასვამდა აქაურ მხატვრებსა და პოეტებს. ხელოვნებაში ძველი თბილისის თემა ხომ დღესაც გრძელდება.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, სხვაგვარად აღვიქვამთ მამინდელ ქალაქს, ვიდრე XIX საუკუნის თბილისელები. მათი წარმოდგენა უშუალოა და ამიტომ ცოცხალი. იქვე, თითქმის ქუჩებშია შექმნილი იმდროინდელი თბილისელი მხატვრების სურათები. ჩვეულებრივი და ყოველდღიური ა თვით სასწაულიც კი — ნიკო ფიროსმანის ხელით მოხატული თბილისური დუქნების კედლები...

მაგრამ დრო მისთვის ჩვეული სიღინჯითა თუ სიმკაცრით (ამ შემთხვევაში, ალბათ, ორივეთი) ხვეწავს ყოველივე ამას და იმავე თემაზე თითქოს ვარიაციებს ქმნის: ლ. გულიაშვილის „კინტოების ქვიფი ქალთან“, ი. გრიშაშვილის „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჭბა“, ე. ახვლედიანის „ძველი ქალაქი“... ამ ვარიაციებში უფრო ჭარბობს რომანტიკული ელფერი და მწვიდი ჭერებია, და კიდევ — მომავალი თაობისათვის დამახასიათებელი ერთი თვისენა — წარსულის მრავალფეროვნებიდან (სადაც ბევრი რამ შემთხვევითია და არაორგანული) ზუსტად გამოჩრევა იმისა, რასაც დღეს ნამდვილად შეიძლება ძველი თბილისი ეწოდოს.

XIX საუკუნემ შექმნა ხელოვნების ახალი დარგი — ფოტოგრაფია, რომელიც თავიდან მიუკერძოებელი ბუნების, უფრო ცივი ფიქსატორი ჩანდა, ვიდრე გარდასახვისა თუ თვითგამოხატვის საშუალება. XIX ს. პირველ ნახევარში ფოტოგრაფია (ისევე, როგორც შემდგომ კინემატოგრაფი) მართლაც უფრო ტექნიკის სასწაული იყო, ვიდრე სხვა რამ. თუ თვალს გაავადინებო ფოტოგრაფიის ისტორიას, შეგებდება სახელები ლუი დაგერისა, უილიამ ტალბოტის, ფრედერიკ სკოტ არჩერის, რიჩარდ მელიოფისისა და ჯორჯ ისტმენისა.

ისტორიას მივყავართ ჩვენი წერილის მიზეზთანაც — XIX ს. მეორე ნახევარსა და XX ს. ათიან წლებში თბილისში მოღვაწე ფოტოგრაფ დიმიტრი ერმაკოვთან.

შესაძლოა, დ. ერმაკოვის ამ დარგში მოღვაწეობას ბიძგი მისცა ძველი თბილისის განუმეორებელმა ტიპაჟმა: მეთულუხრემ და ყარაჩოხელმა, მეტივემ და მეთარემ, მენახშირემ და ოქრომჭედელმა, ქურქმა და დაბალმა, მკალავმა და თემბამ... მაგრამ ერმაკოვის ფოტოხელოვნება სცილდება ამ „საოცარ გაღერვას“ და უფრო ფართო სარბიელზე გადის.

ერმაკოვის გაზსენება

ნონა კუბრეიშვილი

დიმიტრი ერმაკოვი შეხანიშნავად იღებდა თბილისს, გრძობდა ამ ქალაქს (ამ თემას ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით, ვინაიდან ჩვენი წერილი, ძირითადად ერმაკოვის ე. წ. თბილისურ ფოტოებს მიეძღვნება.) იგი დაუცხრომელი კაცი იყო, ასე ვთქვათ, შთაბეჭდილებათა მაძიებელი. მის ფოტოებზე აღბეჭდა კიდევ კონსტანტინოპოლი და ბაფრა, ანკორა და ისპაჰანი, ქლუხორის უღელტეხილი, გურუზუფი და მახანდარი, რუსეთ-თურქეთის ომის ეპიზოდები, საქართველოს სამხედრო გზა, XIX ს. მეორე ნახევრის სართიჭაღის, მანგლისის, წალკის და ქსნის სეზონის არქეოლოგიური ექსპედიციების მონაბოვარი, შაჰ ნასრედინის მცველი, ბორჯომედადებულ სპარსელი ტყვეები, სვანეთის ჩიყვიანი მცხოვრებლები, იმპერატორის ზარ-ზეიმიანი ჩაბოსვლა თბილისში, 1905 წლის დემონსტრაციები, პუშკინის ძველის გახსნა და მრავალი სხვა. ასეთივე მრავალფეროვნებაა ერმაკოვის მიერ 1896 წელს თბილისში გამოცემულ პირველ კატალოგში (მაშინ მისი კოლექცია 18 ათასს აღწევდა. მერე კატალოგი გამოვიდა 1900 წელს).

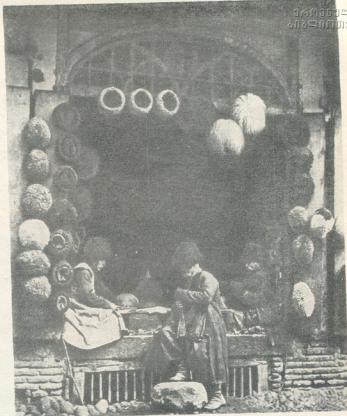
თბილისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში, სადაც ჩვენ პირველად გავეცანით ერმაკო-

ვის ნამუშევრებს, თბილისური ფოტოები სისტემაშია მოყვანილი. ისინი დაჯგუფებულია შემდეგნაირად: 1. ქალაქის საერთო ხედები, 2. ძველი თბილისის ტიპაჟი, 3. ხიდები, 4. ტრანსპორტი, 5. ქალაქის არქიტექტურა, 6. სახელოსნოები და სხვ.

ცნობილია, რომ დიმიტრი ერმაკოვი ყველაფერს საქმის სიყვარულით იღებდა, თუმცა მეტნაკლები ოსტატობით (ეს მის ფოტოებზე ჩანს), მაგრამ, შეიძლება ითქვას, არაფერს ისეთი გულმოდგინებით არ აღებეჭდავდა, როგორც თბილისს. ალ. რიონაშვილმა ხომ დიდი ღვაწლი დასდო ქართული ფოტოგრაფიის განვითარებას, მაგრამ მან შედარებით გვიან დაიწყო მოღვაწეობა, მაშინ როდესაც თანდათან ეცვლებოდა სახე ერმაკოვის მიერ ფოტოზე ფიქსირებულ ქალაქს. მნიშვნელოვანი ხდებოდა მოსწრება და დროული გადაღება იმისა, რაც ხვალ ამ სახით შეიძლება უკვე აღარ არსებულებო.

პირველ რიგში — თბილისის აზიური ნაწილი, ჭეშმარიტად აღმოსავლური, ჭრელი, ცხელი და ხმაურიანი ცენტრით — „თათრის მაიღინთი“, მეტეხისა და ვირის ხიდიოთ, შაჰ აბასის სახელობის მეჩეთით, ჩითახოვისა და თამაშევის ქარვასლით, მეჩქემებისა და ოქრომკედლების, ბაშბისა და ღვინის გაუთავებელი რიგებით. ერმაკოვის მიერ გადაღებული სახელოსნოები კიდევ ერთი ცალკე თემაა. ერთ რიგად ჩამწკრივებული სახელოსნოების ფანჯრები არა მარტო ვიტრინებია მდიდარი ეთნოგრაფიული ნივთებით, არამედ ხელოსანთა ყოფის გაცოცხლებული კადრებიც... იმდენად მდიდარი ნატურაა, რომ ერთბაშად ბევრ რამეს შეიტყობ ძველი თბილისის ისტორიის ამ მონაკვეთისა და ერმაკოვის მუშაობის პრინციპების შესახებ.

არანაკლებ სწრაფად იცვლებოდა თბილისის ევროპული ნაწილიც. გავფრთხილებული ქალაქი აღმოსავლურის დაფარვას და დავიწყებას ცდილობს. ქვაფენილიანი ფართო ქუჩები, უმთავრესად სამხედრო ფორმაში გამოწყობილი ციენოსნებით, გოლოვინსკი (დღევანდელი რუსთაველის პროსპექტი), მთავარმართებლის სასახლე (დღევანდელი პიონერთა სასახლე) ორი სავეშაგო ჯიხურით, ქუჩის გადაღმა ე. წ. „გუბტავს-ტით“, საიდანაც საპარადო ნაბიჯით გამოსული ჯარისკაცები სამხედრო ცერემონიალით იცვლებიან მთავარმართებლის სასახლესთან, ქუჩაზე ფაიქონები და დროგები, ერთგან წარწერითაც „ოტო მაღერი“ (ცნობილი ლუდის ქარხნის მფლობელი თბილისში), ერენის მოედანი თამაშევის ქარვასლის გვერდითა ხედით, რომლის კიბეებსაც დეკორატიული სფინქსები ამშვენებდნენ, სასახლის ქუჩა (დღეს რუსთაველის გამზი-



რის დასაწყისი) მარჯვენა მხარეს ცნობილი სა-
ვაჭრო სახლით და ევროპული ყაიდის პატარა
სახელოსნოთი, მარცხნივ ქართული კლუბის შე-
ნობით (დღევანდელ უნივერსიტეტის ადგილას),
ნიკოლოზის, შემდეგ კი მიხეილის ხიდი (დღე-
ვანდელ კ. მარქსის სახ. ხიდი) ვო-
რონცოვის ძეგლითა (ეს ძეგლი დღევანდელ მა-
რქსის მოედანზე იდგა) და სასტუმროებით...

ამ ფოტოების შესახებ რომ თქვა — ფოტო-
ხელოვნების ნიმუშებია (ვინაიდან გრძნობ, აქ
შემთხვევითი კადრები თითქმის არ არის) და არა
ფოტოხელოსნობისათ, რა თქმა უნდა, სწორა

ვრცეზე, როგორც მხატვრობაში უშუა-
ლოდ კინემატოგრაფიდან მოტანილ გამო-
ხატვის ახალ საშუალებაზე. თუმცა კინემა-
ტოგრაფიც, თავის მხრივ, იყენებს მხატვრობაში
ნაცად შუქ-ჩრდილებს („სინათლესა და შუქს“).
საერთოდ, ფოტოგრაფიაში და, კერძოდ, დ. ერმა-
კოვთან იგრძნობა როგორც მხატვრობის, ასევე
კინემატოგრაფის გავლენა. შევხედვით ფოტო-
ები, რომლებიც ქართული ფერწერის ჩვენთვის
კარგად ნაცნობ ხერხებს იმეორებს: საოცრად
ზუსტი ხაზით ერთმანეთში გადასული ძველი
თბილისის სახურავები, ტვირთქვეშ მოხრილი



იქნება, თუმცა არასაკმარისი. „XX ს. სახეი-
თა ხელოვნებამ უნდა გაითვალისწინოს ადამიანის
შინაგანი სამყაროს გამოხატვის ახალი საშუა-
ლებანი — ფოტოგრაფია და კინემატოგრაფია“.
— დავით კაკაბაძის ეს მოსაზრება იმაზე მიგვა-
ნიშნებს, რომ მაშინდელი ფოტოგრაფიის საინ-
ტერესო ნიმუშების განხილვა (თუკი ამას ხელს
მოვცდებით) შეუძლებელია ხელოვნების, კინე-
მატოგრაფიისა და ფოტოგრაფიის ურთიერთგა-
ლუნის გათვალისწინების გარეშე. ხელოვნებაზე
შემუშავებულ თავის თეორიულ შესჯედულებებში
დ. კაკაბაძე ლაპარაკობს დინამიკურ სი-

მუშის უაღრესად ტიპიურ და, ზუსტი შესატ-
ყვისი რომ მოუძებნოთ, ბეჩავი სახე, სვანგა-
ბოლ გაშლილ სუფრასთან თავმოყრილი ტიპაქი,
ფიროსმანისეული მოკრძალებული პოზებით, რი-
თაც ხაზგასმულია ქართველების თითქმის რი-
ტუალური დამოკიდებულება სუფრის ტრადი-
ციებთან (ამ ფოტოზე ყურადღებას იქცევს სუ-
ფრის წინ თივაზე მოწყობილი „ნატურმორტი“),
ტალახიან წყალში მდგარი თბილისელი მეთუ-
ლუხმის მკაფიო სილუეტი, ნარიყალას, როგორც
ფონის, სრულიად მოულოდნელი გამოყენებას
ნიმუშებში...

შეხვედებით აგრეთვე შიქრებული კინოკადრის მსგავსი ფოტოები. მათში ცოცხლად შეიგრძნობა სიცოცხლე, სახურავებს შორის გაწოლილი დილის თხელი ბურუსი... (სვება შორის, ამ ბურუსზე ხშირად მიუთითებენ ერმაკოვის თანამედროვე ამერიკელი ფოტოგრაფის სტეიხენის თაყვანისმცემლები). საკმარისია ფანტაზიის ოდნავ დაძაბვა და თითქოს ხმაურსაც კი შეიგრძნობთ: კონკის ტრიალს, ცხენების თქარუნს, მეფეზოვის შეძახილს, ხელოსანთა რიგებში ჩაქურების ხმაშეწყვილ კაკუნს...

დ. ერმაკოვის ფოტოლაბორატორია დღევანდელ რუსთაველის გამზირზე მდებარეობდა. მისი მფლობელი საკმაოდ ცნობილი კაცი იყო, აღიარებული, უპირველესად, საქმისადმი თავისი სერიოზული დამოკიდებულების გამო. (მაშინაც კი, როდესაც ერმაკოვი საკმაოდ სოლიდური ფირმის მფლობელი გახდა, ფოტოგრაფირების საქმეს თვითონ ასრულებდა). შესაძლოა ერმაკოვი ვერც კი აფასებდა მისი ფოტოების მნიშვნელობას თბილისის წარსული ისტორიის ფურცლების აღდგენისათვის.



ადვილი გასაგებია, რომ ერმაკოვი შორს იყო იმ ექსპერიმენტებისაგან, რასაც მისი თანამედროვენი ხელოვნებაში ფოტოგრაფიის დასამკვიდრებლად ატარებდნენ (1901 წ. ნიუ-იორკის ხელოვნების ნაციონალურ კლუბში აღფრედ შტიგლიცმა მოაწყო გამოფენა, რომლის მიზანი იყო „შთაბეჭდილებათა შექმნა“. ამით ამერიკული ფოტოგრაფია გამიზნულად ცდილობდა ხელოვნებაში იმპრესიონიზმის გავლენის დანერგვას), მაგრამ მისი ჯანრული სიუვეტები, კინემატოგრაფიული კადრები მიგვაჩინებენ იმ აღმაგლობაზე, რასაც ქართული ფოტოხელოვნება განიცდიდა ალ. როინაშვილის, დ. აბაშიძის და სხვების ხელოვნების სახით.

მოკლე ბიოგრაფიული ცნობებით, რომლებიც თბილისში მცხოვრებმა თამარ გრატიაშვილმა მოგვარა, ერმაკოვი აქვე უნდა იყოს დაბადებული (1856 წელს) და გარდაცვლილიც (1916 წ.). თ. გრატიაშვილის ცნობით, იგი კუკიის სასაფლაოზეა დაკრძალული. ჩვენ ხელთ გვაქვს 1914 წლის „სახალხო ფურცლის“ სურათებიანი დამატება (გაზეთის ეს ნომერი გამოფეცა ი. ნიკოლაძის მეუღლემ), რომელშიც დაბეჭდილია ძელთა დაცვის საზოგადოების წევრების ფოტო: ე. თაყაიშვილი, ო. ნიკოლაძე, მზატარიძე კ. გრინფესკი, ს. გორგაძე, დ. კარიჭაშვილი, მოჭანდაკე კეპინოვი, ხუროთმოძღვარი ს. კლდიაშვილი და მათ შორის უკვე

ქ რ ო ნ ი კ ა

საკმაოდ მოხუცი ერმაკოვი. როგორც გამოცდილ ფოტოგრაფს, მას, რა თქმა უნდა, შეეძლო სასოგადოების მუშაობისათვისაც მნიშვნელოვანი დახმარება გაეწია.

...გიფიქრით ოდესმე სად მდებარეობდა თბილისში კალოზნის ეკლესია, რომლის სკოლაშიც ბარათაშვილი სწავლობდა, ან როგორი იყო მადათოვის კუნძული (გალაკტიონის პოეზიაში გაცოცხლებული), როგორ იდგნენ მტკვარზე მცურავი წისქვილები, სად მდებარეობდა ვანქის ტბაძარი (ტ. ტაბიძისთან: „ვანქის ტბაძარში Sabastan-ით შენ გაგვიცანა“), „სობორო“, როგორ იმადებოდა ციხის რუხ შენობებს შორის მტეხის ეკლესია, სად მთავრდებოდა თიბლისი.

თბილისის ისტორიით დანიტერესებულათვის ერმაკოვის ფოტოების გაცნობა კვლევის ერთ-ერთი საინტერესო ეტაპია, ფართო სასოვადოებისათვის კი საკუთარ ქალაქთან უფრო ახლოს მისვლის საშუალება. ერმაკოვის ნამუშევრები აშკარად ადასტურებს იმ აზრს, რომ ფოტოგრაფია კეთილსინდისიერი ნოწმის ხმაა, რომელიც, თუმცა არა ყოველთვის სიტყვა-სიტყვით, მაგრამ მაინც იმეორებს ცხოვრების მიერ წარმოთქმულ „ფრაზას“. სწორედ რომ არა სიტყვა-სიტყვით. ალბათ ამასია ერმაკოვისა და მისათანამოსამკმეთო ოსტატობის საიდუმლოება.



● 21 დეკემბერიდან 27 დეკემბრამდე მოსკოვში გაიმართა ქართული ახალგაზრდული ხელოვნების ფართო დათავაღიერება. ეს იყო მტკაღ საინტერესო ღონისძიება, რომლის უპირველეს ორგანიზატორად და ხელისჩამდგემაღ დოგვეცილია საქართველოს კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტი.

პირველი სიტყვა ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორებს ერგოთ. კომპოზიტორთა საკავშირო სახეში გამართულ კონცერტზე ქართველმა მუსიკოსებმა შეასრულეს ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები: გ. ჭავჭავაძისა და მ. გაგნიძის საფორტეპიანო სონატები; ვ. ჭულუბაძის ვოკალური ციკლა ქართულ ქალბურთელებზე; ე. ლონდარიძის უზუსტულმა კამერული ორესტრისათვის, რ. კაფილოტის ვოკალური ციკლი „ცხოვრების სხვადასხვა შემთხვევები“ და სხვათა მუსიკალური ნაწარმოებები.

კონცერტის შემდეგ ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსებს მიესალმა საბჭოთა კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი კარენ ხაჩატურიანი. მოსკოველმა სპეციალისტებმა ერთპიჯად აღნიშნეს ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა თვითმუშაოებმა. მათი მტკიცე კავშირი არა მხოლოდ ქართულ მუსიკალურ ტრადიციებთან და ქართულ რუსიკალურ ფოლკლორთან, არამედ მათ მიერ თანამედროვე მსოფლიო მუსიკის ყველა მიღწევის გათვალისწინება და მათი ორიგინალური შემოქმედებითი გააზრება.

ახალგაზრდა ქართველ ლიტერატორებს მოსკოველები ლიტერატორთა ცენ-

ტრალურ სახეში შეხვდნენ. ეს შეხვედრა უაღრესად საქმიან და კონკრეტულ სახითაც ატარებდა. ქართველმა და რუსმა კოლეგებმა, ილაპარაკეს თარგმანის პრობლემებზე და ქართული ახალგაზრდული ლიტერატურის საკავშირო არენაზე რაც შეიძლება ფართოდ გატანაზე. ახალგაზრდა ქართველი და რუსი ლიტერატორების ურთიერთთანამშრომლობაზე.

ახალგაზრდა ქართველი მწერლების სახელით ამ შეხვედრაში მონაწილეობდნენ გივი ალბაზიშვილი, დავითა ბედიანიძე, ვანო ჩხიკვაძე, ილია ივარდავა, ენერ ნიკარაძე, ლაშა იაბუკიშვილი, გენადი ალბაზი, შავა ჭოხაძე, ჭეპალოვოვიჩი, ზადრი ჭოხიანიძე და თემურ ჭულუბაძე. შეხვედრაზე საინტერესო საუბარი გაიმართა ახალგაზრდა ქართველ მწერლებსა და ახალგაზრდა რუს ლიტერატორებს შორის, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან ქართული ლიტერატურით და ეწყვიან მთარგმნელობით მუშაობას. აქ იყვნენ ბორის ლუგოვი, ვლადიმერ შლიონსკი, ალექსანდრე ვარაუტოვი, ზუბა გაგუა, დანიელ ჭეჟინია, ვალერი კრახნოპოლსკი, ნატაშა გენინა, სტანისლავ ზოლოტცევი და სხვ.

შეხვედრაზე სიტყვებით გამოვიდნენ სსრ კავშირის მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანი, ახალგაზრდაობასთან მომუშავე კომისიის თავმჯდომარე პოეტი ოლეგ შესტინსკი, გამომცემლობა „მოლოდინა გვარდია“-ს ახალგაზრდა ლიტერატორებთან მუშაობის განყოფილების გამგე ანატოლი

პარპრა, თურნალ „სმენა“-ს
ლიტთანამშრომელი იგორ
სამჩინეო, საქართველოს
წყნადლო კავშირის გამეფ-
ობის მდივანი პოეტო იო-
სებ ნინეშვილი და სხვ.

კრიტიკოსმა კობა იმედა-
შვილმა ისაუბრა ახალგაზრ-
და ქართულ ლიტერატურა-
ზე. მისი განვითარების
გზებმა და ტენდენციებზე,
ქართული და რუსი ლიტერ-
ატორების სასარგებლო
ურთიერთთანამშრომლობა-
ზე.

შეხვედრის დასასრულს
ახალგაზრდა ქართველ ლი-
ტერატორთა დელეგაციის
ხელმძღვანელმა, საქართვე-
ლოს კომკავშირის პრემიის
ლაურეატმა, მწერალთა კავ-
შირის გამგეობის მდივან-
მა, პოეტმა ჯანსუღ ნარკვი-
ანმა მადლობა გადაუხადა
მოსკოველ ლიტერატორებს
საქმიანი, საქირად და გუ-
ლითილი საუბრისათვის და
გამოთქვა იმედი, რომ მსგავ-
სი შეხვედრები კიდევ
უფრო მეტად შეუწყობს
დასავლეთ ქართული
ისე რუსული ლიტერატუ-
რის გამდიდრებას.

ფოთისშვილის ჭუნახე,
საბჭოთა კავშირის მინისტრ-
თა საბჭოსთან საქარ-
თველოს მინისტრთა სა-
ბჭოს მუდმივი წარ-
მომადგენლობის შენო-
ბაში მოეწყო ახალგაზრდა
ქართველი მხატვრების და
არქიტექტორების ნაშუაე-
ართა ექსპოზიცი. სამწუხა-
როდ, დიდი ტილოებისა და
ქანდაკებების ამხელა გზა-
ზე ტრანსპორტირება ერთ-
გვარ სირთულეებთან იყო
დაკავშირებული. ამბათ ეს
გახლდა იმის ძირითადი
მიზეზი, რომ ვაშლიყვანა
მეტწილად წარმოადგენდა
იყო პეიზაჟი და პორტრე-
ტი, კამერული ქანდაკებე-
ბი, მცირე ფორმა, ვრცეფი-
კა, რომლებშიც ვერცადა
იგრძნობოდა ეპოქის მარ-
ჯისცემა, ფართო ინტერ-
რესები და ახალგაზრდული
შემოქმედებითი ტექნიკა-
მენტო. ნია-გრუზინსკიაპე
დახატული ბაშელის ორი
პორტრეტი, მადნეულის
მშენებლობა, კოლმეურნე
გლეხების შრომა, მწვემსე-
ბას ხეობის მშენებლობა

აი ის თემატიკა, რომ-
ელიც ქართველ ახალ-
გაზრდა მხატვრებს ადელ-
ეუებს.

დამთავალიერებელი დიდი
ინტერესით გაეცნო ე. გუ-
ნდისის, ა. გოგალაშვილის,
თ. გოცაძის, ზ. კობრიძის,
ვლ. კანდელაკისა და სხვა-
თა ნაშუაეებებს.

დასანაია, რომ ვაშლიყ-
ვანზე ვერ მოხერხდა ახალ-
გაზრდა ქართველი არქი-
ტექტორების ნაშუაეებთან
სრული ექსპონირება, მაგ-
რამ ის, რაც ქართველმა
ახალგაზრდა არქიტექტო-
რებმა წარმოადგინეს, კიდევ
ერთხელ მეტყველებს ქარ-
თული დასახლებითურთ
სკოლის სასახელი და ღიღ-
ტრადიციებზე.

გაშლიყვანის დამთავალიერ-
ების შემდეგ სიტყვით გამო-
ვიდა თურნალ „ისუესსტ-
ვის“ თანამშრომელი აღექ-
ვანდერ როინი, რომელ-
მაც აღნიშნა, რომ ქართუ-
ლი მხატვრების მომავალი
მეტად საიმედო ხელშია.

თბილისის ახალგაზრდულ-
მა თეატრ-სტუდიამ საქარ-
თველოს შემოქმედებითი
ახალგაზრდობის მიღწევათა
დათავალიერების პრემი-
ით გათვალისწინებული
გამოსვლები დაიწყო თეატ-
რის მთავარი რეჟისორის
სინდრო მრეველიშვილის
დოქტორანტი დრამით
„ლალო კეცხოველი“.

სპექტაკლი უჩვენეს მო-
სკოვის ტრანსია პრენის
ახალგაზრდული თეატრ-
სტუდიის სცენაზე. მა-
ყურებელი დიდი ინტერე-
სით შეხვდა მას.

ახალგაზრდული თეატ-
რის შემოქმედებით დასს
გულთბილად მიხასობა კრას-
სნაია პრენის თეატრ-
სტუდიის რეჟისორი, ლე-
ნინური კომკავშირის პრე-
მის ლაურეატი ვიანეს-
ლავ სპესიციევი. საქინ-
ფორმის კორესპონდენტთან
საუბარში მან აღნიშნა, რომ
თემა უაღრესად ორიგინალ-
ურად და საინტერესოდაა
გახსნილი.

თბილისის დასის მოსკო-
ვის პროგრამაში შეტანილი
იყო ნაწყვეტები სპექტაკ-
ლის „საქართველოს თეატრ-
ალური ინსტიტუტის მისამე-
კურის სტუდენტებმა მო-
სკოველ მაყურებლებს უჩ-
ვენეს ბორის ლავრენცის
„რედუვი“, რომელიც მიე-
ძინა დიდი ოქტომბრის
მე-60 წლისთვის და დაიდ-
და სსრკ-ის სახალხო არტის-
ტის, პროფესორ დამიტ-
რი აღლესიძის ხელმძღვა-
ნელობით. მოსკოველებმა
გულთბილი ტაშით დაა-
ჭიდდნენ სტუდენტი-მსა-
ხიობები: ლ. უჩინეშვილი,
ა. სახაშვილი, მ. სამარში-
ლი, მ. გ. ნიკოლაძე, ბ. მა-
ისუბაძე და სხვ.

ენის ქრონიკა“, „დიდრო“
და „ზაშარია“.

საქართველოს თეატრ-
ალური ინსტიტუტის მისამე-
კურის სტუდენტებმა მო-
სკოველ მაყურებლებს უჩ-
ვენეს ბორის ლავრენცის
„რედუვი“, რომელიც მიე-
ძინა დიდი ოქტომბრის
მე-60 წლისთვის და დაიდ-
და სსრკ-ის სახალხო არტის-
ტის, პროფესორ დამიტ-
რი აღლესიძის ხელმძღვა-
ნელობით. მოსკოველებმა
გულთბილი ტაშით დაა-
ჭიდდნენ სტუდენტი-მსა-
ხიობები: ლ. უჩინეშვილი,
ა. სახაშვილი, მ. სამარში-
ლი, მ. გ. ნიკოლაძე, ბ. მა-
ისუბაძე და სხვ.

26 დეკემბრის ნ. ვ. გო-
გოლის სახელობის თეატ-
რის სცენაზე ჩატარდა ქარ-
თული ახალგაზრდული
ხელოვნების დამთავალიერ-
ებასთან დაკავშირებული
დასვენითი კონცერტი, რომელ-
მაც მონაწილეობა
პილიეს საქართველოს საუ-
კეთესო ახალგაზრდულმა
შემოქმედებებმა კოლექტი-
ვურად: ვიკტორ-ქორეგო-
რაიულიმა ანსამბლმა „რუს-
თვანში“, საქართველოს სა-
ხელმწიფო ფილარმონიის
კამერულმა ორკესტრმა, თე-
ატრალურმა სტუდიამ „მე-
ტეხმა“, თბილისის ოპერისა
და ბალეტის აკადემიური

თეატრის სოლისტებმა გ-
გუაშემ და ლ. კალაშნიკო-
ძემ, საკავშირო და ხაერ-
თაშორისო კონცერტების
ლაურეატმა ლ. თორაძემ
ფოლკლორული ხელოვნე-
ბის XIII საერთაშორისო
ფესტივალის ლაურეატი
ლ. კელაშნიკოვიმაც, ვიკ-
ტორ-ინსტიტუტულმა ან-
სამბლმა „ლაღუმ“, პანტო-
მიმის თეატრმა ა. შალვა-
შვილის ხელმძღვანელობით
„ციციფერმა ტრიომ“, თბი-
ლისის პიონერთა და მოს-
კოვის სახალხო ვოკალ-
ურ-ინსტრუმენტულმა ან-
სამბლმა „ციხარტულან-
და“ „ზეორმა“.

დაბარში დიღნაპს გაი-
მოდა მუზკავშირო ფაკულტე-
ტის დასკვნით კონცერტს
დასწრებულენ საქართველო
კენტრალური კომიტეტის
პირველი მდივანი ბ. პასტ-
ხოვი, საქართველოს აღ-
ცენტრალური კომიტეტის
პირველი მდივანი ე. შა-
ტავა, საქართველოს ცენ-
რალური კომიტეტის თეატრის
განყოფილების გა-
გე ა. აღლესიძე, საქართვე-
ლოს აღექვ ცენტრალური
კომიტეტის მეორე მდივანი
ი. ორჯონიძე, საკავშირო
და საქართველოს აღ-
ცენტრალური კომიტეტის
პასუხისმგებელი მუშაკები

● ბაშვიანი ნახატების

მუზეუმის ახალი ექსპო-
ზიცია დიდი ოქტომბრის
მე-60 წლისთვის მიეძღვნა.
მნახველის თვალწინ კვლავ
გაბოშადა ვაგვეტორ ოცნე-
ბათა და ვაგვეტორ ფერა-
დოვანი საყურად. სხვადას-
ხვა მასალით დაზრდაოვან-
ლებული სურათების თუ ნა-

კეთობების პატარა მხე-
რებს უჩვეულო ზღვრავა-
ბით, ფერისა და კომპო-
ციის საოცარი გრძნობა
გადალუბნათ თავიანთ
შთაბეჭდილებებში, ემოცი-
ბი, წაყბობულით თუ მო-
ყოლილ წარმოსახული სა-
ბითი.





● თბილისის დღეს —
14 იანვარს მიძღვნილი თეატრალური საზოგადოების ერთდროული გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“, რომელიც მრავალ საინტერესო მასალას ვუპოვოვს.

გაზეთში დაბეჭდილია საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის, სსრ კავშირის

სახალხო არტისტის დიმიტრი ალექსიძის წერილი „სახალხო სიღრმე, სიმართლე“, დიმიტრი ჭანჭიჭიძის „დრამატული ხელოვნების დღეთაზე დიონისე საქართველოში“, ნინო ახანიანიძის „ოქტომბრის რევოლუციის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი სპექტაკლები“, დიმიტრი მჭედლოძის „კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი ენაურბესში“, ნათელა ურუშიას „სენტიმენტალის გორკის სახელობის დიდი დრამატული თეატრი თბილისში“, სსრ კავშირის მხატვართა კავშირის მდივნის ალექსანდრე ვასილევის „ქართველი თეატრალური მხატვრები მოსკოვში“, იანუე გვათის „კიდევ ერთი როლი“, გიორგი ხუხაშვილის „დრო, დრამატურია, ახალგაზრდობა“, ვახტანგ

ქართველიშვილია „პარადოქსი ალფ დულოტილი“, ნ. დოლიძის „ჩვენს საგარეო ურთიერთობებში“, დიმიტრი ჭანჭიჭიძის — „ჩვენი გამოცემლობის სახელოვნო მიზნები“, ვაჟა ბრეჯვიას „გამარჯვება ბენკენშაბეს ფესტივალზე“.

გაზეთის ერთი გვერდი ეძღვნება სანდრო აბხეთელის დაბადების 100 წლისთავს.

გაზეთში რუბრიკით „გულკავთი“ — სსრ კავშირის სახელმწიფო პრეზიის წინაშე ულუკავის რეგავ ლაღიძესა და სოლომონ ეგრისაძეს ვიტირე ბანქელაძე და ფანანო ლაპინაძე; ალექსანდრე შალუტაშვილია და ნოდარ გურბანიძე დაბადებიდან 50 წლისთავს ულოკავენ გვა ლორთქიფანიძესა და

რეგავ თაბუკაშვილს. მავალა ცხომარის წერილი „ძიებთა ორმოცდაათი წელი“ ეტება მოზარდ მკვლევრებელთა სახელმწიფო ქართული თეატრის, კოლონოლი გურბანიძის, გუგული ბუნიაშვილის, ნინო შავსანიძის, ნინო ჩუკაძის, ნათელა ლაშვიას, ლილია კინაძის, ია ჭაბინაძის წერილები ეძღვნება თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის დარბაზებში 50 წლისთავს. გაზეთში დაბეჭდილია აგრეთვე ლია ჭოჭუაძე წერილი „გზა ძიებისა და აღმოჩენებისა“, რომელიც რუსეთის დრამატული თეატრის 10 წლისთავს ეძღვნება.

გაზეთი უხვადია ილუსტრირებული. ფოტოგრაფია მოამზადა მ. ბაბოყანი.

● ამ რამდენიმე წლის წინ ბიჭვინთში ჩატარდა საბჭოთა ახალგაზრდული სიმღერის პირველი რესპუბლიკური კონკურსი-ფესტივალი, რომელიც საქართველოს ალექსანდრე ლეონიძის კომპოზიტორმა, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს ტელევიზიისა და რადიოაპარატების სახელმწიფო კომიტეტმა მოაწესეს.

რესპუბლიკური-ინსტრუმენტული ანსამბლის „ფენი-77“-ის სოლისტმა ლეონიძის ანსამბლს „მზორის“ სოლისტები ი. გვირგვინი თეიმია და ბაჟოშვილი საქალაქო კულტურის სახალხო უკულტურის სახელობის უკულტურის სახელობის სოლისტმა გ. ჩხარტიშვილმა.

პირში „საუბრის რევიზორის“ სტუდენტ ფილმში“ მიენიშა კინოფილმების მხატვარი კინოს რეჟისორის განუფილების (დ. დოლიძის) და რ. გვახაძის სახელობის სტუდენტის მარინა ხონელიძის ფილმ „სატარა მეგობრები“.

კვ დაიღო ბინა საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმმა (შენიშნავთ რეკონსტრუქცია ეკუთვნის ანტიკტორთა გ. ჭავჭავაძის). შეტრებილი მუზეუმის გახსნა მოლოცეს მუზეუმის დირექტორმა ვ. ბუნიაშვილმა და საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის მოადგილემ ნ. გურბანიძემ.

● ამას ვინაშე კვიციანი ჩატარდა სტუდენტური ფილმების მერვე საკავშირო ფესტივალი „ახალგაზრდობა-77“.

ფესტივალზე წარმოდგენილი იყო ორმოცდაათზე მეტი სტუდენტური ნამუშევარი (საქართველო და სხვა ქვეყნების) მხატვრული, დრამატული და სამეცნიერო-პოპულარული კინოს ვანში. აღსანიშნავია, რომ ამ პასუხსავე დაფიქსირებულ იქნა გამარჯვება ხელთ წილად თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტს ნ. ავთოშვილს.

● ამას ვინაშე თბილისის კინოს სახლში შედგა ახალი ქართული მხატვრული ფილმის „სინემა“ პრემიერა.

ფილმი კინოურმატორული კულისის სცენარის მიხედვით დადგა ახალგაზრდა რეჟისორმა ლიანა ელავამ. დადგმული ოპერატორია — დ. სხირტაძე. მხატვარი — ჯ. ჭინბაძე, კომპოზიტორი — გ. ყანჩელი.

კვიციანის ალექსანდრე ლეონიძის პირში „ახალგაზრდული თემის საუკეთესო გადარწმუნებულის“ აღინიშნა ახალგაზრდა რეჟისორის მერბა ვაკუას სახელობის ნამუშევარი, დრამატული ფილმი „მწვენი ვარ“.

პირში „საუბრის რევიზორის“ სტუდენტ ფილმში“ მიენიშა კინოფილმების მხატვარი კინოს რეჟისორის განუფილების (დ. დოლიძის) და რ. გვახაძის სახელობის სტუდენტის მარინა ხონელიძის ფილმ „სატარა მეგობრები“.

ფესტივალის მერვე პრემია წილად ხვდათ საქართველოს სახელმწიფო ფილმარქონის სოლისტს მ. ალიბეგაშვილსა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტს ნ. ავთოშვილს.

შემდეგ პრემია დაიმსახურა

● ამ რამდენიმე წლის წინ ძველი თბილისის ერთ-ერთ უბანში ტრუბაშის მოედანზე დაიბარა ლამაზი შენობაში (გიორგი XII-ის სახელით) თავი მოიყარეს დედქალაქის საზოგადოებრიობის წარმომადგენლებმა.

პირში „საუბრის რევიზორის“ სტუდენტ ფილმში“ მიენიშა კინოფილმების მხატვარი კინოს რეჟისორის განუფილების (დ. დოლიძის) და რ. გვახაძის სახელობის სტუდენტის მარინა ხონელიძის ფილმ „სატარა მეგობრები“.

ფილმი კინოურმატორული კულისის სცენარის მიხედვით დადგა ახალგაზრდა რეჟისორმა ლიანა ელავამ. დადგმული ოპერატორია — დ. სხირტაძე. მხატვარი — ჯ. ჭინბაძე, კომპოზიტორი — გ. ყანჩელი.

● მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში გაიმართა ამავე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატის რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის დახადების 50 და სასცენო მოღვაწეობის 30 წლისთავის აღსანიშნავი საღამო.

მსახიობებმა ნანი ჩიქვინიძემ და ჯემალ მონიავამ მშობლიულს ვ. ლორთქიფანიძის შემოქმედება, თხრობას დროადაღრმე ვეწვდნენ და ცხენები რეჟისორის მიერ დადგმული სპექტაკლებიდან: სირანოს, კრისტინას და როსანას სცენა ე. როსტანის, სირანო დე ბერვერეაიდან (რეს. დამს. არტ. ქ. ეკნაძე, რეს. სახალხო არტისტი, მარჯანიშვილის პრემიის ლაურეატი ო. მედიუნოვსკის) და მსახიობი მ. გორგოლაძე, სცენა მატარებელში ნ. დუმბაძის და გ. ლორთქიფანიძის „მე, ბენია, ილიკო და ილარიონიდან“, ნიკო-

ლოზ II-ის და გორინის სცენა ვ. კოროსტოვის პიესიდან „ასი წლის შემდეგ“ (ო. მედიუნოვსკის) და რეჟისორის, სსრ სახალხო არტისტი ი. უნაშვილი, სცენა ნ. დუმბაძის „საბარდებო დასკვნებიდან“ და ნიკოლას და ის სცენა ვ. კოროსტოვის „მეჩაოხების დღესასწაულიდან“ (ო. მედიუნოვსკის), ნ. მუხლიშვილი).

საღამოს მეორე ნაწილი გახდა საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის თავმჯდომარის, სსრ სახალხო არტისტი, შვეიცრის პრემიის ლაურეატი და აღმსიძემ, გ. ლორთქიფანიძემ ღირსსახლოვარი არილიშვილივით საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ ნ. გურაბანიძემ.

იუბილარს მისვალმწინე რუსთაველის თეატრის სახელით რეს. დამს. არტისტი ქ. სანაძელიძე, გრიბოედოს თეატრის სახელით სსრ სახალხო არტისტი ნ. ბურმისტროვა.

ქართული კინოსტუდიისა და კინოკომიტეტის სახელით საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი რეჟ. ჩხეიძე, თეატრალური ინსტიტუტიდან — გიგა ლორთქიფანიძის სამსახიობო ჯგუფის სტუდენტები, სახ. უნივერსიტეტის სახელით — თ. ქვარიაძე, რომელმაც იუბილარს ივ. ჯავახიშვილის სახელობის მედიკო ვადას-კო; მათთვის არტისტის სახელით — რეს. დამს. არტისტები ი. ცანავა და მ. მეგრელიძე, ხელგელოზი მუშაობა სახლის სახელით სახლის დირექტორი გ. იაშვილი, მარჯანიშვილის თეატრის სახელით სსრ სახ. არტ. ავ. ვასაძე, მწვერული ნოდარ დუმბაძე, რომლის ნაწარმოებია გმირები პირველად ვ. ლორთქიფანიძემ გამოიყვანა სცენაზე, იუბილარს მიესალმა მისი პირმო რუსთაველის თეატრი, გ. ლორთქიფანიძემ მრავალი გულთბილი მილოცვის დეკლამაციით, მათ შორის პა-

ნევევისის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის შოტენისის, მსახიობი ბანიონის, მოსკოვიდან მისი კოლეგა ვეკულოვსკის, სსრ სახალხო არტისტიდან — თ. ლორთქიფანიძის, დრამატურგ ზორინის, ერეკლეიდან რეჟ. პ. კალანიანი, მხაიანის, ქუთაისიდან რეჟ. გ. კუთარაძის მილოცვები.

საღამოზე აღნიშნა გ. ლორთქიფანიძის დიდი მსახურება ქართული თეატრალური ხელოვნების წინაშე. მისი საინტერესო მუშაობები — კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“, ნ. დუმბაძის „მე, ბენია, ილიკო, და ილარიონი“, „მე ვხედავ მშენ“, „საბარდებო დასკვნა“, ვ. კოროსტოვის „ასი წლის შემდეგ“, „მართობის დღესასწაული“, ე. როსტანის „სირანო დე ბერვერეაი“, სკაპონსკის „მეხეტრონი“, დადგმის მოსკოვში — „სოვრემენიში“, სხავეში თეატრში, ბულგარეთში — სოფიაში.

● სამართმელოს სსრ დამსახურებული არტისტის მათელა მეტრავლიძის გამოცხადებით აკადემიის სახელობის მსახიობის სახლში გაიხსნა კონსერტების სერია ცულოდან „სახალგაზრდათა შემოქმედებას — პართული ზრუნვა“.

საღამო გახსნა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა, პროფესორმა დ. მქედელიძემ. სიტყვით გამოვიდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი და აღმსიძე, შერე ქი ვაიმართა კონცერტი, რომელზეც მ. მეტრავლიძემ შეასრულა არიები პუჩინის, ვერდის, რ. ლალიის ოპერებიდან, შტრაუსის ვალსი „ვენის ტეის ზღაპრები“, დვორაკის, მახნეს, მაკავარიანის რომანსები. კონცერტში მონაწილეობდა საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი კონცერტმისტერი რ. გლეზიძე.

● მრინომელოს სახელობის თბილისის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრის კოლექტივმა მათურებელს უჩვენა ორი პრემიერა ფ. დიურენშტაის „ფიზიკოსები“ და ი. დვორაკის „გაიკოლიბა“.

„ფიზიკოსების“ დადგმა განახორციელა ა. ტუცტო-ნოვოვმა. მხატვარია საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ე. დონცოვა. წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ სამბოთა კავშირის სახალხო არტისტი: ნ. ბურმისტროვა, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები ი. ზლობინი, თ. ბელოუსოვა, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: ე. კოლხონიძე, ა. შენგელაია, მ. კოზინეცი, მ. შინეცი, მსახიობები ვ. ზახაროვი, ვ. სმოროვი, ი. კოპჩენკო, ვ. გრუზეცი და სხვები.

„გაიკოლიბა“ დადგა რეჟისორმა ა. ტუცტო-ნოვო-

ვმა, რეჟისორები — საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ი. შვეციცი და ვ. პეტროვსკი, მხატვარია საქართველოს სსრ დამსახურებული მოღვაწე ე. დონცოვა, კომპოზიტორია ა. რაქიაშვილი. წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ: საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები ბ. იუფე, ი. სუხანოვი, მ. კოზინეცი, ა. შენგელაია, მსახიობები ვ. ტურაშვილი, ლ. პოპინი, ლ. კარლოვა, ლ. რომენკო და ვ. ზახაროვი.



С ДУМОЙ О ЗАВТРАШНЕМ ДНЕ

Данный номер журнала посвящен XXXI съезду комсомола Грузии. В передовой статье речь идет о тех важнейших мероприятиях, проведение которых предусмотрено партией и правительством в целях дальнейшего улучшения работы с молодой творческой интеллигенцией.

В номере, в основном печатаются статьи молодых авторов, некоторые из них публикуются впервые. (стр. 2).

ВЫСТАВКА «60 ЛЕТ СОВЕТСКИХ ВООРУЖЕННЫХ СИЛ»

60-летию Советских Вооруженных сил была посвящена обширная выставка произведений грузинских художников.

В журнале публикуются фото-репродукции ряда работ (стр. 6).

КОМСОМЛЬСКИЙ ГОРОД — БОРИС ДЗЕНЕЛДАძე

В журнале помещено интервью с главным архитектором молодежного комсомольского города «Борис Дзенеладзе» Вахтангом Цуцхвили. Он рассказывает о задачах, которые стоят перед строителями города.

Здесь в 1976 году в торжественной обстановке были открыты первая очередь учебного корпуса и памятник В. И. Ленину (скульпторы Т. Асатиани и Л. Мхендидзе). Город украсили еще два памятника — Борис Дзенеладзе (скульптор М. Мерабшвили) и Мирзе Геловани (скульптор Г. Шхвацабая) (стр. 8).

სანდო მრეღიშვილი

ВАЖА-ПШАВЕЛА В ПОЛЬШЕ

В Кракове театром «СТУ» поставлен спектакль «Гость и хозяин» по одноименному произведению Важа-Пшавела.

Автор рассказывает о принципах воплощения этой поэмы на польской сцене. (стр. 13).

რამის კლასი), ვოკალური ციკლისათვის „ნარიაული“, რომელიც დაწერილია ხალხურ ტექსტზე და ვიოლონჩელის ვარიაციებისათვის (სოლო).

ვოკალის დარგში მეორე პრემია მიენიჭა მეორე კურსის სტუდენტს შარინი ნიყურაძეს (დ. თორაძის კლასი) ვოკალური ციკლისათვის „შეგრული სიმღერები“.

ხალხური მუსიკის დარგში მესამე პრემია მოიპოვა კონსერვატორიის დიპლომანტმა მერაბ მერაბიშვილმა (დ. თორაძის კლასი) ვოკალური ციკლისათვის „მთის სიმღერები“.

წამახალისებელი დიპლომები მიიღეს მეექვსე კურსის სტუდენტმა რ. ხორავამ (პროფ. ა. მაკავარიანის კლასი) საფორტეპიანო სონატისათვის და დიპლომანტმა გ. ექვაშაძემ (დ. თორაძის კლასი) სიმებიანი კვარტეტისათვის.

● დიდი ოქტომბრის მე-60 წლისთავისადმი მიძღვნილ სრულიად საქართველო კონკურსში, სტუდენტი კომპოზიტორების საუნივერსო მუსიკალური ნაწარმოებებისათვის, მონაწილეობდნენ ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური უმაღლესი სასწავლებლების საკომპოზიტორო ფაკულტეტის სტუდენტები: კონკურსზე მოსმენილ იქნა 120 მუსიკალური ნაწარმოები. ფიურის თავმჯდომარეობდა სსრკ სახალხო არტისტი, ლენინური პრემიის ლაურეატი, კომპოზიტორი ა. ნაჩატურიანი.

საქართველოდან კონკურსში მონაწილეობდა 6 სტუდენტი, რომელთაგან ზუთი პრემიებით და დიპლომებით დაჯილდოვდა.

ორი პირველი პრემია მიენიჭა თბილისის კონსერვატორიის მე-5 კურსის სტუდენტს რევაზ ჩიტაშვილს (პროფესორ დ. თო-

● ამპარიძის ფერთბუღშტატებში, ფელადელფის სიმფონიურმა ორკესტრმა საბუთო დირიჟორის ა. ტემირკანოვის ხელმძღვანელობით შეასრულა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის კომპოზიტორ ვია ყანჩელიის, მიქელანჯელო ბუონაპარტის სსოცხისადმი მიძღვნილი მეოთხე სიმფონია, (რისთვისაც მას

სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის წოდება მიენიჭა). კონცერტს ავტორიც ესწრებოდა. სიმფონია შეტანილია ორკესტრის შემდგევი ორი კონცერტის პროგრამაშიც.

გ. ყანჩელიის მეორე, მესამე და მეოთხე სიმფონიებს წარმატებით ასრულებენ გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში.

ბელს უჩვენა ვაჟა-ფშაველას „საოჯურაი“. ლიბრეტოს ავტორია ვურამ მელია, კომპოზიტორი საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე შ. მილორავა, სპექტაკლის დამდგმელი რეისორია გ. მელია, დირიჟორი პ. დავითაშვილი, მხატვარი ქ. ბობოლაშვილი, ქორეოგრაფი საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი ი. ზარცვი.

სპექტაკლში როლებს ასრულებენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ვ. სალარიძე, დამსახურებული არტისტები: ო. ბაბქაძე, ქ. კობახიძე, თ. ხელაშვილი, და სხვ.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 2, 1978

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

КРУГЛЫЙ СТОЛ. БЕСЕДА С МОЛОДЫМИ ВОКАЛИСТАМИ

В редакции журнала «Сабчота Хеловнеба» состоялась беседа за круглым столом, в котором приняли участие молодые солисты Тбилисского оперного театра, исполнители спектакля «Абесалом и Этери» — лауреаты всесоюзных конкурсов им. Глинки Лиана Калмахелидзе и Эльдар Гецадзе, вокалисты Мая Томадзе, Тариэл Чичинадзе, студент III курса Тбилисской консерватории Алеко Хомерики. Беседу вела заведующая отделом музыки и хореографии журнала Манана Ахметели (стр. 28).

Русудан Цурцумия

ГАГРСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА

О жизни и деятельности Гагрской музыкальной школы, об успехах юных музыкантов, о педагогической практике рассказывает автор данной статьи (стр. 37).

Марина Кереселидзе

«ПОВЕСТЬ ОБ АБХАЗСКОМ ПАРНЕ»

Кинолентой «Повесть об абхазском парне» дебютировал в кинематографе молодой режиссер Александр Жгенти. Фильм посвящен памяти Героя Советского Союза Владимира Харазия. Публикуются рецензия на этот фильм (стр. 40).

Отар Пирцхалава

ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Музыкальное образование, как известно, мощный стимул духовного развития человека. В этом деле у нас решены пока еще не

все проблемы, многое еще нужно изучить и пересмотреть. Автор именно с этой точки зрения оценивает деятельность музыкальных школ. (стр. 45).

Нодар Гурабанидзе

ГИГА ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Под рубрикой «Мастер» в номере печатается статья о режиссере Гига Лордкипанидзе, которому исполнилось 50 лет. Автор рассматривает творческий путь, пройденный известным грузинским режиссером (стр. 48).

«ТОВАРИЦ КИНО-77»

По приглашению «Театра «Дружба» в Тбилиси гастролировали участники театрализованного спектакля «Товариц кино-77», посвященного 60-летию Великого Октября. (стр. 55).

Важа Дангуа

ЖАНРИ ЛОЛАШВИЛИ

Публикуется творческий портрет молодого актера Государственного академического театра им. Руставели Жанри Лолашвили. (стр. 56).

Манана Авазашвили

ЛЕКСО ТОРАДЗЕ

Статья публикуется в связи с присуждением молодому пианисту Лексо Торадзе второй премии и звания лауреата международного конкурса пианистов-исполнителей имени Ван Клыберна (стр. 64).

Керевац Иманшвили

ГРУЗИНСКАЯ СОВЕТСКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Путь развития грузинской советской монументальной живописи

си охарактеризован в данной статье. Автор анализирует лучшие произведения грузинских художников, говорит о национальной форме этих работ, об особенностях стиля и манеры их исполнения. (стр. 67).

Барам Барамидзе

ТБИЛИСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ

Автор рассказывает о деятельности Тбилисского хореографического училища. Отмечая достижения, он оценивает и причины отставания в работе, — с их искоренением связана нормализация творческой жизни училища (стр. 73).

Мака Джохадзе

МАСКА — УБЕЖИЩЕ

Давид Квдиашвили сегодня — один из ведущих авторов в репертуаре наших театров. Не случайно, что к Д. Квдиашвили сегодня обратился и кинематограф, была написана и опера «Невагоды Дариспана».

Творчество Д. Квдиашвили полно людей в масках и эта маска — своеобразное убежище, временный спаситель от страданий. Но по ту сторону маски течет тайный процесс их духовного обнищания и разложения. Именно анализ этого процесса дан в статье. (стр. 76).

Реваз Эгадзе

ПУТЬ К ВЕРШИНЕ

Публикуются рецензия на новый художественный фильм известного грузинского кинорежиссера Мераба Кочачавили «Вершина», который автор рассматривает как логическое продолжение творческих исканий художника. (стр. 81).

МОЛОДЫЕ ФОТОЛЮБИТЕЛИ

На страницах нашего журнала впервые публикуются работы молодых фотолюбителей Зураба Инашвили и Нутзара Велишвили. (стр. 86).



ქართული
ენციკლოპედია

Джилда Иосебидзе

**ИЗ ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙ
ГРУЗИНСКОЙ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ
ЖИВОПИСИ**

Постановление Центрального Комитета Компартии Грузии «О состоянии и мерах по улучшению дела охраны и использования памятников истории, культуры, и природы в республике», обязывает всех и особенно молодежь с большой ответственностью и заботой относиться к духовным ценностям, завещанным нам нашим народом.

Руководствуясь задачами, принятыми в Постановлении, в журнале предусматривается систематическая публикация соответствующих проблемных материалов.

В данной статье исследуется интересный и своеобразный памятник конца XIII века в селении Ачи. Анализ художественного материала памятника расширяет наши сведения о грузинской монументальной живописи (стр. 88).

Майя Донадзе

ХУДОЖНИК НА ЭКРАНЕ

Кинофильм «Пиромани», снятый на киностудии «Грузияфильм» в 1969 году (режиссер Г. Шенгелая, авторы сценария — Эр. Ахведiani, Г. Шенгелая, художник и исполнитель главной ро-

ли — А. Варази, оператор — А. Рехвиашвили) завоевал широкое признание как в нашей стране, так и за рубежом. Статья не ставит целью всесторонний анализ этого кинопроизведения. Автор рассматривает его с точки зрения художественного стиля и прослеживает интересную аналогию между творческой манерой, в которой выполнены полотна Пиромани и стилистическим своеобразием киноленты о нем. (стр. 96).

Манапа Джанелидзе

**ГРУЗИНСКИЕ ЗАРИСОВКИ
РОБЕРТА ЛАЙЭЛА**

В начале XIX века в Грузию приехал английский ботаник Роберт Лайэл. В 1825 году он в Лондоне в двух частях издал «Путешествие по России, Крыму, Кавказу и Грузии».

Путевые записки и зарисовки неизвестного для широкого читателя ученого Роберта Лайэла, публикуемые в журнале, отчасти восполняют наши представления о Грузии 20-х годов прошлого столетия (стр. 100).

Цисана Кухниадзе

**КАРТИНА ЯНА СТЭНА
«СЕМЕЙНЫЙ ПИР»**

Автор знакомит с интересным экспонатом Государственного музея искусств Грузии — негативированной картиной голландского

художника XVIII века Яна Стэна «Семейный пир», и на основании сравнительного с другими его работами анализа приблизительно устанавливает период создания картины (стр. 103).

Манапа Менпарiani

**ПЕРВЫЙ ГРУЗИНСКИЙ
ПЕРЕВОД ЭСТЕТИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Автор выясняет, что грузинский перевод «Эстетических рассуждений» члена Прусской королевской академии Ансильона (1767 — 1819 г. г.) — первое европейское эстетическое сочинение, вошедшее в нашу литературу. Оно переведено в 1815 году в Петербурге известным ученым и деятелем царевичем Давидом. В статье подробно охарактеризованы полсения, которыми снабдил царевич свой перевод (стр. 107).

Нопа Купрешвили

ПАМЯТЬ ОБ ЕРМАКОВЕ

Статья посвящена творчеству фотографа Димитрия Ермакова, запечатлевшего в своих фотоснимках жизнь и быт г. Тбилиси конца XIX и начала XX веков.

Автор рассказывает о мастерстве Д. Ермакова, добивающегося в своих снимках тонкого и глубокого проникновения в характер горожан, их нравы и уклад. (стр. 110).

ქურნალო დაბეჭდილია მ. ბაბოის, პ. შვეჩენოს, ი. კვანტირაძისა და ს. სულავას ფოტოები.

მატერული რედაქტორი პალმის ბალაშაშვილი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 13/11-78 წ., ფ. 06821.
შეკვ. № 3783. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საკაბომკემლო თაბაბი 19,75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი 1978.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

