



საბიბლიოთეკო სელოვნება

1978 7

7/1978

სსსკ-ის საბჭოთა სტალინიზმის საპროპაგანდა

შინაარსი

დღივი ისტორიის გეგმა	2
არნოლდ ჩიქობავა — მინა, მინათმთვინობა, მართლმადიდებელი მინა: პრობლემატიკა და პარსაპრობლემატიკა	5
მშობლის საოცარი თეატრის გასტროლოგიის თეატრის ნოდარ ანდუღაძე — პრობლემატიკა და ამოცანები	10
დიდი მირცხულავა — შთაბეჭდილობები და სურვილები	16
ტატანა დუნენკო — წარმატების გზით	19
ნოდარ გაბუნია — ქართული კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ანგარიში	22
შოთა ბაღაშვილი — რუსეთში — ვი	28
დღივი მთავარი მთავარი	36
დალი მუმლაძე — რამაზ ჩხიკვაძე	37
პავლე ზუჭუა — აშორებულნი მთავარი დღივი	48
ირინე კუჭუხიძე — 1977 წლის ქართული ტელევიზიის	53
თენგიზ მახარაშვილი — მთის აქტივობა — მიმდინარეობა, თანამდებობა პრობლემატიკა	61
ნათელა ალადაშვილი — გომილის მთის რელიეფი	68
როინ შერვაშიძე — აწ დაიბეჭდა სტამბაში კირილი	76
ციხანა კუხიანიძე — გაბუნია ნახატიანი გამომცემი	82
ლია წურჭულია — ნიკო ნიკოლაძე ხელოვნების საზოგადოებრივი დაწეს- წესების შესახებ	88
მიხეილ ულიანოვი — ჩემი პერიოდი	93
ბანანა ბრეგვაძე — გლეჯი პასაჟალი	107
ჭრელი	113

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
სოციალური შურნალი

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალი**

მთავარი რედაქტორი
თამაზ ვილაძე
სარედაქციო კომიტეტი:
აკაკი პაპიაძე,
მანანა ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
ჯუმაბეგ თითქმისი
(კასუხისმგებელი რედაქტორი),
მანოელ კინცაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯუმაბეგ ნიჭიანი,
გივი მარჯანიძე,
ნათელა ჯუჭუაძე,
რამაზ ჩხიკვაძე,
ანტონ ჟულაძე,
ნიკო მამუკაძე,
ნოდარ ჯანაშია.



დიდი ისტორიის აქო

„მცირე მიწისა“ და „აღორძინების“ გაქმნის გეგმა

წილს უტრიალმა „ნოვი მიწისა“ გამოაქვეყნა საბჭო-თა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის, საბჭოთა კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევის წიგნები „მცირე მიწისა“ და „აღორძინებისა“.

გადაუტარებლად შეიძლება ითქვას, რომ ძალზე დიდია ამ წიგნების რეზონანსი. ისინი მავნივე ითარგმნა საბჭოთა კავშირის ხალხთა ენებზე. მსოფლიო პრესას, რადიოს, ტელევიზიას მოაქვს ცნობები ლ. ი. ბრეჟნევის ამ წიგნების ახალი და ახალი გამოცემების შესახებ. ხაზგასმულია ის გარემოება, რომ „მცირე მიწისა“ და „აღორძინებისა“ ითარგმნება და გამოდის არა მარტო მთელ სოციალისტურ სამყაროში, რაც, თავისთავად უდიდესი მასშტაბის მოვლენა იქნება, არამედ ყველა კონტინენტის კაპიტალისტურ ქვეყნებშიც — იმდენად დიდია, გლობალური ინტერესი მსოფლიოში პირველი სოციალისტური ქვეყნის ლიდერის, საყოველთაო მშვიდობისათვის აქტიური მებრძოლის — ლ. ი. ბრეჟნევის ახალი წიგნების მიმართ.

ეს წიგნები ძვირფასია. საბჭოთა ადამიანებისათვის. ვერ კიდევ ცოცხალია ბევრი, ვინც უშუალო მოწმე და მონაწილეა მათში აღწერილი მოვლენებისა. ისინი ადსტურებენ, თუ რაოდენი ისტორიული სიმართლით აღად-

გენს, აცოცხლებს ლ. ი. ბრეჟნევი ჩვენი ხალხის ცხოვრების — ბრძოლისა და შრომის გარდასულ სურათებს. ამ წიგნებში ავტორი ქმნის საბჭოთა ხალხის, საბჭოთა ადამიანის გმირულ ხასიათს. ესაა მთავარი, ესაა ჩვენი ეპოქის მთავარი მონაბოვარი.

„ბედნიერი ვარ, რომ იმ დიდი საქმეების მოწმე და მონაწილე ვარ“, — ამბობს ლ. ი. ბრეჟნევი „მცირე მიწისა“.

უმიმდისი წლები იყო. ნგრევის, თავდაცვის, სისხლის მდინარეების წლები. მაგრამ ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევი ამ წლებს მაინც სწორედ ბედნიერების წლებად მიიჩნევს — ბედნიერებაა იბრძოლო კაცობრიობის ნათელი მომავლისათვის, ბედნიერებაა იღვე ამ ბრძოლის წინა ხაზზე.

ვერ „მცირე მიწისა“ გამოქვეყნდა. „მცირე მიწისა“ მალე „აღორძინება“ მოჰყვა. ორივე წიგნს საერთო-სახალხო აღიარება ხვდა წილად. ესაა საუბარი „დროსა და თავის თავზე“ — საკუთარი ქვეყნის, საბჭოთა ხალხის გმირული ბრძოლითა და შრომით გამოწვეული სიამაყით გამსჭვალული, და, ამავ დროს, საკუთარ თავზე გულწრფელი, მოკრძალებული საუბარი.

ჩვენში ამ წიგნებს ახლა ყველა კარგად იცნობს. ისინი სათანადოდ, ღირსეულად შეაფასეს საბჭოთა ადამიანებმა, მთელი მსოფლიოს მშრომელებმა, პროგრესულმა მოღვაწეებმა. ეს წიგნები თანაბარი ინტერესით წაიყო-



ვ. ი. ლენინის სახელობის დნპრის
ჰიდროელექტროსადურის ხედი

ხეს მუშებმა და კოლმურენ გლეხებმა. შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენლებმა, მეცნიერებმა, სტუდენტმა და მოსწავლე ახალგაზრდობამ.

აქ მხოლოდ გავამსჯილებთ ყურადღებას ერთ გარემოებაზე — „მცირე მიწიდან“ და „აღორძინებიდან“ თვალნათლივ, ხელშესახებად ჩანს, თუ როგორ ესმარებოდა საბჭოთა ადამიანებს ბრძოლასა და შრომაში ხელგუნება, მშვენიერების შეგრძნება. რა ძალა ჰქონდა უბრალო ჭარბსაკურთ სიმღერას, ხშირად მიაძიტურ, მაგრამ არტილერიის ზალბივით შთამბეჭდავ სახელდახელო პლაცატს. აი, ერთი ეპიზოდი „მცირე მიწიდან“:

„...უცერად ამ ტრაგიკულ ვითარებაში, აფეთქებებისა და ცეცხლოვანი ტრასების შუქზე გაიხმა სიმღერა. მღეროდა ერთი მატროსი, მახსოვს, ძალიან ბრგე ვაჟკაცი. მცირე მიწაზე შობილი სიმღერა იყო, იგი ეძღვნებოდა აი ასეთი მებრძოლების უდრეკ ნებისყოფასა და ძალას. ახლა ამ ბოტზე რომ იყვნენ. მე ვიცოდი ეს სიმღერა, მაგრამ ამჯერად ასე შეგონა, პირველად სწორედ მაშინ გავიგონე-მეთქი. მესხიერებაში ჩამრჩა სტრიქონი: „იხ ხის ქერქის ჯამფილებით რკინის ვაჟკაცი უტარავენ“.

თანდათან წამოსწიეს თავები, დაწოლიდნენ წამოსხდნენ, ჩამომსხდარნი წამოდგნენ, და აი ვილაც აჰუვა სიმღერას. არასოდეს არ დამავიწყდება ეს წუთი: სიმღერამ

გაამხნევა ხალხი. წედან განცდილის მიუხედავად ყველამ იგრძინო სიმტკიცე, საბრძოლოდ განეწყო“.

ან, მეორე, ასეთი ეპიზოდი:
— „სანამ სხვადასხვა წინადადებაზე მსჯელობდნენ, მაშინ ჭერ კიდევ ნაკლებად ცნობილმა მხატვარმა ბორის პროროკოვმა დახატა სურათი, რომელიც მაშინვე ყველამ მოიწონა. ღამით მან ზეწარზე გამოხატა ღორისმავარი საფრთხობელა, რომელიც კავკასიიდან გარბის. ღორს ყველასათვის ნაცნობი უღვაში და თმა ჰქონდა — ჰიტლერის კარიკატურა საუცხოო გამოვიდა. ზეწარს გაუკეთეს ჩარჩო და ნეიტრალური ზოლის წინასწარ შერჩეულ ადგილას დადგეს, თანაც საიმედოდ დაამაგრეს.

20 აპრილს დილით გარშემო მთებიდან, ყველა თავიანთი პოზიციიდან ჰიტლერებგმა დაინახეს ეს მისალოცი საჩუქარი, როგორც ჩვენები ვარაუდობდნენ, თავიანთი ფიურერისთვის სროლას გერმანელები ვერ ბედავდნენ. კარგა ხანი გავიდა, სანამ ისინი ბუობდნენ, თუ რა ექნათ. ბოლოს ჩარჩოსაკენ სხვადასხვა მხრიდან წახობდნენ ფაშისტები. მაგრამ ადგილი ხომ შერჩეული იყო: ნახევარი დაიხოცა, დანარჩენები კუდამოიძებულნი გაიქცნენ. ასე მოხდა იმ დღეს სამჯერ. სანამ „საჩუქარს“ მათი არტილერიის ჭურვები არ მოხვდა.

— ეგრე მოუხდება მაგას! დაცხეს! — ხარხარებდნენ მებრძოლები“.

ქეშმარიტად, როგორც ლ. ი. ბრეჟნევი იქვე ამბობს, „სიცილი მრისხანე ძალაა, ადამიანთა ოპტიმიზმს მოწმობს, სულიერი სიჭანის ნიშანია“.

ლ. ი. ბრეჟნევი აღწერს მცირე მიწის ბაზოლებს საშინელ სურათებად, როცა ზოგჯერ დღემდე ათასობით ადამიანი იღუპებოდა. აღუღლებლად ვერ კითხულობ ამ სტრუქტურებს! მაგრამ ლ. ი. ბრეჟნევი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ასეთ ჯოჯოხეთულ ვითარებაშიც კი საბჭოთა ადამიანები, ქარისცაცები და ოლიცრები მძაფრად, ინტენსიური სულიერი ცხოვრებით ცხოვრობდნენ, არ კარგავდნენ მშვენიერებით ტკბობის, სილამაზით ვახარების უნარს:

„მეოთხეულს შეიძლება ისეთი შთაბეჭდილება შეეკმინას, თითქოს პლადარაშვე ათასობით ადამიანის ცხოვრება მხოლოდ იერიშებით, დაბომბვებით, ხელჩართული შეტაკებებით მოიწურებოდეს. არა, ხანგრძლივი დროის მანძილზე აქ დამკვიდრდა ცხოვრება, სადაც ყველაფერს თავის ადგილი ჰქონდა, რითაც ჩვეულებრივ ცხოვრებას ადამიანი კითხულობდნენ და უშუალოდ გაუფრთხებს, აწყობდნენ პარტიულ კრებებს, ზეიმობდნენ დღესასწაულებს, უსმენდნენ ლექციებს. ჰადრაკის ტურნირიც კი გამართეს. გამოდიოდნენ არმიისა და ფლოტის სიმღერისა და ცეცვის ანსამბლები, მუშაობდნენ მხატვრები ბ. პროკოპოვი, ვ. ციგალი, პ. კირაიჩევი, რომლებმაც გამართა დიდი გალერეა შექმნეს“.

დასა, ხელოვნებაც იბრძოდა, იბრძოდა წინა ხაზზე, იბრძოდა მთელ საბჭოთა ხალხთან ერთად.

1946 წელს პარტიამ ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევი ზაპოროჟიეში გაგზავნა. „აღორძინებაში“ იგი ისვენებს ომამდელ ზაპოროჟიეს. ეს გახსენება მშვენიერების მძაფრი შეგრძობებითაა აღბეჭდილი: „მეხსიერებაში ჩამჩრა დაჩრდილული სკვერები, შადრევნებიანი მყუდრო მოედნები, კოხტა საცხოვრებელი სახლები, რომლებითაც ამაყობდნენ ზაპოროჟიელები, მათი დასასვენებელი ბაზები კუნძულ ხორტიკაზე და ფართო, მწვანეში ჩაფლული ლენინის პროსპექტი, რომელიც მთელ ქალაქზე დებარავდ იყო გადაჭიმული. სადამოლობით, როცა ჩვეულებრივ შინ ვბრუნდებოდი, „ზაპოროჟსტალის“ ბრძმედების ზემოთ ლურჯ ცაზე მეწამული ანარკლები ანათებდნენ, ხოლო წინ ასობით ცეცხლს წყალში შემოეხაზა სახელგანთქმული კაშხლის რკალი“.

საოცარი სიყვარული ლაბარაკოს ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევი ამ კაშხალზე. ესაა საუბარი დნებრესზე არა მხოლოდ გარკვეული ელექტროენერჯის მომცემ უაღრესად მნიშვნელოვან ობიექტზე, არამედ როგორც გარკვეულ ესთეტიკურ ფენომენზე, რომლის პირისპირად ღირსჩენა სიხარულით მსჭვალავს ადამიანს:

„რაღაც განსაკუთრებით ღამაშია ეს კაშხალი. მე მიიხრბს, რომ ამას წინათ ერთ სტუდენტ ქალიშვილს ასეთი ჩანაწერი დაუტოვებია იქ: „დნებრესის ჩენს დედამიწაზე იგვიყა, რაც პუშკინი ლიტერატურაში, რაც ჩაიკოვსკი მუსიკაში, როგორი გიგანტებიც არ უნდა გამოჩნდნენ ვოლგაზე, ანგარაზე, ენისელზე, ისინი ვერ და-

ჩრდილავენ საბჭოთა ენერგეტიკის პატრიარქის სიდიდეს!“ კარგად არის ნათქვამი!“

„პრინციპულად რომ ვთქვათ,—ამბობს ლ. ი. ბრეჟნევი „აღორძინებაში“, — ყველა ჩენს ხელმძღვანელს ერთი სტილი უნდა ჰქონდეს — ლენინური, პარტიული“.

ქეშმარიტად მხოლოდ ლენინური, პარტიული სტილის ხელმძღვანელს შეეძლო აღორძინების იმ შიშვე წლებში ქმედითი დახმარება ვაეწვია შემოქმედებითი ინტელიგენციის ყოველდღიური საქმიანობისთვის, განუხრკელად ეზრუნა ხელოვნების მუშაკებზე. ამიტომ მრავალმხრივ საგულისხმოა და, შეიძლება თქვას, ყველა მასშტაბის ხელმძღვანელი მუშაისათვის სახელმძღვანელოდ უნდა იქცეს ის, რასაც ამბობს ამ მიმართებით ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევი „აღორძინებაში“:

„მახსოვს, ღამის ორ საათამდე ისდნენ ჩემთან შეეჩენკოს სახელობის თეატრის მსახიობები. მიხსნიდნენ, რატომ არ იყო კლასიკა მთ რეპერტუარში, ჩიოდნენ, რომ აკლათ დეკორაციები, კოსტიუმები. საჭირო იყო ყველაფერში ჩაწვდომა, მათთვის დახმარების გაწევა...“

„ჩემთან კაბინეტი ხშირად შემოდიოდნენ არქიტექტორები თავიანთი პროექტებით, მხატვრები გაცოცხლების ესკიზებით, მხატვრული თვითმოქმედების რეჟისორები, უმაღლესი სასწავლებლების რექტორები, სპორტის ოსტატები, მეცნიერები, პედაგოგები...“

ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევის წიგნებისაში „მცირე მიწა“ და „აღორძინებაში“ მიმდევლი ეს მეთაური წერილი გვინდა დავამთავროთ „მცირე მიწის“ დამაგვირგვინებელი სიტყვებით:

„ბედნიერია პოლიტიკოსი, ბედნიერია სახელმწიფო მოღვაწე, როცა შეუძლია მუდამ ის ილაპარაკოს, რასაც ნამდვილად ფიქრობს, აკეთოს ის, რაც მას ნამდვილად სწამს. როცა მშვიდობის პროგრამა წამოვყავნეთ, როცა ბევრ საერთაშორისო შეხვედრაზე ომის საფრთხის თავიდან აცილების ინიციატივები გამოვიჩინეთ, მე იმას ვაკეთებდი, იმას ვისწრაფოდი, იმას ვამბობდი, რაც ღრმად და ბოლომდე მწამს; როგორც კომუნისტს.“

და, ალბათ, სწორედ ეს არის მთავარი დასკვნა, დიდი ომის გამოცდილებიდან რომ გამოვტანე“.



ენის პატრიისციზმა ხალხის პატრიისციზმაც არის და პირველ-საბჭოთა ენათმეცნიერებისათვის დამასახათებელი სწორედ ის არის, რომ იგი ვახაზავს მეტყველების განსაკუთრებულ მნიშვნელობას კაცობრიობის პროგრესისათვის, ერთის მხრივ, და ენის მნიშვნელობას ხალხისათვის, მისი თვითმყოფობისათვის: სოციალური ფუნქციის მეტყველებაში სხვაობა გვაქვს, მაგრამ ენა ერთია, ესაა საერთო სახალხო ენა. კლასობრივი ენები არ არსებობს.

მეტყველების მნიშვნელობის შესახებ ადამიანის პროგრესისათვის უცხოეთშიც ბევრი თქმულა. ხალხის ენის მნიშვნელობას კი ხალხისათვის საბჭოთა ენათმეცნიერება აღიარებს სათანადოდ: ეს მისი სპეციფიკაა.

2. ენის ენათმეცნიერება სწავლობს, ოღონდ ენათმეცნიერება არ არის ერთადერთი მეცნიერება ენის შესახებ (ისევე, როგორც გეოლოგია ანდა გეოგრაფია არ ითქმის ერთადერთ მეცნიერებად დედამიწის შესახებ).

ენას შეისწავლის ფილოსოფიაც, ფსიქოლოგიაც, ფიზიოლოგიც, სოციოლოგიც, კიბერნეტიკაც — ყველა თავ-თავისი თვალსაზრისით.

ყველაზე ძველია ენის ფილოსოფია. იგი წარმოიქმნა ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში რამდენიმე საუკუნით ადრე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. ფილოსოფიას ენის რაობის საკითხი აინტერესებდა, განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა საკითხს, რატომ, რის მიზეზდით ეწოდება საკანს ეს სახელი და არა — სხვა.

ენის ფსიქოლოგია XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან იქცა მნიშვნელოვან თეორიულ დარგად მეტყველების პროცესთან ანალიზის მიზნით პირველ ყოვლისა.

მას შემდეგ, რაც XIX ს. პირველ მეოთხედში წარმოიქმნა ენათმეცნიერება, ცხადია, ენის რაობისა და ენის ცვლის განიშრობაშიერებათა საკითხები თეორიულ ენათმეცნიერებაშიც სათანადო ადგილი დაუთმო.

ამისდა მიუხედავად, ენის ახალ ფილოსოფიურ კონცეფციათა შექმნის ტრადიცია არ შეწყვეტილა.

ენათმეცნიერების სპეციალური მეოთხედის, ენათმეცნიერების დარგობრივი შედგენილობისა თუ სხვა სპეციფიკური ენათმეცნიერული საკითხები ენის ფილოსოფიის განხილვის საგანი, ცხადია, ვერ გახდებოდა, მაგრამ ენის რაობის ანალიზი ფილოსოფიაში, აგრეთვე ფსიქოლოგიაში დიდ გავლენას ახდენდა და ახდენს თეორიულ ენათმეცნიერებაზე.

ენათმეცნიერება, ენის ფილოსოფია, ენის ფსიქოლოგია... რეალურ ენას სწავლობენ.

კიბერნეტიკის ანალიზის საგანი კი ფორმალისტულად ენა: საინჟინრო ენათმეცნიერება გამოყენებითი დისციპლინაა, მას მეტად დიდი — გამოყენებითი — მნიშვნელობა აქვს (მაგ., ავტომატური თარგმანი), მაგრამ იგი ენათმეცნიერებას ვერ დაუპირისპირდება, მით უფრო ენათმეცნიერების მაცივრობას ვერ გასწევს (ისევე, როგორც, უთქვამთ, ტოპოგრაფიულ ანატომიას ქირურგია ვერ დაუპირისპირდება, ანდა ფიზიოლოგიას — თერაპია).

გამოყენებითი დისციპლინა თეორიულს მაცივრობას ვერ გასწევს.

3. თანამედროვე ენათმეცნიერებაში დასტურდება აზრთა ურვეულო სხვაობა ძირითადად საკითხთა გაგებაში: სტრუქტურა თუ ფუნქცია, სინქრონია თუ დიაქრონია, ინდექსია თუ დედექსია, ენათმეცნიერება კომანიტარული მეცნიერებაა თუ საბუნებისმეტყველო, ენის რა ფუნქცია ვცნობ ძირითადად (კომუნიკაცია, ექსპრესია, ობიექტაცია).

სადავო საკითხები მეცნიერებაში ყოველთვის გვაქვს, თეორიულ ენათმეცნიერებაშიც არ გვაკლავ. აქ კი საქმე გვაქვს უჩვეულო სხვაობასთან. ამ სხვაობას ზოგი ავტორი კრიზისს უწოდებს, ზოგიც ინტენსიური განვითარების გამოვლინებად თვლის.

აქ სხვაობის დაფასება გვაქვს, ჯერ კი ახსნა საჭირო. ახლანდელი ვითარება არ გამოუწვევია ენათმეცნიერების შინაგან განვითარებას, კერძოდ, მოუგვარებელი თეორიული საკითხების სიჭარბეს.

მიუხედავად ამისა: მეოცე საუკუნეში დიდი ცვლილება მოხდა იმ დარგებში, რომლებიც ქმნიან ამინდს თეორიულ ენათმეცნიერებაში; ცვლილება მოხდა ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაში, შიირყა საძირკველი: თუ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში პოზიტივიზმი და ფსიქოლოგიაში განსაზღვრავდა კომანიტარულ მეცნიერებათა თეორიას, მათ შორის ენათმეცნიერებისასაც, მეოცე საუკუნეში მათი ადგილი დაიკავა ნეოპოზიტივიზმმა (ლოგიკურმა პოზიტივიზმმა), გაკლენა მოიპოვა ფინიტიზმმა, ფსიქოლოგიაში გაძლიერდა ბიპევიორიზმი და ა. შ.

ამის გაუთვალისწინებლად გაუგებარი იქნებოდა ბევრი რამ თანამედროვე ენათმეცნიერებაში.

მაგალითად: თანამედროვე ენათმეცნიერებაში გაბატონებული ანტიკლასიციზმი, სინქრონიის პრიმატი, ლოგიკური პოზიტივიზმის წარმომავალია; მათგანა არა ცვლადობის შესწავლა, არამედ ის, რაც უცვლელია, შედგენილია... და ეს მაშინ, როდესაც ენობრივი ფაქტის გაგება მისი ისტორიის გაუთვალისწინებლად ხშირად შეუძლებელია.

ენათმეცნიერება, როგორც ინტეგრალური მეცნიერება ენის შესახებ, ბუნებრივია სწავლობდეს ენობრივი ფაქტის სტრუქტურასაც და ფუნქციასაც; სინქრონული (სტატკური) თვალსაზრისითაც და დიაქრონული (ისტორიული) თვალსაზრისითაც: ესენი ორგანულად ერწყმინან ერთმანეთს, მათი დაპირისპირება ენათმეცნიერების თვალსაზრისით გაუმართლებელია.

დასკვნა: ფილოსოფია-ფსიქოლოგიის გაუთვალისწინებლად თეორიულ ენათმეცნიერებაში გარკვევა შეუძლებელია: ენათმეცნიერების თეორია ვერ დაიფუძნებს იმას, რომ ის ფილოსოფიაა, კონკრეტულ სამეცნიერო ნაკვლევებ დამყარებული, მაგრამ მანაც თეორია, ე. ი. თავისი ბუნებით ფილოსოფია.

ენათმეცნიერების ისტორიამ იცის შემთხვევები, როცა შესანიშნავი ფილოლოგები სრულიად უშეუნი აღმოჩენილ ენათმეცნიერების თეორიის აგებაში სწორედ იმიტომ, რომ

უსრუწველობას იჩენდნენ ფილოსოფია — ლოგიკა — ფსიქოლოგიის ცნებებსა და თეორიებისადმი.

4. თორიული ენათმეცნიერებაში ყველაზე მცირე ყურადღება ექცევა საკითხს: რა აზრი აქვს ენის მკვნიერულ შესწავლას.

გამოყენებითი მნიშვნელობა ცნობილია: სალიტერატურო ენის ნორმალიზაცია, ლოგოპედია, ავტომატური თარგმანი და საინჟინრო ენათმეცნიერების საკითხები.

რაც შეეხება ენათმეცნიერების თეორიულ აზრს, იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერების თვალსაზრისით აქ მთავარია ორი რამ:

ერთია მიმართება კულტურასთან და კულტურის ისტორიასთან.

მეორეა — მიმართება აზროვნებასთან და აზროვნების ისტორიასთან.

სხვა, უფრო არსებითი თეორიული ამოცანა ენის მეცნიერულ შესწავლას არც წინათ მოუპოვებოდა და არც ახლა აქვს.

5. ჩვენს სინამდვილეში, პირველ ყოვლისა, ქართული ენის საკითხი დგას: ქართული ენის მოქმედი გრამატიკული სტრუქტურა და ლექსიკა.

შემდეგ — აქ სტრუქტურისა და ლექსიკის ისტორია: ჯერ თვით ქართული სამეცნიერო ენის მიღდარი მრავალსაკუროვნანი დოკუმენტაციის მიხედვით ნაკვეთი,

შემდეგ — სვანურისა და ზანურის ჩვენებათა მოხმობით, მერე კი — მრავალრიცხოვან მთის კავკასიური ენათა (აფხაზურ-ადიღურ, ნახურ-ქისტურ და დაღესტნურ ენათა) ჩვენებების გათვალისწინებით.

ამ მთის კავკასიურ ენათაგან ამ ორმოცდაათი წლის წინათ არც ერთი არ იყო შესწავლილი იმ დონეზე, რაც ქართული-სათვის გვეჩნდა; ზოგიც საერთოდ შეუსწავლელი იყო.

6. ქართულის ისტორიისათვის მთის კავკასიურ ენათა მონაცემების მოხმობის საჭიროება გათვალისწინებული ჰქონდა იმათათვე ჩვენი უნივერსიტეტის დამაარსებელს ივ. ჯავახიშვილს; მისი რეკტორობის დროს 1924 წ. მისი ინიციატივით შემოღებულ იქნა აფხაზური ენის კურსი და სამისოდ მოწყველი იყო დი. გულია.

ივ. ჯავახიშვილმა შემდგომში კაპიტალური შრომა უძღვნა ქართული ენის ნათესაობას მთის კავკასიურ ენებთან.

გამოკვლევა დაუფინანსებელი იყო არსებული საპეციალური ლიტერატურის ანალიზზე. დიდი მონოგრაფია „ქართული და კავკასიური ენების თავდაპირველი ბუნება და ნათესაობა“ 1937 წ. გამოვიდა.

ივ. ჯავახიშვილი იკვლევდა აგრეთვე დიდმნიშვნელოვან პრობლემას, რასაც გულისხმობს ქართულის ურთიერთობა წინა აზიის ძველი ცივილიზაციის ენებთან.

ქართულ-კავკასიურ პრობლემატიკას დიდი ადგილი ეკავა ნიკო მარის იაფეტური თეორიის ევოლუციის ერთ პერიოდში (1908-1920 წწ.), არაერთი შრომაც მიუძღვნა მ. მარმა სათანადო საკითხს მისი ნიჭისა და დიდი ინტუიციის შესაფე-

რისი, მაგრამ შემდეგში მ. მარმა ენის ისტორია პალეონტოლოგიით შეცვალა და თავისი წინანდელი გატაცება „ძველი, დრომოქმული ფორმალური რეაქციული ენათმეცნიერებისათვის“ გადახდით ხარკად მიიჩნია. ხოლო ენათა წარმოშობითი ნათესაობა კი მ. მარმა რასობრივ თეორიად გამოაცხადა, ე. ი. ისეთ საკითხად, რომელსაც არ შეიძლება იკვლევდეს საბჭოთა საპეციალური.

7. ქართულისა და მთის კავკასიური ენების შესწავლა დიდ ინტერესს იწვევს უცხოეთშიც: პოლონეთსა და ჩეხოსლოვაკიაში, დემოკრატიულსა და ფედერაციულ გერმანიაში, ნორვეგიასა და ჰოლანდიაში, საფრანგეთსა და ინგლისში, შვეიცარიულ შტატებში... ინტერესი აქ ორგანოა: ზოგადლინგვისტური ანდა კულტურული-ისტორიული.

1936 წ. ახალი ქართული ენის ორიგინალური კურსი გამოაქვეყნა ნორვეგიელმა ქართველოლოგმა ჰანს ფოტგმა. მანვე 1971 წ. გამოცხა ქართული ენის გრამატიკა (ორივე ფრანგულ ენაზე). ავტორს ქართულის თავისებური სტრუქტურა ინტერესებდა.

1930 წ. გერმანულ ენაზე გამოვიდა გერჰარდ დეტერსის ვრცელი გამოკვლევა „ქართველურ ენათა ზმნა“. წიგნი მნიშვნელოვანია ქართველურ ენათა უღვლილების ისტორიის თვალსაზრისით.

მაგრამ წიგნი გამოცხა ინდო-გერმანული ენების „ინსტიტუტმა“. რატომ? რედაქტორის პროფ. პ. იუნკერის წინასიტყვაობაში ნათქვამია: არაინდოგერმანული — უნგრეთური და კავკასიური ენები ჩვენთვის საინტერესოა ინდოგერმანულ ენათა ისტორიის რთული საკითხების გარკვევის თვალსაზრისით.

ეტრუსკოლოგიამ, აგრეთვე მცირე აზიის ძველი ენების კვლევა კავკასიურ ენათა სამყარო ბოლო წლებში ძლიერ წამოსწია წინათ.

ამ კონტექსტში ბასკურის აქტუალურობაცაა ნახსენები.

უფრო ადრე 1904 წელს ად. დირი წერდა: კავკასიური ენები გარდამავალი საფეხურია, ერთის მხრით, ინდოევროპულსა და ქამიტურ-სემიტურ ენებს შორის, ინდო-ევროპულსა და ურალურ-ალათურ ენებს შორის, მეორე მხრით, აქ გავიერთ შეიძლება ვახსენოთ, რომ კავკასიურ ენათა კვლევა, ალბათ, შუქს მოაქვს ისეთი ენების საკითხს, როგორცაა ბასკური, შუმერული... და მცირე აზიის ძველი ილიუმები...

მ. არიკადა, ქართულის წარმომავლობის საკითხი ორი წრის პრობლემებს აღძრავს: ერთია ქართულ-კავკასიური ურთიერთობა, მეორე — მთლიანად იბერიულ-კავკასიურის ისტორიულ-გენეზისური ურთიერთობა ცოცხალ ბასკურთან და წინა აზიის ძველ არაინდოევროპულ და არასემიტურ ენებთან (ურარტულ, ჰურიტულ, პროტოხეთურთან, პირველ რიგში, შემდეგ კი ელამურსა და შუმერულთან).

პირველი საკითხი—იბერიულ-კავკასიურ ენათა შინაგან ნათესაობას ეხება, მეორე — გარე ნათესაობას.

პირველი პრობლემის გადაწყვეტა უცილობელ წინაპირო-

ბას შეადგენს მეორე პრობლემის მეცნიერულად დასაბამად-გად-წყვეტისათვის.

იბერულ-კავკასიური ენები არქაული სტრუქტურის ენე-ბია.

ჯერ კიდევ 1864 წ. ფრ. მიულერმა ბასკურცა და კავკასი-ური ენებიც რელიქტურ ენებად, ე. ი. გადმონათად მიიჩნია: ძველად მეტნი უნდა ყოფილიყვნენ და კავკასიის ფარგლებს გარეთაც გავრცელებულიო.

მაგრამ ეს გადმონათი ამჟამად 32 ენას ითვლის, აქედან 20 უმწერლობა... დიდი წილი იმდენად არ იყო შესწავლილი, რომ მეთოდური შედარება შესაძლებელი გამხდარიყო და განვითარების ისტორია თუნდაც მთავარ სახეებში წარმოგვე-დგინა.

ისიც ცხადი იყო, რომ ერთეული მკვლევარები ზღვა მასა-ლას, მასთან მეტად ჭრელს, თავს ვერ გაართმევდნენ.

თბილისის უნივერსიტეტის აღდგენიანას 1933 წ. იანვარ-ში დაარსდა კავკასიურ ენათა კათედრა, სექტემბრიდან ფი-ლოლოგიურ ფაკულტეტზე ჩამოყალიბდა კავკასიურ ენათა განყოფილება. დამუშავდა სპეციალური სასწავლო გეგმაც.

1936 წელს ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტუ-რის ინსტიტუტში შეიქმნა მთის კავკასიურ ენათა განყოფი-ლება. იგი კომპლექტდებოდა კავკასიურ ენათა განყოფილე-ბის შემადგენით.

1937-1977 წლების მანძილზე კავკასიურ ენათა განყო-ფილებას ჰქონდა 41 გამოშვება ქართულ ჯგუფს და 27 გა-მომავალი მიულერის ჯგუფს (იგი 1946 წელს ჩამოყალიბდა).

კავკასიური ენათა განყოფილება დაამთავრა 421 კაცმა. აქედან სამეცნიერო-კვლევითისა თუ სამეცნიერო-პედაგოგიურ მუშაობას ეწევა 144 კაცი.

მათგან კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხი აქვს 86 კაცს, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორია 27.

მუშაობენ ისინი (ამასთან არა მხოლოდ იბერიულ-კავკასიურ ენათმეცნიერებაში) ჩვენს უნივერსიტეტში, აკადემიის ჰუმანიტარულ ინსტიტუტებში, ჩრდილო კავკასიის ავტონომიური რესპუბლიკის ინსტიტუტებსა და უმაღლეს სასწავლებლებში (ორი დოქტორი, ყაბარდოელი, საკავშირო მეცნიერება-თა აკადემიის ენათმეცნიერების ინსტიტუტშიც მუშაობს, ორი კანდიდატი — იმავე ინსტიტუტის ლინგვისტიკის ფილი-ალში).

დამუშავდა 15 ენის მთლიანი გრამატიკული ანალიზი, დაბეჭდილია 13.

გამოიცა ენათმეცნიერების ინსტიტუტის ორგანოს („იბე-რიულ-კავკასიური ენათმეცნიერების“) 19 ტომი.

1974 წლიდან მოყოლებული გამოდის „იბერიულ-კავკასი-ური ენათმეცნიერების წელიწადული“ (გამოვიდა 4 ტომი).

წელიწადული საკავშირო ორგანოა; ჩვენს აკადემიას მისი გამოცემა დაკისრებული აქვს საკავშირო მეცნიერებათა აკა-დემიის მიერ.

1965 წლიდან მოკიდებული ორ წელიწადში ერთხელ იმა-

რთება რევიონალური სამეცნიერო სესიები იბერიულ-კავკასი-ურ ენათა სისტემისა და ისტორიის საკითხებზე კავკასიის სხვადასხვა რესპუბლიკაში და ავტონომიურ ოლქში.

9. ჩატარებული მუშაობის ზოგადი შედეგი: თუ 1933 წ. მისი სამი ენის სპეციალისტიად გვეყავა, ახლა ყველა 29 ენის მასალაზე მიგვიწვდება ხელი.

ძირითადი სამეცნიერო შედეგი კიდევ ისაა, რომ გარკვეულია იბერიულ-კავკასიურ ენათა არქეტიპი: სიტყვის ფუძის არქეტიპურა და სახელისა და ზმნის ამოსავალი მორ-ფოლოგიური სტრუქტურა.

დიდი სხვაობა, რაც იბერიულ-კავკასიურ ენათა შორის ამ-გამად არსებობს, მეტწილად მეორეულია: სხვაობა გამოუწვე-ვია იმას, რომ ენათა სხვადასხვა ჯგუფს განვითარების გან-სხვავებული გზით უვლია. ცვლილა სხვადასხვაგვარი გარე გავლენის შედეგად, რაც განვითარების შინაგანი ტენდენცი-ების შედეგზე თავისებურად მოქმედებს.

გარე გავლენა გულისხმობს, როგორც მონათესავე ენათა გავლენას, ასევე უცხო წარმოშავლობისა და სხვაგვარი წყობის ენათა გავლენას.

როგორც მოსალოდნელიც იყო, დიდი ცვლილება განუცდია ლექსიკას, მის შედგენილობას. იმ შემთხვევაშიც, როცა საერ-თო ფუძე დატოვდა, ეს ფუძე იმდენად ცვლიდა სხვადასხვა ენაში, რომ ცნობა ჭირს! და, რაც მთავარია, ცვლის ზოგა-დი ფონეტიკური კანონზომიერება დარღვილია მიკრო-პრიციპებით, რომელნიც ხშირად ფონეტიკური ცვლის ერ-თი მიერის სა წინააღმდეგო ტენდენციას გამოავლენენ: აბრუპტივისაცია — დეზაბრუპტივისაცია, ლა-ბიალიზაცია — დელაბიალიზაცია, აფრიკატიზაცია — დეზ-აფრიკატიზაცია და ა. შ.

მიკროპროცესთა ეს თავისებურება ზოგადი ფონეტიკის თვალსაზრისითაც საგულისხმო ჩანს.

სახელისა და ზმნის ფუძის დიფერენციაცია იბერიულ-კავ-კასიურ ენებში მეორეულია. ზმნური ფუძე სახელის ფუძისა-გან მოდის, რაც ნასახელარ ზმნათა პირველობას მოწმობს.

ფუნდამენტური მორფოლოგიური კატეგორია გრამატიკულ კლასებისა და ყველა ჯგუფის იბერიულ-კავკასიურ ენას ახა-სიათებდა ძველად: ჰინ — კლასი უპირისპირდებოდა რა — კლასს.

დღეს ეს კატეგორია დაუცავს ყველა ნახურ ენას, დაღეს-ტნის 20 ენიდან — ჩვიდმეტს, აფხაზურ-ჩერქეზული წრის ენებიდან კი — მხოლოდ აფხაზურს.

არც ადიღურ ენებს, არც უბიხურს, არც ქართველურ ენებს ეს მორფოლოგიური კატეგორია არ მოეპოვებათ. ჰინ და რა

1 ბულ — ფუძე საერთოა ყველა იბერიულ-კავკასიური ენისა-თვის: აფხ, ბულ, დუბ, დპ, რა, რაჯი, ურ, უკ, ვკ... ოცამდე ვარიანტი დასტურდება: ზოგ ვარიანტს სხვასთან არც ერთი საერ-თო ბგერა ეკ არ მოეპოვება, იმდენად ცვლილა ამოსავალი ფუძე, საერთო ფუძე კლასშინიანი და-აქ-!

კატეგორიათა სემანტიკური დაპირისპირება კი ყველგან ერთი და იგივეა. ვინ — მხოლოდ ადამიანზე ითქმის, რა — ნივთზე, ცხოველზე „რა“ ითქმის.

იბერიულ-კავკასიურ ენათა შესწავლის დონე ჩვენში უკვე შესაძლებელს ხდის ცალკეულ ჯგუფთა სისტემატური ისტორიულ-შედარებითი ანალიზი (გრამატიკა) იყოს დაწვეებული, დაწვეულიც არის აფხაზურ-ჩერქეზულსა და ნახურ ენებში. ამრიგად, ზოგი რამ გაკეთდა.

10. მეტიც შეიძლება გაკეთებულიყო, „უამინდობა“ რომ არა.

ჯერ იყო და, ენათა ისტორიულ-გენეზისური ნათესაობის საკითხი საბჭოთა ენათმეცნიერებისათვის უცხოდ, იდეოლოგიურად მიუღებლად, ე. ო. უკანონო საკითხად იყო გამოცხადებული ნ. მარის „ახალ საენათმეცნიერო მოძღვრებაში“, შემდეგ ამ მოძღვრების მიმდევართა მიერ და ეა გრძელდებოდა 26 წელზე მეტს, 1950 წლის დისკუსიამდე.

წინათ ნ. მარის თვითონ იკვლევდა ქართულისა და მთის კავკასიური ენების ნათესაობას, მაგრამ ნ. მარის მიმდევრები გვეხებოდნენ: ესაა ძველი, საბჭოთა პერიოდამდელიო. ის უარყო თვითონ ავტორმა, თქვენც კი ამ ძველს იღებთ, ახალს, საბჭოთა პერიოდში შექმნილს ნ. მარის მიერ ამ სცნობათო (იხ. შემწანინიო).

ბოლოს, 1949 წ. 29 ივლისს საკავშირო მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმმა საგანგებო დადგენილებაც მიიღო: ნ. მარის „ახალი საენათმეცნიერო მოძღვრება მატერიალისტური მარქსისტული მოძღვრებაა“ და შეაჩვენა, ვინც ამ მოძღვრებას არ ეთანხმებოდა (დასახლებული იყვნენ: ვ. ვინოგრადოვი, არნ. ჩიქობავა, ა. ფრემინი, მ. პეტერსონი, ა. რეფორმატკინი...)

1950 წლის დისკუსიის შემდეგ ვითარება შეიცვალა; „ახალი მოძღვრება“ იმავე აკადემიამ უფრო შესაფერისად შეაფასა, ისტორიულ-შედარებითი ენათმეცნიერება უფლებებში აღდგა.

მისმა დაცვამ კი ბევრი დრო და ენერგია წაიღო, რაც საქმეს შეიძლებოდა და უნდა მოხმარებოდა.

11. 1954 წელს ახალმა საენათმეცნიერო მართებლობამ შემოგვიტია: იბერიულ-კავკასიურ ენათა ნათესაობა სარწმუნო არააო. იბერიულ-კავკასიურ ენათა ნათესაობის საკითხი კი წინა აზრის ძველ ენებთან მაინც საკითხია. კავკასიის მცოდნეთა დეზორიენტაციას იწვევსო (ეფ. ბოკარევი). მეტადრე დემოკრატიული ქვეყნების სპეციალისტები არიან ამის წინააღმდეგო.

დისკუსია წელიწადნახევარს გრძელდებოდა. ჩვენმა ორიენტალისტებმა დუმილი არჩიეს. უცხოელი სპეციალისტებიდან მხოლოდ ერთმა მიიღო მონაწილეობა, ბულგარელმა ენათმეცნიერმა აკად. ვლადიმერ გეორგიევამ; მისი

დებულება იყო: ურარტული, ჰურიტული და პროტოხეთური („ხათური“) კავკასიური ენებიაო, ე. ო. ჩვენ დავგვიჭირა მხარაო.

დისკუსია სასარგებლო აღმოჩნდა იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერების პრესტიჟისათვის.

ჩვენს საპასუხო წერილში („იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერების ორი ძირითადი საკითხის შესახებ“ — „Вопросы языкознания“ 1955, № 6) იბერიულ-კავკასიურ ენათა გარუნათესაობის საკითხი (ე. ო. ბასკურთან და წინააზრის ძველ ენებთან ისტორიულ-გენეზისური ურთიერთობის პრობლემა) დავიცავით: ეს საკითხი არა თუ არ არის მაინც, არამედ მას აქტუალური მეცნიერული მნიშვნელობა აქვს. ჩვენ თუ უარს ვიტყვით მის დამუშავებაზე, საკითხი ამით არ მოიხსნება, ოღონდ ამის გამო ჩვენი ენათმეცნიერება ჩამორჩება (იხვევ, როგორც ჩამორჩა საბჭოთა ენათმეცნიერება ისტორიულ-შედარებითი ენათმეცნიერების უარყოფის შედეგად „ახალი მოძღვრების“ ბატონობის დროს-თქო.

ამრიგად, გარუნათესაობის პრობლემაც დავიცავით, იბერიულ-კავკასიურ ენათა შინაგანი ნათესაობაც უფრო სარწმუნო გამოჩნდა.

როცა რაიმე მნიშვნელოვანი კეთდება, იშვიათია, რომ წინააღმდეგობა არ შეხდეს... ეს, სამწუხაროდ, ჩვეულებრივია. თავისებურია ჩვენი შემთხვევა იმით, რომ ეს წინააღმდეგობა ათეული წლების მანძილზე გრძელდებოდა, მასთან ბრძოლის ისეთი საშუალებებიც გამოიყენებიათ, რაც მეცნიერებისათვის შეუწყებელია, უცხოა.

12. გაკეთებული ცოტა გვაქვს. გასაკეთებელი კი — ბევრი. მაგრამ გვზი სწორია: გაკეთებულს გადაკეთება არ ესაჭიროება, კვლევა-ძიების მიმართულებას — შეცვლა.

ჯერ კიდევ არ დამთავრებულა კედლების ამოყვანა, საძირკველი კი მტკიცეა და სისიმურ ჰიურპრინებს, ვფიქრობ, გაუძლებს.

საჭიროა ოღონდ თვითმკამოფილებამ არ დაგვძლიოს და დაწყებული საქმე ბოლომდე მივიყვანოთ.

ამით მოხიდან ქართული კავკასიოლოგები ვალს ქართული მეცნიერების წინაშე, და ენის შესახებ მეცნიერებაშიც თავის წვლილს შეიტანენ.

ქუთაისის საოპერო თეატრის

პროგრამები

და

პროგრამები

16-20 აპრილს ჩვენს დედაქალაქში იმყოფებოდა ჯ. ფალიაშვილის სახელობის ქუთაისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, რომელმაც მყოფობის უჩვენა ოთხი სპექტაკლი — ვერდის „რიგოლეტო“, პუჩინის „ტოსკა“, მერსის „ახალგაზრდა გვარდია“, გ. ჩლაიბის „დარისმანის ვასპერი“.

ამ ძალზე საინტერესო გასტროლებმა, პირველად რომ გამოართა თბილისში, წარმატება მოუტანა ახალგაზრდა კოლექტივს, რომელიც მსმენელთა წინაშე წარსდგა საფუძვლიანად მომზადებული, რთული და მრავალფეროვანი რეპერტუარით.

გასტროლებმა დამატაციეს, რომ ათიოდე წლის წინ დაარსებული ჩვენი რესპუბლიკის მეორე საოპერო თეატრი სახეებით ჩამოყალიბებული, სიცოცხლისუნარიანი, მზარდა შემოქმედებითი ორგანიზაცია. მას აღებული აქვს სწორი გეზი მიართული პროფესიული დონის ამაღლებისა და მაღალი შემოქმედებითი ტრადიციების დამყარებისაკენ. რაღა თქმა უნდა, ასეთ რთულ გზაზე დამდგარ კოლექტივს სჭირდება მხარდაჭერა, სჭირდება დახმარება, რაც შეგნებული აქვს ქუთაისის თეატრის ხელმძღვანელობასა და მთელ კოლექტივს, რომელიც ხელშეწყობას, ყურადღებას, თანაგრძობას მოიხსნის ყველა იმ შემოქმედებითი ორგანიზაციისაგან — ჯ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველოს კომპოზიტორთა და მხატვართა კავშირები, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, სამხატვრო აკადემია, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო — რომელთადაც დიდადა დამოკიდებული მისი ზრდა, განვითარება, წინსვლა. მაგრამ ქუთაისელია სპექტაკლებს, რომელსაც დიდი ინტერესი გამოიხატა ფართო მსმენელი, ნაკლებად ესწრებოდა სწორედ ჩვენი დედაქალაქის შემოქმედებითი ინტელიგენცია, რაც პროფესიული და მოქალაქეობრივი უფლისკუთრობის გულდასასწავტად ფაქტად იქცა ასე ხეროზულად მომზადებული, შემოქმედებითად მოზიზღებელი კოლექტივისათვის, რომელსაც, თურმე, ამაოდ ადღეუბნა და აღნიშნა ცნობილი კომპოზიტორების, მხატვრების, რეჟისორების, მწერლების, მსახიობების პირთუფნელი აზრი.

იმისათვის, რომ ქუთაისის საოპერო თეატრის საგასტროლო სპექტაკლები განხილვის საგნად ქცეულიყო, რაც, ალბათ, გარკვეულ სამსახურს გაუწევს ახალგაზრდა კოლექტივს, თურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციამ სთხოვა ცნობილ მუსიკოსებს გამოეთქვათ თეიანიანი აზრი. ვხვდებით საქართველოს სახალხო არტისტების ნოდარ ანდლუაშისა და დიდო მირცხულავას, საქართველოს დამსახურებული არტისტის, კონცერტმეისტერ ტატიანა დუნენკოს წერილებს.

ნოდარ ანდლუაძე

ქუთაისის საოპერო დასის გასტროლებმა თბილისში დიდი შთაბეჭდილება დატოვა ყველაზე, ვინც ქართული საბჭოთა კულტურის განვითარებასა და წინსვლას თავის ღვიძელ საქმედ თვლის, ვინაიდან სულ ერთი არ არის საქართველოში მუსიკალური კულტურის ერთი კერა იქნება თუ ერთზე მეტი, ვისთვისაც კულტურული ზრდა ცოცხალი, სისხლსავსე პროცესია და არა ფუჭი ფორმალობა.

გასტროლებმა აღძრა მრავალი საკვირბოროტო საკითხი, ხელშეახები გახადა ქართული საბჭოთა მუსიკალური თეატრის სადღეისო ვითარება და განვითარების ტენდენციები. თუნდაც მხოლოდ ამის გამო უნდა მივიჩნიოთ ეს გასტროლები დროულად, ხოლო მათი შედეგი — უაღრესად დადებითად.

თეატრის გასტროლები მრავალი კუთხით შეიძლება შეფასდეს. მე ჩემს შთაბეჭდილებებში შემოვიფარგლები რამდენიმე მოტივით, იმ ცალ-

ბასტროლები თბილისში

ვეული საკითხებით, რომლებმაც ამდღევა და აღმობრა აზრის გამოთქმის სურვილი.

საგანტროლო სექტაკლებმა — დარისპანის გააპირის“ გარდა, ჩემგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო რომ არ მინახავს ამჯერად — მაღალი მსატერული სიამოვნება მოგვანიჭა.

ჩვენ გაუზღოთ მოწმენი ქმედითი, ტემპერამენტული, დამაჯერებელი მუსიკალური შესრულებისა — ეს თანაბრად ეხება „რიგოლტოს“, „ტოსკას“ და „ახალგაზრდა გვარდიას“.

კარგ შთაბეჭდილებას ახდენს სექტაკლების მუსიკალური არტიკულაცია. დირიჟორი რევაზ ხერციკილავა ახერხებს ნაწარმოების მილიან ანსამბლურ შესრულებას, რაც განაპირობებს სექტაკლების მუსიკალურად ადექვატურ აღქმას. ქუთაისის თეატრის საგასროლო სექტაკლების ყველაზე ძლიერ და მისასამებელ თვისებად სწორედ ეს შესახება.

მოწონებას იმსახურებს ორკესტრული ფერადობის სიმწკობრე, სირბილე (განსაკუთრებით ლითონის ჯგუფში — „რიგოლტოში“, მაგალითად), მრავალი რთული საორკესტრო ეპიზოდის გულდასმით შესწავლა და შესრულება (სიმებიანთა ვირტუოზული პასაჟები „რიგოლტოში“), საერთო ემოციური ტონუსი.

ორკესტრს ჰყავს მშვენიერი სოლისტები თითქმის ყველა ძირითად საორკესტრო ჯგუფში (გვარებს არ ვასახელებ, ვინმე რომ არ გამოირჩეს და არ ვატყინო გული).

ერთი სიტყვით, სექტაკლების მუსიკალური შესრულების დონე საკმაოდ მაღალია (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგიერთ ხარვეზს, რაზედაც ნაწილობრივ ქვემოთ გვექნება საუბარი) და, რაც მთავარია, ჩანს, რომ თეატრის ხელმძღვანელობა, დირიჟორი რ. ხერციკილავა დღენიადაც ზრუნავს მუსიკალური თეატრის ამ უმნიშვნელოვანესი კომპონენტის — „საორკესტრო მასის“ — დონეზე. მისი ფერადობის სრულყოფაზე, საორკესტრო მუშაობის ორგანიზაციაზე (რასაც, სამწუხაროდ, ვერ ვიტყვით თბილისის ოპერის შესახებ).

უამისოდ კი მუსიკალური თეატრი მუსიკალურ თეატრად არ წარმოგვიდგება. ამას აღნიშნავ

იმითომ, რომ არსებობს რეალური საშიშროება ამ ანბანური ჭეშმარიტების „დავიწყებისა“. ეს გვეხება არა მარტო ჩვენ, თეატრის მუშაკებს, არამედ იმათაც, ვისუდაც დამოუკიდებელია საოპერო თეატრის საორკესტრო დასის დაკომპლექტება და ხელშეწყობა.

ოლონდ დირიჟორ რ. ხერციკილავას შევედგებოდი „რიგოლტოს“ ოდნავ აჩქარებულ (და არა ჩქარ) ტემპებში. (ჩქარი ტემპიც ხომ „აჩქარებული“ არ უნდა იყოს!), განსაკუთრებით I და II მოქმედებაში (პერცოლის „გამოსვლა“, ბალადა, I გუნდის ფინალი და ბემოლ-მაჟორი, თუმცა აქვე ბრწყინვალედ, უდიდესი ზომიერებით და დრამატული დაძაბულობით იყო შესრულებული I სუიტის დიდი ფინალური საგუნდო სცენა, პერცოლის, მონტერონესა და რიგოლტო რეპლიკებით).

ასევე აჩქარებულია ლირიკული სცენები „ტოსკაში“ მაშინ, როდესაც დრამატული სიმძაფრის სცენები საკმაოდ მყარია და დამაჯერებელი. ეს ქმნის ერთგვარ უწინასწორობას ოპერის ლირიკულსა და დრამატულ საწყისებს შორის. აქცენტი გადატანილია დრამატულ ვითარებაზე, მაშინ როდესაც „ტოსკაში“, ლირიკული საწყისი, ლირიკული სამყარო უაღრესად დრმა და სახოვანია (ეს ეხება კავარადოსის სოლოს I მოქმედებიდან „არ არის ქვეყანაზე თვალები...“ — მი ბემოლ-მაჟორი 9/8, andante sostenuto, შემდეგ ტოსკასა და კავარადოსის მთელი სცენის ფინალს — „შენ ვეკვიანი ხარ“ — მი მაჟორი, მართალია, პარტიტურაში მითითებულია მოძრავი ანდანტე — andante mosso, მაგრამ აუქტორებლად, აქ ყოველ მთვრე ტაქტში გვაქვს აბტორისეული მითითებები — poco rallentando, sostenendo, allargando და ა. შ.) განსაკუთრებით მოულოდნელი იყო მესამე მოქმედებაში, კავარადოსის სოლო „ო, ეს ხელები“ ფა მაჟორი 3/4 andante sostenuto, სადაც, რაღა თქმა უნდა, sostenuto განსაზღვრავს მუსიკალურ ხასიათს. აქ არ გვიხსნიდა მოდერლის სუნთქვის შემოჭობლობის მოსალოდნელი მომენტებზე, რადგან კავარადოსის პარტიტის შემსრულებელმა ვ. მითაიმივოლმა პირველ აქტში, ტოსკას

პირველი არის ფინალში სუნთქვის განაწილები-
ვის განსაკვირვებელი უნარი გამოაშქლავს, მიე-
ლი მუსიკალური ფრაზა „ა, შენს ხაფანგში ვარ
მომწყვდეული“ ერთ სუნთქვაზე შეასრულა. დი-
დი სიამოვნებით აღნიშნავ, რომ ამ ურთულესი
სატენირო ფრაზის ასეთი სრულყოფილი შეს-
რულება იშვიათად მომისმენია. ვ. მითაიშვილმა
ამით დაამტკიცა, რომ იგი დავით ანდლუაძის
ღირსეული მოწაფეა. მაშასადამე, საჭიროა შემს-
რულებლის ამ უნარის სრულად გამოვლინება და
გამოყენება, რაც მოხდა კიდევ კავარადოსის ცნო-
ბილ II არიაში „ვარსკვლავნი კრთოდნენ...“

არა მგონია, რომ საქმის ინტერესით ნაკარნა-
ხევი ეს შენიშვნები საწყენად დაურჩეს ვინმეს,
მითუმეტეს, ქუთაისის თეატრის შემსრულებლებს
— დირიჟორებს, სოლისტებს, გუნდის მსახიო-
ბებს, თეატრის ყოველ მუშაკს კარგად მოესხენე-
ბა სიყვარულით, კვირღვეანწყობილებით, ზრუნ-
ვით აღსაქვს ჩემი მათდამი დამოკიდებულება.
ამას იმიტომ აღვნიშნავ, რომ ბოლო ხანებში ჩვენ
დაგვემდა საქმიან შენიშვნებზედაც უზნეო ბავ-
შეებივით ბუტაიაბა, თორემ ქუთაისის თეატრის
პროფესიონალები ყოველთვის საქმიანად, ჯან-

სალად კვიდებოდნენ შექებასაც და შენიშვნე-
საც.

მუსიკალური სპექტაკლების წარმატება ასევე
დამოკიდებულია გუნდზე. ქუთაისის თეატრის
გუნდის ძლერადობა კარგია, საკმარისი სისავსისა,
განსაკუთრებით მისასაღებელია ფილური
ბგერის სასიამოლო სუნთქვაზე დამყარების სურ-
ვილი ქორმეისტრისა (მთავარი ქორმეისტერი
ა. მაჭავარიანი, ქორმეისტერი ნ. თოფურიძე).
ეს ძალიან საჭიროა საოპერო გუნდისათვის, ანც
კაპელას აწყენდა ვოკალური ტექნიკის ამ ძირი-
თადი პრინციპის ცოდნა და გამოყენება, რადგან
უამისობა განაპირობებს საგუნდო კოლექტივების
უტყემბრო ბგერადობას, კოლორიტულ უფერუ-
ლობას, შემოძარცვლობას. ქუთაისის თეატრის
ქორმეისტრებს მხოლოდ ზოგ ადვილს ვერჩე-
ვდი ბგერადობის სიმრგვალისათვის მიეჭებია მე-
ტი ყურადღება, განსაკუთრებით, ალტებით.

ქუთაისის თეატრის გუნდის ყოველი მსახიობი
წარმოვიდგა, როგორც სპექტაკლისათვის თავ-
დადებული მებრძოლი. სპექტაკლისადმი ეს თავ-
დადება წარმოდგენას ხდის მხატვრულ, შემოქ-
მედებით მოვლენად, ანიჭებს მას ცხოველყოფ-
ელობას. ამ მხრივ ქუთაისის თეატრის გუნდმა,
მისმა ყოველმა მსახიობმა პირნათლად შეასრუ-
ლა თავისი ამოცანა გასტროლების დროს.

კარგად გამოიყურება სპექტაკლების სცენუ-
რი მხარე, რეჟისურა, მხატვრობა. აქ ბევრი რამე
არის საინტერესო, შთამბეჭდავი.

„რიგოლეტო“ დადგმულია ტრადიციულად,
აკადემიური ზომიერებით. შედარებით ორიგი-
ნალურია IV (პარტიკურით — III) მოქმედე-
ბის სცენური გადაწყვეტა (სპარაფუნის დუქა-
ნი), საერთოდ კი რჩება ისეთი შთაბეჭდილება,
რომ მხატვრის (ი. ასკუჯავა) სასცენო გამოცდი-
ლება ბოჭავს რეჟისორის (გ. გაჩეჩილაძე) თავი-
სუფლებას. ძალიან სწორია, რომ სპარაფუნის
გამოკყავს ტომარაში გახვეული ჯილდა და არა
ფიტული. ამან აღგვიძრა სურვილი გვეჩიჩია
სპექტაკლის ავტორებისათვის გაეხსნათ კუპური
— ჯილდასა და რიგოლეტოს გენიოლური ფინა-
ლური სცენა — დუეტი. ქუთაისის სპექტაკლის
აკადემიური ტონი სწორედ ამას გვეკარნახობს,
რომ არაფერი ვთქვათ რომანტიკული ოპერის იმ
უნივერსალურ პრინციპზე, ცრუ დინამიზმის გამო
რომ არღვევენ ხოლმე ბევრ თეატრში. საქმე
ისაა, რომ რომანტიკული ოპერა უნდა მთავრდებ-
ოდეს დიდი ფორმით — არიით, დუეტით, ან-
სამბლით... და არა რეჩიტატივით. ასეთ შემთხვე-
ვაში ირღვევა მუსიკალური კომპოზიცია. ქუთაი-
ისის თეატრი თავისუფლად შეძლებს ამ ტრადი-
ციული სცენური უსამართლობის დაძლევას. ამ
სცენას მხატვრული სახის გახსნისათვის და სპექ-
ტაკლის ეთიკური კონცეფციისათვის გადამწყვე-
ტი მნიშვნელობა აქვს, აქ ხდება კათარზისი, —

სცენა სპექტაკლიდან „რიგოლეტო“.
რიგოლეტო — თ. ფარცვიანი,
ჯილდა — ლ. მესხი



განწმენდა და ამაღლება. აქ მარცხდება ჰერცოგი, მისი სიმრუშე ვერ სძლევენ ჯილდას სულიერ სიწმინდეს და სიმაღლეს.

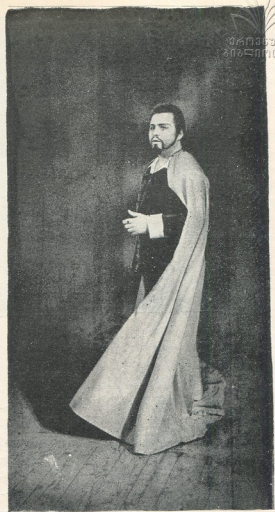
ქუთაისის თეატრის საბექტაკლეები აღძრავენ სწორედ ანთ სერიოზულ საკითხებს. ჩემის აზრით, ეს არის ყველაზე უფრო დიდი ღირსება, ძვირფასი თვისება. სხვა შემთხვევაში, ვინ იცის, რამდენჯერ გამოვსულვართ საოპერო საბექტაკლეებიდან გულცივად, გულგრილად ან ისეთი განწყობილებით, უბედური შემთხვევის მოწმეს რომ შეიპყრობს ხოლმე — გოგონებით, როდესაც არც ლაპარაკი გინდა და რამეზე ფიქრიც კი უაზროა.

საინტერესოა რეჟისორ ვ. ნიკოლაძის „ტოსკა“. იქ, სადაც რეჟისორი მიჰყვება მუსიკის სულს, იგი შთამბეჭდავ სცენურ დინამიკას გვიმტლავინებს, სადაც რეჟისორის ზომიერების გრძნობა ღალატობს, სცენური უხერხულობა იქმნება.

არაორდინარულია და დამაჯერებელი პირველი ორი მოქმედების ძირითადი მოდელი, როგორც შინაგანი სახის მხრივ, ასევე სტილისტურად. განსაკუთრებით გამოვყოფდი მეორე მოქმედებას, რომელიც გამოირჩევა განზოგადებული ეთიკური პათოსით, მასშტაბური ჩანაფიქრით, შინაგანად გამართლებული რიტმით. მით უფრო თვალშისაცემია ზოგიერთი ხარვეზი, რომელიც ზოგ შემთხვევაში აბრკოლებს სარეჟისორო ჩანაფიქრის სრულ რეალიზაციას. მოქმედების თანმიმდევრობის თვალსაზრისით დაკვირვების სცენაში არ არის აუცილებელი გასისხლიანებული კავარადოსის ამოთრევა, შემდეგ მისი უკან დაბრუნება — ეს ანელებს წინსვლას (სინათლის აქცენტები აქ გადამწყვეტ როლს ვერ თამაშობენ). ამავე დროს, ტოსკა რატომღაც არ ისწრაფვის კავარადოსისაკენ, მხოლოდ შორიდან ესიტყვება მას, სკარპიას კი ყველაფერი მკაფიოდ ესმის. ყოველივე ეს ეწინააღმდეგება პარტიტურას, მიეღს სცენარს და, რაც მთავარია, არაფერს მატებს თავისთავად კარგად მიგნებულ ზოგად სურათს.

პირველ აქტში ორმა მოულოდნელმა შეუსაბამომა მიიქცია ყურადღება; ანჟელოტის აქვს ისეთი ფრაზა, რომელიც მიგვანიშნებს თუ ხარ არის დამალული ატავანტის კაპელის გასაღები. სცენაზე კი მადონას გამოსახულება და ფილა ნაკურთხი წყლით ცალ-ცალკეა — ეს, ჯერ ერთი, შეუძლებელია კათოლიკურ ეკლესიაში და, რაც მთავარია, არღვევს აქტის მთლიანობას.

პარტიტურის მიხედვით სკარპია შემოსვლისთანავე დაითხოვს ყველას, ვინც ამ დროს ეკლესიაშია და ტოვებს მსახურს დასაკითხავად, სპეციფიკური ინტონაციებით დაბალ რეგისტრში უბრძანებს სპოლტას ყოველი კუთხე „დაყნოსოს“ ისე, რომ ყურადღება არ მიიქცოს. ჰობოსი, კლარნეტისა და ფაგოტის იდუმალი ინტონაციებით კიდევ უფრო აგვიღინწამს იდუმალების შემზარავ ხასიათს. საბექტაკლეში კი ყოველი-



სცენა საბექტაკლიდან — „რიგოლუტო“. ჰერცოგი — ა. კურდულია

ვე ამის სკარპია აკეთებს საჯაროდ, გოგონებულ ბრბოს თვალწინ. ჩანაფიქრი არ ემთხვევა მუსიკალურ შინაარსს და ამის გამო ვერ აღწევს სასურველ ეფექტს.

საგანგებოდ შევიჩრდები მესამე მოქმედების დასაწყისსა და ფინალზე, სადაც რეჟისორი არც მანერების აღქმას ენდობა, არც პუჩინის მუსიკის შთამბეჭდავ ძალას. „ტოსკას“ მუსიკალური დრამატურგია იმდენად ცხადია, რომ არაა აუცილებელი ყველაფრის ილუსტრირება იმ გულბერკვილო ასოციაციური ხერხებით, რომლებიც, მხატვრული თვალსაზრისით სტოყებენ ნაპოლადევი სიჭარბის შთაბეჭდილებას (ზუდაპირული ილუსტრირება, საერთოდ, არასაკადრისი საშუალებაა ნაწარმოების გახსნისა).

მუსიკალური ტექსტისადმი ერთგულება უნდა გაქციოთ საოპერო თეატრის, საოპერო რეჟისურის აუცილებელ პირობად. თუ ამ პრინციპს ვუღალატეთ, შემოქმედებითი მარცხი არ აგვედამბა.

ოპერის თეატრში მოსული დრამის რეჟისო-



სცენა სპექტაკლიდან „ახალგაზრდა გვარია“

რები უპირატესობის ერთგვარი გრძნობით ეცი-
დებიან ხოლმე საოპერო ტრადიციებს, შტამპე-
ბის ნგრევის საბაზით თვითნებურად ექცევიან
ავტორის ჩანაფიქრს, ნაწარმოების მხატვრულ
კონცეფციას, მის სულისკვეთებას. ამ დროს ისი-
ნი თავს იმართლებენ დრამატული თეატრისათ-
ვის დამახასიათებელი თავისუფალი ინტერპრე-
ტაციის მეთოდით. მე კი მგონია, რომ ეს არაა
სარწმუნო საბუთი. თვითნებობას არც დრამა-
ტული თეატრის რეჟისურა იტანს. გ. ტოვსტონო-
გოვი გარკვევით წერს: „სცენური ნაწარმოების
შინაარსსა და ფორმას განსაზღვრავს დრამატურ-
გი. ჩვენნი ამოცანაა გამოფანახოთ, დაეინახოთ, გა-
ვიყოთ, შევივარძლოთ ავტორის ინდივიდუალურ
წყობა, მოცემული პიესის განსაკუთრებული განუ-
მორჩებელი აგებულება და გადაიტანოთ ყვე-
ლაფერი ეს სცენურ ენაზე. სპექტაკლის მხატვ-
რული გადაწყვეტა არ შეიძლება მონახოს პიე-
სის გარეშე. ყოველი ავტორი ყოველი პიესისათ-
ვის პოულობს პირობითობათა საკუთარ სისტე-
მას, თამაშის საკუთარ პირობებს. თუ მოგწონთ
პიესა, მაშინ კეთილი ინებეთ აღმოაჩინეთ, ამო-
ხსენით, დიკავით ავტორის მიერ შემოთავაზე-
ბული პირობები. თვითონ ნუ მოიგონებთ მათ.
მოცემული პიესის „თამაშის პირობების“ დად-
გენა რეჟისორის მთავარი ამოცანაა.“

„სიტყვით კი არა, საქმით უნდა ვაღიაროთ
ავტორის პრიმატი რეჟისურაზე!“...

„... ჩვენ ვალდებული ვართ ვიაზროვნოთ ავ-
ტორის ჟანრში, მივიღოთ მასი გასაღები, მოვი-
მართოთ მის შემოქმედებით ტალღაზე.“!

ასეა ეს დრამატულ რეჟისურაში, მითუმეტეს,
ასე უნდა იყოს მუსიკალურ თეატრში, სადაც
მუსიკაა ნაწარმოების ტექსტიცა და „ქვეტექს-
ტიც“ (კ. სტანისლავესკი). სრულებითაც არა
მსურს რეჟისორ ვ. ნიკოლაძეს თავს მოეხაზიო
ჩემი თვალსაზრისი, მაგრამ თავისი პრაქტიკისა-
დმი კრიტიკული დამოკიდებულება, კომპოზი-
ტორ-დრამატურგის მიმართ მეტი ერთგულება და
ნდობა მხოლოდ დაეხმარებოდა მას შემდგომ
მუშაოებაში.

ვ. ნიკოლაძეს ნამდვილი, ღვთით მომადლე-
ბული სარეჟისორო ნიჭი აქვს, მას გააჩნია სპექ-
ტაკლის ენერგიული განვითარების ალღო და
უნარი. „ტოსკას“ გარდა, ამაში დაგვარწმუნა
„ახალგაზრდა გვარიაზე“. სპექტაკლის სცე-
ნური პლანი მონუმენტურია, გამომსახველი.
ოღონდ, სასურველია ინტიმური სცენების გამო-
ყოფა საერთო ფონიდან, მათთვის უნდა შეიქ-
მნას სათანადო გარემო. სპექტაკლში ოსტატუ-
რადაა დადგმული მასობრივი სცენები. მხატვარ
თ. არსენიძეს სწორად აქვს ნაპოვნი კოლორი-
ტი. იგი უბრალო საშუალებებით აღწევს გამო-
სახველობას. აქ იგრძნობა სივრცე, თუკუპაციის
მიძიე ატმოსფეროც, ეროვნული წინააღმდეგობის
ურყევი ენერჯიაც.

ქართული საოპერო თეატრის მშვენებას ყო-
ველთვის წარმოადგენენ მომღერლები. მისასლ-
მებელია, რომ ქუთაისის საოპერო დასი ღირსე-
ულად ატარებებს ამ დიდ კულტურულ ტრადი-
ციას.

ქუთაისის საოპერო თეატრის ისტორია ათ წე-

¹ გ. ტოვსტონოგოვი, რეჟისორის პროფესია, თბი-
ლისი 1975, გვ. 243-245.

ლსაც არ ითვლის. მის წიაღში კი უკვე დაგეგმულნი იხეი რანგის ვოკალისტიები და მსახიობები, რომლებსაც ბევრი ცნობილი საოპერო თეატრი საიმონენებით იტვლებდა თავის კოლექტივში. მეტი წილი ამ მომღერალთაგან თეატრში მისი დაფუნებისთანავე მოვიდა. ეს იყო გამოუცდელი, სცენას შეუჩვეველი ახალგაზრდობა, ახლა უკვე ბევრი მათგანი ფართო საშემსრულებლო დიაპაზონის არტისტია, მათ შეუძლიათ ურთულესი საშემსრულებლო ამოცანების მაღალ დონეზე გადაწყვეტა. ეს ძალზე ნიშანდობლივია. სიმერსეტ მოუმი თავის ცნობილ ნაწარმოებში „შედგეების დაჯამებისას“ შეინიშნავს: „პროფესიონალი იმით განსხვავდება დილეტანტისაგან, რომ პროფესიონალი ვითარდება, დილეტანტი კი არა“-ო.

ქუთაისის თეატრის მომღერალთა უმრავლესობა შეუნელებელ შემოქმედებით ზრდას ატლენს. სულაც არ არის აუცილებელი და, რეალურად, ეს შეუძლებელიცაა, რომ თეატრში მოსულმა ახალგაზრდა მომღერალმა ერთნაირი სრულყოფით უპასუხოს სათეატრო ხელოვნების ყველა მოთხოვნას. მთავარია, მასში ამოვიცნოთ ზრდის, განვითარების, წინსვლის პერსპექტივები. თეატრში მუშაობა თანდათან გამოავლენს მისი მომზადების ხარისხს, შემოქმედებით სიცოცხლისუნარიანობას. სამწუხაროდ, ჩვენ ხშირად ვართ მოწმენი იმისა, რომ კარგი, ზოგჯერ ბრწყინვალე მონაცემების ახალგაზრდა მომღერალი ერთ ადგილზე იტყპნება და პერმანენტულად რჩება „იმედების მომცემ ახალგაზრდად“. ხშირია ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც მოკრძალებული მონაცემების მომღერალი ინტენსიურად ვითარდება, ისტატება, წელში სწორდება და თეატრის წამყვანი ძალა ხდება. აქ საქმეს წყვეტს სკოლის, მომზადების ვარგისიანობა, რაც მართოდენ ტექნიკური ჩვევების ათვისებით არ ამოწურება, არამედ გულისხმობს ახალგაზრდა შემსრულებლის მსოფლმხედველობით, ეთიკურ, ესთეტიკურ პოზიციასაც, მისი კულტურის დონეს. კარუხო ურჩევდა ახალგაზრდებს — „შე გეშინიათ შეცდომის, შეუცდომელი არავინ არის. მთავარია ის კი არ არის, შეცდომა არ დაუშვა, მთავარია დროულად შეამჩნიო იგი, არ შეგშინდეს მისი აღიარებისა“. ასე მიმდინარეობს პროფესიონალის ზრდა, სხვა გზა არ არსებობს. ხელოვნებაში ნამდვილი წარმატება თანმიმდევრული, მოხანსწრაფული მუშაობის შედეგია და არა ციდან ჩამოვარდნილი მოულოდნელი სასწაული.

თანამედროვე ფიქტურთმთავი კი იციან, რომ „ვარსკვლავები ციდან არ ცვივა“, ჩვენ ვოკალურ სამყაროში კი ბევრი პედაგოგი, რეჟისორი, დირიჟორი, ადმინისტრატორი ისევე ცაში იყურება, იქნებ რაიმე ჩამოვარდეს. გარსიას ეკუთვნის სიტყვები „არტისტის იმპროვიზებული

შექნა არ შეიძლება, არტისტმა თანდათანობით ფორმირების გზა უნდა გაიაროსო“. დროა, ჩვენ მუსიკალურ სამყაროში, კრიტიკაშიც შევიშინოთ ამ საკითხის მიმართ ჯანსაღი, პრინციპული დამოკიდებულება! ქუთაისის თეატრის გამოცდილება, მეტიც — გაკვეთილი — ამ მხრივ სამაგალითია.

სიხარულით მივესალმები ჩემს ქუთაისელ კოლეგებს, ახალგაზრდა ისტატებს, ვურჩევ მათ ვოკალურ ხელოვნებაში არ ურთულესი გზით სიარულს, ვუსურვებ შემოქმედებით გამარჯვების მოპოვებას, სიხარულის მოტანას ჩვენი ხალხისათვის.

ქუთაისის საოპერო თეატრი თბილისში ჩამოვიდა შემდეგი შემაღდენლობით: სოპრანოები: — ლია მეხია, ია ჯაფარიძე, ოლღა ჭურღულია, ზანდა ბერულავა, ნათელა ხიხანიძე, ნუნუ გამყრელიძე, ფიოლა დუნდუა, თინათინ ნიკოლაძე, ნარია კიკელაშვილი.

მეცო-სოპრანო — ალისა ცინცაძე.
ტენორები — ანზორ გოგოლაშვილი, ვასტანგ მითაიშვილი, შალვა ღოღობერიძე, თემურ კორძაია, ანატოლი ჭურღულია, იოსებ კიწურაშვილი.

ბარიტონები — თამაზ ფარცვანია, კაიხურ კასრაძე, ალექსანდრე მამუკელაშვილი, გოვე კინწურაშვილი, გიორგი ლომთაძე, ამირან ფხაკაძე, რომან გუმბაძე.

ბანები — იუზა ქუთათელაძე, ალექსი სუბოტინი, იოსებ ოცგელი.

ორიოდ სიტყვა საგასტროლო რეპერტუარის შესახებ. თავისი ხანმოკლე არსებობის მანძილზე ქუთაისის საოპერო დამა დადგა ბევრი ქართული წარმოდგენა: „აბესალომ და ეთერი“, „დასი“, „მინდია“, „დარჯან ციხერი“, „ქეთო და კოტე“, „ბროლის ქოში“, „წითელქუდა“. თეატრი მომავალშიც აპირებს ეროვნული ოპერების დადგმას. უცნაურია, მაგრამ ფაქტია, საგასტროლო რეპერტუარში არ შევიდა არც ერთი ქართული ოპერა (თუ არ ჩავთვლით გ. ჩაიძის გაურკვეველი ჟანრის სპექტაკლს „დარსიანის გასაქოი“) — „რიგოლეტო“, „ტოსკა“ და „ახალგაზრდა გვარდია“ როგორც უკვე აღვნიშნე ძლიერი სპექტაკლებია, თბილისელი მყურებელი მონატრებელია ამგვარ სპექტაკლებს... საფიქრებელია, ქუთაისის თეატრს არ გააჩნია ასეთი დონის ქართული საოპერო სპექტაკლი და თუ ეს ასეა, მაშინ უნდა ვიზრუნოთ ამ ხარვეზის გამოსწორებაზე.

ქუთაისის საოპერო თეატრის გასტროლებს თბილისში სისტემატური ხასიათი უნდა მიეცეს.

შთაბეჭდილება და სურვილები

დიდი მირცხულვა

ქუთაისში საოპერო თეატრის გახსნას მთელი საქართველო აღფრთოვანებით შეხვდა. სავსებით ბუნებრივია, რომ მისმა პირველმა გასტროლებმა თბილისში ასეთი დიდი ინტერესი გამოიწვია. სპეციალისტებმა მაღალი შეფასება მისცეს წარმოდგენით სპექტაკლებს, რაც მეტყველებს თეატრის წარმატებაზე.

რეპერტუარი, რომელიც თეატრმა თბილისში ჩამოიტანა, მრავალმხრივი იყო. ჩვენ ვნახეთ როგორც ევროპული კლასიკა, ასევე თანამედროვე საბჭოთა (უკრაინელი და ქართველი) კომპოზიტორების ოპერები. თვალსაჩინოა ის დიდი შრომა, რომელიც თეატრის ხელმძღვანელობას, მთელ კოლექტივს ჩაუტარებია, რაც საჭიბარი და მისაბამია სხვებისათვის.

ისევე როგორც ჩვენი რესპუბლიკის მთელ რიგ მხატვრულ კოლექტივებში, ქუთაისის თეატრის შემადგენლობაშიც ჯერ კიდევ არ არის დაკული ძალთა თანაფარდობა. თუმცა, საბედნიეროდ, კოლექტივში არიან ისეთი მონაცემების შემსრულებლები, რომლებიც არ ჩამოუვარდებიან ჩვენი ქვეყნის წამყვან შემოქმედებით ძალებს. ეს შეეხება როგორც ვოკალისტებს, ისე ორკესტრის ზოგიერთ არტისტსაც.

ერთი სიტყვით, ქუთაისის თეატრში არსებობს ის საიმედო საყრდენები, რომელთა გონივრული გამოყენებით, რომელთა მეშვეობით უნდა ხდებოდეს მხატვრული ამოცანების გადაჭრა გველ ისნობა როგორც რეპერტუარის დადგენას, ისე საშემსრულებლო ძალების შერჩევასა და დაკომპლექტებას, რაც დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებს თეატრის ხელმძღვანელობას.

ამასთან ერთად, თეატრის ხელმძღვანელობამ უნდა შეაჩეროს კოლექტივის წამყვანი შემოქმედებითი ძალების დენადობა, არ უნდა დაუშვას მათი გადასვლა თუ გადაბირება რესპუბლიკის სხვა თეატრებში. სამწუხაროდ, ასეთი ტენდენ-

ცია აღინიშნება, რაც საზიანოა ქუთაისის საოპერო თეატრისათვის. საჭიროა დასის მონოლითური მთლიანობის მიღწევა. ნაზოლოდ ამ გზითაა შესაძლებელი რეპერტუარის შენარჩუნება და გაფართოება, მხატვრული ღონის პარმონიული განვითარება. ამავე მიზნით ჩვენი ქვეყნის ამა თუ იმ საოპერო თეატრიდან პერიოდულად უნდა მოვიწვიოთ ხოლმე გამოცდილი რეჟისორები, დირიჟორები, მხატვრები, აამისოდ ქუთაისის თეატრში ნიადაგი უკვე მომწიფებულია.

კოლექტივის საშემსრულებლო დონეს მაღლა ასწევს აგრეთვე გასტროლითი სოლისტების მოწვევა.

ამ ხალგაზრდა კოლექტივს აუცილებლად სჭირდება კონსულტანტი ვოკალის დარგში, პედაგოგები სცენური ოსტატობის იმ სპეციალობებში, რომელთა სათანადო დაუფლება ვერ მოხერხდა კონსერვატორიაში.

ყველაფერი ეს, ცხადია, საგრძნობლად ასწევს მთელი კოლექტივის პროფესიულ დონეს, გაზრდის მის შემოქმედებით შესაძლებლობებს, და ატვირთს მისცემს უფრო რთული მხატვრული ამოცანების დაძლევისათვის.

რეპერტუარის შერჩევის დროს თეატრის ხელმძღვანელობა უნდა ითვალისწინებდეს დასის მხატვრულსა და ტექნიკურ შესაძლებლობებს. ამ თვალსაზრისით ნაადრევად მიმართა ახალგაზრდულ თეატრში ისეთი რთული და მასშტაბური ოპერების დადგმა, როგორიცაა „პიკის ქალი“, „ბორის გოდუნოვი“, „კარმენი“, „ტოსკა“ და სხვა.

მიუხედავად ნიჭიერებისა, თეატრის საშემსრულებლო ძალებისათვის ჯერ ადრეა ისეთი ჭარბი ხმოვანების, ძლიერი იღვრადობის ნაწარმოებთა დადგმა, როგორიცაა ვერისტული და „გუანდ ოპერას“ ტიპის სპექტაკლები.

ჩემის აზრით, თეატრის რეპერტუარში უნდა ადგილი დაეთმოს კლასიკურ კამერულსა და კომიკურ ოპერებს. ეს ხელს

შეუწყობს კოლექტივის ტექნიკურსა და მხატვრულ ზრდას — დახვეწავს სამემსრულებლო გამოყენებას, ანსამბლურ ჟღერადობას, ინტონაციურ სინქრონიზაციას და გამოუმუშავებს კოლექტივის კიდევ ბევრ სხვა საჭირო თვისებას. ერთი სიტყვით, ქუთაისის თეატრმა უნდა გამოიყენოს სტუდიური მუშაობის მეთოდიც.

ყოველივე ამის აუცილებლობას ადასტურებს ბუჩინის ოპერის „ტოსკას“ დადგმა. მრავალი მიზეზის გამო ეს მშვენიერი ქმნილება სათანადოდ ვერ აქვდა დადგინებული ქუთაისის თეატრის სცენაზე. ამის ძირითადი მიზეზი კი ისაა, რომ ბუჩინის პარტიტურა გათვალისწინებულია დიდი შემადგენლობის ორკესტრისათვის, რასაც ჯერჯერობით მოკლებულია ქუთაისის თეატრი. ამიტომაც, რომ სიმებიანსა და სასულე საკრავთა შორის არ მყარდება ორგანული კავშირი, ორკესტრი ვერ აღწევს პროპორციულ ჟღერადობას.

„ტოსკას“ დადგმასთან დაკავშირებით გამოთქვა მსხვილი კრიტიკული შეხედულებებიც. სულაც არა ვარ მომხრე კარნაკოვიტი ტრადიციონალიზმისა და სქოლასტიკისა. მაგრამ დიდი სიფრთხილე უნდა გამოვიჩინოთ კლასიკური ქმნილებების „თანამედროვე“ თვლით წაკითხვის დროს. სადადგმო ჯგუფის ამოსავალი წერტილი ყოველთვის უნდა იყოს კომპოზიტორის პარტიტურა — ეს ანბანური ჭეშმარიტება გახლავთ.

არავის არა აქვს უფლება შეცვალოს ავტორის იდეური თუ მხატვრული კონცეფცია. ქუთაისის საოპერო თეატრის დადგმაში კი ამ სახის დარღვევებს ბევრს ვხვდებით. სრულიად გაუმართლებელია მესამე აქტის ფინალში რეჟოლუციური სულისკვეთების შეტანა, დროშის აფრიალება, აჯანყებულთა შემოჭრება და სხვა, ინტიმურ სცენებში კი გარეშე, მდუმარე პერსონაჟების შემოყვანა.

სამაგალითოდ აღვნიშნავ თუნდაც ტუსალების უტყველ ნას მესამე მოქმედებაში, აგრეთვე პირველი მოქმედების ფინალში ხალხის მონაწილეობას. ოპერაში ყოველ პერსონაჟს უნდა გააჩნდეს თავისი მუსიკალური ფუნქცია, საპირისპირო შემთხვევაში უაზროდ მესასება მათი მონაწილეობა სპექტაკლში. ასევე გაუმართლებელია ეკლესიის მნათესა საჩივილი კაპარადოსის ცნობილი არის დროს (პირველი მოქმედება) და სხვა.

სპექტაკლ „ტოსკას“ საპირისპიროდ, კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა „რიგოლეტომ“, სადაც არ აღინიშნება მსგავსი ლაფსუსები.

ჩემის ღირსია თეატრის დამოკიდებულება თანამედროვე კომპოზიტორთა შემოქმედებისადმი. მხედველობაში მაქვს ახალგაზრდა კომპოზიტორ გ. ჩლაიძის კომიკური ოპერა „დარისპანის გასაჭირი“.

ქუთაისის საოპერო თეატრის სიმფონიური ორკესტრი. დირიჟორი — რ. ზურცილაძე.



გ. ჩლაიძე მიმანჩია ერთ-ერთ ნიჭიერ ახალგაზრდა კომპოზიტორად, რომელიც დაჯილდოებულია ვოკალის შევრძენების უნარით. ეს იშვიათი და ძვირფასი თვისება გახლავთ. ამიტომ განსაკუთრებით სიფრთხილე და მზრუნველობა სჭირდება სწორედ მისი ნიჭის ამ მხარეს. მიზანშეწინილად მიმანჩია ათაბერი ჭანში ახალგაზრდა კომპოზიტორის ეს პირველი ცდა სწორედ ამ კუთხიდან განვიხილო.

„დარისპანის გასაჭირში“ აშკარად სჭარბობს მუსიკალური დეკლამაციის ფორმები. კომპოზიტორს გამოყენებული აქვს რეჩიტაციის ყველა სახეობანი — დაწყებული parlando-დან მღერად რეჩიტატივამდე.

ყველაფერი ეს, როგორც ჩანს, ნაკარნახევია ოპერის სიუჟეტით, იმერული დიალექტის უაღრესად კოლორიტული და სახოვანი ლექსიკით. ახალგაზრდა კომპოზიტორის საქმეადა ისიც უნდა ითქვას, რომ მთელი ოპერის მანძილზე სიტყვათა მახვილი თითქმის არსად არ არის დამახინჯებულნი, რაც ასე ხშირად გვაღიზიანებს ხოლმე თანამედროვე ვოკალური მუსიკის მოსმენისას.

ეს გარემოება მეტყველებს იმაზე, რომ ოპერის კლავირი სიტყვის ხატოვანი აქლერების ფართო შესაძლებლობებს შეეცაბეს, რაც ფრიალ მნიშვნელოვანი ღირსებაა. ჩვენი მუსიკათმცოდნეები, ალბათ, დაწვრილებით განიხილავენ „დარისპანის გასაჭირში“ რეჩიტატიული სტილის სხვა მხარესაც. ისინი, სხვათა შორის, აღნიშნავენ იმასაც, რომ ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორი ცდილობს გაუკავოს გზა ეროვნული რეჩიტატიული სტილის ოპერას. შესაძლოა, ვინმეს ეს გადაჭარბებულად მოუჩვენოს. იმაში კი ეგერად შემიძლება, რომ ოპერა „დარისპანის გასაჭირი“ რეჩიტატიული სტილის საოპერო ნაწარმოებთა ჯგუფს მიეკუთვნება. აქ კი წამოიჭრება ასეთი კითხვა: რამდენად გამართლებულია ქართული ოპერა „დარისპანის გასაჭირი“ რეჩიტატიული სტილის გზით? ხომ არ ეწინააღმდეგება ვოკალიზაციის ეს ფორმა ოდიოზანვე დადგენილ ქართულ სასიმღერო ტრადიციებს?

ყველა თუ არა, უმეტესობა ხომ მაინც დამეხანება, რომ ქართული პროფესიული მუზიკა სწორედ ამ შესანიშნავი ტრადიციების საფუძველზე უნდა ვითარდებოდეს. ცხადია, ეს არ გამოირჩევა დეკლამაციური ფორმების გამოყენებას. უამისოდ პროფესიული (და თვით ქართული ხალხური) ვოკალური ხელოვნება წარმოუდგენელია. მეტსაც ვიტყვი — თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორებს ჯერ კიდევ ბევრი აქვთ გასაკეთებელი ეროვნული მუსიკალურ-დეკლამაციური სტილის შექმნა-განვითარების საქმეში. მსოფლიო საოპერო ხელოვნება ამტკიცებს, რომ ამოუწურავია დეკლამაციური გამომსახველობის საშუალებები, რომ მათი განვითარების გზა უსასრულოა. ვოკალური გამომსახველობის ეს სტილი მუდმივ სახეცვლას განიცდის. ამიტომ სრულიად ბუნებრივი იქნება თუ ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორები მაღალ შემოქმედებითი პრინციპებით მიუდგებიან და განავითარებენ დიდი ზაჭარა ფალსეშელის მიერ კლასიკური სრულქმნილობით ჩამოყალიბებულ secco და accompagnato რეჩიტატივების ეროვნულ ნაირსახეობებს. სიამოვნებით აღვნიშნავ იმასაც, რომ ზ. ფალაშელის მიერ ნაადრევად

ამ ტრადიციებს დიდი წარმატებით ანვითარებენ მომდევნო თაობის გამოჩენილი კომპოზიტორები — შალვა მშველიძე და ოთარ თაქთაქიშვილი.

ამასთან ერთად, ისიც არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ ისეთი დიდი და რთული ფორმის შექმნისას, როგორცაა ოპერა, მუსიკალური დრამატურგიის ხერხემალს უნდა წარმოადგენდეს ფართოდ გავრცელებული საწყისი. ანგარიში უნდა გაეწიოს იმასაც, რომ ქართველი კაცი ვოკალურ, კერძოდ კი, საოპერო ხელოვნებაში უპირველესად მღერაობას, ხატოვან სიმღერას ეძებს.

გ. ჩლაიძეს გააჩნია სასიმღერო კანტილენის შექმნის ნიჭი, ამიტომაც მგონია, რომ ახალგაზრდა ავტორი მელოდიის სამყაროში უფრო მჭვერეტეკველურად, უფრო სრულად და ხატოვნად გადმოსცემდა სათქმელს.

ამის საწინდარია ცნობილი ხალხური სიმღერების „შორის გზიდან“ სატრფოს ველი“ — და „აზუსუნდი ფუტპაროს“ ჩლაიძისებული ინტერპრეტაცია. ერთი სიტყვით, გ. ჩლაიძის ნიჭში მე ვხედავ სასიმღერო მელოდიის შექმნის პოტენციას და ამიტომ მისი ასეთი უსოფო გატაცება რეჩიტატიული სტილით მიმადლებული უნარის დაღატად მესახება. ეს დაღატადი კი ძვირად დაუჯდა ჩვენს ავტორს. მხოლოდ ამით აიხსნება ის დასანანი ერთფეროვნება, რომელიც შეინიშნება ოპერის პერსონაჟთა მუსიკალურ დახასიათებებში. — გ. ჩლაიძის მოუჩვენოს „დარისპანის გასაჭირი“ და მის რეჟისორულ ინტერპრეტაციას ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (1978 წელი № 1) ფართოდ მიმოიხილავს და აანალიზებს მუსიკისმცოდნე მანანა ახმეტლი. იქ მოცემული ყველა შენიშვნა მოტანილია მაკალ პროფესიულ დონეზე, ამიტომ მეც ვეუბრები მ. ახმეტლის შესჯედლებებს.

„დარისპანის გასაჭირზე“ და მის ავტორზე შევჩერდი იმიტომ, რომ ამ სპექტაკლის დადგმის ფაქტიმი ჩანს ქუთაისის თეატრის შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი პოზიცია, — ამით კოლექტივმა გამოამყვანა გულისხმიერი დამოკიდებულება, მზრუნველობა ეროვნული საოპერო ხელოვნებისა და ახალგაზრდა ავტორის მიმართ. ეს მისასალმებელია.

ზარმაჯების გზიით

ტატინა დუნენკო

ძალიან გასარბული და კმაყოფილი ვარ ქუთაისის საოპერო თეატრის გასტროლებით, რომლებმაც დაგვანახეს, რომ კოლექტივში შექმნილია სერიოზული და საქმიანი ატმოსფერო. სპექტაკლების მუსიკალურმა დონემ იმდენად კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა, რომ აღმეძრა სურვილი საოპერო კერების დაარსებისა ჩვენი რესპუბლიკის სხვა ქალაქებშიც. მით უფრო, როცა გვყავს ნიჭიერი ახალგაზრდობა, რომელიც დაგვეზარებოდა ამ დიდი და საჭირო საქმის ორგანიზაციაში.

ქუთაისის საოპერო კოლექტივის აღმავლობაში, უთუოდ, დიდი წვლილი შეაქვს თეატრის მთავარ დირიჟორს რევაზ სურცილავას, რომელიც იბრძვის მაღალი პროფესიული დონის დამკვიდრებისათვის. როგორც ჩანს, იგი სერიოზულად, მთელი პასუხისმგებლობით მუშაობს სოლისტებთან, გუნდისა და ორკესტრის მსახიობებთან. სავანებოდ აღვნიშნავ ორკესტრსა და გუნდს, რომელთა შესრულებაში იგრძნობა სიმწყობრე, რიტმული სიმკვეთრე. ეს დიდი გამარჯვებაა.

„რიგოლტოს“ ხვდა ნამდვილი, დიდი წარმატება. აქაც პირველ რიგში დავასახელებ დირიჟორ რ. სურცილავას, რომელმაც შესძლო სპექტაკლის ყველა კომპონენტის ორგანიზება, გამოავლინა შემოქმედებითი ალღო და ნებისყოფა, მიაღწია რიტმული საწყისის გამოკვეთასა და გამახვილებას. ეს მით უფროა აღსანიშნავი, როც მთავარი როლების შემსრულებელ მომღერლებს

— თამაზ ფარცვანიას (რიგოლტო) და ია მესხს (ჯილა) დროდადრო დალატობთ რიტმის გრძნობა. თ. ფარცვანია ამუღვანებს მიდრეკილებას არქარბისაკენ, ი. მესხი — შენელებისაკენ. შესაძლოა, ეს ზედმეტი მღელვარების შედეგად იყოს.

არქარბული მეჩვენა გუნდი „ჩუმად, ჩუმად“. აქ უკვე რ. სურცილავამ უნდა მიაგნოს უფრო მყარსა და ზუსტ ტემპს.

თამაზ ფარცვანია ნიჭიერი არტისტიკა, კარგად გრძნობს სცენას: ქმნის რიგოლტოს ცოცხალ, ტემპერამენტულ სახეს; მას ლამაზი ტემპრის ბარიტონი აქვს, მშვენივრად უძღვრის მაღალი რეგისტრი, რიგოლტოს ვოკალურ პარტიას მღერის თავისუფლად, გატაცებით, გუნებით. კარგად გრძნობს ფრაზას. მაგრამ მან ძალიან სერიოზულად უნდა იმუშაოს თავისი პარტიის რიტმულ ნახაზზე. განსაკუთრებული ყურადღება მიუძღვის „რიგოლტოს“ II და III მოქმედების დღეებებს, რიტმული სიმყარისა და სისუსტის თვალსაზრისით. წინათ მის სიმღერას ახასიათებდა ტრემოლაცია, რომლისგანაც იგი სავსებით განთავისუფლდა, ეს სასიხარულო ფაქტია.

ანატოლი ჭურღლიას იშვიათი სილამაზის ხმა აქვს. ყველა რეგისტრში თავისუფლად ქლერს. სპექტაკლის დასაწყისში იგი ძალიან ნერვიულობდა, რამაც წარმოშვა ინტონაციური უზუსტობები, მაგრამ უკვე III მოქმედებიდან მღეროდა ძალდატანებლად, გამოხსნაველად, რისი წყალობითაც წარმოვივიდინა პერტონის მეკეთრი, შთამბეჭდავი პორტრეტი. მომავალში ა. ჭურღლიამ უნდა იზრუნოს ინტონირების სიწმინდესა და სისუფთავზე.

ი. მესხს სასიამოვნო ტემპრის ფართო დიაპაზონის ხმა აქვს, კარგად უძღვრის მაღალი რეგისტრი, იგი ქმნის სახეს, მაგრამ უნდა ებრძოდეს შენელების, ტემპისაგან ჩამორჩენის ტენდენციას. მეტი ყურადღება მართებს დირიჟორისა და პარტნიორების მიმართ. შესაცვლელია მისი პარიკი, სახეს რომ უფარავს, აგრეთვე კოსტიუმიც, რომელიც ატლანტებს, ამბიებს მას. კარგი შთაბეჭდილება დასტოვეს სპექტაკლის სხვა მონაწილეებმაც, იგრძნობდა დიდი მონდობა, გატაცება, ენთუზიაზმი...

მომავალში კოლექტივმა უფრო გულდასმით უნდა იმუშაოს მუსიკალურ ტექსტზე, — ეს გადავიღებ სპექტაკლის დირიჟორს. „რიგოლტოს“ დადგმა გუუთვანის რეჟისორ გ. გაჩეჩილაძეს, რომელმაც არ უღალატა ტრადიციებს. სპექტაკლი დადგმულია კორექტულად.

მივსალმები ძიებებს, სიახლეს, გამომოგონებლობას, შტამპების ნერვეას. ამ თვალსაზრისით „ტოსკა“ მართლაც საყურადღებო წარმოდგენაა, მაგრამ ბოლომდე მაინც ვერ დავეთანხმები რეჟისორ ვ. ნიკოლაძეს, რომელმაც უარყო ტრადიციები, უარყო ის სცენური ფორმები, რომლებიც გამომუშავებულია ათეული წლების მანძილზე, როგორც ჩვენთან, ასევე ევროპის საოპერო სცენებზეც.

ყოველი კომპოზიტორის, მათ შორის პუჩინის საოპერო შემოქმედება, ფაქტზე, სათუთ, გულისხმიერ დამოკიდებულებას მოითხოვს. რეჟისორმა უნდა საფუძვლიანად შეისწავლოს კომპოზიტორის სამყარო, მისი ესთეტიკა, უნდა შეიყვაროს, შეგრძნოს მისი მუსიკა.

პუჩინი დიდი რეალისტი, რომანტიკოსი, ესთეტიკი. იგი სილამაზის, სიმართლის, სიკეთის მომღერალია. სწორედ ესაა მისი ესთეტიკის ამოსავალი და არა ნატურალიზმი, რომელსაც მას წინათ უმართებულოდ მიაწერდნენ ხოლმე. დრომ დაამტკიცა ამ შეზღუდულების სიმცდარე, შეუსაბამობა. ქუთაისელთა სპექტაკლში კი, რატომღაც, ისევე აქეთებენა აღებული გეზი.

რატომ დასტირდა რეჟისორს სკარპიას სახის ასეთნაირი გაშიშვლება? მუსიკა ხომ არ იძლევა ამის საფუძველს. პირიქით, სკარპია ნამდვილი არისტოკრატია, დახვეწილი და კეთილშობილია მისი მანერები, ფესტი, მიმიკა. იგი საოცრად მომხიბვლელიცაა, რაც მის მიერ ჩადენილ ბორტომოქმედებას უფრო ამაზრზუნს ხდის.

სპექტაკლში კი არ იკითხება პუჩინისეული გზნებით და მხურვალებით დახატული სკარპიას პორტრეტი.

აქ სკარპია სიმპაზიონის განსახიერებად იქცა; პიროვნების გაორების პუჩინისეული ტენდენცია როლის ასეთნაირი გაცალმხრივების შედეგად, გამარტივდა, გაუბრალოვდა, დაპატარავდა კიდევ. ეს გადახვევა პუჩინისეული ესთეტიკიდან. სკარპიას ასეთმა წარმოსახვამ, როგორც ჩანს, შეგავლენა მოახდინა შემსრულებელზე — თ. ფარცვანიძე დროდადრო ყვირილზე გადადის ხოლმე, რაც არ შეესაბამება მუსიკას, პუჩინისეულ შთანაფიქრს.

დირიჟორმა რ. ხურცილავამაც გადაუხვია ტრადიციულ ტემპებს. უმჯობესია იგი დაუბრუნდეს ავტორისეულ მითითებებს, მაშინ ყველაფერი თავის ადგილს დაიკავებს და პუჩინის მუსიკის ნამდვილ არსს გამოავლენს. განსაკუთრებით ჩქარობს დირიჟორი II (სკარპიასა და კავარადოსის დუეტის სცენა) და III მოქმედებებში (ტოსკასა და კავარადოსის დუეტი), რაც ხელს უშლის ზეაწვეული განწყობილების შექმნას.

გახტანგ მითაიშვილი (კავარადოსი) შესანიშნავი ვოკალური მონაცემებითაა დაჯილდოებული. თანაბრად ჟღერს ყველა რეგისტრში მისი ლამაზი და გამომსახველი ხმა, გარეგნობითაც



სცენები სპექტაკლიდან „ტოსკა“.
კავარადოსი — ვ. მითაიშვილი,
ტოსკა — ი. ჭაფავაძე





სცენები სპექტაკლიდან
„დარისპანის გასაჭირი“
ოიკო — ი. კომპაროშვილი,
ნატალია — ნ. ხიზანიშვილი,
მართა — ი. ჯაფარიძე.

დარისპანი — ა. ფხაკაძე,
ონისიმე — რ. გუმბელიძე.



სასცენო შეფერება ამ როლს. ვ. მითაიშვილმა მიაღწია წარმატებას. ოღონდ სასურველია მხატვრულ მხურვალეობა და სიბოლო, ამას პუჩინი მოითხოვს.

ი. ჯაფარიძემ (ტოსკა), თავისი ლამაზი სოპრანოთი ვოკალურად დასძლია ეს ურთულესი პარტია, მაგრამ მას არა აქვს მოძებნილი როლი-სათვის შესატყვისი ემოციური გასაღები, მინდა, რომ იგი უფრო აქტიური იყოს, უფრო დახვეწილი და მგზავბარე...

დიდი ოქტომბრის მე-60-ე წლისთავის აღსანიშნავად ქუთაისის საოპერო თეატრმა დადგა თანამედროვე უკრაინელი კომპოზიტორის მეიტუსის ოპერა „ახალგაზრდა გვარდია“, შექმნილი ფადეევის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით. ქუთაისის საოპერო თეატრის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში ესაა ყველაზე უნაკლო სპექტაკლი. ზუსტად, მწყობრად, სახოვანად უკრავს ორკესტრი, არავითარი შეუთანხმებლობა ორკესტრსა და სოლისტებს შორის, მშვენივრად ჟღერს უფრტიურა. სპექტაკლი ემოციურად, სადად, ხატოვანადაა დადგმული. იგრძნობა დირიჟორ რ. ხუნცილავასა და რეჟისორ ვ. ნიკოლაძის უაღრესად სერიოზული დამოკიდებულება ამ ფრიად საბასუსისგებლო წარმოდგენისადმი.

შთამბეჭდავი, მართალი, წრფელი სახეები შექმნეს მომღერლებმა ა. ჭურდულიამ, თ. ფარცვა-ნიამ, გ. ლომთაძემ, ო. ჭურდულიამ, ა. ცინცაძემ, მთელმა შემოქმედებრივმა კოლექტივმა.

მისასალმებელია, რომ თანამედროვე თემაზე დაწერილი ოპერა ასეთ მაღალ დონეზეა წარმოდგენილი.

დიდი ინტერესით ველოდი ახალგაზრდა კომპოზიტორ გ. ჩლაიძის ოპერას „დარისპანის გასაჭირი“, რომლის დადგმით ქუთაისის საოპერო კოლექტივმა ავტორის საშუალება მისცა გარკვეულიყო საოპერო ჟანრის საპედიფიკაში, შეემოწმებინა თავისი თავი, თავისი ცოდნა, მომზადება, გამოეტანა სათანადო დასკვნები.

გ. ჩლაიძემ საწყენად არ უნდა მიიღოს ის შენიშვნები, მისი ნაწარმოების მიმართ რომ გამოეთქვამ. ამას მოითხოვს საქმე, მისთვისაც საზიანოა მიმტევებლობა, შეღავათები, დაუმსახურებელი კომპლიმენტები. ჩემის აზრით, გაუკრვევ-ლია ამ ნაწარმოების ჟანრი, ეს არ არის ოპერა, იქნებ მისი ადგილი საოპერეტო სცენაზეა? მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც მუსიკა აშკარად შესა-ვეცია. დროდადრო, ალბათ, საჭიროა გადასვლა სალაპარაკო დიალოგებზე.

მუსიკა სტოვებს ერთფეროვან შთაბეჭდილებას. თითქოს ყველა პერსონაჟი მღერის ერთსა და იგივეს, მღერის ერთნაირად, რაც ღლის, ქანცაც მსმენელს. მომღერლებსაც უჭირთ სიმღერა, რადგან მათი პარტიები ნაკლებად ვოკალურია. ერთფეროვანია გრატესკიც, რომელიც ყოველთვის არაა გამართლებული, ვოკალური პარტიები იმდენად არამყარია, რომ ვიფიქრე — მომღერლებ-

მა ავტორისგულ ტექსტს რომ გადაუხვიონ, ალბათ, ამით არაფერი დამავდება-მეთქი.

გ. ჩლაიძეს ვურჩევ საოპერო ლიტერატურის საფუძვლიან შესწავლას, თეატრის, სცენის სპეციფიკურ თავისებურებებში გარკვევას. მჯერა, რომ იგი დასძლევს წინააღმდეგობებს, რადგან ნიჭიერი ახალგაზრდაა.

ამ სპექტაკლზე სერიოზულად უმუშავიათ რეჟისორ ვ. ნიკოლაძეს, რომლის დადგმა ცოცხალი, კოლორიტულია და დირიჟორ თ. ჭუმბურიძისაჲ. მაგრამ პარტიკურა დირიჟორს მომღერლებთან კონტაქტის დამყარების საშუალებას არ აძლევს.

დაბოლოს მინდა მადლობა მოვასწენო ქუთაისის საოპერო თეატრის მთელ კოლექტივს, თეატრის დირექტორს გივი ტორიონაძეს, რომელმაც გამთავლინა ორგანიზაციული ალღო და ნიჭი, პროფესიული გამომცდილება, საოპერო თეატრის სპეციფიკის ღრმა და საფუძვლიანი ცოდნა. მიხარია, რომ ქუთაისის თეატრმა, რომლის დაარსებაშიც დიდი წვლილი მიუძღვის დიმიტრი მჭკედლიძეს, გაამართლა ჩვენი იმედები.

თბილისის საოპერო თეატრის წარმომადგენლები — დირიჟორები, კონსერტმეისტრები, მომღერლები — აქტიურად უნდა ეთანამშრომლობდეთ ამ მზარდ კოლექტივთან.

კარგი იქნებოდა, რომ დროდადრო ქუთაისის თეატრში ჩასულიყო დირიჟორი დ. მირცხულავა, რომლის კონსულტაციები დიდ დახმარებას გაუწევდა მთელ დასს.

ყურადღებას იმთოვენ ქუთაისის საოპერო თეატრის კონსერტმეისტრებიც. ჩემთვის არაერთხელ მოუმართავს ნიჭიერ ახალგაზრდა კონსერტმეისტერ რუსუდან კილაძეს, იგი ზოგჯერ ესწრება ხოლმე ჩემს გაკვეთილებს. კარგი იქნება, რომ ახალ საოპერო პარტიკურაზე მუშაობის დროს ქუთაისის თეატრის დირექციამ თავისი კონსერტმეისტრები, მომღერლები მოავლინონ თბილისში. ჩვენ მათ სიამოვნებით ვამყვადინებთ. ეს საჭიროა იმ დიდი საქმისათვის, რომელიც ქუთაისის საოპერო თეატრში კეთდება.

მიმდინარე წლის 19-28 აპრილს ჩატარდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მორიგი პლენუმი, რომელზედაც მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა ფენის ახალი ნაწარმოებები შესრულდა. მსხენელთა საზოგადოება გაეცნო უკანასკნელ ხანებში შექმნილ საოპერო, სახალღეტო, საოპერეტო სპექტაკლებს, სიმფონიური, ინსტრუმენტული, კამერული და საგუნდო მუსიკის ნიმუშებს.

გაღმწეზე წარმოდგენილი ნაწარმოების ირგვლივ მანართა კამათი. მოხსენება წაიკითხა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პრეზენმა ნოდარ გაბუნია. აღნიშნული მოხსენება საფუძვლად დაედო ჩვენი ფურნალის ფურცლებზე გამოქვეყნებულ ნ. გაბუნიას წერილს.

ამი დღეს გასტანა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის საგანაფუძო პლენუმმა, რომელმაც მსხენელთა საზოგადოებას, ძირითადად, უკანასკნელი ერთი წლის მანძილზე ქართველი კომპოზიტორების იწერ შექმნილი ნაწარმოებები წარუდგინა. სამწუშაროდ, სხვადასხვა საორგანიზაციო თუ ტექნიკური მიზეზების გამო პლენუმზე არ შესრულდა მთელი რიგი ნაწარმოებებისა — ს. ცინცაძის IX სიმეზიანი კვარტეტი, მოკლე დროში რომ მოიპოვა მაღალმხატვრული ნაწარმოების რეპუტაცია. ეს კვარტეტი, რომელიც დ. შოსტაკოვიჩის სსოფნას ეძღვნება, ამას წინათ, დიდი წარმატებით შესრულდა მოსკოვში. გერ მოვისმინეთ თ. თაქთაქიშვილის ახალი სავილონიჩელო კონცერტი, რომელმაც მაღალი შეფასება დასახურა პრატისლავაში, მოსკოვში, თბილისში. თ. თაქთაქიშვილის ჩელოს კონცერტი, ამავე პერიოდში შექმნილი მისივე სავილონი და საფორტეპიანო კონცერტებთან ერთად ქმნის თავისებურ ტრიპტიქს, რომელიც თვალსაჩინოდ გამოხატავს იმ ესთეტიკურ ინტერესებს, მხატვრულ ტენდენციებს, თავი რომ იჩინეს ჩვენი რესპუბლიკის საზღვრებს გარეთ ფართოდ ცნობილი ავტორის უკანასკნელი წლების შემოქმედებით ეგოლეკიაში. დ. თორაძემ პროგრამიდან მოხსნა თავისი საგუნდო ჩანახატები, არ შესრულებულა ფ. დლონტის სავილონიჩელო და საარფო კონცერტები, ბ. კვერნაძის გუნდი „ჩემი ვედრება“ და სხვა. ცხადია, ყოველივე ამან გააღარბა პლენუმის მუსიკალური პანორამა.

მიუხედავად ამისა, საპლენუმი კონცერტების პროგრამა მანაც საკმაოდ ფართო და მრავალფეროვანი აღმოჩნდა, რაც

ქართულ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ანბარიში

ნოდარ გაბუნია

საკმაო საფუძველს გადალევს ქართული მუსიკის სადღეისო ვითარების განხილვისათვის, მსჯელობისთვის.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის სამდივნომ განიზრახა წარმოეჩინა უტყუარი სურათი, რის გამოც, შესაძლოა, საპლენუმო რეპერტუარის შერჩევის პრინციპმა ერთგვარად მაინც დასტოვა ლოიალური, კომპრომისული დამოკიდებულების შთაბეჭდილება. მაგრამ ეს გაკეთდა საგნებით შეგნებულად, რათა შეულამაზებლად გამოჩენილიყო საქმის ნამდვილი ვითარება. ამით თავი დაეღწიეთ პარადულ ღონისძიებას, ნაცვლად ამისა, პლენუმმა საბუზოო სახე და ხასიათი მიიღო. ამით მსმენლებს, სტუმრებს შესაძლებლობა მიეცათ გაცნობოდნენ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ყოველდღიურ ცხოვრებას. აქედან გამომდინარე, ჩვენს პლენუმს მიესადაგებოდა ასეთი დევიზი „ქართული მუსიკის სინამდვილე“, თუმცა წინამორბედი პლენუმებიც ამავე ამოცანას ისახავდნენ მიზნად. მაშ რითი გამოირჩეოდა დღევანდელი პლენუმი? უპირველესად თვით მუსიკით. არის კიდევ ერთი გარემოება, რომლითაც იგი გამოირჩევა. პლენუმი მუშაობდა იმ ღრსხასსოვარ დღეებში, როცა ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრებაში ხდებოდა ისეთი დიდი ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენა, როგორც ახალი კონსტიტუციის მიღება. აქვე მინდა გავიხსენო კონსტიტუციის 27-ე მუხლი, რომელშიც წერია:

„სახელმწიფო ზრუნავს იმისათვის, რომ დაიცვას, აზრავს ლოს და ფართოდ გამოიყენოს სულიერი ღირებულებანი სამჭოთა ადამიანების ზნეობრივი და ესთეტიკური აღზრდისათვის, მათი კულტურული ღონის ასამაღლებლად.

საქართველოს სსრ რესპუბლიკაში ყოველნაირად ეწყობა ხელი პროფესიული ხელოვნებისა და ხალხური მხატვრული შემოქმედების განვითარებას.“

ეს დებულება უშუალოდ გვეხება ჩვენ — მუსიკოსებს. ეხება ქართული მუსიკის განვითარების ამოცანებს. მართლაც, ესთეტიკური ღირებულების მაღალი შეფასების სურვილი და უფლება, ჯერ კიდევ არ იძლევა სწორი ორიენტაციის გარანტიას. როგორც ცნობილია, მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში ჩადენილი შეცდომები და ექსცენები დაკავშირებულია არა იმდენად ესთეტიკური ღირებულების გაყალბების სურვილთან, რამდენადაც იმ განსხვავებულ შეხედულებებთან, თავს რომ იჩენს ხოლმე ამა თუ იმ მუსიკალური მოვლენის შეფასების დროს. რაც უფრო მაღალი იქნება ქართული მუსიკალური ხელოვნების პროფესიული დონე, მით უფრო ნაკლებ შეცდომებს დავეუფლებთ ნაწარმოებთა შეფასებაში. მაგრამ ხელოვნებას ეს აუცილებელი პირობა მაინც არ არის საკმარისი. საქმე ისაა, რომ ეთიკური ნორმების, ესთეტიკური ფასეულობის შინაარსობრივი ასპექტის უგულებელყოფას მოჰყვება ხოლმე ესთეტიკური მთლიანობის, ესთეტიკური კარმონიის რღვევა, საშიშროება მოაქვს მუსიკის „დემუნიზირებულ“ ელემენტებსაც. დღეს, უკვე ცხადზე ცხადია, რომ მუსიკალური სინამაზე, მუსიკალური მშენიერება წარმოადგენს მუსიკალური შინაარსის ფუნქციას, სწორედ მუსიკალურისაა, ამას საგანგებოდ ვუსვამ ხაზს, რადგან ზოგიერთებისათვის მუსიკალური შინაარსი ჯერ ისევ ითარგმნება ლიტერატურის ენაზე. ამიტომაც საჭიროა კრიტიკული თვალთა განვჭვრეტოთ პერსპექტი-



ვები, განხილვის საგნად ვაქციეთ არა მარტო პროფესიული მიღწევების ვიწრო ზოლი, არამედ განსახილველი ნაწარმოებების მინარსობრივი ასპექტებიც.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მორიგი პლენუმში გამთიარებელი შემოქმედებითი ძალების ფართო წარდგინებით პლენუმის ერთ „პოლუსზე“ იმყოფებია ქართული მუსიკის გათიარებული ისტატები — ანდრია ბალახიძე და შალვა ძველიძე, რომელთა შემოქმედებითი აქტიურობა კვლავინდევნუთა მალაია, რასაც მოჰყობს ამ ავტორთა პარტიტურები ახმოვანებული პლენუმის კონცერტებზე, მეორე „პოლუსზე“ ჩვენ შეხვდით ახალგაზრდა ავტორებს, რომლებიც სულ ახლახან სწავლდნენ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირში. ამ პოლუსებს შორის არიან ქართველი კომპოზიტორების ყველა თაობის წარმომადგენლები. ოპტიმისტურ გუნებაზე გვაყენებს კიდევ ერთი გარემოება — ქართული მუსიკის საინტერესო აუთენტური შეტყვევების მაღალმატერულ ნაწარმოებთა რაოდენობა, პლენუმში მონაწილე ნიჭირი ახალგაზრდა ავტორთა აქტიურობაც. სწორედ მათზეა დამოკიდებული ქართული მუსიკის ხვდინდელი დღე, მისი მიმავალი. პლენუმზე გამოჩნდა ახალგაზრდა ავტორთა პროფესიული ზრდა, შემოქმედებითი სიამამე, ისინი გაბედულად ერკინებიან ისეთ ძლიერ „მეტოქებს“, როგორცაა სიმფონია, სიმფონიური პოემა, ოპერა, ახსნაბლური მუსიკირების რაფინირებული ფორმები და სხვა. ამით იქმნება მყარი საფუძვლი მთავალი შემოქმედებითი წარმატებებისა.

თვალსაჩინოა პლენუმის ქანრობრივი მრავალფეროვნება. წარმოდგენილი იყო მუსიკალური ხელოვნების თითქმის ყველა ქანრი — ოპერა, ბალეტი, ოპერეტა, სიმფონია, სიმფონიური სურათი, ინსტრუმენტული კონცერტი, საუნდო მუსიკა, კამერულ-ინსტრუმენტული ქანრიები.

პლენუმზე წარმოდგენილი იყო ორი ოპერა. ერთი გეოგენის ამ ურთულესი ქანრის გამოჩენილსა და გამოციდელ ისტატს თითარ თაქთაქივილს. მეორე — ახალგაზრდა, ამ ქანრში დამწვევ ავტორს გიორგი ჩაიძის.

ო. თაქთაქივილის ოპერა „მთავარის მოტაცება“ შექმნილი კონსტანტინე გამსახურდიას მავე სახელწოდების რომანის მიხედვით წარმატებით დაიდგა მოსკოვში, სსრკ დიდ თეატრში 1977 წელს. მან ფართო გამოხმარება და მალელი შეფასება პპოვა პრესაში, რაც სასვებით შეესაბამება მომთონენი მოსკოველი მსმენელების რეაქციას, მსმენელებისას, რომლებიც განებვირებულნი არიან არა მარტო დიდი თეატრის, არამედ მსოფლიოში გამოჩენილი სასაქური თეატრების ასექტაკლებითაც. მით უფრო სასისარულო და საამაყოა „მთავარის მოტაცება“ წარმატების ფაქტი.

„მთავარის მოტაცება“ წარმოადგენს რთულ, მრავალპლანინან სოციალურ-ფსიქოლოგიურ დრამას. მთავარ გმირთა ხასიათები იხსნება ძალზე მნიშვნელოვანი სოციალურ-ისტორიული მოვლენების ფონზე, დაძაბული სოციალური ატმოსფერო ინტენსიურობით მსჭვალავს ოპერის ლირიკულ-დრამატულ ხასს. ო. თაქთაქივილი — საოპერო დრამატურგიის დიდი მოვლენე — ისტატურად ანვითარებს მოვლენებს. სიუჟეტის ეპიკურ გატანება განაპირობებს გუნდების სიმრავლესა და საუნდო პარტიტის დრამატურგიულ მრავალფერველიყოფილობას. ო. თაქთაქივილი ხშირად მინარავს ხალხურ სიმღერას და მისი წიადნან ისტატურად ამოაქვს სწორების, რაც უკლებლია წამოჭირბირი შემოქმედებითი მოცანების ოპტიმალური გადაწყვეტისათვის. საუნდო ფერსკების ფართო მონაწმებს უპირისპირდება ინტიმური ლირიკის აკვარელური ფე-

რები, ორკესტრი ისტატურად ერწყმის ოპერის საუნდო და ვოკალურ პარტიტურას — ხან ხელს უწყობს დრამატულ დაძაბულობის ზრდას, ხან ატმოსფეროს განმუხტვის მიხით გადადის მეორე პლანზე. ო. თაქთაქივილი ამტკუნებს ლირიკისტების შესაშურ ისტატობასაც. ლონდ, პრეტენზიები მაქვს ოპერის დადგმასთან, ჩემის აზრით, ასექტაკლის ფინალი კინოეკრანზე მოცემული გამოსახულება ნაკლებად შეესაბამება სცენაზე განვითარებული მოვლენების მასშტაბებს. უწყობის იქნებოდა რაიმე საბაბით, გამოსახულების წართების დროს, სცენური სივრცის მაქსიმალური შევსება. გამოთქვას კიდევ ერთ მოსაზრებას: ჩემის აზრით, ოპერის მუსიკაში ქანრიალად გამოყვებული საოგანო პუნქტი, რაც დროდადრო აღუბებს მუსიკების მონაგა პულსს, ცხადია, რომ ო. თაქთაქივილის ოპერა „მთავარის მოტაცება“ თანამდროვე ქანრული საოპერო ხელოვნების მნიშვნელოვანი მონაპოვია.

პლენუმში დაიწყო ქუთაისის საოპერო თეატრის ასექტაკლით „დარისანის გასაჭირი“, რომელიც ახალგაზრდა კომპოზიტორს გიორგი ჩლაიძეს გუთუნის. გ. ჩლაიძე ნიჭიერი კომპოზიტორია. ამჟამად დავგარწყუნა მისას წარმატება ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკის სფეროში. მუსიკისთვის არაგად ახსოვთ გ. ჩლაიძის ვოკალური ციკლი „სატრავალიო სიმღერები“, რომელიც პრემიით აღინიშნა და შეუქმნა მას ნიჭიერი შემოქმედის რეპუტაცია. ამიტომაც, ჩვენ მიზანგ უფრო მეტ შემოქმედებითი წარმატებას მოველოდით. და თუ სასებით არ გავვიმართლად იმედები, ეს აისხნება მხოლოდ საოპერო ქანრის სართულითა და ავტორის გამოცდილობით. დარწმუნებული ვარ, რომ გ. ჩლაიძის ძალუის რთული შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტა, თუკი იგი დღეაცაა ზოგიერთ აუცილებელ პირობას. დ. კლდიაშვილის „დარისანის გასაჭირი“ დღესაც ხიბლავს მეთხებლებს ბუნებრიობით, განუმეორებელი სველიანი ლიბრით, მისთვის უცნაო ტკუის ტყელა თვით ყველაზე უცნაურ სიტუაციაშიც კი. საოპერო ასექტაკლის ძირითად ნაკლად ვთვლი მუსიკალური დრამატურგიის უქონლობას. ყველაფერი გადაწყვეტილია სცენურ მოქმედებაში და არა მუსიკაში. ორკესტრის ნიეტრალურობა დრამატურგიული თვალსაზრისით, ზოგჯერ ორკესტრის ნიეტრალობამ შეიძლება კარგი შედეგი გამოიღოს, მაგრამ ყველაფერი დამოკიდებულია დროისტატებზე. შედამტი ნიეტრალობა განაპირობებს პასიურობას. გამოვიყუთ 111 მოქმედებას, რომელიც ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს. აქ ორკესტრი ქვრის თბილად, ხელს უწყობს შესაბამისი ფიციური ატმოსფეროს შექმნას. ამ დროს უნებურად იბადება კითხვა: რატომ ეს არ მიხდა აქამდე?

მათელი პირველი მოქმედების მანძილზე ქვრის დასავლეთ საქართველოს ხალხური მკვარული სიმღერებიდან ამოღებული მოკლე მინამეგრეობის ოსტინატო. ასევე გადაჭარბებული გამოყენება ერთი და იგივე რიტმული ფიგურაციისა. დასაწყისში მურად დგებას იპყრობს მუსიკალური გრატესკი, რომელიც გერე არ განიცდის რაიმე ცვლილებას. პარმონიული სისხტები დროდადრო მეტსიმეტად აქმაფრებს გრატესკს, რაც არ შეესაბამება სცენურ ხასიათებს. ლითონის საკრავთა და ზანზალაკების ქანრი გამოყენება იწვევს ტემპრული მონოტონურობის შთაბეჭდილებას; იქნებ ამით ავტორი ლეიტ-ტემპრებზეც მონაგანიშნებს? მაგრამ ოპერაში დარღვეულია ტემპრების კანონზომიერობი გამოყენების პრინციპი, რადგან იგი ვერ ამყარებს კავშირს სცენურ მოქმედებასთან. ყოველივე არაა დამაჯერებელი ხალხურ სიმღერასთან მონათესავე მე-



ლოდის კარმინიზაციაც. შესაძლოა, მუსიკის ნეიტრალიზაცია ხელს უწყობს ნიჭიერი რეჟისორის ვ. ნიკოლაძის შიამშეპღვ რეჟისორულ გადაწყვეტებს.

სიუჟეტად ამისა, გ. ჩალიძის ოპერაში მოიძებნება ისეთი მუსიკალური ელემენტებიც, რომლებიც იწვევენ სიამაობებს. ვიმედობებ, რომ ეს ცდა მას დიდ სარგებლობას მოუტანს შემდგომი, ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ საოპერო ჟანრში პირველ ცდას იმიტომად მოაქვს ზოლზე დადებითი შედეგი.

20 აპრილს ზ. ფილაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში წარმოდგენილი იყო ს. ცინცაძის ბალეტი „დალი და მონადირე“, რომელიც ბალეტისტიკურ გ. ალექსიძესთან თანამშრომლობით შეიქმნა 1976 წელს. სცენაზე — მუსიკასა და ცეკვაში ცოცხლებმა სავანური ლევენდა მთილოგიურ ქალღმერთ დალიზე, რომელიც სტიქიურობას, თავდაუზოგებლობას განასაზიერებს, ქალმწიფო, სინაზეს, კედამოსილებას, სითბოს რომ ასხივებს, მეტაქე-მონადირეებზე. ს. ცინცაძემ და გ. ალექსიძემ შექმნეს საბალეტო სპექტაკლი გამსჭვალული საინტერესო მასატიკური გადაწყვეტებით. ყურადღებას იპყრობს ს. ცინცაძის ბრწყინვალე, ნატიფი საორკესტრო ბგერა-წერა. ამ მუსიკით მან კიდევ ერთხელ გამოაოხინა საკომპოზიტორო ოსტატობის მაღალი კლასი, მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედი პირების სიუჟეტური ხაზებიც აკამოირრევიან კონკრეტული დახასიათებით. სპექტაკლის ავტორებს ეს ამოცანა არც დაუსაზავი. დალი, ქალიწიფი, მონადირეები წარმოადგენენ გარკვეული ზნეობრივი დიფერენს მასტრატებზე სიმბოლურებს. კომპოზიტორსა და ბალეტმეისტერს ეს გარემოება საშუალებას აძლევს ფანტაზიის თავისუფალი გაშლა-განვითარებისათვის. ბალეტის მთორე მოქმედებაში აშკარად ვიგრძენი ერთგვარი გატანაზე, აქვე ცვადაც ამ შეგრძნების წარმომქმედი მისუზების გარკვევა. ჩემის აზრით, ეს გამოწვეულია შემდეგი გარემოებით. მიუხედავად იმისა, რომ პირველ მოქმედებაში სიუჟეტური ხაზი განწყნებულა, მას მაინც ახასიათებს გარკვეული და ლაკონიურება კი, მის განვითარებაში არ აღინიშნება რაიმე შედგებობა. მთორე მოქმედებაში კი ეს ხაზი თითქოს ოდნავ ფუყე ხდება. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ კვანძის გახსნა ხელოვნურადაა გადაწყველილი, ცეკვა განიშლის ემანსიპირებას, თანდათან აკლდება სიუჟეტური მოტივირება, რის გამოც წარმოდგენა დროდადრო იძენს დივერტისმენტულ ხასიათს. ამიტომვე უადგილოა საგუნდო ხმების თავისთავად საინტერესო კონტეტი — ხმების თავბრუდამხვევი დაღმავალი სვლა, საქმე ისაა, რომ ეს ეფექტი არაა შემზადებული სცენური მოქმედების საკმარისი დაძაბულობით, მუსიკალური გაფორმება გამყარებული არაა საცეკვაო პლასტიკით. ბალეტის ლირიული ეპიზოდები გვიზოღვენ გამჭორვალე სინაზით, ხოლო სტიქიურობისა და დაუოკებლობის გამოშხატეული ეპიზოდები კი პირველქმნადობის შთაბეჭდილებას სტოვებენ.

ბუნებურე შესაძლებლობა მოგვეცა გაცნობილით და თორაძის მუსიკას ფილმ-ბალეტისათვის „მწირი“. ბალეტმეისტერი მ. ლაგორესკისა და კომპოზიტორ და თორაძის ერთობლივი ნაშრომები წარმოადგენს ლერმონტოვის ოპერის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული განსხეულების საინტერესო ცდას. მთელრიე შესანიშნავ მსატრულ გადაწყვეტებს ხელს უწყობს და თორაძის საკომპოზიტორო ოსტატობა, იგი მშვენიერად გრძობს

საორკესტრო პალიტრის უმდიდრეს ნიუანსებს. მაგრამ ლერმონტოვის პოემაში კონფლიქტს დიდი ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვს. ფილმ-ბალეტში კი ფსიქოლოგიაში უგულვებელყოფილია, რაც, თავის მხრივ, იწვევს ლერმონტოვის იდენს გამართვებას, კონფლიქტი საკითხისა და პროტაგონისტებისა და იდენისპირებამდე დაჰყავს. ამის გამო სქემატურდება ფილმ-ბალეტის საერთო დრამატურგიული კონცეფცია. ბალეტის მუსიკალურ ქსოვილში ხალხური სიმღერის „დაღა ვოი ნანას“ შევსება სტილისტურად არაა შეზავებული. იგი შემდეგაც არ მოქმედებს ფილმ-ბალეტის მუსიკალურ სტილზე და მუსიკაში ელემენტად რჩება. ასეთივე შთაბეჭდილებას სტოვებს მუსიკის ის ეპიზოდები, სადაც ჯახური ორკესტრობის ზეგავლენა წარმოქმნის შესაბამისას ცვრანული გამოსახულების სტილისტიკასთან.

ბუნებურე თბილისის მუსიკალური კომიდიის თეატრმა წარმოადგინა საინტერესო სპექტაკლი „ჩანჩურას“, რომლის მუსიკა შ. მილორავას ეკუთვნის. ჩანჩურას სახემ მოწონება დაიმსახურა. მილორავას მუსიკა, უზარალო, კოლორიტული, ზომიერია. შ. მილორავა ამ ჟანრის ოსტატია, ახალი ნაშრომები მან განმეორეცა თავისი ავტორიტეტით. და მაინც, სპექტაკლის ავტორებს არ ვეთანხმები ზოგიერთ საკითხში. კორტო სახელუბის ცეკვა აშკარად არ შეესაბამება სპექტაკლის საერთო სახეობრივ წყობას, მისი სტილი იწვევს უზერხელობას. მივსვალბო ხმაზთა მეგობრობის იფავს, მაგრამ გაუმართლებელია მისი გამოხატვა „წინ წყაროსა“ და „იგი, უხვემის“ ერთდროული შესრულებით. ძალზე დედაა სტილური შეუთავსებლობის პრობლემა. აქვე ხშირად სცენაზე გამოდინა მკითხველები, რომელთა სიტყვებიდან გამოსჭვივის სითბო, სვედა, სინართლე. და მაინც, ეს ტექსტები არღვევენ მთლიანობას. ჩემი შენიშვნები, სრულადაც არ ამცირებენ რეჟისორ გ. შელიავას დახვეწილ ნაშრომებს.

ბუნებურე სიმფონიური მუსიკის კონცერტებზე შესრულდა ერთი სიმფონია, ინსტრუმენტული კონცერტები, სიმფონიური სუიტები და სხვა. გ. ყანჩელმა წარმოადგინა V სიმფონია. მისი ყოველი ახალი სიმფონია მსმენელში იწვევს დიდ ინტერესს, რაც საყვებთ ბუნებრივია, ვინაიდან გ. ყანჩელის შემოქმედებას ახასიათებს მაგნეტური მიზიდულობის ძალა, მაღალი გემოვნება, არტისტუზმი, დახვეწილი საორკესტრო ბგერა, მთულდნელი დინამიკური და ტემბრული კონტრასტები, აზრის გამოთქმის უშუალობა, მასალის ჩამოყალიბებისათვის შესაბამისი საკომპოზიტორო ხერხების მიყვლევა, მუსიკალური ჩანაფიქრის ზუსტი რეალიზაცია და სხვა. პირადად მე, გ. ყანჩელის ყოველ სიმფონიას აღვიქვამ როგორც დიდ მუსიკალურ წარმოდგენას, ფაქტად და დეტალურად დამუშავებულ მუსიკალურ დადგმას, რომელსაც გააჩნია ხილვადობამდე გამოკვეთილი სახეები და პროგრამული თვისებებიც. გ. ყანჩელის მუსიკას სწორედ ეს შენიშნული პროგრამულობა სძენს მიზიდველობას. გ. ყანჩელს შემუშავებული აქვს თავისი დრამატურგია, იგი იყენებს თავის სიმფონიებში. ამასი უცნაური არაფერია. ანალიგიური მავალიტობის შეიძლება მიოყვანობი უდიდეს ხელოვანთა შემოქმედებებთან. ავიღოთ თუნდაც პროკოფიევის საფორტეპიანო სონატების ნული ნაწილები, რომლებშიც დაკულია ერთი დრამატურგიული ტიპი, ყოველთვის შევსებული ახალი სახეობრივი წყობით.



პლენუმზე დიდი წარმატებით შესრულდა ბ. კვერნაძის „უძველესი ქართული წარწერები“ დრამატული ტენორისა და ამიფონიური ორკესტრისათვის. აქვე შეგახსენებთ, რომ უკანასკნელ წლებში ბ. კვერნაძის მუსიკალური სტილის ევოლუცია განიცდიდა შინაგან სირთულეებსა და წინააღმდეგობებს, რაც სასებით მუხრბერგია, ვინაიდან ნამდვილი ნიჭით დაჯილდოებულ ხელოვანს ასასიათებს ხოლმე ბრძოლა საკუთარ თავთან, შინაგანი კონფლიქტების გადალახვის გზით აღწევს ხოლმე სტილის სიმშინდესა და სრულყოფილებას. ამ დროს ძლიერდება თვითგამოხატვის უნარი. რა თქმა უნდა, ეს ყველა ხელოვანისათვის მისი არის დამახასიათებელი. თუმცა ამგვარი რამ ხშირად ხდება ხოლმე. ვინც იცნობს და აფასებს ბ. კვერნაძის თვითმყოფად ტალანტს, ვინც არაერთხელ მოხიბლულა ბ. კვერნაძის მუსიკის პარმანიული სილამაზით, უთუთოდ კმაყოფილია მისი ახალი ნაწარმოებით, რომელშიც დამყარებულია სინთეზი მელოდირ მომხიბვლელობასა და მუსიკალური მეტყველების განმახლებელ ელემენტებს შორის. აქ საორკესტრო კოლორტის შესანიშნავი შეგრძნება და აზრის გამოთქმის ბუნებრიობა შერწყმულია თემატური მასალის ინტენსიურ დამუშავებასთან. ნაწარმოები გამოირჩევა სისუადგილია და სიღრმით, იგი თავისუფალია „კოსმეტკურის“ საშუალებებისაგან. „უძველესი ქართული წარწერები“ პლენუმის ერთ-ერთ შესანიშნავ მონაწილეს წარმოადგენს.

ჩვენი მუსიკალური საზოგადოებრიობა ყოველთვის დიდი სიხარულითა და მღელვარებით ხედავს ა. ბალანჩაიას ყოველ ახალ ნაწარმოებს. ა. ბალანჩაიას სახელი მალევე მუსიკალური კულტურის, ჯემარტი პროფესიონალიზმის, უშუალოდისა და ჰუმანურობის გარანტიას იძლევა. დიდი ტალანტი არ ჰქონება. თუმცა იმავე ამბობენ — წლებს თავისი მიავსო. მაგრამ ეს ამბავი ნამდვილ ნიჭიერება არა ვრცელდება. პირიქით, ასეთებისათვის წლებს მოაქვს სიბრძნე, რასაც თვალსაჩინოდ გვიმოწმებს ა. ბალანჩაიას ახალი საფორტპიანო კონცერტო გამსჭვალული პანთეონითა და გასაფხუვლის სურნელებით.

სხვადასხვა ენარის ზღურბლზეა აღმოყენებული ე. სანაძის კონცერტო-სიმფონია სიმებიანი კვარტეტისა და კამერული ორკესტრისათვის. ეს ნაწარმოები გამოირჩევა მთლიანობით, მაღალი გემოვნებით, ოსტატობითა და თვადპერილობით ძიებებით, რაც დაბრინიანი კვარტეტისა და კამერული ორკესტრის დაბრინიანობებში, სადაც მუსიკალური აზრის განვითარება მიღწეულია პარალელური, შიდაკვარტეტული სკლებით. აღნიშნული ნაწარმოები თვალსაჩინოდ ავლენს ავტორის შემოქმედებით წინსვლას. პლენუმზე შესრულებულ სხვა ინსტრუმენტულ კონცერტებსაც ასასიათებთ როგორც დადებითი თვისებები, ისე საკმაოდ სერიოზული ხარვეზებიც, რომლებს გამოცეს ნაწარმოები ინსაუბრებენ კრიტიკოსს. ასე მაგალითად, ათამგოვის სოველინი კონცერტო, ინსტრუმენტის ვირტუოზული ფლობის, ნიუანსების, ფორმის გონივრული გამოყენების მიუხედავად, მაინც ვერ ახდენს შთაბეჭდილებას მუსიკოსის საერთო ხსიათის, მუსიკალურ სახეთა არა საკმარისი ინდივიდუალიზაციის გამო. იგივე სურათია შ. დავიდოვის მეორე კონცერტში კლარნეტისა და ორკესტრისათვის, სადაც აღინიშნება მუსიკალური აზრის ცოცხალი, აქტიური დინება, მაგრამ ინტონაციურ, პარმონიულ სფეროში ნივლიერებულა

ინდივიდუალიზაციის პრინციპი, რაც აქვეითებს კონცერტის ესთეტიკურ ღირებულებას. მასში ჭარბობს საერთო-ჰუმანობითა და, იგრძნობა კინეტიკის უპირატესობა უკმარისობა ლობით მხარეზე.

ფეშტურია ვ. აზარაშვილის კონცერტი საყვირისა და ორკესტრისათვის. აქ აღსანიშნავია საინტერესო საორკესტრო დაპირისპირება. მაგრამ ვ. აზარაშვილის კონცერტო მოკლებულია სტილისტურ მთლიანობას, რასაც ვერ ვიტყვი მის სხვა ნაწარმოებთა მისამართით. გველისმობ სინაქსის ირი ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, რომელიც გამოირჩევა მკაცრი ლოგიკით, ვირტუოზულობით, სტილისტური ერთიანობით. ეს ნაწარმოები შეძლებს მევიოლინოთა და ინტერესებასა და საკონცერტო ესტრადულ დამკვიდრებასაც. სასებით შესაძლებელია საფორტეპიანო პარტისა გარკვევითება.

ე. ლომდარიძის კონცერტს ფეატიკისა და ორკესტრისათვის ასევე აკლია სიმკვეთრე და თემატური მასალის კონკრეტულობა, რაც ხელს უშლის კომპოზიციის გაშლა-განვითარებას. საკმარისად არაა გამოყოფილი ფეატიკის ფუნქცია, რაც თავისთავად რთული ამოცანაა.

სხვაგვარი ვითარებაა თ. შავლობაშვილის კონცერტშიცუმი ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, რომელიც დასმულია საინტერესო ამოცანებით, როგორც ბეკერით, ისე კონსტრუქციული თვალსაზრისით. ამ ამოცანების წარმატებით გადაჭრას ხელს უშლის მუსიკალური აზრის უდროო შეწყვეტა. მუსიკალური მასალა ვერ ასწრებს გამოსვლას ექსპოზიციური ნაწილის საზღვრებიდან, როცა მთავრდება ნაწარმოები.

უკანასკნელ ხანებში მოგვეძალა გატაცება თვისებური ბგერათმომარგანიზებული მეთოდით, რომელიც წარმოადგენს ბგერათმომარგანიზებული გამარტივებულ ვარიანტს. ცნობილია, რომ პარმონიული შეფარდებების კონტექსტში ამა თუ იმ ბგერათმომარგანიზებული ელემენტის გაძლიერება იწვევს სხვა საწყისების შესუსტებას. ასეთ შემთხვევაში ცალკეული ბგერათმომარგანიზებული ელემენტი, რომელიც გამოდის გამაჰტურებლის როლში, გაძლიერებულია ყველაანართა უზრუნველყოფის თავით ფუნქციას. ცალკეულ ელემენტთა ამგვარი აქტივიზაცია მოითხოვს შესაბამისი ტექნიკის გამოუმუშავებას. თავის დროზე თემატური ფუნქციის გაძლიერებამ გამოიწვია მელოდირ ორგანიზაციამ მუსიკალურ-ლოგიკური კავშირების გამყარება და ინტონაციური კავშირების შესუსტება. ამ ახალი მეთოდის უზრუნველყოფაში შეიქმნა ახალი ტექნიკა. მსგავსად ამის ტემბრის გამოყოფა, როგორც აქტიური ბგერათმომარგანიზებული საწყისისა, ასევე მოითხოვს შესაბამის ტექნიკას. თუ რამდენად შედეგია იგი, ეს უკვე სხვა საკითხია. ყოველ შემთხვევაში, აქტიურ ბგერათმომარგანიზებულ საწყისად ასევე შეიძლება გამოიყოს დინამიკა, რასაც ვუწოდებდ „დინამიზმს“. უკანასკნელ ხანებში ამგვარი რამ საკმაოდ ხშირად შეინიშნება ასალგარდა ავტორთა ნაწარმოებებში, პლენუმის კონცერტებზედაც. დინამიკურ თანმიმდევრობას შესწევს უნარი გარკვეული დროის მანძილზე დაიკისრის ბგერათმომარგანიზებულის როლი, ოღონდ მის ხანგრძლივობაზე ლაპარაკი შედევტია. ამდაგვარი რამ ხდება შავლობაშვილის კონცერტშიცუმი. ინტონაციური, პარმონიული და სხვა ბგერათმომარგანიზებული ელემენტების შესუსტება აძლიერებს „დინამიზმს“, რომელსაც არ ჰყვინის ძალა წინსვლისა



და განვითარებისათვის, ამას კარგად გრძნობს ავტორი, რომელსაც გააჩნია რეალობის შეგრძნება და სიწრფევე, და ამიტომ სწვევტს მუსიკალურ ქმედებას, მუსიკალური აზრის განვითარებას, მიუხედავად იმისა, რომ მასალა ჯერ კიდევ გეპიზოზიციის ფარგლებშია მოქცეული.

ამგვარი რამ აღინიშნება მ. ცერცვაძის ვოკალურ ციკლშიც, გ. ჯაფარიძის „აფეტქას“ და რეკვიემში, ი. ბარდნაშვილის ტრაგიკში, თუმცა ეს უკანასკნელი ყოველთვის დროულად აღწევს ხოლმე თავს ამ დაბრკოლებას, ვინაიდან დაქოილდებულა ფორმის შეგრძნებით, მუსიკალური რეჟისურის გრძნობით.

რეგვა ლადიძის კოლორიტულმა, ტემპერამენტულმა სიმფონიურმა სურათმა, გვამცნო ამ უნიჭიერესი ავტორის მიზრუნება იმ ჟანრისაკენ, რომელმაც მას, თავის დროზე ბრწყინვალე წარმატება მოუტანა. სიმფონიურ სურათით წარსდგა ახალგაზრდა ავტორი ნ. გაგნიძე, მან კიდევ ვრთხულ დაღვიმტიკადა თავისი ნიჭიერება. მ. გაგნიძის მუსიკაში მხიბლავს მუსიკის კილოებრივი ბუნების ღრმა შეგრძნება. თუმცა ეს უფრო მეტად ეხება მის საფორტეპიანო სონატას. სიმფონიურ სურათში კი აღინიშნება ზედმეტობანი, მრავალსიტყვაობა. ექმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ფერების უმდიდრეს სამყაროში მოხვედრილი ახალგაზრდა ავტორი ეტანება ყველაფერს, რაც კი არსებობს იდუმალებით მოცულ ამ მსოფლიოში. მთავარია, რომ მ. გაგნიძე ინტენსიურ შემოქმედებით ზრდას განიცდის.

საამოწებთ მოგახსენებთ, რომ უკანასკნელ ხანებში ჩვენი საგუნდო ხელოვნება, საგუნდო შესრულებლობა ნამდვილ რენესანსს განიცდის. მღელვანათი უსმენ თელავის, გორის, რუხთავის მოსწავლე ვოკალთა რეპეტიციებზე კოლექტივებს; რომლებიც ვირტუოზულ საშემსრულებლო ოსტატობას ამჟღავნებენ. მაგრამ გუნდი ვერ იარსებებს ურპეტრტურად. დღეს ჩვენ ქართული საგუნდო რეპეტუარის გამდიდრების მოწმენი ვართ. პლენუმზე ბევრი კარგი საგუნდო ნაწარმოები შესრულდა. კიდევ ერთხელ გამოაგლინა საგუნდო ხელოვნების ღრმა ცოდნა და ბრწყინვალე ოსტატობა შალვა მშველიძემ, პლენუმზე წარდგინდა კომპოზიტორთა შორის იყენებ საგუნდო მუსიკის ისეთი ოსტატები, როგორცაა ა. მაჭავარიანი, გრ. კოკლეძე, ა. შავერზაშვილი, რ. ქარუნაშვილი და სხვ განსაკუთრებით გამოყვდი ორ ავტორს — ი. კეჭაყმაძესა და ჯ. ბეგლარიშვილს. პლენუმის კიდევ ერთ მწვერვალად იქცა ა. კალანდაძის ლექსებზე შექმნილი ი. კეჭაყმაძის სამი გუნდი. ი. კეჭაყმაძე დაეუფლა საგუნდო ხელოვნების ბრწყინვალე ტექნიკას. ეს ავტორი ამჟღავნებს უმდიდრეს ფანტაზიას, ნატიფ გამომგონებლობას, ზოშიერების გრძნობას, მაღალ გემოვნებას, საგუნდო აკვარელის ფაქიზ შეგრძნებას, შინაგან დინამიკას, ფერადოვანია მისი გამა აღსაყვ ნახევარტონებით. ერთი სიტყვით, ი. კეჭაყმაძის გუნდებში თავს იყრიან მუსიკალური ხელოვნების სიმდიდრენი.

საამოწებთ მოვისმინე ჯ. ბეგლარიშვილის საგუნდო მინიატურები, რომლებიც გამორჩევიან მდიდარი პარმონიუ-

ლი ნიუანსებით, ნახი, სვედიანი კოლორიტით. ორივე ავტორი იყენებს საგუნდო ბგერეურის თითქმის ერთნაირ ტექნიკას, რომელიც შეკაბებულ ბგერებსა და სკუუნდურ დამრეებს ეფუძნება.

კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკიდან პირველ რიგში გამოყოფდი რ. გაბინჯაძის საფორტეპიანო სონატას, რომელიც გამორჩევა კონსტრუქტიული სიმწყობრით, მუსიკალური აზრის ლოგიკური განვითარებით. სონატის ფინალში ზანზალაკების ჩართვა ძალზე სასოვანი და სასებით გამართლებულია.

პლენუმზე ა. შავერზაშვილი წარსდგა ვოკალური ციკლით ნ. ბარათაშვილის ლექსებზე და ფრაგმენტებით ოპერიდან „ცეცხლოვანი წლები“. მან კვლავინდებურად გამოაგლინა დრამატურული ფორმის შენების უნარი, ოღონდ მგონია, რომ საჭირო იყო მეტი ინდივიდუალობა მუსიკალური მეტყველების ფორმებისა. ბევრი რამ საინტერესო აღმოვაჩინე ნ. გულიანოვილის საფორტეპიანო სონატაში, გაჩენილადის სონატა-იმპროვიზაციაში ფლეიტის, კლარნეტის, ვიოლინოს, ჩელოსა და ხმისათვის, რომელმაც თვალსაჩინოდ გამოაგლინა ავტორის დახვეწილი მუსიკალური ნიჭიერება.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმებში აფხაზი და ოსი მუსიკოსების მონაწილეობა ტრადიციად იქცა. უკანასკნელი წლების მანძილზე საგრძნობლად მოღონიერდა აფხაზეთის კომპოზიტორთა ორგანიზაცია, თვალსაჩინოა აფხაზი კომპოზიტორების შემოქმედებითი ზრდა.

პლენუმზე შესრულდა ჩეპელინსკის ლეგენდა ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის, ჩკადვას საფორტეპიანო კონცერტი, აჯაპუას სონატინა ფლეიტისა და ფორტეპიანოსათვის, პეტროვისა და რეპინსკის პოემა „ვლადიმერ ხარაზია“. პეტროვისა და ჩეპელინსკის მეტი გამოცდილება აქვთ, ამიტომაც მათი ნაწარმოებები ნაკლებად სცოდავენ ხარგვებით. საფორტეპიანო კონცერტის ჟანრობრივი სირთულეები დაძლეულია ახალგაზრდა ავტორის ჩკადვას მიერ. ოსი კომპოზიტორი ზ. ხაბალოვა პლენუმზე წარსდგა საწი საფორტეპიანო პიესით, რომლებსაც ასახაითებთ მელიოდური მომხიბვლელობა, ემოციურობა.

პლენუმის მუშაობაში აქტიურად მონაწილეობდნენ ნიჭიერი ქართველი შემსრულებლები, რომელთა პროფესიონალიზმმა თავის მხრივაც განაპირობა პლენუმის მაღალი დონე.

რუსთავი



შოთა ბალაშვილი

ფოლადის ჩამოსხმა



საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის დიდ სამრეწველო ცენტრს, ქალაქ რუსთავს 30 წელი შეუსრულდა.

ქალაქის დაარსება დაკავშირებული იყო ამიერკავკასიის მეტალურგიული ქარხნის მშენებლობასთან. იგი დაიწყო ჯერ კიდევ დიდი სამამულო ომის პერიოდში — 1944 წლის დამდეგს, საბჭოთა კავშირის ზემდგომი სადირექტივო ორგანოების გადაწყვეტილებით საქართველოში შავი მეტალურგიის ახალი ცენტრი უნდა შექმნილიყო. შავი მეტალურგიის ამ პირმშოს ძირითადად უნდა უზრუნველყო ფოლადის წარმოება და თუხის სხმულით ამიერკავკასიის რესპუბლიკების მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება.

მეტალურგიულ ქარხანას, მის ბაზაზე შექმნილ აზოტოვანი სასუქებისა და ცემენტის ქარხნებს, ისევე როგორც შემდგომში ჩამოყალიბებულ მანქანათმშენებლობისა და საშენ მასალათა მრეწველობის, სამშენებლო ინდუსტრიისა და სხვა საწარმოებს, მნიშვნელოვანი როლი ენიჭებოდათ და ენიჭებოდათ რესპუბლიკის სამრეწველო პოტენციალის აღმავლობასა და სახალხო მეურნეობის ზრდა-განვითარებაში.

აქედან გამომდინარე, ჯერ კიდევ 30 წლის წინათ, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის 1948 წლის 19 იანვრის ბრძანებულებით დაბა რუსთავი რესპუბლიკური დაქვემდებარების ქალაქად გარდაიქმნა.

ახალი ქალაქის განვითარება თავისებურად



მიმდინარეობდა. თავდაპირველად იგი მდინარის მარცხენა ნაპირზე იყო დაგეგმარებული, როგორც მეტალურგიული ქარხნის პატარა დაბა-დასახლება.

1944 წლის მასალებით რუსთავის მცხოვრებთა რაოდენობა 30 ათასი კაცით განისაზღვრებოდა, მათ შორის მარცხენა ნაპირის ნაწილისა — 10 ათასით.

გენგემის დამუშავების შემდგომ საფეხურზე ნაგარაუდგვი იყო ქალაქის მოსახლეობის საერთო რაოდენობის გაზრდა 1960 წლისათვის 50 ათასამდე.

1953 წელს დამტკიცებული გენგემით ქალაქის მარცხენა ნაპირის ნაწილის მოსახლეობა უკვე 25 ათასს აღწევს, ხოლო მისი საერთო პესპექტიული რაოდენობა 80 ათასს!

ამრიგად, სულ მალე ქალაქის მშენებლობის პრაქტიკამ ცხადყო, რომ რუსთავი უფრო სწრაფი ტემპებით იზრდებოდა, ვიდრე ეს ადრე დამუშავებული დაგეგმარების პროექტებით იყო განსაზღვრული და გათვალისწინებული.

1972 წელს დამტკიცებული იქნა ქალაქის ახალი გენგემა 1980-2000-იანი წლების პერსპექტივებით, დამუშავებული თანამედროვე თეორიის საბჭოთა და უცხოეთის ქალაქმშენებლობის მდიდარი პრაქტიკისა და გამოცდილების გათვალისწინებით.²

სანიტარულ-ტექნიკური ნორმების შესაბამისად გენგემა ითვალისწინებს სამრეწველო ზონისა და ქალაქის საცხოვრებელი რაიონების ურ-



კ. ი. ლენინის ძეგლი

თიერთდაშორებას და, ამ მიზნით, მარცხენა ნაპირის განაშენიანების შეწყვეტასა და მთელი საბინაო-სამოქალაქო მშენებლობის ძირითადად მარჯვენა ნაპირზე გადატანას.

განაშენიანების სტრუქტურის გაუმჯობესების მიზნით გენგემით განსაზღვრულია მდინარის მარჯვენა ნაპირის ტერიტორიაზე ირიბად გამავალი თბილისის გზატკეცილის ქალაქის ფარგლებს გარეთ გატანა, აგრეთვე საცხოვრებელი რაიონებისა და მიკრორაიონების განაშენიანების შემჭიდროება, მისი სართულიანობის მაქსიმალური გაზრდის გზით.

რუსთავი მიეკუთვნება ჩვენი ქვეყნის ისეთ კეთილმოწყობილ ქალაქთა რიცხვს, რომლებშიც ახლებურად და უფრო რაციონალურადაა ორგანიზებული მოსახლეობის შრომისა და ყოფა-ცხოვრების პირობები. მის დაგეგმარებასა და განა-

შენიანებაში კარგადაა გამოყენებული ქალაქის ტერიტორიის ფუნქციური ზონირების პრინციპები და წესები.

ქალაქი უზრუნველყოფილია წყალსადენით, კანალიზაციით, ცენტრალური გათბობით; ელექტროფიციერებულია, რადიოფიციერებული და გაზოფიციერებულია; აქვს ავტობატური სატელეფონო-სადგური. მისი ყველა ძირითადი წარმოება ქალაქის მარცხენა ნაპირის ნაწილშია გაშენებული, გაბატონებული ქარების საწინააღმდეგო მიმართულების საცხოვრებელი რაიონების მიმართ.

ჰაერის გამწმენდ თავისებური ფილტრის როლს ასრულებს მწვანე ნარგავების 300 მეტრის სიგანის საინტარული დამცველი ზოლი, გაშენებული სამრეწველო და საცხოვრებელ ზონათა შორის.

მარცხენა ნაპირის დასახლების ზონა საცხოვრებელი რაიონებისაგან, მოსახლეობის პირველადი მომსახურების დაწესებულებებისა და საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობებისაგან შედგება, რომლებიც ქალაქის მაგისტრალურ ქუჩებზე და მოედნებზეა დაჯგუფებული.

დასვენების ზონადაა გადაქცეული ტყის მასივებითა და ჭალებით შემოხილი მტკვრის ნაპირი, რომელზედაც კეთილმოწყობილი პარკია გაშენებული.

მსგავსი პრინციპებითაა დაგეგმარებული ქალაქის მარჯვენა ნაპირის ნაწილიც.

ადგილობრივი მრეწველობის საწარმოების აგება გათვალისწინებულია მის ჩრდილოეთ მხარეს, მდინარე მტკვარზე ასაგები მთორე ხიდის რაიონში. სამრეწველო ზონის უერთდება კომპაქტურად გადაწყვეტილი საცხოვრებელი მასივები — რაიონები და მიკრორაიონები; მდინარის თვალწარმტაცი მწვანე ნაპირი კი აგრეთვე დასვენების ზონას აქვს დათმობილი.

ამრიგად, რუსთავი ქალაქის მომობილობა საზღვრებთან მდებარე ორი სამრეწველო ზონისა და საცხოვრებელი განაშენიანების ორი დიდი მასივისაგან შედგება, რომლებიც მტკვრის გასწვრივ მდებარე მწვანე საპარკო ზოლში მოთავსებული დასვენების ზონით შუაზეა გაყოფილი.

დაგეგმარების ასეთი სქემა გამოითმავს სამრეწველო და სამოქალაქო ობიექტების პროექტით განსაზღვრულ ტერიტორიებზე განაშენიანების დარღვევას შემთხვევებს და რუსთავის ბენარალური გემის ერთ-ერთ ძირითად დადებით მხარეზე მიუთითებს. ქალაქის მარცხენა და მარჯვენა ნაპირის ნაწილების ურთიერთდაკავშირება საინთო საქალაქო სატრანსპორტო და საინჟინრო კომუნიკაციებითა და ნაგებობითაა გადაწყვეტილი.

ასეთია მდინარის ორივე ნაპირზე მდებარე საცხოვრებელი მასივების დამაკავშირებელი ფართო მთავარი გამზირი, რომელიც, ამავე დროს, ქალაქის გრძიდ კომპოზიციურ ღერძს წარმოადგენს.

არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება პროექტით გათვალისწინებულ მეორე მაგისტრალს, რომელიც მთავარი გამზირის გასწვრივ გაივლის და მტკვრის ზედა წელში, მომავალში აგებული ჯვებრი-ხიდივით ერთმანეთთან შეაერთებს მარცხენა და მარჯვენა ნაპირების განაშენიანებას, ამასთან ერთად, იგი საგრძნობლად გააუმჯობესებს სამრეწველო რაიონების ქალაქის ტრანსპორტით მომსახურებას.

ამ ორ გამზირს შორის კიდევ ერთი ცენტრალური მაგისტრალია გათვალისწინებული, ფართო მწვანე ხეივით შუაში, რომელიც სანაპირო პარკს შეუერთდება.

გეგმარების პროექტით საგრძნობლადაა გაუმჯობესებული ახალი საცხოვრებელი რაიონების განაშენიანების ხარისხიც. ადგილის მშვიდმა რელიეფმა, მდინარისაგან ოდნავი ქანობით, და მთავარი გამზირის მიმართულების რაციონალურმა შერჩევამ განაპირობებს ქუჩის ქსელებისა და მიკრორაიონების კონფიგურაციის სწორკუთხა ფორმები.

აქ, მარცხენა ნაპირის წვრილ, დაქუცმაცებული და ურთიერთათმეული კვარტლების ნაცვლად, რომლებიც ქუჩების პერიმეტრული განაშენიანებისათვის იყო განკუთვნილი, მიღებულია ახალი, კომპლექსური მიკრორაიონებით თავისუფალი გეგმარების სისტემა.

დაგეგმარების ახალი პრინციპები პირველად რესპუბლიკაში ქ. რუსთავში იქნა გამოყენებული 1957 წელს, მარჯვენა ნაპირის მესამე მიკრორაიონის განაშენიანებაში; მშენებლობის დამთავრების შემდეგ მიკრორაიონის განაშენიანება, როგორც საბჭოთა ქალაქმშენებლობის ერთ-ერთი პირველი დადებითი მაგალითთაგანი, წარდგენილი იყო საბჭოთა კავშირის სახალხო მურწუნობის მიღწევათა გამოფენაზე და სპეციალური პრემია დაიმსახურა.

შემდგომში ანალოგიური პრინციპებით დაიწყო მარჯვენა ნაპირის ახალი მიკრორაიონების მასობრივი განაშენიანება.

ტიპობრივი პროექტებით მშენებლობა რუსთავში ჯერ კიდევ 1948 წელს დაიწყო. თავდაპირველად მშენებლობაში დაინერგა ერთსართულიანი 1-2 ბინიანი 15 სერისა და ორსართულიანი 4, 8, 10 და 12 ბინიანი 209 სერის აგურის კედლებიანი საცხოვრებელი სახლები. მშენებლობის შემდგომ ეტაპზე იყენებდნენ რუს-

თის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქებისათვის განკუთვნილი 2-3 სართულიანი საცხოვრებელი სახლების ტიპობრივ პროექტებს 202, 228 და სხვა სერიებს, გადამუშავებულს ადგილობრივი გეოგრაფიული, და ბუნებრივ-კლიმატური პირობებისათვის.

მარჯვენა ნაპირის ახალი საცხოვრებელი რაიონების კომპლექსური განაშენიანება ძირითადად მხოლოდ ტიპობრივი პროექტებითაა გადაწყვეტილი.

განაშენიანებისათვის მიღებულია მსხვილპანელიოვანი, მსხვილბლოკური და ჩონჩხუნდის („კარკასული“) ტიპის ცალკე მდგომი და ბლოკირებული 8-9 და 16 სართულიანი ტიპობრივი სახლები. ტიპობრივი პროექტებით შენდება აგრეთვე საბავშვო ბაგა-ბაღები, საერთო საგანმანათლებლო და სპეციალური სკოლები, სკოლა-ინტერნატები, სავაჭრო, სასოფაღობრივი კვებისა და საყოფაცხოვრებო მომსახურების დაწესებულებები.

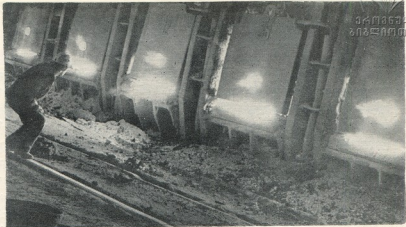
წლითი-წლობით იზრდება ინდუსტრიული ბინათმშენებლობის მასშტაბები და ვითარდება ქალაქის სამშენებლო ინდუსტრიის ბაზები.

რუსთავის დაგეგმარებასა და განაშენიანებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა და მიუძღვნა მისი ტერიტორიის გამწვანებას. „მწვანე მშენებლობა“ და დიდი მწვანე მასივების შექმნა აქ განიხილება არა მარტო როგორც ქალაქის არქიტექტურის ორგანული შემადგენელი ნაწილი, არამედ უპირველეს ყოვლისა, როგორც გარეშის გამაჯანსაღებელი და ქალაქის მიკროკლიმატის გაუმჯობესების ყველაზე ეფექტური საშუალება.

გამწვანების სამუშაოები ტარდება საკმაოდ დიდი მასშტაბითა და ნაირნაირი ფორმებით. იგი შეიცავს სანიტარულ დამცავი მწვანე ზოლების, საცხოვრებელი რაიონების გამყოფ, მწვანე ქარსაცავი სარტყლების შექმნას, ქუჩების, ტროტუარებისა და გაზონების გამწვანებას, პარკების, სკვერებისა და ბულვარების მოწყობასა და გაშენებას.

მწვანე ნარგავებს ქალაქის ტერიტორიის საერთო ბალანსში საგრძნობი ადგილი უჭირავს. მარტო ტყე-პარკების ფართობი ქალაქის ფარგლებში 800 ჰექტარს აღემატება;

ხეებისა და ბუჩქნარების ჯიშების შერჩევისას



მეტალურგიული ქარხნის ერთ-ერთი საამქრო
ხილი მდ. მტკვარზე
ზ. ი. ლუნიჩის ს.ხ. გამზირი
კვრალულ ხალხს მეგობრობის
გამზირზე

მხედველობაში მიიღება ადგილობრივი კლიმატური და ფაშის პირობები, კვამლისა და მავნე აირების უარყოფითი გავლენა მწვანე ნარგავებზე და სხვა.

დიდი გავრცელება ჰპოვა ქალაქის მშენებლობის პრაქტიკაში მრავალწლიანი ხეებისა და ბუჩქნარების დარგვამ.

მდინარის მარცხენა ნაპირის ტყით დაფარულ მასივში გაშენებულია კულტურისა და დასვენების პარკი. პარკში გაყვანილია გუბები, ხეივანები და ბილიკები, სარწყავ არხზე აგებულია ფეხით სავალი ხიდი, აშენებულია საზაფხულო კინოთეატრი, სპორტული მოედნები, „ბავშვთა სამყარო“, დიდი ხელოვნური წყალსაცავი ე.წ. „რუსთავის ზღვა“, კეილიმონწიბილი პლაცებით, ნავსადგომებითა და წყალჯომარდობის სხვადასხვა დანადგარებით და მოწყობილობით.

მარჯვენა ნაპირის განვითარების გენგეგმით გათვალისწინებულია დასვენების ზონის შემდგომი გაფართოება, კულტურისა და დასვენების ცენტრალური პარკის გაშენება.

შენდება დასვენების კიდევ ერთი კერა ქალაქის ფარგლებს გარეთ, რუსთაველის მოთის ზედა პლატოზე, რომელიც ქალაქის საცხოვრებელ რაიონებს საბაგირო გზით დააკავშირდება.

რუსთავი მოხერხებულადაა დაკავშირებული დედაქალაქ თბილისთან, საქართველოსა და სხვა მოძმე რესპუბლიკების ქალაქებთან და რაიონებთან. მის მარცხენა ნაპირის ნაწილში მდებარეობს ამიერკავკასიის რკინიგზის თბილისი-ბაქოს ელექტროფიკირებული ხაზის სადგური რუსთავი. მარჯვენა ნაპირის ნაწილი კი სატრანსპორტო-ავტომობილო მაგისტრალს ეკვრის, რომელიც საქართველოს აზერბაიჯანთან და სომხეთთან აკავშირებს.

შიდა საქალაქო ტრანსპორტს დიდი ხნის განმავლობაში მხოლოდ ავტობუსი შეადგინდა, მაგრამ სამრეწველო ზონის გაფართოებასთან და მარჯვენა ნაპირის ინტენსიურ ათვისებასთან დაკავშირებით, საჭირო გახდა საქალაქო მეურნეობაში ტროლეიბუსების დანერგვა.

ომისშემდგომი პერიოდის საბჭოთა ქალაქმშენებლობის მიღწევების საილუსტრაციოდ, 1958 წელს, არქიტექტორთა კავშირის მოსკოვის V საერთაშორისო კონგრესზე სხვა ქალაქებს შორის, ქალაქი რუსთავიც იყო წარმოდგენილი. მას დაეთმო სპეციალურად გადაღებული დოკუმენტური ფილმის „საბჭოთა ქალაქმშენებლობის“ უმეტესი ნაწილი, კონგრესისათვის გამოშვებული ალბომი-მონოგრაფია და სხვა სადემონსტრაციო მასალა.

რუსთავის სამრეწველო, საბინაო და სამოქა-

ლაქო მშენებლობას, ამიერკავკასიის მეტალურგმშენის ტრესტი ანხორციელებს. (საქართველოს სსრ მშენებლობის სამინისტროს ტრესტი 1). იგი შეიქმნა 1944 წლის თებერვალში, ტრესტის ბაზაზე, საქართველოს ახალი ინდუსტრიული ცენტრის მშენებლობასთან დაკავშირებით და სწრაფად შეივსო საინჟინრო-ტექნიკური პერსონალითა და კვალიფიკური მშენებელი მუშების ადგილობრივი კადრებით.

ასალმშენებლობის ორგანიზაციული სტრუქტურის ჩამოყალიბებასა და გაფორმებასთან ერთად, 1944 წელსვე გაიშალა სამშენებლო სამუშაოები: სპეციალური სამმართველო აშენებდა დამხმარე წარმოებებს, სამშენებლო ბაზის ობიექტებსა და დროებით საცხოვრებელ სახლებს (ბარაკებს). „რემქარმშენი“ შეუდგა მეტალურგიული ქარხნის სარემონტო ჯგუფის სამკრობების მშენებლობას. „ბინმშენი“ კი სოციალისტური ქალაქის პირველი კვარტალების აგებას; „რკინიგზისმშენის“ სამმართველოს გაპყავდა რკინიგზები, ხოლო გზებისმშენი — შარავზები და ქუჩები. „სანტექმშენი“ შეუდგა წყალსადენისა და კანალიზაციის გარე ქსელების გაყვანას.

მუყობრში ჩადგა ხის დამამუშავებელი კომბინატი, ბეტონისა და სარემონტო-მექანიკური ქარხნები. ამას გარდა, შეიქმნა ტრესტის დამხმარე ორგანიზაციები, მათ შორის: მშენაინჟინის, ავტოსატრანსპორტო, რკინიგზის ტრანსპორ-



ტის, ენერგო მომარაგების, ინჟინერული გამოკვლევების კანტორები და სხვა.

1944 წლის ოქტომბერში „ბინმშენმა“ საექსპლოატაციოდ პირველი 8 ბინიანი კაპიტალური საცხოვრებელი სახლი ჩააბარა.

1944 წლის განმავლობაში მშენებლებმა ძირითადად დამთავრეს საწარმოო ბაზა, ააშენეს ხუთი დროებითი დაბა-დასახლება კომუნალური და საყოფაცხოვრებო მომსახურების ყველა მოწყობილობით.

შემდგომ წლებში „ამიერკავკასიის მეტალურგ-მშენის“ ტრესტის წინაშე უაღრესად საპასუხისმგებლო ამოცანა დაისახა: მეტალურგიული ქარხნის ძირითადი სააპქროების მშენებლობის დაიქარებისა და მათი საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XIX ყრილობის მიერ დადგენილ ვადებში საექსპლოატაციოდ გადაცემა.

ტრესტისა და მისი დანაყოფების კოლექტივებმა დაიწყეს მეტალურგიული ქარხნის ობიექტების ექსპლოატაციაში გაშვება:

1944 წლის ბოლოს მწყობრში ჩადა ქარხნის დამხმარე სააპქროების კომპლექსი. 1948 წელს გაშვებულ იქნა თბოელექტროცენტრალის პირველი რიგი. 1950 წლის 27 აპრილს მარტენის სააპქროს პირველ ღუმელში გამომდნარი იქნა პირველი ქართული ფოლადი. იმავე წელს იშვა პირველი ქართული ნაგლინიც, ბლუმინგის

სააპქროს სამამულო წარმოების საგლინავ დგან „1000“-ზე.

1951 წლის 20 ივლისს მწყობრში ჩადა მილნაშადის სააპქროს საგლინავი დგანი „900/750“ და ლითონგამხურებელი ღუმელები.

1951 წლის დამლევს რუსთაველმა მეტალურგებმა იხიემეს ქართული ფოლადისაგან პირველი მილის დაბადება მილსაგლინავ დგან „140“-ზე. 1953 წელს მწყობრში ჩადა პირველი საბრძმედი ღუმელი; ამუშავდნენ საგლინავი წარმოების სააპქროები; 1954 წლის აგვისტოში აქ გამოდნა ქართული თუჯი. 1954 წლის დასასრულს საექსპლოატაციოდ გადაცა პირველი საკოქზე ბატარეა და მილსაგლინავი დგანი „400“. 1960 წელს მწყობრში შევიდა მილების ცივად გლინვის სააპქრო, ხოლო 1966 წელს — მარტენის სააპქროს ფოლადის უწყვეტი ჩამოსხმის რადიალური სისტემის პირველი დანადგარი საბჭოთა კავშირში.

ამუშავებიდან 5-10 წლის შემდეგ კი ქარხანა შეუდგა რიტმულ და გვეგმაზომიერ მუშაობას წარმოების სრული მეტალურგიული ციკლით და დაიწყო ამიერკავკასიის ცვლითბური რაიონისათვის ფართო ასორტიმენტის სხვადასხვა პროდუქციის გამოშვება.

ქარხნის ტერიტორია კეთილმოწყობილია და უზრუნველყოფილი წყალსადენის, კანალიზაციის, ცენტრალური გათბობისა და ელექტრომო-

ხალხთა მეგობრობის მოედანი





საცხოვრებელი სახლები ხალხთა
შეგობრობის გამოიზრცე

მარაგების, ავტომატური სატელეფონო სადგურისა და რადიოატრანსლაციო ქსელებით. მის დაგეგმარებასა და განაშენიანებაში კარგადაა გამოყენებული ადგილობრივი ბუნებრივი პირობები: მდებარეობა, რელიეფი, მდინარისა და სარწყავი არხის სიახლოვე და სხვა.

მდიდარი და მრავალფეროვანია მეტალურგიული ქარხნის კომპლექსის არქიტექტურულ-მხატვრული სახე.

ქარხნის არქიტექტურულ-მხატვრული გაფორმებისა და კეთილმოწყობის ერთ-ერთ ძირითად და მნიშვნელოვან კომპონენტს მისი ტერიტორიის გამწვანება შეადგენს.

რუსთავის მეტალურგიული ქარხნის გამწვანება საუზომო ეტალონია ქალაქის სხვა საწარმოებისათვის და საბჭოთა კავშირის მსხვილ სამრეწველო კომპლექსებს შორის ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ სანიმუშო მაგალითს წარმოადგენს. ამიტომაც იგი ცნობილი ზეენს ქვეყანაში და მის ფარგლებს გარეთ „მწვანე ქარხნის“, „ქარხანა-ბაღის“ სახელწოდებით.

მეტალურგიული ქარხნის შემდეგ მწყობრში დგება ქიმიური კომბინატი (1956 წ.) და ხელოვნური ბოჭკოს ქარხანა (1964 წ.); ცემენტის ქარხანა (1956 წ.). მანქანათმშენებლობის, ელექტრო, სამშენებლო მასალების მრეწველობების და სამშენებლო ინდუსტრიის საწარმოები.

სამრეწველო ობიექტების მშენებლობასთან ერთად, წლითი-წლითი იზრდება სოციალის-

ტური ქალაქის განაშენიანებისა და საბინაო-სამოქალაქო მშენებლობის მოცულობები.

ასე, 1946 წ. საექსპლოატაციოდ გადაეცა პირველი ორი ათასი კვადრატული მეტრი საცხოვრებელი ფართობი; 1948 წ. აგებული იქნა პირველი სკოლა 480 მოსწავლისათვის, სახელოსნო სასწავლებელი და მშენებელთა კლუბი; მომდევნო წელს ქალაქის ყველაზე „ახალგაზრდა“ თაობამ მიიღო ორი საბავშვო ბაღის შენობა, თითოეული 100 ადგილი;

1951 წ. დამთავრდა ხიდი მდინარე მტკვარზე, პურის ქარხანა, საბავშვო საავადმყოფო და აბანო-სამრეცხავი; 1952 წ. ქალაქმა მიიღო სასამელო წყალი ბულაჩაურის წყაროებიდან; 1953 წ. მწყობრში ჩადა ქალაქის კულტურისა და დასვენების პარკი ახალგაზრდული კინოთეატრის შენობით;

1954 წ. დაიწყო ქალაქის მარჯვენა ნაპირის ნაწილის ათვისება — პირველი საცხოვრებელი კვარტალების მშენებლობა;

1966 წ. საექსპლოატაციოდ გადაეცა ქალაქის ახალი წყალსადენის პირველი რიგი, მდინარეების — ხრამისა და დებედის შესართავის ფილტრატებიდან; კავშირგაბმულობის სახლის შენობა, საბჭოების სახლი. მთლიანად დასრულდა ქალაქის ადმინისტრაციული ცენტრის — ლენინის მოედნის — განაშენიანება და გაფორმება.

ტრესტი სისტემატურად ასრულებდა დიდი მოცულობის სამშენებლო-სამონტაჟო სამუშაოებს

რუსთავის ფარგლებს გარეთ — თბილისში, ჭიათურაში, ზესტაფონში და სხვა.

ტრესტის მიერა აგებული თბილისის სასწავლო-საკვლევო ზოოფიტერინარული ინსტიტუტისა და საქართველოს სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის შენობები კრწანისა და დიღომში (თბილისის გარეუბნები); შესრულებულია ფეროშენადნობთა ქარხნის სარეგისტრუქციო სამუშაოები ქ. ზესტაფონში, მარგავეციის საბადოებზე ქ. ჭიათურაში და სხვა.

„ამიერკავკასიის მეტალურგმშენის“ ტრესტის კოლექტივმა წარმატებით შეასრულა საპატიო დავალება და აქტიური მონაწილეობა მიიღო უზნვეყიის სოციალისტური რესპუბლიკის დედაქალაქ ტაშვენტში მიწისძვრის შედეგად დაზარეული რაიონების აღდგენასა და ახალი საცხოვრებელი სახლების მშენებლობაში.

სამრეწველო ობიექტებისა და სოციალისტური ქალაქის მშენებლობას სისტემატურ და ქმედით დახმარებას უწევდნენ საპროექტო ორგანიზაციები — „გიპრომშის“ ამიერკავკასიის ფილიალი (ამჟამად „საქეპრომშე“) და სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტი „საქსაპროექტი“. სამრეწველო მშენებლობის დაპროექტებას აწარმოებდა „საქეპრომშე“, ხოლო საბინაო-სამოქალაქოსი „საქსაპროექტი“.

1964 წელს საბინაო-სამოქალაქო ობიექტების დაპროექტება „საქსაპროექტის“ ნაცვლად საქართველოს სარ მშენებლობის სახელმწიფო კომიტეტი ინსტიტუტს „საქქალაქმშენსაპროექტს“ დავალა. ამავე ინსტიტუტს გადაეცა კვალიფიკაციური დამპროექტებლების მთელი კოლექტივი, რომელიც დღიდან რუსთავის დაარსებისა დღევანდლამდე უმწიველად ემსახურება ქალაქის მშენებლობის ობიექტების საპროექტო დოკუმენტაციით უზრუნველყოფის მეტად საპასუხისმგებლო საპატიო საქმეს.

მეტალურგიული და ქიმიური მრეწველობის საწარმოების მშენებლობის მეშვიდე ხუთწლიდის დავალებათა სანიმუშოდ შესრულებისა და მაღალი ტექნიკურ-ეკონომიური მაჩვენებლებისათვის, საბჭოთა კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის 1966 წლის 11 აგვისტოს ბრძანებულებით „ამიერკავკასიის მეტალურგმშენის“ ტრესტი (საქართველოს მშენებლობის სამინისტროს ტრესტი № 1) დაჯილდოებულ იქნა ლენინის ორდენით.

ყოველწლიურად სულ უფრო სრულყოფილი და დასრულებული ხდება ქალაქის არქიტექტურული იერი. იგი თანამედროვე ტექნიკური მოწყობილობით აღჭურვილი სამრეწველო რაიონის გრანდიოზული პანორამის ფონზე კომპაქტური საცხოვრებელი მასივებით გამოისახება.

ქალაქს თავისებურ ელფერს ანიჭებს გარემოს ლანდშაფტი — მთების კალთები. მდინარის დაკლავნილი მწვანე ნაპირები, ქართლის ბუნე-

ბის განუმეორებელი და მრავალფეროვანი პეიზაჟები.

რუსთავის დავემარბასა და განაშენიანებაში გამოყენებულა თანამედროვე საბჭოთა ქალაქმშენებლობის პროგრესული პრინციპები.

ეს არის პირველი რეკში, ქალაქის ტერიტორიის ფუნქციური ზონირება, მისი სამრეწველო ზონისა და საცხოვრებელი რაიონების ურთიერთდაკავშირება, რაციონალური ორგანიზაცია, ეკოთილმოწყობა და გამწვანება, ინდუსტრიული მეთოდებითა და ტიპობრივი პროექტებით მშენებლობა.

საბჭოთა ქალაქების საერთო იერის შერწყმა სამხრეთის დამასასიათებელ კოლორიტთან, განაშენიანებასა და მშენებლობაში ძველი, ხალხური ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ნიმუშების გამოყენებით, ქართველი მეტალურგების, ქიმიკოსებისა და მშენებლების ქალაქ რუსთავს განსაკუთრებულ და თვითმყოფად მხატვრულ სახეს ანიჭებს.

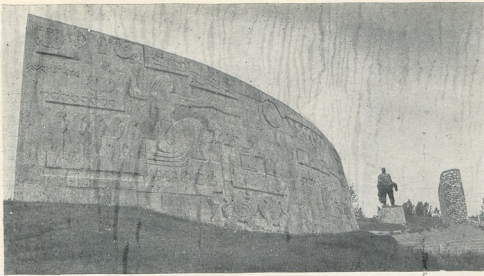
შენიშვნები:

1 სსი, „საქქალაქმშენსაპროექტი“, ქ. თბილისი, ფტორები—არქიტექტორები მარცხენა ნაპირის ნაწილის გენგების: მ. ნებრაძევი, დ. მელიქიშვილი, ლ. კობალაძე. მარჯვენა ნაპირის ნაწილების: მ. ნებრაძევი, დ. მელიქიშვილი, ი. ჩხენკელი.

2 სსი „საქქალაქმშენსაპროექტი“, ქ. თბილისი, ფტორები — არქიტექტორები: ლ. სუმბაძე, დ. მელიქიშვილი, ვ. ფიფერაშვილი, დ. გომაძე, მ. ზადაშვილი, დ. წერეთელი, არქიტექტორ მ. ჩხეიძის და ზ. ხურცილავას მონაწილეობით.

სიმბოლური ქანდაკება ხალხთა მეგობრობის გამოხრე





დიდების მემორიალი

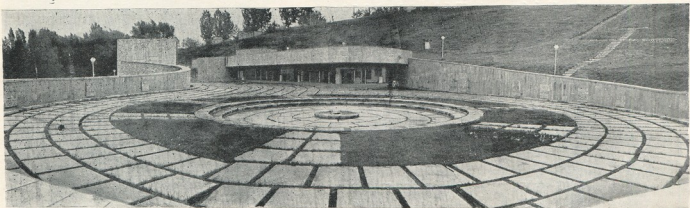
9 მაისს გურჯაანში საზეიმოდ გაიხსნა დიდ სამამულო ომში დაღუპულთა სადიდებელი მემორიალური კომპლექსი „დიდების მემორიალი“, რომლის ავტორები არიან „თბილქალაქპროექტის“ არქიტექტორები გივი ჯაფარიძე და ირაკლი მოსულიშვილი.

ფერდობზე ტერასებად განლაგებული ანსამბლი აერთიანებს „დიდების მუზეუმს“, დეკორატიულ კედელს სამამულო ომის თემაზე შექმნილი რელიეფური კომპოზიციებით, „მარადისობის კედელს“, რომელზედაც გურჯაანის რაიონის თითოეული სოფლის საბჭოს ემბლემები და შინშოსუფელთა სახელებია ამოკვეთილი.

ანსამბლს აგვირგვინებს თორმეტმეტრიანი ქანდაკება „ჯარისკაცის მამა“, რომლის ავტორია საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი, საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო და რუსთაველის სახელობის პრემიების ლაურეატი, შოქანდაკე შერაბ ბერძენიშვილი.

„დიდების მუზეუმის“ ფრიზი, დეკორატიული კედლის რელიეფები და ემბლემები ეკუთვნით გრიგოლ ჩირინაშვილსა და ტატანა კიკაბიძეს.

კომპლექსის ერთ-ერთი კუთხე
შარადიული ცეცხლი
„ჯარისკაცის მამა“



რამაზ ჩხიკვაძე

დალი მუმლაძე

რამაზ ჩხიკვაძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული სიყვარული განსაზღვრავს ის უმთავრესი შემოქმედებითი პროცესები და მხატვრული ტენდენციები, რუსთაველის თეატრის უახლესი ისტორია რომ განაპირობებს და განსაზღვრავს მისი დღევანდელი არსი.

ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისში მოვიდა რ. ჩხიკვაძე რუსთაველის თეატრში და მისი პირველივე როლები იმ სპექტაკლებში შეიქმნა, რომელთაც პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდათ მთელი ქართული თეატრალური კულტურის განახლებისათვის. 1951 წელს ზღვნიკი ითამაშა (ი. ფურციის „აღამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ მ. თუმანიშვილის რეჟისურა), 1953 წელს — ტიტიკო (გ. ქეღობაძის „ახალგაზრდა მასწავლებლები“), 1955 წელს — თამაში (გ. როზოვის „ხალისიანი გზებზე“). ორივე დადგმა ა. დვალის მიერ განხორციელდა.

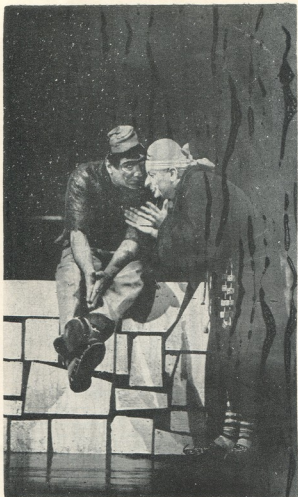
სწორედ ამ სპექტაკლებში იაზრებოდა ახალი ქართული რეჟისურის ლტოლვა თანამედროვე თეატრალური კულტურის სიმაღლეთა დაძლევის გზაზე გაეყვანა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი, თეატრალური ხელოვნების თანამედროვე ენა აეთვისებინა და მის სტილურ თავისებურებებს დაუფლებოდა. ახალი თაობის მიზანს ეგრეთწოდებული გმირულ-რომანტიკული თეატრის იმ ტრადიციების დაძლევა შეადგენდა, რომელთაც დროთა ვითარებაში ფორმალური, ფსევდორომანტიკული ხასიათი შეეძინათ და თეატრის მხატვრული აზროვნების სტანდარტულ ფორმად ქცეულიყვნენ. ამ ფორმის შეცვლა შესაძლებელი იყო იმისანად გაბატონებული ზეაწეული, პომპეზური საშემსრულებლო სტილისათვის შესრულების საგანგებოდ ყოფილი მანერის დაპირისპირებით, ხასიათისა და მოვლენის ფსიქოლოგიური წვდომის მეთოდის დამკვიდრებით.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც მაშინ, ისე შემდგომ, რუსთაველის თეატრის გმირულ-რომანტიკული მიმართების თეატრად აღიარება მისი ხასიათისა და რაობის არაუბრუნებელი ფორმულირებით იყო გაპირობებული, რადგან რომანტიზმი აქ არ იაზრებოდა როგორც განსაკუთრებულ მხატვრულ და მსოფლმხედველობრივ პრინციპებზე დაფუძნებული მიმდინარეობა,

თავის არს გარკვეული შემოქმედებითი მეთოდით რომ გამოხატავს. რომანტიკული აქ თეატრის პოეტის ელემენტი უფრო იყო, ვიდრე მისი ბუნების დვირტი. ამიტომაც ამ მიმართულებისათვის დამახასიათებელ ზოგიერთ ხერხს იყენებდა თეატრი და არადა არ ავლენდა ამ ხერხების წარმოშობის ეთიკური თუ ესთეტიკური კონცეფციების ერთგულებას. ამდენად გარდუვალი იყო თეატრის მხატვრული სახის განსაზღვრა, მისი შემდგომი მიმართულების გააზრება, მათთვის შესაბამისი ფორმულირებების დაძინა. და თეატრში მოსული ახალგაზრდა თაობის პოზიციაც, ცხადია, რეფორმის გულისხმობდა. განახლება იმდენადვე აუცილებელი გასლდათ იმგანდელი რუსთაველის თეატრისათვის, რამდენადვე მოძველდა პრინციპები და ხერხები, რომლითაც ხელმძღვანელობდა იგი სანდრო ამბეტელის დაღუპვის შემდეგ. რუსთაველის თეატრი დადგანდა ცდილობდა ა. ამბეტელის მხატვრული მიგნებები, მისი წარმოდგენების სტილური თავისებურება და მისით განსაზღვრული ორიგინალური სცენური ფორმა რუსთაველის თეატრის მხატვრული აზროვნების პრინციპად ექცია, ე. ი., საყოველთაო გაეხადა მხატვრული ტიპიზაციის ამბეტელისეული მეთოდი უანმეტლოდ. ამდენად, თეატრი მიუღწეველი მიზნის წინაშე იდგა, რადგან ყოველგვარი სტილი მხატვრული ტიპიზაციის ინდივიდუალური მეთოდითაა გაპირობებული. რაც, თავის მხრივ, ტალანტის თავისებურებითა და შემოქმედის აზროვნების ტემპერამენტითაა ნაკარნახევი.

ამბეტელისეული ტრადიციების განახლება ახალი მხატვრული ორიენტაციის დამკვიდრებას ითხოვდა, რასაც შედეგად უნდა მოყოლოდა არა მარტოდუნ სპექტაკლების ფორმის შეცვლა, არამედ მათი შექმნითაა ნაკარნახევი.

რუსთაველის თეატრის მეტად რთული და სპეციფიკური ბუნება ძნელად ეგუებოდა მხატვრული აზროვნების ახალი სისტემის დამარგვას, მაგრამ ზემოთ აღნიშნული სპექტაკლების დიდმა განმარტებამ აშრავა გახადა თეატრში მიმდინარე პროცესების კანონზომიერება, ქართული სასოგადობრიობის მხადყოფნა ეროვნული თეატრალური კულტურის რეფორმისათვის. „ახალგაზრდა მასწავლებლის“ ამ უაღრესად ყოფი-



სცენა სპექტაკლიდან „ჰინკუაჟა“. ქოსა შირველი — რ. ჩხიკვაძე, ბუა-ბუა დევი — ს. ზაქარაიძე

თი, ცხოვრებისეული, სადა სპექტაკლის დადგამა სამას წარმოდგენა გაუძღო, რაც უპრეცედენტო მოვლენა გახლდათ იმ პერიოდის რუსთაველის თეატრისათვის. პომპეუსური სპექტაკლების ყალიბი ბათოსით თავგაბეზრებული მაყურებელი ადამიანის, და არა მონუმენტის, სულის საჭერად მოუბრუნდა თეატრს. ამ წარმოდგენების მხატვრული კონცეფციის სი-ცხადემ, სასიათისა და მოვლენების ფსიქოლოგიურმა წვდომამ, ქმედითი ანალიზის პრინციპმა, სტაქლის ლაკონიზმობამ და რაც მთავარია, შეკრულმა აქტიორულმა ანსამბლმა ახალი პერსპექტივები მოიხმნა რუსთაველის თეატრის წინაშე და ქართული საზოგადოების დიდი ნაწილი თეატრის თანამოაზრე გახდა.

ამ დადგმებში რ. ჩხიკვაძის მიერ შექმნილ სახეებს, რა თქმა უნდა, ჯერ კიდევ არ ადგა მისი მრავალმხრივი ნიჭის ნათელი, მაგრამ უკვე გამოაშკარავებული იყო მსახიობის შემოქმედებითი პოზიცია, მისი უნარი — ადამიანის სულიერი ცხოვრება ერეგნებისა სცენაზე და მზადყოფნა — დადგმა ურთულესი სცენური ამოცანები. სწორედ ამ ურთულესი სცენური ამოცანების დაძლევის გზაზე წარმოჩნდება რ. ჩხიკვაძის პოტენციური შესაძლებლობები, განისაზღვრება მისი მრავალ-წახანაოვანი ტალანტის ბუნება, გახსნადება შემოქმედის მად-ძიებელი სული, რომელიც გამონაგონის პირველქმნილი მშვე-

ნიერებით ჭეშმარიტი ხელოვნების ე. ი., მარადიული სა-სუფიველი შეგალწვენიება.

მაგრამ მისი შემოქმედების ამგვარ განცდამდე ჩხიკვაძეს კიდევ დიდი გზა აქვს გასავლელი და ამ გზაზე პირველ მნიშვნელოვან წარმატებას მსახიობი ლევანდროს სახის შექმნაში მიაღწევს (ჯ. ფლტერჩის „ესპანელი მღვდელი“, მ. თუმანიშვილის დადგმა, 1954 წ.). თუ მანამდე რ. ჩხიკვაძის შემოქმედებაში ვგრეთ წოდებული ყოფით-ფსიქოლოგიური თეატრის მეთოდური თავისებურებების დაძლევის ტენდენცია შეინიშნებოდა, ახლა მის აქტიორულ ინდივიდუალობაში სხვა თვისებებიც მტკანებდებოდა და კომედიის ხელოვნების წვდომას იგი სახასიათო აქტიორის თვისებების წარმოჩენამდე მიჰყავდა სპექტაკლის ზოგიერთ ეპიზოდში.

რ. ჩხიკვაძე ამ დადგმაში, ისე როგორც მის ადრეულ რეპერტუარში, ახალგაზრდა შეყვარებული გმირის სახეს ქმნიდა. ამგვარი როლების წარმატებით შესრულებამ მას სათანადო რეპუტაცია დაუშვიდრა და იგი შემდგომაც დიდხანს თამაშობდა მათ. ცხადია, ეს გაპირებული იყო მითიკული გმირის შესაქმნელი მონაცემების თვალსაჩინო სიჭარბით. უპირველესად ახალგაზრდობით, მაგრამ იგი მხოლოდ დროებით უპირატესობას ანიჭებდა მას. მშვენიერი გარეგნობით, ხნით, რომლის სილამაზე მარტოედენ ხავერდოვანი ტემპ-რით არ განისაზღვრებოდა. მსახიობი ვოკალურ კულტურას იყო ნაზიარები, ჰქონდა ტემპერამენტი, იყო ემოციური და განცდის ნამდვილობისაკენ ისწრაფვოდა. ყოველივე ეს, თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკასთან ერთად, რ. ჩხიკვაძეს შეყვარებული გმირების შემსრულებელი მსახიობის სტაბილურ მდგომარეობას უქმნიდა. მაგრამ სწორედ „ესპანელი მღვდელიში“ წარმოჩნდა მსახიობის იმპროვიზების უნარი, თეატრალური ფორმის მზაფირი გრძნობა, პლასტიკური სიჭაღისა და სიზუსტისაკენ ლტოლვა, მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მიმართება ჰიპნოზოლოგისა და გროტესკულისაკენ. მაგრამ გროტესკი იქ იაზრებდა მხოლოდ როგორც ცალკეული გამოვლინებანი იმ ხერხისა, რომელიც საფუძვლად დაედება მის შემდგომდროინდელ ტენილებებს. „ესპანელი მღვდელიში“ რ. ჩხიკვაძე უკვე აშკარად ავლენდა შემოქმედი აქტიორის იმ უტყუარ ალღოს, უმთავრესად ინტუიციით და არა მოვლენათა ანალიტიკური შესწავლის წყალობით რომ აცნებს თავისი დროის ხელოვნების არაკებით მხატვრულ ტენდენციებს, შეუცდომლად გრძნობს თეატრში — ამ ურთულეს შემოქმედებით ორგანიზმში მიმდინარე პროცესების მნიშვნელობას. იმ დროს რუსთაველის თეატრი კი განვითარების ახალ ეტაპზე ასულიყო უკვე — მარტოოდენ ფსიქოლოგიური ანალიზის პრინციპების დახვეწვას აღარ ისახავდა მიზნად, თანამედროვე სცენის სხვა სპექტიფიკურ თავისებურებათა დაძლევისაც მიეცნებოდა, ეროვნული თეატრალური კულტურის ქმნილობა ტრადიციების ისინებდა და მრავალპლანიანი განვითარებისთვის იღვწოდა. ამ თვალსაზრისით სწორედ „ესპანელი მღვდელიში“ მიაღწია მან რეჟისორული და აქტიორული აზროვნების პროფესიული დონის აშკარად ახალ სიმაღლეს.

თუ სპექტაკლებში — „ადამიანებო, ფიავით ფხიზლად!“, „ახალგაზრდა მასწავლებელსა“ და „ხალისიან მეგობრებში“ თეატრმა შეიძლო ცხოვრებისეულისა და ზოგჯერ კი თვით ცხოვრების ასახვა ისე, რომ თავი დააღწია ზედმეტ მანერირებას, რომანტიკულს“ სფეროში, ხასიათებისა და მოვლენების ახსნას კი ქმედითი ანალიზის, ფსიქოლოგიური წვდომის მეთოდი დაუდო საფუძვლად, „ესპანელი მღვდელიში“ მან

ძველი და ახალი თაობის მსახიობთა სამშემსრულებლო სტილის ერთიანობასაც მიაღწია. რ. ჩხიკვაძის მიერ შექმნილი ხასიათის ჟანრული სტრუქტურა ნათელყოფდა მსახიობის უნარს მხატვრული სახის ლოგიკურ მთლიანობაში წარმოედგინა დადგმის როგორც გროტესკულ-კომედიური, ისე ყოფითი პლანების დინამიკური ერთიანობა, სადაც ლირიკული მდებარეობები განსაკუთრებით იყო გაავალსაჩინოებელი. მაგრამ როცა დღეს რ. ჩხიკვაძის მიერ განვილი შემოქმედებით გზას ვისვლნებთ, ლეანდრის მხატვრული სახის შექმნა ყურადღებას სწორედ სახასიათოსაკენ ლტოლვით იპყრობს. სწორედ მასში გაცხადდა მსახიობის უნარი კომედიურის ჟანრული პლანების წედობისა. ამ გარემოებას ხაზს იმიტომ ვუვსებთ, რომ მართებულად არ მიგვაჩნია თვალსაზრისი, რომლითაც ქოსას სახის შექმნა (გ. ხანსურთიშვილის „ჭინჭრაქა“, მ. თუმანიშვილის დადგმა, 1953 წ.) რ. ჩხიკვაძის აქტიური ინდივიდუალობის მეტამორფოზად იქნა აღიარებული. ვფიქრობ, რ. ჩხიკვაძემ ოსტატობის ახალ დონეს მიაღწია იმხანად და, ამდენად, ახალ თვისობრიობაში გადაიყვანა თავისი ადრინდელი შესაძლებლობები. ოსტატობის ამ დონემ განაპირობა მისი შემდგომი წარმატებები: ბატონი კასიანე — ნ. დუმეაძის „შზანი ღამეში“, თედო — მ. ელიოზიშვილის „ბეგრე მესურნეებში“, აკოფა — ა. ცაგარლის „ხანუშაში“, კირილე — დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ და სხვა. ეს მხატვრული სახეები ცხადყოფდნენ, რომ რ. ჩხიკვაძე უკვე საესტეტიკო იყო დაფუძნებული მკაცრი, ეფექტური და მრავალისმეტყველი სცენური ფორმის პოვნის ხელოვნებას. მაგრამ ყველაფერი ეს მოხდა მას შემდეგ, რაც რ. ჩხიკვაძემ მოითხოვა ქოსიკოს როლის შესრულება სპექტაკლში, სადაც ჭინჭრაქა უნდა ეთამაშა და მიაღწია რა არაჩვეულებრივ წარმატებას, რუთაველის თეატრის ერთ-ერთ წამყვან მსახიობად იქნა აღიარებული. რ. ჩხიკვაძემ ქოსას სახის შექმნისას გარდასახვის ისეთი ოსტატობა წარმოგიდგინა, ისეთი დახვეწილი და უზადო იყო ხასიათის პლასტიკური ხატი, ზღაპრისა და სინამდვილის სიმბოლური ერთიანობის იმგვარ ილუზიას ქმნიდა მსახიობი, ისე ვერტუალურად ფლობდა ხმასა და სხეულს, ისეთ

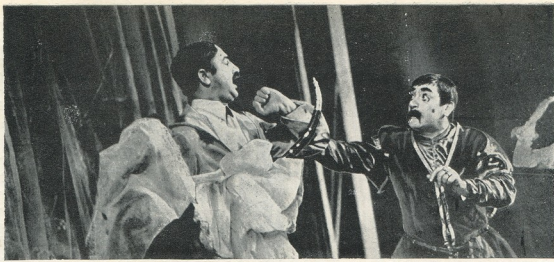
გოკალურ კულტურას ამკვადენდა, რომ მსახიობის ხელისაღწევაში აღმოჩნის სისარულით იყო შეპყრობილი ყველა, ვისთვისაც კი რამდენადმე ძვირფასია ერთგული თეატრალური კულტურის ბედი. სწორედ ქოსიკოს სახის შექმნისას განსაზღვრის განუყოფელი სამშემსრულებლო სტილი, რომელიც გროტესკულსა და ფსიქოლოგიურს, სიმბოლურსა და ყოფითის ისეთ დინამიკურ ერთიანობას ქმნის, რომ მას მსახიობის მიგნების, საკუთარი მხატვრული მეთოდის აღმოჩენის მნიშვნელობა ენიჭება.

რ. ჩხიკვაძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის განსაზღვრის პროცესში გარკვეული როლი უნდა ეთამაშა იმ თვისებების გამოამჟღავნებას, შტაბის მწერლის (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, 1959 წ.) სახის შექმნისას რომ წარმოგიდგინა მსახიობმა. დღეს, ქოსას შექმნამდე თბილეთი ადრე განხორციელებულ ამ მხატვრულ სახეს იშვიათად იხსენებენ რატომღაც. მაყურებლისთვის მართლაც უჩვეულო იყო შეყვარებულ გმირთა ცნობილი შემსრულებლის ხილვა პატარა ეპიზოდურ როლში, მაგრამ აქაც პაროდირებისა და იმპროვიზირების ისეთი ძალა გამოამჟღავნა რ. ჩხიკვაძემ, ისეთი კოლორიტულობითა და პლასტიკური სიყვადით ამეტყველა ხასიათი, რომ მსახიობის შესაძლებლობათა მრავალფეროვნება ექვემდებარეული შეიქმნა.

შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო, რომ გარდასახვის ოსტატობით აღებჭვდილი ეს სახასიათო სახე მან სახელდობრ და ალექსიძის დადგმაში განახორციელა, რომელთანაც ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს ჩუპურთი (გოგრი — „შოსი შეილენი“) და ფიგარო (ბომბარზე — „ფიგაროს ქორწინება“) ითამაშა დიდის წარმატებით. „ყვარყვარე თუთაბერის“ დადგმის დროს და ალექსიძე უკვე სათქვემდე ედგა რუსთაველის თეატრს და მის მთავარ ტრადიციად აღიარებულ გმირულ-რომანტიკული მიმართების აპოლოგეტად გვევლინებოდა. მაგრამ ამ მიმართულებით განხორციელებულ თითქმის არც ერთ სპექტაკლში არ უთამაშია რ. ჩხიკვაძეს. ამ გარემოებას არაერთმნიშვნელოვანი მიზეზები აპირობდნენ. რ. ჩხიკვაძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის უკვე ადრევე გარკვეულმა

სცენა სპექტაკლიდან „როცა ასეთი სიყვარულაა“ რ. ჩხიკვაძე და ს. ზაქარაიძე





სცენა სპექტაკლიდან „ხანუმა“. მიქია
— ე. ლღანიძე, აკოფა — რ. ჩხიკვაძე

თავისებურებამ ერთის მხრივ, ხოლო, მეორეს მხრივ, თეატრის ტენდენციამ იმ როლების შესასრულებლად დაენიშნა იგი, რომელთა წარმატებით განხორციელება მისი უკვე ცნობილი თავისებების გამოყენებას გულისხმობდა, რამდენადაც შეაჩერა ის აუცილებელი წიაღსვლა, რომელიც მსახიობის სხვა, ჯერაც უცხოში შესაძლებლობები უნდა გამოვლენილიყო. ყოველივე ამან განსაზღვრა კიდევ რ. ჩხიკვაძის შემდგომი აქტიორული ბიოგრაფია. და აქ ერთმანეთს ცვლიდა შეყვარებული გმირებისა და სახასიათო კომედიური სახეების შექმნა ისე, რომ თუ იგი პირველ ხანებში ლირიკულ გმირთა პირველი შემსრულებელი იყო, ახლა კომედიურის, მისი ქანრული და სტილური თავისებურებების წვდომის ოსტატად იქნა აღიარებული. რუსთაველის თეატრმა ორივე გზაზე დიდი ექსპლოატაცია გაუწია მას და მარტოოდენ ჭეშმარიტი ნიჭიერების, საკუთარი აქტიორული პოტენციის უტყუარი შენების წყალობით შელო რ. ჩხიკვაძემ განრიდებოდა სტანდარტული გმირების მაცდუნებელ გზას და უკვე მიგნებულისაგან მოდელი არ შექმნა. მას არასოდეს გააჩენია მიღწეული ტიპობის გმირთა. იგი ყოველთვის ცდილობდა დრამაშიც ეცადა ბედი და როცა ეს შესაძლებელი იყო, თავად ითხოვდა როლს. ანუ, საკუთარი ინიციატივით თითქმის მან ედმუნდი შექსპირის „შედე რიჩმონდი“. დადგმის ავტორს, მ. თუმანიშვილს იგი მისახარას როლზე ჰყავდა დანიშნული. მსახიობი ესწრაფოდა შექსპირული ხასიათის თანამედროვე მიწვევლობის გახსნას, წინობრივი პრობლემების მძაფრ სოციალურ მოტივირებას, ახალგაზრდა ედმუნდში მომავალი რიჩმონდი III შენობის, მაგრამ რასაც ვერ მიაღწია ამ ტრაგიკული სახის მოღაიბების შთაწვდომაში, აიხსნება იმითაც, რომ მას არავითარი გამოცდილება არ გააჩნდა ასეთი რთული ტრაგედიის დრმა და მისაგაულებლობის სახის შესაქმნელად. რ. ჩხიკვაძეს არც შემდგომი მისცენია შესაძლებლობა ჭეშმარიტად დრამატული ან ტრაგიკული ხასიათების შექმნისა. ყოველივე ამან გარკვეული დიდი დასავა მის აქტიორულ ფსიქოლოგიას და როგორც დიდად ნიჭიერმა კაცმა, სხვებზე ადრე იგრძნო საიდან უნდა წარმომდგარიყო ის ოსტატობა, რაც ყოველგვარი დრამატული ხელოვნების არსთა არსის მიგნებით განისაზღვრე-

ბოდა. ამიტომაც, რ. ჩხიკვაძემ სრულიად სამართლიანად მიიჩნია, რომ აქტიორი, უპირველესად, ბერიკაა, როგორც თვითონ ამბობს — „სეზომრობის“. ე. ი., იმ წამს ჰუასწულის, იმ წამს გამონაგონის სიხარულით ანთებული ოსტატი ვირტუოზი, რომელიც ამ შემთხვევაში ქვეყნის სახელის გამოქმელებისა და მისი რეჟისის ხედვრს ეხარა.

რ. ჩხიკვაძის შემოქმედებით ბუნებაში მართლაც განსაკუთრებული სიმძაფრით ვლინდება ის კომედიანტური ინტისქტი, ურომლისოდაც საერთოდ არ უნდა იაზრებოდეს აქტიორული ხელოვნება. მისი შემოქმედებითი აქტიურობისა და დაუცხრომელი აზრატის იმპულსები არსობის პათოსითა და სიცოცხლისდამაყვიდრებელი ვნებებითაა ნაკარანახვი. იგი ყოველთვის სიხარულით მიდის ახალი სახის იჭენად და მის ოსტატობას არასოდეს არ ამჩნევია გამოვლილი ტანჯვის ის დამა, ხელოვნების, ე. ი., შვენიერის გზით რომ ანების ტენჯის მიმდგომი რ. ჩხიკვაძის ლაღი არტისტრზში, იუმორის მძაფრი გრძობა, მუდმივი წზადყოვნა შეთხზულისა და გამონაგონის გათავისებისათვის სიხარულისმომგვრელს ხდის მის შემოქმედებას. მისი ხელოვნება ერთნაირად მისაწვდომია ყველასავე და იგი არასოდეს არ თრგუნავს მაცურებელს. რ. ჩხიკვაძის ეს იუმორი და სიცოცხლისდამაყვიდრებელი პათოსი პირადად მე წარმე მიდგება როგორც რამდენადმე ორგანისტული განტვირთვა. გასულა საღმობით სახვე წუთებისაგან, როგორც მიგნება ის თვემსაფრისა, რომელსაც მარტოოდენ განსაკუთრებული ნიჭიერებით მადლმოსილი ოსტატური დასქმნიან ხოლმე.

რ. ჩხიკვაძის არტისტულ ნატურაში ჩაღვქილი კომედიანტური იმპულსების სიჭარბემ, ერთის მხრივ, მეორეს მხრივ კი მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ზემოთ აღნიშნულმა თავისებურებამ რამდენადმე დააქვეითა ტრაგიკულის შთაწვდომის პათოსი მის ხელოვნებაში. იმ ტრაგიკულობისა, ყოველგვარი შემოქმედების არსთა არსს რომ წარმოადგენს საერთოდ.

მას შემდეგ, რაც ხელოვნება დასცილდა რელიგიას და ე. ი. თეატრიც გამოვიდა ტაძარს გარეთ, მან უაღრესად ტრაგიკული ხასიათი შეიძინა, რადგან უაღრესად ინდივიდუალისტური განსა შემოქმედება და თავად ხელოვნებაც თვითმი-

ხანი შეიქნა. ის, რაც წინათ უფლითობებელი მთლიანობის ნაწილს შეადგენდა, ახლა გამოწველილი უნდა შესწავლილიყო და ჰარმონიულობისაგან სრულიად დაცლილი, არეული სამყაროს მხატვრული თუ არამხატვრული კანონებიც ადამიანს, ერთ პიროვნებას უნდა დაეძინა, რომელსაც უკვე თავად ეტიკრთა შემოქმედის ყოვლისშემძლე მისია.

შემოქმედების ამ ტრაგიკული არსის განცდისაგან რ. ჩხიკაძის ხელოვნება სრულიად განტვირთული გახლდათ. და თუ იგი მინდა ტრაგიკულის შექმნის გარდღეულობამდე, ეს განაპირობა აქტიორის უკვე გაცნობიერებულმა სწრაფვამ ტრაგიკული ხელოვნების იმ მოუღებავი მწვერულების დასაპყრობად, რომელსა და მოჩირილება ჭეშმარიტად დიდი აქტიორის ბიოგრაფიის შესაქმნელად სჭირდება მას.

რ. ჩხიკაძე ახლა რიჩარდ შეპარდის სახეზე მუშაობს. ჩვენ ჯერ არ ვიცით რა ინტერპრეტაციას მისცემს შექპარდის ამ ნაწარმოებს რეჟისორი რ. სტურუა. არც ის ვიცით, რ. ჩხიკაძის ხელოვნების რა ახალი მხარეები წამოჩნდება აქ. მაგრამ მსახიობის შემოქმედებითი განვითარების ახლანდელი ეტაპი გარდღეულის უფრო ახალი ჰორიზონტების გახსნას, ახალ მივრუნებას, რამეთუ უკვე მიღწეულია მისი ცნობილი თვისებების ფეიერვერკული დემონსტრირება. „ყვარყვარეში“ კი აქტიორული ოსტატობის ისეთი დონეა წარმოჩენილი, რომ მასზე ამაღლება თითქმის წარმოუდგენელია, იქ მივრუნების განმეორება კი აქტიორის წინსვლას ვერ განაპირობებს. ამიტომ რ. ჩხიკაძე ახალი აღმოჩენების წინა დგას. და თუ იგი არ მოხდება სახელდობრ „რიჩარდ III“-ში, იგი მაინც გარდღეულია მისთვის. საწინდარი ამისა მსახიობის შრომისუარაობა და ინტუიციაც, შორსმჭვრეტელობა და საკუთარი აქტიორული პოტენციის უტყუარი შეგრძობის ის უნარი, რამაც მისი შემოქმედების გზაზე ყველა დიდი შემოხრუნების ინიციატორად თავად რ. ჩხიკაძე მიგვიტოლან.

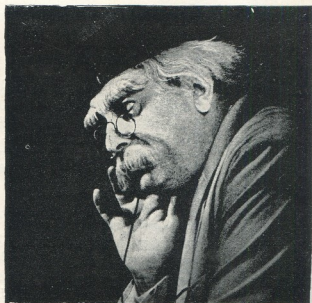
ყვარყვარე რ. ჩხიკაძემ 1973-1974 წწ. სეზონში ითამაშა. ეს იყო მსახიობისა და რეჟისორ რ. სტურუას შემოქმედებითი თანამშრომლობის გვირგვინი, რამდენადმე მთლიანდელი, მაგრამ მაინც სრულიად კანონზომიერი წარმატება. მთლიანდელი იმდენად, რამდენადაც რ. სტურუას იმ დადგმეში (ბრეტის „სენჯანელი კეთილი ადამიანი“, ანუის „მეფე“). ამ ხაზს შეიძლება მივყუთვინო იხსენის „ექიმი სტოკმანიცა“, სადაც რეჟისორი თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის არსებითი კონცეფციების გააზრებას ცდილობდა, რ. ჩხიკაძეს მონაწილეობა არ მიუღია. იგი რ. სტურუას იმ სპექტაკლებში თამაშობდა, სადაც წარმოადგენის, და არა განცდისა და გარდასახვის თეატრის მეთოდურ თავისებურებათა დაუფლება სხვა ვანის — კომედიის წყდომის სფეროში იკითხებოდა (ფადინარი — „ჩალის ქუდში“, აკოფა — ცაგარლის „ხანუშაში“).

წარმოდგენის თეატრის სტილისტიკის ათვისება რ. ჩხიკაძეს ჯერ კიდევ მ. თუმანიშვილთან თანამშრომლობის დროს ჰქონდა დაწყებული (პოლი — კ. სენდერბიუს „პალთა ამბოხი“, მარკიზი ფორლიაპოლი — კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“). მიუხედავად იმისა, რომ ეს დადგმები არ იყო აგებული მხოლოდ წარმოდგენის, თეატრის პრინციპებზე, მათი შექმნის მეთოდი უკვე ემიჯნებოდა მარტოოდენ გარდასახვის აღიარებას. როგორც მხატვრული სახის შესაქმნელ უპირველეს ფაქტორს. აღნიშნული სპექტაკლები სტუდიურ სიტუაციაში იდგმებოდა. მსახიობები ეტიუდებზე მუშაობდნენ. ამ ეტიუდების მიზანი იყო აქტიორთა განთავისუფლება

უკვე ცნობილი საწმენკურლებო სერების გამოყენების და წარმოდგენის თეატრის ელემენტების ათვისება. მაგრამ მისთვის გამო, რომ დასახული მიზნის მისაღწევად არამესაფერის პიესები იყო არჩეული, თეატრმა წარმატებას ვერ მიაღწია. მარკის უმათრევი მიზნები, ვფიქრობ, მდგომარეობდა იმაზე, რომ წარმოდგენის თეატრის სტეიფიკაცა აქ იაზრებოდა როგორც მხატვრული ხერხი და არა მეთოდისაგან წარმომდგარი თავისებურება. მიუხედავად ამისა, რ. სტურუასთან შეხვედრამდე რ. ჩხიკაძე რამდენიმე უკვე იყო ნაზიარები აზროვნების იმ სტილს, რომლის სახეებით დასაუფლებლად მას სჭირდებოდა დრო და ის ვითარება, რომელიც რუსთაველის თეატრში მიმდინარე შემოქმედებით პროცესებს და მხატვრულ ტენდენციებს ახალ მიმართულებაზე წარმოადგენდა. ეს დროც მალე დადგება, მაგრამ სანამ ეს ახალი ტენდენცია განსაკუთრებით გათვალისწინდდება, რ. ჩხიკაძე კიდევ ბევრი როლის შექმნას მოასწრებს. ჩვენ ახლა მხოლოდ ზოგიერთ მათგანს გავისწავნებთ.

1959 წ. რ. ჩხიკაძემ პეტრი პეტრუსი ითამაშა (ა. კომუტი „როც ასეთი სიყვარული“, მ. თუმანიშვილის დადგმა). წარმოდგენას პროგრამული მნიშვნელობა ჰქონდა ინდონეზიური რუსთაველის თეატრისათვის. პიესა თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის ზოგიერთ თავისებურებას ითვისწინებდა, თუმცა იგი არ იყო აგებული ამგვარი დრამისათვის აუცილებელ იდეურ და მხატვრულ პრინციპებზე. იმეამინდელი რუსთაველის თეატრიც ჯერ კიდევ არ ისახავდა მიზნად თანამედროვე ინტელექტუალური თეატრის პრინციპების ათვისებას. იგი კვლავ ფსიქოლოგიური თეატრის მეთოდის დაძლევის მიუღებოდა და მ. თუმანიშვილმაც პიესა დადგაროგორც ფსიქოლოგიური დრამა. სანახაობრივ დეტალებსაგან სახეებით განტვირთული ეს სპექტაკლი, სადაც ყოფითი რეალიზმი ლაბილური პირობითობით იყო წარმოდგენილი, არსად არ ლაღატობდა თავის მკაცრ წესრიგს. ადამიანის გაგება, მისი სულის მოძრაობის, მისი ვნებათა დღევის,

სენა სპექტაკლიდან „ჩხიკაძე პიროვნობა — რ. ჩხიკაძე“



ტანჯვისა და სისხარულის მიხეცხათა ამოცნობა იყო აქ მთავარი. და სპექტაკლიც გმირთა ხასიათების შექმნას ღრმა ფსიქოლოგიური წილსვლებით აღწევდა. უაღრესად ემოციური, იგი განსჯის ინტელექტუალურ საგნად აქცევდა სპექტაკლის მოვლენებს და მაყურებელს ამ მსჯელობის თანამონაწილედ ხდიდა. სწორედ აქ გვლინდებოდა ნაწარმოების მიმართება თანამედროვე ინტელექტუალურ დრამასთან. რ. ჩხიკვაძის გმირს, ისევე როგორც სპექტაკლის სხვა გმირებს, საკუთარი თავის შეცნობის რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზა უნდა გაეგლო და მსახიობმა ამჯერადაც შესძლო სპექტაკლის დიდი მოქალაქეობრივი პათოსისათვის დაემორჩილებინა იმ ხნებობრივი კატეგორიების გაანალიზება, რომელთა წვდომას შიგ უნდა გამოეკვეთილიყო მის მიერ შექმნილი სახის ეთიკური არსი, გახსნილიყო მისი თანამედროვე მნიშვნელობა, თუმ-

იმხანად. კამათი მიმდინარეობდა სტილისა და მანერის გარშემო, თუმცა ქართული თეატრალური კულტურის განვითარების გაცილებით უფრო ძირეული და არსებითი საკითხები წყდებოდა იმ დროს... შემოქმედებითი კოლექტივის უაღრესი დამაბულობა. ახალი გზების დაძვების აუცილებლობის წინაშე აყენებდა თეატრს და ვარაუდობდნენ, რომ ბრეტის თეატრის ეპიკური ხასიათი, აგიტაციური, მებრძოლი, პუბლიცისტური მიმართება, საზოგადოების განახლებისა და გარდაქმნის პათოსი ახლობელი აღმოჩნდებოდა და ალექსიძის რეჟისორული ინდივიდუალობისათვის, კურტ ვაილის მუსიკალური პარტიტურა, მისი ირონიული, ექსცენტრული მუსიკალური კულტურები კი — საესეებით მისაწვდომი რ. ჩხიკვაძის ვოკალური კულტურისათვის. მსახიობმა დრამატული თეატრისათვის მართლაც არაგვეულებრივი ვოკალური ოსტატობით შესარულ-



სცენა სპექტაკლიდან „ბებერი მეზურნეები“. თეატრი — რ. ჩხიკვაძე

ცა ძალიან მძაფრ სიტუაციებსა და ღრმა ემოციებზე აგებულ იქნა მხატვრული სახე სათანადო დრამატუზმს ვერ ინარჩუნებდა რ. ჩხიკვაძის შესრულებით. ეს დრამატულობა და ხასიათის ღრმა ფსიქოლოგიური წვდომა აკლდა მის ვიქტორსაც ა. არბუშოვის „ირკუტსკის ისტორიამი“. (მ. თუმანიშვილის დადგმა, 1959 წ.). ამ პერიოდში შექმნილი სახეებიდან დღეს შევინდგანა (მ. ბრეტის, „სამგროშიანი ოპერა“, დ. ალექსიძის დადგმა, 1963 წ.). იპყრობს განსაკუთრებულ ყურადღებას.

ცმადა, შემთხვევითი არ იყო, რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა სწორედ ამ დროს რომ მიმართა ბრეტის დრამატურგას. თეატრის ორი — ევრეთ წოდებული გმირულ-რომანტიკული და ყოფით-ფსიქოლოგიური მიმართების დაბრუნებას აშკარად კონფლიქტურ ხასიათს იძენდა

მუსიკალური ზონგები, მაგრამ ამან სპექტაკლის ბედი ვერ განსაზღვრა, მიუხედავად იმისა, რომ იმხანად თითქმის არავითარი ანგარიში არ ეწეოდა ბრეტის ეპიკური თეატრის ერთ-ერთ არსებით თავისებურებას, სახელდობრ იმას, რომ ბრეტის გამკიცხავი, ანტიილუზორული თეატრი ყველაზე ნაკლებად სწორედ ვოკალით ტკობას გულისხმობდა. სპექტაკლი შექმნილი იყო რამდენიმე დასამსოფრებელი, საინტერესო თანრული სცენა. რ. ჩხიკვაძის მეტი-დანას ელევანტური გარეგნობა, დახვეწილი მანერები და განუყრელი სტეკი სათანადო განზოგადებას ემორჩილებოდა საგანგებოდ უხემ და ჭუჭყიან კოსტუმებში გამოწყობილ მძარცველებთან შეპირისპირებით. ნათელი იყო, რომ ორივე შემთხვევაში ნიღაბი ეძებოდა სულიერი საწყისებისაგან საესეებით განსარ-

ვულ რბივბატელურ აზროვნებას, რომელსაც ამ შემთხვევაში აშკარა ბანდიტიზმის სახე მიეღო. მაგრამ სცენაზე წარმოდგენილ სამყაროდან „გაუცხოებას“, რომლის წარმოსაჩენადაც „განსხვავების ეფექტს“ მიაგნო ბრეტმა და რომელიც ბრძოლის იარაღს წარმოადგენდა მისთვის, თეატრი კითხვლობდა როგორც მხოლოდ სცენიურ ხერხს და არა ბრეტისეული ეპიკური თეატრის კონცეფციებისაგან წარმომდგარ მეთოდურ თავისებურებას.

მიუხედავად ამისა, „სამგროშინი ოპერის“ წარმოდგენის ფაქტსაც კი გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრის შემდგომი განვითარებისათვის, რადგან სწორედ აქ გათვალისწინდა და უნდა დაედგინა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით კოლექტივის შემდგომი. სწორედ აქ გაირკვა, თეატრი ჯერ რომ არ იყო მზად თანამედროვე ინტელექტუალური თე-

რი ესთეტიკისაგან. ეს უკანასკნელი კი, როგორც ცნობილი უპირველესი გახლდათ იმ თეატრალურ სისტემათა შემქმნელი რომლითაც ხელმძღვანელობდა არა მარტო რუსული „სასცენო მსიქა“ ხელოვნება. ამდენად, ძნელი იყო განსხვავებული თეატრალური სისტემებისათვის შესაძლებელი შესვების წერტილების უცებ დაძებნა. პირველი ემოციური შეტაკებების საფუძველზე შექმნილ აზრს მიიჩნევდა თეატრალური ქმედების არსად. მეორისათვის კი ამგვარი ქმედების დგრიბა თავად აზრი გახლდათ.

მაშინ, როცა საბჭოთა რეჟისორული და აქტიორული ხელოვნება ყოფით-ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებს ამუშავებდა და ამ გზაზე ქართულმა თეატრმაც დიდი გამარჯვებებს მიაღწია, ბრეტის ხელოვნება თეატრალური სამყაროს ყველა მერიდიანზე ღალადებდა, რომ ეს არის თეატრი და არა ცხოვრება, ან ცხოვრების სურათი. საბჭოთა თეატრში ბრეტის



სცენა სპექტაკლიდან „სამანაშელი-ლის დედინაცვალ“. კორილი — რ. ჩხიკვაძე

ატრის, ამ შემთხვევაში კი მისი ერთ-ერთი ყველაზე რთული განმტოების — ბრეტის ეპიკური თეატრის სპეციფიური ბუნებისა და პრობლემათა მრავალპლანიანი განფენილების საფუძველზე ამოახსენებდა. თეატრი არ ფლობდა წარმოსახვისათვის აუცილებელ საშემსრულებლო სტილს, არ იცნობდა ამ სტილის შემქმნელი მხატვრული აზროვნების პრინციპებს. ამ ფაქტს თავისი კანონზომიერება ჰქონდა. ბრეტის თეატრალური ესთეტიკა მარტოდონ რუსთაველის თეატრისათვის როდი იყო მიუწვდომელი იმხანად. ბრეტის დიდხანს არ იდგმებოდა საბჭოთა თეატრში. იდეოლოგიურად საფუძველზე მისი შემოქმედება შემდგომაც დიდ წინააღმდეგობებს უქმნიდა საბჭოთა რეჟისურას, რადგან ბრეტის თეატრალური ესთეტიკა პრინციპულად განსხვავდებოდა სტანისლავსკის თეატრალურ-

შემოქმედებითი პრინციპების ათვისება მაშინ მოხერხდა, როცა ჩვენი თეატრის მოღვაწეებს შესაძლებლობა მიეცათ კარგად დაივიწყებულ ახლო წარსულის გახსენებისა. გზა თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების მწვერვალისაკენ, სახელდობრ კი ბრეტის თეატრისაკენ მეიერჰოლდის შემოქმედებით პრაქტიკაზე გადიოდა და მისი პრინციპების შეცნობა იმდენადვე აუცილებელი იყო, რამდენადაც საფუძვლიანად გვექონდა ათვისებული სტანისლავსკის რეჟისორული გაკეთილშობილი. როცა ჩვენი სასცენო ხელოვნების განვითარების უახლეს ეტაპზე მის ღრმად რეალისტურ ბუნებას ორგანულად დაუკავშირდა ექსცენტრიული თეატრალური ფორმები, უკიდურესი პირობითობა, ირონიულობა და პარადოქსულობა, როცა გარდუვალი აღმოჩნდა ისეთი მსახიობის აღზრდა, რო-

მელიც არა მარტოდენ გარდასახვის ოსტატობას ფლობდა, არამედ თეატრალური ქმედების ყველა სხვა თავისებურებაც შეეძლო წარმოესახა — ბრეჟტი დიდი წარმატებით დაიდგა საბჭოთა სცენაზე. 1975 წელს კი თავად რუსთაველის თეატრში წარმოდგენილმა „კაკვასიური ცარცის წრემ“ დიდი გამარჯვება მოუპოვა მთელს საბჭოთა თეატრალურ კულტურას და მისმა საყოველთაო აღიარებამ ცხადყო რა შორის წასულიყო რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი თანამედროვე თეატრალური ენის რაობის შეცნობაში, ამ რაობის წარმომსახველი რა დიდი ოსტატები აღუზარდა მას.

რ. ჩხიკვაძის მიერ „კაკვასიური ცარცის წრემ“ შექმნილი სახე მოსამართლე აზდაკის თანამედროვე აქტიორული ხელოვნების ტექნიკური გამარჯვებათა რიგს მიეკუთვნა და მან სრულიად ახალი პერსპექტივები მონიშნა მსახიობის წინაშე; მიუხედავად იმისა, რომ აზდაკის სახის წვდომაში რ. ჩხიკვაძეს არ წარმოუჩინია მისი შემოქმედებითი ბუნების ახალი, ჯერაც უცნობი ის თვისებები, რომლებიც მან ვირტუოზული ოსტატობით წარმოადგინა ყვარყვარემში.

ყვარყვარეს მხატვრულ მიგნებებთან და მიღწევებთან შედარებით აზდაკის ხასიათის შექმნა უკან მობრუნებას ნიშნავდა რამდენადმე, რადგან ამ სახის წარმოდგენას რ. ჩხიკვაძის ხელოვნებისათვის უკვე დამახასიათებელი, ცნობილი თვისებები ელო საფუძვლად. მაგრამ ეს თვისებები ოსტატობის ისეთ რანგში იყო აზიდული, ისეთი არტისტული ენება და აზარტი წარმართავდა მათ, ისე დრამა გრძნობდა მსახიობი ბრეჟტის თეატრის სტილით თავისებურებებს და, ბოლოს, ისეთი განსაცვიფრებელი ძალითა და გზნებით ასრულებდა აზდაკის არა-მხოლოდ, რომ ცხადი იყო: ასეთი დაუფიქვარი წუთების შექმნა მხოლოდ და მხოლოდ დიდ მსახიობებს ხელწიფებდა.

აზდაკისა და ყვარყვარეს განხორციელებამდე რ. ჩხიკვა-

ძემ კიდევ არაერთი დასამახსოვრებელი სახე შექმნა, მაგრამ ჩვენ ახლა მხოლოდ სამ როლს გამოვიყოფთ, რადგან აქედანაა მ. გლიოზოვილის „ბებერი მეზურნეები“, აკოფას — ა. ცაგარლის „ხანუმაში“ და კირილეს — დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდათ როგორც რ. ჩხიკვაძის ოსტატობის, მისი საშემსრულებლო მანერის ჩამოყალიბებაში, ასევე თეატრის უახლესი მხატვრული ტენდენციების გააზრებაში.

„ბებერი მეზურნეები“ 1966 წ. დადგა ა. ჩხატარაიძემ. ამ დროს ის რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო და როგორც პიესის არჩევანით, ასევე მისი მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპით სავსებით ნათლად გამოხატავდა თეატრის პოზიციას, რომლის გასამყარებლადაც არაერთი ბრძოლის გადასცა მოუხდათ რუსთაველებებს.

სექტაკალი აღასტურებდა თეატრის ლტოლვას იმ ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობისაკენ მხოლოდ ყოველდღიური, ემპირიული სინამდვილის წიაღში რომ შეიქცნობა, მაგრამ დადგმის პარადოქსულ იუმორში გახსნილი ლირიკული ინტონაციები მძლავრ ნაკადად იყო წარმოდგენილი, რაც პოეტურისა და ამალღებულის გრძნობას ამძაფრებდა წარმოდგენაში. რ. ჩხიკვაძის მიერ შექმნილი ბებერი მეზურნის სახე ელემენტარობისა და რომანტიკულობის თვისებებს ატარებდა. მისი იუმორი აქ ლირიკული იყო. მსახიობი მოულოდნელი სინატიცივითა და გულში ჩამწვდომი სითბოთი ქმნიდა თელდ ხასიათს. სვედისმომგვრელი და სინანულისამძვრელი იყო მისი დამოკიდებულება გმირისადმი. რ. ჩხიკვაძე აღწევდა გმირის სამყაროს წარმოდგენას ისეთ განფენილებაში, სადაც ადაპტაციას განრიდებული პიროვნების ჯერ დაუმღელი მთლიანობა ამქვეყნიური ღწვისა და ბრძოლის ნამდვილ აზრს სიყვარულში, მგობრობაში, კაცურ-კაცობასა და თავისი საქმის ოსტატურ ფლობაში აღიარებდა.

სცენა სექტაკლიდან „ყვარყვარე“. ყვარყვარე — რ. ჩხიკვაძე



ერთი წლის შემდეგ რ. ჩხიკავამ ითამაშა ა. ცაგარლის „ხანუშაში“. რ. სტურუას ამ დადმას პროგრამული მნიშვნელობა ჰქონდა წარმოდგენის, და არა განცდისა და გარდასახვის, ე. ი. ნამდვილობის ილუზიის შემქმნელი თეატრის პრინციპების გააზრების თვალსაზრისით.

რ. ჩხიკავა აკოფას თამაშობდა მისთვის ჩვეული სიმსუბუქითა და არტისტული აზრებით. აქ არსად არ იყო შეხედული იმპროვიზაციის უნარი და იუმორის არაჩვეულებრივი გრძობა ზეგარდაუდებელ ხეიდა მსახიობის შესაძლებლობას. აკოფამ მას განსაკუთრებული პოპულარობა მოუხვეჭა, მაგრამ, მე ვფიქრობ, მსახიობისათვის მტკიცებელი უნდა ყოფილიყო სწორედ აკოფასადმი მიძღვნილი ქებათა-ქება, მაშინ, როცა აკოფას შესაქმნელად გამოყენებულ ხერხები დიდი ხანია ნაცნობი იყო მსახიობისათვის, აქ გამოხატობის საიტაბოა კი — განვლილი ეტაპი. ისიც ცხადი იყო, რომ მთლიანად სპექტაკლი, მიუხედავად აშკარა ღირსებებისა, ხელს უწყობდა ობიექტური გემოვნების გამიფხვას. გემოვნებისა, რომელიც, სამწუხაროდ, ვერ აღიზარდა რუსთაველის თეატრისა და თავად ამ სპექტაკლის რეჟისორის ისეთ დადგმებზე, რომელთაც პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდათ ეროვნული თეატრალური კულტურის ასალი დონის განსაზღვრაში.

ეროვნულობის საკითხი საერთოდ ცალკე კვლევის საგანია რ. ჩხიკავის შემოქმედებაში. მიუხედავად იმისა, რომ იგი უაღრესად ეროვნული მსახიობის თვისებებსა და სახეს ატარებს, უნდა აღინიშნოს, რომ მას ჯერ არ მისცემია შესაძლებლობა ეროვნული დრამატურგიის საფუძველზე შექმნა დიდი მნიშვნელობის მქონე ჭეშმარიტად ეროვნული ხასიათი. ხასიათი, სადაც პრობლემათა სიღრმე, მისი ზნეობრივი და მოქალაქეობრივი პათოსი მთლიანად იქნებოდა განათებული მსახიობის მრავალფეროვან შესაძლებლობათა თავმოყრით. შესაძლოა ამ რანგის მხატვრული სახის შექმნისათვის მსახიობი სწორედ „ყვარყვარე თუთაბერში“ მიღწეა, მაგრამ ეს კლასიკური ქართული კომედია საგანებზე გლობალურ მასშტაბებში იქნა გააზრებული, სადაც ეროვნული კოლორიტი და ხასიათის ხალხური საწყისები სასკეპით უგულებელყოფილი იქნა. „ყვარყვარეს“ დადგმისათვის არჩეული მხატვრული პრინციპი, მისი ვანლული სტრუქტურა შესაძლებელი ხდოდა ამგვარ გაზრებაში. იგი ამართლებდა კიდევ თავის თავს რ. სტურუას დადგმაში, მაგრამ რ. ჩხიკავას, მიუხედავად დიდი და ძალიან მნიშვნელოვანი წარმატებისა ამ როლში დაძლეველი რჩებოდა ასართოდ ყოველგვარი შემოქმედების ყველაზე ძირეული და ანტიპოზი პრობლემა.

ეროვნული ხასიათის შექმნასთან შედარებით ახლოს მივიდა მსახიობი რ. ჩხიკავის ფილმში „ნურგები“. იგი ბაბუს თამაშობდა აქ და ფილმის მთავარ იდას, რამაც სწორედ ეროვნულის შინაარსებისა და გადარჩენის პათოსი იაზრებოდა. რ. ჩხიკავის მიერ განხორციელებული ხასიათი ავლენდა უმთავრესად, მაგრამ ამ სახეს დრამატული სიღრმე და სიმძაფრე აკლდა. მსახიობი კინოსხელოვნების სპეციფიკურ თავისებურებათა დაძლევის ბოლომდე ვერ ამჟღავნებდა. ძალიან საგრძნობი იყო, ფილმის ამ მთავარ სახეს თეატრის მსახიობი რომ ქნოდა. რ. ჩხიკავის შემდგომდროინდელ ქმნილებებს

კინემატოგრაფიაში უკვე ნაკლებად ამჩნევია თეატრალურობის კვალი და იგი არაერთ მნიშვნელოვან წარმატებას აღწევს ხელოვნების ამ სფეროში, მაგრამ ჩვენ ახლა ვერ შევჩერდებით მათზე. რ. ჩხიკავის მოღვაწეობა კინოში, ცხადია, ცალკე კვლევის საგანია და ეროვნულობის პრობლემამ აქაც განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს.

საფიქრებელია, რომ ამიერიდან ქართული რეჟისურა მეტი პრინციპულობითა და პერსპექტივის მეტი ანალიტიკური განჭვრეტით მოვიდებოდა მის მიერ შექმნილი ხელოვნების ეროვნულობის საკითხის მიტ უფრო, რომ იგი არა მხოლოდ რ. ჩხიკავის შემოქმედებაში წარმოვიდგება პრობლემის სახით. მას კი, მიუხედავად არაჩვეულებრივი ნიჭიერებისა, მართ, ინდივიდუალურად არ შეუძლია მისი დაძლევა. ცნობილია, რომ თეატრი მკრებლობითი, სინთეტური ხელოვნებაა და სწორედ ამასი იაზრება მისი მშვენიერების განუმეორებელი ხასიათი.

ალბათ, კარგა ხანია დადგა დრო რ. ჩხიკავისათვის (და ასე მხოლოდ მისთვის) ეროვნული რეპერტუარის შერჩევას, მით უფრო, რომ ეროვნული ხასიათის წვდომის უნარი მან არაერთხელ გამოთამაშებარა, როგორც ქართული, ისე არაქართული ბიესების გმირთა განსახიერებისას. ეროვნულობის ღრმა გრძნობით ითამაშა მან კირილე მიმინიშვილი დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალიში“. (თ. ჩხიკავისა და რ. სტურუას დადგმა, 1969 წ.). უნდა აღატკინებოდა და ოსტატობის ფიერვერეული სიუხვით იყო განათებული ეს სახე. რ. ჩხიკავემ აქ არსებითად თანამედროვე კირილე ითამაშა. მის გაუთავებელ შფოთსა და ავადმჯავაში, თავშეკავებულ ექსცენტრიულობაში, ღვიზისა და იარაღის ტრაგიაში მსახიობმა სულიერი საწყისებისაგან დაცლილი კაცის გააცეცვის პათოსიც გვგრძნობინა, მაგრამ ეს იყო ეპიზოდური როლი, რომელშიც, ცხადია, სრულად ვერ გამოიხატებოდა ეროვნული ხასიათის შექმნის პათოსი. მისი შემდგომდროინდელი ქმნილებები: სიპოტი — ღ. ჟღერის „მიწის შვილებში“, ხახულო — ბ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინებაში“ (მ. თუმანიშვილის დადგმები) ნაკლებად ამჟღავნებდნენ ხასიათის ეროვნულობის განცდას. ამ სუსტ სპექტაკლებში რ. ჩხიკავა უმთავრესად პლასტიკური ფორმის დაძებნით იფარებოდა, სადაც ნაციონალური მარტოლენ კოლორიტის სახით იყო წარმოდგენილი. სამწუხაროდ, ეს ქართული ბიესების საფუძველზე შექმნილ სპექტაკლებში ხდებოდა. მაშინ, როცა რ. ჩხიკავამ უკვე მიღწეა ექსტორული ოსტატობის სრულყოფისათვის, რამის მშვენიერება არაჩვეულებრივი სისაფხით გამოხატა მის ყვარყვარესა და აზღავში.

რ. ჩხიკავის ყვარყვარეს პირადად მე აღვიქვამ, როგორც შედგეს ხელოვანის თვითმშენებების, როგორც შემოქმედის საესებით გარკვეულ მოვალაქეობრივ პოზიციას, როგორც ექტიორის პიროვნების იმგვარ გახსნას, რომლის გარეშე არც იაზრება თანამედროვე სასცენო ხელოვნება.

რუსთაველის თეატრის ამ ახალ სპექტაკლში ყვარყვარის მისი თემა მუშავებოდა. სახისა და ნიღბის ურთიერთობის პრობლემს სრულიად ახალ გრადაციებს განიცდიდა ხაკისფერ მუნდრში გამოყოფილი ყვარყვარეს ტრეოფილური მზის გაცნობიერებისა. რ. ჩხიკავის გმირი ბონაპარტიზმის თვისე-

ბებს ატარებდა და წარმოდგენაც ტირანის გლობალურ ასპექტებს იზიარებდა.

რეჟისორი და მსახიობი ყვარყვარე თუთაბერის ცხოვრების მავალითუ უპოვარისა და ბოგანოს აღზევებისა და განდიდების ისტორიას ქმნიდნენ, ისტორიას, რომლის წყალობით ყვარყვარე მოძღვრდა და მსხლელად შერაცხა ხალხმა. მაცხოვრების ცხოვრების ვაზოზოდა ასოციური შვირისპირგა ყვარყვარე — ამ ახალი დროის „მესიის“ ჩალირთან, განსაკურთხულ სიმძაფრეს ანიჭებდა წარმოდგენის აზრს. გმარულისა და ანტიგონის, სნეობრივისა და ბიჭვირის, ქრისტესა და ანტიქრისტეს დაპირისპირების პარტიკულარულ ექმნებოდა დადგმის გრატესკულ-პაროდული პარტიკურა, რომელშიც აშკარად იკითხებოდა თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის ერთ-ერთი უაღრესად არსებითი ტენდენცია — პროტესტი საზოგადოების მიმართ, რომელმაც ამ შემთხვევაში ყვარყვარეს არსებობა დაუსვა.

ოპიკატორული და დოქტრინალური აზროვნება, „სალიზრით“ რომა ნასაზრდოები და უაღრესად აწონილ-დაწონილია თითქოს, ახალით განხრცვის ვაშს შეუცნობლობამდ აბსურდული და ფანტასტური აღმონდა სპექტაკლში. სწორედ იგი იქცა აქ თავდასხმის ობიექტად, მაგრამ ცენტრალური ადგილი თვით ამ აზროვნების პროდუქტმა, მისმა ქმნილებამ — ყვარყვარემ დაისაკურთ.

წარმოდგენა მისი ნიღბის გრადაციებზე აიკო. ძალიან შოად და პირობით პლანში გათამაშდა ყვარყვარეს გარემოცვა. სპექტაკლის ავტორებს არც აინტერესებდათ სხვა მიქმედ გმირთა პირადი ადამიანური თვისებები. ფსიქოლოგიური წილისდების ზუა აქ შეგნებულად იქნა ურყფილი. ჩვენ გვთავაზობდნენ მასის ტიპიზირებულ სახეს და არა ინდივიდის ტიპოლოგიურ ანალიზს.

ამგვარი გადაწყვეტის საშუალებას, რა თქმა უნდა, თვით ბ. კავაბაძის შემოქმედების ფილოსოფიური საფუძვლები, მათი პრობლემატიკის მიზანბრუნება იძლეოდა. პიროვნების დაშლის, მასის აღმავალიის ეფილესი უნარის გრძნობა ყვარყვარეს ინტუიტურად აქვს. ამ ცოდნაზე აღმოცენებული მისი არსებობის შესაძლებლობა, მისი ტრიუმფი, ყვარყვარეში საერთოდ, რომ არა ეს კონცეფცია ნაწარმოებისა, ჩვენ მივიღებდით აღმოსავლური ზღაპრის ისეთ ქართულ მოდელს. როგორცაა მაგ., „ხალიცი ერთი საათით“ „შეჭერუნადადან“ და არა ნაწარმოებს, რომელიც თანამედროვე დრამის არსებითი ეთიკურ და მხატვრული კონცეფციებზე აგებული.

ეს გარემოება, რა თქმა უნდა, გათვალისწინებული ჰქონდათ კოტე მარკანიშვილსაც და დიდო ალექსიძესაც, უზანგი ჩუიბიძესაც და ერისი მანჯალაძესაც, როცა ისინი „ყვარყვარე თუთაბერის“ სცენურ ხატს ქმნიდნენ, მაგრამ არცერთ მათგანს არ გაუხსნია ყვარყვარეს მხატვრული სახის იმგვარი ტოტალური მნიშვნელობა, როგორც ეს რუსთაველის თეატრის ახალ სპექტაკლში შესძლეს რ. ჩხიკვაძემ და რ. სტურუასმა. მსახიობმა თანამედროვე თეატრალური კულტურის, მისი ენისა და სტილის თავისებურების ისეთი დრმა გრძნობა გამოავლინა აქ, ისეთი დახვეწილი ოსტატობით გაითამაშა „გაუცხოებისა“ და „მოულოდნელობის“ ეფექტებზე აგებული სცენები, აპლიკაციისა და ციტაციის რეჟისორული ხერხები იმგვარი პარამნიშობით გაიანზრა ყვარყვარეს მხატვრული სახის მთლიანობის წედომისას, რომ პროგრამული, ეტალონური მნიშვნელობა შესძინა თავის ქმნილებას. აქვე ითამაშა მან ნაწყვეტი ბ. ბრეტის „არტურო უის კონკრიდან“. რ. ჩხიკვა-

ძის უი იყო ვარიაცია ყვარყვარეში თმამზე. ამ ვარიაციის ბუნება კი იმპროვიზაციული ხასიათისა შესაძლებელია.

სამეურნალო, ჩვენ ახლა არა გვაქვს შესაძლებელია სპექტაკლის ცალკეული სცენების აღდგენისა, რომელთა გამოწვევლილითაა განალიზება ნათესი მოყვნიდა არა მხოლოდ იმისათუ რას ქმნის აქ რ. ჩხიკვაძე, არამედ იმასაც, როგორ ქმნის წარმოდგენილი წარმომის ფორმა მსახიობის მიერ განხორციელებული როლების რესპეკტივის პრინციპის არ თვალისწინებს. ამას გარდა, „ყვარყვარე“ ურთულესი რეჟისორული პარტიკურა უღდეს საფუძვლად და რ. ჩხიკვაძის მიუწვევ მიზან დამოუკიდებლად ვერ განიხილება. ქართული თეატრის ბოლოფაინდელ სპექტაკლებს იმიტათად ჰქონდათ ისეთი გამომხატურება პრესში, როგორც „ყვარყვარე“ ჰქონდა. მიუხედავად ამისა, ქართული თეატრის ისტორია მას კვლავაც არაერთგზის დაუბრუნდება. მით უფრო მიუტყვებელ, დაუსებელ ფაქტად მიიჩნია რუსთაველის თეატრის დიდებულდ რეპერტუარში არ იკითხებოდეს „ყვარყვარე“. თანამედროვე ქართული თეატრალური კულტურა არაა ისე მიდარე, ქართული მასურებელი კი ისე განხიზრებული, რომ ასე მალ მოეხდინოს რამის სინათლე სპექტაკლს, რომლის ღირსებები თეატრალური სამყაროს ყველა მერიდიანზე შეინარსებულ ჰქმნარიტი მხატვრულობის მნიშვნელობას.

ყვარყვარეს შემდგვ რ. ჩხიკვაძემ აზდაკი ითამაშა ბ. ბრეტის „კავასიური ცარვის წრეში“. დამოუხმებით, რომ ერთ მანეთის მიყოლებით, ზედზეუდ ორი ითამაშა და სიღრმის მის მხატვრული სახის შექმნა, როგორცაა ყვარყვარე და აზდაკი, იმიტათი მოვლენაა სასცენო ხელგნებამი. ყვარყვარეს შექმნილია თვის რ. ჩხიკვაძეს კოტე მარკანიშვილის პრემი მიიწვია. აზდაკმა მას საკავშირო ალიაბრეა მოუტანა, უცხოეთში გასტროლების დროს კი ისეთი თავყენისმცემელი თტრალური მოღვაწეები მოუპოვა, რომლებიც მის ხელგნებამი ჩვენი დროის ჰუმანიტატის დიდი მსახიობის, ლოურის ოლივის ხელგნებამს ადრებენ, რუსთაველის თეატრს კი საგასტროლოდ იწვევენ ევროპის მრავალ ქვეყანაში.

„ყვარყვარე“ და „კავასიური ცარვის წრე“ წარმოდგენები რუსთაველის თეატრის პოეტური შესაძლებლობები წარმოადგენს. ამ სპექტაკლებში თანამედროვე ქართული თეატრალური კულტურა თავის თავზე ამაღლდა დაქსოვრეს გარემოება მისაჩნვეი როგორც მთლიანად რუსთაველის თეატრის, ისე რ. სტურუასა და რ. ჩხიკვაძის უსაჩინოს დასასხურებად. სასხლობრ, რ. ჩხიკვაძისა იმიტომ, რომ მსყველავს ნათლად, დღეი შემოქმედებითი აქტივობის გამოწვევა ორივე დადგმის იდეურად და მხატვრული კონცეფციების რითაც განსაკუთრებთა გათავალსაჩინოვა, როგორც რუსთაველის თეატრის ახალი მხატვრული ტენდენციები, ისე საკუთარი შემოქმედებითი ხელწერა და პოზიცია.

„კავასიური ცარვის წრეში“ ბ. ბრეტის თეატრის არსებითი ტენდენციები ყველაზე სრულად რეჟისორმა რ. ჩხიკვაძემ აზდაკში გახსნა. ყალყზე შემდგარი, დასანგრევედ შეტორტმანებელი, უაღრესად ექსტატიური მოდელი სამყაროს, სპექტაკლში რომ წარმოიასხა, სოფლის უბრალო მწერლის მოსაპოვებლად გარდაქვევის პირობის ქმნის. სახელმწიფო გადატრიალებები კარნავალური სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს სწორედ ამ დროს შეინიშნება ჩვეულებრივ გარემოებათა არაჩვეულებრივი შინაარსი.

საულოლო, დღინის მიყვარული, დამაჩანაკებელი სოფლის მყოფილი კანონის აღმასრულებლის მოსასხამს ირებს და

სახელმწიფოს სამსახურში დგება. თავის წინამორბედთან განსხვავებით, ეს მოსამართლე სამართლიანია, მაგრამ მისი სამართალია პარადოქსული. ერთ-ერთ ზონგში წამყვანი (მსახიობი ე. ლლაშვილი) გვეტყვის აზღაგზე — „კანონს არღვევდა, როგორც ძველ დროს, ხალხს არხინიად რომ ებალახათ“. სწორედ ამ პარადოქსში გაცხადდება სპექტაკლში წამოჭრილი სოციალური და ზნეობრივი საკითხების უმთავრესი აზრი. ზნეობრიობა არამატერიალური კატეგორიაა, სულისმხიერია იგი და სიკეთის მისი არსი. სიკეთის დამკვიდრება კი გარდუვალს ხდის სახელმწიფოში მიღებული ერთხელ დაკანონებული, ბეჭდდადებული დოქტრინების დარღვევას. მხოლოდ ასეთნაირად შეიძლება სიკეთის გადარჩენა და გამარჯვება სამყაროს იმ მოდელში, სპექტაკლში რომ წარმოიხატა.

რ. ჩხვიკაძის აზღაგი მთელი თავისი არსებით, ძნელი ცხოვრების გამოცდილებით, დიდი სულიერი ძალისხმევით ამტკიცებს, რომ მარადიული სამყაროში არაფერია ზნეობის გარდა. რაოდენ დაცემული, განადგურებული, ყოვლისმომთმენი და შემეფეგელიც არ უნდა იყოს ხალხი, თუ ერთი კაცის სულში მაინც კიაფობს ზნეობრიობის ათინათი, ერთს ზნეობრიობა გადარჩენილია. აკი იტყვირა კიდევ გრუსუმე უმაღლესი ზნეობრიობის მოწამებორივი ვალი და ღირსეულად აღასრულა იგი.

ბრეტის აზღაგი სამართლიანია იმდენად, რამდენადაც უსამართლოა ყოფა, რომელსაც ის სჯის, პიესასა და სპექტაკლშიც ამ ყოფის გამოა, რომ „...აღარა აქტ ჩვენს ვაფებს სისხლი, სწორედ ამიტომ დაშრობათ ჩვენს ქალებს ცრემლი“... პიესაში აზღაგი სხვებზე მაღლა დგას არა იმიტომ, რომ გამოჩრეული და განსაკუთრებული პიროვნებაა, არამედ იმიტომ, რომ მის გარშემო მყოფი ადამიანები არიან მდაბალი, უსუსური, უმეცარი და შემეგუბელი, სწორედ მათი გონების ვალვიძებას ლამობს, მათი აქტიურობის გამოწვევა სურს აზღაგს, რომელსაც სპექტაკლში ზნეობა განასხვავებს სხვათაგან, ზნეობა, ყოველთვის უმაღლეს სულიერ განზომილებად რომ რჩება, რა სამოსშიც არ უნდა იყოს იგი ვახვეული. აზღაგი გრუსუმე ბავშვს ატანს იმიტომ, რომ მისი ამბოხით მოიხიბლა, თვიგამორკვევისაკენ მიმსწრფ სულს შეახო ხელი.

სპექტაკლში გრუსუმა და აზღაგის ქმედებაში ვლინდება კანონისაგან განდგომის კვილიმყოფელი მისია. აქ წარმოდგენილი სამყაროსაგან გაუცხოებას რ. ჩხვიკაძის აზღაგი სწორედ მოსამართლეობაში აღწევს. მიუღებელ ყოფასთან დაპირისპირების ფორმაა ეს. თორემ სპექტაკლში სხვაგ ბევრია კანონს რომ არ ემორჩილება. ერთნი ამას პირადი ანგარების გამო სჩადიან, მეორენი „სახელმწიფო ინტერესების დასაცავაჟუთ აზღაგი, მათ, ვინც ის მოსამართლედ დასვეს. გავისხენით ყვარყვარეს პირადი დაცვა — „იანანას“ რომ უგალობდა ბელადს. მათ აიყვანეს გოლოგოთაჟუ ყვარყვარე და მათვე გარდამოხსნეს ახალი დროის „მესია“. „კავკასიური ცარცის წრის“ რეჟისორულ გადაწყვეტაში არა მხოლოდ ეს თემაა რეჟისონისცარებულნი „ყვარყვარედანი“. ამ რეჟისონისცარციებს კინოტექნოლოგი მნიშვნელობა აქვთ დადგმის ავტორისათვის და აქაც უპირისპირდება ზნეობრივი—ბიჟიერის, მარადიული—ყოველდღიურის, სიკეთე — ბოროტებას.



სცენა სპექტაკლიდან „კავკასიური ცარცის წრე“. აზღაგი — რ. ჩხვიკაძე, პირველ პაროსანი — რ. მიქაბერიძე

სახრობელაზე აყვანილი აზღაგი იმ თოკითაა დაბმული, რომლითაც თავი გაიპარა თავისუფლებაზე მომდგრალმა სოფლის მწერალმა. სპარსეთში მომხდარი ამბის ისტორიას რომ ევებოდა და კარგად უწყოდა — თოკი უხდება ასეთ სიმღერას. ამგვარი იდეების მატარებელი თავის ბოლო — ყოვლგია! მაგრამ „გარდამოხსნა“ აქაც მოხდა. როგორც ბოროტქმედი შექი-დანა (ბრეტის — „სამგროშინა თებრა“) გადააჩინა სახრობელას მდლოფლის კაპრიზმა და გვირგვინდების დღის აღსანიშნავად საგვარეულო რენტა და მაღალი ტიტული უბოძა, ისევე გადააჩინა აზღაგი თავად ჯანდიერის ხეშუტრმა. ამ პარადოქსში კიდევ ერთხელ გაცხადდა ყალბზე შემდგარი და დასანგრევეად შეტორტმანებული სამყარო. სახელმწიფო დამნაშავის წინაშე თვით სახელმწიფო აღმოჩნდა დაჯავშნული და აზღაგამაც ქუჭკიანი ფესსაცემელი გალოგინა იმ „ქაღალბის“, ჯერ რომ არ დაუჭამათ ერთმანეთი.

რ. ჩხვიკაძე აზღაგის ერთი სათქმელი სიმართლის ღრმა წვდომით, სახისათვის შექმნილ უსუსტესი პლასტიკით, ქმე-

დითი ანალიზის ლოგიკურობით, ყოფის უხეში დეტალების გულმოდგინე დამუშავებით, ნაბახუსევი განწყობის საზღვარით ერნსტ ბუშის — აზღაკის ტრადიციის გამგრძელებლად გვევლინება და ისიც სანჩო პანსას გუბერნატორობით ტკობისაგან განსხვავებით, ყოველგვარი ექსტაზისა და პიეტეტის გარეშე ასრულებს მოსამართლის მოვალეობას.

ბრეტის ეპიკური თეატრის სტილისა და კონცეფციებას შემოქმედებით ათვისებას რ. ჩხიკვაძე ეროვნული თეატრალური კულტურის ძველ-უძველეს ტრადიციებს უკავშირებს. ჩვენების, წარმოდგენის და არა განცდისა და გარდასახვის, მეთოდური თავისებურებანი ჯერ კიდევ დიდი ხნის წინ იყო ნაცნობი ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის. ბ. ბრეტთან ბერიკაობისა და ყვენობის ტრადიციები ინტელექტუალური დრამის შინაარსით ივსება „აკვასიურ ცარცის წრეში“. და, მიუხედავად იმისა, რომ ამ მიმართებით როგორც სპექტაკლში, ისე რ. ჩხიკვაძის მიერ შექმნილ სახეში ბერიკაობის რამ დაუძვეველი და გაუთვალისწინებელია, ამ პრობლემათა გაანალიზებას ახლა ვერ შევუდგებით. ჯერ ერთი, ეს რთული საკითხია და ცალკე კვლევას მოითხოვს. მეორეც ის, რომ არც რ. სტურუსს და არც სპექტაკლის სხვა მონაწილეთ მიზნად არ შეიძლება დაეახათ ბრეტის ესთეტიკის კანონთა კრებული წარმოდგინათ. ისინი მხატვრულ ნაწარმოებს ქმნიდნენ, რომელსაც თავისი კანონები და ლოგიკა აქვს, საფუძვლად კი ბრეტის თეატრალური ესთეტიკის არსებითი კონცეფციების ნათელი გააზრება უძევს. იმ სცენებში, სადაც რ. ჩხიკვაძე რამდენადმე შორდებოდა ბრეტის თეატრის პრინციპებს და შედმეტად ანებივრებდა მაყურებელს იმპროვიზაციით, ახლა მსახიობი გაცილებით უფრო თავშეკავებული და ლაკონურიცაა. სამაგიეროდ, გამძაფრებულია აზრი, რომელიც სახეებით იპყრობს მაყურებელს. როგორც ჩანს, მსახიობმა გაითვალისწინა ადრე გამოთქმული შენიშვნები და ეს კიდევ ერთხელ მეტყველებს იმ დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობაზე, რომლითაც ყოველთვის უნდა ვკიდებოდეს რ. ჩხიკვაძე თავის აქტიორულ და მოქალაქეობრივ ავტორიტეტს, რადგან დღეს რ. ჩხიკვაძე საქართველოს სახელის გამომქმელი და მისი რჩეული აქტიორია. მისი საქმე მისი ქვეყნის საქმეა უკვე. ერს კი ერთი შეხედვით არაფერი წარმოაჩენს ისე ნათლად, როგორც ხუროთმოძღვრება და თეატრალური ხელოვნება.

60

საქართველოს გარეურობის მეცნიერის ფილოსოფია

პავლე ხუჭუა

სახელმწიფო საბჭოთა კომპოზიტორებს შორის ფრიად საპატიო ადგილი დაიკვიდრა სციკლისტური შრომის გმირმა, სსრკ სახალხო არტისტმა, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატმა, პროფესორმა ყარა ყარაევმა. მისი ხალასი შემოქმედებითი ნიჭი, უშრეტე ენერჯია და სამაგალითო შრომისმოყვარეობა გამოვლინებს: პოულთბს კომპოზიციაში, პედაგოგიკაში, მეცნიერულ და საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში.

ყარა ყარაევის ღრმად შინაარსიანი, ელფეროვანი და ემოციურობით აღსავსე ქმნილებანი დიდი ხანია გაცდა აზერბაიჯანული და საერთოდ, საბჭოთა რუსიკის ფარგლებს. მათმა უმრავლესობამ აღიარა, რა მოიპოვა უცხოეთში. განსაკუთრე-

ბით ეს თქმის თურქეთზე, ირანზე, ავღანეთსა და არაბეთის ქვეყნებზე, სადაც ყარაევის მუსიკას გულდასმით სწავლობენ და მიაჩნიათ იმის ნიშნად, მაკალითად, თუ როგორ და რა ხერხებით შეეგუონ აღმოსავლური კილოები, ჰანგები და მათი ტრადიციული ფორმები ზოგადდევრებულ საკომპოზიციო ტექნიკას. ამით ყარაევმა გაბედულად დაარღვია კონსერვატიული თეორია აღმოსავლური მუსიკის „ხელშეუხებლობის“ შესახებ და დაამტკიცა აღმოსავლელი კომპოზიტორების შემოქმედებაში ახალი გზების ძიების პროგრესულობა და ნაყოფიერება.

იმ მწვერვალზე, რომელმაც ყარა ყარაევმა საბჭოთა მუსიკაში მიადწია, გარდა პირადი ნიჭიერებისა, მიზანსწრაფვისა და შემოქმედებითი გაჭანებისა, იგი უნდა უმაღლესდ თავის აღზრდულეებს და ჩვენი ქვეყნის ხელოვანთათვის შექმნილ ხელსაყრელ პირობებს.

ყარა ყარაევი დაიბადა 1918 წლის 5 თებრვალს ცნობილი აზერბაიჯანელი ექიმის აბდულფას ფარაჯ ოღლი ყარაევის ოჯახში. მომავალ კომპოზიტორს ბავშვობიდანვე აღმოაჩნდა მუსიკალური ნიჭი. 1935 წელს, ბაქოს სამუსიკო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, 17 წლის ყარა ჩაირიცხა აზერბაიჯანის სახელმწიფო კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტზე ს. ტანგევის ყოფილი მოწაფის პროფ. რ. რუდოლფოს კლასში. ლიბოლდ მორიკოს ძე რუდოლფს, როგორც კომპოზიტორს, არაფერი შეუქმნია საყურადღებო. სამაგიეროდ, იგი იყო ჩინებული პედაგოგი. თეორეტიკოსი და კლასიკური სამუსიკო მემკვიდრეობის თავჯანსმცემელი. მან რაერთი ცნობილი აზერბაიჯანელი კომპოზიტორი აღსარდა.

მესამე კურსის სტუდენტ ყარა ყარაევის საფორტეპიანო სურათმა „ცარსკიესლესკის ქანდაკებაში“, მიძღვნილმა დიდი რუსი პოეტის ა. პუშკინის გარდაცვალებიდან 100 წლისთავისადმი, საყოფელათო მოწონება დაიმსახურა. ახალგაზრდა ავტორს ყურადღება მიაქცია აზერბაიჯანული პროფესიული მუსიკის ფუძემდებელმა უზეირ ჰაჯიბეგოვმა, რომელიც იმ ხანად ეროვნული ხალხური მუსიკის საფუძველთა თეორიული შესწავლის კურსს ხელმძღვანელობდა. სწორედ ამ დიდა ხელოვანისა და პატიროტის მეშვეობით ღრმად გაეცნო ყარაევი მშობლიური ქვეყნის სამუსიკო ფოლკლორის სიმდიდრეს, მის გამომსახველობას. საკომპოზიციო თეორიის ათვისებასთან ერთად, ყარაევი ახალგაზრდული გატაცებით მუშაობდა კონსერვატორიასთან არსებულ საფოლკლორო კაბინეტში, რომელსაც სათავეში ედგა გამორჩენილი

სასალხო და საოპერო მომღერალი ბიულბიულა. მათ მიერ წასალისებული ყარა ყარაევი სათავეში ჩაუდგა საფოლკლორო ექსპედიციას, რომელმაც, 1937 წლის ზაფხულს, მოიარა ნუხის რაიონი (ცნობილი ნიჭიერი აშუღღებისა და დამკვრელების თანხლებით) დიდძალი მასალა შეკრიბა, გამოფერა და ნაწილობრივ თავის ნაწარმოებებში გამოიყენა.

პირველი ბრწყინვალე წარმატება ყ. ყარაევის წილად ხვდა 1938 წლის 15 აპრილს, როდესაც მოსკოვში ჩატარებული აზერბაიჯანის ხელოვნების დეკადის დასკვნით კონცერტზე, საბჭოთა კავშირის დიდ თეატრში, შესრულდა მისი სასუიზო კანტატა „გულის სიმურა“ (რასულ რზას ტექსტზე) გუნდისა, სიმფონიური ორკესტრისა და საცეკვაო ანსამბლისათვის. სწორედ ამ ნაწარმოებში პირველად აკიაფდა ყარაევის ნიჭი, ეროვნული მუსიკოსის ბუნება და მზურვალ პატრიოტული გრძნობა. იმავე წელს ყარაევი ჩაირიცხა პ. ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტის სტუდენტად. მის წინაშე შემდგომი პროფესიული ზრდის მიზიდველი პერსპექტივები დაისახა.

ყარა ყარაევის დასრულებულ ხელოვნება ჩამოყალიბების საქმეში განსაკუთრებული დამსახურება მიუძღვის გენიალურ საბჭოთა კომპოზიტორს და ნიჭიერ პედაგოგს დიმიტრი შოსტაკოვიჩს. მან თავისი უნარიანი მოწაფე არაბატო გაწაფა საკომპოზიტორო ტექნიკაში, არამედ გააცნო ძველ და თანამედროვე მუსიკის კორიფეთა შემოქმედება, შთაუნერგა მათდამი მოწონებისა და უსაზღვრო პატივისცემის გრძნობა.

მოსკოვის კონსერვატორიაში დაბაბული მცდანეობის შედეგად ყარაევმა წარადგინა ოთხნაწლიანი საორკესტრო „აზერბაიჯანული სიუეტა“, რომლის შესრულებამ (მოსკოვსა და ბაქოში, 1939 წ.) ნათელყო ახალგაზრდა კომპოზიტორის მზადი ოსტატობა, ხალხური მუსიკალური სახეების ნატოვი შეგრძნება და წმინდა ახალგაზრდული გულმზიარულება (განსაკუთრებით „ინტერმედიო“).

ყარაევის სტუდენტობის პერიოდის მერვე ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებია პირველი სიმფონია სი მინორი, რომელიც წარმატებით შესრულდა თბილისში, 1944 წლის დეკემბერს, ამიერკავკასიის რესპუბლიკათა დეკადის დღეებში. სიმფონიის დიდური შინაარსი გამომინარეობს მისდამი წამდევრებული სიტყვებიდან: „მარადიული დიდება ჩვენი სამშობლოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლებში დაღუპულ



ყარა ყარაევი

გმირებს“. ამ სიმფონიის შესრულებამ, მახსავს. დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, მაგრამ, ამასთან, იმ ხელნაწერ სირთულეებსაც აღნიშნავდნენ, რაც ჭარბად და გაუმართლებლად ჰქონდა გამოყენებული „სიხალეებით“ გატაცებულ ახალგაზრდა კომპოზიტორს. ეს მნიშვნელოვანი ხარვეზი საგრძნობლად იქნა დაძლეული ყარაევის მიერ 1946 წელს შექმნილ მეორე სიმფონიაში (დო მაჟორი), რომელშიც მან გამოხატა სამამული ომში ბრწყინვალე გამარჯვებით გამოწვეული საბჭოთა ხალხის უსაზღვრო სიხარული.

თავის ტოლსა და მეგობარ ჯევედთ გაკვივითან ერთად ყარაევმა დაწერა პატრიოტული ოპერა „ვეენო“ („სამშობლო“, ი. იდაიათსაძეს ლიბრეტო, 1945), რომელშიც, დამაჯერებელი მხატვრული სახეებით გადმოცემულია საბჭოთა პატრიოტიზმისა და ხალხთა მეგობრობის თემა. ოპერის ავტორები სახელმწიფო პრემიით დაჯილდოვდნენ.

XII საუკუნის აზერბაიჯანელი პოეტ-ჰუმანისტის ნიზამი განჯევის დაბადებიდან 800 წლისთვთან დაკავშირებით ყარა ყარაევმა შექმნა სიმფონიური პოემა „ლილი და მეჯუნნი“ (1947). მაღალი იდეური და მხატვრული ღირსებებით გამოირჩეულ ამ ნაწარმოებს სახელმწიფო პრემია მიენიჭა.

ნიზამისავე მომხიბვლელი პოეტური სახეებითა შთაგონებული ყარაევის საყოველთაოდ ცნობილი ბალეტი „შიდი მზეთუნახავი“. (1952, ი. იდაიათსაძეს, ი. სლონიმსკის და ს. რახმანის ლიბრეტო). ბალეტი მოგვითხრობს ახალგაზრდა შაჰის — ბაქარმისა და მშენიერი აიშას ტრაგიკულ სიყვარულზე. თუმცა ბოროტი ვეზირის ჯოჯობური ზრახვები ღუპავს ბაქარმასა და აიშას,

მაგრამ საბოლოოდ იმარჯვებს სიკეთე და ამაღლებული გრძნობა პოეტური სიყვარულისა.

ბალეტმა „შიდიმა მზეთუნახავმა“ ფართოდ გაუთქვა სახელი ყარა ყარაევს. ეს ხატოვანი, ხალხურ მასალაზე დამყარებული და მაღალი ოსტატობით წარმოქმნილი ნაწარმოები შეუნელებელი წარმატებით იდგმება საბჭოთა კავშირის და უცხოეთის საბალეტო სცენებზე. ასევე დიდი წარმატებით სრულდება ამ ბალეტის მუსიკაზე აგებული საორკესტრო სიუიტა და „ქორეოგრაფიული სურათები“, რომლებიც ხიბლავს მსმენელს მხატვრულ სახეთა მოხდენილობით, კოლორიტულობით და ემოციათა დინამიკური გამოხატვით.

მიღწეულით დაუკმაყოფილებლობა, საკომპოზიტორო ოსტატობის გამუდმებული ზრდა და ცხოვრებისეულ მოვლენებში ღრმად ჩახედვლას გამოხატულებას პოულობს შემდგომ წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში. ამ მხრივ, პირველ რიგში აღსანიშნავია ყარა ყარაევის სამოქმედპიანო ბალეტი „ქუხნის ბილიტი“, რომლის ლიბრეტო, პ. აბრამსის თანამოსახლე რომანის მოტივების მიხედვით, ეკუთვნის ი. სლონიმსკის. ბალეტის პრემიერა შედგა ლენინგრადში, ს. მ. კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე, 1957 წლის 31 დეკემბერს.

აფრიკელ ლენის და თეთრ ქალ საროს უბედო სიყვარულის თემაზე კომპოზიტორმა შექმნა ღრმად შთამბეჭდავი ბალეტი, რომელშიც დაკომპოზირებულია დისკრიმინაცია და მასთან დაკავშირებული მსუქური ინსტიტუტების დაძლეულობა. საბალეტო მუსიკა აშკარად მოწმობს, რომ ყარაევს დიდი მუშაობა აქვს ჩატარებული აფრიკული სამუსიკო ფოლკლორის დამახასიათებელ ნიშანთვისებათა შესწავლასა და ათვისებაში, რამაც სრულყოფილ ოსტატობასთან ერთად ხელი შეუწყო ყარაევის მუსიკისათვის ხატოვანი კონკრეტულობისა და ინტონაციური, რიტმული და პარამონიული ნაირსახეობის მინიჭებას. მხოლოდ ძლიერი შემოქმედებითი უნარით დაჯილდოებულ და მაღალ ჰუმანისტურ იდეებზე აღზრდილ სამელო კომპოზიტორს შეეძლო მისთვის ერთგულად უცხო თემაზე დაეწერა აფრიკელი ხალხისადმი თანაგრძობობით და, ამავე დროს მათი მხაგრელობისადმი მრისხანე პროტესტით აღსავსე საბალეტო მუსიკა. ყოველივე ამან განაპირობა ყარა ყარაევის ამ ბალეტის საყოველთაო წარმატება. მოწონება ხვდა აგრეთვე მესამე სიმფონიას (1968), ბოლო დროს შექმნილ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს, საგუნდო მუსიკასა და სხვა.

მოელი რიგი აზერბაიჯანელი კინოსურათებისა და დრამატული სპექტაკლების წარჩინებაში საგრძნობი ღვაწლი მიუძღვის ყარა ყარაევის ხატოვან, შთამბეჭდავ მუსიკას. საერთოდ კი, ვერ დავასახელებთ თანამედროვე აზერბაიჯანული მუსიკის ვერცერთ დარგს ან ჟანრს, რომელშიაც ყარა ყარაევს არ შეეჭმნას ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები.

ბები. ამ მხრივ იგი გამონაკლისი არაა, ვინაიდან. მასთან ერთად, აქტიურად მოღვაწეობენ მისი თანასწორი ნიჭიერი კომპოზიტორები: ჯვედით პაჯიევი, ფიქრეტ ამიროვი, ჯანგიზ ჯანგიროვი. სულთან პაჯიბეგოვი, ნიაზი, ტოფიკ ყულიევი და ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლები: რაფუ პაჯიევი, პასან და აზერ რზაბეგბეი, ხაიამ მირზა ზადე და სხვანი. თავისი ხატოვანი იდეურობითა და ემიციურობით გამოირჩეული ნაწარმოებებით ისინი ამდიდრებენ და აფართოებენ ჩვენს წარმოდგენას დღევანდელ აზერბაიჯანულ მუსიკაზე, მის განუხრელ სწრაფვაზე საბჭოთა მუსიკის მწვერვალებისაკენ. ამასთან, ვადაფუბრებულად შეიძლება ითქვას, რომ ყარა ყარაევის მრავალ-მრიგე, პირველ რიგში კი — შემოქმედებით მოღვაწეობას, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

პირველი, რაც ყარაევის ნაწარმოებთა გაცნობისას ცხოველ ინტერესს იწვევს, — ეს არის კომპოზიტორის თავისებური მიდგომა და დამაჯერებელი ვადაფუბრება ტრადიციებისა და ნოვატორობის ორგანული კავშირის პრინციპებისა. ახლა უკვე ყველას მიერ აღიარებულია მუსიკის გამომსახველ საშუალებათა განახლების, მოძველებული მუსიკალურ-ტექნიკური ნორმების რადიკალურად გადასინჯვის აუცილებლობა. ეს პროცესი თვით ცხოვრების მიერაა ნაკარნახევი.

ექვსი ათეული წლის წინათ კლდე დებუისიმ განაცხადა: „აეროლანების ეპოქას უფლება აქვს იქონიოს თავისი მუსიკა“. თუ ამ გამოთქმამაცაა გადამსხვავებულ, შეიძლება, ჩვენს დროსთან შეფარდებით, ითქვას: „ატომისა და კოსმოსური ფრენების ეპოქას უფლება აქვს იქონიოს თავისი მუსიკა“. მაგრამ ახლისადმი მისწრაფება, მიღწეულის გაფართოება-გამდიდრებასთან ერთად, ყოველთვის როდი პოულობდა გავიგებასა და წახალისებას. გეასსოვს წლები, რდღესაც პროკოფიევის, შოსტაკოვიჩის, მიასკოვსკის, ჩვენში — ა. ბალანჩაივის, აზერბაიჯანში — ყ. ყარაევის და სხვათა ნაწარმოებები მკაცრად იქნა გაკრიტიკებული საბჭოთა მუსიკის „ორთოდესების“, ეროვნული მუსიკის „სიწმინდის“ თავგამოდებული „მფარველების“ მიერ. მაგრამ ყარაევი, მსავსად ჭეშმარიტად ნიჭიერი და წამყვანი საბჭოთა კომპოზიტორებისა, განაგრძობდა თავის გზას, აწვითარებდა ოსტატობას, ამდიდრებდა თავის შემოქმედებას იმ ახლის ძიებით, რაც მის იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრს უკასუსებდა. და ეს ბუნებრივია, ვინაიდან მკაფიო მიზანდასახულობის, პრინციპულობისა და ნებისყოფის მქონე ტალანტი წარმოუდგენელია დაძაბულ ძიებათა გარეშე.

ყარაევის ცნობილ ნაწარმოებთა უმრავლესობაში ადვილად შეიმჩნევა ევროპული სიმფონიზმის ორგანული შერწყმვა აზერბაიჯანული ხალხური მუსიკის, პირველ ყოვლისა — მუღამებისათვის დამახასიათებელი განვითარებულ კილოებთან,

რიტმულ, ინტონაციურ და ტემპურულ საქმეებთან, ძირითადი პანის ორნამენტულად ვარიანტებულ პოზიციონასთან. მაშინაც კი, როდესაც თემატიკის თავისებურების გათვალისწინებით კომპოზიტორი მიმართავს უცხოურ ფოლკლორულ წყაროებს (როგორც, მაგალითად, ზანგურ სიმღერებს, ჯაზურ რიტმებს, კილოებს და ტემპებს ბალეტში „ქუხილის ბილითი“), იგი ამ „მასალებზე“ მასალას უმორჩილებს თავის შემოქმედებით ინდივიდუალობას და ამბოვანებს მას თავისებურად, „ყარაევისებურად“.

ყარაევის ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებას ისიც წარმოადგენს, რომ მასში დიდი ოსტატობითაა გამოყენებული მშობლიური სამუსიკო ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ორიგინალური პოლიმელოდიურობა, ჰექსეოფონიურობა, შესაბამისი ლინგარულ-პოლიფონიურ ხერხებსა. ამით ყარაეგმა ერთი მხრით განაგრძო უ. პაჯიბეგოვის მიერ წამოწყებული ცდა ეროვნული მუსიკის პოლიფონიზაციისა, ხოლო, მეორე მხრივ, —ახალი ტიპის აზერბაიჯანულ მუსიკას, დამყარებულს ხალხური მუსიკის ტრადიციების ევროპულ პოლიფონიურ ხელოვნებასთან შესაბამაზე, განვითარების ფართო გზები დაუსახა.

უკანასკნელ წლებში ყარაევი მოხერხებულად იყენებს თანამედროვე სტილისტურ ხერხებს, რომელთაც ფართო ასახვა ჰპოვეს მთელ რიგ საბჭოთა კომპოზიტორების ნაწარმოებებში. მხედველობაში მაქვს დიდგვარობა, სერიული სისტემა, ნაკარნახევი არა „მოდით“, არამედ ნაწარმოების იდეური ჩანაფიქრით. ამიტომაც, რომ ეს ხერხი მხატვრულად გამართლებულია ყარაევის შესაბამე სიმფონიაში, სავილინიო კონცერტში, სონატაში ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, საფორტეპიანო პრელიუდებში და სხვა. ამასთან ყარაევის მუსიკა, ასეთ შემთხვევებშიაც, არ ჰკარგავს მისთვის დამახასიათებელ ორიგინალობას, ვინაიდან კომპოზიტორი ყოველთვის ზუსტად იყენებს ამ თუ იმ „სისტემას“, წერის მანერას და საჭირო ინტონაციას მუსიკალურ სახეთა გამოთქმისას. კომპოზიტორს გააჩნია ფართო სუნთქვაზე აგებულ მელიოდურ ნაგებობებს შექმნის გზას, აწვითარებდა ოსტატობას, ამდიდრებდა თავის შემოქმედებას იმ ახლის ძიებით, რაც მის იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრს უკასუსებდა. და ეს ბუნებრივია, ვინაიდან მკაფიო მიზანდასახულობის, პრინციპულობისა და ნებისყოფის მქონე ტალანტი წარმოუდგენელია დაძაბულ ძიებათა გარეშე.

* 1926 წელს უ. პაჯიბეგოვმა ბაქოს კონსერვატორისთან ჩამოკლებულ პირველი აზერბაიჯანული მრავალხმიანი გუნდი.

ყარავეის ინსტრუმენტულ, საბალეტო და ვოკალურ-ინსტრუმენტულ (კანტატა, პოემა) ნაწარმოებში, მუსიკის სხვა ელემენტებთან ერთად, ყურადღებას იპყრობს კოლორიტული ორკესტრობა, საყარავეის მოკაფე ტემბრულ ნაირსახეობათა ხელმარჯვე გამოყენება. ამასთან, საორკესტრო მხედრადობის ქსოვილი კომპოზიტორი მხედნილად ჩააწნავს ხალხური საყარავეისათვის დამახასიათებელ ტემბრულნიარ თვისებებს.

ყარავეის ქმნილებათა საყოველთაო წარმატება შეპირობებულია არამარტო დასრულებული სტატობით, სრულყოფილი საკომპოზიციო ხერხების დაუფლებით, არამედ მათი იდეურ-შინაარსობრივი ღირებულებითაც. მის ნაწარმოებთა თემატიკა, როგორც წესი, დაკავშირებული თანამედროვეობასთან, გამოსატყვის მშობლიური ხალხის სულიერ სიმდიდრეს, მის ფიქრებსა და პოეტურ მსოფლმყარებებს, სიყვარულის, მეგობრობისა და სამშობლოსათვის თავდადების გრძნობას. ამის მოწმობს ოპერა „ვიტენი“, ბალეტი „შვიდი მზეთუნახავი“, სამამული ომით შთაგონებული პირველი და მეორე სიმფონიები, კანტატები, სოლო და საკუნძო სიმღერები.

ყარავეის შემოქმედებითი ინტერესების დიპაზონი იმდენად ფართოა, რომ კომპოზიტორი ხალხით მიმართავს არაერთგვარულ, მაგრამ სადღესოდ აქტუალურ თემატიკას. ასეთია, მაგალითად, საორკესტრო სიუიტა „ვიტენი“, რომელშიაც გამოსახულია სამშობლოს თავისუფლებისათვის მებრძოლი ვიეტნამელი ხალხის სულიერი სიმტკიცე და გმირული შურამთება, სამოქალაქო პათოსით აღსავსე ბალეტი „უქსილის ბილიკით“, — რასობრივი დისკრიმინაციის წინააღმდეგ მიმართული მკაცრი პროტესტი და სხვ. მსგავს ნაწარმოებებში ჩვენს წინაშე ყარა ყარავეი — საბჭოთა ხელოვანი და მოქალაქე, რომელსაც არ შეუძლია იყოს გარეშე მეთვალყურე თავისი ქვეყნის მიღმა არსებულ ბოროტ ძალთა ისეთი მოქმედებისა, რაც ჩირქს ცხებს ადამიანის ღირსებას. იგი უადრესად ძლიერი, გულწრფელი და უშუალო სამშობლოსადმი სიყვარულის, ამაღლებულისა და ზნეობრივი კეთილშობილების ამსახველ ქმნილებებში. მაგრამ ასეთივე ძალით მას უხიზდება ყოველი სახის ბოროტება, ძალადობა, ქედმაღლობა და სულიერი სიმახინჯე. ეს პროტესტი შეადგენს სწორედ ყარავეის შემოქმედების ერთ-ერთ ძლიერ მხარეს. ამასთან დაკავშირებით მაგონდება რასულ გამაზტაგის სიტყვები, რომლებიც კომპოზიტორებსაც შეეხება: „მწერლები, რომლებიც ეძებენ თემას არა სიყვარულისა ან ზიზღის გამო, არამედ სუნით, უფრო სწორედ კი — ყნოსვით, ვერ გახდებიან თავისი დროის შვილები. ისინი დროის კი არა, დღის შვილები არიან მხოლოდ“.

ყარა ყარავეის შემოქმედება ძვირფასია არამარტო ეჭვმიუტანელი მაღალი ღირსებების გამო, არამედ იმიტაც, რომ იგი წარმოადგენს სრულ-

ფსოვან გამოხატულებას ახალი ეტაპისა. აზერბაიჯანული პროფესიული მუსიკის განვითარებაში და, ამავე დროს, მთელი საბჭოთა სამუსიკო ხელოვნების ძვირფას შენაძენს.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ყარა ყარავეის ნაყოფიერი მოღვაწეობის კიდევ ერთი სფერო — პედაგოგიკა. 1946 წლიდან დღემდე იგი ხელმძღვანელობს ბაქოს კონსერვატორიის კომპოზიციის კლასს. მან აღზარდა აზერბაიჯანულ კომპოზიტორთა რაოდენი თარბა, რომელთა შორის გამოირჩევიან: ტაფავი ბაკიხანოვი, ოქტაი ზულფუგაროვი, არიფ მელიქოვი, ხაიამ მირზა ზადე, მუსა მოროზოვი, აილო ბაბიროვი და მრავალი სხვა. თავის მოწაფეებს იგი ეხმარება საკომპოზიციო ტექნიკის დაუფლებაში, აცნობს მათ დიდ კლასიკოსთა შემოქმედებას, უღვივებს ინტერესებს მშობლიური მუსიკისადმი. ამასთან, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მთელი თავისი არსებით, შემოქმედებითი და ცხოვრებისეული გამოცდილებით იგი თავისი აღზრდილებისათვის, წარმოადგენს ღირსეულ მისაბამ მაგალითს.

ყარა ყარავეის რიცხვრავალი წიგნები, შინაარსიანი გამოკვლევანი და სიტყვიერი გამოსვლები, გამორჩეული საკითხის ღრმა ცოდნით, მეცნიერული დასაბუთებულობითა და პრინციპულობით, საფუძვლად დაედო აზერბაიჯანის სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მიერ მის ნამდვილ წევრად არჩევას.

ყარავეის დიდ მოქალაქეობასა და ავტორიტეტულობაზე იცი მტკიცელებს, რომ სხვადასხვა დროს იგი იყო ბაქოს ფილარმონიის სამხატვრო ხელმძღვანელი, ბაქოს კონსერვატორიის რექტორი, ახსნარ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის მუსიკის განყოფილების ხელმძღვანელი, კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე, 1948 წლიდან დღემდე — საკავშირო კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის წევრი, ამჟამად — რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი და აზერბაიჯანის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრი.

60 წელთან დაკავშირებით ყარა ყარავეს გადაეცა ლენინის ორდენი და ოქროს ვარსკვლავი, მიენიჭა სოციალისტური შრომის გმირის საპატიო წოდება. ეს იყო მისი დიდი ნიჭის, მაღალი მოქალაქეობრიობისა და მრავალმხრივი ნაყოფიერი მოღვაწეობის ღირსეული დაფასება და საყოველთაო აღიარება.

1977 წლის ქართული ტელევიზიები

ორინე კუჭუხიძე

ტელეწილმს, ჩვეულებრივ, განიხილავენ, ერთის მხრივ, როგორც სრულყოფილიან და სრულფასოვან კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებს, და მეორეს მხრივ, როგორც საეთრო ქანრის სპეციფიკურ ფორმას. ამიტომ მასზე მსჯელობისას უთუოდ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ თვით ტელევიზიის, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის, საბჭოთა აგიტაციისა და პროპაგანდის საუკეთესო საშუალების უდიდესი უნარი — შემოქმედება მოახდინოს ადამიანზე, მის შეგნებაზე.

წერილში საუბარი გვექნება საქართველოს ტელევიზიის სახელმწიფო კომიტეტის რთული სტრუქტურის ერთ სფეროზე — სატელევიზიო ფილმზე. კერძოდ კი — საქართველოს ტელევიზიების სტუდიის 1977 წლის შემოქმედებით პროდუქციაზე.

ამასთან დაკავშირებით მიინდა კიდევ ერთხელ აღვნიშნო, რომ დღესდღეობით ქართული ტელეფილმი წარმოადგენს მთელი ეროვნული კინოხელოვნების განუყოფელ და ორგანულ ნაწილს, რომლის გარეშეც თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფიის განვითარების სურათი არასრული და ცალმხრივი იქნებოდა.

სანდაუშვებობის მიუხედავად, საქართველოს ტელეფილმების სტუდია უკვე ჩამოყალიბებული და საკუთარი სახის ორგანიზმია, რომელმაც საკმაო ავტორიტეტი მოიპოვა მრავალმილიონიან აუდიტორიაშიც და კომპეტენტურ პროფესიულ წრეებშიც. თავისი არსებობის ათი წლის მანძილზე მან შექმნა დღეს ფართოდ აღიარებული, მაღალი საკავშირო და საერთაშორისო ჯილდოებით აღნიშნული არაერთი მხატვრული თუ დოკუმენტური ფილმი, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართული ტელეფილმის განვითარების გზა მუდამ სწორი და აღმავალი არ იყო. ყველას გვახსოვს მისი აღზევებითი კოლექტივი ზედოზედ გვახარებდა დიდი და თვალსაჩინო წარმატებებით. აღმაშობის პერიოდს მოჰყვა შემოქმედე-

ბითი პასიურობის წლები. რაც შეეხება სტუდიის დღევანდელ დღეს, ჩვენ ის გვანტერესებს არა როგორც გარკვეულად იზოლირებული ეტაპი, არამედ როგორც ხვალისდელი დღის საფუძველი, მისი აკვარგის საწინდარი.

ამიტომ, წერილში მხოლოდ გასული წლის ფილმების განხილვით არ შემოვიფარგლები, არამედ მათზე დაყრდნობით შევეცდები გამოფყო რამდენიმე საინსკუიო საკითხი, რომლებზეც დაფიქრება და რომელთა გადაჭრისათვის პრაქტიკული ნაბიჯების გადადგმა, ვფიქრობ, მომავლის ბევრად უკეთეს პერსპექტივას შექმნის.

საქართველოს ორი კინოსტუდიისაგან განსხვავებით, ტელეფილმების სტუდიის მუშაობას გააჩნია მკვეთრი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე თავისებურება.

პირველ ყოვლისა, — სტუდია ქმნის არა ერთი რომელიმე სახის, არამედ მხატვრულ, დოკუმენტურ, მულტიპლიკაციურ, მუსიკალურ, სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმებს; მუშაობს, აგრეთვე, მუსიკალურ პროგრამებზე და საფონდო მასალებზე.

მეორე თავისებურება არის ის, რომ ტელეფილმების სტუდიას, როგორც საზოგადოდ ტელევიზიას, ახასიათებს (უნდა ახასიათებდეს!) განსაკუთრებული ოპერატიულობა, მოხილურობა, ჩვენს საზოგადოებაში არსებულ მოვლენებსა და ფაქტებზე სწრაფი რეაგირების, მათი გაახსებისა და მხატვრული განზოგადების უნარი.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სტუდია ყოველწლიურად უშვებს დაახლოებით 30-ზე მეტ დასახელების ფილმს.

ამეგარი საკეფიკატე ტელეფილმების სტუდიის ძლიერი მხარეცაა და მისი მუშაობის სირთულესაც განაპირობებს. მითუმეტეს, თუკი სტუდია ქმნის ფილმს, ე. ი. ხელოვნების ნაწარმოებს, მაშინ ყველა მიზანი, ყველა თემა კინემატოგრაფიული განსახიერებისას მხატვრულ ხარისხს უნდა აღწევდეს და ხელოვნების ნაწარმოებად უნდა იქცეს. ასეთი რაოდენობ-



რევი ფაქტორის შეთავსება, ტელევიზიის ძირითადი დანიშნულების გათვალისწინება და, ამავე დროს, ყველა შემთხვევაში მხატვრული ხარისხის მიღწევა, მოგვსვენებათ, ურთულესი ამოცანაა. თავიდანვე ვიტყვი, რომ ეს ამოცანა ჯერჯერობით, მნიშვნელოვანწილად, გადაჭრული არ არის, ამ განმეორებას გააჩნია სხვადასხვა ხასიათის მიზნუბები, რასაც ქვემოთ ვგეგმება საუბარი.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ მიმე პერიოდის შემდეგ სტუდია დღეს უდავოდ ავმოგობის გზაზე დგას, მისი პროდუქციის საშუალო დონე საერთაშორისოდ ამაღლდა, გაუმჯობესდა მხატვრული ხარისხი.

სტუდიის აღმავლობის ნათესაყოფად საკმარისი იქნებოდა ის ერთი-ორი მნიშვნელოვანი და სერიოზული შემოქმედებითი განხორციელება, რომლითაც გასული წელი აღიზიშნა. ამასვე ადასტურებს საკავშირო მასშტაბით მისი დიდი ავტორიტეტი და რესპუბლიკური ტელევიზიების სტუდიებს შორის ერთ-ერთი საუკეთესო შემოქმედებით დაწესებულებად აღიარება.

მაგრამ 1977 წლის შედეგების განხილვისას, ჰუმანიტური წარმატებების და გამარჯვებების აღიარებასთან ერთად, უსათუოდ უნდა დავფიქრდეთ არსებულ ხარვეზებსა და სერიოზულ ნაკლოვანებებზე, მათ მიზეზებზე.

1977 წელს ტელევიზიების სტუდიამ გამოუშვა 5 მხატვრული, მუსიკალური და 22 დოკუმენტური ფილმი.

გასული წლის ქართულ ტელევიზიებზე საუბარს დოკუმენტური ფილმებით დავიწყებ, ვინაიდან კინემატოგრაფის სწორედ ეს სახეა (რეალდობის მხრივ) ტელევიზიების სტუდიის წამყვანი სფერო. ჩემი აზრით, ძირითადი შემოქმედებითი პრობლემებიც სწორედ ტელეკინოდოკუმენტალისტიკასთანაა დაკავშირებული.

ზმირია კამათი იმის შესახებ, თუ რა არის, ამ როგორი უნდა იყოს დოკუმენტური ტელეფილმი. ერთი ტელეფილმად მიიჩნევენ ფირზე კინოკამერით აღებულ ფილმს, რომელიც პირდაპირი ტელეგადაცემის იმიტაციაა (ადგილისა და დროის ერთიანობის შენარჩუნებით), სხვათა აზრით, ტელეფილმი მეტაფორული კინოფილმია, შექმნილი ტელევიზიის კვრანის ზომითაა გათვალისწინებით.

ამ წმინდა შემოქმედებითი ხასიათის კამათში, პირადად მე ვფიქრობ, რომ ტელეფილმი უნდა განვიხილოთ როგორც გამოსახვის კინემატოგრაფიული ხერხებისა და პირდაპირი ტელეგადაცემების მასინთეზირებული შემოქმედებითი ფორმა.

ეს რაც ტელეფილმის ესთეტიკურ ბუნებას შეეხება, ძალიან ზოგადად და პირობითად, ვინაიდან აქ რეჟისურის დადგენა, უნივერსალური ფორმის კარნახი შეუძლებელია და არცაა მიზანშეწონილი.

დოკუმენტური კინოსა და, კერძოდ, ტელეკინოს არსებით დანიშნულებაზე საუბრისას უნდა აღინიშნოს შემდეგი: თავისი დიდი შესაძლებლობებით დაფიქსიროს, გაიანჭროს და განაწოვადოს ჩვენი საზოგადოების ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენები და ფაქტები, ასახოს პროგრესული ცვლილებები, დააყენოს მწვავე სოციალური და პოლიტიკური პრობლემები, მიუახლოვდეს, დააკვირდეს და გააანალიზოს ადამიანთა ხასიათები, — აი, ამ თვისების და უნარის გამო დოკუმენტალისტები საოჯარო მნიშვნელოვან როლს იძენენ საზოგადოების ცხოვრებაში და პროგრესული ძალების ქმედითი იარაღი ხდება, ხოლო მომავალ თაობებს ჩვენ სინამდვილეზე უტყუარ და სახიერ დოკუმენტებს უტოვებს.

უდიდეს მნიშვნელობას იძენს დღეს დოკუმენტური კინოში

ავტორის ინდივიდუალური ხედავა, თემისადმი მისი პატივითი დამოკიდებულება და პოზიცია.

მასმინდელ პროდუქციაში ჩვენ არაერთ დოკუმენტულ ტელეფილმს ვხვდებით, რომელთა თემა უთუოდ საინტერესო შემთხვევაა გადაწყვეტილიყო, და არა „ფილმ-დოკუმენტი“ „ფილმ-ჩამოთვლის“ სახე მიეღო, მაგრამ, სამწუხაროდ, სწორედ ასე მოხდა. მაგალითად, ფილმი „კოლხეთის ამოშრობა“ (ს. ავტორი რ. დვალის; რეჟისორი — გ. ბარნოვი, ოპერატორი — ი. გიგინეიშვილი) შეტად საინტერესო და აქტუალურ პრობლემას ეძღვნება. ფილმი გარკვეულ ინფორმაციას ვერცდო (ტექსტობრივს თუ სახიერს), მაგრამ თვით მასალის შეარჩევნის მიხედვით, ავტორის აუღლებელი და მოკიდებულება თემისადმი არაერთგვარადაა, საინტერესოსა და ცოცხლის არ მამტე კოლხეთის პრობლემაზე უკვე არსებულ ცნობებს.

ასეთივე მშრალი მიმოხილვის, ინფორმაციული ხასიათისაა ფილმი „მეგობრობის გზით“ (ს. ავტორები — გ. სულაკური, ო. ასანიშვილი; რეჟისორი — თ. ასანიშვილი, ოპერატორი — გ. სარაგიშვილი), რომელიც ქართული და უცხოური მემდაროლების მრავალწლიან მეგობრობაზე მოგვითხრობს. ფილმში თითქოს ყველაფერი რიგზეა, მაგრამ მის აკლბოს ის მთავარი, რაც გულგრილ ინფორმაციას სახიერ უბედურებას აქცევდა — ავტორის ინდივიდუალური ხედავა მასალისადმი არასტანდარტული მიდგომის ცდები, თემის შემოქმედებითი გააზრება.

პროფესიული თვალსაზრისით შედარებით საინტერესო ფილმები „გზა თეთრი კოშკებისაკენ“ (ს. ავტორი და რეჟისორი — ჯ. ებრაელიძე, ოპერატორი — გ. ქანთარია) და „მშრომელს — დირსეული ზრუნვა“ (ს. ავტორები — რ. ზაქარია, თ. ჩიხლაძე, რეჟისორი — თ. ჩიხლაძე, ოპერატორი — რ. ოდიშელიძე), მაგრამ არსებითად ისინი მიიწე მიმოხილვის, ფაქტების რეგისტრაციის დონეზე დარჩნენ.

საინტერესოა, რომ ტელეფილმის არსებობა დღეს ბევრად განსაზღვრავს თანამედროვე დოკუმენტური კინოს ტენდენციები და გარკვეულად მთელი თანამედროვე ხელოვნების დოკუმენტალისტიკასკენ მისწრაფებაც. მაყურებლის ძირითადი მასსახიერ და ტექსტობრივ ინფორმაციას მიმდინარე მოვლენების შესახებ ტელევიზიით იღებს. ამასთანავე, საკავშირო თსაზღვარგარეთის ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენები ვრცლად კომენტარებითა მადლო კლასის სპეციალისტები მიერ. ასეთ პირობებში, ფაქტობრივ, კინოდოკუმენტალისტიკის მუშაობის მიზანი ბევრად სცილდება ვიწროპრობორტულ ფუნქციას და უფრო რთულდება კიდევ: თუკი ტელევიზორტიორისაგან ვითხოვთ ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ ოპერატორულ, განერტიზებულ, მეტყველ ინფორმაციას, რომელიც ტექსტობრივ კომენტარს დაქვემდებარება, მაშინ დოკუმენტალისტიკის მუშაობის ძირითად კრიტერიუმად უნდა მივიჩნიოთ ცხოვრებისეული მასალის შემოქმედებითი გააზრების ის ლერწმ, მისი ავტორისეული მხატვრული ინდივიდური კონცეფცია და იგი მაყურებელს გადაეცეს. ზემოხსენებული ფილმები, სამწუხაროდ, ასეთ ხარისხს ვერ აღწევენ და აღწევენ თემის არასტანდარტულად გადაწყვეტას.

ამასთან დაკავშირებით მინდა განვიხილო ხედვითი ფილმი „იმერეთი“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი — გ. კანდელიძე, ოპერატორი — ტ. კანდელიძე), როგორც მასალისადმი არასტანდარტული მიდგომის ცდა. ფილმი ხასიათდება ნათლად

გამხატვლი ავტორისეული დამოკიდებულებით და რეჟისორული გადაწყვეტით. რეჟისორი შეეცადა არ შემოფარგულულიყო იმერეთის პერსაჟებისა და ხედვების მიზნობლივით, არამედ გამოქსატა ინტერული კაცის ხასიათი. პირადად მე უფრო ეს განზრახვა და სურვილი მზიხობავს, ვიდრე შედეგი, რადგან რეჟისორმა მხვილი ძირითადად ტექსტული, მის ხასიათზე, განწყობაზე, ინტონაციასზე გადაიტანა და არ ვიცი ამის შედეგად, თუ სხვა მიზეზით — სახვითი მასალა შედარებით დაბრიადა და ილუსტრაციულად წარმოგვიდგინა.

შეგრძობები კიდევ რამდენიმე ფილმზე, რომლებიც პირობითა შეიძლება პორტრეტის ქანის მიკავაურობით.

გასულ წელს „ტელეფილმების“ სტუდიაში ნ ასეთი ფილმი შეიქმნა. აქედან 3 — სოციალური პორტრეტია („კომუნისტები“, „დამრიგებელი“ და „საპატოი თავმჯდომარე“), ერთი მუსიკალური ფილმი-პორტრეტი („მედა ამირანაშვილი“) და ორიც — შემოქმედებითი პორტრეტი („დმიტრი ალექსიძე“ და „აკაკი ხორავა“).

სასოგალოდ, პორტრეტი დოკუმენტურ კინოში ძალზე გავრცელებული, საინტერესო, პერსპექტიული და ტელეფილმისათვის განსაკუთრებით ორგანული და დამახასიათებელი ფანია. თუმცა, იმავითავე დოკუმენტური ფილმი-პორტრეტი, რომელიც ადამიანის სახე ღრმად ინდივიდუალური ხასიათის გამოიღვინით ყოფილიყოს გახსნილი. ამ ქანის ფილმზე მუშაობა მოითხოვს ხანგრძლივ დაეკარგება, დიდ მოთმინებას, ტაქტიკ, სთელი სიტუაციების მიგნება და შერჩევას, რომლებშიც განსაკუთრებით სრულად გამოვლინება პიროვნების ხასიათის თავისებურებები, მისი აზრები, ტემპერამენტი, საქმიანადი დამოკიდებულება, ადამიანებთან კონტაქტი, ცხოვრების სტილი, ზნეობა, მორალი...

ასეთი ფილმის ნახვა, ალბათ, ყველგ ჩვენგანს სიაშოვნებას მიანიჭებდა, თუკი ამასთან, ფილმის გმირი საინტერესო ადამიანი იქნებოდა. მაგრამ ეს დოკუმენტური ფილმი-პორტრეტი ინდივიდუალური ვარიანტია. რეალურად კი არა მხოლოდ ზოგადსოციალური და პროფესიული ნიშნების ჩამოთვლა იყო აუცილებელი, არამედ ინდივიდუალური ხასიათის გამოკვეთაც. ამ თვალსაზრისით ფილმები „კომუნისტები“ (სცენარის ავტორი — გ. ლებანიძე, რეჟისორი — რ. გამყემლიძე, ოპერატორი — გ. ტატიაშვილი) და „დამრიგებელი“ (სცენარის ავტორი — ნ. სიხარულიძე, რეჟისორი და ოპერატორი — თ. მოლდიაძე), სამწუხაროდ, უარყოფით შეფასებას იმსახურებენ.

ორივე ფილმის თემა მნიშვნელოვანი და ძალზე სერიოზულია. გვემამი მათი შეტანა მიზნად ისახავდა კონკრეტული ადამიანის სახის ცურაული განსახიერებიდან ფართო განზოგადებაში აყვანას. უნდა შექმნილიყო ინდივიდუალური, კონკრეტული და ამასთანავე, განზოგადებული სახე ერთ შემთხვევაში თანამედროვე პარტიული მუშაკისა და მეთვე შემთხვევაში — მუშა-დამრიგებლისა.

ფილმ „კომუნისტები“ ავტორებმა არჩევანი გურჯაანის რაიონული კომიტეტის მდიან მოთა ვცადაშვილზე შეაჩერეს. დრამატურულია საფუძველმა და, ნაწილობრივ, ფილმმაც, მართალია, ზოგადად გაგვაცნეს რაიკომის მდიანის როლი, მრავალმხრივი და ძალზე სასაუესიმგებლო საქმიანობა, მაგრამ ისინი მაინც მხოლოდ ფილმის გმირის მოღვაწეობას, მოვლებების გარგველ მხარეს აღწერენ და თითქმის ვერ აკონკრეტებენ სოციალურ პორტრეტს, ვერ ქმნიან კონკრეტული ადამიანის სახეს. ეს იყო, ცხადია, ძალზე აქვიეთობს ნაწარმოების მსატრულ ხარისხს.

ასევე ნაკლებად არის მიგნებული ფილმში „დამრიგებელი“ ის ზუსტი სიტუაციები, კონკრეტული ხასიათის გადვლენა ბუნებაზე რომ იმტყველებდნენ და ფილმის გმირს მასწავლებს ბურჟუაზიის ადამიანურად საინტერესოსა და მასლობელს გახდიდნენ.

აღნიშნული ორი ფილმის შექმნის მიზნას თავიდანვე თვისი ზოგადი სოციალური და პოლიტიკური აქტუალობა განსაზღვრავდა. ამდნად, აქ გეზი თავიდანვე უფრო ზოგად-ზე იყო აღებული, ვიდრე კონკრეტულზე. მაგრამ, თემატური ჩანაფილმის ხორცშეხმის ეტაპზე (ჯერ საცენარო ეტაპზე და შემდეგ კინემატოგრაფიულზე), ვიციქობ, ავტორებს მეტი ყურადღება უნდა მიექციათ ცოცხალი, ინდივიდუალური მასალისათვის, უნდა ეცადათ უფრო გაავადამიანურებისათვის თხრობა, მაშინ ის აღსაქმელადვე უფრო საინტერესო გახდებოდა და განზოგადებაც უფრო ლოგიკური, დაუნებრივი და მასშტაბური იქნებოდა.

ამ მხრე გარკვეული ცდების გაკეთებული ფილმში „საპატოი თავმჯდომარე“ (სცენარის ავტორი — გ. გიორგაშვილი, რეჟისორი — მ. გვანცელაძე, ოპერატორი — ი. ვარნიძე). თუმცა, სწორედ იმის გამო, რომ ავტორები შეეცადნენ ყურადღება ძირითადად ნიკო მამიაშვილის ადამიანურ სულიერობებზე, საუბრებზე, დამოკიდებულებებზე გადაეცანათ, ისინი, უმეტეს შემთხვევაში, წინასწარ მოფიქრებულ სიტუაციების ინსცენირების გზას გაყვნენ, რითაც ფილმს გარკვეულად დოკუმენტურადაც მოაკლეს და მნიშვნელობაც.

ამ შემთხვევაშიც მინდა შეგერედ იმ სპეციფიკურ სინულეგზე, ფილმის ავტორების წინამე რომ აღიბნა. ფილმი იქნებოდა ნიკო მამიაშვილზე, როგორც წითელწყაროს რაიონის სოფელ ზემო მაჩასის კოლმეურნობის გამოსილი და ღვაწლმოსილ თავმჯდომარეზე, რომელიც თითქმის 40 წლის განმავლობაში სათავეში ედგა დიდ მეურნეობას. ფილმის გადაღების პროცესში ხანდაზმული თავმჯდომარე მისმა აღზრდილმა შეეცადა, ზოლო თვით მამიაშვილი საპატოი თავმჯდომარე დაერჩა. ცხადია, ამ გარემოება შეეცადა ფილმის მიმართულება. ასეთ სპეციფიკურ მომენტს შეიძლება ერთოდ დაგენია და განეიარადებინა ავტორები, მაგრამ მათ მიაგნეს გამოსავალს, ყურადღების ცენტრი მოღვაწეიდან ადამიანზე გადაიტანეს, თუმცა ამას ბუნებრივად საგრძნობი ხარვეზები მოჰყვა.

ორივე სიტყვით მუსიკალურ ფილმზე „მედვა ამირანაშვილი“ (სცენარის ავტორი — მ. ბაკურაძე, რეჟისორი — უ. დარჩია, ოპერატორი — თ. ბიჭიავეი), რომელიც, სამწუხაროდ, მკაცრ კრიტიკას იმსახურებს.

ფილმს ვასდევს მაღალი ხარისხის ფონოგრამა, რომელიც მამილერლის მაღალ სამემსრულებლო კლასსა და ფართო დიაპაზონზე მეტყველებს. ადნდა, იგი სასაშოვნო მოსაშენია ტელემუსიკურებისათვის. მამაგიეროდ, სტილისტურად დაუნჯეწევი და ხშირად უგემოვნოა ფილმის სახვითი გადაწყვეტა, რომელიც სრულებით არ განება მის მხოვან ტლერადობას.

მინდა გამოვეყო ფილმი-პორტრეტი „დმიტრი ალექსიძე“ (სცენარის ავტორი — გ. გუგუშვილი, რეჟისორი — გ. ლლონტი, ოპერატორი — ი. ონოფრიშვილი). ავტორებმა მაღლწესე ერთ მეტად მნიშვნელოვან მომენტს: ვკრანზე შეიქმნა სახე, გამოიკვეთა დიდო ალექსიძის ხასიათის თავისებურებები, მისი



შემოქმედებითი ტექნიკანტი, ადამიანებთან ურთიერთობის, კონტაქტის სილაღე და ნიჭი, მისი მოღვაწეობის მრავალმხრიობა. ფილმი საკმაოდ ტევად და პროფესიულად დახვეწილ ტექნიკობრივ ინფორმაციას გვაწვდის რეჟისორის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის შესახებ. მაგრამ არც ეს კარგი ფილმი აღმოჩნდა უნაყოფი, და ამ ნაწარმს მიხედვით გავამახვილო ყურადღება როგორც კონკრეტულ გამოვლენაზე, უფრო მეტად კი როგორც საკითხზე, რომლის შემდგომში გათვალისწინება უთუოდ საჭირო და აუცილებელია.

ფილმში უკმარისობის გრძობის იწვევის ქართული თეატრალური მასალის სიღარიბე. მსგავსეობაში მაქვს ფიჩხე აღბეჭდილი სპექტაკლები ჩვენი წამყვანი თეატრების წარსული რეპერტუარიდან, სამუშაო პროექსები და სხვ. ამის გამო რამდენადმე დაღრმეულია პრობორცია და ფილმში, კონკრეტული მასალის თვალსაზრისით, სჭარბობს რეჟისორის მოღვაწეობის „უკრანული პერიოდი“.

ფილმის ასეთი ხარვეზი ობიექტური მიზნუბებითაა განპირობებული. ტელეფილმების სტუდიის ხელმძღვანელობამ, და წამყვან რეჟისორებმა ამ საკითხზე ადრევე გაამახვილეს ყურადღება, მიზნად დაისახეს ფიჩხე აღებეჭდად და მომავალი თაობისათვის შემოინახათ ჩვენი თეატრალური ცხოვრების დღევანდელი დღე, ცალკეული მიღწევები, მნიშვნელოვანი მოვლენები. ამ მხრივ გარკვეული პრაქტიკული ნაბიჯებიც გადაიდგა, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ საკითხის გადღატარა მეტ აქტიურობას, ოპერატულიობასა და ობიექტურობას მოითხოვს.

ასეა თუ ისე, ფილმში „დმიტრი ალექსიძე“, კონკრეტული მასალის ნაკლებობის მიუხედავად, მაინც შეიქმნა ინდივიდუალური სახე რეჟისორისა, მოიძებნა საწორი ექსპოზიცია, მაგრამ სწორედ ეს ფაქტორი (საბიური მასალის უკმარისობა) გახდა ფილმ „აკაკი ხორავას“ წარმატებლობის მიზეზი (სცენარის ავტორი — გ. გურბანიძე, რეჟისორი — რ. ხუნწარია, ოპერატორები — თ. მოღვაძე, ო. ბრეგვაძე). ფილმში ვერ შეიქმნა საბჭოთა თეატრალური კულტურის იდილი წარმომადგენლის აკაკი ხორავას სახე. იგი საბიური ინფორმაციის თვალსაზრისით ღარიბი და ზედმეტად სტატეგური გამოვიდა. ვფიქრობ, რომ რეჟისორს ამ ხელი არ უნდა მოეცადა ამ თემისათვის, ანდა მოეცადა ისეთი გადაწყვეტა, რომელიც შესაძლებელს გახდიდა, არსებული მასალის საფუძველზე, რამდენადმე მაინც მამოყალიბებულიყო მხატვრული სახე და ფილმი მშრალი ინფორმაციის დონეზე არ დაღრმეულიყო.

ცენტრალური ტელევიზიის დაკვეთით, ტელეფილმების სტუდიამ 1977 წელს გადაიღო ორი ფილმი, რომლებიც გაერთიანდნენ ციკლებში „ქალაქები და ადამიანები“ და „დინასტიები“.

ეს ფილმებია „თბილისი“ (სცენარის ავტორი — დ. იოსელიანი, რეჟისორი — რ. გამყრელიძე, ოპერატორი — ვ. ტატიაშვილი) და „დინასტია ესტაფეტა“ (სცენარის ავტორები — თ. კვეციანი, ლ. სიხარულიძე, რეჟისორები — ლ. სიხარულიძე, თ. მოღვაძე; ოპერატორი — ი. ვანჩაძე).

ცენტრალური ტელევიზიის მიერ რესპუბლიკური სტუდიებისათვის ციკლური ფილმების დაკვეთა ერთფარსი შემოქმედებითი შეჯიბრის ატმოსფეროს ქმნის. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ საპასუხისმგებლო შეჯიბრში ორი ქართული ფილმი გამარჯვებული გამოვიდა.

სტუდია კვლავ განაგრძობს მუშაობას საკავშირო ციკლებში შეზავალ ფილმებზე. წელს დასრულებული ფილმები

„სვანეთის ასული“ (ციკლიდან „საბჭოთა ქალი“), „ასე ბრძანებს მუშაობა კლასი!“ (ციკლიდან „შრომითი ეკოლოგია“), „ვინაა აკოლიათი“ (ციკლიდან „საბჭოთა კავშირი“), „საბჭოთა სპორტის ქვეყანა“.

სტუდიის ხელმძღვანელობამ სწორად გაიაზრა, რომ ტელევიზიისათვის სასოფადი ძალზე ორგანული და დამახასიათებელია ციკლებია, წლების მანძილზე არსებული ციკლების (ხედური ფილმები საქართველოს მხარეებასა და კუთხეებზე, ციკლი „საქართველოს მემკვიდრე“, და სპორტული ფილმები) (ციკლი) დამატება ახალი, პერსპექტიული გეგმით.

გაეთვალისწინებულია ქართული კულტურის ძეგლების სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სახით სრული აღბეჭდა ფიჩხე. ერთი ასეთი ფილმი შარშან უკვე განხორციელდა — „ბორჯომის ხეობის ფრესკები“ ტიმოთეს უნის ტიტარზე. (ავტორები — გ. ალექსიძე და გ. ჭანტუიანი, ოპერატორი — პ. სუსოვი), წელს დამთავრდება ფილმები: „დავით გარეჯი“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი — ს. ჩხაიძე; ოპერატორი — ი. ვანჩაძე) და „ათონის მონასტერი“ (სცენარის ავტორი — ა. ალექსიძე, რეჟისორი — გ. პატარაია, ოპერატორი — ი. ონოფრიშვილი).

1977 წელს სტუდიის ხელმძღვანელობამ ჩაატარა კონკრეტული სამუშაო, რათა 1983 წლისათვის (საქართველოს რესპუბლიკის შეერთების 200 წლისთავისათვის) შეიქმნას ფილმების ციკლი, რომელიც ასახავს საქართველოს და რუსეთის მრავალსაკუნივან ურთიერთობებს პოლიტიკურ, სოციალურ და კულტურულ სფეროებში. ამ ციკლის პირველი ფილმის სცენარი მალე დასრულდება.

პერსპექტიული გეგმა ითვალისწინებს აგრეთვე ფილმების ციკლს არქეოლოგიის პრობლემებზე, ქართულ ზეპირსიტყვიერებაზე და სხვ.

შარშან პირველად განხორციელდა საქ. ტელეფილმების სტუდიის და უკრანული სტუდიის ერთობლივი ფილმი „გულუბნობა“, რომელიც მასხარაის რაიონისა და გენიოქის მშრომელთა ცხოვრება-საქმიანობას ასახავს.

წელს უკრანის სტუდიასთან შემოქმედებითი თანამშრომლობით კვლავ იქმნება ფილმი „40 კეთილი საქმე“, რომელიც ქართველი და უკრანელი კოლმურნეების შრომითი თანამშრომლობას ეძღვნება.

სომხების ტელეფილმების სტუდიასთან ერთად დაგეგმილია ფილმი „გზა პოეტისაკენ“, რომელიც მოგვიტობრობს ბუშკინის მოგზაურობაზე კავკასიაში.

გეგმები ფართო და საინტერესოა და მათი შეთავსება დოკუმენტისტიკის ძირითად, მთავარ თემასთან — თანამედროვე თემასთან სტუდიის მუშაობას უთუოდ მეტ მრავალფეროვნებას და მასშტაბურობას შესძენს.

როგორც არაერთმა მაგალითმა ცხადყო, ხშირად ძალზე მნიშვნელოვანი თემატიკის ფილმებში მათი ავტორების პოლიტიკური და იდეური სიმწიფე (რაც ზემოაღნიშნულ ფილმებს უდავოდ გააჩნიათ) ამ არის შეთანხმებული, ზოგ შემთხვევაში; პროფესიულ კომპეტენტურობასთან, უფრო ხშირად კი მხატვრულ ხარისხთან. ჩემი ღრმა რწმუნით, ჭეშმარიტი წარმატებები სწორედ ამ ორი მომენტის შერწყმა-შეთავსებით შეიძლება იქნეს მიღწეული, რადგან თემატური აქტუალობა, მნიშვნელოვნება და იდეური სიმწიფე არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ ფილმი ხელყოფილი ნაწარმოებად იქცეს. მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს ნაწარმოების მხატვრულ ხა-



რისს და ამ საკითხში ძირითადი პასუხისმგებელია სტუდიის ხელმძღვანელობაა გკისრება.

ყურადღებას იმსახურებს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთა საერთო ნამუშევრები, რომლებიც სატელევიზიო ფილმების სტუდიის განხორციელება: ზ. ინაშვილის „ისინი-ნისი, იწყება ზღაპარი“ (ოპერატორი — კარგინი) და გ. ლევანთაშვილის „თრეშიერა“ (სცენარის ავტორი — თ. გვასალია, ოპერატორი — ტ. კანდელაკი).

ფილმი „ისინი, იწყება ზღაპარი“ დოკუმენტური ლირიკული კინონოველის ყანრშია გადაწყვეტილი. შედარებით ძნელია ფილმ „პრემიისის“ ყანრის განსაზღვრა, ვინაიდან აქ იმ შემთხვევაში გვაქვს საკმა, როდესაც ფილმი უფრო რთული ვარსილი კონსტრუქცია აქვს და, ამასთანავე შესანიშნავად ათავსებს თავის თავში სრულყოფილ კინემატოგრაფიულ სახესა და ტელეპედიციის ნიშნებს.

შესტაფონის სახალხო თეატრის დასის ცხოვრების სურათი ფილმში წარმოვიდა საოცრად მარალად, გულწრფელად და ფიქრებულ კინოთხრობად, რომელშიც დოკუმენტური სიუსეტს და უშუალოდ ავტორის პირადი დამოკიდებულებით, მისი პოზიციით და არაერთმნიშვნელოვანი ემოციური განწყობილებითაა გამდიდრებული. ჩვენი ვეცნობით თეატრში შეყვარებულ ადამიანებს, მათ შესაძლებლობებს, სინამდვილეს, მათ ბედს, სისარულს, იმედებსა და მისწრაფებებს.

დიდი ტაქტიკა, გემოვნებით, ჩველ და ბუნებრივად იცვლება მასალის ავტორისეული გააზრება, მისი დამოკიდებულება, რომელიც ერთდროულად კეთილგანწყობილია, დაფიქრებული, ამასთანავე, სევდიანი, საღაღე მკაცრიც, ზოგჯერ კი თბილი ირონიით გამოქვეყნული.

ფილმში ასახვავრდა, დამწყები რეჟისორი გ. ლევანთაშვილი კარგად ათავსებს პირდაპირ რეჟისორის სატელევიზიო მეთოდებს, პირდაპირ ინტერვიუებს და დაკვირვებებს მონტაჟის და კადრის კომპოზიციის კინემატოგრაფიულ ხერხებთან, აღსაქმელად საინტერესო სიუჟეტურ ეპიზოდებს. ამასთან ერთად, იგი, მთელი ფილმის მინიმუმ, ცდილობს არ დააარღლოს ცხოვრების ბუნებრივი ინტენსია და ყოველგვარ განზრახულობას მოკლებულ საუბრებსა და დაკვირვებებში გამოვლინის ხასიათები, მალდატუნებლად დასვას პრობლემა და მხატვრულად განაზოგადოს იგი.

ზურაბ ინაშვილის ფილმი „ისინი, იწყება ზღაპარი“ ყურადღებას იქცევს დოკუმენტური სიმართლისა და ლირიზმის პარნიონული შერწყმით. ჯაკ დოკუმენტური, ცოცხალი მასალა ავტორისეული დამოკიდებულებით, ფაქიზი იუმორით და დიდი სიყვითობაა გამოხარა.

ამ ორი ფილმის მაგალითი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ დიდ დოკუმენტურ კინოში და, კერძოდ, ტელეკინოში დიდებს მნიშვნელობას იძენს მასალის შემოქმედებითი გააზრების სიღრმე, ავტორის ინდივიდუალური ხედვა, თემისადმი მისი პირადი დამოკიდებულება და, რაც მთავარია, ყურადღების გამახვილება ადამიანზე.

თუკი ავტორი გულწრფელია და გონიერი, თუკი მის მიერ შექმნილი ფილმი მართლად ასახავს სინამდვილეს, თუკი მისი ფიქრები არ არის ბანალური, არ არის შაბლონური და ამასთანავე, მისი ხელწერა პროფესიულად გამართულია, ხოლო გამოსატყვის ხერხები თანამედროვე, მაშინ მისი ფილმის წარმატება გარანტირებულია.

ტელევიზიების სტუდიაში დოკუმენტურ ფილმებს ხშირად ოპერატორები, ასისტენტები, მეორე რეჟისორები იღე-

ბენ. ამ ფაქტს ძირითადად რეჟისორთა კადრების ნაკლებობა განაპირობებს. მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც ვეტერანური სტუდიის საინტერესო, ნაოლად ჩამოყალიბებულ და განასრულებულ ჩანაფიქრს თავსვობს, ყურადღებას იქცევს მასალის კარგი ცოდნით, გულწრფელი დანტრეფებით და თავისი ხედვით. სტუდიის ხელმძღვანელობა ასეთ შემთხვევაში სწორადლის იჩნეს, მასში პოტენციურ რეჟისორს გრძობს, ანდობს დამოუკიდებელ გადღებას და შედეგიც დადებითია. ასეთი მასალისადმი 1976 წელს გადაღებული ფილმი „მეკანიზატორები“, ხილთ 1977 წელს „პორჯობის ხეობის ფიქრები“, „ახსეთი“ (რეჟისორი გ. ჭანტურიშვილი), შარშანდელი ფილმი „წირობის“ რეპეტიციებზე“ (რეჟისორი გ. გატყალია) და სხვ.

განსაკუთრებული აღნიშვნისა და მხარდაჭერის ღირსია სტუდიის ორინტეცია რეჟისორთა ახალი კადრების გამოვლენასა და მოზიდვასზე. შემოქმედებითი კადრების განახლება, მისი შევება ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლებით მუდამ ცხოველყოფილ გაღვენას ახდენდა ხელოვნების განვითარებაზე. რა თქმა უნდა, დამოუკიდებელი ფილმის მიზნობა გამოყოფილი, დამწყები რეჟისორისათვის გარკვეულ რისკთანაა დაკავშირებული, მაგრამ რისკის აგრეთვე ახალი, ნიჭიერი შემოქმედის გამოვლენაც ძნელია. ამ მხრივ, სტუდიის ინტელექტუალურად, უმეტეს შემთხვევაში, არ ღალატობს ხელოვნება და ობიექტიობას. ის ხელს უწყობს და იზიდავს ჩვენ მომავალ რეჟისორებს — თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტის და აგრეთვე ლინინგარდის ინსტიტუტის სტუდენტებს. ამის შედეგია ფილმები „საკანელი მერაბები“, რომელიც ლაიონური, მაგრამ სახიფათო ასახავს მჭაიჭაი ქალების შრომას (რეჟ. შ. ბორაშვილი); მხატვრული ფილმი „ყველაწმინდა“ — თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტის ი. კვაჭავაძის დებოტე მხატვრულ კინოში. „ახალბაღური მოტივები“ — დოკუმენტური მოკლემეტრაჟიანი ფილმი დაღესტნურ კრამიავაზე (ავტორი კვლავ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი აბაკაორო).

სტუდიაში აგრეთვე შეისყვება, კორექტივები შეიტანა და ტელეკინანებზე აგრეთვე სტუდენტ-რეჟისორ მარინე ხონელიძის მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „პატარა მეგობრები“.

ეს სწორი და კეთილშობილი ტენდენციაა, რომელიც ეტყვევებს, შემოქმედებითის ახალგაზრდობისათვის მუშაობის შესახებ“ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების გარკვეულ პოპტიკულ განხორციელებაზე და ახასიათებს სტუდიის მუშაობას.

თუმცა აღნიშნულ ტენდენციას ვერ მივიჩნევთ იმ კანონზომიერებას, რის საფუძველზეც ყველა მსურველი — არარეჟისორის თუ დამწყებ რეჟისორს — მიეცემა დამოუკიდებელი, სტუდიის გემიური ფილმის შექმნის უფლება.

როგორც აღვნიშნე, ტელევიზიების სტუდიაში გამოიშვა 5 მხატვრული ფილმი. აქედან ოთხი — მოკლემეტრაჟიანია, ხოლო ერთი არის „თუმი მეცხვარის“ დამამთავრებელი მესამე სერიის და ამიტომ ამ ფილმს მთლიანად განსახილველ პერიოდს დაუკავშირებთ.

ქართული კინოს წარმატებები მცირე ფორმის ყანრში უკვე საყოველთაოდ აღიარებულია. ე. წ. „ქართული კინომინიატურის“ განვითარების გზა, ძირითადად, სწორედ ტელევიზიოთანაა დაკავშირებული. აღნიშნება ხოლმე არა მარტო ამ ფორმის ცალკეული ფილმები და მათი ღირსებები, არამედ ის საერთო ეროვნული სპეციფიკა, რომელიც ქარ-



თულმა მოკლემეტრეაჩიანმა ფილმმა და, განსაკუთრებით, ტელეფილმმა გამოაჯიანა. ძალიან მოკლედ ეს თავისებურება, ალბათ, ასე შეიძლება განისაზღვროს: მცირე ფორმისათვის დახანძრავთელები პირობითი ზრუნვის ორგანული შეიკვება. ყოფით გარემოსთან, ადამიანის ხასიათის გამოკვეთასთან. ამ ფორმის საკუთესო ნაწარმოებებში ავტორები აღწევენ თითქმის იდეალური პროპორციების დაცვას, იგავურ საწყისს. სიმბოლოებსა და, მეორეს მხრივ, სინამდვილის რეალურ წარმოსახვას.

საზოგადო მოკლემეტრეაჩიანი ფილმი რთული ეპიზოდური ტყვედ, ღრმა აზრის გამოსატყვე ლაინური, კომპოზიციურად ძალზე დახვეწილ, შვერულ და კომპაქტურ ფორმაში მოთხოვს სათანადო დრამატურგიულ საფუძველსაც და რეჟისორულ ნიჭსაც.

მართალია, დღეს ფართოდ აღიარებენ ქართველი კინემატოგრაფისტების წარმატებებს მცირე ფორმის ეპიზოდურ, მაგრამ გულწრფელად რომ ვთქვათ, სრულყოფილი, აზრითა და ფორმით დახვეწილი მოკლემეტრეაჩიანი ფილმები საერთოდ ძალზე ცოტა მოგვეპოვება ქართულ კინოსტუდიებში.

ამ მხრივ, სამწუხაროდ, არც გასული წლის ტელეფილმები იძლევიან საინტერესო მასალას. ფილმები „ბიჭი და მტრედი“, „ოთხი შარვალი და ერთი ჩითის კაბა“, „ყველაწმინდა“ სხვადასხვა კომპონენტებში სერიოზულ ნაკლოვანებებს ავლენენ.

„ყველაწმინდა“ (სც. ავტორი — თ. ბიბილური, ოპერატორი — თ. ბრეგაძე) ახალგაზრდა, დამწყები რეჟისორის ი. კვაჭაძის პირველი ცდაა მხატვრულ კინოში. თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტმა ი. კვაჭაძემ თავისი საკურსო დოკუმენტური ფილმით სტუდიის ხელმძღვანელობას მისცა იმის საფუძველი, რომ მისთვის დამოუკიდებელი სამუშაო მიენდოთ. ი. კვაჭაძე სერიოზული, მოაზროვნე და პერსპექტიული ახალგაზრდაა, მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ვფიქრობ, მასალა მისთვის რთული აღმოჩნდა. რეჟისორს არცაა მახოზთან მუშაობის გამოცდილება, საჭირო პროფესიონალიზმი, მხატვრული მოკლემეტრეაჩიანი ფილმისათვის აუცილებელი ლაინური კინემატოგრაფიული აზროვნება ზუსტად აქცენტირებოთ, ძირითადად ყურადღების გამახვილებით. დრამატურგიულად გაუმისჯებამა და გაუსაზრებლამა ყოფილია მასალამ რამდენადმე გაფანტა რეჟისორის ყურადღება, ამის გამო ვერ მოხერხდა აზრის კონცენტრირება, ხასიათების ფსიქოლოგური მანევრირება.

შეიძლება შედეგი მთლად სასურველი არ არის, მაგრამ მუშაობის პროცესს, უფროს კოლექტივთან, სტუდიის ხელმძღვანელობასთან შემოქმედებით კონტაქტმა ახალგაზრდა რეჟისორის (ვიმპერებ — პერსპექტიული რეჟისორის) დიდი პროფესიული გამოცდილება შესძინა, რაც შემდგომ უთუოდ თავის ნაყოფს გამოიღებს. მით უფრო, რომ გარკვეულ ეტაპზე ი. კვაჭაძეს დახმარებას უწევდა სტუდიის უწყვეტი რეჟისორი რეჟისორი სოსო ჩხაიძე და ეს ფაქტიც სტუდიაში დამკვიდრებელი კეთილი ტრადიციის ერთ-ერთი გამოვლინებაა. ახალგაზრდა, დამწყებ რეჟისორებს კონკრეტულ ფილმებზე მხატვრულ ხელმძღვანელობას უწევენ გამოცდილი რეჟისორები გელა კანდელაკი, ლერი სიხარულიძე, სოსო ჩხაიძე. და ეს არის ფორმალური მოვალეობის მოხდა, არამედ სტუდიის ინტერესებიდან გამომდინარე საკუთარი ინიციატივა.

მხატვრული პრობლემისადმი სქემატური მიდგომით ხასიათდება ფილმი „ბიჭი და მტრედი“ (სც. ავტორი —

ვ. გიგავილი, რეჟისორი — ზ. თუბთერძე, ოპერატორი — კრეხი).

ისეთი შთაბეჭდილება ექმნება, რომ ლაინური, რეჟისორის ფორმით გადაწყვეტილ დრამატურგიამ რეჟისორმა დასავურბანისტულ გარემოში აღზრდილი ბავშვის არაპარამიონული და ეგოისტური ფსიქოლოგიის რთული პრობლემა. ამის საფუძველს ანტ თვით დრამატურგია იძლეოდა, არც მისი რეჟისორული ინტენსივობაცა და არც ფილმის გვირის შემსრულებლის მოქანცებები. ამის შედეგად, ფილმი მხოლოდ სეკუნდანი ფილმის კონსტატირების დონეზე დრამა.

შეზუქვ, ვიდევლოერ ეანრშია გადაწყვეტილი ფილმი „ოთხი შარვალი და ერთი ჩითის კაბა“ (ყვეანარის ავტორი შ. პარაკული, რეჟისორი ა. ნინუა, ოპერატორი ტ. კანდელაკი). ეს არის თანამედროვე ზღაპარი იმის შესახებ, თუ როგორ ითხოვა ცოლი სამი ძმის — სოფლის მკვინიანე მკვინიანეზატორების — მეთხე, უმცროსმა ძმამ, როგორ ვერ ურიგდებთან ისინი ამ აზრს, როგორ წყინააღმდეგებთან და, ბოლოს, ყოველივე როგორ კეთილად მთავრდება.

ვერ ვიტყვით, რომ დრამატურგიული საფუძველი რაიმე ახალ, ღრმა თემს შეიცავდეს; მაგრამ ასეთი ფილმების შექმნა საჭიროა, თუკი მათი მხატვრული განსაზიერება მაღალ დონეზე მოხერხდება. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმს გამოცდილი რეჟისორი ა. ნინუა იღებდა, მისი მხატვრული დონე არადაამკმაყოფილებელი აღმოჩნდა. ფილმს ავლია კინემატოგრაფიულმა, იგი კვანისათვის შეუფერებელ თეატრალურ მანერაშია გადაწყვეტილი. ზოგ შემთხვევაში შეიმჩნევა ტექსტობრივი უგემოვნებობაც. ყოველივე ეს კი, ცხადია, ძალიან აქვეითებს ფილმის მხატვრულ ხარისხს. ამრიგად, შარწმა შექმნილი მხატვრული მოკლემეტრეაჩიანი ფილმების პრაქტიკა წარმატებით არ აღინშნულა. ეს გულდაწყვეტი ფაქტია და, ალბათ, ყველა ჩვენთანავეს სურვილი იქნება, რომ ქართულმა მოკლემეტრეაჩიანმა ტელეფილმმა არა მარტო გაიხსენოს თავისი კარგი ტრადიციები, არამედ განავითაროს ისინი და ახალ სიმაღლეზე აიყვანოს.

ცნობილ ბალეტმსცენტრთან, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტიტ მინიქლი ლავროვსკისთან შემოქმედებით თანამგობრობით სტუდიამ შექმნა ფილმი „მწირს“ (კომპოზიტორი — გ. თორაძე, დამდგმელი და მთავარი როლის შემსრულებელი — მ. ლავროვსკი, რეჟისორი — ზ. კაკაბაძე, ოპერატორი — შ. შვაილერი, გ. გელაქაძე). ეს არის ჩვეულებრივი, ტრადიციული ფილმი-ბალეტი, ე. ი., ვირზე აღმდგმელი საბალეტო სექტაკლი. ბალეტი (როგორც მისი მუსიკა, ისე ქორეოგრაფია) სავსეა ლურჯ ფილმისათვის შექმნილ, „მწირს“ დიდი წარმატება ხვდა წილად უკვე მრავალმა ქვეყანამ გამოიყვანა მისი შესიყვანის სურვილი. სულ ახლანამ ფილმმა ამერიკაში საბალეტო ფილმების ფსტივალზე მაღალი ჯილდო დაიმსახურა. ასეთი დიდი ნიჭისა და კლასის ხელოვანთან შემოქმედებითი კონტაქტი, უთუოდ, მისასაღმებლად, რამდენადაც ენობილია, სტუდია კვლავაც ფიქრობს ამ თანამგობრობის გაგრძელებაზე.

მიუხედავად აღნიშნულისა, მე (კვლევი იმ პრინციპებთან გამომდინარე, რომ ვიყოთ კრიტიკულნი და გულწრფელნი) ამ ფილმზე ჩემ პირად შენიშვნას მაინც მოვასხენებ. „მწირის“ რეჟისორაში შეიმჩნევა ზედმეტი გატაცება ფორმალური მომენტებით, ტექნიკური, გარეგნული ეფექტებით, რაც, ჩემი აზრით, ხელს უშლის მ. ლავროვსკის მიერ შესრულებული მწირის სახის გამოკვეთას.

ზემოთ მოგახსენებ, რომ 1977 წელს დასრულდა და ტე-



ლეკარნებზე გამოვიდა სამხერიანის მხატვრული ფილმი „თუმი მესვარე“, რომელიც ჩვენს კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა. ფილმს ნამდვილი და დიდი წარმატება ჰქონდა ტელევიზორების შორის და მაღალი შეფასება ხვდა პროფესიულ წრეებში. „თუმი მესვარე“ მართლაც ქემშარტიან გამარჯვება ტელეფილმების სტუდიასა და საზოგადოებრივ კინოხელოვნებისა, ფილმის ავტორების, პირველ რიგში კი — რეჟისორ სოსო ჩხაიძის და ოპერატორ ირაკლი თხოფრიშვილისა.

ჩვენი თანამედროვე მშრომელი ადამიანის, უბრალო ქართველი მესვარის ყოველდღიური ცხოვრების ამსახველი კინო-მასალა ძალდაუტანებლად და ყოველგვარი მოწვევებითი პათეტურობის გარეშე გადაიქცა საზოგადოებრივ მშრომელი კაცის მადიდებელ პერსონაჟად კინოეპოპეად.

ყველაზე მეტად ეს გამარჯვება განაპირობა ფილმის გადაღების ისეთმა ოსტატობამ, რომელიც არავითარ კვალს არ ტოვებს — არსად სჩანს ნაწიბურები... ფილმის დამდგომელმა რეჟისორმა სოსო ჩხაიძემ გამოამტკიცა რეჟისორული გემოვნების საოცარი სიმწიფე. ამ საკმაოდ არასუსტ და არაკონკრეტულ განსაზღვრებაში, როგორცაა „რეჟისორული გემოვნება“, მე პირველყოფლისა ვეულისხმობ იმას, რომ ფილმზე მუშაობისას ს. ჩხაიძე არ გაიტაცა იმ ცდუნებებმა, რომლებსაც თავს ვერ აარიდებდა ასეთ ეთნოგრაფიულ მასალაზე მომუშავე ბევრი ხელოვანი. ადვილად შესაძლებელი იყო, რომ რეჟისორი უდამტკიცებდა გაეტაცა თუმცა კვსოტიკას — ჰიპოთეზებს, უნიკალურ არქიტექტურას, ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს... ავტორებმა უარკვევს ასეთი სახიერება. მათ დინჯი, დაფიქრებული თხრობის ფორმაც შეაჩერეს ყურადღება და მთელი თავისი გულისყური ადამიანისკენ მიმართეს.

თეთი ის ფაქტი, რომ ფილმის სიუჟეტური საფუძველი ყოველდღიური ყოფის ასახვა იყო, ჰქონდა ამ მასალის თვითმხილვით გამოყენების და ჩვეულებრივ, მომაბეზრებელ ნატურალიზმამდე დაყვანის საშიშროებას. ადვილი მოსალოდნელი იყო ისიც, რომ ავტორების იდეა რეჟისორთან გადასულიყო. საბედნიეროდ, დამდგომელმა რეჟისორმა და შემოქმედებითმა ჯგუფმა საოცარი მხატვრული ზომიერება გამოიჩინეს და შექმნეს ფილმი, რომელსაც არავითარი წინასწარი აზრის, ნაკეთობისა და პროგრამულობის დაღი არ აწნია, შექმნეს ფილმი, რომელიც აქედრდა როგორც ჰიმნი, როგორც პოემა და ეს მიღწეულ იქნა სადა, უპრეტენზიო მხატვრული საშუალებით, რომლებიც, ვიმეორებ, ისეა გამოყენებული, რომ ჩვენ უკვე ხელოვანის ხელს ვეღარც კი ვგრძნობთ. ფილმი იმდენად უტყუარი და ძლიერი, რომ იქმნება ილუზია თითქოს მას ავტორი არც კი აქვას, რომ ის თავისთავად შექმნა.

გასული წლის ტელეფილმების სტუდიის მუშაობის და კონკრეტული შედეგების მიმოხილვის საფუძველზე მინდა რამდენიმე საკითხი გამოვიყ, რაზეც ტელეფილმების სტუდიამ უთუოდ უნდა გაამახვილოს ყურადღება.

დოკუმენტური ტელეფილმების პრაქტიკა და, კერძოდ, გასული წლის შედეგები ცხადყოფენ, რომ ჩვენ გვაკლია ღრმა

პრობლემური ფილმები, ფილმი-დისკუსიები, რომლებშიც მზა და აპრობირებულ ჯგუფობრივებებს მიაწვდიან მასერებებს, არამედ ჩაითრევენ მას, როგორც თანამოსაუბრებს, თავის ფიქრებსა და მსჯელობებსა.

ყურადღება უნდა მიახვიდეს დოკუმენტური ფილმებში ადამიანის სახის ღრმა და მრავალმხრივ წარმოსახვაზე, ჩვენს თანამედროვეთა, საზოგადოების მოწინავე ადამიანების პორტრეტთა შექმნაზე მათ ინდივიდუალურ ხასიათში ღრმა წიღებით, არასტანდარტული მიდგომით, თანამედროვე კინემატოგრაფიული აზროვნებითა და თანამედროვე ხერხების გამოყენებით.

მეტი ყურადღება უნდა დაეთმოს, აგრეთვე, ცხოვრების სოციალური მოვლენების გაღრმავებულ ანალიზს.

სტუდიის ხელმძღვანელობამ, სასცენარო-სარედაქციო კოლეგიამ, სამხატვრო საბჭომ ყველა ღონე უნდა იხმაროს შემოქმედებით პროდუქციის მხატვრული ხარისხის შემდგომი გაუმჯობესებისათვის, უნდა შეეცადოს სასცენარო პრობლემის გადაჭრისათვის ექიოს გზები, უფრო ინტენსიურად მოიხილოს პროფესიული კინოდრამატურგები, მწერლები, შეძლებისდაგვარად შექმნას თავის ავტორთა წრე.

ეს საკითხი მე მინდა ცოტა განვარტო, ვინაიდან სასცენარო პრობლემა, შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი ყველაზე მწვავე პრობლემაა სტუდიის მუშაობაში.

ქემშარტიანობა ის, რომ ფილმის საფუძველი სცენარია და რომ სცენარის ღირსებები და ხარისხი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს კინოფილმის მხატვრულ ღირსს. ხშირ შემთხვევაში სწორედ დრამატურგიული ნაკლოვანებები და სტერეოტიპულობა იწვევს როგორც მხატვრული, ისე დოკუმენტური ფილმების დაბალ ხარისხს.

სტუდიის ხელმძღვანელობა, სასცენარო-სარედაქციო კოლეგია, სამხატვრო საბჭო, ცხადია, ყველა სცენარის მომთხოვნელობითა და პრინციპულობით განიხილავენ, მაგრამ ხშირად ისინი იძულებულნი არიან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავიდანვე სუსტი სცენარი დაამტკიცონ და ამით ფილმი გასწირონ. ეს უმიზეზოდ არ ხდება. ჯერ ერთი, სასცენარო პრობლემა ტელეფილმების სტუდიის სპეციფიკური პრობლემა არ არის, ეს, საზოგადოდ, პრობლემაა პრობლემა.

სტუდიის მუშაობა გეგმიურია, ფილმების შექმნის გადები განსაზღვრული, თემატიკა კი — წინასწარ დამტკიცებული. ხშირად ჩვენ ვერ ვაღწევთ იმას, რომ მივიღოთ სასურველი ხარისხის დრამატურგიული საფუძველი, დრო არ იცდის და ამის გამო ზოგჯერ გაუმართლებელ დათმობებზე მივდივართ. ხელისშემშლელია ისიც, რომ სტუდიის, განაცხადის ან ლიბრეტოს საფუძველზე, ავტორებთან ხელშეკრულების უფლება არა აქვს.

თემატიკა მრავალგვარია, განსაკუთრებით დოკუმენტური კინოში. ზოგჯერ ვერ ხერხდება ამა თუ იმ, უკვე დამტკიცებული თემისათვის კომპეტენტური ავტორის მოძებნა ან მოზიდავა. მით უფრო, რომ, ტელევიზიის სპეციფიკიდან გამომდინარე, თემატიკა ხშირად რომს პოლიტიკური ოპიანიან შე-



იძლება წარმოიშვას, რასაც ოპერატიული რეაქცია ესაჭიროება. სტუდიის ხელმძღვანელობა მიმართავს ხოლმე თავის სფეროში გამოცდილ, მაგრამ კინემატოგრაფიაში მაინც მოყვარულ ეურნალისტებს. ასეთ შემთხვევებში, ვფიქრობ, რეჟისორის აქტიური მონაწილეობა სცენარის საბოლოო ჩამოყალიბებაში უფრო ფართოდ უნდა დაინერგოს. გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ დოკუმენტურ კინოში წარმატებებს ვაღწევთ მაშინ, როდესაც სცენარის შექმნაში რეჟისორი მონაწილეობს.

და მაინც სასცენარო პრობლემის საკითხის გადაჭრისთვის ყველაზე შედეგიანი იქნებოდა პროფესიულ ავტორთა შედარებით სტაბილური ჯგუფის შექმნა. ეს შეიძლება ორი გზით განხორციელდეს, უფრო სწორად, — ორივე გზა ერთმანეთს უნდა შეეთავსოს: სასურველ ავტორებთან, რომლებსაც ერთხელ მაინც უთანამშრომლიათ სტუდიასთან, უფრო მჭიდრო კონტაქტების დამყარება, მათთან სისტემატური თანამშრომლობის მიღწევა. და მეორე მომენტი, რაც სტუდიის ხელმძღვანელობას სურვილისამებრ გათვალისწინებული აქვს, მაგრამ რაც მხოლოდ მის სურვილზე არაა დამოკიდებული: ეს არის სტუდიასთან სასცენარო სახელისნოს შექმნა. და, ეს იყოს პატარა სახელოსნო, რამდენიმე დრამატურგისაგან შემდგარი, მაგრამ იმ ძირითად ბირთვით, რომელიც მხატვრული და დოკუმენტური ტელეკინოდრამატურგიის განვითარებაზე იზრუნებს და სტუდიის ცხოვრებით, მისი ინტერესებით იცხოვრებს. პირადად მე მიმაჩნია, რომ ასეთი სახელისნოს ჩამოყალიბება ძალიან პერსპექტიული და უთუოდ მიზანშეწონილია.

ახლა რამდენიმე სიტყვა სტუდიის სასცენარო-სარედაქციო კოლეგიის მუშაობის შესახებ:

კოლეგია შედგება კომპეტენტური, სერიოზული და საქმიანი წევრებისაგან, რომლებიც სისტემატურად იხილავენ სცენარებს, განაცხადებს, მასალებს; შეაქვთ თავიანთი შენიშვნები, ხელმძღვანელობენ სტუდიის იდეურ-პოლიტიკურ მიმართულებას, მუშაობენ ცალკეულ ფილმებზე რედაქტორებად და სხვა. მაგრამ (ვინაიდან მე თვითონ ამ კოლეგიის წევრი ვარ) მინდა გამოვთქვა სურვილი, რომ კოლეგიის მუშაობა უფრო მრავალმხრივი და პერსპექტიულად გამიზნული გახდეს, არ შემოისაზღვროს სცენარების განხილვით, მათი დამატკიცებით თუ უარყოფით. კოლეგია უფრო აქტიური მონაწილეობა უნდა მიიღოს პერსპექტიული და წლიური გეგმების შედგენაში, თემატიკის შერჩევაში, ავტორთა მოხილვაში. ტელეფილმების სტუდია აქვს ფილმოფონდი, ე. ი., ის სისტემატურად მუშაობს საფონდო მასალებზე. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი ნაკვეთია სტუდიის სტრუქტურისა, ვინაიდან საფონდო მასალებით ხვალინდელ დღეს, მომავალ თაობებს შეგვიძლია შემოვუწახოთ ჩვენი სინამდვილის მნიშვნელოვანი ფაქტები, სახიერი მასალები. სტუდიის ხელმძღვანელობასთან ერთად, ვფიქრობ, კოლეგიაზე ინტენსიური მონაწილეობა უნდა მიიღოს საფონდო ობიექტების შერჩევაში, უფრო ღრმად და პერსპექტიულად გაიაზროს მუშაობის ეს მხარე, რომელიც ზოგ შემთხვევაში სტიქიურ ხასიათს ატარებს.

ბოლოს მინდა ისიც მოგახსენიოთ, რომ ტელეფილმების

სტუდიის ტექნიკური ბაზა არა დგას სათანადო დონეზე. ეს არა აქვს ყველა სამჭრო, რომელიც ფილმის შექმნისთვის აუცილებელია. არ გააჩნია აგრეთვე გარკვეული ავტონომია ტრანსპორტის, განათების, დაფინანსების საკითხებში. ხშირად სწორედ ტექნიკური ბაზის სისუსტის გამო რეჟისორის ენერჯია იხარჯება უფრო ორგანიზაციულ, ვიდრე შემოქმედებით საკითხებზე. ეს განსაკუთრებით მწვეველ იგრძნობა მხატვრულ კინოში, რაც, ცხადია, ერთი მხრივ, საგრძობ დაღასავამ შემოქმედებით შედეგებს, მხატვრულ ხარისხს და, მეორე მხრივ, აფერხებს ფილმის დროზე დასრულებასა და ჩაბარებას.

ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ აღინიშნოს კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დიდი დახმარება ტელეფილმების შექმნაში. თუმცა, ამ ორი სტუდიის ურთიერთობა მხოლოდ ტექნიკური მხარით არ იფარგლება. ორივე სტუდია კარგად გრძობს და იცის, რომ ემსახურება ერთ საქმეს — ერთნაირ კინოსტუდიების განვითარებას. ამიტომ მათი თანამშრომლობა დროთა განმავლობაში უფრო ფართო და მრავალმხრივი ხდება. „ქართული ფილმის“ რეჟისორები მოღვაწეობენ ტელეფილმებში, და პირიქით. წელს განხორციელდება ორი სტუდიის ერთობლივი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი — „გერანიტისკა“ — დ. კლიაშვილის „უბედურება“ (სც. ავტორი და რეჟისორი — გ. კანდელია). ეს იქნება პირველი ერთობლივი ფილმი, რომელიც ალბათ დასაბამს მისცემს ამ ორი ქართული სტუდიის უფრო მჭიდრო შემოქმედებით თანამშრომლობას.

დასასრულ, მოკლე დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას შემდეგი: საერთო სურათი საქართველოს ტელეფილმების სტუდიის დღევანდელი მდგომარეობისა, კონკრეტული შემოქმედებითი შედეგები, მისი იდეურ-მხატვრული მიმართულება და მომავლის შემოქმედებითი თუ ორგანიზაციული გეგმები, უდავოდ, უფლებას გვაძლევს მისი მუშაობა დადებითად შევაფასოთ და ვაღიაროთ, რომ საგამოდ მიძიმე პერიოდის შემდეგ სტუდია, მიუხედავად არსებული ნაკლოვანებებისა და ხარვეზებისა, აღმავლობის გზაზე დგას და იმედია იმომავლის პერსპექტივას გვისახავს.

პოის

არქიტექტურა —

მემკვიდრეობა,

თანამედროვე

პრობლემები

თენგიზ მახარაშვილი

მრავალსაკუთრებანი ისტორიის მანძილზე შექმნილი და ჩამოყალიბებული ქართული არქიტექტურული მემკვიდრეობის შემოქმედებითად გააზრებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა თანამედროვე ხუროთმოძღვრების თეორიისა და პრაქტიკის განვითარების ყველა ეტაპზე. ამასთან, ახალი სოციალურ-ეკონომიური გარემო — სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია, მშენებლობის გრანდიოზული მასშტაბები და სწრაფი ტემპები, ადამიანთა მოთხოვნილებების ზრდა და სხვა, ბევრ აქტუალურ პრობლემას აყენებენ. ამიტომ საჭიროა ყოველი დიდი თუ მცირე არქიტექტურულ-გეგმარებითი საკითხის სოციალურ-ეკონომიურ, ბუნებრივ-კლიმატურ და სხვა კომპლექსურ განხილვა და არა განყენებულად გადაწყვეტა, როგორც ეს ზოგჯერ ხდებდა ხოლმე ჩვენი პრაქტიკაში. ამათან, საჭიროა არქიტექტურული მემკვიდრეობა გააზრებულ იქნას ახალ პრობლემებთან მჭიდრო კავშირში. თანამედროვე შემოქმედისთვის პრაქტიკულად საინტერესოა ის ძირითადი ხერხები და საშუალებები, რომელთა გამოყენებითაც ჩვენი წინაპრები ქმნიდნენ შესანიშნავ არქიტექტურულ შედევრებს.

ამის კონკრეტულ პასუხს მოგვეცემ მითი არქიტექტურული მემკვიდრეობის გაანალიზება. წარსულში მთიან რაიონებში შეიქმნა შესანიშნავი არქიტექტურული ძეგლები, ციხე-ქალაქების, ციხე-კოშკების, საცხოვრებელი კომპლექსების და ცალკეულ საკულტო თუ სამოქალაქო ნაგებობათა სახით. ჩვენი წინაპრების შემოქმედებით გვინახვ მტკვლეებს ის, რომ საქართველოს მცირე, მაგრამ ბუნებრივ-კლიმატური პირობებით მრავალფეროვან ტერიტორიაზე იქმნებოდა ცალკეული კუთხისათვის დამახასიათებელი არქიტექტურული ძეგლები, რომელთა ფუნქციონალურ-მხატვრული გადაწყვეტის ძირითადი პრინციპებია: გარემოსთან კავშირი, მასშტაბურობა, მონუმენტურობა, ყველა გვემარებითი თუ სივრცობრივი ელემენტების პარმონიული თანაფარდობა და სხვა. ამ პრინციპების გათვალისწინებითაა შექმნილი შესანიშნავი არქიტექტურული ანსამბლები ხევსურეთში (შატალი, მუცო, ხასმტა და სხვა), სვანეთში (მესტია, უშგული და სხვა), უძველესი ციხე-ქალაქები და კლდეში ნაკვეთი კომპლექსები (უფლისციხე, ვარძია) აგრეთვე ცალკეული საკულტო, თავდაცვითი და სამოქალაქო ნაგებობანი საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (ჯვარი, გელათი, გრემი, ნიკორწმინდა, ანანური, ხერთვისი, თმოგვი, აწყური, კლდეკარი...).

ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი და სხვა ძეგლების ბუნებასთან კავშირის ორა ფორმა შეიძლება გამოვყოთ: პირველი, როცა არქიტექტურა პარმონიულადაა შერწყმული ბუნებასთან, და მეორე, როცა არქიტექტურა დომინირებს ბუნებაზე.

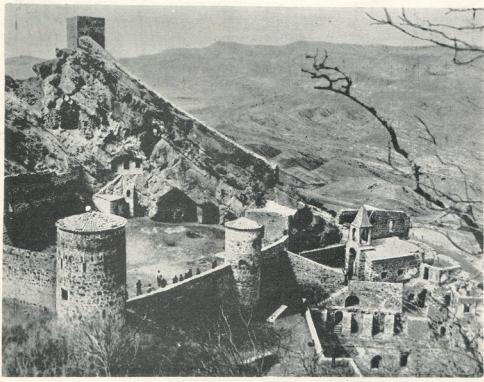
მაგალითად, ჯვრის მონასტერი აღიქმება, როგორც მითი ორგანული ნაწილი, მისი გაგრძელება. თავისი მასშტაბით და არქიტექტურული ფორმებით იგი შესანიშნავად ამთავრებს მთის სილუეტს. ბუნებისა და არქიტექტურის დინამიზმის მაგალითია, აგრეთვე ფეოდალის ციხე-სიმაგრე ფშავეში. კლდე, რომელზეც ეს ნაგებობა დგას, ბუნებრივი ვერტიკალური პიედესტალია. მშენებელმა კლდე დაავივირგინა ციხის ლაკონური კომპოზიციით, რომელიც აგრძელებს კლდის კონტურებს, სივრცობრივად ერწყმის მას. ციხე-კოშკის რამდენიმე მოცულობიდან ერთ-ერთი ასრულებს კომპოზიციური აქცენტის როლს და აქვს აგრეთვე გარკვეული ფუნქციური მნიშვნელობა. ამგვარი ხუროთმოძღვრული მიდგომა, ადგილობრივი ბუნებრივ-კლიმატური თავისებურებით გამორყვეული განსხვავებებით, მეორდება სხვა ძეგლების კომპოზიციურ-სივრცითი გადაწყვეტისას.

ბუნებისა და არქიტექტურის პარმონიულად შერწყმის ერთ-ერთი ზერხია, როცა რელიეფზე განლაგებული შენობები იმეორებენ მის პლასტიკას. ამის მაგალითებია: შატლი, ხაშმატი, მუცო ხევსურეთში, ერზი და ეგაკალი ინგუშეთში და ა. შ. ამ ძეგლებში მალამშატრული არქიტექტურულ-სივრცობრივი გამომსახველობა მიღწეულია ნაგებობათა და კომპლექსების სტრუქტურის ტერასულად გადაწყვეტით, არქიტექტურული კონტრასტის გამოყენებით, ტრანშენიანების კომპაქტურობით, რთული რელიეფის ათვისებისათვის საჭირო შენობათა ტიპების შერჩევით,

ძარი, კომპოზიციურ-სივრცობრივად შესამებული ალაზნის ველთან. ამასთან ასეთი ლამაზი კონტრასტი მიღწეულია ძველის საერთო და ცალკეული ელემენტების მასშტაბურობის შესანიშნავად გადაწყვეტით.

შთის ხუროთმოძღვრებაში განსაკუთრებული ადგილი სვანურ კოშკებსა და კომპლექსებს უკავია. ჩვენი ცნობილი არქიტექტორის და მკვლევარის გ. ლევაგას სიტყვით რომ ვთქვათ, „სვანეთში კომპლექსების მშენებლობა საყრდენი კედლების, ხელოვნური ტერასების გამოყენებით, კორექტირებას უკეთებს არსებულ რელიეფს, ცვლის მის

ღაეთ გარეჯის სამონასტრო კომპლექსი



ადგილობრივი სამშენებლო მასალების გამოყენებით და ა. შ.

შენობათა და განაშენიანების ტერასული გადაწყვეტა მთიანი რაიონების მცირემიწიანობის პირობებში, ტერასების სამეურნეო-ყოფითი მიზნებისათვის გამოყენების, მისი ცალკეული სათავსების კარგად განაგებისა და ინსოლიაციის საშუალებას იძლევა.

ამგვარად, ტერასულ სასლებს კომპლექსური ფუნქციური დატვირთვა აქვთ: აერთიანებენ საცხოვრებელ, სამეურნეო და თავდაცვით ფუნქციებს და, ამასთან, შესანიშნავად ერწყმიან გარემო ლანდშაფტს.

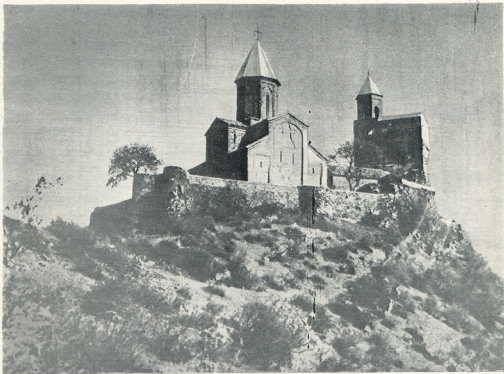
ხშირად, როცა ლანდშაფტური პირობები ნაკლებად გამოხატულია, ნეიტრალურია, კომპოზიციურ-სივრცობრივი დომინანტის როლს ხუროთმოძღვარი შენობას ანიჭებს. ასე, მაგალითად, კახეთში, ალავერდის უსაღო პროპორციების ტა-

ხასიათს, უმორჩილებს მას მშენებლის ჩანაფიქრს. სოფლის სილუეტი თითქოს უპირისპირდება გარემო ლანდშაფტს, ეფექტურად გამოიყოფა მთაგორიანი პეიზაჟის ფონზე“. აღსანიშნავია სვანური კომპლექსების კიდევ ერთი თავისებურება: აქ ჩამოყალიბდა კომპოზიციურ კონტრასტზე აგებული ტიპური არქიტექტურულ-გეგმარებითი ელემენტი, მაჩუბი-კოშკი, ამ კოშკების თავისუფალი განლაგება ტერიტორიაზე მიკროლანდშაფტური თავისებურებების გათვალისწინებით და სივრცობრივ-კომპოზიციური ამოცანების შემოქმედებითად გადაწყვეტით, ქმნის საყოველთაოდ ცნობილ ანსამბლებს.

სოციალურ-ეკონომიური და პოლიტიკური ფაქტორების გავლენით ხდებოდა ქალაქებისა და კომპლექსებისათვის, საკულტო თუ საზოგადოებრივ ნაგებობათა მშენებლობისათვის ადგილის და გეგმარებითი გადაწყვეტის შერჩევა, კერძოდ,

მშენებლობის ადგილის შერჩევისას სტრატეგიულ-თავდაცვითი ფაქტორების გათვალისწინებამ გამოიწვია მთიანი რაიონების ინტენსიური განაშენიანება ციხე-ქალაქებით, სამონასტრო კომპლექსებით, ცალკეულ წარჩინებულთა ციხე-კოშკებით და ა. შ. ამის შედეგად, საქართველო მთიანი რაიონები: რაჭა-ლეჩხუმი, სვანეთი, ფშავეხეხურეთი, მესხეთ-ჯავახეთი ხუროთმოძღვრული განვითარებით არ ჩამოუვარდებოდნენ დაბლობ რაიონებს. მთიანი რაიონების ათვისების აუცილებლობამ, თავის მხრივ, გამოიწვია ადგილო-

რასაკვირველია, დღეს გადასჭრელ საკითხთა რაოდენობრივი, ხარისხობრივი და შინაარსობრივი მხარე ბევრად უფრო რთული პრობლემების წინაშე გვაყენებს, ვიდრე წინათ. პრობლემები ბევრია, მაგრამ მათი გადაჭრის საშუალებები და მეთოდები დღეს სრულყოფილია. საჭიროა მხოლოდ ამოცანების სწორად წარმართვა, მეცნიერულ დონეზე გადაწყვეტა. ურბანიზაციის განვითარების თანამედროვე დონეზე უკვე აღარ კმარა ამა თუ იმ ქალაქებმარებითი საკითხის კომპლექსური გადაწყვეტა, საჭიროა დიდი თუ პატარა პრობლემებისადმი ე. წ. სისტემური მი-



გრემის ეკლესია

ბრივი ბუნებრივ-კლიმატური და ეროვნული თავისებურებების გათვალისწინება.

ამრიგად, სოციალურ-პოლიტიკური გარემო კარნახობდა ხუროთმოძღვარს და მშენებელს გეგმარებით იღვას, ხოლო შემდეგ ეტაპზე წყდობოდა ისეთი კონკრეტული არქიტექტურულ-გეგმარებითი სტრუქტურის დადგენა, სამშენებლო მასალის შერჩევა, სივრცობრივ-კომპოზიციური გადაწყვეტა და სხვა.

მთის არქიტექტურის საუკეთესო ნიმუშებისათვის დამახასიათებელია გეგმარებითი თუ მხატვრული საკითხების კომპლექსურად, ამავე დროს მარტივად, მთლიანობაში გადაწყვეტა. კერძოდ, ქალაქებისა და ცალკეულ შენობათა სტრუქტურა და გეგმარება საშუალებას იძლეოდა ერთდროულად გადაჭრილიყო სტრატეგიული, სამეურნეო-ყოფითი, სივრცობრივ-კომპოზიციური, პიკინური და სხვა საკითხები.

დგომა, რომელიც ითვალისწინებს მრავალ რთული, ერთმანეთთან დაკავშირებული საკითხის ერთ კონტექსტში გადაწყვეტას. მაგრამ იმისათვის, რომ სისტემის დონეზე გადაიჭრას ესა თუ ის საკითხი, საჭიროა მათი კონკრეტისაცია. ლოკალური პრობლემებიდან ჩვენი რესპუბლიკის მთიანი რაიონებისათვის მნიშვნელოვანია: მოსახლეობისა და საწარმო ძალების რაციონალური განაწილება და ორგანიზაცია; კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების ერთიანი, ოპტიმალური სისტემის შექმნა; რაციონალური სტრატეგია საშუალებების შერჩევა და მოსახლეობის სტრატეგია საერთო სქემის გადაწყვეტა; ქალაქებისა და საცხოვრებელი რაიონების არქიტექტურულ-გეგმარებითი სტრუქტურის განსაზღვრა სპეციფიკური ბუნებრივი კლიმატური პირობების გათვალისწინებით; განაშენიანების

ინდივიდუალური არქიტექტურული მხატვრული სახის შექმნა.

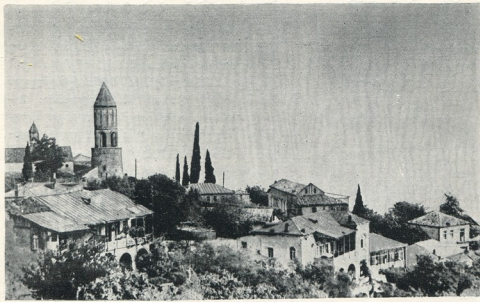
საქართველოში ქალაქებისა და დასახლებული პუნქტების სწრაფმა ზრდამ და მთელი სამეურნეო-კულტურული საქმიანობის თავმოყრამ უმთავრესად დაბლობ რაიონებში გამოიწვია ძვირფასი სასოფლო-სამეურნეო მიწების საგრძნობი შემცირება, მოსახლეობის და საწარმოო ძალების არათანაბარი განაწილება. ასე, მაგალითად, ზღვის დონიდან 1000 მ-ს ზემოთ მდებარეობს საქართველოს ტერიტორიის 53,9% და ცხოვრობს მთელი მოსახლეობის მხოლოდ 11,1%. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გეოგრაფიის ინსტიტუტის მონაცემებით 2000 წლისათვის მოსახლეობის ზრდა ძირითადად ქალაქების ზრდის ხარჯზე გაგრძელდება, რის შედეგადაც ქალაქის მცხოვრებთა რაოდენობა 3,8 — 4,0 მლნ.-ს მიაღწევს, რაც მთელი მოსახლეობის 60-65% იქნება. ამიტომ საჭიროა მოსახლეობისა და საწარმოო ძალთა განლაგების რაციონალური ორგანიზაცია, მეცნიერულ საფუძველზე დამყარებული განსახლების სისტემის შემუშავება. ამასთან დაკავშირებით თბილისის საპროექტო ორგანიზაციებში უკვე მეორე წელია მიმდინარეობს მუშაობა საქართველოს განსახლების პროექტის შედგენაზე, ხოლო ქალაქთმშენებლობის ცენტრალურ სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში შემუშავებულია განსახლების ე. წ. ჯგუფური სისტემა, რომელიც ადგილობრივ ბუნებრივ-კლიმატური და სოციალურ-ეკონომიურ თავისებურებათა გათვალისწინებით შეიძლება საფუძვლად დაედოს საქართველოს მთიანი რაიონების განსახლების საერთო სქემას. განსახლების რეგულირებას ჩვენს მთიან რაიონებში ხელს შეუწყობს ის ფაქტიც, რომ აქ ქალაქწარმოქმნილი საწარმოო

პოტენციალი არ ჩამოუვარდება დაბლობთა რაიონებისას. როგორც ცნობილია, რესპუბლიკის ძირითადი სამომადინო და მინერალური რესურსები თავმოყრილია სწორედ მთიან რაიონებში (ქვანაშვირი, მარნაგვი, ფერადი ლითონები, მინერალური მადნეული, ანტისეიტი და სხვა.) მთიანი რაიონები მდიდარია აგრეთვე პირობოლოგიური, საკურორტო, ხე-ტყის, მინერალური წყლების, ბუნებრივი სამშენებლო მასალებით და სხვა ნედლეულით. ყოველივე ეს აქ საწარმოო ძალთა განვითარების ფართი საშუალებას იძლევა. ამ ბაზაზე განვითარებული მიის ახალი საწარმოო თუ სხვა რესურსების ათვისება, მათი გვეგმავომიერო, რაციონალური გამოყენება თავის მხრივ გამოიწვევს ახალი ქალაქების მშენებლობას, ძველის განვითარებას.

ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა, თუ როგორი უნდა იყოს მთის ქალაქების და მის შემადგენელი საცხოვრებელი რაიონებისა და მიკრორაიონების სტრუქტურა, გვემარებოთი და არქიტექტურულ-მხატვრული ორგანიზაცია, რა სპეციფიური არქიტექტურული პრობლემები წამოიჭრება მთის ქალაქში..

ჩვენი ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური განვითარება მიმართულია საბჭოთა ადამიანის ცხოვრების დონის განუსრვლვი ამაღლებისაკენ. ე. ი. სოციალიზმის პირობებში არქიტექტორი მოწოდებულია ბუნებრივ-კლიმატური პირობების სიართულს მიუხედავად შექმნას ისეთი ქალაქები, საცხოვრებელი რაიონები, რომლებიც ყოველმხრივ დააკმაყოფილებს ადამიანების სულ უფრო მზარდ მოთხოვნილებებს.

აქედან გამომდინარე, მთის ქალაქი მოსახერხებელი უნდა იყოს მათი მცხოვრებლებისათვის, რადგან რთული რელიეფი, კლიმატი და სხვა



სილნლის ხედი



დაბა მესტია სვანეთში

თავისებურებები მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს ქალაქისა და მისი შემადგენელი ნაწილებსა სტრუქტურასა და ორგანიზაციაზე. კერძოდ, საჭირო ხდება სპეციალური საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობების ტიპების დამუშავება, ტრანსპორტისა და ფუნქციონალური მოძრაობის ორგანიზაციის თავისებურებათა გათვალისწინება, საცხოვრებელი მიკრორაიონებისა და რაიონების გეგმარებითი ორგანიზაცია, რელიეფის სირთულისა და პარამეტრების დადგენა, კომპოზიციური მხატვრული თავისებურებების გათვალისწინება და ა. შ.

მთიან რაიონებში მშენებლობის მოცულობის თანდათანობით ზრდა, ახალი ქალაქებისა და დაბების მშენებლობა უნდა დაეყრდნოს შენობათა ტიპების მდიდარ პალიტრას. ამისათვის უფრო ფართოდ უნდა გამოიყენებოდეს კასკადური, ტერასული, წერტილოვანი და სხვა ტიპის სახლები.

მაგრამ, სამწუხაროდ, ამჟამად ჩვენში რელიეფის განაშენიანება არსებული, ძირითადად სწორი ადგილისათვის გათვალისწინებული ტიპური პროექტების ფერდობზე მისადაგებით ხდება, რის შედეგადაც ეცემა განაშენიანების, როგორც

ფუნქციური-სტრუქტურული, ასევე მხატვრულ-კომპოზიციური დონე. ამის მაგალითები მრავლად მოგვეპოვება: ორი მეზობლად მდებარე, მაგრამ რელიეფით განსხვავებული ტერიტორიების — გლდანისა (სწორი რელიეფი) და „თემისი“ (რთული რელიეფი), გაშენება ხდება ერთი და იგივე საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობათა სახლის ტიპებით. ასევე მოქმედებული ტიპური სახლებითაა გაშენებული ტყიბულის, ტყვარჩელის, ჭიათურისა და მადნეულის რთულრელიეფიანი ტერიტორიები.

სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, რომ რთული რელიეფის ათვისების ისეთი მდიდარი ტრადიციების რესპუბლიკაში, როგორიცაა საქართველო, არ არსებობს ნატურაში განხორციელებული არც ერთი ტერასული, კასკადური და სხვა ტიპის სახლები, თუმცა ამ უკანასკნელ წლებში დამუშავდა სათანადო პროექტები. ჩვენის აზრით, კარგი იქნებოდა ამ პრობლემის გადაჭრა ექსპერიმენტალური პროექტებისა და მშენებლობის გზით.

ამასთან, საჭიროა გამოიყენებოდეს საზღვარგარეთის დადებითი პრაქტიკული გამოცდილება შვეიცარიაში, საფრანგეთში, იაპონიაში, აშშ-ში და მსოფლიოს სხვა ქვეყნებში ტერასული კომპლექსების მშენებლობისა. კერძოდ, საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი როგორც ფუნქციური-გეგმარებითი, ასევე მხატვრულ-კომპოზიციური თვალსაზრისით ტერასული ქალაქი კალიფორნიაში (აშშ), საცხოვრებელი კომპლექსები ე. წ. რუვილში (საფრანგეთი), უმიკანში, ცუგეში (შვეიცარია), ზაიფში (ისრაელი), რომისა და ტოკიოს მახლობლად.

რთული რელიეფის ათვისების ერთ-ერთ აქტუალურ პრობლემას საცხოვრებელი რაიონებისა და მიკრორაიონების სტრუქტურის დადგენა წარმოადგენს. როგორც მშენებლობის განაქტივიანების ანალიზმა ვჩვენა, განაშენიანების პრაქტიკულად ძირითადად ფერდობის პარალელურად მიმდინარეობს, რაც იწვევს მისი წვრთქლებული სტრუქტურის ჩამოყალიბებას, ფუნქციური კავშირების გართულებას, მიწების არაეკონომიურად გამოყენებას. უფრო რაციონალურად შეიძლება მივიჩნიოთ საცხოვრებელი რაიონების, მიკრორაიონებისა და მათი ცალკეული ელემენტების (საცხოვრებელი ზონის, მომსახურების სისტემის, ფუნქციური მოსიარულეთა და ტრანსპორტის კომუნიკაციების და სხვა) ფერდობის სიღრმის მიმართულებით განვითარება. ასეთი საერთო გადაწყვეტილად გამოიძინებოდა საცხოვრებელი რაიონის, ან მიკრორაიონის სტრუქტურა უნდა ითვალისწინებდეს საცხოვრებელი ტერიტორიის დაყოფას გამოყენების სასაბაისის მიხედვით ორ ძირითად ნაწილად: I — საქმიან ნაწილად, სადაც თავმოყრილია მომსახურების ობიექტები, სატრანსპორტო და ფუნქციონალური კომუნიკაციები და სხვა. II — ნეიტრალურ ნაწილად, რომელიც შედგე-

ბა სასკოლო, დასაცემი, სპორტული და სამეურნეო სექტორებისაგან.

როგორც წმინთ იყო აღნიშნული, განაშენიანების ერთ-ერთ თავისებურებას მითან რაიონებში მისი კომპაქტურობა წარმოადგენს. კომპაქტურობის მიღწევა კი, როგორც არსებული გამოკვლევები გვიჩვენებს, შეიძლება სართულიანობის და საცხოვრებელი ფონდის სიმჭიდროვის გაზრდით. ამასთან საქირთა კოშკურა, კასკადური, სიერცობრივი და გეგმაში სხვადასხვა ფორმის სახლის ტიპების გამოყენება. გარდა ამისა, საგრძნობ ცვლილებებს განიცდის მითან რაიონებში ქალაქებისა და მისი ვალეული ნაწილების პარამეტრები (მომსახურების რადიუსი, განაშენიანებისა და საერთო ფართი, მოსახლეობის რაოდენობა და სხვა). ასე მაგალითად, ჩვენს მიერ ჩატარებულმა გამოკვლევებმა გვიჩვენა, რომ რთულრელიეფიანი ტერიტორიების განაშენიანებისას საქირთა ფეხით მოსაირულეთა მომსახურების რადიუსების შევიცვლა ნორმატიულთან შედარებით, რადგან ყოველდღიურად აღმართზე გადაადგილება დაკავშირებულია გზრდილ ენერგოდანახარჯებთან და უარყოფითად მოქმედებს აღამიანის ჯანმრთელობაზე. ამიტომაც 20 %-იან ქანობზე მომსახურების რადიუსები უნდა შემცირდეს 4,5-ჯერ, 30 %-იანზე 5,5-ჯერ, 40 %-იანზე — 8 ჯერ და ა. შ. აქედან გამომდინარე, მცირდება მიკრორაიონის როგორც ფართი, ასევე მოსახლეობის რაოდენობა. ამასთან დიდი დახარბობის ფერდობებზე შეუძლებელი ხდება „ნორმალირი“ მიკრორაიონის ორგანიზაცია. ამიტომ 20-30 და მეტი %-იან დახარბობის ტერიტორიაზე მიკრორაიონების რაციონალური სტრუქტურისა და პარამეტრების მისაღებად, აგრეთვე რთულ რელიეფზე გადაადგილების უკეთ ორგანიზაციისათვის მეტად მოსახერხებელია ე. წ. „დამაკავშირებელი კომპლექსები“ — კასკადური შერბობები ღია გალერეებითა და ლიფტებით, რომელთა საშუალებით ფეხით მოსაირულე ადვილად ხდება ფერდობის სასურველ დონეზე დამრეცი სიბრტყის გადაულახავად. გარდა ამისა, კარგ ეფექტს იძლევა ფეხით მოსაირულეთა ზონაში მექანიკური ტრანსპორტის, ესკალატორებისა და კონვეიერების გამოყენება. ჩვენს საპროექტო პრაქტიკაში არის კონვეიერებისა და „დამაკავშირებელი კომპლექსების“ გამოყენების მაგალითები. ვაშლიყვარას საცხოვრებელ რაიონში გამოყენებულია დახარბილ ესკალატორი, მიკრორაიონ ბავებში კი „დამაკავშირებელი კომპლექსი“ ვერტიკალური ლიფტებით. ესკალატორები და კონვეიერები დამონტაჟებული საცხოვრებელი კომპლექსების ტერიტორიაზე შვეიცარიაში, საფრანგეთში, იტალიასა და სხვა ქვეყნებში.

მექანიკური ტრანსპორტის ან „დამაკავშირებელი კომპლექსის“ გამოყენების შემთხვევაში მთის პატარა ქალაქებში რაციონალურად შეი-

ძლება ჩათვალოს მიკრორაიონები ან საცხოვრებელი კომპლექსები 4-6 ათასი მცხოვრებით, საცხოვრებელი ფონდის 3800 კვ. მ. კა სიმჭიდროვით და 205-300 მ. მომსახურების რადიუსით დიდ ქალაქებში უნდა გავთვალისწინოთ მიკრორაიონები 12-14 ათას კაცზე.

საცხოვრებელი მიკრორაიონების წმინთ აღნიშნული სტრუქტურული გადაწყვეტა განიცდის ცვლილებებს კლიმატური ფაქტორების გავლენით, უმთავრესად არქიტექტურულ-გეგმარებითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით. ქალაქგეგმარებითი საშუალებებით ყველაზე ეფექტურად შესაძლებელია ქარის მიმართულების, სიძლიერისა და რადიაციის ინტენსიობის რეგულირება. მითან რაიონებში ჭრბი რადიაციის შემცირებისა და განაშენიანების შიგა სივრცის განივების მიზნით უნდა გამოიყენოთ თავისუფალი, ღია გეგმარებითი გადაწყვეტა. ამასთან საქირთა მისი ტერიტორიის ინტენსიური გამწვანება და შენობათა ოპტიმალური ორიენტაციის შერწყმა მზის მიძრბობისა და ქარის გაბატონებული მიმართულების გათვალისწინებით. აქედან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ მიკრორაიონის გეგმარებით ორგანიზაციაზე და შენობათა ტიპების განსაზღვრაზე ბუნებრივი ფაქტორებიდან, ძირითადად მოქმედებს რელიეფისა და კლიმატის თავისებურებანი. კერძოდ, რელიეფის დახრილობა და სიხრთუღე, კლიმატის ისეთი პარამეტრები, როგორცაა პაერის ტემპერატურა, სინოტივე, ქარი, რადიაცია და სხვა.

მაგრამ, ხშირად პროექტირებისას ადგილობრივი ბუნებრივ-კლიმატური და ფუნქციონალური თავისებურებების გადაწყვეტა ეწინააღმდეგება მსატერულ-კომპოზიციური საკითხების გადაწყვეტას. მაგალითად, კომპოზიციურ-მსატერული თვალსაზრისით თბილისის ელმავალ-საშენებელი ქარხნის საცხოვრებელ რაიონში („თემქა“) უკეთესი იქნებოდა ფერდობის ზედა ნაწილის გაშენება, რადგან იგი კარგად აღტქმება როგორც ქალაქიდან, ასევე თბილისის ზღვისა და გლდანის რაიონებიდან. ამავე დროს, მიკროკლიმატის გაუმჯობესებისათვის უკეთესია ფერდობის შუა ნაწილის განაშენიანება, სადაც გაბატონებული ქარების ძალა რამდენაღმე მცირდება. ასეთ შემთხვევაში საქირთა ფუნქციური და მსატერული საკითხების კომპლექსური გადაწყვეტა კერძოდ, საქირთა ფერდობის ზედა ნაწილის გაშენებისას, ქარისაგან თავდაცვის მიზნით, გამოიყენოთ ე. წ. ჩაკეტლი გეგმარებითი გადაწყვეტა და სახლის ისეთი ტიპები (კოშკურა, კასკადური და სხვა), რომლებიც თავისი არქიტექტურით გააძლიერებს რელიეფის პლასტიკას. მაგრამ ნატურაში განხორციელებული ჩაკეტლი სივრცეების პრინციპზე გადაწყვეტილი განაშენიანება არც პიკიურნი პირობების და მიკროკლიმატის გაუმჯობესების თვალსაზრისით და არც



მხატვრული გადაწყვეტით არ პასუხობს წყაყენებულ მოთხოვნებს.

თბილისის ტერიტორიის არქიტექტურულ-ლანდშაფტურმა შეფასებამ საშუალება მოგვცა გამოვეყუო რიგი ბუნებრივი დომინანტი. კერძოდ, ვაკე-საბურთალოს ტერიტორიაზე დომინანტია ის მთა, რომელიც ყოფს ამ ორ რაიონს (დოლიძის ქუჩის მიმდებარე ტერიტორია). აქედან გამომდინარე, სხვა მთავარ ფუნქციურ საკითხთან ერთად, ამ ტერიტორიის გაშენებისას მნიშვნელოვან ქალაქგეგმარებით მოთხოვნად მეტყველი, მაღალმხატვრული არქიტექტურულ-გეგმარებითი გადაწყვეტის მიღწევა, მიკროკლიმატის გაუმჯობესება, ჰიგიენური ნორმების დაცვა, ფუნქციონალური და ტრანსპორტის მოძრაობის რაციონალური გადაწყვეტა და სხვა წარმოადგენს. მაგრამ იმის გამო, რომ პროექტირების დროს არ იქნა გათვალისწინებული ზემოხსენებული ქალაქგეგმარებითი მოთხოვნები, ნატურაში მივიღეთ მონოტონური სასტორებელი მიკრორაიონი. აქ შესანიშნავი ლანდშაფტი სრულყოფილად არ არის გამოყენებული როგორც დომინანტი. მ სართულიანი, დაბალი ხარისხით განხორციელებული ტიპური სახლებით დოლიძის ქუჩის პერიმეტრალური გაშენება სიღრმითი კომპოზიციის განხილვის საშუალებას არ იძლევა, რის შედეგადაც ცლდა აღიქმება 16 სართულიანი, არქიტექტურულად რამდენადმე უკეთ გადაწყვეტილი კორპუსები. განაშენიანების სიმჭიდროვის გაზრდა და ჩაკეტილი სივრცეების შექმნამ კი გამოიწვია ჰიგიენური და მიკროკლიმატური პირობების გაუარესება.

ჰიგიენური და მხატვრული თვალსაზრისით გაუმართლებელია აგრეთვე ვარაზისხევის განაშენიანებაში კომპურა სახლების გამოყენება, რაც მიმდებარე ზემო ვაკის ფერდობების განაშენიანებისათვის უფრო იყო მიზანშეწონილი.

კომპლექსურადაა გადაწყვეტილი მიკროკლიმატური და კომპოზიციური საკითხები ნუცუბიძის ქუჩის მიმდებარე ტერიტორიის გაშენების პროექტში, სადაც მთავარ კომპოზიციურ ელემენტად მიღებულია კომპურა და კასადური ტიპის სახლები. მათი ტერიტორიალურ-სივრცობრივი დაჯგუფება ფერდობის ზედა ნაწილში ქმნის საკმაოდ საინტერესო სივრცობრივ ფუნქციონალურ კომპოზიციას.

რთული რელიეფის ათვისების დადებით მაგალითებს შორის შეიძლება დავასახელოთ თბილისში მტკვრის მარჯვენა სანაპიროს ციცაბო ფერდობზე აგებული საავტომობილო გზების სამინისტროს შენობა, მიკრორაიონის — ბაგების, გუდანის, ხახმატის, ბოსოს, უშგულის, ბარისასოს და სხვა მთის სოფლების გაშენების პროექტები.

რთული რელიეფზე პროექტირებისა და მშენებლობის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება განაშენიანების ალქმის საკითხებს. კერძოდ,

მთიან რაიონებში რაკურსების გადიდება უნდა გამოვიყენოთ სილუეტის, ფსაღებისა და მხატვრული შენიანების შიგა სივრცის ალქმის გასაძლიერებლად. განაშენიანების სილუეტი საჭიროა გავამდიროთ მის კომპოზიციამ სხვადასხვა სართულიანობის და კონფიგურაციის შენობათა შეყვანით. ასეთ შემთხვევაში საჭიროა ვისწრაფოდეთ ვიზუალური კომპაქტურობისაგან. რელიეფი ქმნის აგრეთვე განაშენიანების მხუთე ფსაღის ალქმის საშუალებას. ამიტომ საჭიროა ვუდასმით ავირჩიოთ სახურავების მოცულობითი და კოლორისტული გადაწყვეტა, შენობათა კომპოზიციური დაჯგუფება სატრანსპორტო და ფუნქციონალური, აგრეთვე მცირე ფორმებისა და კეთილმოწყობის ფორმები, ფერი და საერთო კომპოზიციკა.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის გარდა, დღეს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება დაპროექტებისა და მშენებლობის ხარისხის ამაღლებას. დაპროექტების ხარისხის ამაღლებას შეიძლება მივაღწიოთ დაგეგმარებისადმი შემოქმედებითი და მეცნიერული მიდგომით. ზშირად ხდება, რომ ქალაქგეგმარების დარგში თეორიული გამოკვლევების შედეგები კონკრეტულ ასახვას ვერ პოულობს პროექტში, რაც საგრძნობლად მოქმედებს პროექტის ხარისხზე. მშენებლობის ხარისხის გაუმჯობესებას, ურომლისოდაც ვერც ერთი საინტერესო არქიტექტურული გადაწყვეტა ვერ მიიღებს დამთავრებულ და სრულყოფილ სახეს, შეიძლება მივაღწიოთ ინდუსტრიული ელემენტების არა მარტო რაოდენობრივ ზრდის შედეგად, არამედ მათი დამზადების ტექნოლოგიასა და მასალების ხარისხის ამაღლებით, ამასთან, მთიან რაიონებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სამშენებლო ინდუსტრიის ბაზების სიმძლავრის გადიდებას და მათ რაციონალურ განაწილებას.

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ დღევანდელი პრობლემები თავისი სიკაცალური არსით, მასშტაბობრივით, ხარისხობრივი და რიცხობრივი მაჩვენებლებით საგრძნობლად განსხვავდება ჩვენი წინაპრების წინაშე მდგარი პრობლემებისაგან. მიუხედავად ამისა, წარსულის შემეკიდრეობის შესწავლა და შემოქმედებითად გამოყენება ყოველთვის დარჩება თანამედროვე არქიტექტურის განვითარების ერთ-ერთ მამოძრავებელ ძალად.

ჯონსონის

საპარამიშვილის ისტორიული პროვინცია რაჭა მდიდარია შუასაუკუნეების სკულპტურის ნიმუშებით. მისი მშვენება — ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების სახელგანთქმული ძეგლი, XI საუკუნის დასაწყისში აგებული ნიკორწმინდის ტაძარი უხვადაა შემკული ქვაზე კვეთილი ჩუქურთმებითა და ფიგურული რელიეფებით, რომლებიც დასრულებულ მხატვრულ ანსამბლს ქმნიან. რაჭაში ჩვენ დრომდე მოაღწია სკულპტურის სხვა საინტერესო ნაწარმოებებმაც, რომელთა შორის ყურადღებას იქცევს ჯონსონის ცკლეის რელიეფები.

ჯონსონის ე. წ. „მცხეთის“ წმ. გიორგის ცკლეია დღევანდელ ონის რაიონში მდებარეობს. დარბაზული ტიპის ნაგებობა დგას მთაზე, სოფელ შრომისუბნის მახლობლად. შირიმისა და ფლეთილი ქვის შერეული წყობით ნაგებ კედლებზე გამოიყოფა დია რუნი ფერის ფილები ფიგურული რელიეფებითა და ორნამენტული მოტივებით. ისინი აღმოსავლეთის ფსადზე, სარკმლის გარშემო არიან განლაგებულნი; ცალკე ფილები ჩადგმულია, აგრეთვე, სამხრეთ ფსადის აღმოსავლეთ მხარეს, მალა და ჩრდილოეთ ფსადის ქვემო ნაწილში, ასევე აღმოსავლეთით.

20-30-იან წლებში, ძეგლების აღწერის მიზნით, რაჭაში იმოგზაურა გ. ბოჭორიძე. მის ნაშრომში რაჭის ისტორიული ძეგლების შესახებ ვაგრძელები ადგილი დავეთმო ჯონსონის რელიეფებსაც. ავტორს მოჰყავს კომპოზიციითა და სხელოებებით, რელიეფებზე ამოკვეთილი წარწერები (ასომთავრულით შესრულებული); გვთავაზობს მათ წაკითხვას. გ. ბოჭორიძე ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ რელიეფებიანი ფილები განლაგება თავდაპირველი არ უნდა იყოს. მისი აზრით, ისინი ამჟამად ასრულებულ ნაგებობაზე უფრო ადრინდელ ხანას, კერძოდ კი VIII საუკუნეს უნდა ეკუთვნოდნენ.

ჯონსონის რელიეფებზე ჩერდება ცნობილი ხელოვნების ისტორიკოსი რენე შმერლინგი კაპიტალურ ნაშრომში შუასაუკუნეთა ქართული კანკელების შესახებ, როგორც პარალელურ მასალაზე განკვირება სკულპტურულ გამოსახულებათათვის. რელიეფების სტილისტური ანალიზის საფუძველზე მკვლევარი მათ ერთსა და იმავე ხანას (IX-X სს.) მიაკუთვნებს, მაგრამ გამოყოფს ორი ისტატიის ხელს, რომლებიც სხვადასხვა თაობა შორის წარმომადგენლები უნდა ყოფილიყვნენ. უფროსი თაობის ოსტატს რ. შმერლინგი მიაკუთვნებს ჯონსონის ცკლეის სახმრეთ და ჩრდილოეთ ფსადების ორ რელიეფს, ხოლო მეორე ოსტატს — აღმოსავლეთ ფსადის რელიეფებს.

სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფსადებზე რელიეფებიანი ფილების ახლანდელი მდებარეობა თავდაპირველი არ უნდა იყოს, რაც იქიდან ჩანს, რომ მათი ნაპირები, ზოგიერთ ადგილას, ჩამოტეხილია და კედლის წყობაც ამ არასწორ კონფიგურაციასთან არის შეფარდებული. ფილებს ირგვლივ ეიწრო ჩარჩო დაუყვებოდა.

სამხრეთის ფსადის რელიეფზე (ზომა: 77 სმ X 33 სმ) გამოსახულია სახარების ორი სცენა: „სარება“ და „მარიამის და ელისაბედის შეხვედრა“. ფიგურები ერთ რიგადაა განლაგებული ისე, რომ ფეხები და თავი ფილის ქვედა და ზედა

ნათელა ალადაშვილი

ჩარჩობს ესება. მარიამისა და ელისაბედის გამოსახულებები ერთიან ბლოკს ქმნიან; უშუალოდ მათ გვერდითაა მოთავსებული მარიამის ფიგურა „ხარების“ კომპოზიციიდან, მისგან საკმარის მანძილითაა დამოშორებული ამავე კომპოზიციის ანელოზი.

ღვთისმშობლის გვერდით გამოსახული დიდი ზომის სურა გვაფიქრებინებს, რომ ამ დეტალთა მინიშნებით იყო სცენის ვარკვეული რედაქცია, კერძოდ „ხარება წყაროსთან“, თუმცა რელიეფზე თვით წყარო არ არის გამოსახული. ამ იგონურ ფიგურულ რედაქციას საღვთო წერილის აპოკრიფული გადმოცემები უდებს საფუძველად და იგი აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ტრადიციასთანაა დაკავშირებული. ჩვეულებრივ, მარიამი წარმოდგენილია ხოლმე წყაროსთან (ჭასთან) სურით ხელში, ზოგიერთ შემთხვევაში სურა იქვე, ცალკეა გამოსახული. ჯონსონის ოსტატის მიერ სცენის შემოკლებული ვარიანტით ასახვა შეიძლება ავსნათ რელიეფების სპეციფიკით, რომელიც ითხოვს კომპოზიციის ლაკონიურობას და თითქმის მთლიანად გამორიცხავს გარემოს გამოსახვას, გარდა ცალკეული დეტალებისა.

ჯონსონის „ხარება“ შეიცავს კიდევ ერთ დეტალს — მხრედის გამოსახულებას, რომელიც „სული წმიდას“ განასახიერებს. მტრედი გამოსახულია რელიეფის ზედა ნაწილში და ღვთისმშობლისკენაა მიმართული. აქვეა პერსონაჟთა ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერები „წ-მ მარიამ“ და „გაბრიელ ანგელოზი“. კიდევ ერთი წარწერა ამოჭრილია ფილის

რელიეფი

ჯოსტინის ეკლესია, სამხრეთის ხედი



მარცხენა ნაპირთან: „ქრისტე, შეიწყალე ამისა მწერელი“.

ფიგურებისა და რელიეფის სხვა შემადგენელი ელემენტების განაწილებაში ფილის არწვფ წონასწორობა არაა დაცული. ოსტატი უგულბებელყოფს ფიგურათა სივრცობრივ ურთიერთშეფარდებას, რასაც მოწმობს მათი პოზისა და სხეულის დაყენების პირობითობა. სახელდობრ, თავი და სხეული ფრონტალურადაა გამოსახული, ფეხები კი პროფილში. ამგვარი პირობითობის გამო არაა მიღწეული ორგანული კავშირი პერსონაჟებს შორის და „ხარების“ ანგელოზის მარიაშისაკენ გაწვდილი ხელის ჟესტიც იზოლირებულად აღიქმება. შინაგანი კავშირი არ იგრძნობა არც მარიაშისა და ელისაბედის შეხვედრის სცენაში გამოსახულებათა ფრონტალურობის გამო, მიუხედავად იმისა, რომ ფიგურები, რომელნიც, სახარების ეპიზოდის მიხედვით, ერთმანეთს ეხვევიან, მთლიან ზლოკად არიან გაერთიანებულნი.

ჩრდილოეთ ფასადის რელიეფი დაახლოებით იმავე ზომისაა. მასზე ხუთი ფიგურაა ერთ რიგად ჩამწკრივებული. მათი განლაგებისას, ამ შემთხვევაშიც, დაცულია იზოკეფალიის პრინციპი, ე. ი. თავები ერთ დონეზეა მოთავსებული. ფიგურათა ფრონტალურობის მიუხედავად, პროფილი გამოსახული ფეხების ერთიანი მიმართულება მარცხნიდან მარჯვნივ მიუთითებს იმაზე, რომ იგულისხმებოდა რაღაც პროცესია. ფიგურებს ერთმანეთისაგან განასხვავებს მხოლოდ მათი ატრიბუტები და ტანსაცმლის ოდნავი ვარიაცია.

პირველ ფიგურას გაწვდილ ხელში სანთელი უჭირავს,

მეორე — დიაკვანი უნდა იყოს, რაზედაც მიუთითებს საცეცხლურის გამოსახულება, ფიგურის ზედაპირზე რომ ჩანს. მესამე ფიგურა სამწერობელითაა წარმოდგენილი, ხოლო ბოლო ორ პერსონაჟს ხელთ მრგვალი საგნები უპყრიათ. ფიგურობთ, ეს პინაკია, ე. ი. ლანგარი, რომელსაც ეკლესიაში ზიარების რიტუალისათვის იყენებდნენ.

ყველა ფიგურას შარავანდი ადგას. მათ თავებთან მოთავსებული წარწერები შეადგენენ ერთ მთლიან წინადადებას, რომელშიც, როგორც ჩანს, შეწყალებას ითხოვს რელიეფის შემსრულებელი ოსტატი: „წ-ო ღმრთისმშობ (ელო), წ-ო ეკლესიაო, შეიწყალე ამის მოქანდ (აქე) კალატოში“.

საგნები, რელიეფზე გამოსახულ ფიგურებს რომ უპყრიათ ხელთ (სანთელი, საცეცხლური, სამწერობელი, პინაკია) ღვთისმსახურების — ლიტურგიის დროს ინმარებოდა ეკლესიის მსახურთა მიერ. ამრიგად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ჯოსტინის კომპოზიცია ლიტურგიკული შინაარსისაა, ლიტურგიულ პროცესიას ასახავს.

ამგვარი სცენების გამოსახვა რელიეფებზე იშვიათია.

პარალელად შეიძლება მოვიყვანოთ ასევე რაჭაში, ონის მახლობლად მდებარე სხიერის ეკლესიის კანკელის რელიეფი (IX-X სს)⁵. აქაც ლიტურგიკული შინაარსის გამოსახულებებთან უნდა გვკონდეს საქმე, რადგანაც კანკელის ფილისა და სვეტებზე წარმოდგენილი ფიგურებიც, ასევე, ღვთისმსახურების ატრიბუტებით (სანთელი, სამწერობელი, საცეცხლური,

გარდა ამისა, ოთხკუთხა კოლოფი — ალბათ, სანაწილე) არი-
ან აღჭურვილი.

გარკვეული ანალოგია შეიძლება დაგინახოთ წებელდის
კანკელის (VII-VIII სს.) ერთ-ერთ გამოსახულებაშიც, რომ-
ლის შინაარსი გარკვეულად დადგენილი არ არის. კანკელის
ფილის ქვედა ნაპირთან ხელემაპყრობილი ფიგურაა, რომლის
თავს ზემოთ ჯვარია გამოსახული; პატარა ზომის ფიგურას
მის გვერდით ორივე ხელში საწოლები უჭირავს. აქაც სავარა-
უდებელია სასულიერო პერსონაჟები ღვთისმსახურებისას, მით
უმეტეს, რომ მათ გვერდით გამოსახული საგნები შეიძლება
გავიანთოთ როგორც სიმბოლური მითითება ქრისტიანული
ლიტურგიის ძირითად მომენტზე — ზიარებაზე, სახელდობრ,
სურა, როგორც სიმბოლური მითითება ღვინით ზიარებაზე და
პინაკი სეფისკვერებით, როგორც მითითება პურით ზიარებაზე
(გვიქრობთ, ასე შეიძლება განისაზღვროს მრგვალი, თეფშის
მსგავსი საგანი, რომელზეც როზეტებია გამოსახული).

აღმოსავლეთის ფასადზე რელიეფებიანი ფილები სარკმ-
ლის მოსართავს წარმოადგენენ. ისინი სარკმლის კედლის
კედლის სიბრტყიდან ძლიერ ამოწეულ თაღოვან მონარქიკულ
სა და მის ხერგლობს შორისაა ჩასმული.

სარკმლის თავზე, ნახევარწრიული ფორმის ქვაზე, ცენტრ-
ში წარმოდგენილია ტახტზე მჯდომარე ქრისტე-მაცხოვარი.
მარჯვენათი იგი აკურთხებს, ხოლო მარცხენა ხელში გრაგნილი
უჭირავს. ქრისტეს ორივე მხარეს პეტრე (გრაგნილითა და სა-
მთხის გასაღებით) და პავლე (წიგნით) მოციქულები დგა-
ნან. ყველა გამოსახულება ფრონტალურია. ფონის თავისუ-
ფალ არეზე მათი გინაობის აღმნიშვნელი წარწერებია ამოჭ-
რილი, ხოლო პეტრეს ფიგურის გვერდით, ნაპირთან სცენის
აღმნიშვნელი წარწერა — განკითხვამა.

ქვემოთ, სარკმლის მარცხნივ მოთავსებული რელიეფი გან-
კითხვის ერთ-ერთ ეპიზოდს წარმოადგენს. ამაზე მიუთითებს
ანგელოზი სასწორით, რომელზეც მან აღამაინათა კეთილი



აღმოსავლეთ ფასადის სარკმელი. სვერ-
თო ხელი.

ქტიტორი და მენაღარე ანგელოზი
ჩუქურთმიანი ფილა
წმ. გიორგი
ჩუქურთმიანი ფილა
წმ. თეოდორე
(იხ. გვ. 72-73).



„განკითხვა“: აღმოსავლეთ ფსადის რელიეფი

საქმეები და ცოდვები უნდა აწინოს. პატარა, შიშველი ფიგურები მის გვერდით მიცვალებულთა სულეობა. ზედა რიგის ფიგურებს შარავანდები ადგათ; ეს, როგორც ჩანს, მართალია გამოსახულებებია, ქვედა რიგში შარავანდების გარეშე ცოდვილებია გამოსახული. ყურადღებას იპყრობს მათი პირობითი, მაგრამ მეტყველი პოზეები (ხელებით ისინი სიმშვილეს აფარავენ, ერთ-ერთ ცოდვილს თავზე შემოუვლია ხელები, თითქოს თმებს იგლეჯოს).

სარემლის მარჯვნივ მოთავსებულ ქვაზე გამოსახული საყვირიანი ანგელოზიც განკითხვის თემას უკავშირდება. მის გვერდით მდგომ წვერიან მამაკაცს დიდი ზომის ცკლესიის მოდელი უპყრია ხელთ, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ აქ წარმოდგენილია ქტიტორი, ე. ი. რეალური პიროვნება, რომლის ინიციატივითა და სახსრებით აშენდა ეკლესია. წარწერა გვამცნობს მის სახელს — „წო ცკლესიაო შვიწყალე გაბრიელ მამასახლისია“. საინტერესოა ნაგებობის მოდელი, რომელიც ზეგადად ასახავს დარბაზულ ეკლესიას მინაშენებით ორივე მხარეზე.

ამრიგად, ცალკე ფილებზე ამოკვეთილი სამი რელიეფი დაკავშირებულია შინაარსის შრივთ და საერთო თემის — განკითხვის გადმოცემას ემსახურება. ზემოთ ვხედავთ ქრისტეს-სამართლის მჩენს მოციქულთა შორის, ხოლო ქვემოთ თვით განკითხვის დღის ეპიზოდებია წარმოდგენილი: ანგელოზი, რომელიც საყვირის ხმით აუწყებს ქვეყნიერებას ქრისტეს მეორედ მოსვლას, და თვით მსჯავრის დადების მომენტი. ქტიტორის გამოსახულებაც, რომელიც შეწყალებას ითხოვს, როგორც ჩანს, ამავე თემასთან დაკავშირებით იყო გააზრებული.

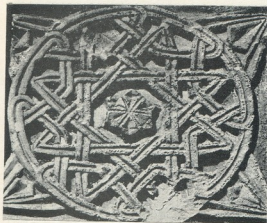
განკითხვის დღე შუასაუკუნეების ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემაა. იგი ხშირად გვხვდება კედლის მხატვრობაში, სადაც, ჩვეულებრივ, წარმოდგენილია რთული მრავალფიგურული, სხვადასხვა ეპიზოდების შემცველი კომპოზიციის სახით. იგი, როგორც წესი, რამდენიმე რეგისტრალა განლაგებული და მისი ცალკეული ეპიზოდები შეიძლება დამოუკიდებლად გამოიყოს. ქართული მონუმენტური მხატვ-

რობის XI-XIII საუკუნეების ძეგლები: ატენი, ბოჭორმა, დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის უდაბნოს და ბერთუნის ეკლესიები, ბეთანია, ტმოთესუბანი განკითხვის დღის განვითარებულ ციკლს შეიცავენ. განკითხვის დღე ქართულ მხატვრობაში წარმოადგენს ბიზანტიურ მხატვრობაში ცნობილ იკონოგრაფიულ ტიპს. სცენის ძირითადი ბირთვია „ვედრების“ ტიპის კომპოზიცია — ტახტზე მჯდომარე ქრისტემოსამართლე და ღვთისმშობელი და ითან ნათლისმცემელი, როგორც ადამიანებისათვის ქრისტეს წინაშე შუამავალი. სამსჯავროში შონაწილეობენ მოციქულები, მათ შორის პეტრე და პავლე. შემდეგი რეგისტრები ეთობა სამოთხეს, მართალთა და ცოდვილთა გუნდებს, თვით განკითხვის ეპიზოდებს. ხშირად გვხვდება მენაღარე ანგელოზების გამოსახულებებიც.

ჯოისუნის რელიეფები განსაკუთრებით საყურადღებოა, როგორც განკითხვის ერთ-ერთი ადრეული გამოსახულებათაგანი. მათი ავტორი სცენის შემოკლებულ ვარიანტს გადმოსცემს: ქრისტეს ორივე მხარეს მხოლოდ პეტრე და პავლე, ე. ი. მოციქულთა შორის უპირველესნია გამოსახული, ხოლო განკითხვის ეპიზოდებიდან შერჩეულია აწონის ეპიზოდი და მენაღარე ანგელოზის გამოსახულება.

ნიკორწმინდის ტაძრის სამხრეთ ფსადის რელიეფზე, ქვეყნიერების დასარულთან და განკითხვის დღესთან დაკავშირებული წარმოდგენები ქრისტეს მეორედ მოსვლის სახითაა გადმოცემული. მასზე წარმოდგენილია ქრისტე, რომელსაც ორი ანგელოზი ამაღლებს, ხოლო კიდევ ორი მფრინავი ანგელოზი საყვირის ხმით ქვეყნიერებას ამცნობს მის მეორედ მოსვლას. ამრიგად, სკულპტურის ნაწარმოებებისათვის ამ შემთხვევაშიც, მხატვრობის მაგალითებისაგან განსხვავებით, სცენის შემოკლებული რედაქციაა დამახასიათებელი.

ჯოისუნის ეკლესიის აღმოსავლეთის ფსადზე ამ რელიეფების ქვემოთ სიმეტრიულადაა მოთავსებული ჩუქურთმირანი ფილები. ორივე შემთხვევაში დასრულებული მოტივი, კერძოდ, ლენტეს წრულთი შექმნილი როზეტა გამოსახული, მაგრამ როზეტების ნახატი განსხვავდება ერთმანეთისაგან.



მსგავსი მოტივები გვხვდება X საუკუნის ქვაზე წვეთილი წერეთლის ნიმუშებში.

ქართული

და ბოლოს, ასევე სარკმლის ორივე მხარეს ქრთმანეთის პირისპირ გამოსახული წმინდა მგებრები: მარცხნივ — წმ. თედორე, მარჯვნივ — წმ. გიორგი. უკანასკნელის თვითან მოთავსებულია წარწერა „წო გიორგი, შეწყველე შინაი შენ (ი) კალატოზი (ი)“ (შეწყველებას იხიოვს ოსტატი). თედორე შუბით გველემას გმირავს, ხოლო გიორგი ადამიანის ფიგურას. ამრიგად, ჯოისუბნის რელიეფზე წმ. გიორგი წარმოდგენილია როგორც გამარჯვებული ურჯული მფეე დიოკლეტიანეზე, რომელიც ბიროტ ძალას განასხიერებდა. წმ. გიორგი-მგებრის აღნიშნული რედაქცია ტიპურია ქართული ხელოვნებისათვის, იგი გვხვდება განვითარებული შუასაუკუნეების ქედური და ფერწერული ხატებისა და ფრესკულ გამოსახულებათა უმრავლესობაში. ქართულ ხელოვნებაში მგებრებს — გიორგისა და თედორეს — ხშირად, გამოსახვდნენ ერთმანეთის პირისპირ. მსგავსი კომპოზიცივია წებულის კანკელის ფილაზე (VII-VIII სს.), ვალეს (X ს.) და ნიკორწმინდის (XI ს.) ტაძრების რელიეფებზე.

ჯოისუბანში გ. ბოჭორიძემ აღნუსა კიდევ ერთი რელიეფიანი ფილა, რომელიც სარკმლის ძირში ყოფილა მოთავსებული. რელიეფი კარგად ჩანს მის მიერ გამოკვეყნებულ ფოტოსურათზე¹. ამჟამად იგი ადვილზე არ არის, როგორც ჩანს, დაიდუბა. ფილაზე გამოსახული იყო ორი კომპოზიცია — წინასწარმეტყველი დანიელი ლომებს შორის და წინასწარმეტყველი იონას სხნა ვეშაბის მუცლიდან. ძველი აღთქმის ეს სცენები, რომელთა შინაარსი გადმოსცემს ღვთიური ძალით ადამიანის სასწაულებრივი ხსნის იდეას, ერთ შემთხვევაში დანიელისა ლომებისაგან, ხოლო მეორე შემთხვევაში იონას ვეშაბისაგან, ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიხედვით გააზრებული იყო როგორც სიმბოლური მიითება მკედრეთით აღდგომაზე და ადამიანის სულის სხნაზე ე. ი. დაკავშირებული იყო წარმოდგენათან განკითხვის დღის შესახებ.

ამრიგად, ჯოისუბნის აღმოსავლეთ ფასადის რელიეფებს შორის ჩანს გარკვეული შინაარსობრივი კავშირი. მაგრამ მათ ახლანდელი განლაგება თავდაპირველი არ უნდა იყოს, რადგანაც იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ცდილობდნენ მზა ფილების მორგებას ამ სარკმლისათვის: ზოგიერთ ადვილას რელიეფის ნაპირი და ჩარჩო ჩამოგვეთილია, ზედა რელიეფი თუმცა ნახევარწრიული ფორმისაა, მაგრამ იგი ზუსტად არ შეესაბამება სარკმლის მორჩირობის მოხაზულობასა და ზომებს. სარკმლის ძირში ჩადგმული ფილა თავისი ზომით შეუფერებელი ჩანს ამ ადვილისათვის, რადგანაც ვერ ავსებს სარკმლის სიგანეს.

თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ფილების თავდაპირველი მდებარეობა, ამის თქმა ძნელია. თუმცა შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ფიგურული რელიეფები თავიდანვე სარკმელს აჩარჩობდნენ, მხოლოდ სარკმელი სხვა ზომის უნდა ყოფილიყო. ამაზე მეტყველებს ის, რომ სარკმლის ზედა ნაწილში მოთავსებული რელიეფები ერთი სცენის — განკითხვის ნაწილებია და ამდენად ისინი თავიდანვე გარკვეულ კომპოზიციურ ერთიანობაში იქნებოდნენ გააზრებული.

ჯოისუბნის რელიეფების ხასიათს განსაზღვრავს მათი სიბრტყეობრივი, არამოცულობითი გადაწყვეტა, როდესაც გამოსახულება ჩაწერილია ერთმანეთის პარალელურ სიბრტყეებს — ფონისა და ზედაპირის სიბრტყეებს შორის. თუმცა აღინიშნება რელიეფის სიმაღლის უმნიშვნელო მონაცვლეობა (მაგალითად, შარავანი და დაბლებულია თავისაგან, ფრთები შე-

დარჩები დაბალი რელიეფითაა შესრულებული, მაგრამ ეს არ არღვევს გამოსახულების სიბრტყეობრიობას, რადგანაც მისი არცერთი ნაწილი არ გამოდის რელიეფის შემოშლადრეულ ზედა სიბრტყის ფარგლებიდან. მოქანდაკე სივრცობრივი გატკეორებით არ აზროვნებს და ამის მკაფიო მაჩვენებელია ფიგურათა დაყენების პირობითობა, სახელდობრ, ფრონტალური თავის და სხეულის შეფარდება პროფილში გამოსახულ ფიგურებთან. (ფეხები ან ერთ მხარესაა მიმართული ან ქუსლებით ერთმანეთისაკენ), 3/4-ში გამოსახულია მხოლოდ მიცვალებულთა ფიგურები აწონის სცენაში. მაგრამ, საფიქრებელია, რომ, ამ შემთხვევაში, იმდენად სკულპტურის განვითარების პროგრესული ტენდენციის გამოვლენასთან არ უნდა გვქონდეს საჭმე, რამდენადაც ოსტატის მიერ რაღაც ნიმუში გამოყენებასთან (სავარაუდებელია მხატვრობის, კერძოდ კი მინიატიურული ფერწერის ნიმუში), საიდანაც მან გადმოიღო ფიგურათა პოზები მათი სწორად გააზრების გარეშე, რადგანაც თავი ყველგან ფრონტალურადაა მიდგნული ტორსზე.

პირობითადაა გადმოცემული მუდომარე მაცხოვრის პოზა. მისი ერთ პლანში გამოილი სხეული მთლიან, ბრტყელ ზედაპირს ქმნის, ოდნავ ამოწეულ ასევე სიბრტყეობრივად გამოსახული ტახტის მიმართ. არსებითად აქ დაპირისპირებულია ორი სიბრტყე ყოველგვარი სივრცობრივი შეგრძნების გარეშე. იგივე სიბრტყეობრივი, არამცკულობითი მიდგომა ჩანს მხედართა გამოსახულებებშიც, სადაც ფიგურის ქვედა ნაწილი ცალკე მოცულობის სახით კი არაა ამოხილული ცხენის სხეულის მიმართ, არამედ ერთიან ზედაპირზე აღნიშნული გრავიუკული ნახატით, თითქოს სიბრტყეშია ჩაიძრული.

ჯოისუნის რელიეფების ოსტატებისათვის უცხო რომ იყო გამოსახულებათა სივრცეში წარმოდგენა, ჩანს აგრეთვე საგნების გადმოცემაში და მათ შეფარდებაში ფიგურებთან. მაგალითად პინაკი, რომელიც სასულიერო პირებს უჭირავთ, მათი სხეულის ზედაპირზე ფრონტალურადაა აღნიშნული. სასწორის გამოსახვისას მისი ნაწილები განსხვავებული ხედვის წერტილიდანაა ნაჩვენებ: სახელური — გვერდიდან, ხოლო სასწორის თვლები თითქოს შემოდანაა დანახული და წრეების სახით აღნიშნული. ამგვარი ხედვის შედეგია საგნის სხვადასხვა ნაწილის ერთ სიბრტყეში განთავსება.

ყველა რელიეფზე ფიგურები ზოგადააა გადმოცემული, ქვაში ამოჭრილი და ფონთან დაპირისპირებულია მხოლოდ მათი ზოგადი, გეომეტრიზებული კონტური. ტანსამოსის ქვეშ არ არის აღნიშნული სხეულის ფორმები. გამოიყოფა მხოლოდ ხელები, მაგრამ ისიც არა ცალკე მოცულობის სახით, რადგანაც რელიეფის ზედაპირი ამ ადგილას დადაბლებულია და ხელის მოხაზულობაც ერთიან სიბრტყეშია ჩაწერილი.

სტატუეტი, უმოძრაო, ბლოკისებურ ფიგურებს მიძიმე, ტლანქი პროპორციები აქვთ: ფართო მხრები, დიდი თავი, რომელიც პირდაპირ სხეულზეა მიდგმული (თავი დაახლოებით ფიგურის სიმაღლის 1/3 შეადგენს). ხელები და ფეხები პირიქით პატარა ზომისაა და შეუფერებელია მიძიმე ფიგურებისათვის.

გამოსახულებები იმეორებენ სახის ერთსა და იმავე ტიპს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მიძიმე ქვედა ნაწილი, მოკლე, ჩაჭრილი ხაზის საშუალებით პრიმიტიულად მინიშნებული პირი, ქვემოთკენ გაფართოებული ცხვირი, რომლის წვერი სამკუთხა ფორმისაა. ცხვირის მკვეთრად ჩამოკვეთილი კონტური წარბების რკალის ხაზში გადადის, მათ ნახატს იმეორებს შუბლზე ამოკარული რკალისებური ხაზები. წარბებს ქვემოთ ზედაპირი დადაბლებულია და თვლები ამ ჩაღრმავე-





«მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა»
და «ხარება». სამხრეთ ფასადის რელიეფი

ბაშია ჩასმული. ამგვარად, თვალების გადმოცემისას თითქოს შეიმჩნევა მოდილირების ნიშნები, ლოყებიც ოდნავაა მომრგვალებული, მაგრამ ეს არ არღვევს საერთო სიბრტყეობრიობას, რადგანაც სახის ნაკეთების კონტური ყველგან მკვეთრადაა ჩამოკვეთილი, ყოველგვარი თანდათანობითი გადასვლების გარეშე.

სახეებს თავისებურ, პრიმიტიულ გამონასახველობას ანიჭებს მრგვალი ფორმის თვალის კაკლები შუაში წერტილის სახით ამოჭრილი გუგით.

რელიეფის დამუშავება წმინდა გრაფიკული ხერხებით, ქვის ზედაპირზე ჩაჭრილი ხაზებით აძლიერებს სიბრტყეობრიობის შეგრძნებას. ტანსაცმლის ნათქვების აღმნიშვნელი ნახატი, რომელიც ერთმანეთის პარალელურად გაგლებული სწორი, კუთხოვანი ან მომრგვალებული ხაზებითაა შესრულებული, მთლიანად ფარავს ზედაპირს და განსაზღვრავს რელიეფების დეკორატიულობას. ასევე დეკორატიულია ზედაპირზე გაბნეული სხვადასხვა ზომის წრეები შუაში ამოღრმავებული წერტილით (ამ სახითაა დამუშავებული ანგელოზთა სამოსი, წმ. გიორგის აბჯარი და ცნების უნაგირი). აქ გამოჩნებულია ჭედურ ხელოვნებაში გავრცელებული ლითონის პუნსონით დამუშავების ხერხი. დეკორატიულობის ეფექტს ქმნიდა, აგრეთვე, ქვის შეფერვა, რომლის უმნიშვნელო ნაშთები ამჟამად შერჩენილია ადმოსავლეთის ფასადის რელიეფებზე: წითელი და მწვანე ფერი ტანსაცმელზე, ყვითელი ოქრა შარავანდებზე (მოცულები პავლე, კტიტორი). წითელი ფერის კვლი ჩანს პავლის სახეზე, ლოყებზე, ამავე ფერთაა ხაზგასმული: პირის ჭრელი.

უნდა აღინიშნოს, რომ საღებავის კვალი, ძირითადად წითელი ფერისა, სხვა ქართულ რელიეფებზეც შემორჩა (მაგალითად, ნიკორწმინდის რელიეფებზე), რაც გვაფიქრებინებს, რომ საქართველოში რელიეფების შეღებვის ხერხს საერთოდ მიმართავდნენ².

ჯიოსუნის რელიეფების სტილისტური ნიშნები საფუძველს გვაძლევს ვიჭიქროთ მათი შესრულების ერთდროულ-

ბაზე. მაგრამ ამ რელიეფებზე რ. შმერლინიცა სავსებით მართებულიად გამოყოფდა ორი ოსტატის ხელს.

ერთი და იმავე ოსტატის მიერ უნდა იყოს შესრულებული ჩრდილოეთის და სამხრეთის კედლებში ჩადგმული რელიეფები (მას ჩვენ პირობითად პირველ ოსტატად მოვიხსენიებთ) გამოსახულების რელიეფი ძალიან დაბალია, მის ზედაპირზე ხაზები არ არის ღრმად ჩაჭრილი, მჭიდროდ გაგლებული ხაზების ნახატი შედარებით რბილია. თითქმის იდენტურია სახეები, მათთვის დამახასიათებელი წვრილხატიანი მოთქენ მკვეთრად დავიწროებული ოვალით.

რამდენადაც განსხვავებულია აღმოსავლეთის ფასადის რელიეფების შესრულების მანერა, რასაც პირველ რიგში განსაზღვრავს თვით ქვის ჭრის მანერა შედარებით ღრმად და მკვეთრად ჩაკვეთილი ხაზებით. მეორე ოსტატი უპირატესობას ანიჭებს ნათქვების სწორხაზოვან ნახატს. გვეხდებოდა სახეები ფართო, თითქმის სწორკუთხოვანი მოხაზულობით. ასეთი ძირითადად წვეროსნთა სახეები (პეტრე, პავლე, კტიტორი) თუმცა უწევრულ სახეებსაც, ზოგიერთ შემთხვევაში, ასევე კვადრატული მოხაზულობა აქვთ (სახეები აწონის სცენაში) დამახასიათებელია ყურების პირობითი აღნიშვნა სწორკუთხოვანის სახით, მის შიგნით ამოკარული ლათინური Z-ის მსგავსი ნიშნით. განსხვავებულად გადმოსცემენ ოსტატები ფრთვებს. პირველი ოსტატი მათ ზედაპირს მთლიანად ფარავს წვრილხატიანი ხაზების ნახატით, რომლის მიმართულებაც ფრთის კონტურს მიყვება, ხოლო მეორე ოსტატი ფრთების ზედა ნაწილს ნაჭდევებით ამუშავებს.

ვიჭიქროთ, აღნიშნული სხვაობა რელიეფების შესრულებაში შეიძლება სხვადასხვა ოსტატის ხელს მივაწეროთ. თუმცა ისინი, ალბათ, ქვისჭრელთა ერთ სახელოსნოს ეკუთვნოდნენ.

ორივე ოსტატის ნამუშევართა სტილისტური ნიშნები მიუთითებენ სკულპტურის განვითარების ე. წ. „წინაპალასტიკურ“ ეტაპზე, რომელიც ქართული ხელოვნების გარდამავალ ხანას (VIII ს. — X ს-ის I ნახევარი) ემთხვევა. ამ პერიოდის მო-



ლიტურგიკული სცენა. ჩრდილოეთ ფასადის რელიეფი

ქანდაკეთა წინაშე არ იდგა არც გამოსახულების პლასტიკური, მოცულობითი ფორმებით გადმოცემის პრობლემა და არც კომპოზიციაში ფიგურებისა და საგნების სივრცობრივი ურთიერთშეფარდების ამოცანა. აღნიშნული პრობლემები ქართულ სკულპტურაში განვითარების შემდგომ ეტაპზე, X საუკუნის მეორე ნახევარში აღმოცენდა.

განსაკუთრებულ სიახლოვეს ჯოისუნის რელიეფები ამჟღავნებენ IX-X საუკუნეების სკულპტურის ძეგლებთან, რომელთაგან მათ, საერთო სიბრტყობრივ მიდგომასთან ერთად, აკავშირებს ფიგურათა მიხიმე პროპორციები, გეომეტრიზებული კონტური და ნაოჭების აღმნიშვნელი გრძელი ხაზების თანაბარზომიერი ნახატი.

როგორც უახლოესი ანალოგია შეიძლება მოვიყვანოთ რაჭაში მდებარე სხივრის ეკლესიის კანკელის რელიეფები (IX-X სს. მიჯნა, X ს-ის დასაწყისი)⁹. დიდი მსგავსება ჩანს არა მარტო ფიგურათა საერთო მოხაზულობაში, არამედ ცალკეულ დეტალებშიც, როგორცაა ხელებისა და ფეხების ფორმა. მეორდება ტანისამოსის თავისებური სახე, მაგალითად, მოსასამი კუთხოვანი ნაპირით, ანდა ანგელოზთა კაბა წრეებთან ნახატი, რაც არცერთ ცნობილ იკონოგრაფიულ ტიპს არ შეეფერება. მსგავსია ქვის ზედაპირის ჩაჭრილი ხაზებით დამუშავების მარტივი მანერა. საერთო ნიშნებიდან გამომდინარე, სხივრისა და ჯოისუნის რელიეფები შესაძლებელია ქვისმჭრელთა ერთი სახელოსნოს ნამუშევრადაც კი მივიჩინოთ.

ჯოისუნის რელიეფებში აღნიშნული მთელი რიგი მომენტებისა გაგრძელებას თულობს X ს-ის მეორე ნახევრის სკულპტურის ნიმუშებში. მათ შორის მოვიყვანოთ კვიასა-ჯვარისა და ნაღარბაზვის რელიეფებს კუდაროს რაიონიდან¹⁰, რომელიც რაჭის ესაზღვრება. მათი შესრულების მანერაც არ სცილდება სიბრტყობრიობის ფარგლებს, მიუხედავად შედარებით მაღალი რელიეფისა, რადგან ამ შემთხვევაშიც სახეგასულია გრაფიკული ნახატი დამუშავებული ფონის პარალელური ზედა სიბრტყე. მსგავსია კომპოზიციური გადაწყვე-

ტა სტატიკური, უმოძრაო ფიგურების ერთ რიგად განლაგებით და მათი პოზების პირობითი გადმოცემა (ფორმალური თავი და სხეული და პროფილში გამოსახული ფეხები). ნაოჭები, ისევე როგორც ჯოისუნის მეორე ოსტატთან, ძირითადად, გადმოცემულია სწორი ხაზების პარალელური რიგების სახით. კუდაროს რელიეფებშია მეორდება დამახასიათებელი სახის ტიპი ზემოთკენ ფართო და ნიკაპისაკენ ძლიერ წიწვოვანი მოხაზულობით, რომელიც უკვე VIII ს-ის ძეგლებში გვხვდება. საყურადღებოა, რომ ჯოისუნაში ამ არქაული ტიპის გვერდით, როგორც აღვნიშნეთ, გვხვდება სხვაგვარი სახეებიც, რომელთა ფართო ოვალი X ს-ის ვალეს ტაძრის რელიეფებთან ირჩნს მსგავსებას.

ჯოისუნის რელიეფებისაგან კვიასა — ჯვარის რელიეფებს განასხვავებს მეტი მასიურობა და სიმძიმე; ნაოჭების გამოსახვისას აქ ოსტატები ძირითადად ორხრივ ცენტრ კვეთის შედარებით რთულ ხერხს იყენებენ. ფონის მიმართ საგრძობლად ამაღლებული გამოსახულებანი ქვაზე ჭრის მონუმენტური ნამუშევრის შერჩენას იწვევენ. საგულისხმოა, რომ სწორედ ეს მომენტები წამოიწვეს წინ ფასადური სკულპტურის განვითარების პროცესში X ს-ის მანძილზე.

ამგვარად, ჯოისუნის რელიეფები იკავებენ ადგილს, ერთის მხრივ, სხივრის კანკელსა და, მეორეს მხრივ, კუდაროს რელიეფებს შორის, რაც შესაძლებელს ხდის მათი შესრულების ხანა X ს.-ის პირველი ნახევრით განისაზღვროს.

ჯოისუნის რელიეფები დამახასიათებელი მაგალითია შუასაუკუნეების ქართული სკულპტურის ევოლუციის მნიშვნელოვანი ეტაპისა, რომელმაც შექმნა საფუძველი ხელოვნების ამ დარგის აღმავალი განვითარებისათვის შემდგომ პერიოდში, როდესაც იწყება ფიგურათა პლასტიკურობის, მოცულობითობის ძიება. დიდ ინტერესს იწვევს ამ რელიეფების თემატიკა, სიუჟეტები, ასევე მათი წარწერები, რომელთა პალეოგრაფიული ნიშნებიც X საუკუნეზე მიუთითებს.

საქტიტორო წარწერა გვამცნობს, რომ ეკლესიის აშენების ინიციატორი ყოფილა გრიგოლ მამასახლისი, რომელიც

ან დაიბეჭდა სტამბაში პირველ...

რელიეფზე მოდელით ხელშია წარმოდგენილი. ისტორიული წყაროებიდან ეს პიროვნება ცნობილი არ არის. სხვა წარწერებში შენდობას ითხოვენ ოსტატები. ერთ-ერთ წარწერაში ნახსენებია კალატოზი ე. ი. ეკლესიის მამულებელი. იგივე ტერმინი რელიეფების მჭრელს, ე. ი. მოქანდაკესაც გულისხმობდა, რადგანაც ერთ-ერთ წარწერაში მოქანდაკე-კალატოზია მითითებული. წარწერები, როგორც ჩანს, შესასრულა ცალკე ოსტატმა — მწერალმა, როგორც იგი თავის თავს უწოდებს სამხრეთ ფსადის რელიეფის წარწერაში.

ჯოისუნის ეკლესია საგალო დღემია: მისი კამარა მთლიანადაა ჩამოკეცილი, კედლების დიდი ნაწილი დანგრეულია, შერჩენილი კედლები კი დახეტილია. ამის შედეგად საფრთხე ელის კედლებზე მოთავსებულ რელიეფებსაც, განსაკუთრებით კი აღმოსავლეთ ფსადის რელიეფებს, რომელთაც კედლის რღვევის გამო, ქვემოდან საყრდენი გამოეცალა. ბოლო წლებში რელიეფური ფილები დაზიანდა.

ქართული რელიეფური სკულპტურის ამ მეტად საინტერესო ნიმუშის გადარჩენისათვის მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ჯოისუნის რელიეფების ჩამოსხმა და მუზეუმში გადატანა, რაც, რასაკვირველია, სპეციალისტების ხელით უნდა გაკეთდეს.

შენიშვნები:

- 1 გ. ბოჭორიძე, რაქის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VII, თბ., 1935, გვ. 326-328.
- 2 P. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, стр. 80—81, рис. 4, 5, таб. 19.
- 3 ქართველი იკონოგრაფის ლექსიკონი, ტ. 4, ფრებიურგი, 1972, გვ. 423, 429 (გერმ. ენაზე).
- 4 მაგალითად, XIV საუკუნის ერთ-ერთ სომხურ ხელნაწერში „ხარბის“ მინიატიურაზე სურა გამოსახულია წყაროს კედლის ნიმუში. Древнесамянская миниатюра. Ереван, 1952, таб. 47.
- 5 რ. შმერლინგი, ციტ. ნაშ., გვ. 76-80, ნახ. 9, ტაბ. 19.
- 6 რ. შმერლინგი, ციტ. ნაშ., გვ. 62-69, ტაბ. 2.
- 7 ი. ს. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VIII, გვ. 237, ტაბ., XVII.
- 8 სკულპტურული გამოსახულების შედგენა ფართოდ იყო გავრცელებული შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში.
- 9 იხ.: რ. შმერლინგი, ციტ. ნაშ., გვ. 76-80.
- 10 P. С. Меписашвили, Архитектурные памятники Кударо. საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის საკითხები, II, თბ. 1972 გვ. 143-153, ტაბ. 5, 10—12. Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии М., 1977, стр. 81-87, илл. 66-69.

როინ მეტრეველი

დღეს სიამაყით აღვნიშნავთ, რომ საბჭოთა საქართველოში განათლება, კულტურა, წიგნიერება მალაღონა დაიწყო. შეთხვევითი არ არის, რომ საქართველოს მოსახლეობას განათლების დონით მსოფლიოს მოწინავე ქვეყანათა გვერდით სდებებენ. ეს ჩვენი ეპოქის, ჩვენი წყობილების უდიდესი მოწივარია. საბჭოთა საქართველომ მიაღწია იმასაც, რომ მოწინავე იყოს წიგნის გამოცემის საქმეში, რაც, თავის მხრივ, მისი კულტურის დაწინაურებულობისა და მალაღონათმადბულობის უდავო საბუთია. ქართველი ხალხის წიგნიერებუქველესი ტრადიციები აქვს...

საქართველო მსოფლიოს იმ განათლებულ და კულტურულ ქვეყანათა რიცხვშია, რომელიც ამჟამად თავისი ძველათაქლი წიგნიერებით. ქართული ენაც მსოფლიოს იმ ენაქუნაშორისაა, რომელსაც საკუთარი დამოუკიდებელი დამწერლობაგაჩნია; თანაც ქართული დამწერლობა სათავეს იღებს ჩვეწვლთადრიცხვამდე მესამე საუკუნიდან, ეს ის პერიოდროდესაც სახელმწიფოებრიობაც იღებს სათავეს საქართველოში...

ში. ერთიც და მეორე ფაქტიც ტრადიციით ფარნაოზ მეფის სახელთანაა დაკავშირებული. ძველი ქართველი მემკვიდრე ლეონტი მროველი ასებადებს: „და ესე ფარნაოზ იყო პირველი მეფე ქართლის შინა ქართლისა ნათესავთაგანი. ამან განაგრეს ენა ქართული, და არღარა ირხახებოდა სხვა ენა ქართლსა შინა თჳნიერ ქართულსა. და ამან შექმნა მწიგნობრობა ქართლის (ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 26).“

იაკობ ცურტაველისა და ევსტატე მცხეთელის, იოანე სანაძისა და გიორგი მერჩულეს თხზულებები, შოთა რუსთაველის უკუდავი „ვეფხისტყაოსანი“ ქართველი ხალხის მაღალ კულტურულ დონეზე მიგვანიშნებს. ქართულ მრავალსაუკუნოვან საისტორიო მწერლობას, როგორც ივანე ჯავახიშვილი აღნიშნავდა, მოეპოვება ყოველი დარგის ნაწარმოები უმარტივესი, ლიტონად აღწერილი თხზულებებიდან მოყოლებული (რომლებშიც მხოლოდ ამბავია მოხსრობილი), ისეა უთუთულეს და უწარჩინებულეს საისტორიო ნაწარმოებებამდე, როგორც არის ბასილ ზარზმელის, გიორგი მთაწმინდელის, გიორგი ხუცესიმონაშონის, ეფრემ მცირის, დავით აღმაშენებლისა და ვახუშტი ბაგრატიონის ქმნილებები.

წიგნის ბეჭდვის დაწყებას ევროპაში XV საუკუნის 40-იანი წლებიდან ვარაუდობენ და მას აკავშირებენ გერმანელი იოჰან გუტენბერგის (1394 ან 1399—1468 წწ.) სახელთან. აქედან მოკლებული წიგნის ბეჭდვის საქმე მიიღეს მსოფლიოში ვითარდება. ასე მოხდა საქართველოშიც. მაგრამ მანამდე ის, როგორც მსოფლიოს ბევრ ცივილიზებულ ქვეყანაში, ჩვენთვის არსებობდა ხელით დაწერილი წიგნები.

წიგნის ისტორიული ჩამოყალიბება მჭიდროდაა დაკავშირებული დამწერლობის შექმნის პროცესთან. ბეჭდვის გამოგონებაზე ხელნაწერი წიგნები არსებობდა. ეგვიპტელები უძველესი დროიდან იყენებენ საწერად პაპირუსს (მეოთხე — მესამე ათასწლეულები ჩვენს ერამდე). ამგვარად შექმნილი ძველევგიპტური წიგნები წარმოადგენდა გადამწერლებისა და მსატრეების მეტად რთულ და მრავალმხრივი მუშაობის ნაყოფს. ეგვიპტის გარდა ძველთავანე იყო წიგნის ხელოვნება განვითარებული საბერძნეთსა და რომში, ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებში. ასე იყო საქართველოშიც. ბერძენ წიგნმა ჩვენამდე სწორედ ხელნაწერის სახით მოაღწია.

შედგება იმაზე უაპარაკა, თუ რა დიდი უპირატესობა აქვს ბეჭდურ წიგნს ხელნაწერთან შედარებით. და, ბუნებრივია, საქართველოშიც დიდი იყო სურვილი წიგნის ბეჭდვისა. მაგრამ სამისო პირობები არ იყო. ევროპაში XV საუკუნეში დაწყებული საქმე ჩვენამდე საკმაოდ მოგვიანებით ჩამოვიდა. მიუხედავად დაგვიანებისა XV—XVI საუკუნეების საქართველოს მწლობეობა იყო. მომხდური მტრის თარეშისაგან, თუ შინაპირასობრივი ბრძოლებისაგან პოლიტიკურად და ეკონომიკურად დაქვეითებულ ქვეყანას კულტურულადც უჭირდა წიგნის გამოღება.

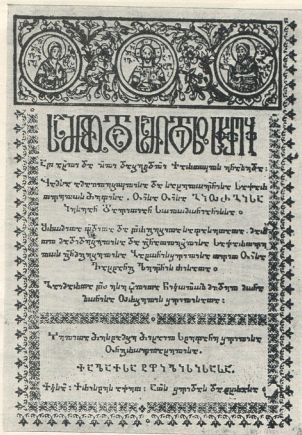
1629 წელი... ღირსშესანიშნავია ეს თარიღი. სწორედ ამ წელს, ზუსტად საწახებვარი საუკუნის წინაა, დაიბადა პირველი ქართული ნაბეჭდი წიგნი. საგულისხმოა, რომ ეს წიგნი გამოვიდა საქართველოს ფარგლებს გარეთ — რომში. ბუნებრივია, ამას თავისი პირობები და მიზეზები გააჩნდა. კათო-

ლიკური ეკლესიის ცენტრში ქართული წიგნის გამოსვლას თავის უწინამძღვრები ქონდა.

საქართველოს სახელმწიფოს ურთიერთობა კათოლიკურ სამყაროსთან XIII საუკუნიდან დაიწყო, როცა ჯვაროსნული ომების წყალობით რომის პაპი საქართველოში დაინტერესდა, და, პირიქით, ქართველი მეფეებზე ცდილობდნენ მასთან დაახლოებას. ამ მხრივ მეტად სანტერესოა საქართველოს მეფის რუსუდანის წერილი რომის პაპის პიონროუს მესამისადმი: „უწმიდესს პაპს, მამას და ყველა ქრისტიანების მთავარს წმიდა პეტრეს საყდარზე მჯდომარეს. ჩვენ მდაბალი რუსუდან აფხაზთა დედოფალი, თქვენი ერთგული მხევალი და ახალი უმდაბლესად თავს გიყავათ და მოვსალმებით.“ რუსუდანი აუწყებს პაპს ლაშა-გიორგის გარდაცვალებას და თავის გამეფებას. აცნობებს მიზეზს, თუ რატომ ვერ მიიღეს მონაწილეობა ქართველებმა ჯვაროსნულ ომებში და დასძენს:

„ხოლო აწ დიდად განვიხარეთ, რა შევიტყეთ, რომ თქვენის ბრძანებით იმპერატორი სირაამი უნდა წავიდეს წმიდა ადგილების დასახსნელად. გიხოვთ გვაცნობთ, თუ რომის უნდა გამოიაროს იმპერატორმა, რათა ჩვენც წმიდა ადგილების დასახსნელად გაგვზავნით ჩვენი მხედარიმთავარი იაკობ მთელს ჯარით იმ ადგილს, საცა თქვენ იხებთ. ეგრეთვე გაუწყებთ, რომ ამ ჩვენმა მხედარიმთავარმა და ჩვენის საშეგის სხვა მთავრებმა მიიღეს ჯვაროსნობა და წასვლას ელიან.“ წერილი 1223 წელსაა გაგზავნილი. ცხადია, რომ რუსუდანი რომის პაპს აღიარებს ყველა ქრისტიანების მთავრად და თავის დამოკიდებულებას გამტკიცებლად გადმოსცემს. ნათელია, რომ საქართველოს ეკლესიასა და პაპს შორის მჭიდრო კავშირი არსებობდა. ეს იგრძნობა პაპის პასუხშიც: „...უფლისა მიერ დიდად განვიხარეთ თქვენის ერთგულებით ჩვენდამი და რომის ეკლესიისადმი, რომელიც, არის დედა და მოძღვარი ყოველთა ქრისტიანეთა. გვახამიონა აგრეთვე თქვენმა კეთილმა სურვილმა წმიდა ადგილების დასახსნამ, იმ ადგილებისამ, სადაც გამოუთქმელის სიყვარულით ჯვარედ შედ სიკვდილი ინება უფალმა იესო ქრისტემ კაცთა ნათესავის სამარადისო სიკვდილისაგან დასხსნისა და ცხოვნებისათვის...“ (პაპის წერილი დათარიღებულია 1224 წლის 12 მაისით).

საქართველოს მეფეებსა და პაპებს შორის ურთიერთობა შემდგომშიც გრძელდებოდა. როგორც ჩანს, რომის პაპის ხელდასმული ფართოდ გავრცელებულა კათოლიკეთა სამისიონერო მღვდელთა საქართველოში. კათოლიკე-მისიონერები ძველთავანე იყვნენ მიღებული თბილისში, გორსა და ქუთაისში, სადაც მათ სრული თავისუფლება ჰქონდათ და საქართველოს მეფეებზე მფარველობდნენ. სამისიონერო მოღვაწეობა საქართველოში განსაკუთრებული ინტენსივობით წარმოებს XVII საუკუნიდან. ამავე ხანიდან ვატკანში დაარსდა სავანეებო დაწყებულება (კათოლიკური სარწმუნოების პროპაგანდის კონგრეგაცია), რომელსაც ევალბოდა კათოლიკური სარწმუნოების პროპაგანდა და დანიშნულებისამებრ მისი წევრებისათვის უნდა შეესწავლებინათ იმ ერის ენა, სადაც ისინი იქნებოდნენ განწყობულნი. ამ დაწყებულებამ (კონგრეგაციამ) სხვათა შორის, დაიწყო მომზადება საქართველოში წარსაგ-



1709 წ. თბილისში პირველად დაბეჭდილი წიგნი — სახაბების თავდურცული

ზავნი მისიონერებისა და ქართული ენის კათედრად დააარსა. ასე რომ, დღის წესრიგში დადგა ქართული ენის შესწავლის აუცილებლობა. თვით მისიონერებიც მოითხოვდნენ ქართული ენის სახელმძღვანელოთა შედგენასა და დაბეჭდვას. ამ გარემოებას ისიც დაემთხვა, რომ რომში ჩავიდა თეიმურაზ პირველის ელჩი ნიკოლოზ ჩილოყაშვილი (იგივე ნიკიფორე ირბახი)...

ჩილოყაშვილები ერთ-ერთი უძლიერესი ფეოდალური საგვარეულო იყო XVI-XVII სს. კახეთში. გათავალისწინა რა ქვეყნის განვითარების პერსპექტივები, ვაიხილავი უფიქრობობა დასავლეთ ევროპასთან კახეთის ერთ-ერთმა ფეოდალმა ომან ჩილოყაშვილმა XVI-XVII სს. მიჯნაზე თავისი მშვიდი ნიკოლოზი სასწავლებლად რომში გააგზავნა. რომიდან ნიკოლოზი ჩილოყაშვილი დაახლოებით 1608 წელს უნდა დაბრუნებულიყო. იგი ჯერ გურიაში მოღვაწეობს, შემდეგ კი კახეთში გადადის. გარკვეული პერიოდი იერუსალიმში დაუვცია და სრულიად არ ყოფილა შემთხვევითი, რომ ეს განსწავლული და საზღვარგარეთის ქვეყნების (კერძოდ, დასავლეთ ევროპის ქვეყნების) კარგი მცოდნე თეიმურაზ პირველმა ელჩად აირჩია. 1626 წელს ნიკოლოზ ჩილოყაშვილს დაველა დიპლომატური მისიით გამგზავრებულიყო ევროპაში — ესპანეთსა და სხვა სახელმწიფოებში, მოეხალებინა რომის პაპი და თეიმურაზ პირველის საგანგებო წერილი გადაეცა მისთვის. 1627 წელს ნიკოლოზი იერუსალიმიდან ზღვით გაემგზავრა და მესინაში ჩავიდა. არაქმელოთ ლამბერტი თავის თხზულებ

ბაში „კოლხეთის წმინდა ისტორია“ ასე ავგიწერს თეიმურაზის ელჩის მესინაში ჩასვლას: „მესინაში ჩამოვიდა ქრეთე კეთილშობილი ქართველი, სახელად ნიკიფორე ირბახი, რომელიც იყო საქართველოს უპირველესი სენიორი უკეთილშობილესი გვარისა. სიყრმიდანვე ღვთის კულტობი იყო გატაცებული და წმ. ბასილის სამონასტრო დაწესებულებაში ბერად აღიკვეცა. იგი გამოგზავნილი იყო მისი მეფის თეიმურაზისაგან ევროპაში, რომ დახმარება ეთხოვა, როგორც სახელმწიფოებრივი, ასევე სულიერი, სპარსეთის ჯარისაგან მიღლად განადგურებული და უბედურებაში მყოფი საქართველოსათვის მეფისაგან მას დავალება ჰქონდა... ესპანეთის მეფესთან და პაპთან“.

ნიკოლოზ ჩილოყაშვილმა მიიღო რომის პაპის მიერ შეთავაზებული კათოლიკური სარწმუნოება. ამის შემდეგ იგი მიიღო პაპმა აუცილებლაც. ელჩმა თეიმურაზ პირველის წერილი გადასცა პაპს, თანაც პირადად ესაუბრა მას და კარდინალებს, გააცნო საქართველოს მდგომარეობა. ნიკოლოზ ჩილოყაშვილის ელჩობა რომში ცალკე საკითხისა და ამჟღავნ ჩვენ მასზე საგანგებოდ არ შეეჩერებოდა. აღენიშნავთ კი, რომ თეიმურაზ პირველის ელჩი სხვადასხვა მიზეზების გამო დღესაცან შერჩა რომში და სწორედ ამ პერიოდში არგუნა ბედმა მს წვლილი დაეღო პირველი ქართული ნაბეჭდი წიგნის მოცემისათვის. დიახ, ვატყავინ საგანგებო კონგრეგაციაში მოწოდებული საკითხი ქართული ენის დარსებისა, განსწავლული ქართველის ჩასვლით რეალური ვახდა. ქართული ანბანის ჩამოსხმა და ქართული წიგნის დაბეჭდვა, უნებარე ვია, მოითხოვდა ქართულის კარგ მცოდნეს და ნიკოლოზ ჩილოყაშვილმაც არ დააყოვნა. წიგნის მომზადებაში თავისი უშუალო მონაწილეობის გარდა, ქართული შეასწავლა სტეფანე პაოლინის —შემომში ქართულ-იტალიური ლექსიკონის უშუალო შემდგენელს... და აი, 350 წლის წინათ, 1629 წელს, რომში იბეჭდება პირველი ქართული წიგნი... ესაა პირველი ქართული ლექსიკოგრაფიული ნაშრომი ქართული-იტალიური ლექსიკონი. იგი 3088 ტერმინს შეიცავდა და ემსახურებოდა საქართველოში დაინტერესებულ ქართულ ენის შემსწავლელ იტალიელ მისიონერებს. წიგნის თავფურცელზე არის ასეთი წარწერა:

«Dictionario Giorgiano e Italiano, composto da Stefano Paolini con l'aiuto del M. R. P. D. Niceforo Irbachi, Giorgiano, Monaco di S. Basilio. Ad vso de' missionarii della Sagra Congregatione de propaganda Fide. In Roma, Nella Stampa della Sagra Congr. de Propag. Fide. 1629. Con licenra de'superiori.

(ქართულ-იტალიური ლექსიკონი, სტეფანე პაოლინის შედგენილი. ქართველის. წმინდა ბასილის წესის ბერის ნიკიფორე ირბახის დახმარებით. სარწმუნოების გამაგრებლებელი სასულიერო საზოგადოების მისიონერთა სახმარებლად. რომში, სარწმუნოების გამაგრებლებელი სასულიერო საზოგ. სტამბაში, 1629. უფროსთა ნებართვით).

თავფურცლის შუაში მოთავსებულია გერბისმაგვარი მრგვალი ემბლემა, რომელზეც იქნა ქრისტე და მოციქულებია გაჩვენებული, ირგვლივ კი მოთავსებულია წარწერა: «Evntes in universum mundum predicate evang omnicreat» („წავიდით ყოველსა სოფელსა და უკანადენ სახარებას ეც ყოველსა დაბადებულსა“). ქართულ-იტალიური ლექსიკონი იხსენება სარწმუნოების გამაგრებლებელი სასულიერო საზოგადოების მმართველის აქილ ენეზიოსის მიმართებით პაპ ურბან

მერვისადმი (მიმართავაში გადმოცემულია ქართულ-იტალიურ ლექსიონის რომში გამოცემის მიზნით და ამოყარები.) შემდეგ ქართული ანბანია მოცემული, რომელსაც გვერდით შესაბამისი იტალიური ასოები აქვს მიწერილი. შემდეგ კი ლექსიონის გვერდებია. თითოეულ გვერდზე სამ-სამი სვეტია. პირველ სვეტში ქართული სიტყვებია მოცემული, მეორე სვეტში ამ სიტყვების იტალიური ტრანსკრიფციაა, ხოლო მესამეში — განმარტებები იტალიურ ენაზე.

შემდგომად ლაბრაკი პირველი ქართული ნაბეჭდი წიგნის მიწვევლობაზე. ამან სახანაში მისცა შემდგომში ქართული წიგნის ბეჭდვის საქმეს. რომში იმავე 1629 წელს გამოცემის ქართული ანბანი ლოცებთურთ (წირენი კლავავც კონგრეგაციის სტამბაზე დაბეჭდა). მესამე ქართული წიგნიც იგივე სახედავობაზე გამოცემა, რომში 1643 წელს. ეს არის ქართული ენის გრამატიკა, რომელიც შეადგინა ლათინურ ენაზე მისიონერმა ფრანკისკო მარია მაჯიომ. მაჯიო საქართველოში 1637 წელს ჩამოსულა. ერთი წელი გომში უცხოეთში, შემდეგ კი გურიაში წასულა და იქვე სამი-ოთხი უცხოედი დაუყვია. ეს დრო, რასაკვირველია, არ არის საგმარისი ქართული ენის ისე საუფუძვლიანად და ღრმად შესწავლისათვის, რომ უნაყოფო გრამატიკა შექმნილიყო, მაგრამ თავისთავად წიგნის გამოცემის ფაქტი მეტად მნიშვნელოვანი და ყურადსაღებია. მაჯის „გრამატიკა“ ოთხი ნაწილისაგან შედგებოდა (მართლწერა, ვტიმოლოგია, სინტაქსი, პრისოლოგია). ეს ქართულად თარგმნილი „კატეხიზმოა“. აქ საქრისტიანო მოღვაწეება სიმოღებით დარიგებული კარდინალ ბელარმინოსაგან და გადმოთარგმნილი პატრი ბერნარდო მარია მისაგან ნეაპოლისისა კაპუჩინი და მჭადებელი და ღმრისის შეტყველი იტალიანურის ენისაგან მხედრული ქართულის ენითა. ქს ს. პ. ა. (1861 წ.).“ საგულისხმოა, რომ ეს წიგნი განუხილავს ქართველ კათალიკოს ენიბეგანთ ზალინს და ხელწერით დაუმოწმებია კიდევ:

„შემოწმება. მე ზალინ ენიბეგი ქართული პირველი კათოლიკე, მოწვევ ტელისონი მყოფ მისიონერი კავკასიონებისა, სადაც სპარსეთის მეფის მომავიერე ზის, რომელთანაც ვიყავი და ვარ მოხვე და მდივანი ქართულის, სომხურის, სპარსულის, თათრულის და იტალიანურის ენისა, ვამოწმებ, რომ ღვთისმეტყველი პატრიონი შემოწმებელი და წმინდა კრებების სეკრეტარ ვისკოპოსის ჩიზის ბრძანებით წავიკითხე და გარდავიკითხე ყველაწიანი სიფრთხილით ეს წიგნი, შედგენილი სამოციქულო მისიონერი პატრიცევილი მამა ბერნარდო მარია ნეაპოლისისაგან, არაფერი ვიპოე წინააღმდეგ რომის კათოლიკე სარწმუნოებისა, ანუ კეილის ზნეობისა, რადგან სიტყვა-სიტყვა ნათარგმნია კარდინალ ბელარმინოს პატარა საქრისტიანო მოღვაწეებიდან ენაზე. ენიბეგანთ ზალინა არსებითი ხასიათის შეფასებასაც აძლევს წიგნი: „ეს ამ სამეფოში ძლიერ დიდად სასარგებლო იქნება, რადგან სადაღმლოლობის შესახებ ცნობები სულ არეულ-დარეულია და ვერც ხელნაწერით დაუკმაყოფილებიათ ეგოლენი პროვიციების საქრისტიანოებისათვის, ამისთვის დიდად საჭიროდ გრაცხამ, რომ ეს დაიბეჭდოს“. შემდეგ ხელმოწერა: „ქ. მე ენიბეგანთ ზალინი, როგორც ზემოთ წერილია, დავამტკიცე“ ასევე ამოწმებს წიგნს საქართველოდან ახლადგამოუხვეული პატრი იოსებ ანტონ რომელი და ხელს ქართულად აწერს.

შემდეგი ქართული წიგნი 1741 წელს დაიბეჭდა რომში.

წიგნი მოაზნად გორელმა კათოლიკემ დავით ტლუკაშვილმა. სახეე ისაა, რომ კათოლიკური სარწმუნოების პირველადი უწყება მხოლოდ თვითონ კი არ აგზავნიდა მისიონერებს სხვადასხვა ქვეყანაში, არამედ ცდილობდა თვით ადგილობრივი მოსახლეობაც მოეწოდებინა აღნიშნული სასახურისათვის (კათოლიკოსის საქადაგებლად). ამ მიზნით პაპმა ურბან მერვემ რომში დააარსა სათანადო კოლეგია, სადაც ორი ადგილი გახვდებოდა იყო ქართველებისთვის. აქ მოსწავლე ქართველი კათოლიკები მალე შეიქმნენ საქართველოში პაპის მიზნების განხორციელებლები. 1723 წელს ეს კურსი დაამთავრა დავით ტლუკაშვილმა, მღვდლად ეკურთხა და რომში დარჩა. სწორედ მან თარგმნა საქრისტიანო მოღვაწეება და უზრუნველყო მისი გამოცემა. წიგნის ასე ეწოდებოდა: „საქრისტიანო მოძღვრება, გინა წურთნა ზვიდთა საიდუმლოთა ზედა. გამოთარგმანებული იტალიანის ენისაგან ქართველს მხედრულს ენასა ზედა. საქართველოს გორელი ტლუკაშვილი დავითისაგან. მოგარბისა კულემეტროს მეითრბეტე პრომის პაპისასა. სასწავლოსა შინა უცხოთასა, რომელსა ეწოდებენ ფროფანანდა ფიდე. სადიდებულად დედა ღვთისის ქართლის ქალწულის უმნაყო ჩასახვისათვის. და სასარგებლოდ მძამთა, და დათა სულიერთა სულთათვის“. იმავე 1741 წელს კიდევ ერთი პატარა წიგნი დაიბეჭდა. „საქრისტიანო მოძღვრება, მოკლედ დარიგებული მარტივლიათვის ზეპირად დასასწავლებლად“.

1898 წ. პროფ. ალ. ხახანაშვილმა „ივერიაში“ (№ 63) გამოაქვეყნა ცნობა, რომ ვლახეთში ფრანდი განსწავლულ ქართველ სასულიერო პირის ანთიმ ივერიელს ჩამოუქსანს ქართული ასოები, რომლისაც ქართული კონრადი დაუბეჭდია. ცალკე აღნიშვნას იმსახურებს მისოკოში გამართული ქართული სტამბა, რომელიც იმერეთის მეფის არჩილის სახელთან არის დაკავშირებული.

არჩილი იმერეთის სამეფოში შექმნილ რთული პოლიტიკური მდგომარეობის გამო XVII საუკუნის მიწურულს სტეპებს სამშობლოს და რუსეთს აფარებს თავს, სახლდება მოსკოვის მახლობლად, სოფელ ვესესიატსკოეში და ფართო მასშტაბის კულტურულ მოღვაწეობას ეწევა. მან მთავრება პეტრე

პირველი ქართული ვახუთის „საქართველოს ვახუთის“ პირველი ნომერი 1819 წ. 8 მარტი



DITTIONARIO GIORGIANO E ITALIANO.

COMPOSTO DA STEFANO PAOLINI
con l'aiuto del M.R. P. D. Niceforo Irbachi
Giorgiano, Monaco di S. Basilio.

AD VSO DE MISSIONARIIS
della Sagra Congregazione de Propaganda Fide.



IN ROMA.
Nella Stampa della Sagra Congr. de Propag. Fide.
C I O D C X X I X.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

ქართულ-იტალიური ლექსიკონის თავ-
დურეკელი, რომი, 1629 წ.

ქართული ანბანი ლოცვებითურთ,
რომი, 1629 წ.

ALPHABETVM IBERICVM, SIVE GEORGIANVM, CVM ORATIONE DOMINICALI

Salutatione Angelica, Symbolo Fidei,
Præceptis Decalogi, Ecclésiæ Sa-
cramentis, & Operibus
Misericordie.

Læna, & Ibericæ linguæ comparatim, & Cha-
ractere Georgiano impressis

Assumptæ Titianæ B. V. vifidæ linguæ,
& characteribus Ibericis.



ROMÆ, Typis Sac. Congr. de Propag. Fide, MDCCXXIX.
SYMBOLVM FACVLE.

პირველისაგან ნებათვის მიღება ქართული საეკლესიო წიგ-
ნების დაბეჭდვაზე, შემდეგ მოსკოვის სახაზინო სტამბაში
ჩამოსახმეინა ქართული (ხუცური) შრიფტი და 1705 წ.
„დავითნი“ გამოცხა. წიგნზე მინაბეჭდი გვაუწყებს: „ჩემ
მიერ, მეფის არჩილისა და ძისა ჩემისა ალექსანდრისა და ი-
ბეჭდა წიგნი ესე ღთნი სამეფოსა ქალაქსა მოსკოვს... ათს
შეიდას ე (1705) წელს“.

არჩილ მეფეს განზრახული ჰქონდა „დაბადების“ დაბეჭ-
ვა, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზის გამო ვერ მოახერხა და ის
გარდაიცვალა (1713 წ.), რომ სურვილი ვერ აისრულა. მოს-
კოვში კი კვლავ გრძელდებოდა ქართული წიგნების ბეჭდვა...

ქართული კულტურის ქემშარტიკი ზეიმი იყო თბილისში
სტამბის დაარსება და ბეჭდვის საქმის მოგვარება. ეს მნიშ-
ვნელოვანი მოვლენა უშუალოდაა დაკავშირებული ვახტანგ
VI-ის კანონმდობის (1703-1712 წწ.) პერიოდთან, როცა
ქართლის ეკონომიკური და კულტურული აღორძინება დაიწ-
ყო. ვახტანგმა ქედითი ღონისძიებები გაატარა ქვეყანაში
სახელმწიფოებრივი წესრიგისა და სავაგრო უშიშროების
ურუნუნელსაყოფად. გამოასწორა ადმინისტრაციული სისტე-
მის ხარვეზები და საგადასახადო მეურნეობა, შეიმუშავა
საამისო კანონები — „დასტურდამალი“, რომლითაც განეჭა
და რიგი დაუდენია დარბაზსა და მოხელეებს.

ქართული კულტურის დაწინაურების ერთ-ერთ აუცილე-
ბელ ფაქტორად ვახტანგ VI-ს ქართული სტამბის გამართვა
მიჩნდა. მისი ვარაუდით წიგნის ბეჭდვას სისტემატური ხა-
სიათი უნდა ნისცემოდა. ამ მიზნით მან ფართო საქმიანობა
გააჩადა. აი რას გვიამბობს თვით ვახტანგი: „მადიდებელი
წმიდისა სამებისა მე გვარტომობით ძირმდგომით დავითი
ანმან ძის ძემან სახელ განთქმულის მეფის ვახტანგისმას
ძმისწულმან ქებულის მეფის არჩილისმან და დიდად სახე-
ლოვანის ქართველთ მეფისა გიორგისამან და ძემან დიდად
პატიოსნის ლევანისამან მკურთხელმა საქართველოსმან ვახ-
ტანგ მოიყვანე მესტამე ვლახეთით და გაეკეთე სტამბა...
რუმინეთში მოღვაწე სახელოვანი ქართველი მესტამბის ანთიმ
ივერიელის დახმარებით ვახტანგ VI-მ „მოიღო სტამბა
ვლახეთით“, მოიწვია სტამბის დახელფენებული ოსტატი
მიხაილ იმტვანოვიჩი და 1709 წელს თბილისში პირვე-
ლად დაარსებულ ქართულ სტამბაში პირველად დაიბეჭდა
ქართული წიგნი — „სახარება“. თბილისის სტამბაში ორი
ათეული წიგნი დაიბეჭდა. ძირითადად ეს იყო „სწავლულ
კაცთა“ მიერ მომზადებული საეკლესიო წიგნები („დავითნი“
— 1712 წ., „კურთხევისანი“ — 1713 წ., „ქაზნი“ — 1717 წ.,
„ლოცვანი“ — 1717 წ., „წესი ეკლესიის კურთხევისანი“ —
1719 წ., „პარაკლიტონი“ — 1720 წ. და სხვ.). სულბან-საბა
ორბელიანის ხელმძღვანელობით მუშავდებოდა და დასაბეჭ-
დად მზადდებოდა „პიბლიის“ სრული ტექსტი ქართულად,
მაგრამ მისი დაბეჭდვა ქართულ პოლიტიკური ვითარების
შეცვლის გამო ვერ მოხერხდა.

დიდი და მრავალმხრივი მუშაობა გაიშალა მეცნიერების
სხვადასხვა დარგში. ვახტანგის მიერ შექმნილი „სწავლულ
კაცთა“ კომისია ქართულ ნარატიულ ძეგლებს სწავლობდა
და ანუშავებდა XIV—XVII საუკუნეების ისტორიას, რასაც
დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ისტორიული მეცნიერებისა და
წყართმცოდნეობის განვითარების თვალსაზრისით. „სწავ-
ლულ კაცთა“ კომისიამ სხვადასხვა პირველწყაროთა გამო-
ძიებით, ერთმანეთთან შეჯერებით შეავსო „ქართლის ცხოვ-
რების ნაკლი და გააგრძელა XIV საუკუნეზე შეწყვეტილი



სასიტორიო თხრობა. ამ გზით მივიღეთ „ქართლის ცხოვრების“ ვახტანგისეული რედაქცია. ვახტანგს, უშუალოდ მიუღია მონაწილეობა სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის გასრულებაში.

ქართული წიგნის ბეჭდვის ისტორიაში ეტაპური მოვლენა იყო 1712 წელს ვახტანგ VI-ის მიერ დადგენილი „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დაბეჭდვა, ვახტანგისავე კომპეტარებიტა და ლექსიკონით. ამ გამოცემით ვახტანგ VI-მ სასუფეველი ჩაუყარა რუსთაველის პოემის მცენიერულ შესწავლას.

ვახტანგისეულ „ვეფხისტყაოსნის“ წინ უძღვის წიგნის დაბეჭდვასთან დაკავშირებული გალექსილი სტროფები:

...გახსივთ ბეჭდის იგავი მშაგნენ ნუ გაქუან წყინება,
ფსალმუნთ ქნართ ცემა დაეთვის თუქ რახუდ იყოს სინება
ქრისთის მასწავებდა ვინ დახსნა ცრემლთა დინება,
დაეთვის ტომთ ზორცთ უსხნა თუ ვითარ მხსნელთა ინება...
... სტამბაზე ბეჭდულენ ფრანგნი და რუსნი და მერვე ვლახონი,
აქ არხად იყო აროდეს ვერ ემთხეთ მისნი მსახველინი,
გიორგის მეფობაშვიან ვახტანგ აკვირა მსახველინი,
ამ ბეჭდვამ ახლა მის გამო გაყვანა უკვანი მშაგნელინი“.

დახს, თბილისში სტამბის მოწყობა-განართვა და მისი ინტენსიური მუშაობა უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენა იყო საქართველოში. ამიერიდან ქართული წიგნი არა მარტო სხვა ქვეყნებში, საქართველოშიც გამოდიოდა. აი კიდევ ერთი სტროფი „ვეფხისტყაოსნის“ ბოლოში მინაწერი:

...აქ დაიბეჭდა სტამბაში პირველი ნაწერი ხელისა
უბილითა ფრად სასწავლო, გონიერთ ვულთა თემისა
მეფოს ვახტანგს ბრძანებითა და სიბრძნით კეთილ მქნელისა
ნაღვაწი მისის მოცულისა მესტამიო მკაულისა“.

„ვეფხისტყაოსნის“ საქართველოში დაბეჭდვა ყველა ქართველსათვის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო: „ყველაგასა უხარად რიგორსა და ხმა უსულსა“. ვახტანგ VI პარტიკული ართმეფად თავს წიგნის ბეჭდვის საქმეს, თუმაც ეს, როგორც თვითონვე აღნიშნავს, იოლი არ ყოფილა: „მრავალნი ჭირნი მინახებამა ამა წიგნთა ზედა. და არცა თუ მეფობისა მსახურება დამიკვირეს“.

ქვეყანაში მდგომარეობის გართულების გამო ვახტანგ VI იძულებული გახდა რუსეთს წასულიყო. საქართველოში კი მისი წამოწყებული წიგნის ბეჭდვის საქმე ერთხანს მიწედა. ვახტანგისეული სტამბა მხოლოდ ეთერაზეტა საგურის მეორე ნახევარში აღდგა და განახლდა. როგორც ჩანს, ამ საქმისათვის დიდი დავალი დაუტევს ერეკლე II-ს. აღდგენილ სტამბაში 1751 წელს დაბეჭდილ „სამართლ მსახურებოში“ აღნიშნულია: „ბრძანებითა ქართლის მეფის თეიმურაზისათა და ძიხა მათისა კახთ მეფის ირაკლისათა, კურთხევითა სრულიად საქართველოს პატრიარქისა ანტონისათა, დაიბეჭდა წიგნი ესე „სამართლ მსახურებო“. აქვე ნათქვამია, რომ ერეკლე მეორემ განახალა ბეჭდვა „საფასეთა წარსაგებლითა“. 1764 წელს დაიბეჭდა „კურთხევანი“: „დროისა უბრწყინვალესისა, კეთილმსახურისა, უმჯობრებულისა ირაკლი მეფისა, ყოვლითა საქართველოსა... ურთხევითა უნტარქისისა და უმწიგნურისისა ანტონი პატრიარქისა ყწისა საქართველოსა... დაიბეჭდა წიგნი ესე „კურთხევანი“. საგულისხმოა, რომ „კურთხევანს“ ერთხანს ანტონ კათალიკოსის აკრისტიანი ერეკლე მეორისადმი მიძღვნილი („ირაკლი მეფე საქართველოსა“), სადაც ნათქვამია „ორგზის მახლი წიგნთა საბეჭდავისა“—ო. აქ სწორედ ერეკლეს იმ დიდ დამახსურებავა ზეამარაკი, რაც მას წიგნის ბეჭდვის განვიტარების საქმეში მიუძღლოა. 1781 წელს ერეკლე მეორეს კვავა განუხალგობა სტამბა, რომელიც 1795 წ. აღა-მამამად ხანის შემოსევის დროს მტერმა აიკლო

და განაანადგურა. ქართლ-კახეთის სამეფოს რუსეთთან შედგენილების (1801 წ.) შემდგომ, 1804 წლისათვის „სტამბა“ სტამბა. 1805 წ. ვახტანგ რუსეთის სახელმწიფო სტამბა, რომელიც 1810 წელს გადაეცა თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებელს, სადაც იგი განახლდა და სასუფეველი დაუდო შემდგომში მთავარმართებლის სტამბას.

მეტყობაზე საგურის სასტამბო საქმიანობამ ფართო ხასიათი მიიღო. 1819 წელს პირველი ქართული გაზეთი დაიბეჭდა „საქართველოს გაზეთის“ სახელწოდებით. 1828 წელს რუსეთში მყოფი ბერის ივანე ხელაშვილის მატერიალური ხელშეწყობით სოლომონ დიდაშვილმა ქართული სტამბა გახსნა თბილისში. ამავე პერიოდთან თბილისში პირველი სომხური სტამბა გაიხსნა (თვით სომხეთში 1770 წ.), სადაც 1829 წ. ნურეს კათალიკოსის ლოცვების პატარა წიგნი დაუბეჭდილა.

1850 წელს სტამბა გახსნა გიორგი ერისთავმა, სადაც დაიწყო ჟურნალ „ცისკრის“ გამოცემა (1852 წლიდან). სტამბამ იარსება 1854 წლამდე. 1856 წელს თბილისში ივანე კერესელიძემ ახალი სტამბა გახსნა, განახალა „ცისკრის“ გამოცემა, თან სხვა წიგნებსაც ბეჭდვავდა.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველომ სხვაც ბევრი სტამბები იყიდა. ესენია: ფიანაჯიანისა და როტინების (აქ გამოცემა 1863 წ. ილია ჭავჭავაძის რედაქტორებით ქართული ჟურნალი „საქართველოს მოამბე“), ბუღდან მუნთოვების, ჟურნალ „მნათობის“ (1861 წ. თბილისში გამოცემა სამცხეში ჟურნალი „მნათობი“), ღებულების (1870 წ. ივარიანი აიღო გიორგი წერეთელმა და ჟურნალ „ერებულის“ სტამბად დააკეთა), ავღაბრის, ექვთიმე ხელაძის (ივ. კერესელიძისაგან იყიდა 1874 წელს), გრიგოლ ჩარკვიანისა და სხვა სტამბები.

მეორეთის სამეფოს რუსეთთან შეერთების (1810 წ.) შემდგომ ქუთაისში გაიხსნა (1840 წ.) საგურბერძნო სტამბა (სოლომონ იმერთა მეფის დროს არსებული სტამბა დაიხურა). მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო მეოთხედში ქუთაისში არსებობდა გამარტეღისა და წულუკისის (აქ დაიბეჭდა ფაფიკი „შრომისა“, „ვეფხისტყაოსნის“ დაბეჭდვაც უცდიათ), იარლამ ჭილაძის, ილია ჭყონიას, იოსებ ხელაძის, ივანე კილაძის სტამბები. სტამბები იყო ფოსთა (გახსნა ლავრენტი ტულუშმა 1890 წ.) და ბაათურში (გახსნა კ. თაყაიბოლთაქემ 1896 წ.), ოზურგეთსა (გახსნა 1886 წ.) და სენაკში (გახსნა 1891 წ.), ხონსა (გახსნა 1890 წ.) და ზუგდიდში (გახსნა 1893 წ.).

საქართველოში სასტამბო მეურნეობის გამართვას, დახვეწასა და განვითარებას დიდი დავალი დასდეს ქართველმა მესწამებელმა. ქართული შრიფტის დამუშავება-დახვეწა უშუალოდ დაკავშირებული ნიკოლოზ ლობიჯინიძის სახელთან, რომელმაც დიმიტრი ბარქაძესთან, ილია ჭავჭავაძესთან, გიორგი წერეთელსა და სტეფანე მელიქიძესთან ერთად გააწყვიტა შედგენილიყო კარგი, ადვილად საკითხავი ქართული ასოები. მართლაც შედგენილი იქნა ქართული ანბანის ახალი გრაფიკული მოხაზულობა, განხილვისა და მოწიგნების შემდეგ ვენაში გააგზავნეს, გააკეთებინეს ყალიბები და აქვე დაჩაბასეს ასოები, რომლებიც „ვენურის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. და აი, 1864 წელს თბილისში ახალი სტამბა გაიხსნა. ამ დროიდან ჟურნალ-გაზეთებმა დაიწყო გამომავალი ადვილად წასაკითხი ასოებით. ეს საკითხი ორგანიზაციულად სწორედ ნიკოლოზ ლობიჯინიძემ მოაგვარა.

მეტყობაზე ძველთაგანვე დიდი პატივით მოიხსენიებოდნენ. 1786 წ. პეტერბურგში ქართველი იპისკოპოსის გრიგოლ ხარჭაშვილის მცდელობით ქართული სტამბა გაიხსნა. ეს სტამ-



ბა განახლა და განავრცო ვარლამ არქიუვისკოპოსმა (საქართველოს ყოფილმა პირველმა ეგზარქოსმა) და ამ საქმეს ჩაბრუნებულად ნათქვამი ლექსიც მიუძღვნა:

„ლუთის შეწვევითა ზესთა ზენითა,
მოსკოვს შემზადდა სტამბა ქართული,
ქნის ერისთვისა, დავითის ძისა,
ვარლამის ლაქლით კმა გამართული.
ვინ იყო ძველად ახტლის მწუხმალად,
აწ რუსთ სინოდის წევრათ შერთული,
გიძღვის ივერთა, ამერ-ივერთა,
წივან „ღმრთისწულ“ მბეჭდველი სრული,
მასთან იონა, ვინ არ იონა,
შრომის მოუყარე ცენზორობითა;
მიტროპოლიტმა განშინვ-გამწვერტმან,
გედუონის ძემ ძველ გვარობითა,
ნიკოფორითა — მკითხვს სწორითა,
იგულს მოგდინეს საქარობითა,
კეთილშობილთან პაიჭაქმან,
მესტამბემ უკული სამხარობითა“.

როგორც ვხედავთ, ამ ლექსში დიდი ღირსებითა მოხსენებული მესტამბე პაიჭაქე. იგი შეუცვლია ტაძიძეს, რომელიც ასევე დიდი პატივით მკავს მოხსენებული მარი ბროსის 1841 წელს გამოცემული „ვეფხისტყაოსნის“ ბოლოს მინამეჭდ სტრიქონებში:

„სიმონ მესტამბე ტაძიძე, ბეჭდვაზე იყო მდიდლია,
დავებედი წიგნი აწ ხალად, ნაახლად ძველის-ძველია“.

სტეფანე პაულინისა და ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილისა, მართო მავიასა და მიხეილ იმტანგანიძისა ერთად უნდა მოვიხსენიოთ სხვა მესტამბეებიც (ზოგი მათგანი ზემოთ უკვე დავასახელეთ): იოსებ მესხიელი და ქრისტეფორე კეჭერაშვილი, დავით კეჭერაშვილი და რომანოზ ზუბაშვილი, ნიკოლოზ ორბელიანი (მეგდელ-მონაზონი) და ქრისტეფორე გურამიშვილი, იოსებ სამეგელი და მექსიქელე კავკასიძე, ათანასე აბილახვარი და რომანოზ რაზმაძე... და კიდევ ბევრი სხვა. ვინც თავისი თავდადებული შრომა-მოღვაწეობით ნაბეჭდ წიგნებს აწვდიდა ქართულ მოსახლეობას.

... ასე აიძრა, აზერითდა და გაფართოვდა წიგნის ხელოვნება ჩვენს ქვეყანაში.

მრავალი სიახლითა და დიდი ძვრებით შემოვიდა XX საუკუნე საქართველოში. ქართული ხალხიც ამ სიახლეთა ფერხულში ჩაება. დიდი ოქტობრისის სოციალისტურმა რევოლუციამ თავისი მძლავრი ნაბიჯების ძალა კავკასიაშიც აგრძობინა. 1921 წლის თებერვლიდან, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან მოკიდებული ასალი აღორძინება იწყო წიგნის გამოცემის საქმემ. დღეს საქართველო ერთ-ერთი მოწინავე ქვეყანაა წიგნის ხელოვნებაში. მრავალი საინტერესო და მაღალხარისხისი გამოცემით არაერთხელ ალაპარაკა საერთაშორისო საზოგადოებრიობა ჩვენმა რესპუბლიკამ. წიგნების გამოცემის რაოდენობამ და ტირაჟმა ხომ არნახულ დონეს მიაღწია და სწორედ ახლა, ქართული კულტურის ესოდენ მაღალი განვითარებისა და აყვავების დროს, გონების თვალს ვავლებთ რა წარსულს—ქართული წიგნის აღმოცენება-განვითარების გზას, ვამბობთ, რომ საქართველოში წიგნის ხელოვნების არნახული მაღალი დონე უზრუნველყო განათლებასა და კულტურაზე სახელწიფოს განუხრებელმა ზრუნვამ, განაპირობა იმ სამასობრივადააწლოვანმა ტრადიციებმა, რომლებმაც ათასობის წლოვანი დამწერლობიანი ლიტერატურა ბეჭდვის ჩარჩოებში მოაქციეს, წვლილი დასდო იმ წიგნმაც, რომელიც „... დაიბეჭდა სტამბაში პირველ“.

XVIII სუბამ გამოფენამ, რომელიც ამ რამდენიმე წნის წინ მოეწყო თბილისის ბაგმეთა სურათების გალერეაში, თბილისის საზოგადოებრიობას წარმოუდგინა სუთი სრული და განსვავებული მხატვრული ხედვის ნორჩი ხელოვანის შმეოქმედება.

თითხმეტი წლის სანდრო ერისთავის ნამუშევრები, რომლებიც ბევრჯერ იყო ექსპონირებული ბაგმეთა რესპუბლიკური და საკავშირო მასშტაბის გამოფენაზე (ერევანი, პალუხი, სოხუმი, ბიჭვინთა, თბილისი და სხვ.), გვხიბლავს როგორც თემატიკის მრავალფეროვნებით, ისე საინტერესო მხატვრული აზროვნებით. გამოფენაზე წარმოდგენილი ნამუშევრები ამდღავნებენ ნორჩი მხატვრის ფართო ერულიცაა, ყოველი თემის ხორცშესხინადმი სერიოზულ მიდომას. ს. ერისთავი გატაცებით ხატავს როგორც შშობილურ, ასევე უცხო ქვეყნების ქალაქებს. ავტორი შშობილური ქალაქის ცხოვრების რიტმსა და ხასიათს გნისაქმობით გრძობს და მეტად განიცდის, განსაკუთრებით მომხიბველდობით ასახავს თავის ნამუშევრებში ძველი თუ ახალი თბილისის უბნებს.

სიმყურდობა და წარსულის განცდაა ნორჩი მხატვრის ფანტაზიით შექმნილ ნახატში „შუასაუკუნეების ევროპული ქალაქი“. სურათში „ნიუ-იორკი“ ავტორი მშენიერებას ცათამყარების რიტმულ ნახატში ვეხვს. კომპოზიციური მთლიანობა გამარჩევს სურათს „მოედანი ეტლებით“, სადაც წინა პლანზე გამოსახულ დადიანთა ფიგურებს დინამიკა და სიცოცხლე შეაქვთ ნამუშევარში.

კეთილი განწყობა სუფევს ს. ერისთავის იმ ნახატებში, რომლებიც თბილისის ყოველდღიურ ყოფას ასახავენ. მხატვრის ყურადღების გარეშე არ რჩება არცერთი სიტუაცია, არცერთი ადგილი. ს. ერისთავი არასოდეს ივიწყებს ქართული ქალაქის მშენებლას, ისტორიულ ტაძრებს ლამაზი, წარწყმტა, ყელყელა გუმბათებით.

ქალაქური ცნდების ლირიკულობას ს. ერისთავის პიუნაქურ ნამუშევრებში ეპიკურობა სცვლის. სანდროს მთა უეკრს და ეს სიყვარული გადამდებია. მთას იგი ხატავს განმარტოვებით, კალთების ძირში შეფენილი სოფლებით, მაღალი, ზოგჯერ დაბალი პორიზონტით, მაგრამ მისი არსი ყველა სურათში უცვლილია — მთა დიდია და უძლეველი ხერტგან, რასაც ატვირთ სხვადასხვა მხატვრული ენისხით აღწევს: ზოგჯერ მთას იგი წინა პლანზე გამოსახავს. მისი მრგვლოვანი, ხან კი წახანტავი მთების მთლიანად ვსებენ სასურთო სიბრტყეს. სხვა შემთვევაში ავტორს მთები უკანა პლანზე გადააქვს, ხოლო წინა პლანს დაღობოს ან სოფელს უთმობს, მაგრამ აქაც მთა

გაგვთა ნახტავი გამოუნა

ცისანა კუხიანიძე



ქელოან მიტელაძე მსწავლებელი

დომინირებს, რაც სურათზე წინა პლანის ფიგურათა პროპორციების შემცირებითაა მიღწეული. გარდა პროპორციებისა, მთის სიდიადეს, სიმკაცრესა და მიუკარებლობას მხატვრი ღრუბლებით უსვამს ხაზს. მის მთებს თავზე, უმეტეს შემთხვევაში, პირქუში ღრუბელი ადგას. ზოგჯერ ღრუბლები მთის გლეუფ ფორმებს იმორთებენ, ხან კიდევ უპირისპირდებიან მის წახანაგოვან მასებს. ერთ-ერთ ნამუშევარში ღრუბელი დეკორატიულად არის გადმოცემული განცალკევებული მრგვალი ქულების სახით. მთის მასების გრაფიკული დამუშავებაც რამდენადმე დეკორატიულია, რაც სურათის მხატვრული სტილის მოლიანობას განაპირობებს.

ს. ერისთავის ნამუშევართა თემატიკა მხოლოდ ქალაქისა და სოფლის პეიზაჟებით როდი ამოიწურება. ნორჩ მხატვარს მრავლად აქვს ჟანრული სცენებიც ყოველდღიური ცხოვრებიდან: ფეხბურთის ჩანახატები, „ჩხუბი“, „მხერხავი და მუშები“, ხალხმრავალი „დასვენების პარკი“, „მექსიკური კორიდა“, აქვს აგრეთვე დინამიკით აღსავსე ბატალური სცენები, ილუსტრაციები, სხვადასხვა ლიტერატურული ნაწარმოებებისა თუ კინოფილმების მიხედვით შექმნილი სურათები. ყურადღების გარეშე არ სტოვებს იგი როგორც ქართულ ასევე აღმოსავლური კულტურის ძეგლებსაც. მისი სურათების უმეტესობა ზედხედშია გამოსახული. იგი პერსპექტივასაცა დაუფლებული, მაგრამ ყველა ნამუშევარში არ იყენებს მას. აღსანიშნავია ისიც, რომ თავის ნამუშევრებში ს. ერისთავი ხშირად ისახავს მეტად რთულ

ამოცანას — ფიგურათა მოძრაობის გადმოცემას, რომელსაც წარმატებით წყვეტს.

სურათში „ჩხუბი“ მოძრაობა დუნეა და ფიგურებს სიმყარე აკლიათ. სამაგიეროდ, კომპოზიციაში „ფეხბურთი“, „ბრძოლა“, „კანიონი“ (შესრულებლია 10 წლის ასაკში), „თბილისი“, „საბავშვო ბაღი“ მოძრაობა დინამიკური და ენერგიულია. აღსანიშნავია ამ ნამუშევართა კომპოზიციური მთლიანობაც.

ს. ერისთავი ძალეებს პორტრეტის ჟანრშიც ცდის. გამოფენაზე წარმოდგენილი მამის პორტრეტი უდავოდ იქცევა ყურადღებას გრაფიკული დამუშავებით, პორტრეტული მსგავსებითა და, რაც მთავარია, ხასიათის გადმოცემით.

კოლორიტის თვალსაზრისით საინტერესოა ს. ერისთავის ფერადი გრაფიკა. სვანეთის თეთრი ყინულოვანი მწვერვალების წარმოსახვისთვის მას ცისფერი პასტელი და ქაღალდის თეთრი ფონი აურჩევია.

თბილ, ყვითელ ფერს მიმართა ნორჩმა მხატვარმა სამხრეთ ამერიკის მცხუნვარე მზით განათებული კანიონის ასახვისას. ამ ფონზე გრაფიკული სიმკვრივით გამოიჩინა ოქროს მძიებელთა გრძელი ქარავანი და ცხენებსან ინდიელთა შავი ფიგურებიც.

სრულიად განსხვავებულია თითხმეტი წლის ნატო მირზაშვილის ნამუშევრები, რომლებიც არაერთხელ ყოფილა გამოფენილი თბილისში, პალესხა და ერევანში.

ნ. მირზაშვილს განსაზღვრული თემა იტაცებს მხატვრობაში, იგი გატაცებულია კოსტუმით. მისი ნამუშევრების პერსონაჟები ძირითადად ქა-

ლები არიან, ვინაიდან აქ მეტი გასაქანი ეძლევა მის ფანტაზიას.

ნ. მირზაშვილი თავის ნამუშევრებში, კოსტიუმის ფერწერულ ფერადონებსაან ერთად, განწყობასაც შესანიშნავად ვაძმოსცემს. ფიგურები მის ნამუშევრებში ყოველთვის ფორმტალურია. მათ გარეგნულ სტატისტიკაში იგრძნობა შინაგანი დინამიკა, სინატიფე და ქალური სინაზე. პოზები ძირითადად პარადულაა. თითქმის ყველა ფიგურა ოდნავ მარცხნივ გადახრილი, რაც ამოღებებს დინამიკის შეგრძობას.

ნ. მირზაშვილის კოსტიუმები თავისი სილუეტით, დეკორატიულ დეტალთა ხასიათის მე-18-19 სს-ის ევროპულ ტანაცმელს მოგაგონებენ. თითოეული მათგანი ზედმიწევნით თეატრალურია.

გრაფიკულ კოსტიუმებს გამოარჩევს მხატვრის მდიდარი ფანტაზია, კოსტიუმის გრაფიკული დამუშავების იუველირული მრავალფეროვნება.

გამოყენაზე წარმოდგენილი სამი ჟანრული სცენიდან ყურადღებას იქცევს „ქალი ინტერიერი“¹, სადაც დაცულია სამოსისა და ინტერიერის აქსესუარების სტილისტური ერთიანობა.

არანაკლებ აინტერესებს ნორჩ მხატვარს მოძრაობის გადმოცემის პრობლემა, რაზეც მეტყველებს გამოყენაზე წარმოდგენილი ნამუშევრები: „ქალი მწვანე ქოლგით“² და „ქალი მწვანე ბუმტით“³.

როდესაც ვათვალისწინებ ნ. მირზაშვილის გუაშით შესრულებულ ნამუშევრებს, ვრწმუნდებით, რომ იგი იცნობს მთა-თუმუთს, თუმცა არცერთი კოსტიუმი არა ჰგავს იქ გავრცელებულ სამოსებს, მხოლოდ ფერადი, ტალღოვანი, განივი ხაზები მთაში გავრცელებული თექების დეკორატიულ მოტივს მოგაგონებენ.

ნატოს ნამუშევრებში ხშირად შეხვდებით მრავალი ნაკეცისაგან შემდგარ მიძიმე თავსაბურავს, რომელიც მისი ფანტაზიითაა შექმნილი ეს თავსაბურავი განსაკუთრებულ ეფექტს იძენს დიდი ზომის ფერადი კოსტიუმების გადმოცემისას. ამ კოლორისტულად მდიდარ და საინტერესო ნამუშევრებში იგი თამამად ქმნის ფერადი ხაზების სრულიად თავისებურ სუსტმას, გემოვნებით ახამებს დახშულსა და მკვეთრ ფერებს; განსაკუთრებით გვხვობავს მწიფე შინდისფერისა და ცისფრის, მწვანისა და წითლის, მწვანისა და ყვითლის დაპირისპირება და შესამება, რომლის კოლორიტული სათავე ქართული თეკაა.

გამოყენაზე წარმოდგენილ ნამუშევრებს შორის განსაკუთრებული ლირიზმით გამოირჩევა ცამეტი წლის მარინე ჯიშკარიანის პეიზაჟები. იგი ფაქტურად გრძნობს ბუნებას, ტკბება მისი მშვენიერებით. მის პეიზაჟებში იხსება ხასხასა მწვანე ფოთლებში ჩაქსოვილი, მზის სხივებით დაფენილი ჩრდილ-სინათლის მონაცვლეობა („ჩემი ვუო“), მზით განათებული ღრუბლები და მწვანეში ჩაძირული, ცისფერი, ანკარა მდინარე, ასწლოვა-



ნატო მირზაშვილი

ქალი ინტერიერი



სანდრო ერისთავი

ბრძოლა

სანდრო ერისთავი

ქალაქი





ნატო მირზაშვილი

ბეჭვიანი ქალი

ნი სხეებით დარდილული ქართული ტაძარი თუ მარტოხელა სე.

ქართული
კალენდარი

კოლორიტულად მომხიზველელა მ. ჯიშკარიანის „სკამი წითელი ფარდაგით“. ფონისა და ნიადაგის გადმოცემისას მხატვარი ერთმანეთთან ახამებს პასტელის თბილსა და ცივ ფერებს (ლურჯი, თეთრი, ფიურუსისფერი, მწვანე, ყვითელი, შავი), ხოლო სკამზე გადაფარებული ფარდაგის ღია წითელ ფერს კონტრასტულად უპირისპირებს სურათის საერთო კოლორიტს. სურათი გამოირჩევა ფერისა და განწყობის ცოცხალი შერქმევით.

მ. ჯიშკარიანის პეიზაჟებში რაღაც იდუმალი სიჩუმე სუფევს, ნორჩ მხატვარს ზაფხულის პერიოდი იტაცებს, თაკარა მზე და მწვანე ფოთლებით დარდილული მიდამო.

თბილ ფერთა გამოთავა გადაწყვეტილი „სოფელი შენაქო“, სადაც არემარე — ოღნავ მომწვანო, ზოგან მოგარდაფრო-მოყვიითალო მინდორი შივ ჩადგმული ყავისფერი ეშო-სასლებით, — მზის სხივებითაა განათებული. თავის პეიზაჟებში ნორჩი მხატვარი გადმოსცემს არა მარტო ბუნების მშვენიერებას, არამედ ამ მშვენიერების ხილვით გამოწვეულ განწყობასაც.

მ. ჯიშკარიანის პეიზაჟებში ადამიანი არსად არ არის გამოსახული, მაგრამ ყველგან იგრძნობა მისი სიახლოვე და კვალი.

პეიზაჟებთან ერთად მ. ჯიშკარიანმა გამოფენაზე წარმოადგინა მცირე ზომის ფერადი სკულპტურის ნიმუშები, რომლებიც იუმორის ნატიფი გრძობითაა შექმნილი. აქვე იყო გამოფენილი გრაფიკული ნამუშევრები და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები, რომლებიც ნორჩი მხატვრის შესაძლებლობათა დიაპაზონზე მეტყველებენ. მარინე უმარტივესი მხატვრული ხერხებით ქმნის თოჯინებს. მასალად იყენებს მძივებს, ძაფის კონებს, ფერად ქაღალდსა და ქსოვილს.

ინდივიდუალური ხელწერით იქცევა ყურადღებას თერთმეტი წლის პაატა წიკლაური, რომლის ნახატები ექსპონირებული იყო იაპონიის, გერმანიის, რუმინეთის, ბულგარეთის, აზერბაიჯანის, პალეზის, ერევნის, ბათუმის, ბიჭვინთის, თბილისის საკამოფენო დარბაზებში.

პაატა წიკლაურის ნამუშევრებში წამყვანი მნიშვნელობა ფერს ენიჭება. იგი ფერთი ახროვნებს. ფორმების ზოგადი დამუშავება, დეკორატიული ელემენტის სიჭარბე მეტყველებს პაატა მხატვრის მიდრეკილებაზე მონუმენტალიზმისაკენ. პაატა ბავშვური უშუალობითა და მდიდარი მხატვრული ფანტაზიით გადმოცემს თანამედროვე ცხოვრების ფერხულს. მის ნამუშევართა უმრავლესობა თემატურად მასშტაბური და სახეიშოა. ასეთებია; „60 წლისთავი“, „მ მარტი“, „წითელი არმიის დღე“, 1 მაისი“, „მშვიდობა“ და სხვა.

კოლორიტისა და კომპოზიციის მხატვრული ერთიანობით, სახეიშო განწყობილებით გამოირჩევა „60 წლისთავი“.

ნატო მირზაშვილი

ფერადი კოსტიუმი



სასურათე სიბრტყე ამ ნამუშევარში ხალიჩასავითა მოხატული. დემონსტრანტების მასა მაყურებელისაკენ მოემართება. თამამი კომპოზიციური ხერხებით პატარა მხატვარი ცდლობს გამოასახული და რეალური სივრცეების გაერთიანებას. პერსონაჟები სურათიდან თითქოს რეალურ სივრცეში გადმოდიან. სწორედ ამ სივრცეთა ზღვარზე, მის ცენტრში ათავსებს პაატა კომპოზიციის აზრობრივ მახვილს — ქართულ კაბასა და ჩოხასში გამოწყობილ მოცეცვავე წყვილს. სურათის ემოციურ ზემოქმედებას კომპოზიციასთან ერთად აძლიერებს ფერთა ექაარესია, მკვეთრი, მაგრამ მდიდარი და საზეიმო განწყობის შესაბამისი ნათელი კოლორიტი. საგულისხმოა ისიც, რომ პაატა წიკლაური სივრცით პერსპექტივასთან ერთად, პაერის პერსპექტივასაც გრძნობს, თუმცა ზოგიერთ სურათში განზრახ არ იყენებს მათ, რაც ერთგვარი მხატვრული ხერხის როლს ასრულებს. ასეთია მისი „ძველი და ახალი თილისი“, სადაც ავტორი ყველა გამოსახულებას ერთ სიბრტყეზე ათავსებს. თითოეული ფიგურა საერთო ნარინჯისფერი ფონისაგან გამოყოფილ ყვეთელ ლოკალურ ფონზეა გამოსახული, და, ამდენად, მკაფიოდ იკითხება. იმავე ხერხს მიმართავს მხატვარი სურათში „რვა მარტი“.



ქეთინო მიქელაძე

0033ა

მრავალფიგურაინი კომპოზიციების სახიერი გადაწყვეტის უნართან ერთად, პ. წიკლაურს აქვს მასვილი მხატვრული ადლო და იუმორის გრძნობა, რაც თავს იჩენს ამა თუ იმ სიტუაციის ასახვისას. სურათში „ტურისტული მოგზაურობა“ მანქანის წინა ხედს პატარა მხატვარი დამნაშავე ადამიანის გამომეტყველებას ანიჭებს, გზაში დაზიანებული მანქანა თითქოს შეწუხებული შეპყურებს მის გამო მწვანე ველზე ლოდინით მოწყვნილ მგზავრებს.



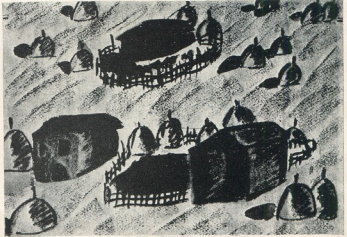
ქეთინო მიქელაძე
კლონი

პ. წიკლაურს იზიდავს ზღაპარი, ფანტასტიკა, ყოველდღიური ცხოვრების სურათები. მისი ნამუშევრები: „მთა სამანქანო გზით“, „კარუსელი“, „ზღვის სანაპირო“, „ბენზინის ბაზა“ და სხვ. გაკვირვებთ მხატვრული გამოგონებლობით, ორიგინალური დეკორატიულობით, კონტრასტულ ფერთა შეხამებით.

მარინე ჯიშკარიანი

პეიზაჟი

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო პაატა წიკლაურის მიერ მოგზაურობის დროს შესრულებული ჩანახატები, მათ შორის „ყვავილების ბაზარი ტალინში“ და „კიევის სოფლის ტაძარი“. მას აქვს მუსიკალურ ნაწარმოებთა საინტერესო ილუსტრაციებიც.



და, ბოლოს, რამდენიმე სიტყვა პ. წიკლაურის ერთ-ერთ საინტერესო სურათზე „ტურისტული ბანაკი“, რომელიც გვიხილავს, როგორც ფერთა კომპოზიციით, ასევე ბუნების უშუალო განცდით. ავტორს კარებისა და მანქანის მოიხფრო წითელი ფერი გადააქვს ტყის სიმწვანეშიც, ისე, რომ წითელი ფერი გარშემო უვლის მწვანე ბორცვს, რომელზეც მკაფიოდ იკითხება შვეიცონტურით გამოსახული პატარა მწყემსი. ნახირი



მარინე ჯიშკარიანი

პეიზაჟი



პატა წილაური

ციოც

პატა წილაური.

ზღვაზე



სურათის გეომეტრიულ ცენტრს ქმნის; ამ სურათით პატარა მხატვარი ყურადღებას ამახვილებს ტყე-რისტული ცხოვრების ყველაზე მიმზიდველ მომენტურს, ბუნების უშუალო განცდაზე.

პ. წილაური ყოველდღიური ცხოვრების პროზაულ სურათებსაც მხატვრულ სიღაზრდას აქცევს, ასეთია მისი „ბუნების ბაზა“, „სასწრაფო დახმარება“, რომელიც შიდი წლის ასაკში დახატა. გამიფენის მონაწილეთა შორის ყველაზე პატარა მხატვარმა რვა წლის ქეთევან მიქელაძემ მებუთედ მიიღო გამოფენაზე მონაწილეობა. ივხატავს ჟანრულ სცენებს და პორტრეტებს, ქალაქისა და სოფლის პეიზაჟებს, ნატურმოტებს, ზღაპრების ილუსტრაციებს, ხატავს ფანქრით, გუაშით, აკვარელით, პასტელით. ჟანრულ სურათებში ყველაზე უკეთ მუდავნდება ქ. მიქელაძის გულწრფელი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. მას უყვარს თავისი სახლი, მეზობელი, ოჯახის წევრები, ამხანაგები, მათთან გართობა და სტუმრობაც და ყველაფერს ამას გადმოსცემს თავის სურათებში. მისი სახლების მეოთხე კედელი, თეატრალური დეკორაციების მსგავსად, ყოველთვისა ღიაა, და შეგვიძლია თვალი გაავადვწოთ დიდი სახლის მკვიდრთა ყოველდღიურ ცხოვრებას.

უშუალო და მომზიბლავია ქ. მიქელაძის პორტრეტებიც: დედის პორტრეტი, მსახიობი ქალის პორტრეტი, მოცეკვავეთა პორტრეტი, მასწავლებელი, კლოუნი და სხვ.

რვა წლის მხატვარი პორტრეტებში გადმოგვცემს ადამიანის პროფესიულ ხასიათს.

ქ. მიქელაძე ფერებს ხმარობს უტყუარი ინტუიციით. მისი ნახატების ფაქტური კოლორიტი ყოველთვის მჭიდრო კავშირშია სურათის შინაარსთან, პატარა მხატვარი ფერს განსაკუთრებით ფაქტურად გრძობს პეიზაჟების გამოცემისას. ვის არ მოხიბლავს მისი „ფირუზისფერი ხეები“, „ახალი წლის“ თოვლიანი საფარველი თბილი მოვარდისფრო-მოწითალო კოლორიტით, ფანტაზიით ნახატი ძველი თუ ახალი თბილისის ხედები და სხვ.

დინამიკურობით და მხატვრული ხერხების შინაარსთან ლოკუური კავშირით გამოირჩევა მისი „ცივაობა“, სივრცის ორგანიზაციის და კომპოზიციური გამომსახველობის ქ. მიქელაძე აღწევს „ყვავილების ბაზრობაში“ და სხვა სურათებში.

გვერდს ვერ აწუვლით „სარეზერვუარო თავიუღსაც“, რომელიც გამოირჩევა დეკორატიულობითა და ფერთა კომპოზიციით. უნდა აღვნიშნოთ ქ. მიქელაძის მშვენიერი ილუსტრაციებიც ანდერსენის ზღაპრის „თოვლის დედოფლისათვის“.

განხილული ნამუშევრები გვარწმუნებს თითოეული ბავშვის შემოქმედებით პოტენციასში, რომლის სრულყოფილად გამოვლენასა და განვითარებას სჭირდება პატარების ხანგრძლივი, დაამბული შრომა და მათდამი უფროსების სათუთო დამოკიდებულება.

ნიკო ნიკოლაძე

ხელოვნების

საზოგადოებრივი

დანიშნულების

შესახებ

ლია წურწუშია

დიდ ქართველ სამოციანელს ნ. ნიკოლაძეს გარკვეული წვლილი მიუძღვის ქართული ესთეტიკური აზრის განვითარების საქმეში. მატერიალისტური ესთეტიკის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა ქართულ სინამდვილეში თავის დროზე სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადა „წმინდა ხელოვნების“ თეორიას და მკვეთრად ჩამოაყალიბა რეალისტური ხელოვნების განვითარების თეორიული პრინციპები.

ნ. ნიკოლაძის ესთეტიკური მემკვიდრეობა თავისი პრობლემატებით დღესაც აქტუალურად ეხმარება ბევრ პრინციპულ საკითხს თანამედროვე ესთეტიკაში. ამ მხრივ, საყურადღებოა ნ. ნიკოლაძის თვალსაზრისი მხატვრული კულტურის სოციალური ღირებულების, ხელოვნების საზოგადოებრივი როლისა და დანიშნულების შესახებ.

XIX საუკუნის ნი-იანი წლების რუსეთსა და საქართველოში ესთეტიკის ამ საკვანძო საკითხის გარშემო ცხარე დავა მიმდინარეობდა ორ მტრულ იდეოლოგიას — რევოლუციურ-დემოკრატიულსა და კონსერვატორულ-ლიბერალურს — შორის. დავა აკადემიურ ხასიათს როდი ატარებდა. საქმე ეხებოდა ხელოვნების დანიშნულების გარკვევას კონკრეტულ-ისტორიულ ვითარებაში — ბატონყმური წყობის კრიზისისა და რევოლუციური სიტუაციის პირობებში.

ძველი იდეალისტური გაგება ხელოვნების წარმოშობას „სილამაზის, სიკეთისა და ჭეშმარიტების“ მარადიული იდე-

ალებისაკენ ადამიანის მიწრაფებით ხსნიდა: რეალური სინამდვილე უხეშია, არასრულყოფილია ამ იდეალებთან შედარებით, ამიტომ ხელოვნება არ შეიძლება სინამდვილის ასახვას წარმოადგენდეს; იგი უნდა წმენდდეს, „აკეთილშობილებდეს“ რეალურ ცხოვრებას, იღებდეს მისგან მხოლოდ მოშიბებულ, მშვენიერ მოვლენებს. ხელოვნებამ თავისთავში უნდა ეძებოს მიზანი, რადგან ხელოვნება თვით არის მიზანი; ხელოვნება ხელოვნებისათვის უნდა არსებობდეს. ხელოვნებისადმი ამგვარი მიდგომა ცხოვრებისაკენ გაქცევას, ცხოვრების დისკრედიტაციას ნიშნავდა, ძნელი არ იყო ამ თეორიის პოლიტიკური საჩულის დანახვა: „წმინდა ხელოვნების“ ლოზუნგს ამოფარებული ლიბერალი და სხვა ჯურის რეაქციონერი მწერლები ყოველნაირად ცდილობდნენ ხელოვნების ყურადღება ჩამოეცილებინათ საზოგადოებრივი საკითხებისაგან, დაეცალათ იგი საზოგადოებრივი შინაარსისაგან და ფუქსიტყვაობად გადაექციათ.

„წმინდა ხელოვნების“ თეორიის რეაქციული არსი ძირშივე ეწინააღმდეგებოდა რევოლუციონერ-დემოკრატთა ამოცანას — დაეცირებინათ ხელოვნებისათვის სოციალური ფუნქცია. ამიტომ ისინი გადაჭრით უარყოფდნენ „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ ლოზუნგს. ჯერ კიდევ 40-იან წლებში ბ. ბელინსკიმ დაუზოგავად ამხილა ამ თეორიის იდეალისტური ხასიათი, მიუთითა მის პირდაპირ კავშირზე გერმანული იდეალისტური ესთეტიკის რეაქციულ მხარესთან.

ბ. ბელინსკის მიერ დაწყებული ბრძოლა დღევით „ხელოვნება ცხოვრებისათვის“ კიდევ უფრო გააღრმავა ნ. ჩერნიშევსკიმ. „ნარკვევებში გიგოლის პერიოდის რუსული ლიტერატურის ისტორიიდან“ ნ. ჩერნიშევსკიმ ცხადყო, რომ თანამედროვე საზოგადოებრივ ბრძოლაში თეორია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ გაბატონებულ კლასთა ინტერესებს ემსახურება. იგი ერთგვარ მიზმას წარმოადგენს, რომლის მიღმა ცდილობენ შელოვნება სხვა მიმართულებით წაიყვანონ. ეს მიმართულება ხელოვნებას „მხოლოდ მცირერიცხოვან ბედნიერთა მსახურად“ ხდის და ხელს აძლევს იმათ, „ვისთვისაც არ არსებობს საზოგადოებრივი ინტერესები“.

„წმინდა ხელოვნების“ აპოლოგეტების წინააღმდეგ ბრძოლის დროს ნ. ჩერნიშევსკი არა მარტო უარყოფდა მათს ტენდენციას, არამედ განსზოგავდა კიდევ ამ ტენდენციის ადგილს ლიტერატურაში. მისა თქმით, თანამედროვე პირობებში ხელოვნების განყენება საზოგადოებრივი ცხოვრების „მღელვარე ნაპირებიდან მარადიული იდეალების“ მშვიდობიან სამყაროში შეიძლება აწყობდეს მხოლოდ იმათ, ვისაც ამინებს მასების მოძრაობა არსებული წყობილებას დასამხობად.

„წმინდა ხელოვნების“ წინააღმდეგ მაკაცრ იდეურ-ლიტერატურულ ბრძოლაში ჩაბმული იყვნენ რუს რევოლუციონერ-დემოკრატთა იდეებზე აღზრდილი ქართველი სამოციანელებიც. მათ შორის ერთ-ერთი პირველი იყო ნ. ნიკოლაძე.

ნ. ნიკოლაძე რევოლუციურ-დემოკრატიული პოზიციებიდან ილაშქრებდა იმათ წინააღმდეგ, ვინც ხელოვნებაში „ნაკეთობის სინატიფესა“ და „ფორმის სილამაზეს“ ეძებდა,

ხლო მის საზოგადოებრივად სასარგებლო, „უტილიტარულ ღირებულებას“ უნდადლებას არ აქცევდა. ასეთ პირობებში, მისი თქმით, „ლიტერატურა უწარმოადგენს უკმა და უაზრო განსართობის მოსახლეობის იმ წარმომადგენლისთვის, რომლისთვისაც გინებრივი პროგრესი და საყოველთაო სასარგებლო მიდევნება მიუწოდებელია“. ჭეშმარიტი ხელოვნება ვერ ჩატება ვიწრო ნატკუში, მას უდიდესი საზოგადოებრივი ფუნქცია აქვს: „საზოგადო მდგომარეობა გამოსატყვის და საზოგადო მიზანს მიუახლოვებს თავისი საზოგადოება“.²

ნ. ნიკოლაძე ტიპიური წარმომადგენელია ქართველ მწერალთა იმ თაობისა, რომელმაც ხელოვნებას, კერძოდ, ლიტერატურას, მოსთხოვა, „ნამდვილი ცხოვრების“ ცოდნა, ყოველდღიური ბრძოლა მისი პრაქტიკული გაუმჯობესებისათვის, „სარგებლიანი მოქმედება“ თანამედროვე გარემოებათა და საზოგადოებრივ საჭიროებათა შესაბამისად. ამ თვალსაზრისით იგი ქართულ ლიტერატურულ-საზოგადოებრივ ცხოვრებაში რევოლუციურ-დემოკრატიული პრაქტიციზმის პრინციპების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო თანმიმდევრული გამტარებელია.

ნ. ნიკოლაძე თავის შესვლულეებას ხელოვნების საზოგადოებრივ დანიშნულებაზე სწორედ ამ პრინციპების საფუძველზე აყალიბებს. მისი აზრით, ხელოვნება სინამდვილის პასიური, „უმოქმედო ჭეშრტა“ კი არ არის, არამედ აქტიური შემოქმედებითი პროცესია, რომელიც თავისი შედეგით დიდ გავლენას ახდენს საზოგადოებრივი ცხოვრების მიმდინარეობაზე. ხელოვნებამ კონკრეტულ-ისტორიული ვითარების შესაბამისად უნდა განმარტოს „თუ როგორია ნამდვილი ცხოვრება, რა თვისება აქვს თანამედროვე ხალხს და საზოგადოებას“.³ ხელოვნება სინამდვილის ასახვით ღრმა ცოდნას აძლევს ადამიანს ცხოვრებისეული მოვლენების შესახებ. ხელოვნება „ინამდვილის მხატვრული შექმნება“.

ხელოვნების მიერ მატერიალური სამყაროს შეცნობის შესაძლებლობას, და, აქედან გამომდინარე, მის შემქმნებით ფუნქციას ყოველთვის აღიარებდა მატერიალისტური ესთეტიკა. უფრო მეტიც, იდეალისტური ესთეტიკა თავისი განვითარების შედეგად საფესურზე — ჰეგელის ესთეტიკაში — აღიარებს ხელოვნების შემქმნებით შესაძლებლობას. მაგრამ ჰეგელთან ხელოვნება აბსოლუტური სულის გამოვლენის ერთ-ერთი ფორმაა, თვითშემეცნების საფესურია. აბსოლუტური სულის თვითშემეცნების მიზნაა ჭეშმარიტების შეცნობა, ამდენად ხელოვნება, ჰეგელის გაგებით, ჭეშმარიტების შეცნობის ერთ-ერთი საშუალებაა.

რევოლუციურ-დემოკრატიული ესთეტიკა, რომლის უდიდეს დამახასიათებელს იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ ბრძოლა წარმოადგენს, უარყოფს რა ხელოვნების არსის იდეალისტურ გაგებას, ავითარებს ჰეგელის აზრს ხელოვნების შემქმნებითი ღირებულების შესახებ, მაგრამ, მისგან განსხვავებით, თვლის, რომ ხელოვნება გარსამყაროს შეცნობისა და მისი გარდაქმნის საშუალებაა. შეიძლება ითქვას, რომ რევოლუციონერ-დემოკრატები ძლიერ ახლოს მივიდნენ ხელოვნების შემქმნებითი ღირებულების მარქსისტულ გაგებასთან.

ნ. ნიკოლაძე მტკიცედ დგას რევოლუციურ-დემოკრატიულ პოზიციაზე, როცა ხელოვნების შემქმნებით შესაძლებლობას ასახულებს. მისი აზრით, ხელოვნების შემქმნებითი ფუნქცია მხოლოდ სინამდვილის ასახვით არ ამოიწურება. ხელოვნებამ არა მარტო უნდა ასახოს, არამედ უნდა ახსნას სინამ-

დვილე, აღმოაჩინოს მიხეუ-შედგობრივი დამოკიდებულება საზოგადოებრივ მოვლენებს შორის. მხატვრულ წარმომადგენელს სინამდვილე ისე უნდა იყოს წარმოდგენილი, რომ ადამიანს „კარგსა და ავს მხარეს სწნობდეს და თანი იმ მიზეზების გაგება ჰქონდეს, რომელთაც ესეები დაუბანია“.⁴ ნამდვილი და არა მოჩვენებითი, არსებითი და არა შემოხვევითი კავშირის შემჩნება ცხოვრებისეული მოვლენებს შორის შეუძლია მხოლოდ მტკიცე და შევსებული რწმენის მქონე ხელოვანს. სინამდვილის რეალისტური მხატვრული ასახვა ასახვის იბიექტთან ხელოვნების აქტიურ დამოკიდებულებას გულისხმობს. ნამდვილი ხელოვანი არ შეიძლება უბრალო ეკლამდ-წერლად დარჩეს: ნებისთ თუ უნებლიეთ იგი განაჩენს გამოუტანს არსებულ სინამდვილეს, მიიღებს ან უარყოფს, შეაქებს ან ახადებს მას. აქედან ხელოვნების კიდევ ერთი დანიშნულება — მსჯავრის დადება საზოგადოებრივ მოვლენებზე. ნ. ნიკოლაძე საკვებით მართებულად შენიშნავს, რომ რეალისტური ხელოვნების განვითარების სწორი გზა სინამდვილის კრიტიკული გამოსახვის ის შემოქმედებითი მეთოდია, რომელიც საშუალებას აძლევს ხელოვანს დღის სინათლეზე გამოიტანოს ცხოვრების ავ-კარგი, დაუფარავად ამსილოს ბნელი მხარეები, დაანახოს საზოგადოებას თანადროულობის სატკივარი. რეალისტური პატრიც, ცხოვრების უარყოფითი მოვლენების ულმოებლი მხილება, — ამბობს ნ. ნიკოლაძე, — ხელოვნების პირველი მოთხოვნილებაა განსაკუთრებით მაშინ, როცა საზოგადოებრივი წინააღმდეგობით იჩენენ თავს და სოციალურ ძალთა ბრძოლა ჩაღდება. ამ დღის მწერლობის კალია საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე სოციალური ცვლილებების ანალიზთან ერთად ამსილოს მისი მახინჯი მხარეები. ნ. ნიკოლაძე ამის ბრწყინვალე ნიმუშად ნ. ცხოვრების „რევიზორს“ ასახულებს. ამ წარმოების ღირსება, — წერს ნ. ნიკოლაძე, — ის არის, რომ „ეთი ანეკდოტი, რომელიც ფაბულად ედება კომედიას, ქრება და უნდა პოან-ზე დგება ჩვენი სინამდვილის, ჩვენი ცხოვრების ისეთი მხარეები, რომლებსაც საზოგადო მომხილელთა აქეთ“.⁵

„რევიზორის“ კრიტიკული ანალიზის საფუძველზე ნ. ნიკოლაძე ბრწყინვალედ ავითარებს აზრს იმის შესახებ, რომ სინამდვილის მახინჯი მოვლენების მხილებით ხელოვნებამ განაჩენი უნდა გამოუტანოს ყოველგვარ უსამართლობას, ბოროტებას, უსინდისობას. ამით იგი დეფინირება საზოგადოებას მოვლენებისადმი სწორი დამოკიდებულების გამომუშავებაში. „ჩვენი ლიტერატურა, — წერს ნ. ნიკოლაძე, — მუდამ უნდა უბრტყილებს საზოგადოებას, რომ ჩვენებრივი ცხოვრება ნაკლებთა ჩაზოვავს კაცურს, და-ნახებდეს იმ კაცური ცხოვრების სურათებს, გამოუხატავდეს ჩვენი მდგომარეობის, ჩვენი უზრუნველობის, უთავებლობისა და საზოგადო განწყობების ზარალს“.⁶ ესმარება რა სინამდვილის მოვლენების შეცნობაში, ხელოვნება ადამიანს საზოგადოებრივი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების გზასა და საშუალებასაც აწვავს. ამ მიმართებით ხელოვნება საზოგადოების თვითშემგნების ამაღლების, ბრძოლისა და მოქმედებისთვის მისი გამოფხიზლების საუკეთესო საშუალებაა. იგი საზოგადოებაში „გონების გახსნის, ხასიათის, ზნისა და ცხოვრების გუმჯობესების სურვილს“⁷ (ზახა ჩვენი — ლ: წ.) წარმოშობს.

ხელოვნების საზოგადოებრივ დანიშნულებაზე მსჯელობისას ნ. ნიკოლაძე განსაკუთრებით გამოყოფს მხატვრულ ლი-

ტერატურას, მწერლობას და მის საგანგებო როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ორი მომენტით ხსნის: ჯერ ერთი, მას მეტი შესაძლებლობა აქვს მოწინავე იდეები იქადაგოს, ამასთან, იგი განსაკუთრებული ემოციური ძალით მოქმედებს მკითხველის გრძნობასა და გინებაზე. „იმ ძალთა შორის, რომლებიც ერს ზრდიან და ამალდებენ, მწერლობას ერთი უპირველესი ადგილთაგანი უკავია“. ცხადია, აქ ნ. ნიკოლაძის მხედველობაში აქვს რეალისტური ლიტერატურა, რომელიც, მისი აზრით, სინამდვილის რეალისტური ასახვით უდიდეს როლს ასრულებს ცხოვრების ობიექტურ კანონზომიერებათა შეცნობაში.

როგორც ყველა რევოლუციონერ-დემოკრატი, ნ. ნიკოლაძე განმანათლებლადია, რომელსაც საზოგადოებრივი ცხოვრების წინსვლის ერთ-ერთ აუცილებელ წინაპირობად ხალხის ზნობრივი და გონებრივი განვითარება, მისი შეგნებისა და განათლების დონის ამაღლება მიიჩნია. ამ თვალსაზრისით წერს იგი: „თუ მართლა სამყიდოდ მიგვაჩნია ჩვენი ხალხი, თუ მართლა გვწამს მისი მომავალი, ჩვენ ის უნდა გავაძლიეროთ, როგორც მატერიალურის მხრით, — სამართლიანად, კეთილშობილურ განწყობილების დაფუძნებით, ისე ზნობით, — მისი გონებისა და ცოდნის გაუმჯობესებით“.⁸

აქ ნ. ნიკოლაძე აშკარად მოითხოვს ცხოვრების გარდაქმნას რევოლუციურ საწყისებზე, „სამართლიანი კეთილშობილი განწყობილების დაფუძნებას“ და ხალხის რევოლუციური თვითშეგნების გაღვივებას განათლებისა და ცოდნის გზით.

ნ. ნიკოლაძის შესხედლებით, ადამიანის სულიერი სამყარო ხელოვნების მეშვეობით ყალიბდება. ხელოვნების გარეშე ადამიანი დაკარგავდა ადამიანურ სახეს, მისი არსებობა დედამასხაიანებზე უკიდრებლად ნიშნს. ამიტომ ხელოვნება აუცილებელია ადამიანთა საზოგადოებისათვის, როგორც მისი „ზნობრივი ერთობის“ მტკიცე საფუძველი. საზოგადოების განვითარების ისტორია ადასტურებს, — შენიშავს ნ. ნიკოლაძე, — რომ „საზოგადოებზე ლიტერატურის გავლენის გაქრობას დედამიწის ყველა ქვეყანაში, ყოველთვის თან მოჰყვებოდა საზოგადოების ზნობრივი ხასიათის დაქვეითება, აწვარადიანი ინტერესების სიჭარბე, ადამიანურობის დავიწყება და ზნობრივი გრძნობების საერთო შესუსტება“.⁹

მწერლობის სწორ გეზსა და მიმართულებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ჩამორჩენილ ერებისათვის. კეთილშობილად და პოლიტიკურად განვითარებულ ქვეყნებში, — წერს ნ. ნიკოლაძე, — „მწერლობა ისეთი აუცილებელი და საჭირო იარაღია, ურომლისოდაც ერს გზა და კვალი დაებნევა“. თუ განვითარებულ ქვეყნებში ერს სხვა იარაღიც მოეპოვება ზრდისა და წარმატებისათვის, სახელდობრ, სრული თვითმართულობა, წარმომადგენლობა, ყრილობანი და სხვა, იქ, „სადაც თითქმის ერთიანად დაშუშალია ყოველი სხვა გზა განვითარებისა, მწერლობა ერთადერთი იარაღია საზოგადო სიკეთის დაცვისა და შემატებისათვის“.¹⁰

ხელოვნება თავის უმაღლეს დანიშნულებას — უკეთესი ცხოვრებისათვის საბრძოლველად დარაჯობის საზოგადოება — განასოცილებს მამინ, როცა აწყყო ვითარების სწორად ჩვენებასთან ერთად უკეთესი ცხოვრებისაკენ მიუწოდებს ხალხს, გააღვივებს მასში მებრძოლ სულისკვეთებას, ჩაუნერგავს მწარე სინამდვილესთან შერეობილობის გრძნობას.

როგორც ვხედავთ, ნ. ნიკოლაძე არ ემაყოფილებდა განმა-

ნათლებელი იდეით — ხელოვნებას დააკისროს მხოლოდ ზნობრივი და გონებრივი აღზრდის ფუნქცია და ხელოვნების დანიშნულების ცნებას რევოლუციური შენაარსის შესახებ — ხალხში რევოლუციური შეგნების შეტანა, არსებულის გარდაქმნის აუცილებლობის დამტკიცება და „უკეთესი ცხოვრებისაკენ“ მიწოდება. ამასთან დაკავშირებით, აუცილებელია აღვნიშნოთ ისიც, რომ ნ. ნიკოლაძე ხშირ შემთხვევაში რადიკალურ დასკვნებს აკეთებდა იმ მიმართებით, რომ არსებულის შეცვლაში არ გამორჩეულა რევოლუციური ბრძოლის საჭიროება. საზოგადოების გონებრივი და ზნობრივი განვითარების აუცილებლობის აღიარება მას ხელს არ უშლიდა რადიკალურ საშუალებების გამოყენებაზე მიიჭითება. ნ. ნიკოლაძე გარკვევით აცხადებდა, რომ „ხალხის ზნისა და ჩვევების შეცვლაში ან გაუმჯობესებაში უმთავრესი გავლენა იმ ხალხის მდგომარეობას და წყობილებას აქვს“, ამიტომ ხელოვნება ჯერ ხალხის მდგომარეობის გაუმჯობესებაზე უნდა იზრუნოს, „საზოგადოების ზნობრივი აღზრდა საზოგადოების წყობილების და მდგომარეობის გაუმჯობესებას მისდევს, უმისოთ, კი სრულიად შეუძლებელია...“¹¹

ნ. ნიკოლაძე რომ არსებული წყობილების შეცვლაში ბრძოლის რევოლუციურ გზას არ უარყოფს, ეს აშკარად ჩანს მისი მსჯელობიდან სახალხო აჯანყების შესახებ (იხ. „მოთვრობა და ახალი ახალგაზრდობა“) ¹² როცა იგი პუგაჩოვის, სტეფანე რაზინის ან პოლონეთის 1863 წლის აჯანყებებზე საუბრობს. ნ. ნიკოლაძის მსჯელობები რუსეთის პერიფერიების საზოგადოებრივი ცხოვრების შესახებ ცხადყოფენ, რომ იგი რევოლუციას ხალხთა ინტერესების დაცვის ერთ-ერთ რადიკალურ საშუალებად თვლიდა. მაგრამ ამავე დროს ქართველი რევოლუციონერ-დემოკრატი რევოლუციური სიტუაციის მშვიდობიანი გზით გადაწყვეტის შესაძლებლობასაც უშვებდა. ეს პოზიცია არ ნიშნავს მის უკან დახევას: რევოლუციური პირობების დაცემისა და რეაქციის პერიოდში ნ. ნიკოლაძე ისევე როგორც რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები, ეჭვდება ნიკოლაძეულ აჯანყებისაკენ მიწოდების დროულობაში. ნ. ნიკოლაძის შეხედულებით, კონკრეტული სიტუაცია მოითხოვს ბრძოლის საშუალების შეცვლას. იგი ნაადრევად მიიჩნევს რევოლუციას, რადგან ეს უკანასკნელი, მისი აზრით, დიდ მომზადებას მოითხოვს: ცოდნით შეიარაღება, ცხოვრების გამოცდილების გააზრება, ხალხის მზარდატყვას. ამ მიმართებით ხელოვნებას უდიდესი ამოცანა აკისრია, — გამოაფხიზლოს ხალხში მივლენებარე ძალები და მიმართოს ისინი სოციალური და ეროვნული ჩაჯვრის წინააღმდეგ საბრძოლველად.

ნ. ნიკოლაძის ეს პოზიცია ნათლად ჩანს მის მიერ თანადროული ლიტერატურული მოვლენების კრიტიკული შეფასების დროს. ასე მაგალითად, 80-იან წლებში ჟურნალ „ოტკრესტენნიე ზაპისის“ ფურცლებიდან მან კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა გრაფ ვალუევის რომანი „ლორინი“, რომელიც მისი შეხედულებით „საკუთარი ნებისა და აზრის უქონლობას“, ცხოვრების მოვლენისადმი პასიურ დაპოკიდებულებას, „დაუბრუნებელი დამცირებისადმი“ მინერ მორჩილებას — „მოთმინებას და მხოლოდ მოთმინებას“¹³ ქადაგებდა.

ნ. ნიკოლაძის თქმით, მთელს რომანს ურყევ, მბრძანებლურ ფორმულად გასდევს: „ოტკენ უნდა მოითმინოთ, ნუ ეჭმით



გამოსავალს, ნუ მიეცემით შინაგან მერყეობას. რომანის ავტორი როგორც კი პირადი ყოფიას სამყაროში არ ცნობს არაფერს, გარდა აღმოსავლური ბედისწერისა, ისე საზოგადო კეთილდღეობის სამყაროშიც არ მიდის აღმოსავლური სატრაპობის ორგანიზაციაზე უფრო შორს. კრიტიკოსის აღმფრთხილებას ავტორის მიზანდასახულობა — მსგავსი შეხედულება გაავრცელოს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა მოვლედებას და საკითხზე, დააკანონოს მისი (მოთმინების, მორჩილების — ლ. წ.) აუცილებლობა.¹⁴

ნ. ნიკოლაძის წრწემით, ხელოვნება როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმა, გარკვეულ შემოქმედებას ახდენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე იმით, რომ ხშირად მიმართულებას აძლევს საზოგადოებრივ აზრს, ქმნის გარკვეულ საზოგადოებრივ პირობებს მოვლენის გასავითარებლად. ამ თვალსაზრისით, მწერალი დიდი სიფრთხილით უნდა ეკიდებოდეს მხატვრულ ნაწარმოებში გარკვეული ტენდენციის გატარებას უნდა ახსოვდეს, რომ „საზოგადოების თვითეულ წევრს უფლება აქვს იმას (ე. ი. მწერალს — ლ. წ.) თითოეული მისი სიტყვის, ნაბიჯისა და მოქმედების ანგარიში მოსახოვოს. მის კერძობით და საზოგადოებრივ ხასიათს და საქციელს დაუკვირდეს და კვალში ჩაუდგეს, რომ მისი მიზანი იყოლე, მისი სიტყვა სწამდეს და მისი რჩევის დანდაბა ჰქონდეს“.¹⁵

ნ. ნიკოლაძე ქვეშარიტი ხელოვნების უმაღლეს მოწოდებას თანადროულობასთან მჭიდრო კავშირში ხედავს. მისი შეხედულებით, ხელოვნებას საქმე აქვს კონკრეტულ, ისტორიულად ცვალებად სინამდვილესთან, ამიტომ არა მარადიული, დროის გარეშე მდგომი იდეალებით, არამედ ცხოვრების განვითარების არსებითი საკითხებით უნდა იყოს იგი დაინტერესებული. „ლიტერატურა თანამედროვე ცხოვრების სახეა“, მწერალი მოწოდებულია სწორ ფოკუსში წყნარადიანობის და გააშუქოს თავისი დროის ძირითადი მისწრაფებანი და მოთხოვნებიანი. მოწოდებულია „იქცეს საზოგადოებრივი აზრის კვიტრქსენციის გულმკერდ გამოსატყუებლად, მისი სინთეზის მარეგულირებლად“.¹⁶

დროის ფეხდაფეხ სვლა, ეპოქის კონკრეტულ-ისტორიულ საჭიროებათა სწორი გაგება მწერლობის პირდაპირი მოვალეობაა იმისათვის, რომ იგი აღმზრდელად, გზის მანათობლად მოველინოს თავის ხალხს, საზოგადოებას. ხელოვნებას მუდამ უნდა ახსოვდეს, რომ „მწერლობა სამშობლოს პროგრესის საშაბურში ჩაყენებული იარაღია“, რომელიც, უწინარეს ყოვლისა, თანადროულობის წინსვლასა და განვითარებას უნდა მოხმარდეს. ამ თვალსაზრისით, ნ. ნიკოლაძე ქართულ მწერლობას ავალებს ღრმად შეისწავლოს თანამედროვე ცხოვრების „გამოვლინება. კანონები და ძალები“. ისტორიის კუთვნილება იქცევა მხოლოდ მის მწერალი თუ პოეტი, — წყნარ ნ. ნიკოლაძე. „...ვისაც მიჰყავს თავისი საზოგადოება წინ. სიკეთისა და პატიოსნების გზით ხალხის უმრავლესობის სასარგებლოდ, ვინც ასუფთავებს საზოგადოებას სახალხო პროგრესის მოწინააღმდეგე ყველა ელემენტისაგან“.¹⁷

ხელოვნების ღირსების მთავარ განმსაზღვრელად ნ. ნიკოლაძეს თანადროულობის წინაშე დამსახურება მიაჩნდა. მისი ოქმით, ყველა დიდმა მწერალმა თავის ნაწარმოებებში „თავისი დროის ცხოვრებისეული მოვლენები, თავისი საუკუნის ადამიანთა ფიქრები და მისწრაფებები გამოხატეს“.¹⁸

ამ პოზიციებიდან აფასებს ნ. ნიკოლაძე დ. გურამიშვილისა და ნ. შარათაშვილის მნიშვნელობას ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

ნ. ნიკოლაძის აზრით, მწერალი მხოლოდ მაღალი საზოგადოებრივი იდეალების თეორიული შემუშავებისათვის კი არ უნდა იღვწოდეს, არამედ ამ იდეალების განხორციელებას უნდა ცდილობდეს, „ხალხის ხსენებაში მწერლები რჩებიან არა მარტო იმის გამო, თუ რა სახლზე შეიტანეს მათ ამ ხალხის ცნობიერებაში, — შეინიშნავს ნ. ნიკოლაძე, — არამედ უმთავრესად იმის გამო, თუ რა გააკეთეს რა ელურად მისი ბედის გაცხადებას რა ელურად“.¹⁹ (ხაზი ჩვენია — ლ. წ.) პატრიოტი მწერალი მთელი არსებით უნდა ებრძოდეს „აქვეყნო საქმეებისადმი გულგრილ, იმბეჯილოდ დამკვიდრებულებს“. „დანაშაულია მწიდალად, გულგრილოდ უცქირი როგორ იწვის მამისებულ სახლი, როცა იღუპება ობლის ქონება“.²⁰ ნ. ნიკოლაძე თავისი აზრის დასტურად ნ. ნეკრასოვის დიდებულ სტრიქონებს იშველიებს:

«Кто живет без печали и гнева
Тот не любит отчизны своей»²¹.

დიდი რუსი პოეტის ეს სიტყვები სავსებით შეეფერებოდა ნ. ნიკოლაძის მსოფლმხედველობაზე კრებულს.

საზოგადოებრივი სიღრმის მაძიებელ ნ. ნიკოლაძის მგზნებარე და დაუდგრომელი ბუნების დამახასიათებელ თვისებას შუადგენდა საზოგადოებრივი საქმისათვის თავდადებული ზრუნვა როგორც თეორიული საზოგადოების, ისე პრაქტიკული მოღვაწეობის სფეროში.

თანამედროვეობასთან ქართული მწერლობის სისლხორცეული კავშირის საკითხს ნ. ნიკოლაძე განსაკუთრებული სიმწვავეთ აყენებს გასული საუკუნის 90-იან წლებში, როცა მწერლობისაგან საზოგადოების ზნეობრივსა და გონებრივ აღზრდასთან ერთად სოციალურსა და ეროვნულ საკითხებზე პასუხის გაცემას მოითხოვს. ამ პერიოდში იგი კონკრეტულად სვამს საკითხს მწერლობის მიერ ხალხში „პოლიტიკური იდეების მომწიფების“ აუცილებლობის შესახებ.²² ნ. ნიკოლაძე საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ სოფრებას სხვა ქვეყნების საზოგადოებრივ ვითარებასთან შედარების საფუძველზე აანალიზებს და აღნიშნავს რა ქართული სინამდვილის თავისებურებას, კონკრეტულ ამოცანას სახავს ქართული მწერლობის წინაშე.

„სხვა ქვეყნებში, — წერს იგი, — სადაც ერის ბედი მის უმჯობეს წარმომადგენელთა ხელშია, უმთავრესი გონებრივი გაგონება ხალხსა და საზოგადოებაზე თვით ამ წარმომადგენლებს აქვთ და არა მწერლებს ანუ მწერლობას“. იქ საზოგადოებრივ აზრს პოლიტიკისა და მეცნიერების თვალსაჩინო მოღვაწეთა შეხედულებები წარმოაჩვენებ. ამ მხრივ, ნ. ნიკოლაძის აზრით, ქართველებს სავალდებო მდომარეობა აქვთ, „უმეტესი ნაწილი ჩვენი არა თუ ერისა, თვით წარჩინებული საზოგადოებისა, ყოველგვარ ზნეობრივ, ქონებრივ და საპოლიტიკო ხელმძღვანელობას მოკლებულია“.²³

ნ. ნიკოლაძე სვამს კითხვას „როგორ მწერლობას მოითხოვს ქვეყნის ეხლანდელი საპოლიტიკო მდომარეობა“, რამდენად შეეფერება ეპოქის მოთხოვნებებს, ჩვენი ეხლანდელი მწერლობა?“. საკითხის ამგვარ დაყენებას, როგორც ნ. ნიკოლაძე აღნიშნავს, 90-იან წლებში გარკვეული საფუძველი

ქონდა: ქართული მწერლობის დიდად გაუსწრო წინ საზოგადოების განვითარებაში, რის გამოც „რაც ამ საზოგადოების განსაკუთრებით ეჭირათესა მწერლობაში, იმას ჯერ კიდევ ვერ პოულობს შიგა: საპოლიტიკო, საზოგადოებრივ ხელმძღვანელობას“.²⁴ საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებამ ბევრი ისეთი აქტუალური პრობლემა წამოჭრა თანამედროვეთა წინაშე, რომლებიც ქართული მწერლობისაგან სწორ გამკუჭებას მოითხოვენ. „საზოგადოებრივი ცხოვრების უმაჯურეს საჭიროებას“ ნ. ნიკოლაძის რწმენით, ხალხის ერთგული და სოციალური ჩაგვრის უღიარებელ განთავისუფლებას წარმოადგენს. ეს არის „პირველი ამოცანა და მიზანი, რომლის განხორციელებისათვის უნდა იბრძოდეს მამულის ერთგული ყოველი მწერალი“.²⁵ ამ მიზნის განხორციელება შეუძლებელია საზოგადოების მამოძრავებელი ძალებსა და ცხოვრების განვითარების კანონის შესწავლის გარეშე, იმ მიზეზების გარკვევის გარეშე, თუ „რა ძალა, გზა, იარაღი უნდა ამ წარმატებას, რომელიც გვაშორებს და რომელიც გვაახლოებს“.²⁶ ამრიგად „ეხლანდელი სამსახური მამულისა, — ასკვნის ნ. ნიკოლაძე, — სულ სხვაგვარ განვითარებას მოითხოვს და ამ განვითარების ასპარეზს როდი აძლევს ქართველ კაცს დღევანდელი ქართული მწერლობა თანამედროვე ბრძოლის საგნების საფუძვლიანი გამოსახვით და გარჩევით“.²⁷

შემოშობილი ვრცელი მსჯელობიდან ჩანს, რომ ნ. ნიკოლაძე პირდაპირ მიუთითებს ერთგული და სოციალური თავისუფლებისათვის ბრძოლის იმ ამოცანებზე, რაც ქართული ხალხის წინაშე იდგა მე-19 საუკუნის II ნახევარში.

საზოგადოებრივ ძალთა ამოქმედება, ნ. ნიკოლაძის თქმით, იმ შემთხვევაში შეიძლება, თუ ავამაღლებთ ლიტერატურის ღირსებას და დღის წესრიგში მდგომარე საკითხების მნიშვნელობას.²⁸ თავისი აზრის დასაბამებულად ნ. ნიკოლაძე ბრწყინვალე მაგალითებს იშველიებს 60-იანი წლების ქართული სინამდვილიდან, როცა ქართველი ხალხის ერთგული და სოციალური თავისუფლებისათვის ბრძოლას ამ ქართული ლიტერატურის წარმომადგენელთა, კერძოდ, ილია ჭავჭავაძის მოქმედებების უმჭიდროეს კავშირზე მიუთითებს.

ნ. ნიკოლაძის ღრმა რწმენით, ქართული საზოგადოებრივი აზრის განვითარებაზე ილიას შემოქმედების გავლენა ცხადყოფს, რომ მოწინავე, პროგრესული იდეებით შეიარაღებულ ხელოვნებას ძალუქს ხელმძღვანელი როლი ითამაშოს საზოგადოების გონებრივ მოძრაობაში. თანადროული საზოგადოება ასეთ ხელოვნებაში ხედვას აღმოჩნდეს, წინამძღოლს, ნდობას უცხადებს მას; სწული ურთიერთგაგება თანადროულობასა და ხელოვნებას შორის, რადგან მაღალი დეური ხელოვნება მთელი სიღრმით გამოხატავს საზოგადოებრივი ცხოვრების ინტერესებს. ნდობა და პატივისცემა მყარდება არა საზოგადოების სურვილით, არა ზემოდან ბრძანებით, — შენიშნავს ნ. ნიკოლაძე, — არამედ მწერლობის, ლიტერატურის ღირსების ამაღლებით. ლიტერატურამ თვით უნდა მოიპოვოს საზოგადოების მხარდაჭერა, ეს ხდება მაშინ, როცა ხელოვნება ფეხდაფეხ მისდევს ცხოვრებას, როცა ხელოვნება საზოგადოების თითოეული წევრის ინტერესებით სუნთქავს.

ამ თვალსაზრისით ხელმძღვანელობს ნ. ნიკოლაძე, როცა 70-იანი წლების რუსული ლიტერატურისა და საზოგადოების

ურთიერთობას მიმოიხილავს და იკვლევს იმ მიზეზებს, თუ რაოდენ დაკარგა რუსულმა მწერლობამ ჩვენი თანამედროვეთა შორის. საზოგადოების გულგრილობისაგან რითად მიზეზად ნ. ნიკოლაძეს ცხოვრებისაგან ლიტერატურის ჩამორჩენა მიანიშნა. „რუსეთისთვის სრულიად ახალი საზოგადოებისათვის უკვე ამახილ ლიტერატურა იყო საჭირო, წერს ნ. ნიკოლაძე, — მეიხივდეს საზოგადოებას, ყოველ მის წევრს საკუთარი შეკითხვა და აზრი გაუნდა, საკუთარი ინტერესი და შეხედულება ცხოვრების თითოეულ ფაქტზე... მაგრამ არ გამოჩნდა არცერთი მწერალი, რომელიც შესძლებდა განხელოდებინა ის, რაც საერთო და სწორი იყო ამ მრავალრიცხოვან დაკვირვებებსა და ინტერესებში... რაკი ვერ ითავა გამოძახილი ლიტერატურაში... ვერ მოიპოვა მისთვის საინტერესო საკითხების გადაწყვეტა, საზოგადოებამ იწყო მისი (ე. ი. ლიტერატურის — ლ. წ.) უგულვებელყოფა, შეეგუა იმ აზრს, რომ ლიტერატურა არ იცნობს თანამედროვე ცხოვრების მთელ რიგ მხარეებს“.²⁹

60-იანი წლების რუსული ლიტერატურის ძალა და მნიშვნელობა, ნ. ნიკოლაძის მართებული შენიშვნით, იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი თანადროულობის აქტუალურ და სასიცოცხლო პრობლემებს ეხმარებოდა. დღევანდელმა მწერლობამ კი, — აღნიშნავს იგი 70-იანი წლების რუსული ლიტერატურის შესახებ, — დაკარგა ინტერესი საზოგადოებრივ ცხოვრების საკითხებისადმი. გენიალური ადამიანები ადვილი „პაწაწინა მწერლებმა“ დაიკავეს, რომლებმაც დაკანონეს უგურო-უკვლო თანამედროვე ცხოვრების მინდორზე და ხან ერთ უმნიშვნელო საგანს, ხან მეორე უაზრო მოვლენის სტაცებზე ხელს, რომ მათზე უხეირო და უნიჭო აზრების ან სიტყვების გამოროგება შეიძლოს. იმათ ელამ და ბრმა თვალსწინ შეუმჩნეავლათ გარკვეულ თანამედროვე ცხოვრების უპირატესი მოვლენები, უძვრფასესი შემთხვევები და იმათ არავინ ნიშნავს, ხელს არაკაცი ქვიდებს, რომ მოპაყროს სასარგებლოთ მათვან გამოსადეგი დასკვნა გამოიყვანონ“.³⁰

როგორც ვხედავთ, გასული საუკუნის 60-იანი წლების საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაზე რუსული ლიტერატურის გავლენის ანალიზის საფუძველზე ნ. ნიკოლაძე სწორ დასკვნას აკეთებს იმის შესახებ, რომ თანადროულობასთან ახლოს მდგომარე ხელოვნება აათავიყვას საზოგადოების ძალებს, აფართოებს მის მსოფლმხედველობას, უმტკიცებს რწმენას და სწორ შეხედულებებს გამოუმუშავებს ცხოვრების სულ მოვლენებზე. ხელოვნების ზეგავლენის შედეგად საზოგადოების თითოეული წევრი, „ცალ-ცალკე მიმოფანტული ადამიანები“ გრძობენ, რომ „მარტონი არ არიან, რომ არსებობს გონებრივი ცხოვრების ცენტრი, არსებობს გული, რომელთა ცემაც რეგულირდება მათთან საერთო მიმართებაში“.³¹

აღსანიშნავია, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში ხელოვნების აქტიური როლის ხაზგასმით ნ. ნიკოლაძეს გადაემტკიცებია თანადროული შეუცვლელი ამ უკანასკნელის მნიშვნელობა. იგი სასენებით მართებულად თვლიდა, რომ ხელოვნებას ყოველივეს არ ძალუქს იყოს ძირითადი ფაქტორი საზოგადოებრივი აზრის წარმართვაში. მისი თვალსაზრისით, საზოგადოებრივი აზრის მართვა კიდევ უფრო ძლიერი ფაქტორი — ცხოვრების ობიექტური სინამდვილე.

ხელოვნება სასოფადოებრივი ცხოვრების ნაწილია, ცხოვრებით საზრდოობს და მით ისაზღვრება. ამიტომ ხელოვნებას განვითარების დონე ამა თუ იმ ეპოქაში სასოფადოებრივი განვითარების ხასიათით, ხალხის ცხოვრების თავისებურებით არის განპირობებული. ლიტერატურის ყოველი ნაბიჯი და განვითარება, — აღნიშნავს ნ. ნიკოლაძე, — დამოკიდებულია იმ პირობებზე, რომელშიც ივსა ჩაყენებულია.³² ხელოვნების ისტორიული განვითარება სასოფადოებრივი განვითარებითაა განპირობებული, იგი სოციალური მოვლენაა, იზადება ცხოვრებისაგან და ემსახურება მას, ამის გამო ხელოვნებას დიდი სასოფადოებრივი დანიშნულება აქვს — ცხოვრების გაუმჯობესება, ხალხის ინტერესების სამსახური.

ამრიგად, ხელოვნების სასოფადოებრივი დანიშნულების ნ. ნიკოლაძისეული გაგება ხელოვნებისა და სასოფადოებრივი ცხოვრების ურთიერთობის მატერიალისტურ გააზრებას ემყარება.

შენიშვნები

- ¹ Н. Чернышевский, Избр. статьи, М., 1951, гв. 336.
- ² ნ. ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 2, თბ., 1960, გვ. 400-401.
- ³ იხ. ნ. ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 3, თბ., 1963, გვ. 379.
- ⁴ იქვე, გვ. 378.
- ⁵ «Обзор», 1878, № 160.
- ⁶ ნ. ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 2, თბ., 1960, გვ. 50.
- ⁷ იქვე.
- ⁸ Н. Чернышевский, Избр. статьи, М., 1951, гв. 337.
- ⁹ ნ. ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 4, თბ. გვ. 161.
- ¹⁰ ნ. ნიკოლაძე, შინაური მიმოხილვა, «მოამბე», 1895, № 1.
- ¹¹ ნ. ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 2, თბ., 1960, გვ. 46.
- ¹² ამის შესახებ დაწვრილებით იხ. მ. მეგრელიშვილი, XIX ს. მეორე ნახევრის ქართული სასოფადოებრივ-პოლიტიკური აზრო. (რუს. ენაზე), თბ., 1960, გვ. 340.
- ¹³ Н. Николадзе. Роман государственного человека, «Отечественные записки», 1882, № 4.
- ¹⁴ იქვე.
- ¹⁵ ნ. ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 3, თბ., 1963, გვ. 392.
- ¹⁶ «Новое обозрение», 1883, № 1532.
- ¹⁷ Н. Николадзе, На праздники, «Новое Обозрение», 1890, № 2285.
- ¹⁸ Местная литература (Николай Бараташвили) газ. «Тифлисский вестник», 1876, № 17.
- ¹⁹ Н. Николадзе, На праздники, «Новое Обозрение», 1890, № 2285.
- ²⁰ იქვე.
- ²¹ იქვე.
- ²² ნ. ნიკოლაძე, შინაური მიმოხილვა, «მოამბე», 1895 წ. № 1.
- ²³ იქვე.
- ²⁴ იქვე.
- ²⁵ Н. Николадзе, На праздники «Новое Обозрение», 1889, № 2032.
- ²⁶ ნ. ნიკოლაძე, შინაური მიმოხილვა, «მოამბე», 1895, № 1.
- ²⁷ იქვე.
- ²⁸ ნ. ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 4, თბ., 1964, გვ. 273.
- ²⁹ იქვე, გვ. 160.
- ³⁰ ნ. ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 3, 1963, გვ. 119.
- ³¹ ნ. ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 4, თბ., 1964, გვ. 158.
- ³² ნ. ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 1, თბ., 1962, გვ. 192.

ჩეპი პროფესია*

მიხეილ ულიანოვი

მოსკოვი

იმ წლებში მატარებელში ტევა არ იყო, თანაც, დიდხანს უნდებოდნენ ომსკიდან მოსკოვს ჩასვლას, მთელი საათობით იდგნენ სადგურებზე. მოსკოვს მიმავალი ხალხი ჭრელი იყო, მაგრამ მათ შორის მოსკოველებიც იყვნენ და ხარბად კვდებდნენ ყურს, რას ამბობდნენ ისინი თავიანთ ქალაქზე, უგდლობდნენ წარმომედგინა, მაინც როგორი იყო იგი. ვიგრძენი, რომ ვერავითარი მონათხრობი, ვერავითარი გაცნობა ფოტოსურათებით, კინოფილმებით ვერ მომიცემდა მოსკოვზე სრულ წარმოდგენას. ტყუილად არ უთქვამთ: «ასჯერ გაგონილს ერთხელ ნანახი სჯობია».

1962 წელს ვახტანგოვის თეატრჩ პარიზში ჩავიდა საგასტროლოდ. როდესაც გამოვედით ქუჩებში, ისეთი გრძობა დაგვეუფლა, თითქოს ნაცნობ ქალაქში დაგდიოდით, ისე ბევრი რამ გვექონდა წაკითხული პარიზის შესახებ, ისე ბევრჯერ გვენახა იგი კინოფილმებში. მაგრამ ეს პირველი მოჩ-

* ნაწყვეტი წიგნიდან: М. Ульянов, «Моя профессия. М., «Молодая гвардия», 1975 г.



გუნებითი შთაბეჭდილება ქრება ახლო გაცნობის შემდეგ და, აი, როდესაც იწყებ ქალაქის გაცნობას, ხედავ, რომ ის სულ სხვანაირი ყოფილა.

ასეთივე შეგრძნება მქონდა მეც, როდესაც საღამო ხანს მატიკებელი კურსის სადგურს მივახლოვდა და გადმოვიყვანი მთავრად ხალხით სასვე ბაქანზე, თან მივართვიდი მამის ნაწიქარ უცხოურ ჩემოდანს. ასეთ აურზაურში, ირგვლივ ინდენი დაბნეული, უაზრო თვალი, იმდენი ხალხი და ისეთი უწყნარობა იყო, რომ დავიბნინე, რა მექნა, არ ვიცოდი. თანამზავერმა მირჩია ჩემოდანი ჩამებარებინა და უფრო თავისუფლად მომძებნა საჭირო მისამართი. ასევე მოვიქციე და გავემართე სოკოლნიკისკენ, სადაც ცხოვრობდა მამაჩემის ნაცნობი ქალი, რომელიც დავიდა ჩემს შფავებთან. სახლი უჭოს სიღრმეში იდგა. ეს იყო ძველი ორსართულიანი შენობა, რომელშიც ნავთქურსის სუნი იდგა, ჭრატუნა კიბეები ჩეორე სართულზე ადიოდა, ფანჯრის ქვეშ ბაღია იყო გაწებებული, უამრავი ხალხით სავსე უზომო ზოგი მეგობრობდა ერთმანეთთან, ზოგი — ჯაკა —

ირგვლივაც ასეთივე სახლები და უამრავი ალვის ხე იდგა. ახლა ამ ადგილას, გასტეგლს ქუჩაზე, მრავალსართულიანი სახლებია, ძველი სოკოლნიკებიდან თითქმის აღარაფერია დარჩენილი. მაშინ კი, ომის შემდგომ, 1946 წელს, ძლივს-ძლივით მივაგენი სახლსაც და იმ ოთახსაც, სადაც ცხოვრობდა კლავდია ტიშოვეყვა, შოკოლადის ფაბრიკის დევი ქუჩა. გამოიყენებოდა პატარა ერთფანჯარიანი ოთახის კუთხეში მდგარი დივანი მომჩინა. ისე აღუღებელი ვიყავი მისკოვში ჩასვლით და, თანაც, ისეთი დაღლილი, რომ, იმწამვე დავეწყვი ოღორიოროდ მივახუე და გაქრა სადგურის შემამხრებელი რუსურზე, მოსკვის ჩასული მგზავრების შექმნიებული, უაზრო თვალები, მეტროს ესკალატორი, ენეაური „როსკოვნი“ მეტროს პაერი, სადგურების წითელი გამონათხა, სოკოლნიკების წყნარი, პროვინციული მწვანე ქუჩები, არათუ დიდ და გულდია ჩემი დიასახლისი, დაქონილი დივანი, რომლის ზამზარები გვერდებს მიჩხვლეტდა — ყოველივე ეს აირია რაღაც თავებუდამხვევ ფერხულში და ჩამეჩინა. დავიბინე უკვე მოსკოვში.

დილით ქალაქის დასათვალიერებლად გავემართე ყველა ხევა ასალამისულის მსგავსად, პირველ რიგში წითელი მოედნის სანახავად გავემართე. სადგურ „სოკოლნიკიდან“ გასულმა ვიფიქრე, სადგური „კრანსკი ვოროტა“ წითელი მოედნის ახლოს იქნება-მეთქი, რთაც დავერწმუნდი, რომ ვცდებოდი, ისევე ჩაებრუნდი მეტროში და კითხვა-კითხვით მოგვინე წითელ მოედანს. მივლი დღე დავეხებებოდი მოსკოვის ქუჩებში. სულაც არ დავლილივარ, ვცდილობდი მეტი შენახა, დავებრუნებოდი ვასაოცარი შეგრძნებით — ოდენების ასდენით. მოსკოვში ყოფნა მინდოდა და, აი, დავდიოდი ეი-დაც მის ქუჩებში. განა ეს სასწაული, უღაპრის ასდენი, ოდენების ფრთხილხმა არ იყო?

როგორც შემდეგ მივხვდი, ოცნებების ასდენამდე შორს ვიყავი და წინ ნარეკლიანი გზა მედო. ამდენი ტანჯვა-წაალებათუ მელოდა, არ ვიცოდი, თორემ მოვიდებოდი მოსკოვს და ვეკარებ, ომსკოვს დავებრუნდებოდი. მაგრამ, საბედნიეროდ, ეს არ ყოფილა და იმდენებით ვიყავი აღსავსე. ბედნიერი გახლდით იმ შეგრძნებით, რომ მოსკოვში ვიყოფებოდი.

შეორე დღეს გავემგზავრე დიკის სტუდიის საქმენულად. საქმე ისაა, რომ ჯერ კიდევ ომსკოში ვილაყამ მითხრა, თითქოს

მოსკოვში არსებობდა თეატრალური სტუდია, რომელსაც ალექსი დენისის ძე დიკი ხელმძღვანელობდა.

ა. დიკი ომის დროს ვახტანგოვის თეატრში მუშაობდა და გარკვეულ ხანს იყო თეატრთან ერთად ომსკოში. ამ უზარმაზარი ტექნიკანტის, გულთამბილვან მსახიობმა, უდიდესმა თეატრებურმა მხატვარმა ღრმა კვალი დატოვა საბჭოთა ხელოვნებაში. ჩვენი მსახიობებისაგან ბევრი არს მამენია მისი ომსკის პერიოდის შესახებ.

საერთოდ, იმ ორმა წელმა, რომლებიც ვახტანგოვის თეატრმა ომსკოში გაატარა, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ქალაქის სულიერ ცხოვრებაში. მოსკოვში თეატრის დაბრუნების შემდეგ დიდხანს ლაპარაკობდნენ ომსკოში წარბეჭად და რთანტაციულად, „სირანი დე ბერეჟაკზე“ და გასათყარ სირანი — რ. სიმონოვზე, ამ საექტაკლის დაბეჭდვლის ნიკოლოზ პავლეს ძე ოხლოპკოვის უმრეტეს ფანტაზიაზე, მომხიბველულ და შედარებულ როსანა — ცველია მანსურკაზე. იგონებდნენ შეუპოვარ ოლეო უდიდისს — იმევე რ. სიმონოვის ცეცხლოვანი შესრულებით და საექტაკლად „ოლეო უდიდისის“ დამდგმულს — თეატრის ერთ-ერთ უდიდეს მოცაქეს, წინააღმდეგობრივ და, ამავე დროს, შემოქმედებაში მტკიცედ თანმიმდევრულ ალექსანდრე დენისის ძე დიკის, გენერალ გორლოვს საექტაკლად „ფრონტიში“ დიკისავე შესრულებით, როლებს, რომლებიც რუსული თეატრის აქტიურად მიღწევათა ოქროს ფონდში შევიდა. აღტაცებით ლაპარაკობდნენ „ფრონტის“ დადგმაზე, რებენ ნიკოლოზის ძე სიმონოვის, შეიძლება ითქვას, საუკეთესო საექტაკლზე, გასათყარ ლამაზ, თავის ძალთა აყვავების ხანაში მყოფ და დიდად სახელგანთქმულ (რომელსაც, უნდა ითქვას, არ გაუფრთხილეს ეს კეთილი და შესანიშნავი ადამიანი) ანდრეი ლევივის ძე აბრიკოსოვზე, იშვიათად მართლად და უბრალოდ ეთიხვევა გიორგის ასული ალექსევეას აქტიურულ გზებზე და მრავალ სხვა ვახტანგოველზე. აქტიურთა ტალანტების ათავილი ისეთი მშვენიერი იყო, მაშინ ისეთი მოულოდნელი ფერები და ნიუანსები იყო შესამბეული, რომ სისულელე იქნებოდა შემდეგ მათზე საუბრის დროს სხვა რამე წაყვანტენოდა ადამიანს, აკაოდა, განსაკუთრებულად მიმდომ მხმენელს გავაკვირებოდი. აღბანა, გასათყარი ვახტანგოველების შესახებ ომსკის მსახიობების ხშირი მოგონებებით გაუღწეობდა, ასე ღრმად ჩამჩრა მეხსიერებაში დიკის სტუდიის მამკი.

არცერთმა ცნობათა ბიურომ არ იცოდა დიკის სტუდიის არსებობა. შემდგომში ვაგვიც, ა. დიკის სტუდია ომამდე ნართლაც არსებობდაო.

ბოლოს და ბოლოს დავერწმუნდი, რომ დიკის სტუდია არ არსებობდა. მაგრამ სად წაივიდე? რადგან ბოლო ცნობათა ბიურო მცირე თეატრთან ახლოს აღმოჩნდა, მეც იქიოკენ გავემართე, მოგნახე მ. შჩეპკინის სახელობის თეატრალური სასწავლებელი, ჩავაბარე საბუთები და დაიწყე პირველ ტურის გამოცდებისათვის მზადება.

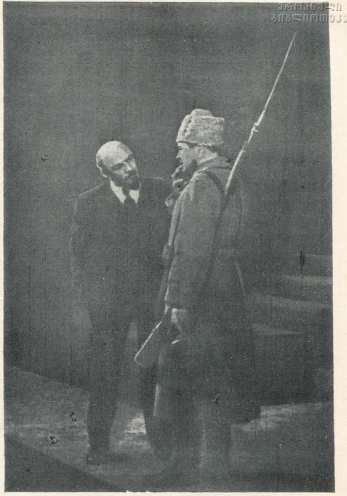
რასაკვირველია, საოცრად გულბრწყვილი ჯველი გახლდით. გავმგზავრო მოსკოვის თეატრალურ სასწავლებელში მონაწილეობა და არაფერი იცოდე მის შესახებ — ეს იყო გასათყარი გულბრწყვილობა. მართალია, მე საიდუმლოდ წავედი და ამიტომ არ შემძლო დაწერილებით გამომივითხა ამ სტუდიის ამავე თეატრის. სხვაგან კი, ახა, სად შემიძლო გამეგო თეატრალური სტუდიისა და სასწავლებლის ამბები? ანგვარად, ჩავაბარე საბუთები და დაიწყე მზადება. გადავ-

წვეტი წამყვითხა ჩემი ნამუშევარი ომსკის სტუდიაში „ოც-დაექსი მამაკაცი და ერთი ქალი“. რადგან ბინაზე მეცადინებოა არ შემძლო, შევედა სოკოლნიკის სიღრმეში, სადაც ხალხი არ იყო, არყის ხის ძირის დავჯექი და დავიწყე გამოცდებისათვის მზადება. მრავალი საათი გავატარე სტუდიაში მოყვარე სოკოლნიკის ტყეში. მივდიოდი ხან ფრთაშესხმული იმედებით, ხან გაოგნებული საკუთარი მდგომარეობის გაურკვევლობით. ამ ხალხმრავალ ქალაქში საზარელ მარტოობას ვემალავოდი.

დაღა პირველი ტურის დღეც. გამოვედი სასწავლებლის ბატარა სცენაზე და დავიწყე მოთხრობის კითხვა. მალე შემაჩერეს და იგავ-არაკის წაკითხვა მოხდა. ბოლომდე მიისმინეს. „გმადლობო“, მითხრეს ბნელი დარბაზიდან და დერეფანში გამოვედი. მეორე დღეს გულისფანქვალთ, აკანკალებული მუხლებით მივედი განცხადებების დაფასოთან და სინარულით წავეციოხე ჩემი გვარი მეორე ტურზე დაშველულთა შორის. კიდევ უფრო დიდი აღფრთოვანებით შევედექი მოთხრობისა და იგავ-არაკის გამოხრებას. იმ დღეს არყის ხეთა შორის დავდიოდი იმედითა და რწმენით აღსავსე. მეორე ტურსაც იგივე წავეციოხე, მაგრამ მეორე დღეს, როდესაც მივირბინე სასწავლებელში, ჩემი გვარი ვეღარ ამოვიკითხე მესამე ტურზე დაშველულთა სიაში. ყველაფერი გაოგნა. რაღა კენა? წვიმადა, აგვისტოს თბილი წვიმა მოდიოდა და ამ თბილ წვიმაში მივდიოდი, მაგრამ არ ვიცოდი საით, მივდიოდი და ვგრძნობდი, რომ რაღაც უნდა ჩამედინა, მაგრამ რა — ეს კი აღარ ვიცოდი.

ბოლოს გადავწყვიტე: მივალ ვერა ნიკოლოზის ასულ პაშენაისთან, (იგი ჯგუფს ქმნიდა), ვუამბობ ყველაფერს, — ომსკის სტუდიაზეც, იმაზეც, რომ ჩემი უბედურება მარტო შჩებკინის სასწავლებელში მიუღებლობა კი არ არის, არამედ ისიც, რომ ომსკის სტუდიიდანაც გამომაგდებენ, ჰოდა, ის გამიგებს-მეთქი. მთელი დღე ვუტრიალებდი მის სახლს, მაგრამ შესვლა მაინც ვერ გავებდე. ალბათ, სწორადაც მივიქცეო. სადაც გულის სიღრმეში, მიუხედავად ჩემი უნებულო მდგომარეობისა (მაშინ ასე მეჩვენებოდა), მესმოდა რა გულბრწყილო ნაბიჯის გადადგმას ვაიხრებდი, არის ადამიანის ურთიერთობებში, უფრო სწორად — ადამიანების შესხედარაში ისეთი წუთები, როდესაც შენ გესმის სატყვიარი და მწუხარება შენს წინაშე მდგომი ადამიანისა და თანაურძრობ კიდევ მას, მაგრამ არ შეგიძლია დავებარო ან იმიტომ, რომ კლუნი ხარ, ან შეუძლებელია ამის გაკეთება. ბევრჯერ შეხვედრებიარ ცხოვრებაში ასეთ უკლამართ წუთებს და ამ წუთებში ერთ მხარეზეც ვდგარეარ და მეორე მხარეზეც, უკლამარ შევლას და არავინ მშველოდა, ჩემგანაც უკლამარ შევლას და მე არ შემიძლო მივწყვლებოდი. არა, იმიტომ კი არაა, რომ არ მიხდოდა, არ შემიძლო სხვადასხვა მიზეზისა და მდგომარეობის გამო. ფრანგებს აქვთ ასეთი ანდაზა: „ესარგებლო სიმართლეს სასარგებლო ტყუილი სჯობსო“. შესაძლებლო ზოგჯერ „სასარგებლო ტყუილი“, მართლაც, იქნებ პეტი ადამიანობა იყოს, მაგრამ, აი, ულმობელ წუთებში სიმართლე უნდა უფრო კაცს. სასიამო მოსასმენი ვერაა, მაგრამ ფუძე მიღეს არ გიტოვებს. მეც, ალბათ, სწორი ვიყავი, რომ ვუყვამაზობდი, მემინოდა და არ წვედი პაშენაისთან. ალბათ, იგი უარს მეტყუდა და მართალიც იქნებოდა.

მაგრამ, აბა, სად წავიდე?
როცა შევტყვევე, რომ არსებულა ასეთი საქალაქო თეატრალური სასწავლებელი, იქით გავემართე, — უფრო სწო-



სცენა სექტატორიდან „ოფიანი ციცი“
ლენინი — მ. ულიანოვი, კარისკაცი
შალჩინი — ნ. გრიცენკო

რად, აკანკალებული გავიქეცი. მართებელი იყო გეიციხით ჩემთვის, სად გაქრნენ ის ვახტანგოვლები, რომელთა შესახებ იხდენ ზღაპარს ჰყვებოდნენ? საქმეც ის იყო, რომ მე მხოლოდ ზღაპრების სმენად ვიყავე ტყელოდ, ის კი, რომ ვახტანგოვლებს საკუთარი სასწავლებელი ჰქონოდათ, მხოლოდ მოსკოვში გავიგე საქალაქო სასწავლებელში უარყოფითი პასუხის მიღების შემდეგ და იმედდაკარგული ქუჩაში გამოვედი, ომსკელ სტუდიელ სთავა კარანას გადავეყარე და...

როდესაც ჩემი თვავდასავალი ვუამბე, მან წამიყვანა ბ. შჩუკინის სახელობის სასწავლებელში, სადაც მას უკვე გაკლული ჰქონდა მეორე ტური. აგვისტოს ერთ თბილ დღეს მოვიდე ვახტანგოვის ქუჩაზე, არც მიფიქრია, რომ ეს ქუჩა ეახდებოდა ჩემი ბედი და ჩემი გზა, გზა, მიმავალი ვახტანგოვის თეატრისკენ, ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების გზა. ერთნახევარი კვარტალის სიგრძის ის მოკლე ქუჩა, სადაც შჩუკინის სასწავლებლიდან ვახტანგოვის თეატრის სამსახიობო სადარბაზოზედ ორი წუთის სავალი გზაა, შჩუკინელთა მრავალი თაობისათვის და ყველა ვახტანგოვლისთვის წარმოადგენს ახალგაზრდობის ქუჩასაც, სიმწიფის ქუჩასაც და ცხოვრების უკანასკნელი ნაბიჯების ქუჩასაც. ალიაქოვისა და ცხოვრების ფსიქოლოგი, რომელსაც ყოველდღე ვარბიხარ ამ

ქუჩაზე, არ ფიქრობ, თუ რას ნიშნავს ეს ქუჩა შენთვის, მაგრამ ერთ საღამოს, სამეტაკლის შემდეგ, როდესაც უკვე საჭირო აღარ არის ამქარება, წყნარად გაივლი მას, მიმოიჩინე ივრე გავიდა და დანახავ იმავე სახლებს, იმავე ხეებს, მხოლოდ ამ ხნის განმავლობაში უკვე გაზრდილებს და გაისხინებ განვილი წლებს, რომ შენ დადიოდი ამ ქუჩაზე და მიხვდები, — სახლები იგივეა, ხეები იგივეა, მხოლოდ შენ აღარ ხარ ის ჭბაუკი, რომელიც აქ პირველად მოვიდა, შენ გამოიცავლე უკვე სხვა ვაზი.

შესაძლოა, მხოლოდ გეჩვენება ასე? ნამდვილად კი შენ მხოლოდ სწორი კაცი ხარ, რომელიც ძველებურად ხვალისადღეს დღეს ელის იმედით, რომ ის მოგიტანს რაღაც მოულოდნელ სიხარულს, არაჩვეულებრივსა და უსათუოდ კეთილს. თუმცა, შენ იცი საკუთარი მწარე გამოცდილებით, რომ ხვალისადღეს დღეს ხშირად მოქვს სირთულეები, პრობლემები, ძნელად ამოსასწავლი მოვლენები, ხან კი მწუხარება და უბედურება, შენ ძველებურად უნდა ხვალისადღეს დღეს და იმედი გაქვს მისი სიკეთისა და ზღაპრული მოულოდნელობისა.

აი, ასე ველოდი მეც 1946 წლის აგვისტოს თვეში ხვალისადღეს დღეს, როდესაც დამპირდნენ, რომ მომისმენდნენ მეორე ტურშივე. ალბათ, ჩემს ბედ-იღბალში თითამაშა რელიომსკელების იმ გეოლოგმა, სტუმართმოყვრულმა დამოკიდებულებულმა კონსტრუქციების მმართველმა, რაც მოსკელებმა გამოიჩინეს ომის იმ მძიმე წლებში, როდესაც შეიფარეს და გაათბეს თეატრი თავის ქალაქში. ალბათ, ახსოვდათ ციმბირელთა ეს გულთბილობა, ამიტომ დამტერს ნება მე, ციმბირელ ჭბაუკს, მეორე ტურში მიმეღო მინაწილები.

საღამო იყო. აბიტურიენტები სასწავლებლის წინ ბაღში ვისხედით და ჩვენს ოცნებებს უყვლიდით. გარემოზე ბევრი სამხედროფორმისანი ბიჭი იყო — ეს გახლდათ ომისშემდგომი პირველი ჯაჭვი სასწავლებელში. მაგრამ ყოფილი ფრონტელები და ახლასან სკოლის მერხიდან ამდგარი ჭბაუკები ერთიანი რად დღევანდენ უეცრად რომელიღაცამ წარმოთქვა:

— სიმონოვიც მოვიდა!

— აბა, სად არის?

— აი, სასწავლებელს უახლოვდება.

გამორიდა ელგანტური, მაღლა თავაწეული ჭლარათმიანი, მსუბუქად და მოხდენილად მომაფალი კაცი. ხელჯობი ეჭირა (რატომ იყო იმ საღამოს რუბენ ნიკოლოზის ძე ხელჯობი, არ ვიცი, შემდეგ არასოდეს მინახავს ხელჯობი). ავიდა შემო, ვერეწოვადებულ სავარჯიშო დარბაზში, სადაც გამოსდებოდა ტარდობდა, მალე მცე გამოიშინახეს. წყვილთა იგივე მოთხრობა „ოცდა ექვსი მამაკაცი და ერთი ქალი“ და იგავ-არაკი.

თეატრული სამხატვრო სასწავლებელში მიღება — უკვე უღო დნელი და საიდუმლოებით მოვული საქმეა. ტექნიკური უმაღლესი სასწავლებლის გამოცდებზეც ძნელია მაშინვე გამოიცილო მომაფალი ინჟინრის, კონსტრუქციის ნიჭი, მაგრამ აქვე თუ არა ცლდება — მაშინვე ჩანს. აქ შევხვდები არ შეიძლება. იცის თუ არა აბიტურიენტმა, ვთქვათ, მათემატიკა — კოეფიციენტს უნდა ვთქვათ. შეძლებს თუ არა ინსტიტუტის კურსის დაძლევა, თუ სკოლაში მოუშადასწავლებლა მოულოდნელი — ისეც ჩანს. სხვა საქმეა თეატრალური სასწავლებელი. მონოლოგის, მოთხრობის, იგავ-არაკისა და ლექსის სწავლა ყველას შეუძლია. აი, როგორ გინდა ამოიციო ნიჭიერია თუ არა შენს წინაშე მდგარი გაფითრებული, ანდა ლოყავაწით-

ლებული, აღღვრებული ადამიანი, რომელიც კითხულობს ხეხვის მოთხრობას ანდა კრილოვის იგავ-არაკს, და შეიძლება მას ტემპერამენტი, ნიჭის მომხიბვლელობა, გულითადად...

ამასთანავე, ახლოვარდობა და სინორჩე ხშირად ფარავს ზეერ ნაკლოვანებს. გამოცდების ბუნებრივი მიღწერება მსმენელსაც გადაეცემა.

რასაკვირველია, არის ნიშნები ტემპერამენტისაც, მოზონტელებულითაც... მაგრამ ეს ხანდახან მატყუარა ნიშნებია. დიდი გამოდილი შედავობებიც კი ცდებიან ხოვრე. კაცის გან ბევრს ელოდნენ, მაგრამ იმედები ვერ გაამართლა, არაა, აი, მინდრის უბრალო ბალახის ღერი მოულოდნელად მშვენიერ ყვავილად გაფორრქნულა. არცერთ, ყველაზე გამოცდელ შედავობასაც კი, არ შეუძლია გადაჭრით თქვას: „ამისგან მსახიობი გამოვაო“.

შესაძლოა, არც არის სხვა ისეთი პროფესია, რომელიც ამდენ რამეზე ფიქს დამოკიდებული. თუ ვიქნებით ასოლტეურად გულწრფელი, უნდა ითქვას, რომ ნიჭის გარდა (აქის ჯარზე ვერ გაიზრდება მსახიობი, რაც უნდა ხელსაყრელი პირობები ჰქონდეს), აუცილებელია გარემოებები ის ბედნიერად დამოკიდებული, რომელიც საშუალებითაც გათვორქნება ეს მსახიობი. ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ საჭიროა დაელოდ შენს საათს და შენს ბედის ყვილს. არა, თავისთავად არაფერი არ მიდის. საჭიროა ყოველდღიური, უსასრულო მუშაობა ძალღონის უკანასკნელ ყველაზე, მუშაობა საკუთარ თავზე, მუშაობა შეუსვენებლად, მუშაობა როგორც ერთადერთი, შეუცვლელი სასიცოცხლო საყრდენი, მუშაობა როდესაც, ჩხაზე, თქმაზე, მუშაობა, მუშაობა და მუშაობა — აი, მსახიობის ხვედრი.

ყოველივე ამასთან ერთად, საჭიროა ისეთი ბედნიერი პირობებიც, რითაც გაიზრდება მსახიობი. რას ნიშნავს ბედნიერი პირობები? ეს არის თეატრიც, რომელიც (მხოლოდ ამ თეატრში!) შეიძლება გამოჩნდეს ეს მსახიობი. სხვა თეატრში იგივე მსახიობი არ გაიზრდებოდა ისე, როგორც თქვათ, ამ თეატრში. მე, რასაკვირველია, არ ვლამპარაკი ნამოკლებულ ოსტატებზე, რომელიც ზოგჯერ გადაიან უაჭარიდან თეატრში, რჩებიან იმავე შემოქმედებით ინდივიდუალობად, რომელიც ყოველგვარ კოლექტივში იჩენს თავს. მოგახსენებ ახალგაზრდა მსახიობზე, რომელიც ესაა ფეხზე დგება.

ეს არის რეჟისორიც, ვისი ხელმძღვანელობით, ვისი დახმარებითაც გაიზრდება ეს მსახიობი, რეჟისორისა და მსახიობის ინდივიდუალობათა ისეთი შერწყმა, რომელიც ბაღებს შემოქმედებითი კავშირს, შინაგან შემოქმედებითი მეგობრობას, ერთმანეთის გაგებას.

ეს მსახიობის ნიჭის თავისებურებაც არის და დღევანდელი რეჟეტორის თავისებურებების მოთხოვნაც და ამ თეატრის ამ დროის რეჟეტორის მოთხოვნებაც მსახიობის ნიჭის თავისებურებას თუ ემთხვევა, მაშინ ასეთი მსახიობის ნიჭი საჭიროა ამ თეატრისათვის. და თუ ასე არაა საქმე? თუ ისინი შორს არიან ერთმანეთისაგან? ხშირ ცნობილია, რომ მხატვრის შემოქმედებითი ბედი იქნება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მას შესწევს ძალი დიკოს და ასახოს ის დრო, რომელიც ცხოვრობს. ყოველი დრო ბაღებს თავის მიმდებარეს, მხატვარს, რომელიც შესწევთ ძალა გაიკოს „დღევანდლობა“. მხატვრის ტრაგედიაა, როდესაც იგი არ ცხოვრობს იმ დროს რიტმით, როდესაც მას არ შესწევს ძალი გაიკოს, რა სჭირდება დღეს ხალხს და კედში მიჩანალებს ცხოვრებას. მე ვერ

ვაგებდავ განსჯას გენიოსებისა, რომლებიც დროს უსწრებენ. კეთილსინი თავისებური კანონებით ცხოვრობენ. ნუ მივუდგევ- ჩვეთ მათ ჩვენი ჩვეულებრივი ადამიანური სახითით. მიღი, ჩვეთ თავზე, ჩვესა პრობლემებზე ვიფიქროთ. აი, შე ჩამოვ- თვალე მხოლოდ სამი „ეს არის“, ის კი უფრო მეტია. დიახ! ესა ადამიანური დამოკიდებულებებიც, ისეთი ურთულესი კოლექტივის კანონებიც, როგორცაა ყოველი თვატრით.

ყოველივე ესა და მრავალი სხვა გარემოება, რომელიც წი- ნასწარ განჭვრეტაც შეუძლებელია, საშუალებას არ გვაძლევს სრული დარწმუნებით ვილაპარაკოთ მსახიობის მიმავალზე. განსაკუთრებით, მისაღებ გამოცდებზე, სადაც კომისიის წევ- რის წინაშე მგომი ყოველი ადამიანი გამოიყანა — გამოიყა- ნა ადამიანურადაც და შემოქმედებითადაც. მითუმეტეს რთუ- ლად, რაცა შენს წინ დგას ადამიანი, რომელიც აქ მოვიდა ოცნებით, იმედებით, შესაძლოა, ღრმად მიხალული ნიჭით. ეს უნდა ამოიჩინო, არ უნდა შეაშინო, საშუალება უნდა მის- ცე გამოამქლავანის თავისი თავი. სწორედ ასე ვიდრეც მე იმ საჯამის დაღლილი გამომცდილობის წინაშე, ვიდრეც გულის- ფანტკით, ხახაკაშრალი და უკანასკნელი იმედით. არ მეს- მის რატომ, მაგრამ აშკრად ბედმა ნამდვილად გაშიღმა. ჩამრცხეს ევე. ვახტანგის სახელობის სახელმწიფო თეატრ- თან არსებულ მ. ვ. შუკინის სახელობის თეატრალური სას- ვალებლის სტუდენტად. იმ საღამოს სოკოლნიკებში ჩემს კუ- ოხში დაბრუნებული, ოღრო-ჩორლო დივანზე წამოწოლილი, მთელი დამე ვფიქრობდი მომავალ მეცადინებაზე, თოსწლიან ეურსზე, იმაზე, თუ როგორი მონდომებით ვისწავლიდი. ცოდვა გაძმელობი ჯობის. — გამარჯვებული ვფიქრობდი ჩემს ომს- კელ ამხანაგებზე და წარმოვიდგინე როგორ გაოცდებოდნენ, როდესაც გაიგებდნენ. რომ მე მოსკოვის თეატრალურ სასწა- ულებლო მნიშვნეზე წინ იყო ყველაფერი ნათელი, გასაგე- ლი. საინტერესო, მიმოიღვეო, შესანიშნავი და ხელშეახები.

გვერდიან გვერდზე ვბრუნავდი, მეშინოდა ზამმარების ჭრიალის, ვერ ვიძინებდი, ოცნებებით აღვზნებული და მოწ- ყურებული მალე დამეწყო მუშაობა. რა მგლოდა მომავალ- ში, რა?

შენაშინის სასწავლებელი

ბოლოს, როგორც იყო, დადვა I სექტემბერი. მოვედი სასწა- ველებლო და ენაზე ჩვენი კურსელები. საკმაოდ დიდი ჯგუფი იყო. თანაც ვაგები უფრო მუტი, ვიდრე გოგონები. ამ პირ- ველი მშვიდობისდროინდელი დიდი კურსით თითქოს გა- წინასწორება ხდებოდა იმ ომისდროინდელი დისპარტორ- კისა, როდესაც ვაგები ცოტათი იყვნენ. ომისდროინდელი კურსები ჭალიშვილებით იყო ჭარბი. და, აი, შეიკრიბა უზარ- მახარი კურსი — ორმოცზე მეტი სტუდენტი.

ბუნებრივია, ერთი ხელმძღვანელი ამოღენა კურსს ვერ გა- უძღვევოდა და გადაწყდა კურს ორ ჯგუფად გაყოით. ერთი ჯგუფის ხელმძღვანელი იყო ელისაბედ გიორგის ასული ალექ- სევეა, მეორესი კი — ლეონიდ მოსეს ძე შიხნატოვი და ვერა კონსტანტინეს ასული ლუვია. მე მოვხვდი ლ. მ. შიხნატოვის და ვ. კ. ლუვიას ჯგუფში და დამეწყო მეცადინება მოსკოვში. დაიწყო ჩემი ცხოვრების ახალი ერა.

ახლა, როდესაც უკან მოვიხედავ, ვხედავ ჩემს შეცდომებს, ჩემს მარცხს, ჩემს გაუგებრობებს. ბევრ რამეს ვხედავ ახლა. და ვხედავ, რომ ეს იყო ახლანად და დიდი ხნის წინ. დრო... ეს ხომ ჩვენ არ გვემორჩილება. დღე დღეს მისდევს, კვირა —

კვირას, თვე — თვეს. რაც უფრო ხანდახნული ხდები, მით უფრო სწრაფად მიქრის ეს მატარებელი. ხანდისხან თებერვ- გესმის მისი სისწრაფის გამო. აი, დგება ახალი წელიწადი, მთელი წელიწადი, ვგრძობლე გრძელი წელიწადი! მაგრამ შენ მოხვდვასაც ვერ ასწრებ, რომ ისევე ახალ წელს უნდა შეხვდე, სადაც წავივითხე, რომ თუ გადახარაზებები 364 დღეს ადა- მინანის საშუალო ასაკზე — 70 წელზე, მივიღებ დაახლოე- ბით 25,5 ათას დღეს. ბევრია თუ ცოტა ეს? ისიცაა მხედვე- ლობში მისაღები, რომ დღელამეში ჩვენ ექვსი-რვა საათი გავძინავს. დავიფიქროთ მშვენიერი ბავშვობა, რომესაც სამყა- რის შეიკრიბებით თამაშობ და შეგებობთ ამ თვალებით. ცხოვრების ამ ათას დღეს. როგორ შევავსოთ ყოველი დღეც, როგორ ვიცხოვროთ?

არც ის უნდა დავიფიქროთ, რომ ტყუილებრალად, უსაქმუ- რად გატარებელი დღეები აღიაროსდეს არ ვაგებოდება, არ დაბრუნებდა და მის ნაცვლად სხვა დღეს არავინ მოგცემს. ართიმეტკია უსტიც და უღმობელია. მაგრამ ადამიანური ცხო- ვრება ხომ არ არის უღმობელი და ხშირად, უფრო ხშირადაც არა უსტიც. არ არსებობს ადამიანი, რომელიც არ შეუცდარი, არ უკვალა უსწორო გზით, არ დაბრუნებოდეს ნამდვილ გზას, არ დაეწყოს ყველაფერი თავიდან. ამას მიხვდები მაშინ, რო- დესაც გაიზრდები, თუ კვიანი არა, წინდახედული რომ გახ- დები. მიხვდები იმასაც, ახალაზრდობით რამდენი დღე და- გიკარგავს. ესე იგი, ტყუილად გიცხოვრია. მაგრამ რითი უნდა შევასო ეს ათასი დღე? როგორ მიიქცე, რომ აღარ იქნეს უქმად დაკარგული დღეები, ალბათ, არ არის რეცეპტი ყვე- ლისათვის სასარგებლო. არც შეიძლება. ხალხი ძალზე მრავ- ლაფეროვანია.

მაგრამ ცხოვრების აზრის ძიება, სასიცოცხლო საკითხებში არევა, იმედი დაკარგო ამ რთული სამყაროს შეცნობისა, ერთ- ხელ წავიკეთებ ვასოკოვსი სიტყვებით. იგი დაწერა ბრძენმა, რომელმაც მთელი ცხოვრება შესწირა ხელოვნებას და ცხოვ- რებაში სიბართლის ძიებას — კონსტანტინე სერგეის ძე სტა- ნისლავსკიმ. სამხატვრო თეატრის მსახიობ ტიხომიროვისადმი მივუძღვი წერილი იგი წერდა:

„დიდხანს ვიცხოვრე. ბევრი რამ ენახე. ვიყავ მდიდარი, შემდეგ გაღატაკიდი. ენახე ქვეყნიერება. მყავდა კარგი ოჯა- ნი, შვილიც. ცხოვრებამ მიმოგვანტა. ვეძებდა დიდებას. ვიყოვე. მომავე პატოისეცმა. ვიყავ ახალაზრდა. მოხუციდი. მალე უნდა მოვეკვე. ახლა შემეკითხებით: რაშია ამქვეყნად ბედნიერება? შეცნობაში, ხელოვნებასა და შრომაში, მის ჩაწ- ვდომაში, როდესაც საკუთარი თავში შეიკნობ ხელოვნებას, შე- იცნობ ბუნებას, ქვეყნის ცხოვრებას, — სიცოცხლის აზრს, შე- იცნობ სულს — ეს არის ნიჭიერება, ამაზე დიდი ბედნიერება არ არსებობს.“

ალბათ არა, მაგრამ შეჯერებას და თვლას გვიან იწყებ. დასაწყისში კი უსაზღვროდ მდიდარი ხარ, ყველაფერი წინ: გაქვს. როდესაც მოსკოვში დავიწვეე სწავლა, ღრმად არ ვფიქ- რობდი, მინდოდა მხოლოდ ყველაფრის შეტკობა, ყველაფრის გაგება, ყველაფრის ჩაწვდომა, რამდენადაც მყოფინდა ძალ- დონე და მიხედროლობა.

პირველსავე დღეებში მიხვდი, რომ ომსკში მიღებული სწავლა ხელს შემიშლიდა, არა იმიტომ, რომ ომსკში ცუდად გვასწავლიდნენ, არა იმიტომ, რომ ჯერ არავფერი მქონდა შე- ცნობილი, მაგრამ უკვე დავკარვე ალამატოლობა და სახა- ლის აღქმა. პირველ ხანებში კი ჩვენგან მოითხოვდნენ მხო-



ლოდ ერთს — შეთავაზებული მდგომარეობის რწმენდას, სადაც ჩვედ უნდა გვემოქმედნა საკუთარი, მე-დანი. უბრალო, ცხოვრებისეული, ფსიქოლოგიურად ადვილი ეტიუდები და შენ, ულიანოვო, იგაროვო, პეტროვო, მოქმედებ, ცხოვრობ ამ გარემოში, არაფერს არ მიმუქმებ, არაფერს არ გათხოვინებ. აი, შენ როგორ იმოქმედებდი, შენ და არა სხვა ვინმე, ამ ვითარებაში? მეც დაივიწყე რაღაცის თამაში, გამოხატვა (მე ხომ სცენარზე უკვე ნათამაშები ვიყავი). მე ხომ მქონდა გამოცდილება? სწორედ ეს მჭირი, სანახევრო გამოცდილება ხუნდებივით მიზრკავდა.

ლონინდ მოსეს ძე და განსაკუთრებით ვერა კონსტანტინეს ასული კიბოში ბავდგანენ, არ ინლობდენე ჩვენს არაბუნებრივ თამაშს, ჩვენს კვილსებს. ყოველ დღე გვეცდილობდით განვთავისუფლებულიყავით აგვეხსნა, ცნობიერებაში, რაა კუნთოვანი და შინაგანი თავისუფლება — მსახიობის პირველი მცნება, მე ვაკეთებდი ეტიუდებს ერთიმეორის მიყოლებით, რაც შეიძლება ვეცდილობდი, ოფის ვიწურავდი.

თანაც მითხრეს, ეგ შენი ციმიბირული კილო აუცილებლად უნდა გამოასწორო. იქნებ ახლა ეს ამბავი შორეულად და რუბინშვილად შეჩვენება! სულაც არა, რასაკვირველია, შედარებით იმ პრობლემებთან, რომლებიც წარმოიშვებიან, როდესაც მუშაობ, ვთქვით, შექსპირის ანტონოსზე ანდა დიმიტრი კარაბაზოვზე, გეჩვენება მცირედად, არც ისე მნიშვნელოვანად. მაგრამ ყველაფერი ხომ მცირედიდან იწყება. სპორტსმენიცი და მსახიობიცი იწყებს მცირედიდან. თუ არ შეიძენს ამ პირველ ჩვევას, გინდაც შეუძნეველ ჩვევას, ვერ გადახტება სპორტსმენი და ვერ ითანამშებს მსახიობი. ამ პატარა ჩვევების დაგროვებით იბადება ან არ იბადება მხატვარი.

სამწუხაროდ, გახშირდნენ ისეთი ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებსაც გულწრფელად სჯერათ, რომ როგორც კი მიიღებ დალი და როლი, მიიღი შესაძლებლობით, აქამდე უცნობი ძალიან გალობს ფრთას. ან თავს შეკალავენ, ანდა მისდა გასაკვირვად აღმოჩენენ, რომ არ შესწევთ ასეთი სიმძიმის აწევის უნარი.

— ეს არაფერია! აი ახლა! კიდევ ერთხელ! მუსლები კი უკანკალები ხელებს ვერ იძიორილებენ, ოფლი წურწურით ჩამოსდით, ვერ ხედავენ იმ გაოცების და აღფრთოვანებას, რაზედაც ასეთი იმედებს ამყარებდნენ. ხშირად იპყრობთ სასოწარავეთად, სამყაროს მუქ ფეხებში უცქერენ, აღარ ვერათ თაყვანით ძალიონისა. ტყუილებრაოდ! შესაძლოა, დატინებულიი მუშაობითა და ცხოვრების დაკვირვებით, ცხოვრების გამოცდილებით, სამსახიობო გამოცდილებით, ოსტატობის შეძენით და პროფესიის საიდუმლოს შეცნობით მსახიობმა დასძლიოს ეს როლი? შესაძლოა, ისე ამაღლოს, როგორც ჯერ არაკის აუმაღლებია! მაგრამ საჭიროა დრო. ტელევიზიისა და კინოს საუკუნეში შესაძლოა სასწავლებლის ნახვა. მაგრამ ეს ხდება უფრო ხშირად, ასე ვთქვათ, ერთდროულად. შეიძლება გამოპრწყინდე მეტეორივით და გაქრე.

ახლა კინოსა და ტელევიზიის ეკრანები ავგისტოს ცსა ჰგავს. გამოპრწყინდებიან ვარსკვლავები, ერთი მეორეზე მიყოლებით, გაიფრებენ წაითი ცის კამარსზე და იკარგებიან შავ უსასრულო ცაზე. აი კიდევ ერთი, აი, კიდევ...

ეს კარგია? მშვენიერია. მშვენიერია, რომ არის ფართო, ჯერ კიდევ ბევრისათვის უკალი გზები განსაკუთრებით ტელეეფება. უბედურება ისაა, რომ ამ საქმეში ბევრი აჩქარებულა, საღერდელაშლილი მოუთმელობა, ჯაჯკურია და, რაც მთავარი უბედურებაა, — გიმილავს ასეთი ახლობელი და

ასეთი მისაწვდომი, ასეთი ადვილად მისაღწევი გამარჯვება და, აი, ამ, ხშირად ნამდვილად ადვილ მიღწევებში მსხვერპლბეობაში — ერთბაშად გადაახტე ყველა საფეხურს და აფრინდე მალა, იმალება კრიტიკიუმების დაცემის საშიშროებით. თურმე არ ყოფილა საჭირო წლობით შეეწირი დაოსტატებს, ადამიანურ სიღრმებს. აი, ინებეთ, ახალგაზრდა, ახლახან ინსტიტუტდამთავრებული მსახიობი და უკვე ასეთი წარმატება აქვს, ასეთი პოპულარობა, რა შესანიშნავი ნამუშევარი აქვს, შესაძლოა იყოს, უფრო სწორად, უნდა იყოს აღმავალი სრულიად ახალგაზრდა მხატვრებისა. ეს ბუნებრივია. ეს წინსვლაა. იბადებიან ახალი ძალები, რომლებიც ასლებედან, თავისებურად ხედავენ სამყაროს. მაგრამ ისინი მოქმედებენ იმის შედეგად, რომ, მიუხედავად ბრწყინვალე დასაწყისისა, მსახიობის გზა ნარეკლიანი და მიხვეულ-მოხვეულია, რომ უნდა შეეცადო დაესრულებულ დატელოვნებას. სხვაგვარად ეს ბრწყინვალე აღმავლობა, შესაძლოა, პირველი და უკანასკნელი აღმოჩნდეს.

აი, ჩვენც ასე, მოუთმენლობისაგან ატროკებულნი ვიწყებდით ჩვენს გზას სასწავლებელში.

ბ. ვ. შნიუკინის სახელობის სასწავლებელი, რომელმაც 50 წლის განმავლობაში აღზარდა მრავალი მსახიობი, რომელთა შორის ბევრის სახელმან დაამშვენა მოსკოვისა და პერიფერიების სცენები, ღირსშესანიშნავია, უპირველესად ყოვლისა, თავისი პედაგოგივით და გონიერული ტრადიციებით. პედაგოგების შესახებ ქვემოთ მოვასახებთ, სასწავლებლის ტრადიციის გამო კი შევეცდები ახლავე მოგიხიბრო. ცნობილია, რომ ყოველგვარი ტრადიცია მაშინაა კარგი, როდესაც იგი ხელს გაიწყობს და არ გაიშლის ცხოვრებას; როდესაც ტრადიციის მოაქვს შთამომავლობის ყოველგვარი გამოცდილება, მისი ბრძნე, მისი გონიერება, როდესაც ტრადიცია არის ღღობენი როტული ცხოვრების ზღვაში. ხდება ხოლმე, როდესაც ტრადიცია ჩამორჩება მეტელორებით აღსავსე საუკუნეს და უკვე ხელს უშლის, უწინააღმდეგება წარმოშობილ ახალ ნორმებს. თუმცა, ცოცხა გამუბეილი სჯობს, ხანდახან ჩვენ ძალზე ადვილად უარყავთ ზოგიერთ კიოლ ტრადიციას და ვგმობთ პია, იმიტომ, რომ ძალზე ვგამიძიებს, გვაიძულებს ვიყო უფრო თავშეკავებული, წინდახედული. ის ხელს გვიშლის არა იმიტომ, რომ ცუდია, არამედ იმიტომ, რომ ითხოვს ჩვენს ყურადღებას, დამახულობას, შრომას. ჩვენ ეს არ ვინძი. უფრო ადვილია, ვთქვათ, რომ ეს ცუდია, მაგნა და ამით მოვრჩეთ.

ბ. ვ. შნიუკინის სახელობის სასწავლებელი მივიჩნოდა დააკვირებელი ვახტანგოვის თეატრთან. თავდაპირველად იყო სახატატო თეატრის სამი სტუდია, შემდგომ ამ სტუდიიდან აუბოყუნდა ვახტანგოვის თეატრი. ასე რომ, სასწავლებელი თეატრზე უფროსია. ეს სისხლბორცველი ნათესაობა და ისიც, რომ ყველა პედაგოგი — ვახტანგოველია, ამ სასწავლებლის კედლიდან გამოსული, ბუნებრივია, მიგვიყვანს იქამდე, რომ ვახტანგოველების თაოსნობას სასწავლებელში პროპაგანდას უწევენ, ნერვანენ როგორც პედაგოგებში, ისე სტუდენტებში. დღესასწაულთ, თეატრალურბა, მძაფრი ფორმის სიყვარული, ყოველთვის შინაგანად გამართლებული, თვისობრივი სხვადასხვაბა განრებისა, აქტიორული მუშაობის სითამამე, — აი, ვახტანგოველების თვისებები. ჩვენი სასწავლებლის ზრუნვა იმანში გამოხატებულია, რომ ყოველივე ეს, რაც ვახტანგოვის თეატრისათვისაა დამახასიათებელი, შეგვისისხლბორცვინა ბუნებრივად, აქტიორის ბუნებისაგან გამოიძინარე. ეს ფაქტი

და რთული გზაა, რომელზეც უნდა გაატარო მოსწავლეს. აი, ამ გზით მიყვება შჩუკინის სასწავლებელი ერთ კარგ და ბრძნულ ტრადიციას; ყოველ სემესტრში — დამოუკიდებელი ნამუშევრების ჩვენებას. სტუდენტები თავად ირჩევენ მასალას. რაც მათ სურთ, თავად რევიზიონობენ, თავად თამაშობენ. ეს დამოუკიდებელი ცვადა საოცრად ამბავებს სტუდენტს. ეს აიძულებს, რომ დამოუკიდებლად იასროვნოს, თავისი თავადელი თუ უცხოების საგნებს, იმუშავებს აქტიურულ კუნთებს მომავალი თეატრში სამუშაოდ, ესე იგი, აჩვენებს იმას, რომლის გარეშეც თეატრში ცხოვრება უსრბობა. რამდენი ნიჭიერი მსახიობი მინახავს თეატრში, რომლებსაც დამოუკიდებელი მუშაობა არ შეეძლოთ, მალე ჩამორჩებიდნენ ნაკლებ ნიჭიერ, მაგრამ შრომისმოყვარე მსახიობებს. ეს განსაკუთრებით თავდასთავებ ამოჩვენებდა თეატრში მუშაობის პირველ ხანებში, როდესაც მკვეთრად საგრძობობა განსხვავება სასწავლებლის საბოტრის ატმოსფეროსა და თეატრის მშფოთარე და მატყუარს ქარხნის შორის. იცოდნენ რა ეს ბ. ვ. შჩუკინის სახელობის სასწავლებელი (შესაძლოა, ეს ყველაზე უკეთესი ტრადიციას), პირველი კურსიდანვე აღკვედნენ სტუდენტებს დამოუკიდებლობას.

ხანდახან ეს ჰგავს ბავშვის ფეხის ადგმას, — ზოგჯერ სასაცილოა, ხან ეკ საყოფავე სახანაობა, მაგრამ ეს ხომ პირველი დამოუკიდებელი ნაბიჯია გზაზე. ესაა პირველი მოძრაობა წინ, რომელმაც, ვინ იცის, შესაძლოა, მიიყვანოს ეს პირველი მოძრაობა ნაბიჯები ხელოვნების მწვერვალამდე. და თუ მივა, მივა მასთან კიდევ იმიტომ, რომ ასე ადრე დაიწყო ცდა სიარულისა. გვერდით მასწავლებლები უდგანან, რომლებიც ფეხობდა ადევნებენ თვალს მის სიბერობას და აძლევენ მიმართულებას, ვინაობრიან და, თუ საჭიროა, მხარასაც უჭერენ.

სწავლების პროცესში ალბათ, უმთავრესია — ვასწავლოთ დამოუკიდებელი აზროვნება. ეს უმნიშვნელოფანესია მსახიობის შრომაში. დამოუკიდებლობის გარეშე. შენი პირადულის, შენს მიერ შექმნილი, ადამიანური მარაგის, შემოქმედებასა და ცხოვრებაზე დამოუკიდებელი შეხვედრების გარეშე — ვერ გამოვლის ვერავითარი რეჟისორი. იგი, რასაკვირველია, დაფარავს შენს ნაკლოვანებებს. გიჩვენებს გზას, გასწავლის როგორ იარო ამ გზაზე, შეგაწველებს საყრდენს, მაგრამ მაშინ შენ არა ხარ მზატარი. ჯამბაზი ხარ. თუნდაც ნიჭიერი, მაგრამ მაინც ჯამბაზი, საკმარისია წაიღეს ამ მოკვდეს ეს რეჟისორი, იმწამაზე გამოჩნდება, რომ ეს მსახიობი, ეს გასუულებული რეჟისორი მფეუ შიშველია. დამოუკიდებელი მსახიობი კი ყოველთვის მზატარია. და თუ იგი შეხვდება ღრმა და ძვიარი რეჟისორს, გაიფურქვნება, როგორც იშვიათი ყვავილი კარგი მებაღის ხელო.

მიყვებოდი თუ ამ ტრადიციას, ჩემმა თანაკლასელებმა და ამხანაგებმა გადაწყვიტეთ დამოუკიდებლად დაგვედგა სპექტაკლი ბ. კავერინის რომანის „ორი კაპიტანის“ მიხედვით. გაკეთდა ინსცენირება და ჩვენ შეუდედით მუშაობას. ვებუშაობდით ბერეს, გატაკებით, თითქმის გათენებდით ღამეებს. სინია გრიგორიევი, კატია, ნიკოლოზ ივანენს ქი, კორაბლევი, რომაგა ჩვენი თანამედროვენი იყვნენ და თითქმის არ არსებობდნენ მათზე უფრო საინტერესო და ახლობელი ადამიანები, ვიდრე ბენიამინ კავერინის ამ მშვენიერი, პოეტური წიგნის გიგანტი.

შესაძლებელი რომ იყოს დაბრუნდე და დანიანო წარსული, ალბათ, ახლა ეს ჩვენი ნამუშევარი საოცრად გულუბრყვილოდ

და ბავშვურად მოგვეჩვენებოდა. მაგრამ რა ძვირფასია ის ჩვენთვის!

ფიონი, იური ოლეშინ თქვა: ცხოვრება პირდაპირ მოგვითხოვს იწერებათ.

იმ დროს ეს იყო ჩვენი დამოუკიდებელი აზროვნების ყველაზე დიდი გამოცდა. ეს იყო ჩვენივე ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ ცხოვრებაში. ალბათ, ამამდე გამოიხატება წინსვლის საიდუმლოება, რომ ყოველი დღევანდელი საქმე ბოლომდე უნდა გაკეთდეს, როგორც ყველაზე მთავარი და ერთადერთი. და, ალბათ, იმამდე, რამდენად ღრმა და ცხოვრებ შენ დღეს; რამდენად მოახლოე შენი თავი ხვალისთვის დღისთვის და უთუოდ არ ღირს ცხოვრება მხოლოდ მომავლით, რომელიც თან მოიტანს ყველაფერს. მომავლისათვის დღეს უნდა ვუმზადებოდეთ. და ჩვენმა „ორმა კაპიტანმა“, რომელიც მათის ასეთი გატაცებით, ამ წარმოდგენის დიდი მნიშვნელობის შეგრძნებით ვითამაშეთ, გაგვიმარა მომავლის საკალი გზა. ის ადამიანური და შემოქმედებითი მეგობრობა კი, რაც გავიჩინდა ამ პირველი დამოუკიდებელი მუშაობის პროცესში, წლითი წლითი მტკიცებლად და დღევანდლამდე შემოგვრჩა. დამოუკიდებლად მოსიარულენი ან ვერ შეგვეყიან ერთმანეთს, ან სამუდამოდ დამეგობრდებიან. ერთობლივი სიმწიფეები ან აერთიანებს ადამიანებს, ან ამოწმებს მათ. ხომ ნათქვამია, „მეგობარი განსაცდელია გამოცნობაში“. შეიძლება ასეც ითქვას — ადამიანი შრომაშიც გამოიცნობა, გამოჩნდება საერთო საქმისათვის იღვწის იგი თუ საკუთარი, „მე“-სთვის, თავისი დიდებისათვის, დიდი ლეკონისათვის, უკეთესი კუთხისათვის. ეს ნიუანსები ხანდახან შეუმჩვენველია, სიტყვით კი სულ არ გამოჩნდება. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერი გამოჩნდება კოლექტივში — გაირკვევა, ვინ თავისი ინტერესებით ცხოვრობს და ვინ — კოლექტივისს, რომელიც შეგება, იმით განისაზღვრება ამ მეგობრობის ცხოვრება. საბედნიეროდ, ჩვენი ჯგუფი მდიდარი იყო კოლექტიურების გრძობის ადამიანებით.

ახლა, როდესაც საკმარისმა დრომ განვლო, (ჩვენ თითქმის ყველამ გადავადვიეთ ორმოცდაათ წელს), ყოველმა ჩვენთაგანმა ცხოვრებაში ბევრი რამ განიცადა, გადაიტანა, შევიწი, შეაფასა, ამხანაგური, მეგობრული მხარდაჭერის შეგრძობა, რომელიც ჩვენი გზის დასაწყისში, ერთობლივი მუშაობის დროს, გაჩნდა, შემოგვრჩა დღევანდელ დღემდე. და ეს თითქმის ყველაზე ძვირფასია ადამიანის ცხოვრებაში — იცი, რომ შენ მართო არა ხარ, იცი, რომ გყავს მეგობრები, არსებობს ხელები, რომლებიც შეგეშველება. მხრები, რომელსაც შეგადილია დაყვრდნო.

აი, უკვე მრავალი წელია, რაც ჩვენ ყველანი, ხელოვნება-და ცხოვრებაში ამხანაგები, ვეგენი სიმოწოვთან ერთად მივემართებოთ ამ მძიმე შემოქმედებით გზაზე. ერთად ვიმარჯვებთ, ერთად განვიცდით წარუმატებლობას და ჩავარდნას, ვკამათობთ, არ ვეთანხმებით, ვიყავთ და მხარს ვუჭერთ ერთმანეთს, ნათლად გვაქვს შეგრძობა რომ ჩვენს სახელზე — ვახტანგოვის თეატრზე შევიფასო ჩვენითვის არაფერი არ არის სასწავლებელში შემოქმედებითი ცხოვრება ჩვენ დაფიქვით შეუპოვარი ცდით, რათა გადაგვეწყვიტა ერთი ურთულესი მზატარული ამოცანა, რომელიც, ალბათ, არ იყო ჯერ ნამდვილად გადაწყვეტილი დრამატული თეატრის უდიდესი მსახიობის მიერაც კი. გადაწყვიტეთ დამოუკიდებლად დაგვედგა „ბორის გოდუნოვი“.



ერთხელ შენიამ გასახდელში გამიზმო, პალტოებსა და ქურთუკებს მოფარებულნი დიდხანს მილაპარაკა იმის გამო, თუ როგორ ხედავდა საქმეტკოსს, როგორი თანამეგობრობა იქნებოდა ეს დადგმა სხვადასხვა კურსისათვის, როგორ წარმოუდგენია ბორისი და რატომ შემომთავაზა მე ამ როლის თამაში. გულის ბაგაბუეთი, უკვე ვიჭებოდი, თუ როგორ ვიმუშავებდი თურს ვეღდებდი მის მონათრობის მიზანად საქმეტკოსზე.

შედეგებით მუშაობას. ვმუშაობდი თავდავიწყებით, გამზაგებით. შირად შუადამედ ვმუშაობდი, საერთო საცხოვრებელში დაბრუნება შეუძლებელი ხდებოდა. ამიტომ ვრჩებოდი ღამის განათავება სინთონოების ოჯახში, სადაც რუბენ ნიკოლოზის ძის კაბინეტში გავდიოდი რეპეტიციას. ერთ-ერთი რეპეტიციის დროს, როდესაც წელში ვწყდებოდი და გცილობდი ჩემი ტემპერამენტის გამოემყვანებინა, დაგამსხვრიე რუბენ ნიკოლოზის ძის საწერი მაგადა.

ვიყავით ზაგორსკში, ტროიკო-სერგაევსკის ლავრაში, დაედოდი იშვიათი სილამაზის ანსამბლის ტაძრებს შორის ვუსმენდი მღვდელმსახურებას, ვიდრედი მოლოცვლებს შორის, ეცილობდით ჩაწვდომოდით ბორის გოდუნოვისდროინდელ სულისკვეთებას. როგორც შემდეგში გამოირკვა, ჩვენმა ცდებმა ვერ პოვეს მოსალოდნელი გამოძახილი. საქმეტკოსმა არ ივარდა და, ალბათ, არც შეიძლებოდა გამოსულიყო. საქმეში დიდი ტვირთი იყო სუსტი სტუდენტური მხრებისათვის. პუშკინით, სიძველეებით, პოეზიით ჩვენი გატაცება, ერთობლივი მუშაობა ერთი ოცნებით შედუღებული ადამიანებისა, გაბეული ახალგაზრდების შემართება იყო ის პირველი ნაბიჯები, რომლის გასწავლებისას ხდებოდა, თუ რა მნიშვნელოვანი იყო ყველაზე ეს. არა წარმატებითა და ჩაჯარდებით, არამედ წინსვლისკენ სწრაფვით, დამოუკიდებლობით ჭიკრფასია ჩვენთვის ის აღრინდელი გამოცდილება. მაგრამ ეს ახლავა გასვები, მაშინ კი ჩვენ მწარედ განვიციდიდი ამ ჩაჯარდნას.

საქმეტკოლი ვარწმუნებ ბორის ევენის ძე ზახავას, ჩვენს რექტორს, და დილოლები, საოცარი სერვითი დაძაბულობით გაყურებუნი, დაესვდიდი დარბაზში და ველოდით განაჩენს. „რით გინდათ თქვენ ცხოვრება — ხელოვნებით თუ ხელოვნებით?“ — ასე დაიწყო მან. ჩვენ ვდუმდით, ვერ მივხვდარიყავით, რას ნიშნავდა ეს შეკითხვა. „ხელოსნობა, — განაგრძო მან, — თქვენ არ გისწავლიათ და ეს შესანიშნავია, ხელოვნებამდე ჯერ ვერ გაზრდილხართ, რაც სრულიად ბუნებრივი“. და მაცარად, დაუნდობლად გავარჩა ჩვენი ნამუშევარი. გავარჩა ძალზე დაწვრილებით. მაშინ ძალიან გვეტანა ბუღი და ვაგანწყყდით. მაგრამ იგი სწორად მოიტყა. მკაცრი და დაუნდობელი მომთხოვნელობა უფრო გვეჭირდებოდა ჩვენ, ვიდრე ლომობივად მსარზე ხელის მოთათუნება. ძლიერდებოდა ასეთი წრთობისაკან და არა საბურთის ნელოებით, ხან კი ხულის შემთავება პაერისაზე. ხელოვნება — მკაცრი საკმინაობა, ის მარტოოდენ მსხვერპლს კი არ მოითხოვს, არამედ ვაგაცობასაც, მოთმინებასაც, ძლიერებასაც. გამძლეობასაც, საკუთარი ძალორის რწმუნასაც. თუ ჩვენადნას ვაგაცურად ვერ გადაიტან, მოთმინებით თუ ჩვენადნალოდები სამუშაოს შედეგებს, თუ არ იქნები ამტანი, რაც თავს შეგაკავებინებს, რომ ყველაფერი ჯანდაბოსკენ არ გაჯახუნო, საკუთარი ძალა თუ ადრ ირწმუნე — თუ იფიქრო, რომ დაიქნევი, საბოლოოდ ამოიწურე, რომ ყველაფრის თავიდან დაწყება არ შეგიძლია, — შეუძლებელია მსახიობი გახდე. სამ-

წესაროდ, ზოგჯერ არ გესურს გაგანაწივწით ვინმე, ვერცხელონ უსამივნებას, არ ვერვით დავაში, ვეშთი უმეტესხელონ მოტიბულ პასუსს, ვცილობთ ტკიბილი სიტყვის საჭმსს, სხვა მოვარწმუნებ ხალხს თავს, თითქმის დიდად ვიხსიამოვნო. მსახიობები კი დახარბებულნი არიან მცირე მსარდატურასაც კი, მცირე შეტებას, არა იმიტომ, რომ მათ მხოლოდ ეს წყურბათ, არამედ იმიტომ, რომ როლიში სულისა და გულის იმოდინა ნაწილია ჩადებული, რომ მუნებრთვია — სურთ გაიგონონ ველოთადი გამოძახილი.

მაგრამ ეს ლომობივება აბნეხდა და თანდათან, შეუმჩნეველად მაკირებს კირტეორუმებს ნამუშევრის შესვასაში. და აი, უფრო და უფრო ცუდი ხდება საქმეტკოლი. უფრო და უფრო სუსტად თამაშობს მსახიობი, დარწმუნებული თავის უცოდველობასა და განუსაზღვრელ შთამბეჭდაობაში, ჩვენ კი გვენიბა სიმარლიის თქმა და ფვარავი ჩვენს ფიქრებს სიმხრნებელი ფორმულირებით. ყველა კმაყოფილია, მაყურებლის გარდა, რომელსაც სწყინდება თავი. თავზე შეყვარებული მსახიობებისა და დაოსტატებული რეკა. ორების მოსაგებრებელი, გაცეული ხერხების ყურება.

ტუთილად კი არ მიიღო ჩვენი ნამუშევარი ასე მკაცრად ბორის ევენის ძემ, შეგავიხსნა ბრძოლისა და სრულყოფილი სათვის. ალბათ, ასეთი სიმკაცრიი მას სურდა, ჩვენ გავგეგო, რომ ისეთი მწვერებულნი, როგორც ვას „ბორის გოდუნოვი“ — სუსტი ძალებით არ აიღებოდა. სი ასტიკე იყო, ჩვენ რომ თავზე ხელი არ გადაგვესხვებ, მაგრამ ეს ვინერული ამბავი გახლდათ. ამ დარწმუნებ შემდეგ ჩვენ განაწმენებულ წყვიდით, მაგრამ არა განარცხებულნი. და ეს იყო ვაგვეული, რომელიც მე დიდმედ მასსოს და ძალზე ვაფ. სეხ. ხელოვნებაში ადვილად და ერთბაშად არაფერი არ გამოდის.

გვა ერთია — მუშაობა, მუშაობ. და მუშაობა. და ჩვენც განეგრძობთ მუშაობა.

„ბორის გოდუნოვს“ ვეღარ დავუტრუნდით — ბეჭი ძალონე შევალეთ მას და, რომ გამოფხინულით, მივხვდით, — ჩვენ მას ჯერჯერობლივ ვეღარ მოსტეროდით. წლები მოგვაპოვებინებს ვაგაცოდვობასაც და ოსტ. ტობასაც, ევენი რუბენის ძე ფრთხილი გახდა და, აი, რამდენი წელია გარს უვლის „ბორის გოდუნოვს“, ვერ კიდევ ვერ გასწავა რისკი მისი დადგმისათვის. გასაგებია ეს სიფრთხილე და დაუცხრომელი სურვილიც. საკმაოდ რთული და მიმუხდელიც ეს ამოცანა.

მაშინ კი, წარუმატებლობით დანადგლიანებულმა და ახალგაზრდობის წყალობით ძალო გონს მოსულემა, დავიწყეთ „სახელების ქულის“ — მხიარული ვოდევილის რეპეტაციები. ამ მოწვევებით არათანიმდგურებულმა გასაკვირვებელი არაფერია. ვახტანგოველთა სკოლა ისწრაფვის ისე აღზარდოს მოწვევები, რომ მათ შეეძლით თამაშონ როგორც დრამატული, ისე კომიკური როლები. ასე ვთქვათ, ტრადიციიდან ვოდევილიაკეთ, ეს მიმართულება ვლინდება საუკეთესო მსახიობების ნამუშევრებშიც. ავიღოთ, მაგალითად, იური იაკოველი. დღეს ის თამაშობს ანტონ პავლეს ძე ჩეხოვს, ხვალ კი — პანტალონეს. დანარჩენ ვახტანგოველ მსახიობებსაც აქვთ ეს გასაოცარი სიმსუქე. რისი წყალობითაც ისინი დრამატული როლებიდან გადადიან იუმორსა და კომედიაზე ეს არის ვახტანგოველთა სკოლის ერთი განმასრავლებელი თავისებურება. სასაკვირვებია, არ შეიძლება იმის თქმა, თითქმის სხვა თეატრის მსახიობები არ ფლობდნენ გარდასახვის ხელოვნებას, მაგრამ ვახტანგოვის სკოლა ამას საყრდენად მიიჩ-

ნებს. დიდი შჩუკინი, საუკეთესო ვახტანგოველი, თამაშობდა ეგორ ბულიჩოვის ტრაგიკულ როლს და ტარტალიას. როდესაც ჩვენ გვიხსენებდა საგანტროლო მივსაურობა სხვა ქვეყნებში, ყველგან, სუყველგან აღნიშნავენ ვახტანგოველი მსახიობების ამ თავისებურებას.

აი, ჩვენც გატაცებით და სიამოვნებით გავდიოდით ვოდველის რეპერტივას. ვიგონებდით, ვგადავხსნიდით, ვმხარულობდით. რეპერტივით რამდენჯერმე იყო რუმენ ნიკოლოზის ძე. ჩვენ სიმონოების სახელში გავდიოდით რეპერტივიებს. მაშინ სასწავლებელში არ იყო საკმაო ადგილი, ამიტომ ხანდახან პედაგოგებთან დავედიდით სახლებში, სადაც რეპერტივიასაც გავდიოდით, ზოგჯერ იქ ესადილობდით კიდევ სწავლის წლებში ომისშემდგომი წლები იყო. ქვეყანა ჭრილობებს იშუშებდა. ჯერ კიდევ იყო პურის ბარათები, ახალგაზრდული მგლური მადა კი მოსვენებას არ გვაძლევდა. პედაგოგები ხელს გვიწყობდნენ, გვეშელოდნენ, გვასაზრდოებდნენ. სწავლების სისტემმა თეატრალურ სასწავლებელში ისე იყო აწყობილი, რომ მოსწავლეებს შეძლებისდაგვარად ყველა პედაგოგთან შეეძლოთ მუშაობა. თუმცა ისინი ყველანი ვახტანგოველები იყვნენ, მაგრამ ყოველი პედაგოგი ხომ ადამიანური ინდივიდუალობაა, პიროვნებაა, რომელიც მისი ადამიანური „მეთი“ მოქმედებს, გავლენას ახდენს მოსწავლეზე, ამდიდრებს მას. სასწავლებელში ამ დროს პედაგოგები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, საინტერესონი და ღრმად განსწავლულნი იყვნენ.

ესენი იყვნენ დიდად განათლებული, შესანიშნავი მცოდნენი — არა მხოლოდ წიგნებით, არამედ საკუთარი დაკვირვებითაც — საბჭოთა თეატრის ისტორიისა, და აქტიური მონაწილენი თეატრების ცხოვრებისა. აი, თუნდაც, რუსული ლიტერატურის მასწავლებელი პავლე ივანეს ძე ნოვიცი. მისი ღრმა და სერიოზული ლექციები მაიაკოვსკის, ესენინის შეხასხებ, მისი საუბრები ხმელიოვის, ნიკოლოზ შატალოვის, შჩუკინის შესახებ (პ. ი. ნოვიციის წიგნი ბ. ვ. შჩუკინის შესახებ დღემდე წარმოადგენს დიდი საბჭოთა მსახიობის შემოქმედების ერთ-ერთ საუკეთესო და ღრმა გამოკვლევას) ჩვენთვის უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენდა. თეატრში მუშაობის დროსაც განვავტობდით მასთან შინ სიარულს. რამდენი რამ გავივით მისგან საბჭოთა თეატრის პირველ წლებზე, მსახიობებზე, პოეტებზე!

თავისებური პედაგოგი ალექსანდრე სერგეის ძე პოლი მკაცრი და დაუნდობელიც კი იყო. ხანდახან უცნაურად იქცეოდა — გამოცდებს იბარებდა სამხატვრო თეატრის სასწავლებლიდან ვახტანგოვის სასწავლებელამდე გზად მიმავალი. ზოგიერთი მოწვევით სტუდენტად, რომლებსაც იმედი ჰქონდათ ამ მგზავრობის დროს ალექსანდრე სერგეის ძის ნაკლები ყურადღებისა, მკაცრად დაისჯნენ. ეს პედაგოგი იყო უდრეკი და ფსხუელი. სტუდენტი იშუამს პირდაპირ ქუჩაში ღებულობდა უარყოფით ნიშნებს და სასწავლებელში მხოლოდ იმისთვის მიდიოდა, რათა ეს უსიამოვნება ჩათვლის წიგნში გაეფორმებინა. უცნაური ადამიანი იყო, უყვარდა ორიგინალური და ცოცხალი პასუხი სტუდენტებსა. ერთ-ერთმა ჩვენთანაგანმა „ჰამლეტის“ შინაარსი მოუთხრო, რომელიც არც თუ ისე კარგად იცოდა, ამიტომ მოთხოვნა ასეთი სახე: მთელი ლიტერატურა — ფართო, უსასრულო ფლია, „ჰამლეტი“ კი — ამ ველზე ამართული მთავა. ალექსანდრე სერგეის ძეს ისე მოეწონა ეს სახე, რომ კარგი ნიშანი დაუწერა და მეტი აღარაფერი უკითხავს.



სცენა სპექტაკლიდან „უკველი ცისმარე დღე“. ქაჩხის დირექტორი — მ. ულანოვი

ბორის ნიკოლოზის ძე სმოლნი გვასწავლიდა რუსული და დასავლეთის ხელოვნების ისტორიას, — სათნო ადამიანი და გასაოცარი მიხრობები გახლდათ. იგი გვაჯადოებდა ლექციებით ფერწერასა და ქანდაკებაზე, არქიტექტურის ძეგლებზე, ხუროთმოძღვრების გასაოცარ ტალანტებზე, ადამიანების დაუცხრომელ წაიღებზე, გაელამაზებინათ დედამიწა.

ძალზე განსხვავებული პედაგოგი იყო ვლადიმერ ივანეს ძე მოსკოვინი — სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებლის დიდი ივანე მიხეილის ძე მოსკოვინის უმცროსი ვაჟი. მას ორი ვაჟი ჰყავდა — თედორე და ვლადიმერი. ორივე ვახტანგოვის თეატრის მსახიობები იყო. თედორეს მე არ ვიცნობდი, იგი 1941 წელს დაიღუპა ფრონტზე, ვლადიმერ ივანეს ძეს კი მისი პედაგოგიური ტალანტის გაფერჩქვნის ხანაში მოუხსწარი. ეს ლომივით ვაჟაკი მოკრძალებული და კეთილი იყო, გასაოცარი პედაგოგიური ინტელიცია ჰქონდა. ვლადიმერ ივანეს ძეს არ უყვარდა თეორიული ზოგადი ლაპარაკი. თუ სტუდენტი დაიწყებდა თეორიულ ლაპარაკს, იგი გულმოწყალედ, მაგრამ მოთმინებით, უწყინრად უშმენდა ამ სიტყვების ნაკადს, შემდეგ წამოდებოდა, გამუდმებით პაპირისის წვეთი, უხეტყვოდ აღუყვარდა თეორიული ზოგადი ლაპარაკი. უხმდევ კი მოიხმობდა სტუდენტს და სიხოვდა გაკეთებისა ესა თუ ის მიზნისცენა ანდა სთამაშო როლის ესა თუ ის ნაწილი. ამასთანავე, იგი ყოველთვის კი არ უხსნიდა, როგორ უნდა გაეკეთებინა ეს, არამედ ელოდა, რომ სტუდენტს თავად გაეგო გმირის ქვეის მოტივები. მისი ჩვეული გამბული, „იბაა?“

კი არ მიგვერგებოდა, არამედ გვაიძულებდა ვყოფილიყავით აქტიურნი, ქმედითი, მოაზროვნენი. და თუ მაინც სტუდენტს არ შეეძლო წამოჭრილი ამოცანის გადაწყვეტა, ვლადიმერ ივანეს ძე ენით უთქმელი ტემპერამენტით რადიკანური მხიარული სინაფორით გაითამაშებდა ამ სცენას. ამასთანავე, იგი თითქმის მინიშნებით, შტრესებიდან აჩვენებდა სცენას, სრული სიმძლავრით არ ავლენდა თავის ტემპერამენტს. ამობედნი, იგი დიდი იმედის მომცემი მსახიობი იყო და ნუნსნაშის თამაშობდა, მაგრამ მისი შემოქმედებითი ცხოვრება თეატრში არ მოგვარდა სხვადასხვა გარემოების გამო და მთელი თავისი განსაკუთრებული ნიჭიერება ვლადიმერ ივანეს ძემ პედაგოგიური მოღვაწეობისკენ მიმართა. ეტყობა, ეს საქმე იყო მისი მოწოდება.

იგი ფლობდა უნიკალურ პედაგოგიურ უნარს — აღმოვიჩინა და გაავსება სტუდენტის შესაძლებლობანი. ეს იშვიათი ნიჭია. თეატრალური პედაგოგების უმრავლესობა აიძულებს ახალგაზრდებს მიბძინ მათ მანერას, მათ ჩვევებს. ეს, შესაძლოა, საინტერესო კი იყოს, მაგრამ სასარგებლო რომ იყოს, არა შეიძლება. სტუდენტს თითქმის სხვისი ხმით მეფროსი, როგორც კი დატოვებ მარტო, თუ აღარ ჰყავს ნიშუში იმიტაციისათვის, იბნევა და ჩუმდება. ვლადიმერ ივანეს ძე ცდილობდა თავს არ მოეზვია სტუდენტისათვის საკუთარი აქტიურული მანერა, ცდილობდა სიმძლავრის ტემპერამენტის გამოეხიზლებას, თუ ეს არ უშლიდა საქმეს, იგი იწყებდა რეგისორულ ჩვენებას. ო, ეს იყო მოსკოვინებურად გულუხვობა, უშურველობა, ის არ ზოგავდა არც თავის ძალს და არც ხმას.

როდესაც მე მარჯუნება, თუ როგორ უნდა დავმალოდი ტყვიას (როდესაც იგი დგამდა ლ. ნ. ტოლსტოის „კაზაკებს“, სადაც მე ლუკაშკას რეპრეზიციას ვატარებდი), ეს ჩამრგვალებული, დიწკი კაცი უცერად დაიწყებდა გამაგებებით, თავმჯდომეობით სიმძლავრით მტკნარად ჩერებზე ხიზვას, რომელიც ბალახს წარმოადგენდა. არ იზოგავდა ძალ-ღონეს, არ ერიდებოდა ყოფილიყო სასაცილო, გვარჩვენებდა, თუ როგორ უნდა იქნებოდა სრლის სცენის თამაში. ალბათ, ეს უშურველობა გვაიძულებდა ჩვენც არ დავგვეზოვა ძალიანი, არ გვეტყობა, როდის გვარჩვენებდნენ როგორ უნდა თამაში, არამედ გვესწრაფა თავად ვაგვეგო სახე, თავად გვეპოვნა გზა, შეგვევრწოთ იგი, საკუთარი ფეხებით თავად ვაგვეგვლია ბილიკი, თუგინდაც ის ყოფილიყო წყვეტილი, მრუდე.

მე მგონია, ამაში იყო მოსკოვინის დიდი ნიჭი. სამაგიეროდ გასინჯავაზე ყოველივეის შემოდებოდა მოსკოვინისეული ნაწყვეტების ცნობა. არა იმიტომ, რომ ისინი ერთმანეთს ვადგენ, არამედ იმიტომ, რომ თითქმის ყოველ სტუდენტში, რომელიც ვლადიმერ ივანეს ძესთან მუშაობდა, იშვიათობად რაღაც ცოცხალი, რომელიც გაოცებდა სიახლითა და მოულოდნელობით.

სტუდენტები მას აღმერთებდნენ და ყველა უკლებრივ ესწრაფოდა მასთან სამუშაოდ. ისიც მუშაობდა დაუღალავად, შეუწყენებლად. დილიდან საღამომდე ვადიოდა რეპრეზიციას სტუდენტებთან. ხან ერთი თოხანიდან, ხან მეორედან ისმობდა მისი ჩახლენილი ხმა, ხან მავედრებელი, ხან შემადრწუნებელი, ხან მხიარული, ხან მმრდღვინავი და აღვზნებუი. მოსკოვინი მუშაობდა.

ვინც კი ერთხელ მაინც შეხვედრიდა ამ უკეთილშობილეს, მორცძალბულს, დიდად ნიჭიერ ადამიანს, არასოდეს დაავიწყდება მოსკოვინისეული გაკვეთილები, რის შემდეგაც ყოველი

ჩვენგანი გამოდიოდა ცხოვრებაში უფრო ძლიერი და მტკიცესაკუთარ ძალეში დაჯერებული, უფრო უუნსმაგაფრეს, უკეთესად და დიდებულ სხოვნა დაგვიტოვა თავის თავზე ამ ნიჭიერებასა და დანაშნა.

მე უკვე ვთქვი, ჩემი შემოქმედებითი ხელმძღვანელები სასწავლებელში ლეონიდ მოსეს ძე შისხანოვი და ვერა კონსტანტინეს ასული ლევა იყვნენ-მეთო.

ლეონიდ მოსეს ძე უკვარდა დამოთქმა: „ნელა იჩქარე!“. და, მართლაც, იგი თავდაჭერილი აუტყარებლობით, კაიუტად, მოთმინებით იცავდა თავის პოზიციებს. არაფერს არ შეეძლო იგი გამოეყვანა მდგომარეობიდან. მოგვიანებით, როდესაც ჩვენ ლეონიდ მოსეს ძესთან ერთად ვმუშაობდით ვახტანგოვის თეატრში, შევიტყვე, რომ მისი გარეგული თავდაჭერილობა, უწყობა, ჩველი გულის ფარი იყო. უსარსულო შეიძლება ლაპარაკი მსახიობის პროფესიის უღმობილობაზე, შეიძლება ყველა სიტუაციისა და ყოველი ადამიანური ხასიათის ასხნა, მაგრამ ყველაზე სანგრძლივი სუპარი ვერ დაცხრობს ვერც მუშაობის წყურვილს, ვერც ოცნებას „ოაჰის“ როლზე, ვერ შეიარება სწრაფად მჭროლავ წლებს და მიმავალ ძალ-ღონეს, თამაშის, თამაშის, თამაშის... სცენაზე ცხოვრების დაუცხრომელ სურვილს! და არა არსებობდემ მის გვერდით და მშინერი თავლებით შეეცქეროდ ხელოვნების ბრწყინვალე მეჯლისის. სამშენებლო, უღმობილო პროფესია... და ამ ტანჯვას, რომელსაც იგი იბიშნდა ასე ხშირად, ლეონიდ მოსეს ძე ფარავდა თავისი თავდაჭერილობით.

უნარმაზარი მინიშნელობა აქვს ამა მარტო შენი პედაგოგის ცოდნას, არამედ იმ სულიერ ზეგავლენასაც, რომელსაც იგი შენზე მოახდენს. ამგვარად, ყოველი ჩვენთანაგანი ლეონიდ მოსეს ძის მუდმივი, თანაბარი გულისხმიერი დანიტყრესება, ჩვენზედაც დამამშვიდებლად მოქმედებდა. როდესაც წავაგვედებოდით ცხოვრებაში მწვავე მხარეებს და ფეხქვეშ საყრდენს ვკარგავდით, ლეონიდ მოსეს ძე გვეშველებოდა. იგი არ გვეუბნებოდა განსაკუთრებით ბრძნულ სიტყვებს. არა უბრალოდ ცხოვრებისადმი თავისი მშვიდი — ფილოსოფიური და-მოკიდებულებით გვეწოდებდა, რათა მოეთიშოვნა სულიერი წონასწორობაც და სამართლიანობის რწმენაც. მუშაობის დროს იგი იყო მომთმენი და ასვევ კაიუტად ურყევი. თითებზე შეიძლება ჩამოთვალოს ისეთი შემთხვევები, როდესაც იგი ხმას აუშვალვებდა, ესეც, ალბათ, პედაგოგიური მანევი იყო.

მის გვერდით კი მუშაობდა მოუთმენელი, უცემი ვერა კონსტანტინეს ასული ლევა. ჩვენი კურსის მეორე ხელმძღვანელი, რომელიც ხშირად ასე მოგვმართვდა „რატომ გადაწყვეტ მსახიობობა? რატომ?“ — ანდა მოუთმელოდ დაადევნებდა დიდხანს მოლაპარაკე სტუდენტს თავის გაგრძელებულ „აბა-ა?“-ს.

გაიავდა უკვე დიდი დრო, ბევრი პედაგოგი სამუდამოდ წავიდა ჩვენგან, ყოფილი სტუდენტები ვახდნენ პედაგოგები, დარბაზებში კი, სადაც მეცადინებოდა მიმდინარეობს, ძველგებურად გაისმის უბერებელი ვერა კონსტანტინეს ასულის ხმა, ვისი მოწაფეებიც მისი ხანგრძლივი პედაგოგიური მუშაობის ხმას იყვნენ დიდი უმრავლესობა მსახიობებიც.

ოთხი წლის სწავლების მანძილზე ჩვენ ვიმყოფებოდით შესანიშნავი და შეუწყნარად სიმართლის მეტრონომის, ამ სიმართლის მოწაფეებისადმი ვადგავდის მცოდნე ელისაბედ გიორგის ასულ ალექსეევას, ძლიერი — ტრავაკული მსახიობის და მთავონებული პედაგოგის ანა ალექსის ასულ ოროჩკოს

იყო სცენისადმი მთროლოვარე დამოკიდებულება. ხანდახან ამისათვის მას ძრახავდნენ. შემდეგ თავად იტანჯებოდა, ბოდნიშობდა თავისი სისასტიკის გამო. მაგრამ აი, მიხეილ თედორეს ძის აზრით, ისევ ბილწავდნენ სცენას. და ისევ ქუხდა მისი მშვენიერი ხმა, აღსავსე ტკივილით, რისხვით და გაოცებულად: „ეს როგორ შეიძლება?“

ერთხელ, თუმცე, კონცერტზე სტუდენტთა აუდიტორიაში, როცა დაუსრულებლად შემოდოდნენ და გადიოდნენ დარბაზიდან, ასტანგოვმა შეწყვიტა თამაში (თამაშობდა რიჩარდ III) და დიდის გულსტკივილით დაუწყო ლაპარაკი სტუდენტებს თეატრის შესახებ. მსახიობისადმი ყურადღების შესახებ, მსახიობის შემოქმედებაზე. იგი შეუბრალებელი, მკაცრი იყო საკუთარი თავის მიმართაც. სცენაზე გამოდიოდა (იმის მიუხედავად, თეატრის სცენა იყო თუ კლუბისა), რათა ადამიანებისათვის ეძღვნა ყველაზე საუკეთესო, ყველაზე მღელვარე, ყველაზე ძვირფასი რამე, რაც კი გააჩნდა, მაგრამ გასცემდა რა ყოველივე ამას, ის მოითხოვდა ყურადღებას და სიყვარულს თეატრისადმი, მსახიობისადმი. ხანდახან თეატრში არ სურთ დავა კოლეგებთან, ცალკეადა აფასებენ ამხანაგის ნამუშევრს. მე არ ვიციან უფრო მიუკერძოებელ ამხანაგს, ვიდრე იყო ასტანგოვი. მან არ იცოდა შედევითი ახალგაზრდობის ან მოხუცებულობის გამო. სამუშაოს შეფასების დროს იგი იყო მკაცრი, თუ რა თქმა უნდა, ეს ნამუშევარი მას არ მოსწონდა. რადგან მიხეილ თედორეს ძე იყო მომთხოვნი ადამიანი და მისი კრიტიკერში ყოველთვის მაღალი იყო, ამიტომ არც ისე ხშირად შეაქებდა და მიულოცავდა ვისმეც წარმატებას. მაგ-

რამ სინამდვილეში ხომ მართლაც ცოტაა ტემპორიტეტი ვარაუდობა. მსატერისათვის მთავარია, უპირველესად ყოველთვის განასხვავოს მასდელით შემოქმედებითი წარმატება: უბრალოდ რიგითი სამუშაოსაგან, რომელიც არ წარმოადგენს წინ გადადგმულ ნაბიჯს, რათა თავებზე არ დაგვხვდის, რათა არ მიგვეწიფოს, რომ გენიოსი ხარ. მისი შეფასება იყო ზუსტი და უშუალოდ. მასთვის, რეგის მსახიობი დადგმულ უხვირო ასექტაკში, „რომეო და ჯულიეტაში“ ჩემს მიერ შესრულებულ პერფორმის როლის გამო თქვა: (მე მინდოდა ახალგაზრდა უბრძოლო, მაკერი მმართველის თამაში). „ეს მათრახიანი შეარდინიყო“. ერთხელ რეპარტივანე მიხიხრა: „მიხეილ ასექტანდრეს ძვე (თუმცა მე მეორე თუ შესამე წველი იყო, რაც თეატრში ვემუშაობდი), გუშინ მოგასმინეთ რადიოთი—თქვენ დიდებულად წაიკითხეთ ნაწყვეტი „ახალგაზრდა გვარდილიანი“.

უზარმაზარი, შემეხერული ტემპერამენტით, მშვენიერი პლიერი ხმით, რომელსაც სრულყოფილად ფლობდა მსახიობი, ბრწყინვალე მკაფიო დიქციით (მიხეილ თედორეს ძეს ხშირად აღაშფოთებდა სიტყვასადა დაუნდევარი დამოკიდებულება, აღულებდა მაყურებლამდე სიტყვის მიტანის საკითხი) ვირტუოზული მსახიობობა ტექნიკით და როლის ფილოგრანული დაბრუნებით გამოირჩეოდა ასტანგოვის ყოველი ნამუშევარი.

დაუვიწყარია მისი ჭკვანი, ქვეყნიერების ფილოსოფიურად მჭერტეელი, ტრავიკული მატეის კლაუზენი — ერთ-ერთი ყველაზე შესწინავე ქმნილება ასტანგოვის ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე; მისი შეუპოვარი და განმარტებელი, მშვენიერი ვაჟაკი და პოეტი სირანო დე ბერფერაკი; მისი გარგმნულად რესპექტაბელური და შემოინებული, მხადლი, რადაკით სსაცლო, რომელსაც არ ესმის რა ხდება ირგვლე, პასტუპოვი „პირველი სხარულში“. მისი სტანისლავ კომაროვსკი მ. ი. რომის ფილში „ოცნება!“ ესაა ფილოგრანული შედეგური მისი ცნობილი: „ყავა ლამაზზევა დასხმული“ იმდენად ზუსტი იყო, რომ ახლაც ჩამესმის ყურში ყოველი ინტონაცია, ყოველი ვესტი, მთელი ხაზი როლის, გმირის მთელი შინაგანი სამყარო უზუსტესად იყო აწილილი, დამუშავებული და დახვეწილი.

ძლიერი ტემპერამენტისა და უმდიდრესი სულიერი ცხოვრების მსახიობს, მარტო მისი ბუნებრივი მონაცემების იმედი არ ჰქონია. ყველაფერს შეამოწმებდა, ყველაფერს ათასჯერ მოიფიქრებდა და მხოლოდ შემდეგ ჩაურთავდა ტემპერამენტს და შინაგანი ცხოვრების მთელ სიმდიდრეს. არიან მსახიობები, რომელთა შესახებ ამბობენ, რომ ეს არის ტექნიკის მსახიობი და არიან მსახიობები, რომელთა შესახებაც ამბობენ, განედის მსახიობიაო. მიხეილ თედორეს ძემ კი ორივე აუცილებელი თვისება შერწყმული იყო, ურომლისოდაც არ შეიძლება იყო დიდი მსახიობი. ასტანგოვი ხომ გამორჩეული მსახიობი იყო. ეს გახლდათ თეატრის ასექტურად ერთგული ადამიანი. აქედან მოდიოდა მისი სიმკაცრე, მისი უკომპრომისობა. მხოლოდ ეს მის მუშაობას შეეხება. ცხოვრებაში კი მიხეილ თედორეს ძე იყო სიკოცხლისმოყვარული, პურმარილიანი ადამიანი. იგი დამამახსოვრდა, როგორც უბადლო მოსაუბრე სუფრასთან, მხიარული, მახვილგონიერი. აქაც იგი იყო მსახიობი — შემოქმედებითი ცხოვრება ისე იყო მისი გასაღები. ესეც სანახაობა იყო. ესეც შემოქმედება იყო.

სამწუხაროდ, ბოლო წლებში მიხეილ თედორეს ძე ცოტას

სცენა სექტაკლიდან „რიჩარდ III“
 ლედი ანა — მ. ჯაფარიძე, რიჩარდი —
 მ. ულაოანოვი



თამაშობდა, და, თანაც, ისეთ როლებს ასრულებდა, რომლებიც მისი ნიჭიერების სრულად გამოვლინების საშუალებას არ სძლეოდა. რამდენი შეუსრულებული როლი, რამდენი განუხორციელებელი აღმოჩენა, რამდენი მოხალეული შესანიშნავი სახე მივატოვო თან ასეთ მსახიობებს! ასე იყო და ასეც იქნება. ამასთან თეატრის კიდევ ერთი სიმკაცრე არ არის საჭირო ვისმის დადანამალებად, თუმცა შეიძლება დადნამაზის პოვნა. ხანდახან მივიღო სიცოცხლის ნაიჭრები როლს მსახიობი ძალზე გვიან მივიღებ. ასე იყო კამლეტიც, მიხეილ თეოდორეს ძის ეს ღრმა, სერიოზული ნამუშევარი, მას რომ ეს როლი თხოთმებრა-ოცი წლით ადრე განხორციელებინა... ასტანკოვი ისრავაფადა ტრაგიკული, ფელსოფიური, ადამიანური გნებების მომცველი როლებისაკენ. მე არ მინახავს მისი რობო, მისი გაუიღო, მაგრამ ვნახე მატეას კლავუნები, კამლეტიც. მე ვიყავი მასთან ერთად რიჩარდ III-ზე მუშაობის დაწყებისას. ასტანკოვი საკონცერტო შესრულებით თამაშობდა სცენას ლედი ანასთან. ეს საშუალო, ჩვენითვის, სტუდენტებისათვის, გახდა (ამ სცენას იგი მრავალი წლის განმავლობაში თამაშობდა) მიუწვდომელი ვარსკვლავი, ეტალონი, გასართობი რამ.

ალბათ, „რიჩარდ III“ — იყო ასტანკოვის ღრმა, ნამდვილი, მრავალი წლის ოცნება. და აი, ბოლოსდაბოლოს, გადაწყვედა „რიჩარდ III“-ის დადგმა ევეგენი ვახტანგოვის სახელობის თეატრისში. მე მოწვევი ვიყავი მუშაობის დასაწყისში, რადგან მიხეილ თეოდორეს ძემ შემომთავაზა ვყოფილიყავი მისი თანამშემუშე რეჟისურაში. დიდი გულმოდინებით დაიწყო მისამზადებელი სამუშაოები. წაიკითხე ყველა თარგმანი. ვფიქრობდით სპექტაკლში სამუალო საუკუნის დროინდელი მუსიკის შეტანას. ვჭებდით ფინალის ვარიანტებს. ბოლოს დაიწყო როლების კითხვა პირველი და უკანასკნელი. მალე მიხეილ თეოდორეს ძე ავად გახდა, სასურად მოულოდნელად გარდაიცვალა და ასტანკოვმა თან წაიღო თავისი დიდი ხნის, სამწუხაროდ, განუხორციელებელი ოცნება — „რიჩარდ III“.

ღიბს, მშვენიერია, მშვენიერია თეატრის სამყარო, მაგრამ ამავე დროს, ზოგჯერ უსამართლო და მკაცრიცაა მისი უერთგულები მხატვრის მიმართ. ხელოვნება — ცვეცხლია, რომელიც იწვის, ანათებს, წვავს, ფერფლავს, ბოლავს... რაც უფრო უშიშარი, ერთგულნი, ნიჭიერნი არიან ხელოვნების (ცეცხლის) მპყრობელი ქურუმნი, მით უფრო ძმლავიანა თვით ეს ცვეცხლები. დე ყოველთვის ამ ცეცხლს ვფიქროვებ, უშვერენ მას ხარბ თუ გაყინულ ხელებს ისინიც კი, რომლებსაც არ სურთ დაიწვან (არც არაფერი აქვთ დასაწვავი!), გათბობა უნდათ, ესაა და ეს. ისინი ცეცხლისაკენ ისწრაფვიან, თან ისე ფერხობენ, რომ ზოგჯერ თითქმის არც ჩანს ცეცხლი; მაგრამ, აი, ისევ იფეთქა ცეცხლმა — სადაც დაიწვა ხელოვნების დიდებული ქურუმის გული.

აი, ეს ცეცხლი გვათბობდა ჩვენ, გვიზიდავდა თავისკენ, აიანთხედა ჩვენში იმედს, აფორიაქებდა სისხლს, გვაძიებულვდა ანა და ისევ გაგვეწია მისკენ, რათა გაგვეთბო საკუთარი ძალების გაცემული რწმენა. არა, მშვენიერია თეატრის სამყარო, მშვენიერია!!! განა უდიდესი სკოლა არ იყო ჩვენივის სიმონოვის „სირაზო დე ბერკლიკი“? ჩვენ მივუწვარით სირანოს უკანასკნელ სპექტაკლებს, რომელსაც რუბენ ნიკოლოზის ძე ასრულებდა. მაგრამ მასთვის ეს გასაოცრად რომანტიკული პატარა კაცო დიდი ცხოვრის და ამაყად აწვეული თვითი. მე არ მინახავს რუბენ ნიკოლოზის ძის ყველა

ნამუშევარი, მაგრამ მათ შორის, რაც მე ვნახე, სირაზო იყო ყველაზე ნათელი ქმნილება სიმონოვისა, რ. ნ. სიმონოვის ქმნილება და იმეათი ბიჭი რომანტიკული მსახიობისა. მისგან სირაზო აჯადოებდა მაყურებელს, ამაღლებული გრძნობების, მაღალი აზრების, კეთილშობილი თვისებების ისეთ სამყაროში გადაყავდა იგი, რომ სპექტაკლის შემდეგ, გონს მოსული, ქუჩაში უნდავალი, ჩვეულებრივ ადამიანებს რომ უყურებდა, რაღაც სიმარტივე სევდას განიცდიდა ახლახან ნანახი ზღაპრის და „ხელოვნების სინამდვილის რეალიზმის“ (როგორც იტყვია მიტეტკე კარამაზოვი) შეუთავსებლობის გამო.

რ. ნ. სიმონოვი, ჩემი აზრით, იყო უღრმესად პოეტური მუსიკალურ. იგი იმდენად არ ახალივდებოდა ცხოვრებას, რამდენადაც ალამაზებდა თავისი, სიმონოვისებური რომანტიზმით, ამაღლებდა მას, უმდებროდა, ესეცაყარულებოდა თავისი სიმღერით. ეს რასაკვირველია, რუბენ ნიკოლოზის ძის მრავალმხრივი ნიჭის ერთ-ერთი მხარე იყო და ვფიქრობ, ერთ-ერთი უძლიერესი მხარეთაგანიც.

ავიღოთ ცნობილი სცენა აივანთან, სადაც სირაზო გამოუტყვებდა როქსანას სიყვარულში. რა პოეტური, მომავალდებუელი იყო ამ დროს სირაზო! სამწუხაროდ, თეატრის მსახიობის ხელოვნება მასთან ერთად კვდება. როგორც ერთმა მსახიობმა ქალმა თქვა: „სცენაზე გამოსულა — ქვიშაზე ამ წყარულ დაწველის ჰაგასო“. რაც უნდა აღფრთოვანებოქოეზით, რომანტიზმით, თეატრალურობით, სუფერითა, ამ ძალმიძს გადმოგვცეთ ამ თეატრალური სპექტაკლის მთელი სურნელი. მაგრამ, როდესაც დახვებუჯ თვალს, გხვდაც ამ პატარა, მოხდენილ, მოქნილ პლასტიკურ ფიგურას და ცხადად მუჟამის ოღნავ ხინწიანი ხმა სიმონოვისა.

Мы бросены с тобой
Во время в этот мир,
Давай же праздновать любви священный пир,
Пока в нас жизнь не обгорела.

მერწმუნეთ, ეს მშვენიერება იყო!
ეს გახლდათ განუზოგორებელი მშვენიერება, როგორც განუზოგორებელიცა ყოველი ნამდვილად მხატვრული მოღონება. ამ განუზოგორებლობაში, თავისებურებაში, ინდივიდუალისცაში იმალება, ალბათ, ერთ-ერთი საიდუმლოება ხელოვნებისა, მისი მოშიშველობა, მისი მომხიბვლელობა. თავისებურებასა და განუზოგორებლობაში იხსენება მაყურებლისათვის მთელი ჯერ კიდევ უცნობი სამყარო. ეს არის საინტერესოც და მიზიდველელიც. ხელოვნება — ეს ხომ აღმოჩენაა მაყურებლისათვის. ეს უნდა აღმოჩინოს მან უცნე ცნობილს და ბანალურში? რასაკვირველია, ხელოვნებამ უნდა აღმოჩინოს ისეთი სიხალე, რომელიც სურდა დაენახა ამ მოესმინა მაყურებელს. ხელოვნების მთელი სირთულე და პარადოქსულობა ისაა, რომ ამ ახალი რამ უნდა აღმოჩინოს, მაგრამ ისეთი ახალი, რომელიც აუცილებელია დღევანდელი მაყურებლისათვის, საჭიროა დღეს! ხელო კი უკვე სხვა, ახალი რამ იქნება საჭირო...

და, აი, გამოიწინ, გაიგო ეს ნანატრი, უპასუხო დღევანდელ საკითხებს, არის ის საწუკარი მიზანი ხელოვნებისა, რომლისკენაც ისწრაფვიან სცენის და ეკრანის ოსტატები, მხატვრები, კომპოზიტორები. აი, ვთქვათ რა განსაზღვრავს მასობრივი სიმღერის წარმატებას ანდა წარუშტკებლობას? რატომაა, რომ ერთს უეცრად აიტაცებენ და იგი დღე და ღამე შედრს, მეორე კი ვერ პოულობს ასეთ გამოძიბლს? რა ხდება? თორიულად ნათელია — ის სიმღერა, რომლისსაც ყველა მღერის, პასუხობს

დღევანდელ განწყობილებას, მოდას, დროს. მაგრამ აი, როგორ გავიგოთ — რა ჟღერს დღეს და რა არა?

1922 წელს გენერალმა ყველი ვახტანგმა ახლად დაარსებული სტუდიის სპექტაკლისათვის კარლო გოცის ზღაპარი აირჩია. 1922 წელი იცდა. სამოქალაქო ომი ახალად დამთავრებულია, ჯერ კიდევ შიმშილობდა, ნგრევა, ცხოვრება ჭირს. რა შეუძლია აქ რაღაც გულგრილი ზღაპარი ჩვიტ პრინცესასა და ლამაზ პრინცესზე? რა საჭირო იყო ეს იმ მიმე დროს? მაგრამ ეს არის აკვები ბავარტის ძის შორსმჭვრეტლობა და გასაოცარი ადლო, რომ მან აირჩია ეს ზღაპარი, დადგა მძაფრი და ირინული სპექტაკლი, რომელმაც უპასუხა — გამარჯვებულთა მავორულ შვიტრძენებას, რომლებიც თავის ახალ ქვეყანას აწმენდენ. სწორედ გადადმები თეატრალიბა, ფორმის სიფაქიზე, ძალდატანებლობა გამოსხვავში, მავორულიბა იზიდავს მავურებულს ამ სახელმწიფეებელი სპექტაკლისაკენ. იგი დარჩა ათასობით მავურებლის მესხიერებაში, როგორც ხელოვნებას, მშენებრებას ნაზირები თეატრალური დღევასასწაული. რა დიდი ინტუიკია უნდა გქონდეს, რომ მიხედვით რა ჭირდება დღეს მავურებულს.

ინტუიკია — ნიჭის ერთი მთავარი თვისებათაგანია, შესაძლოა მთავარი თვისებებია. რასაკვირველია, მხატვრად დღევანდელი დღით უნდა იცხოვროს, დროის ტკიული უნდა ტკიოდეს, უნდა გრძობდეს მაჟისცემას, უნდა ესმოდეს დროისა, ეს ყველაფერი ასე! მაგრამ თითქოს მხატვარი სწორად ფიქრობს და ძალზე სწორად მსჯელობს და ასახელებს კიდევაც მთავარ სადღესო პირობებებს, თავის ნამუშევარში კი ვერ მიხვდება მთავარს, მამოძრავებელს. დროის ყველა ატრიბუტი სახეზეა, მავურებელი კი გულგრილია, ნამუშევარი არ ხდება მავურებლის რუღს. მაშინ ყველაფერი, მართალი სიტყვებიც კი უშედეგოა, გადან იგი ეცემა გაყინულ, მოუშვადღებ ნიადაგზე და, რასაკვირველია, არ აღმოცენდება გულში. თითქოს, დათესეს, მაგრამ მანინ სიცარიელია. მხოლოდ ცხოვრების ცოდნა, ცოდნა მიფლი არსებები, ასე ვთქვათ, სისხლბრუნვლად, და ნიჭის ინტუიტურობა გამოიცნობს ერთადერთ ნამდვილ სიმღერას, რომელიც მსმენელს დახმარება შეიცნოს სამყარო და თავისი თავი ამ სიმღერით. ხელოვნება ცელის სამყაროს და ამშენებრებას ადამიანებს, რომლებიც ცხოვრობენ ამ ქვეყანაზე. ბეთაოვენი შესძრავს და ამით სულიერად წმენდს ადამიანს. სიტყვებს მადონას თვალბების ცქერისა, ხედავთ თვალუწმენდელ სამყაროს, ესოდენ ბრუნლს და ლამაზს, ესოდენ ახლობელს და ამავე დროს საოცრად შორეულს. შორეულს, მაგრამ მიმზიდველს. და თვალს ვერ ამორებს მას.

დღსტოვანი კი გვიზიდავს გულმობილი მშენებრებით, მისი გასაოცარი დაუნდობლობით, მისი მიზანსწრაფობით ჩაწვდეს თუ რა არის ადამიანი, რისი უღებება აქვს მას და რისი არა. იგი მკითხველს საფუქვლიანად შეძრავს. ადამიანი რჩება შეტრუნებული და გარე სამყაროს უკვე სხვაგვარი თვალით უყურებს. დიახ, ხელოვნების საოცრება ანა, რომ იგი აღმოაჩენს ახალს, ჯერ კიდევ უცნობ სივრცეებს და ჰორიზონტებს. ნამდვილი დიდი მწერალი — ეს ის ადამიანია, რომელიც გვაოცებს იმის თქმით, რაც ჩვენ ყოველთვის ვცდიდით. მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია ჩვენი გაოცება. უკით რომ ვთქვათ, ხელოვნება მამინა ხელოვნება, როდესაც გაოცებს, და ხელახლა არ მოგიტხრობს ცნობილ ქუშმარტებას, არ ცოხნის მოსაბეზრებელ სიტყვებს. მან, ხელოვნებამ, უნდა გაგაოცოს, გაგაკვიროს, შეტრძის! მაგრამ რა მწალია ყოველივე ეს! ყველას როდი შეუძლია ეს! ყველას არა, მხოლოდ რჩეულებს.

თანაც იშვიათად. ამიტომაც ასე ძვირფასი ეს წუთები. გვიდა უკვე თითქმის ოცდაათი წელი და მე თითქმის დღეს გრძობა ბ. გ. დობრონრაფივის თვალში, როდესაც ის ქმნებდა „უკვე ვანოს“ თამაშობდა, გამოდიოდა შემოდგომის ყვავილით ხელში და რომ დინახავდა ასტროფან ჩახუტებულ კვირანდლისას ასულს, ეს იყო გასაოცარი ძია ვანო. პირის გიორგის ძე დობრონრაფივის თამაში, „ძია ვანოში“ — ესაა ჩემი უძლიერესი თეატრალური შთაბეჭდილება, რომელიც ჩემი აზრით, ბევრს დარჩა და რომელიც მთელ სიცოცხლეში შევინერბა.

ბ. გ. დობრონრაფივი იყო ერთი ყველაზე გულშიჩამწმენდობის მსახიობი. და ალბათ, ბევრ მავურებულს, ვისაც იგი „ძია ვანოში“ უნახავს, ჟრუნატული უკვლია მისი ხმის გაგონებისას, მისი საყვარელ მეღერად და თითქმის ჩაწყვეტილ ტემბრინი ხმისაგან, მისი შემამრწუნებელი ყვირლისაგან; ისეთი უსშველო ნაღველი, ისეთი ადამიანური სასოწარავრეთილება ისმობდა ამ ხმაში. მინც გასაოცარი ძალა და ფარული ნიჭიერებაში. აი, გავიდა მრავალი წელი, მრავალი შთაბეჭდილება განმიცვლია, ბევრი სპექტაკლი და მსახიობი მინახავს, მაგრამ ვერავრამდენი დავარა ის თამაშს სამხატვრო თეატრში, როდესაც ბ. გ. დობრონრაფივი თამაშობდა უბედურისა და ტრაგიკულ ვოინიკის. რომელიც იწვევდა მავურებულს ისეთ თანაგრძნობას, ისეთ გულისმომგვლელ სიბრალულს ამ მშენებრეთ ადამიანის ტყუილ-ურბლოდ განგვილი ცხოვრებისათვის, ისეთ სასტიკ სიძულვილს ცხოვრების სულისშემზუთავი პირობებისადმი, ამ სულისშემგვრელი, გულის სიღრმეში ჩამწმენდომი ზამაფის დაჟიყვება, რაღა თქმა უნდა, შეუძლებელია. ეს იშვიათი, ისე როგორც ყოველი ძვირფასი ამაღლებველი წუთები არის მიმზიდველი, ყველაზე მთავარი, რის გამოც მავურებელი დადის თეატრში და რის გამოც მას ხიობები ხარბით მუშაობენ. ასეთი მადალი მწვერვლებს დაჟიყვება ყველას როდი ძალუქს! მაგრამ შეიძლება სწორედ ამაშია მავურებლის აუხნებელი ნეტარება? შესაძლოა, ამ იშვიათობაშია მიზნული მუდმივი ძიებისა, რომელსაც ეწვეიან მხატვრები, და ბოლოს და ბოლოს, მავურებელი, რომელიც ყოველთვის ელის სპექტაკლიდან საოცრებას. და როდესაც ისინი მიიღწეა ამ საოცარი ხელოვნებას, ისინი მიიღწეა გოცელებული და ბედნიერი.

ნუთუ შეიძლება დიდი ქართველი მსახიობის აკაკი ალექსის ძე ხორაგას ოტელოს დაჟიყვება? როდესაც იგი უსმენდა სკენის მიღმა მომღერალ დეზდემონას. უსმარზარი, მძლავრი შემობარი შემობრკილი იყო საყვარელი ადამიანის უბრალო სიმღერით. და როდესაც იაკო გამობლარაკება მას, ის ისე უმწეოდ შლდა ხელებს და მის ძლიერ სავსე ისეთი მობოღ-შებით დიმილი ჯადავკვროდა (თითქმის ეუბნებოდა, მომიტყევე, მაგრამ როდესაც მას ვუხმენ, მაშინ აღარავის არავფერი შესმინა), რომ ეს გაიცოტებით მეტს მეტყველებდა დეზდემონასადმი სიყვარულზე, ვიდრე ამას სიტყვა შესძლებდა. ეს პირდაპირ გულში გვგვდებოდა. უკვე აღარ შეგველო თვლი მოეწყვიტო კლდის ამ ვეება ნამსხვრევისათვის, რომელიც ასეთი ტრაგიკული ღრიალით, ადამიანური ბოროტებით, და ყოვლისმომგველი, ყველაფრის გამანადგურებელი იჭვიანობით გულგამობრძინილი ეცემოდა.

თარგმნა მარინა აბაიშვილას

ბლერ პასკალი*

ბაჩანა ბრეგვაძე

ბარტო მას, მარტო პასკალს არ მოუხრია ქელი დესპოტური ძალის წინაშე: „მე არაფრის არ მეშინია, მე არაფრის იმედი არ მაქვს. ეპისკოპოსები — სხვა საქმეა, პორტოალიც ეშინია; და ეს ცული პოლიტიკა — გამოიშო ისინი, ვინაიდან ნაცვლად იმისა, რომ თვითონ ეშინოდეთ, პირაქით სხვებს დასცემენ შიშის ზარს. მე თვით თქვენს საგანგებო ცენტროსისაკენ არ მეშინია, თუკი ის ბრადიციულ წესებს არ ემყარება. ნუთუ მართლა გგონიათ, რომ ყველაფერს ამჩქარებთ? როგორ?! თვით პატივისცემასაც იმის მიმართ, რასაც პატივს ვცემ? ვერა! მამო, კეთილ იმეხეთ და გავაგებებინეთ, მაინც რას კრძალავთ, თორემ ვერაფერს ვერ მოაღწევთ, თუკი არ გვეტყვიან, რა არის, თქვენის აზრით, ცული და რატომ არის ცული. მაგრამ სწორედ ამის თქმა გვიკრთ ყველაზე მეტად...“

რა მოიგეთ იმით, რომ ბრალად დამდეთ, თითქოს ყველაფერ წინადას დავიცინო? ვერც იმით მოიგებთ რაზმს, თუ ცილისმწამებლად გამოცხადდებით... მე ჩემ კიდევ არ მოთქვამს ყველაფერი, მალე თავად დარწმუნდებით ამაში... თქვენ ამბობთ, რომ მე მწვალებელი ვარ? ინას ძალი არა აქვს, ჭეშმარიტად! თუ კაცთა სამართლის არ გეშინიათ, დღერთის სამართლის მაინც გეშინოდეთ. თქვენ იგრძნობთ ჭეშმარიტების ძალას და ქელდ მოხირთ მის წინაშე...

მე მარტო ვარ ოცდაათი ათასის წინააღმდეგ? ფრთხილად! თქვენც მსჯავრი, თქვენს ხელთაა ცილისწამება; ჩემს ხელთ — მხოლოდ ჭეშმარიტება და სიმატილე; ესაა მთელი ჩემი ძალი. თუ მას დავყარავ, ვეღარაფერი ვეღარ მიშველის. მე არც მდევნელი და ვნახობი, ეს მინაშენი ძლიერს დღერით...“

კიდევ ერთი მარტოებელი სიმატილე: მართალია, სიკვდილის შემდეგ, მაგრამ ძლიერ მაინც პასკალს მაინცა განგებამ თუ ისტორიული პროცესის მთელმა შედეგობრივდელმა განვითარებამ. იეზუიტების საუკუნოვანი მდებლობა, ბოლოს და ბოლოს, წარმატებით დავიცავდა: მათ შესწავლეს ინანსიტების განვადებუბება, მაგრამ ამ სამკვლელო-სასიციცილო ორთაბაძრობაში თან ვადაძვეუნენ თავიანთ მტრებს, ხოლო „ქრისტიან რაინდთა“ ძლიერბოსილი ორდენის დამხობაში ვადაშეწყვეტი როლი შესრულდა პასკალის „წერილებში“... საქმარისა ძალიერ ზოგად მაინც ვადადევნოთ თვალი ამ ასწლიან ბრძოლის პერიოდებში: პასკალის წიგნის აქრძალიდან ერთ წელსაც არ ვაგველო, რომ რომში აქრძალი იეზუიტ პარის „კაუთისბთა პალოიათა“; რვა წლის შემდეგ (1665 წ.) პაპი ალექსანდრე VII (1655-1667) იძულებული შეიქნა ადაეგნო იეზუიტური მორალის 45 დაბუღება, ხოლო 1679 წელს პაპმა ინოცენტი XI (1676-1689), თავის მხრივ, დაეგნო ამ მორალის კიდევ 65 პუნქტი.

გამძინარებელი იეზუიტები საპასუხო შეტევაზე ვადაიღუნენ: 1666 წელს, მათი დასმენის შედეგად, ხელისუფლებამ დააპატიმრეს

დე სასი; 1679 წელს ანტუან არნო იძულებული ვახდა მოლანდის ვადაბეკვლეო; 1705 და 1718 წ. პაპმა კლემენტე XI (1700-1721) საგანგებო ბულით ორგზის კვლავ დაეგნო ინანსიტის მოძღვრება და შეაჩვენა მისი მომდევრები; 1708 წელს მისივე ბრძანებით ვაუქმებულ იქნა პორტოალიის დელათა მონასტერი, ხოლო 1709 წელს მონაზვნები ძალიერ ვარტაკა პოლიციამ; და, ბოლოს, 1710 წელს იგივე ბელი ექნა პორტოალი-დე-შამპაი; სამრეკლო დაანგრიეს, სენსიარის, სენდელის, დე სასის, არნოს და ბევრი სხვა ინანსიტის საფლავი ჭერ წაბილწეს, ხოლო შემდეგ პირწმინდად აღგავეს მიწის პირისსავან.

„ეკლესიამ და მონარქიამ — წერდა ონორე დე ბალზაკი, — არ უღალატეს თავიანთ ვალს; მათ მოაშთეს პორტოალი“²⁹², დაბ. მათ მოაშთეს პორტოალი, დასცეს, დაამხეს და ფრანგული რელიგიური სულის ეს უწუნაესი გამოვლინება პირქუშ, უსახურ და უხეყოფი სქტად აქციეს. მაგრამ მინაველულ კერაზე კვლავ თვლემდა ცეცხლი. ბუდემოზილიზმა ინანსიტში უნივერსიტეტებისა თუ პარლამენტის კათედრებზე ვადაწინაცვლა. პასკალის სახელი იყო მისი სიწმინდისა და სიმტკიცის დროშა. ამ დროშის ქვეშ საყოველთაო შურისგება შეიფედებოდა იეზუიტური სიბილწისა და უყოფრების წინააღმდეგ საუკუნების მანძილზე დაბუღებულ რისხვა, და როდესაც ურთ პრეტენსიის ანადთანობით მიიღეს ვერბას მივლი და აღშფოთების უოვლისწამლე ვრავილად იქცა. პაპმა კლემენტე XIV (1769-1774) საგანგებო ბულით ვაუქმია იეზუიტთა ორდენი (1773 წ.)²⁹⁴.

ეს იყო პასკალის „საღმრთო საქმის“ ჭეშმარიტი ტრიუმფი, თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ ამ ტრიუმფმა მთელი 111 წელი დაიგვიანა.²⁹⁵ რას იზამ, ისტორია ვულქვანა და სასტიკი მისივე შემოქმედთა მიმართ. მაგრამ წუ ვადავმობთ მას მის ვამო, პირაქით, მადლობა შევწერიოთ, თუნდაც იმიტომ, რომ ხანდახან მაინც ის სამართლიანია... ჭერჭებობით კი მომავალი ტრიუმფატორი უფრო მდებრძალი და წამბეული მარტოვილის როლი გვევლინება. პორტოალიად განმეტქილებს შემდეგ პასკალი თავის ბიანში — ფრანს-ბურჟუა-სენ-მამელის ქურთუ ვადავია საცხოვრებლად, სადაც 1654 წლის I ოქტომბერს ვადასახლდა ბობურის კუჩრიდან. ეს იყო მისი უკანასკნელი ბინა, საპოლო თავშესავარი პარისში. თუმცა საყოფრ სახლიიც ისევე სადად, უბრალოდ და ღარიბულად ცხოვრობდა, როგორც მონასტერში და მისი ოთახიც თითქმის არაფრით ვანსვენდებოდა „განდევლის“ სენკისსავან; მაგია, საწოლი, ორი სკამი, — აი, ამ ოთახის მთელი მორთულობა... ჭამად იშვიათად და ძალიერ ცოტას... თავად დარბის მთელის არსებით უუყარდა ვლახანნი, ვაგერდომილნი და უპოვარი. ამიერიდან ქველმოქმედება, მიწვალების ვაცემა, ვლახაყო ვაგიოხვა მისი საარსებო მოთხოვნლება, ცხოვრების მიზანი და მთავარი საზრუნავი:

„სილატაკისადმი ამ სიყვარულის ვამო — წერს ელიბერტა, — იხე უწუნეს გრძობით უუყარდა ვლახანნი და უპოვარი, რომ არასოდეს დაუშურებთა მოწვალების ვაცემა, თუმცადა ამყარად იე-

* ვარტოლები, იხ. „საბჭოთა ხელუღნება“ № 3-6, 1978



შეღებები ახლას თუ უახლეს თარგმანებს, მათი შრომა ჩამოყალიბდა კი ქემშირატის შეუქმნებელი...

მაგრამ კვლავ მთავრადვე საკუთრივ დიდხანსეული ტექსტის გაჩვენებას საკმაოდ მალე გაირკვა, რომ პორ-როიალი, ერთის მხრივ, შინაა და საერთოა, ხოლო მეორის მხრივ, დიდიპეტრი ცლმარხოვისა და სწორახოვნების გამო (სასკალის უცვლელის მოქმედება არა, არა თანა უნდა, ვინ თანახმად იანსენისის ვიწრო ჩართვის), ძალზე დაუდევრად მოეკა დაედანს: „განხედლებმა“ თონინებურად შესწორეს, ზოგან შეაძლიეს, ზოგან განაჩრეს, ბერტი რამ ამოიღეს, უარყვეს, შეცვალეს და, ამრიგად, ამაყრად აჩარხრეს, შერყვნილი და შეზღალოლი სახით წარუღღგანეს მიიხედვის თავიანთი დიდი თანამარხახედების ნაწარვი ანიკტომ უკვე XVIII ს. მეორე ნახევრიდან იწყება სასკალის პორ-როიალისეული გამოცემების კრიტიკული დახასინგვა და გადაფარება. 1776 წელს ცნობილმა ფრანგმა მათემატიკოსმა და ფილოსოფოსმა, მეცნიერებათა აკადემიის უცვლელმა მდივანმა ანტუან-ნიკოლა პასკალისმ (1714-1794) ახალი რედაქციითა და ახლდებური ინტერპრეტაციით გამოაქვეყნა „შარბენის“ ტექსტი, რომელსაც თან დაურთო საკმაოდ უფროდრი კომენტარები და სასკალის ცხობრებისა და შემოქმედებისში მიძღვნილი ნარკვევი „სასკალის ზობა“ (Eloge de Pascal). მაგრამ კონდორსეც, უწინარეს უცვლელის, რაციონალისტი იყო, გონებისა და ზუსტ მეცნიერებათა უცვლელის გულშეზურავად აღმზრდელი (მეცნიერება იყო მისი სიყველე.—წერდა ლამარტინი,— ადამიანის გინება— მისი ცრობა³⁰¹), და მას პორ-როიალის სასკალისგან რადიკალურად განსხვავებულად, „თავისი“ სასკალი შეკავდა: გენიალური მოაზროვნე და მეცნიერი, ახალი ფიზიკისა და ახალი მათემატიკის ერთ-ერთი უფუქმდებელი; რაც შეეძება სასკალის რელიგიურ მრჩევლს, კონდორსესთვის ეს იყო ნამდვილი terra incognita, მისი ინტერესების სისხეტიდან თითქმის მთლიანად გამორცხული უსულიერი ქმედობისის უცნობი სფერო. ამან აქ ძალზე ცუდი სანასხური გაუწერა გამოცემას და გამოცემლის რეპუტაციასაც.

„ადამიანი უკუფილისის ცილობის უარების ის, რისი დადრეკილება (გამოხატება) აქ შეუძლია“... ამბობს პოლ ლამარტინი³⁰², ამ აქ: სიბოძრტერი ქემშირატობიდან არც კონდორსეც აღმონდა გამონახობის: მან თითქმის პირწმინდად უყვარდო უყოფილედ ის, რაც „შარბენის“ საჩარღურ ბირთვად გვეუღვინება, ხოლო სასკალის რელიგიური მრჩევლის, ჭრე იყო და, ლამის „ფარულ ათერზანა“³⁰³, ხოლო შემდეგ, „შეუღვლის ბოვდავ“ გამოცემა, რიგად იმდენადვე დაუზოთა იანსენისტთა მემკვიდრეთი, რამდენადაც კალფორთიანმა რაციონალისტებმა. ტუთაღად რომღ უწოდა ამ გამოცემას კოლტინა³⁰⁴, „ანტიასკალისტი“. 1676 წლის 22 იქტომბერს იგივე კოლტინი სწვდა დაღამებრ, რომ „შარბენის“ კონდორსესეული გამოცემა „შეუღვლა შეცვალვის მთელი ბიბლიოთეკა“, და რომ ის „ანათლებს მას, ვისაც ფიქრი სურს, აპრჩენებს მას, ვინც ფიქრობს და აძეკავებს მას, ვინც მერყეობს“³⁰⁵.

ერთის სიტყვით, თუ „შარბენის“ ადტორის სიყოცხელში მეცნიერება და რელიგია ერთმანეთს ებრძოდნენ სასკალისთვის, მისი სიყოფილის შემდეგ კვლავ გარჩეღდება ეს უკომპრომისო ბრძოლა, მხოლოდ აშქრად უკვე — სასკალის უყუდავი სულისათვის, რიბი-რეც მხარე თავაანს სესმე მხოლოდ საკუთარ ცრობს, რიგვე მხარე, რეს მხოლოდ თავისი საკუთარი სასკალი სურს. მაგრამ სასკალი ერთია, მთლიანად და განუყოფელი. ჭრე კიდევ ბევრი წყალი ჩაივლის, სანამ მისი მემკვიდრეთი აღიარებენ ამ „მარტივ“ ქემშირატებას და, უკუღდ მხოლოდვეყნა, მანშე მანც, რაც სასკალს ებება საქმე, კეთილ ინებებენ და მას უფრო მეტ ანგარიშს გაუწვენენ, ვიდრე თავიანთი თვის.

ჭრე მისი თვის კი უკუღდფერი კვლავ ძველი გზით და კალამით მიმართაობს: 1678 წელს, კოლტინის გარდაცვლებამდე რამდენიმე კვირით ადრე, ზემდგომრედ გამობის „შარბენის“ კონდორსესეული გამოცემა, რომელსაც აშქრად თან ერთვის არც გამოცემკლის, არამედ მისი სულიერი მოძღვრის კოლტინის ვრცელი კომენტარები („შე დიდხანსა მინდა შეფერვისად ამ განახლს“, ე. ი. სასკალს...— სწვდა კოლტინი ფორმოს 1733 წლის „ზაფხულელ და უკვე მომდღვინე ურეს განახორციელდა თავისი დიდი ხნის სურთაღობა: გამოაქვეყნა 57 კრიტიკული შენიშვნა სასკალის „შარბენთან“ დაკავშირებით: 1742 წელს 16 ახალი შენიშვნით განაგრცო ისინი, ხოლო 1776 წელს, სავანებურად კონდორსეს გამოცემისთვის,

დაწერა კიდევ 94 შენიშვნა, რომელთა ერთადერთი მიზანი იყო თავდაურთა დაქვევნიება მთელი სასკალის; ამრიგად, სასკალის; საქუქუქი ხელით ერთად კვევნიება ირი „ანტიასკალისა“; აქ უწინდემკვიდრებდა და კოლტინი არა მარტო კონდორსეს გამოცემას, არამედ საკუთარ კომენტარებსაც.

„ამ გამოცემის მიზანია უღმერთობის დამამკიდრებელ წინადაქვის სასკალის „შარბენი“. ახე შერყვნა და შეზღალოლი წინადა, რომელსაც ის წლებე მეტ ხანს კიბოულობენ და თავაანს სტემენ, — განა ეს საიეთისი ღირსი სიზღვედ არ არის? — აღშფოთებით კიბოულობდა ერთი რევევნიტე; „კონდორსეც იქამდე მივიდა, რომ სასკალის „შარბენ“ ურწმუნოთა პატარაჩრის კოლტინის კრიტიკული შენიშვნები დაურთო“, — არანაგლები აღშფოთებით წერდა მეორე, ხოლო მესამის აზრით, „სასკალის „შარბენი“, კომენტარების მცდლობის წყალობით, ქრისტიანობის წინააღმდეგ მიმართული უკუღვალზე სატანურ წიხლად იქცა“³⁰⁶.

1779 წელს გამობის „შარბენის“ ბოსსულის (Bossuet), შედარებით სრული გამოცემა, რომელიც ცვლის პორ-როიალის გამოცემებში მიღებულ დათოფებს და შარბენის კლასიციკლის საფუძვლად მათ „ფილოსოფიურსა“ თუ „რელიგიურს“ შენარჩის იღებს. 1783 წელს სასკალის წინადა ქვევენებს აბტი ანდრე; ესა კრიტიკული გამოცემის პირველი, ერთაჯრად შეუღვრული რაღლი პორ-როიალისა და ბოსისუც გამოცემებს შორის. „შარბენის“ აბტი დაურტულებული (Dureux) გამოცემა (პარიზი, 1785), თავის მხრივ, სასკალის შინადაქვის აღდგენისა და მისი ზუსტი რეპროდუციების პირველი ცდად გვევლინება. იმავე მიზანს ისახავს ფრანტინის გამოცემაც (დღონი, 1835; პარიზი, 1883, 1870).

1841 წელს ცნობილმა ფრანგმა მოაზროვნემ და სახელმწიფო მოღვაწემ ვიქტორ კუშენამ (1792-1867) პირველად შეუღარა ერთმანეთს სასკალის ხელნაწერები და „შარბენის“ შედარებით გამოცემები. მათ შორის გამოაგნებელი სხვაობა გამოავლინა და მალე (1842 წ.) მეცნიერებათა აკადემიის წარუდგინა საფუძვლიანად დასაბუთებელი მოხსენება — „სასკალის „შარბენის“ ახალი გამოცემის აუცილებლობის შესახებ“, ხოლო შემდეგ თვითონვე გამოაქვეყნა „შარბენის“ კრიტიკული ტექსტი, რიგად დასაბამი დაღლი სასკალის კმნილების ავთენტიკურ, ზუსტ ტექსტოლოგიურ ძიებებზე დაუფრთხილ გამოცემობა სრულიად ახალ ტიპას... 1844 წელს გამოცემდა „შარბენის“ ირტოლოგიურ ფიგურირებულ გამოცემა, გარკვეული აზრით, თანადროული კრიტიკული გამოცემების ერთგვარი პროტოტიპი. მაგრამ თავისი სუსტებით, სისრულთა და მეტ-ნაგლებად ამოწურვარავი აპარატურით (წინასიტყვაობა, წინათქმენება, კომენტარები) ქემშირატება უზღალოდ გამო აკადემიკოს ერნესტ ავეს (Havet; 1813-1899) მიერ 1852 წელს გამოქვეყნებული ტექსტი, რომელიც მან მეცნიერებათა აკადემიის დავალებით მოამზადა და რომელსაც შემდგომ დიდხანს თვლიდნენ „შარბენის“ ერთადერთ კლასიკურ გამოცემად³⁰⁷... მომდევნო პერიოდის გამოცემებიდან განსაკუთრებით საყურადღებოა ბოზონიესის (1876-1880), მიზოს (1896)³⁰⁸ და, უწინარეს უცვლელის, მარსენიესის (1897, 1904) პუბლიკაციები; ეს უქანსენელი, ცალკეული ნაბეჭდების მიუხედავად, ერთმანად აღიარებულთა „შარბენის“ მეორე კლასიკურ გამოცემად იქმნა... დაბოლოს, უახლესი გამოცემებიდან აღსანიშნავია ვ. ვილისის (1928), ეს. სტროვისის (1930), დიდესის (1937), ტურნერის (1942), შევალის (1949) გამოცემები. „შარბენის“ საუკეთესო თანადროული გამოცემა 1951 წელს მ კომად გამოაქვეყნა ლ. ლაფლანკმა...

ახლა კი მივთხვამება თავად განსახარს: თუ „შარბენის“ კოტურად ჭრელი და უთავაზოფილედ მიმორანტული ფრანკმენტების მეტ-ნაგლებად დამამკიდრებელე წინსვრით დაღაგებას და მათთვის გარკვეული მოლოანობის მინიჭებას თათბობა ეს უღდენ მშიმე და ხანგარტული შრომა დასჭირდა, რამდენად უფრო რთულია მის წინაშე მდგარი პრობლემა, ვინც სასკალის კმნილების საჭარღული შენარჩის, მისი ფარული მიზანდასახულობის და დღდაპირის მისი საჭირო გეგმისა თუ ზოგად შეიღვლიდა არსში წვდომას და ინტერპრეტაციას ცილობის, რა გახსნა უნდა დაადგეს კაცი, ან რა უნდა იღონოს ამ თითქმის დაუძველებელი სინდისის გადასაჭრელად? როგორ განდა აღმზარინი მთლიანად მხოლოდმეცნიერებათა სისტემა იქ. სადაც, ერთის შეხედვით, არ არსებობს არავითარი მოლოანობა, არავითარი შერყობი წინსვრით თუ ლიკუური თანამდებრებობა? მაგრამ ერთია მსდელი და მეორე — ამ სინდისის

დაძლივის ცდა. აუცილებელი ცდა, ვინაიდან სხვაგვარად ჩვენ ვერაზღვევ ვერ ჩავეჭვდებით სახალის ინტროდუქტორ შინაფურცის, ვერც მთი აზრის შინაგანი განვიანების საერთო კანონზომიერებას თუ საბოლოო მიზანს. მეტივე შეიძლება დაფარული იყოს, მაგრამ ამის გამო ის ნალებ რაღურა რომადა, და თუ ჩვენ არა ვაქვს სისხმა, ამ სიტყვის უშუალო და პირდაპირი მნიშვნელობის, ვავედ შემთხვევაში, „საზრების“ მთელი ფრაგმენტულობის მიუხედავად, გარკვეული სისტემატიკა ხომ მაინც უოლოდ საუკლებებია. მაგრამ ამ ფარული სიტყვისა თუ სის. ტემპტიკის მისაკლებად და აღმოსაჩინად აუცილებლობა ასაკლის ზოგადი მეტიოდოლოგიური პრინციპის გახადება, რომელზე დაფუძნებულია „მან“ — გულწრფელად და ვინაიანა ქარის ტინამა — შექმნა რელიგიის საერთო აპოლოგია, შექმნა იმ მეტიოდისა და არგუმენტების მომარტებები, რომლებიც მანამდე აზრადს არ მოხელა ვინმეს და რომლებიც მთლიანად უნდა შეფარა და განეწინა ურწმუნოს გული“³⁰⁸.

არჩმენის საიხიზო მასკალი ისე იქცევა. როგორც, ჩვეულებისამებრ, ექვეოდ სოკრატე ფილოსოფიას: მას თითქოს სურს მიწაზე ჩამოვიანოს თეოლოგია და მკვიდრ საბრტყელზე დაფუძნის ადამიანის ბუნებაში მკველელი უკველი ფაქტე. „მეტივე, რომელსაც თავის „აზრებში“ იყენებს სახალის. ჩააა დაარწმუნოს ურწმუნონი, უწინარეს ყოვლისა კი იმ მიზნით, რომ სულის სიღრმეზედ შესძარს გულარეობი, ორიგინალობითა და მოლოდინელობით გამოირჩევა... ის იღებს ადამიანს ბუნების გარეშეცა, სამყაროს სივრცეთა უსასრულოებით გარშემოცემად, და ხან ზეცათა თვარადამცემ სიღაფესა და ხანაც უმცირეს ატომთან მისს შეპირისპირების გზით, თანმიმდევრული მონაცვლიობით გვიჩვენებს მის სიღაფეს და უხადრტუბას, თანახმად დაწმქებსა და დაკარგულს ორ უფსერტულს, ორ უსასრულობას შორის. მთელს ფრანგულ ლიტერატურაში არ მოიხილება უფრო მშვენიერი ფურცლები, ვიდრე ამ უფრო სურათის სადა და მაკარი სტრიქონებისა“³⁰⁹.

„დაე, ადამიანი მიიქცეს ბუნების მთელი სახესობა და სიღაფის ქვრტობა; დაე, აპროის თვალის მის გარშემოცეულ უხადრტუ საგნებს; დაე, უფროის თვალისმოპყრულ ნათელს, უმტრტი ჩირად, დაწივით რომ ანათებს სამყაროს; დაე, შეიგნოს, რომ დედამიწა მხოლოდ და მხოლოდ წერტილია იმ უსარზარა წრესთან შედარებით, რომელსაც შემოსწრის შემოივლე წრე დაე, შემწრტულს დაე იმ აზრს გამო, რომ ის უსარზარა წრე თავის მხრივ მხოლოდ უნიონ წერტილია ცის თაღზე მსარბილი სხვა ვარსკვლავების ორბიტებთან შედარებით.“

მაგრამ, რაკი ჩვენი თვალსაწიერი შეზღუდულია, დე, წარმოსახვა მაინც ვაცდებს ხილულის ფარგლებს: ის ადაღლება, მაგრამ ექვე ამოსწრტებს ბუნებსა, მთელი ხილული სამყარო სხვა არა არის რა, თუ არა ქართლის მარცვალი ბუნების ვეება წიაღში. ვერვითარი იდეა ვერ მოიკვს ხან. ჩვენ სულ ანაღ ვძაბავ გონებას. ჩააა ვავაფართოვთ წარმოსახვისმიერი სივრცის საზღვრები: სინამდვილესთან შედარებით ხელი ვკრწება მხოლოდ ატომებში. სამყარო უსაზღვრო და უსარზარო სფეროა, რომლის ცენტრი უკვლგანაა, პერფერია კი — არსად. უფლის ყოვლისმშობლის ყველაზე აშკარად საჩრტობი და თვალსაჩინო გამოვლენად სწორედ ისაა, რომ ჩვენი წარმოსახვა დაწმქული ჩრტდება ამ თავარდაცემი სიღაფის წინაშე და უკვალოდ იკარგება დეობერტიკ აზრში.

ახლა კი, დაე, ადამიანი კვლავ მიიბრუნდეს საერთო თავს და შეადაროს თავისი არსება უკველივ არსებულს; დაე, შეიგნოს, რარტე დაეკარგულია სამყაროს ამ მიეწივებულსა და მიერტებულ კუხებში; დაე, საცხოვრებლად მიჩნეული თავისი ბნელი იდუბლედან (მე ვგულისხმობ ხილულ სამყაროს) თავისი ნამდვილი ფასი დაღლის დედამიწას, სახელმწიფოებს, ქალაქებს და საერთო თავსაყ³¹⁰...“

თუცა ეს მხოლოდ ადამიანის არათანაფარდი და არათანზომიდი უსასრულობის — ე. წ. დაიდი უსასრულობის ცოცხალი ხატებაა, ავტორის ქაღურული სიტყვით ხორცუნსმული და ვასაგნებელი, მაგრამ ეს ქრტი კიდევ უკველივარა რომაა. ადამიანის თვალწინ ცოცხლებსა მერე — მცირე უსასრულობა, პირველზე არანაკლებ გონიწივდომელი, თავისი შინაგანი სიბრტულითა და ამოუწარავი მრავალფეროვნებით არანაკლებ დამტრგუნველი და გამოაგნებელი:

„რა არის ადამიანი უსასრულობაში?.. მაგრამ არანაკლებ განსაკ-

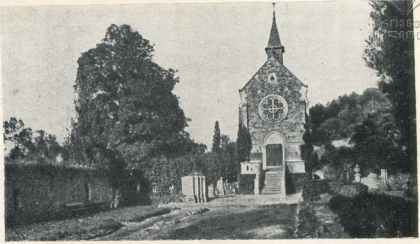
ვიტრებული სასწაულის წარმოსადგინად, დაე, დაუკრძალვ არაბი უკვლავ უმცირეს არსს მისთვის ცნობილ უკველ სხვა არაბი შორის. დაე, დაუკრძალვ ტკობის ნამცევა სხუხულს; ე. წ. ქაველები კიდევ უფრო ნამცევა ასობს, დაე, წარმოადგინოს მარტველები თავისი უსასრულობის, მარტვებით, ამ მარტვებში მიმოცევალი სისხლით, ამ სისხლის შემადგენელი სხვადასხვა წვეთი, ამ წვეთის წვეთებითა და ამ წვეთების წინწლებად მიმოვანტული განისაჯარწიტელა ბუნებულებითურა; დაე, კვლავ დამაღოს შემადგენელ ნარწილებდ ეს უმცირესი ნარწილები, ვიდრე მთლიანად არ ამოსწრტავს საერთო წარმოსახვას; ახლა კი მოდით, განვიხილო წვარის, რომელზედაც ვაფორხილია. მე შეიძლება იფიქროს, რომ ხანა ბუნების უღებურის სიმცირე, მან კი მსურს ახალი უფსერტულის სიღრმეში ჩახაბედი იგი. მინდა დავუხადო მას არა მარტო ხილული სამყარო, არამედ ბუნების წარმოსახვისმიერი უსასრულობაც, მოქველი ატომის ზღვრულად შეუწრტულ ფარგლებში. დაე, ადამიანმა წარმიიღგინოს ურტცული სამყარო ამ ატომში, სადაც ავითრულს თავისი ცარგვალი, თავისი მშათობი, თავისი მიწა აქვს და სადაც ისეთივე თანაფარტობა არსებობს, როგორც ხილულ სამყაროში, ხოლო ამ ახალ მიწაზე — თავისი ცხოველები და ბოლის, თავისი ტკობები, რომლებიც შეიძლება თავის მხრივ დამაქონ — დაუსრულებლები და დუსხევენლები, სანამ თავბრუს არ დაგახვეცს ეს მეორე სასწაული, ისევე გამოავრტებო თავისი სიმცირე, როგორც პირველი — თავისი სიღაფით. რადგან ვის არ ვაგონებს ის ვარტეობა, რომ ჩვენი სხეული — ესოდენ უნიონ ნარწილობა — ამავე დროს, უკველივ არსებულს წიაღში თავისი უნიონების მიუხედავად, ნამდვილი კოლოსია, მთელი სამყაროა, ამ, თუ ვნებავთ, უკვლავ არისა იმ არარაობასთან შედარებით, რომელიც წრეობაც წარმოსახვის უკველივარს უწარს აღმებეცხ³¹¹...“

ორ უფსერტულს, ორ უსასრულობას შორის მიმოცევილები სანარალო ადამიანი, თავისი სიღაფით ვაცხოვრებულად გოლიათი და, იმავდროულად, თავისივე უწიეობითა და უხადრტობით შეტრწინებული კონტრასტის, მარადიული გულგვირვითი გაოგნებული, ერთის მხრივ, მიკროკოსმოსის განრწილული განზომილებებისა და, მეორეს მხრივ, მიკროკოსმოსის წარმოუდგენელი სიმცირის ქვრტობით:

„ამაზე ფიქრი თავარადამცეობა. ვინც წარმოიდგენს, რომ ნიწითიერი განისა, რომელზედაც ის მოიქცეა ბუნებაში, ორ უფსერტულ შორის ქანობს — უსასრულობის უფსერტულსა და არარაობის უფსერტულს შორის — უფოოდ ძრწილები აღივსება ამ სასწაულის წინაშე, და მე მგონია, მისი ცნობისწაღი ვაცხოვრებელი შეიკველება, ხოლო ბუნების ქვედალი მკველივარი მდუმარე მკვერტელად იქცევა.“

და მართლაც, რა არის ადამიანის სამყაროში? არარაობა უსასრულობასთან შედარებით, უკველივარი არარაობასთან შედარებით, ანუ რაკი ასწრული უკვლავრსა და არარტის შორის, მას არ შეუძლია არტული უკვლავრისთვის შეცნობა: საფერს დასაბამი და დასასრული მისთვის სიმედამოდ დაფარულია იდუბუნების განუქვრტებელი უწიეობი. ისე თანარად უწიეობა შეიგნოს როგორც არარაობა, რომლისგანაც იწვა, ისე უსასრულობა, რომელშიაც არის დაწიქული³¹²...“

აჩაფიქრებელი მუქივე, უფრო უმტციო და უხადრტი, ვიდრე ორი უსასრულობით ვარწმუნებულ სისრული არის კიდევ; არაფერია უფრო უხანი, უღებური და ეფემერული, ვიდრე ადამიანის მსწარადწარწავალი სიცოცხლე, ვიდრე ჩვენი წუთისოფელი, მოქველი ორ ტოლფარად მარცვლებსა — ნამუსის და მერვად მშორის, რომლებდაც ერთი ვაცხოვრებლად წინ უსწრებს მის დასაბამს, ხოლო მეორე ასევე გარდუვლად მოსდევს მის დასასრულს... გალაქტიკათა უსასრულობაში დაწიქული და დაკარგული უნიონ ატომი, ორი მარადიული უეწიერის ზღვარზე მოცემული უწიე სხვი, რომელსაც ვაგნების ურტეცა ნებაშ თუ შემთხვევითობის უზარო თამაშმა მისსავე სასიყვიოდ თუ საკვალად ჩაუწერდა საერთო უწიეობის, უხანობის, მსწარადწარწავლობის შეგნება; შეგნება, რომელსაც თანადროული ცნობტენციკალობის ერთ-ერთი ბურტი კ. იასტრისი „ერთადერთი არაფერაფერი ვაგნებულება“ უწილებს, მანში რომდესაც ამავე ფილოსოფიური სკოლის ლიდერი მარტინ ჰაიდდერი ადამიანის ამქვენიერ არსებობას „სასიყვილიდო მდერტული უკვად“ სახავს³¹³; დაიბ, მასკალი ამ ასმქტში



ეკსისტენციალიზმის შორეულ მაგარამ მინც უშუალო წინაპრად თუ წინამორბედად გველინება:

...მე ვხედავ სამყაროს საშინელ სივრცეს, რომელშიაც ვარ ჩაკეტილი; მე ვგრძნობ, რომ მიჭაბუკული ვარ ამ უფრცესი სამყაროს მხოლოდ ერთ კუნძულს, მაგრამ არ ვიცი, რად მხვდა წილად სწორედ ეს კუთხე და არა რომელიმე სხვა ადგილი, ან რად მებოძა სასიცოცხლოდ ერთი მსწრაფლწარმავალი წამი მარადისობის სწორედ ამ და არა რომელიმე სხვა წერტილში, მარადისობისა, რომელიც წინ უსრტებს ჩემს დასაბამს და რომელიც მოსდევს ჩემს დასასრულს.

მე ვერაფერს ვხედავ ჩემს ირგვლივ, უსასრულობის გარდა, რომელშიაც ატომივით ვარ ჩაკარგული. ჩემი სიცოცხლე მხოლოდ ჩრდილია, რომელიც წამით ევლინება უსასრულობას, რათა ამ წამის წარსილობისთავე უცვალოდ გაქრეს.

მე მხოლოდ ის ვიცი, რომ მაღლ მოვეყვები, მაგრამ უველაზე ნაეტკ ვიციან სწორედ ამ სიკვდილს, რომელსაც ვერ გავიქციე-ვი, ვერ ავიცილებ...³¹⁴...

ასაკლი, შოენსაუერი, კიერცაგერი. — აი, სამი „ეკსისტენციალიზმადელი ეკსისტენციალისტი“, რომლებმაც უველაზე უფრო სრულად, უველაზე ღრმად და ამომწურავად გამოხატეს ბრმა კოსმიური ძალების წინაშე პირისპირ დგომით შეძრწუნებულ ადამიანის გულისგამუნაჩივი შიში, მისი უშეწყობა და უსასიებობა, „მიგდებულობა“ და მისაფრტობა. ცხოვრების მისეული ტრაგიკული განცდის მიუღი სიმწერა: „უსასრულო სივრცესა და უსასრულო დროში — წერდა შოენსაუერი, — ადამიანი თავის თავს აღიქვამს როგორც სასრულსა და, მაშასადამე, ამ ორ უსასრულობასთან შედარებით, მათივე დანრქმულ-დაკარგულ, მსწრაფლწარმავალ მოველენას; და სწორედ მათი უსაღწერობის გამო ადამიანს გააჩნია თავისი ამვეწინური არსებობის (Dasein) დროისა და ადგილის მხოლოდ ფარდობითი, მხოლოდ რელიტვობა და არასოდეს — აბსოლუტური შეგრძობა... საყუარითი არსებობა მისთვის მოცემულია მხოლოდ აწმყურში, დაუოკებლად რომ ერთვის წარსულს, — მხოლოდ სიკვდილში გადასვლასა და უწვევტ კვდომაში“³¹⁵.

სიკვდილისა და უოველწამიერი კვდომის ასეთი განცდა როგორც შოენსაუერს, ისე პასკალსაც უშუალოდ ანათავებებს ეკსისტენციალისტებთან, რომლებიც ადამიანური ბუნების უველაზე ადვიკატურ და ამომწურავ ცოდნად საყუარით არასრულქმნილობისა და მოველავობის შეგრძობას თვლიან. სიკვდილის, როგორც უოველგვარი ადამიანური ძალისსხმვის თვითოდ და აბსოლუტური საზღვრის წარმადგენს ეკსისტენციალიზმში ისეთივე ადგილი უქონავს, როგორც რელიგიაში, თუმცა ამ ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენელი ადამიანს არ აღუთქვამენ არავითარ იმპევენიურ წერსიქტივს. „ეკსისტენციალისტური ფილოსოფია — წერს ა. პიუბშერი, — რადიკალური სასრულობის ფილოსოფია“³¹⁶, რელიგიის

მსგავსად, ეკსისტენციალიზმში თვლის, რომ ადამიანი არ უნდა გაურბოდეს საყუარით მოველავობის შეგრძობას და ამიტომ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს უველაფერს, რაც გამძღმებთი მოველავობის მთელი ჩვენი პრაქტიკული მოღვაწეობის ამოცანა. ეს მოტივი მკვეთრად გამოხატულია ეკსისტენციალისტურ მოძღვრებაში „მომიჯნავე სიტუაციების“ — გამოუვლი, ზღვრული სასიცოცხლო გარემოებების შესახებ. ისაქრის მიხედვით, ამნაირი სიტუაციები — ესაა ადამიანის ამვეწინური არსებობის, მისი მდგომარეობის „შიფრი“, სიმოლო. საბოლოო მარცხი, კვერს უტრავს ისაქრის სარტრი, — აი, ცხოვრების უველაზე ზოგადი, უველაზე დიდი სიმართლ³¹⁷. და როცა ჩვენ ამ თვალსაზრისით ვკითხვობთ პასკალის ზოგიერთ ფრაგმენტს, გვგონია, თითქმის თანამედრვე ეკსისტენციალისტი მეტყველებს მისი პირით, ისე სრული და ღრმა მსგავსება:

„კომედია მომზიბლავია, მაგრამ სისხლიანი სცენით მოთავრდება: ორი მუკა მიწა გულზე და — მორჩა, მოკვება კიარი. ფარად“³¹⁸. „წარმოიდგინეთ ბორკილდადებულ ბრალდებულთა ურითების სირავულ. უველას სასიკვდილო განჩენი აქვს გამოტანილი: ვიღაცას უოველედელ კლავენ დანარჩენთა თვალწინ; ამ დანარჩენებმაც იცინა, რომ იგივე ბელი ელთი, სხედან იმდგადაწვევებონი და მწუხარედ მისჩრებიან ერთმანეთს შოშიამდგარი თვლებით; სხედან და ელიან თავიანთ რიგს. აი, ჩვენი არსებობის ზუსტნი ასლი და ხატი“³¹⁹.

უსასიებობა, უიღაჯობა, უერსიქტივობა, პანიური შიში ცხოვრების წინაშე, — აი, ეკსისტენციალისტური ფილოსოფიის ერთერთი ძირითადი მოტივი. ასწრულითა გჯეკვი, XVII საუუნედან XX საუუნენდე, აღბერ კამოს თანახმად, მსოფლიო ისტორიის კულმინაციურ მომენტად გვევლინება სწორედ შიში, სიცოცხლისა და სამყაროს აზრის უოველგვარი კერძო ინტერპრეტაციონაცან განუტყული შიში: გონების ძაღმოსიღებით თრბობის ხანას, მათემატიკის, ფიზიკის, ბიოლოგიის საუუნუნებს ენაცვლება საუუნე შიშის და ძრწოლის³²⁰... მაგრამ თავისი მკაცრი თანმიმდევრობის მიუხედავად, სახელგანთქმული ფრანგი ეკსისტენციალისტის მისეული ადამიანი მაინც სცოდავს ისტორიული სიზუსტის მხრე: ახალი მეცნიერების ტრუმფმა XVII საუუნეში-ში შეარჯია ადამიანის ფსიკია და შეიძღმებო იქივას, რომ ვარსკვლავიანი ცისაკენ მიმართული პირველი ტელესკოპი, ადამიანურ ცნობიერებაზე ზემოქმედების თვალსაზრისით, დიდად როდ განსხვავებულა პირველი ატომური რეაქტორისგან.

ამ მოსაზრების დასტურად, უველაფერს რომ თავი ვანებოთ, მარტოდენ კამოს დიდი თანმემამულის მსოფლმერქნებისა თუ მხოლოდგანცდის დრამატული პათოსის კმარა: „...სივრცეთა უსასრულობაში — წერს პოლ ვალერი, — პასკალი ვერ აღიქვამს ვერაფერს, დუმბილის გარდა. და ის გვეიმდღვებს თავის ძრწო-



ლას“. ის მწარედ მოხუცებას სამყაროში თავის „მოადებულობას“ და მოუსაფრობას. ის ვერ ხედავს მას, ვინც იღადა და იტრემისა პირით: „Coelum et terram ego impleo“³²¹. და ეს უწინარი ქრისტიანი ვიღარ პოულობს მამულებს ციხის შინა... პირიერი, ის ამბობს: „როდესაც ვხედავ კაცთა სიბრძნევს და სისაყვედრს, როდესაც ვუხერხებ მუნქ სამყაროს და ნაოლისაგან განძარცვულს, თავისი თავის ამარა შთინელი და სამყაროს ამ უზადრეკე უკუხეში ჩაჯარვული მოუვას, რომელმაც არ იცის, ვინ მოუვას და, რისთვის მოვიდა, ან რა ულის სიკვდილის მიხედვით — თავადაც-იკუმბოვდრით, როგორც კაცი, რომელიც მინაჩრე ასწივს და უკაცურსა და უდაბურ კუნძულზე გადაიყვანეს“³²².

„ძირწლო“, „შეძრწუნებულნი“, „შემბარწუნებულები“; „მარადიული დღესობა“; „მეინე სამყარო“, — არ, როგორც დასაბრუნების უკველივე იმის შესახებ, რაც გარს არტყია, ჩვენი პლანეტის ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი გონება³²³.

ადამიანი, როდესაც უსაქმის გვირგვინად და სამყაროს ცენტრად დასახული ადამიანი, თანდათანობით უფრო ხდება სამყაროს-სათვის. წვეთი — ზღვაში, ხე — უღრან ტუტეში ათასწლი უფრო „აღმწივრობა“, ათასწლი უფრო თავის საყოფარეს სტეიანია, ვიდრე ადამიანი — სამყაროში. დარიგდა ათასწლივანი რწმენით შეკრული და შეუღალაველი ერთობა, ჩაგუდა ხიდი, რომელიც ცხოვრებ შეიარაღდა, მგრანობიარე და მოაზროვნე სუბიექტისა და უგრანობილსა და უაზრო იბიქტეს შორის თითქოს სასუფთაოდ გაიკლავს სამყარო. უნაპრო და უძირი ნაპროს. „რეალურ“ სიცარიელე, სიმწირე, სიღუბნეირე, — „ლოზურწლო“ სიხარბის, სიუხვის, სიმდიდრის ნაცვლად („გალოელი — წერს ბერტრანს რასელი, — კვირის თვალთი უფურხება არისტოტელის მოძღვრებასაც და საღმრთო წერილსაც და, ამირად, აწერუვდა შუა საუკუნეების მეციერების მიერ სიბტემს, მის წინამორბედებს ეგნონს, თითქოს იკოდნენ, როგორ შეიქმნა სამყარო, რაში მეგომარობის ადამიანის დანიშნულება, როგორია მეტაფიზიკის ყველა უღრმესი საიდუმლოებისა თუ სხეულითა მორბაობის განმსაზღვრელ საქმისთა ბუნება. ისინი ფიქრობდნენ, რომ არა-ფიქრო მთელს სამყაროში, — არც სულიერი და არც ნივთიერი, — დაფურთხი არ არი მათთვის; არ არსებობდა არაფერი სიღუბნე. ლიგდა, არც რა ისეთი, რის გადმოცემასაც ვერ შესძლებდნენ სილიგზუმების სასუფთაობით. მეგრად, რას უტკუვეთა გალოელი თავის მიმდევრებს მთელს ამ სიმდიდრესთან შედარებით? სხეულითა ვარდის ქანის, ქვანქარის რბვის თორისა, კედლების ელიბსებს? ან ვასაკვირია, რომ საუკუნეებით დაგროვილი სიმდიდრის წერგება საუკუნეობა აღმოუვება გამოიწვევს?“. თითქოს სამყაროს მთელ სრულტუტარზე ვაგრეკულა ახასილის მიერ აღმოჩენილი ფიზიკური სინამდვილის ერთბა ანონოზიერიება — ბუნებას არ ეწინაა სიყარისობის მაგარა, ან ცნობილებსა კი უწინა: ეწინაა თავისი ერთადერთობის, განსაკუთრებულობის განკარგობის; ეწინაა უაზრობის, უფრონობის, უფისტომობის; ეწინაა სამყაროელი სიმწინის, სიბრძნავის, სიურვის; ეწინაა უფრსკექტივობის, დიას, უწინარეს და უმეტეს უკოლსა, უფრსკექტივობის, კინიდან თუ სამყარო არსისაგან განძარცვულია, მაშინ ცნობიერების უწყვეტი რუღუნებისა და თავგანწირული ძაღისილების საპოლო შედეგად გვევლინება მხოლოდ და მხოლოდ საყოველთაო იმედგარეობა, აბსურდი, სისწარყვეთა, — კომპარაული განცდა, რომელიც კლასიკური სიხსებით განიბტა პოლ ვალტერის: „სამყაროსა და სულის სიციცხელ გრძელდება მხოლოდ იმ წინააღმდეგობის წყალობით, რასაც მძლავრ საცხარის სანგენი გვიწვევს. საქმარისა ყველაფერი შევიცნით, რომ უკველივე გაქრეს, გაქმარადეს, ცნობიერების მიერ კიდის-კიდელე გაწირონი სამყაროს არსებობა იმდენადვე იქნება შესაძლებელი, რამდენადვე მხოლოდელი გაიძვევრობა ან გაქნილი თვალთმაქცი იონი, რომლის საიდუმლო აღარავისთვის აღარ არსებობდაგენს საიდუმლოებას“³²⁵.

ამირიდან, ცენტონენიალიზმის თანახმად, უკვე შეუძლებელია უფიქრების აზრსა თუ დაწინაურებაზე სერიოზული მჭყლობა. ციურბიელი ფსიქიკატრისა და ფილოსოფოსის უფგენ ბლოიფერის მიხედვით, ცხოვრების აზრის ძიება არანაყოველთაოა, ვიდრე კვლევა იმისა, თუ რამდენ პროცენტ წაუღს შეიყვას „სამართლიანობის“ ცნება³²⁶. ფუქია ყველა მარადიული კითხვა: ვინ ვარ მე, რა ადგილი მიქვიავს სამყაროში, რისთვის ვარსებობ,

ან რა მელის სიკვდილის შემდეგ? ფუქია, რადგან მარადიული დილაოგი კაცსა და სამყაროს შორის ამირიდან არს. მუწინა, ფუქია უკლებს მოვკავიერებს.

მე არ ვიცი, ვინ წარმოიშვაგენა ამ ქვეყნად, არ ვიცი, არ სამყარო, არ ვიცი, ვინა ვარ მე, რა, საწინელი და სრული უმეტრება ჩემი. მე არ ვიცი, რა არის ჩემი სხეული, ჩემი გრძნობა, ჩემი სული და ჩემი არსების ის ნაწილი, რომელიც ფიქრობს იმას, რასაც ვუღამობ; რომელიც ცდილობს არბით მიხსნდეს და შეიყინოს უკვლავიერი, უმეინოს თავისი თავიც, მაგარა უკეთ რადი იყნოს საყოფარეს თავს, ვიდრე სხვა დანარჩენს... არ ვიცი, საი-დან მოვედი; არ ვიცი, საი უღდა ჩვენი დეივი მხოლოდ, რომ ვარდასაღმის შემდეგ ან არაბაზად ვიქცევი, ან უფლის რისხვის საბრძლო მსხვერპლად, მაგარა არ ვიცი, ამ ირი შესაძლო ხედვრიდან რომელი მელის, რომელი მარგუბნებს ბედისწერა. აი, ჩემი მდგომარეობა: უზადრეკობა, უშეწობა და უსუნეთი³²⁷.

მშასადავე, ფუქია ჩვენი გონება, უწეოთა ჩვენი ბანტული აზრივე უკოლსიმომკველი ცოდნა ისევე უშეძლებელია, როგორც სრული არცოდნა, რაც ისევე და ისევე ჩვენი არაბაზანაშობილი (disproportion), ირ უსარწლობასა და ირ მარაისობასა შორის მოქცეული ადამიანის შუალედური მდგომარეობითა განპირობებულია. კეპლარის ცოდნის წყურბილი და მისი დაცხრობის შეუძლებლობა, საბედისწერის გათხოვლობა სასიყვედრო იდეალსა და მკაცრ სინამდვილეს შორის, — აი, თანდაყოლილი სიმწირე ჩვენი სილხისა, უსუნეთი წამება ჩვენი:

„...აი, ჩვენი ხვედრი, ჩვენივე თანახრად მიუწვდომელია როგორც უკოლსიმომკველი ცოდნა, ისე სრული უმეტრება. ჩვენ ვიჭერვება უსარწლობის ზღვარებში, არ ვიცით საით, რაღაც ვაერეკება, კილოდან კიდეს ვკახებთქვს. აი, მივადწიეთ მუფდრო ნავსაუკუნულს, ვგუსრს გადმოვხვით, სული მოვიტყვათ, მაგარა ის ირყუა, ტრატმანებს, ფიქტებზე ვაყვალება, ვტრავებს ჩვენ მივადწიეთ ვებზე დაფვიროთ, ჩავებნაუბოთ, მაგარა ის კვლავ ვკახლტება, კვლავიღებურად ვტკუვლებ; და ამ დღესა და არას ნაოლი. ირკვლავ არაფერია ურყევი ასეთია ჩვენი ბუნებრივი მდგომარეობა, და მაინც ის სრულიად არაბუნებრივად ეჩვენება ჩვენს გრძნობებს. ჩვენ ხარბად მიველტეით მკაცრს სამყოფელს, ვგუსრს ფიქტებზე ვგრანობით მუარ ნიდავს, რაბა ცდავიღული გოდელი აღვმართო ზედ, მაგარა ჩვენი საძირკველი ირკვლავ და ხზადაფრენილი ნაპროდან უფსარწლოის აბეღეთი თვალი ვკახებთ.

მე, უღარ ვეჭებთ სიმყარეს და სიმკვიდრეს, ჩვენი გონება უკველივის მოტუქვდა ხილული სინამდვილის არამდგრადობით; სასრული ვერსოდეს ვერა მკოვეს სიმოდელ საყრდენს ირ უსარწლობის შორის, რომლებიც მას გარს ერტყამს და ვაგრ, ბიან.

ვინც ეს შეიყინა, ჩემის აზრით, საშუალოდ დადსტება და აღარასოდეს შეუძლებელი ბუნების მიერ დადგენილი ზღვარის დარკვევას. შუალედური მდგომარეობა, რომელიც ბედისწერას გვარგუნა წილად, თანახრად დაშორებულთა ირთვე უსადერტსობასაგან. მაშ, რა მინიშნობებსა აქვს, ციტა ტრე ციეს კაცთა თუ ციტა ნაღებობა თუ მეტი იყის, მისი თვალსაწიერი რამდენადვე უფრო ფაქთია, მაგარა, ამისდა მიუხედავად, ვანა უსარწლოდ დაწო-რებულად არ არის მიზნის, ხოლო მისი სიციცხელს ნანგრევილობა — მარაისობის ანტიმომ ვანა სულტობია არ არის, ათი უფრო აღმე მოკვდება თუ ვიან?

მე არ ვიცი უსარწლობასთან შედარებით ყველა სასრული სიდიდე ერთმანეთის ტოლფარდის ხდება, და მე არ ვიცი, რატომ უღდა აბქობინის ჩვენმა წარბისხვამ ერთი მერტრეს? მარტო ჩვენი თავის შედარება ამა თუ იმ სასრულთან ამოტრეგუნველად მოქმედებს ჩენზე³²⁸.

ზომ ესოდენ უწეოთა უსარწლობის პირისპირ მდგომის სასრული არის გონება, — ერთთვადე ვაბო მინარბოთელი, ვარემომ-კველი სინამდვილზე მირიადი უზიჯავა მათი თანხლები: ვკო-ნება, რომელიც უკველივის ხანის, განმარტავს, იკვლევს, აგო-ცებს, თუმცა უკველივგარის ახსნა, უკველივგარის მტკიცება, რაციონალიური შემეცნების უკველივგარის კონსტრუქციო მტკიცე ერთგვარი „დასუბიერებლობის“ ნიშნითა აღბეჭდული: ტმარს, რომელსაც კვლია გუბაბით... სამყაროს უსარწლობით გაჩემოველი გონება უძღურია აზრით მიხსნდეს, აზრით მოიცავს ამ უსარწ-

ლობის მთელი თვისებრივი თუ რაოდენობრივი მრავალფეროვნება: საბაზო მეთოდე, ამოად რომ ცილობის ანეკთის დაიქირის ვეპაი, რომლის სახელია ჭეშარიტბა... მაგრამ აღმანის უბადრუბო მარტოადენ გონების მკაცრად დასაჯდრული სიმ-წრიითა და სიფრყოით²⁹² როდია განმარბებულა: ორ უსასრუ-ლობასა და ორ მარადისობას შორის მოქუეული წარმადელი და სასრული არის გრძობაც ისევე არასრულქმნილია, მოუქმელი, მოუხეშვი, ისევე უმწეო და უსუსური, როგორც მისი გონება:

...აღენ ყოველმხრივ შეზღუდული ვართ. ამ გარემოებამ განა-პირობა ჩენნი შეაღედური მდგომარეობა ორ უკიდურესობას შო-რის. აჰ, მთელი ჩენნი ძალმოხილბა. ჩენნი გრძობები ვერ აქემენ ვერავითარ უკიდურესობას: მტისმტეი ზმართი გვარუ-ებს; მტისმტეად ჭლირი შუი ვაზბრძავეს; მტისმტეი სიშო-რე ან სიახლვე მტერას გვიჩლუნგებს; მტისმტეად გრძელო ან მტისმტეად მოუღე მსჯელობა მისი გავების უნარს გვიშობს; მტისმტეად ნათელი ჭეშარიტბა ვეცეფრებს... პირველსაწეისი მტისმტეად ცხალი გვეჩვენებს; მტისმტეი განცხრომა გვეწებს; მტისმტეად ტბოდ თანახმირებას უსამოვნებად ადვიქამო...

ჩენ ვერც მტისმტე სიცხება ვგრძობოთ და ვერც სიცევეს; ჩენნ ბართოდ ვერ განვიდლოთ, საერთოდ ვერ ადვიქამო ვერავითარ უკიდურესობას, მაგრამ ეს უნასკენელი მანც ვვენებს ჩენ... მოკლედ ყეცმა შეიძლება იფიქროს, რომ არცერთი უკიდურე-სობა არ არსებობს ჩენნთვის, ხოლო ჩენ — მათთვის: ან ისინი ვეცხლტბან ზელიდან, ან, პირიქით, ჩენნ ვეცხლტბები მათ²⁹³... აქედან — ჩენნი შემეცნების უმკარისობა, ადამიანური ცოდნის უსრულობა, ზედაპირულობა, ფრაგმენტულობა. რა ფასი აქვს სიცურთი მიკედული სიმართლეს, არაქეშარიტო მოპოვებულ ჭეშარიტებას, ან სიმართლით ვაწმობილსა და შეფასებულ სიწრ-ედელს? თუ ეტალონი არაუხდება, მაშინ ყოველგვარი ვაწმობის, თეო ყველაზე ზუსტი და გულმოადგინე გავზოვისი შედეგაც არა-ზუსტია. მრუდე სარკეში უკიდურესი მრუდედ ირეკლება:

...აღმანთი ცთომითაა სავსე, და მისი ცთომა ბუნებრივია და წარუვალი ფაოთებრივი მადლის გარეშე არაფერი არ უმელა-ენებს ჭეშარიტებას, ყველაფერი აბუეებს მას. გონებასა და გრძობას, ჭეშარიტების წედლობის ამ ორ ძირითად წყაროს, ჭერ ერთი, გულწრფელობა აკლთ და, ებეც არ იყო, ისინი გამუდმებო აბუეებენ ერთიმეორეს. გრძობები ყალბი მოჩ-ვენებებით აცთუნებენ გონებას; სამაგიეროდ, გონებაც არ რჩება ვალში, და, თავის მხრივ, აცთუნებს მათ. სულის ვენებები ამ. დერეცე გრძობებს და ყალბ შობებულებებს აბუენ თავე, ისინი სართად ტყუიან და თავსაც იტყუებენ²⁹⁴...

შენიშვნები:

²⁹² „აზრები“, 431, 432.
²⁹³ O. Ballyaz, Софн., соч. в 15 томах, т. 15, М., 1955, стр. 317.
²⁹⁴ და თუმცა 1814 წელს პაპი პიუს VII (1800-1823) კვლავ აღადგენს იეზუიტთა ორდენს, ეს უნასკენელი ვეღარასოდეს და-იბრუნებს ძველ გავლენას და ძალმოხილბას. „ქრისტეს რაი-ნიღბს“, რომლებიც ჭერ კოდე მათი ორდენის გაქვეყნამდე (1762 წ.) გააქვეყნ საფრანგეთიდან, ორდენის აღდგენის შემდეგ ორჯერ კოდე განდევნიან პასკალის სამშობლოდან — 1880 და 1901 წ.

თა მიზართ არ გამოირცხვას ანგარებებს და გატანლობას, ჩვენი გვეყავის თანაგრძობის გამოთქმა, ლობიერებოთ თავმოწონება, მაგრამ ეს მხოლოდ სიტყვებია; საქმით კი ღმერთმა დაგვტყუა, რამე გავცეთ, რამე მოვიყოლოთ — „აზრები“, 357.
²⁹⁷ ეილბერტა პასკალი, დასახ. თხ. გვ. 80.
²⁹⁸ იქვე, გვ. 81.
²⁹⁹ ეილბერტა პასკალი, იქვე, გვ. 78.
³⁰⁰ პრეეოპარადოლო, დასახ. ნაშრ. გვ. 11.
³⁰¹ იხ. A. Кондроп, Сочинения, СПб., 1888, стр. 8—9.
³⁰² იხ. „წერილები, აზრები“, ეურნ. „ცისკარი“, 1971, № 12, გვ. 149.
³⁰³ Voltaire, Oeuvres complètes, v. 50, p. 110.
³⁰⁴ იხ. D. Finch, La critique philosophique de Pascal au XVIII-e siècle, Philadelphia, 1840, p. 68.
³⁰⁵ ავესტული გამოც. XIX ს. კოდეე ოთხეჯერ გამოქვეყნდა — 1866, 1881, 1891 და 1897 წწ.
³⁰⁶ ესაა პასკალის ბელანწერების ზუსტი და უშუალო რებრო-დექცია.
³⁰⁷ იხ. ვ. ტირო, დასახ. ნაშრ. გვ. 135-136.
³⁰⁸ Ш. Сент-Бён, Литературные портреты. Критические очерки, М., 1970, стр. 363.
³⁰⁹ შ. სენტ-ბეიე, დასახ. ნაშრ. გვ. 365.
³¹⁰ „აზრები“, 57.
³¹¹ „აზრები“, იქვე.
³¹² „აზრები“, იქვე.
³¹³ იხ. Буржуазная философия XX века, М., 1974, стр. 218.
³¹⁴ „აზრები“, 156.
³¹⁵ ციტ. წიგნიდან — А. Хюбшер, Мыслители нашего вре-мени, М., 1962, стр. 40—41... შლრ. „აზრები“, 163.
³¹⁶ დასახ. ნაშრ. გვ. 44.
³¹⁷ იხ. «Буржуазная философия XX века», М., 1974, стр. 218.
³¹⁸ „აზრები“, 168.
³¹⁹ „აზრები“, 159.
³²⁰ იხ. ა. პილბერი, დასახ. ნაშრ. გვ. 47.
³²¹ მე ვაცხებ ცისა და მიწას (ლაი).
³²² „აზრები“, 418.
³²³ იხ. «ვარიოტები პასკალის „აზრების“ თემებზე», 164.1.
³²⁴ ციტ. წიგნიდან — ე. როყერის, დასახ. ნაშრ. ტ. 2, მ. 1970, გვ. 183.
³²⁵ იხ. „წერილები, აზრები“, ეურნ. „ცისკარი“, 1971, № 12, გვ. 148.
³²⁶ იხ. ა. პილბერი, დასახ. ნაშრ. გვ. 44.
³²⁷ „აზრები“, 156.
³²⁸ „აზრები“, 57.
³²⁹ „ყავს რომ უმაღ თავისი თვისი შეცნობა ეცადა, დინახავდა, რომ ვერასოდეს ვერ გასცემა, ვერასოდეს გადალახვს სასრულის ზღვარს — „აზრები“, იქვე.
³³⁰ „აზრები“, 57.
³³¹ „აზრები“, 64.

(გაგრძელება იქნება)

● 27-29 მისი მიხედვით საქართველო ზეიმობდა დიდი ტრაგედია მამულიშვილისა და საზოგადო მოღვაწის, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მებრძობის ილია ქავჭავაძის დაბადებიდან 140 წლისთავს.

ზეიმთან დაკავშირებ თობლივი მასპინძლობა ჩვენი ქვეყნის რესპუბლიკებიდან და უცხოეთიდან ჩამოსულ ტურისტებს.

27 მაისს მთაწმინდის ქართულ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში ილიას საფლავთან დიდძალი საზოგადოება შეიკრება.

ამავე დღეს, ილიის 11 საათზე, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში გაიმართა ილიას დაბადების 140-ე წლისთავისადმი მიძღვნილი საქართველოს მშენებლობის, რესპუბლიკის მეცნიერებათა აკადემიისა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გაერთიანებული საიუბილეო სამეცნიერო სესია. სესია შესავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილემ ო. ჩერქეზიამ.

ტრიბუნაზე ერთმანეთს ცვლიდნენ საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოს, სსრ კავშირის პედაგოგის მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი, რესპუბლიკის უმაღლესი და საშუალო სპეციალური განათლების მინისტრი გ. ჭიბლაძე, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, თურნალ-ლიტერატურისა გრაზუაშვილი მთავარი რედაქტორი გ. ასათიანი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი შ. ძიძიგური, საქართველოს მწერალთა კა-

ვშირის გამგეობის მდივანი, პროფესორი გ. ციციშვილი, პროფესორი ს. ცაიშვილი. სესიის მუშაობაში მონაწილეობდნენ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის განყოფილებათა გამგეები ა. აღქისძე, ე. სენიანიშვილი, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი თ. ლაშქარაშვილი.

27 მაისს გ. ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმში გაიხსნა ილია ქავჭავაძის დაბადების 140-ე წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო გამოფენა.

28 მაისს ზეიმის სხვა მონაწილეობათა ერთად ტურისტები გაემგზავრნენ ილიას სამშობლოში — ყვარულს, სადაც საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა მწერლის სახლ-მუზეუმის ახალი კომპლექსი. ამასთან დაკავშირებით გაიმართა მიტინგი, რომელზედაც გამოვიდნენ საქართველოს კომპარტიის ყვარლის რაიკომის პირველი მდივანი რ. ურჯუმელაშვილი, პოეტი რ. შარვაშიანი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი აღ. ბარამიძე, ილიას სახლ-მუზეუმის დირექტორი პოეტი ი. ბერიშვილი, უკრანული პოეტი ვ. კორნატორი, მოსწავლე შ. ბერიანიძე, რესპუბლიკის სასოფლო-მშენებლობის სამინისტროს № 4 ტრესტის მმართველი შ. კუჩაბე.

ყვარულში გამართული საიუბილეო სხდომა გახსნა საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანმა პოეტმა ჯ. ჩარკვიანმა, დაამსრულ საზოგადოებას მისალმა ტესანეთის ქალაქ ბილაოს ბასური ენის სამეფო აკადემიის წევრი შ. კინტანა, ილიას მიხედვით ლექსები წაიკითხეს

პოეტებმა მ. კახიძემ და რ. ასავემა.

დღესასწაულს დაესწრნენ საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე ო. ჩერქეზია, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ა. აღქისძე, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი თ. ლაშქარაშვილი.

29 მაისს საიუბილეო ზეიმი ვარკეთილსა და სურამოში, სტურბაბა დიდი ინტერესით დაათვალიერეს სახლი, სადაც ილიამ სიკვდილი უკანონოდ დატოვა. წლები გაატარა. ეს სახლი მე-19 საუკუნეში იქცა ქართული კულტურისა და მწიწანევე ქართველი ინტელიგენციის თავშესაფარად.

საუბრაში გამართულ საზეიმო სტუმარულ ილიაჩაკეს დიდი პატივითა და მამულიშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე საზეიმო სხდომას დაესწრო საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე ო. ჩერქეზია.

დღი სიყვარულთა და მღვდელთაგანობით ჩატარდა ილიას მიძღვნილი ზეიმი ცხენილის კოსტ ხეთაგურის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში.

საიუბილეო სხდომა გახსნა სახალხო დეპუტატთა საოლქო საბჭოს აღმასრულებლის თავმჯდომარის მოადგილემ თ. ქაბულაძემ.

ილიას ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე მოხსენებით გამოვიდა საქართველოს წერაწერის კავშირის სამხრეთ ოსეთის განყოფილების პასუხისმგებელი მდივანი კოსტა მარღვივი.

ტრიბუნაზე ერთმანეთს ცვლიდნენ ქართველი და ოსი პოეტები, კულტურისა და ხელოვნების მოღვაწეები. დანასრულ გაიმართა კონცერტი.

აუხასუთის საზოგადოებამ ზეიმით აღნიშნა საქართველოს საამაყო შვილს, ხალხთა მშობისა და მეგობრობის დაუღალავი მოძღვრ-

ლის, ილია ქავჭავაძის 140-ე წლისთავი.

გულაუთის ილია ქავჭავაძის სახელობის და სოხუმის ილია ქავჭავაძის სახელობის მე-8 საშუალო სკოლებში საინტელექტუალ ჩატარდა პოეტის ნაწარმოებების მხატვრული კითხვისადმი მიძღვნილი საპრო-კონკურსები. მეტად ორიგინალურად გაიხსნენ „კაცია-ადამიანის“ ინსტუტება.

ქ. სოხუმის ახსავალი რესპუბლიკური ბიბლიოთეკაში მოეწყო პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი ფოტომასალებების გამოფენა აქვე ეჭო წარმოდგენილი აფხაზურენაზე თარგმნილი მწერლის თითქმის ყველა ნაწარმოები.

29 მაისს სოხუმის ს. კანბას სახელობის სახელმწიფო თეატრში გაიმართა დიდი საიუბილეო სხდომა.

ილია ქავჭავაძის დაბადებიდან 140-ე წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო დღეები რეიგნის აგრეთვე საქართველოს სხვადასხვა კუთხისა და მომხრე რესპუბლიკების მშრომელებმა, კულტურისა და ინტელიგენციის წარმომადგენლებმა.

საიუბილეო დღეებში ქართველმა მითოსებმა საზოგადოებრივად მიიღო მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი საინტერესო წიგნები და მონოგრაფიები.

რუსთაველის სახელობის თეატრის მცირე დრამაზე გაიმართა ილიას პოეზიის საღამო „ჩემო კალამო“.

ჭუთაიანის სახელმწიფო თეატრმა მათეურებულს უწვინა სპექტაკლი „ილიას ბიოგრაფია“.

ფოთის სახელმწიფო თეატრმა ილიას ობიექტს უძღვნა გ. ნახუტაშვილის პიესა „წიწამურის“.

საიუბილეო გამოვიდა ლიუბენტურა - ქონიკალური ორნამენტული კინო-

სურათი „ილია ქავჭავაძე“, სტერეოს აფტორისა ა. ბაქრაძე, რეჟისორები — თ. ლომიძე და ი. შვილიძე.

ოპერატორი — ტ. ელია-
შვილი.

საქართველოს რადიო-ტე-
ლეგრაფია და პრესა ფართოდ
შუქვებდა ილია ქავეჯავაძის
საიუბილეო დღეებთანამდებ-
ში ილია ქავეჯავაძის
29 წლის საქართველოს
სახელმწიფო ფილარმონიის
დიდ სკოლიტორ და რაბაზ.
სი გამიართა საზოგადო სა-
დამო, მიმდინილი ილია ქა-
ვეჯავაძის დაბადებს 140
წლისთავისადმი.

სადაღი შესავალი სიტყ-
ვით გახსნა საქართველოს
სსრ უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის თავმჯდომე-
არემ პ. გელაშვილმა.
ილია ქავეჯავაძის ცხოვ-
რებასა და შემოქმედებაზე
მოსხენება გააკეთა საქარ-
თის მწერალთა კავშირის
გამგეობის თავმჯდომარემ,
სოციალისტური შრომის
მდივანმა გრ. აბაშიძემ.

დიდ ქართველ მწერალსა
და მოაზროვნეს ილასარა-
ვის სომხეთის კომპარტიის
ცენტრალური კომიტეტის
მდივანმა კ. დალაქიანმა,
რუსეთის სსრ მწერალთა
კავშირის გამგეობის მდივან-
მა ი. გობიჯოვმა, უკრაინე-
ლმა პოეტმა ვ. კოროტიჩ-
მა, უკრაინის რაიონის სო-
ფიელ კომპარტიის მდივან-
ხეობის საბჭოთა მურწე-
ლის ბრიგადირმა ბ. ტრი-
ლაშვილმა, აზერბაიჯანელმა
პოეტმა ნ. ხანსა-ზადემ,
იტალიელმა ლიტერატორმა
და გამომცემელმა ჯოვანი
რახინომ, ებრაეთის მწე-
რალთა კავშირის გამგეო-
ბის მდივანმა ლ. რამერა
ვინომ, თბილისის სახელმ-
წიფო უნივერსიტეტის
სტუდენტმა ლ. ხაჩიძემ,
თურქმენეთის მწერალთა
კავშირის გამგეობის თავმ-
ჯდომარემ ტ. ურბანოვმა,
უზბეკმა მწერალმა ფაი-
ზომ, ტაჯიკეთის სსრ ენისა
და ლიტერატურის ინსტი-
ტუტის დირექტორმა ა. მა-
ნაზოვმა, ბასკეთის (ესპა-
ნეთი) სახელმწიფო მეცნიერება-
თა აკადემიის წევრმა,
პროფესორმა შამბერ კინ-
ტანამ.

საიუბილეო საღამოს დაე-
სრინენ ამაზაგებთ ა. ინა-
ური, შ. კიკნაძე, თ. მენთე-

შაშვილი, ზ. პატარძი, ვ.
სიკაძე, ე. შვეცარდანი, ზ.
ჩხეიძე, თ. მოსაშვილი, ე.
შარტავა, ო. ჩერქეჯია.

დასასრულ საქართველოს
ხელოვნების საუკეთესო
ოსტატთა მონაწილეობით
გამართა დიდი ოპერატორ-
სომეხი და ქართველი
ხალხის მეგობრობას კარგა-
ნის ისტორია აქვს, ამ დი-
დებულ ტრადიციის დამა-
დასტურებელი იყო ილია
ქავეჯავაძის დაბადების 140
წლისთავისადმი მიძღვნილი
საზოგადოებრივი ცერემონია,
რომელიც გაბრძოლ სუნ-
დელუკიის სახელობის სა-
ხელმწიფო აკადემიურ თე-
ატრში გაიმართა.

თეატრი საზე იყო სომე-
ხეთის დელეგაციის შრო-
მელთა და ინტელიგენციის
წარმომადგენლებით, კულ-
ტურის მოღვაწეებით, სტუ-
დენტებით, სტუმრებით.

საქართველოდან წარზა-
ვნილი დელეგაციის შემად-
გენლობაში შედიოდნენ —
საქართველოს სსრ მინისტ-
რთა საბჭოს თავმჯდომარის
მოადგილე ო. ჩერქეჯია, სა-
ქართველოს მწერალთა კავ-
შირის გამგეობის თავმჯდო-
მარე, სოციალისტური
შრომის გმირი გ. აბაშიძე,
ლიტერატორები ბ. არველა-
ძე, ო. ნოია და ბ. სიერა-
ნიანი.

საზელო სხდომა გახსნა
სომხეთის სსრ მინისტრთა
საბჭოს თავმჯდომარის მო-
ადგილემ რ. სედელავამ.
მოსხენება წაიკითხა სომ-
ხეთის მწერალთა კავშირის
გამგეობის მდივანმა, მწე-
რალმა მ. სარქისიანმა.

დიდი პოეტის ცხოვრება-
სა და მოღვაწეობაზე ილა-
პარაკეს სომეხმა პოეტებმა,
სტუდენტებმა. საზემო
სხდომას დაესწრნენ სომ-
ხეთის კომპარტიის ცენტრა-
ლური კომიტეტის პირველი
მდივანი კ. დემირკიანი,
სომხეთის სსრ მინისტრთა
საბჭოს თავმჯდომარე კ.
სარქისიანი, რესპუბლიკის
ხელმძღვანელი პარტიული
და საბჭოთა მუშაკები.

მთავრ გაეყოფილება და-
იწილი სომხეთისა და საქარ-
თელოს ხელოვნების გამო-

ჩენილი სტატო და დიდი საიუ-
ბილეო კონცერტი.

ი ივნის კი მოსკოვის
საბჭოს სახელობის თეატრ.
ში გამართა ილია ქავეჯავა-
ძის დაბადებინან 140-ე
წლისთავისადმი მიძღვნილი
დასკენითი საიუბილეო სა-
ღამო.

საღამო გახსნა სსრ კავ-
შირის მწერალთა კავშირის
გამგეობის პირველმა მდი-
ვანმა გ. შარკოვმა, რომელ-
მაც აღნიშნა, რომ ილია
ქავეჯავაძე საზოგადოებად
შედის ქართული კლასიკუ-
რი ლიტერატურის დიდოს-
ტატთა კოშკრატში. იგი
თავის სიტყვებით შეგობ
ილიას მრავალმხრივ ნიჭს,
მისი არკონების სიღრმესა
და მასხმებურობას. ილა-
რავა იმ ფასდღებულ
წელიწადე, რომელიც ილიამ
შეიტანა რუსი და ქართვე-
ლი ხალხების მეგობრობის
განმეორეცხვაში.

საიუბილეო საღამოზე
მოსხენება ი. ქავეჯავაძის
ცხოვრებასა და შემოქმე-
დებითი მემკვიდრეობის შე-
სახებ გააკეთა საქართვე-
ლოს კომპარტიის ცენტრა-
ლური კომიტეტის მდივან-
მა ვ. სირაძემ. მომხსენებე-
ლმა აღნიშნა, რომ ილია
ქავეჯავაძისა და მისი თანა-
მებრძოლების საზოგადოებ-
რივი და ლიტერატურულ-
შემოქმედებითი მოღვაწეო-
ბის გავლენით ქართველი
ხალხის ერგონულ-განმათა-
ვისუფლებელი ბრძოლა

შიელი რუსეთის განმა-
ვისუფლებელი მოძრაო-
ბის განუყოფელი ნაწილი
შექვანა. გარდა პოლიტი-
კური და საზოგადოებრივი
მოღვაწეობისა, ამხ. ვ. სი-
რაძე დაწვრილებით შეგობ
პოეტის მდიდარ შემოქმე-
დებით მემკვიდრეობას.

სსრ კავშირის მწერალთა
კავშირის გამგეობის მდი-
ვანმა ო. შესტინსკიმ თავის
გამოვლენა აღნიშნა, რომ
ილია ქავეჯავაძის შემოქმე-
დება, ისევე როგორც ზო-
გადად ქემარტი პოეზიის
ძალი და შემოქმედება, არ
შეგოფარდება მხოლოდ

იმ დროთ, რომელშიც იგი
იქმნებოდა. ლიტერატურის
ინსტიტუის გამოსცელება
გაგრძელებს, რომ ყველი
ქემარტი პოეტი თავის
წინებორე სამყაროს ამდი-
დებდა სხვა ხალხების მა-
ღალი იტელუბით. ილია
ქავეჯავაძის შემოქმედებად
სწორედ ამიტომ სცოდნე-
და ვიწრო ერგონულ ფარ-
გლებს და ზოგადსაკოვო-
ბრივი მასხმებურობას იქნს,
ამადიღებელი იყო უკ-
რანული პოეტის ვ. კორო-
ტიჩის გამოსცელება. მან დიდი
მგზნებარებათა და ადერ-
თოვებებით ელასარა ილი-
ას პირველბაზე, სისარუ-
ლით აღნიშნა ვ. ფაქირ-
რომ ამ ცოტა ხნის წინ
ლოდონის ბრიტანეთის
თეატროთიკის წინათსავი-
ბის ბიბლიოტეკებდა ილიას
წიგნს, წიგნი ვიღაცის გაე-
ტანა და მის ნაცულად თ-
როზე კატალოგის ბართი
დატოვებინა. სკივის ბიბ-
ლიოთეკებში იმევე მიზე-
ზის გამო ქავეჯავაძის წიგნს
ეწერ იშვიათად... ეს ფაქტი,
აღნიშნა ვ. კორტიჩმა, ნა-
თულად მდებარეობს იმაზე,
რომ ილია არა მარტო ქარ-
თელი ხალხისთვისაა საუ-
ვარტო და სასურველი შე-
მოქმედი, რა შეიტლება ამა-
საღამოსთვის!

საღამოზე სიტყვებით გა-
მოვიდნენ სომხეთის სსრ
მწერალთა კავშირის გამგე-
ობის მდივანი ვ. პეტრო-
სიანი და ენობლი აწერ-
ბაიჩანელი პოეტი მ. პარი-
ფი.

დასასრულ საქართველოს
მწერალთა კავშირის გამგე-
ობის თავმჯდომარემ, სო-
ციალისტური შრომის გმი-
რმა გ. აბაშიძემ გადუხადა
საიუბილეო საღამოს უვე-
ლი მონაწილეს.

საიუბილეო საღამოს შე-
ნდევ გამართა საქართვე-
ლოს ხელოვნების ისტატო
და თვითომქმედ მსახიობთა
კონცერტი.

● 27 მაისს ზ. ფალა-
შვილის სახელობის თბი-
ლისის ოპერისა და ბალეტ-
ის სახელმწიფო აკადემი-
ური თეატრის ქუთაისის
ფილიალის შენობაში გაი-
მართა სამჭოთა კავშირის
სახალხო არტისტის, ზ. ფა-
ლაშვილის სახელობის
პრემიის ლაურეატის ზუ-
რბ ანჯაფარიძის შემოქმე-
დებით საღვთო, რომელიც
მიეტღვნა ამ სახელგანთ-
ნომღერლის დაბადების 50
წლისთავს.

საღამო შენავალი სიტყ-
ვით გახსნა საქალოქ სახ.
ტოქ ადმასკოშის კულტუ-
რის განყოფილების გამგე
ა. ბარათაშვილი. ზ. ანჯა-
ფარიძის შემოქმედებაზე
მოსხენება გააკეთა ზელო-
ვების დამსახურებულმა მო-
ღვაწემ, მუსიკისმცოდნე მ.
ახმეტელაძე.

ზ. ანჯაფარიძის იუბილ-

ზე დასასწრებად ქუთაისს
ექვანენ გამომჩენილი სახ.
ჭოთა მუსიკოსები — სსრკ
დიდი თეატრის სოლისტე-
ბი — სამჭოთა კავშირის
სახალხო არტისტი, სახელ-
მწიფო და ლენინური პრე-
მიების ლაურეატი ირინა
არხიპოვა, რსფსრ სახალხო
არტისტები, დიდი თეატრის
საოპერო დასის გამგე კირა
ლენინოვა და ანტონ გრა-
გორიევი, რსფსრ დამსახუ-
რებული არტისტი, საერ-
თაშორისო კონსერვის ლა-
ურეატი ვლადისლავ პიავ-
კო, ცენტრალური ტელევი-
ზიისა და რადიოს დიდი
სიმღვირეკი ორესტარბის
ნთავარი დიდიოერი ვლადი-
მერ ფედროსევი, ცენტრა-
ლური ტელევიზიის მუსიკა-
ლური კომენტატორი ოლ-
გა დობროხოტოვა, სსრკ
დიდი თეატრის მუშეუბის

დირექტორი ვიქტორ ზარუ-
ბინი, ლიხენკოს სახელო-
ბის ბარკოვის ოპერისა და
ბალეტის სახელმწიფო თე-
ატრის სოლისტი ირინა ია-
ცენკო და სხვები, რომელ-
ბმაც მონაწილეობა მიიღეს
ზ. ანჯაფარიძის შემოქმედე-
ბით საღამოში.

იუბილარს მ. ესელმენე ზ.
ფალაშვილის სახელობის
ფილიალის ოპერისა და ბა-
ლეტის სახელმწიფო აკა-
დემიური თეატრის დირექ-
ტორი, ზელოვების დამსა-
ხურებელი მოღვაწე, პრო-
ფესორი ი. ბერიძე, ქუთაი-
სის პოლიტექნიკური ინს-
ტიტუტის პროფესორი კ.
იბედაშვილი, ლ. მესხიშვი-
ლის სახელობის ქუთაისის
დრამატული თეატრის დი-
რექტორი გ. ქავთარაძე,
ქუთაისის ოპერისა და ბა-
ლეტის თეატრის დირექ-
ტორი, რესპუბლიკის და-

სახურებელი
კომიტეტი
სახურებელი
კომიტეტი
სახურებელი
კომიტეტი

კონცერტში მონაწილე-
ობდენ საქართველოს სსრ
სახალხო არტისტები ც.
ტატოშვილი, მ. ანდრუშაძე,
ი. შაშვიანი, ფ. სულაბერი,
ენი და ი. დოლიბერტი,
გენიკას სახელობის ვიკა-
ლისტთა საკავშირო კონ-
კურსის ლაურეატი ე. გე-
წამე, ქუთაისის საოპერო
თეატრის სოლისტები —
თ. ფარცვანი, ა. ტურ-
ღულია, შ. ქვამაძე, დირი-
ჟორები — რ. ზურცილავა
და თ. კობახიძე.

დასასრულ ზ. ანჯაფა-
რისმ მზურაველ მადლობა
გადაუხადა დამსწრე საზო-
გადოებას, ამ გულბოილი
საღამოს ორგანიზატორებსა
და მონაწილეებს.

● შრომის წითელი
დროშის ორდენისაშმა კ
მარჩანიშვილის სახელობის
სახელმწიფო აკადემიური
თეატრის კოლექტივმა მა-
ყურებელს უჩვენა ღამა
თავბუკაშვილის პიესა „ძვე-
ლი ვალის“.

სექტაკლის დამდგელო
რეისორია საქართველოს
სსრ ზელოვების დამსახუ-
რებული მოღვაწე მ. კუჭუ-
ხიძე, მხატვარი — გოგი
მესხიშვილი, მუსიკალური
გაფორმება ეკუთვნის საქა-
რთველოს სსრ ზელოვან-



ბის დამსახურებულ მოღვა-
წეს ი. ბობოხიძეს, კორეო-
გრაფია საქართველოს სსრ
დამსახურებული არტისტი

ი. ზარეცი.
წარმოდგენაში როლებს
ასრულებდენ საქართვე-
ლოს სსრ სახალხო არტის-

ტი, სსრკ სახელმწიფო
პრემიის ლაურეატი მედეა
ჭავჭავაძე, საქართველოს
სსრ სახალხო არტისტი თ.
თეთრაძე, საქართველოს
სსრ დამსახურებული არ-
ტისტები თ. არჩვაძე, გ.
გელოვანი, ე. იახაძე, თ.
ლახიშვილი, გ. გავოვა,
დ. ქუთათელიძე, მსახიო-
ბები: ა. იოსელიანი, მ.
ტატოშვილი, მ. ქვადიძე,
კ. კობახიძე, თ. თანდლია-
შვილი, ნ. ჩიქვინიძე და
სხვები.



● თბილისის რუსთავე-
ლის სახელობის სახელმწი-
ფო აკადემიური თეატრის
კოლექტივმა მაყურებელს
უჩვენა პრემიერა გ. სუნ-
დუკიანის „პეპო“.

სექტაკლის დამდგელო
რეისორია სსრ სახალხო
არტისტი, ტ. შვერენკოს
სახელობის პრემიის ლაუ-
რეატი დ. ადუქსიძე, მხა-
ტვარი — საქართველოს
სსრ სახალხო მხატვარი,
სახელმწიფო პრემიის ლა-
ურეატი ფ. ლაპიაშვილი,

კომპოზიტორი — საქარ-
თველოს სსრ სახალხო არ-
ტისტი ა. კერესელიძე, ქო-
რეოგრაფი — საქართვე-
ლოს სსრ დამსახურებული
არტისტი ი. ზარეცი.

წარმოდგენაში როლებს
ასრულებენ საქართველოს
სსრ სახალხო არტისტები
გ. მანგალაძე, სახელმწი-
ფო პრემიის ლაურეატი მ.
ჩახავა, ლენინური პრემიის
ლაურეატი ნ. ჩხეიძე, ვ. ნი-
ნიძე, ბ. კობახიძე, საქარ-
თველოს სსრ დამსახურებუ-

ლი არტისტები ლ. ძიგრაშ-
ვილი, ე. სავერტიძე, მ.
ხინელი, გ. კინაძე, ნ. შა-
ლოლოშვილი, ლ. დამაშვი-
ლი, ელ. ჯეჯევაძე, თ. თე-
თრაძე, მსახიობები: ტ. ყვე-
ლიაძე, დ. პაპუაშვილი, ვ.
ფილიშვილი, დ. ჩხიკვაძე,
დ. ევირცხალია, მ. ლომი-
ძე, ირ. გუღაძე, დ. მაკა-
ბერიძე, დ. უფლისაშვილი,
გ. მატარაძე, გ. ბაქრაძე,
მ. თაყაძე, თ. გოლაძე, ს.
ანბრაშვილი, ა. მთავარაძე,
თ. ესარიია.

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტიტის ნატალია ბურმისტრევის საიო-ბლო საღამო, რომელიც ა. ს. გრაბოვოვის სახელობის დრამატულ თეატრში გაიმართა, მსახიობისა და მკურნალების მდივარე, სასიხარულო შეხვედრად იქცა. ობოლისის საზოგადოების გულთბილი შეხვედრები ნალია ბურმისტრევის არტიტულ ხელოვნებასთან ავარ უყვებნა სპი ათეული წილია გრძელდება. გრაბოვოვის თეატრის ბლო პერიოდის წარმატებებსა და მონაპოვრებში დიდი აზ მალენიკური მსახიობი-

ბის წელიწადი. 1948 წელს უყვე გარკვეული შემოქმედებითი ბიოგრაფიით მოვიდა ნ. ბურმისტრევი ამ თეატრში და დღემდე ასევე შეტ სცენურ სახეს შეასხა ხორცი. განვლილის ერთგვარ შეკამებს წარმოადგენდა საიოილეო საღამოც, რომელიც მსახიობის დახადების 60 და შემოქმედებითი მოღვაწეობის 40 წლისთავს მიეძღვნა. საღამო შესავალი სიტუვით გაესწა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ო. თაქაიშვილმა. ნ. ბურმისტრევის შემოქმედებაზე ილაპარაკა თეატრმოდენე ნ. შალუტაშვილმა.

იუბილარს მიესალმნენ საქართველოს თეატრალური საზოგადოებრიობის, თეატრების წარმომადგენლები, მკურნალები. სპეციალური პროგრამით მიესალმა ნ. ბურმისტრევის მშობლიური კოლექტივი. საღამოზე წაიკითხეს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქიდან მსახიობის მისამართო გამოგზავნილი მისალმაცი დღეებში. დამსწრე საზოგადოებამ ნ. ბურმისტრევი კვლავ იხილა ბლოც თან მის მიერ განხორციელებულ როლებში. წარმოდგენილი იყო ნაწევრები სექტალებიდან ა. ერკენის „კ-



ტათავიანა“ და ფ. დე. რენატის „ფიციოსები“. დასასრულ იუბილარმა გულთბილი მადლობა გამოსთქვა მისი შრომის დაფასებისათვის.

ამ რამდენიმე ხნის წინ, გაიმართა ქუთაისის სიმფონიური ორკესტრის კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო საქართველოს სახალხო არტიტმა, საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატმა, ლიანა ისაკაძემ.



ისაკაძე ქუთაისის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად

დღი წარმატებით დაუკრა სსრ სახალხო არტიტის,

პირველ განყოფილებაში შესრულდა დეორჯაკის მეხუთე სიმფონია, მეორე განყოფილებაში კი ლ.

სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის კომპოზიტორ ო. თაქაიშვილის საიო-ლინო კონცერტი, რომელიც ქუთაისელმა მსმენელმა მხურვალედ მიიღო. კონცერტს დირიჟორობდა ქუთაისის სიმფონიური ორკესტრის მხატვრული ხელმძღვანელი რევაზ ხუცილავა.

ამას წინათ საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დიდ დარბაზში გაიმართა სიმფონიური მუსიკის კონცერტი, რომელშიც შესრულდა ცნობილი ესტონელი კომპოზიტორის არვო პიარტის ნაწარმოებები. პირველ განყოფილებაში შესრულდა „პერსუტუე მობილი“, კონცერტი ვიოლიონილოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის, სიმფონია № 1. მეორე განყოფილებაში — სიმფონია № 3, „კანტუსი“, ფინალშია გუნდისა და ორკესტრისათვის. კონცერტში მონაწილე-

ობდა საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული სიმფონიური ორკესტრი საქართველოს სახალხო არტიტის, რუსთაველის პრემიის ლაურეატის ჩანსულ კახიძის დირიჟორობით, საქართველოს სახელმწიფო კაბელა გივი მუნჯიშვილის ხელმძღვანელობით, ესტონელი ვიოლიონისტის თონას ველმენტი და პიანისტი ჭარბი ბლანჩივაძე. არვო პიარტის მაღალმსატყურებმა ნაწარმოებებმა დღი შთაბეჭდილება მოახდინეს როგორც მუსიკოსთა, ისე მსმენელთა ფართო საზოგადოებაზე.

მ. ბისის წულუკიძეში, ქალაქის ცენტრში, საწვიმოდ გაიხსნა ქართველი ხალხის სახელოვანი შეილის წოია რუბაძის ძეგლი. ძეგლის ავტორები არიან ნოქანდაკე რობერტ გვახვა და არქიტექტორი ამირან ბახტაძე. ძეგლის გახსნას ესწრებოდნენ საქართველოს კომპარტიის წულუკიძის რაიკომის, სახალხო დემუტატების რაისაქმოს აღმასკომის, კოკავშირის რაიკომის, ომის ვეტერანთა რაიონული საბჭოს, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის წარმომადგენლები.



●საბავშვო მუსიკა-

ლურმა კულტურამ დიდი დანახარის განიცადა. გარდაცვალება ჩვენი დროის გამოჩენილი კომპოზიტორი, სოციალისტური შრომის გმირი, საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა არტისტურ, სახელმწიფო და ლენინური პრემიების ლაურეატი არამილია ძე ხაჩატურიანი.

ამ შესანიშნავ მუსიკოსზე მთელი თავისი ცხოვრება შეაღწა საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების წინსვლასა და განვითარებას. იგი თავდადებით იბრძოდა სოციალისტური რეალიზმის მაღალი პრინციპების დამკვიდრებისათვის. მისმა მაღალმშემსრულებმა, ჯესუპარობად ხალხურმა და ინტერნაციონალურმა შემოქმედებამ მოიპოვა მშვენიელთა სიყვარული არაარტო ჩვენს ქვეყანაში, არამედ საზღვარგარეთაც

ა. ხაჩატურიანი დაიბადა 1907 წლის 8 ივნისს თბილისში. მუსიკალური განათლება მიიღო ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის სახე-

ლმწიფო კონსერვატორიაში, გამოჩენილი პედაგოგების მ. გენსინისა და მ. მონაქოვსკის ხელმძღვანელობით

ა. ხაჩატურიანის ნაწარმოებებმა კომპოზიტორის ცხოვრებაშივე მოაპყვეს თართო აღიარება. საბჭოთა ხელოვნების ოქროს თუნდშია შესული მისი ბალეტები „ბაიანე“ და „სასარტაკი“, საფორტეპიანო და საცელოლონო კონცერტები, საში სიმფონია, კონცერტო-ოპერაოდეიო ფორტეპიანოს, ცელონოსა და ვიოლონინოსათვის, „ოღა ვ. ლენინის ხსოვნას“ და სხვა. ა. ხაჩატურიანის მიერ გაფორმებული მრავალი სპექტაკლი და კინოფილმი.

ა. ხაჩატურიანი ეწეოდა ნაყოფიერ საზოგადოებრივსა და პედაგოგიურ მოღვაწეობას. მის მიერ აღზრდილთა თანხა კომპოზიტორთა საზოგადოებაში დასრულდა აქტიურად მოღვაწეობენ მრავალრიცხოვანი

საბჭოთა მუსიკის ამა თუ იმ უბანზე.

წლების მანძილზე ა. ხაჩატურიანი იყო სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის მდიანი, არჩეული იყო ლენინური პრემიის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული თანამშრომლობის საბჭოთა ასოციაციის პრეზიდენტად, იყო არაერთი საზღვარგარეთული აკადემიისა და მუსიკალური საზოგადოების წევრი.

სამშვიდობო მიტინგი გახსნა სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის პირველმა მდიანმა ტ. ხრეციუგმა. გამოსახვიარი სიტყვებით გამოვიდნენ სსრკ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე ნ. ა. მობივი, კომპეტის კ. ც. მდივანი, ე. ლ. დალაკიანი, რუსურ კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე რ. სხეღერინი, სსრკ დიდი თეატრის მთავარი ბალეტმეისტრი ი. გრიგორევი, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის



კომპოზიტორთა და მუსიკოსთა კავშირის პირველი მდიანი ვ. ლესკინა და სხვები.

ა. ხაჩატურიანის პანაშვიდი გაიმართა, აგრეთვე, მისი სენედიარისის სახელობის ტრენის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში, სამგოლივარი მიტინგი გაიმართა ტრენის საზოგადოებრივთა პანთეონში, სადაც მადლიერმა თანამშემოლებმა დაკრძალეს და და კომპოზიტორი.

● ბარდნიშვილმა საბ-

ჭოთა კავშირის სახალხო არტიტი, რეჟისორი დოდო ანთაძე.

დოდო ანთაძე დაიბადა 1909 წელს ხაოაოვლის რაიონის სოფელ ვაჭიაში. 1919 წელს ქუთაისის ვეოთა კლასიკური გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ, ის სწავლას განაგრძობს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, და, ერთდროულად, სასცენო ხელოვნებას საფუძვლებს ეუფლება ცნობილი რეჟისორის, გ. კაბადარის სტუდიაში.

1929 წლიდან მან მუშაობა დაიწყო რუსთაველის სახელობის თეატრში. კოტე მარჩანიშვილთან რეჟისორის თანამშრომელად სამი წლის მუშაობის შემდეგ მას უფლება მიენიჭა განეზორციელებინა დამოუკიდებელი დადგმები — პ. კაკაბაძის „მიწისძვრა“ და შიღერის „ვილემელ ტელი“.

1927 წელს დოდო ანთა-

ძე „წითელი თეატრის“ რეჟისორად მუშაობს. დოდო ანთაძემ დიდი დახმარება გაუწია კოტე მარჩანიშვილის ახალი თეატრის დაარსებაში. იგი იყო მისი უფუფო თანამშრომელი რიგი სპექტაკლის თანადამდგეული რეჟისორი. კოტე მარჩანიშვილის სიცოცხლეში ამ თეატრში მან დადგა გ. ბაზუბის „მუნეჩები ალაპარაკდნენ“.

თეატრალური საქმის ნიჭიერი ორგანიზატორი, კოტე მარჩანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ, 1933-1934 წლებში, როგორც დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი, სათავეში ედგა მარჩანიშვილის თეატრს.

1934 წლიდან დოდო ანთაძე დაინიშნა ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს თეატრების განყოფილების უფროსად ამავე დროს მას დაეკისრა ქუთაისში თეატრის შექმნა-დადგენა.

ქუთაისში აღდგენილ ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრს დ. ანთაძე ხელმძღვანელობდა 1935.

1922 წლიდან ამ თეატრის სცენებზე მან დადგა „ოტელი“ და „მეთე ლირი“.

წლების განმავლობაში ის იყო გროსოდეოლისა და რუსთაველის სახელობის თეატრების დირექტორი.

დოდო ანთაძე არის ერთ-ერთი დამაარსებელი ქართული მიზნად მყუერბელობა და ქუთაისის თეატრების სახელმწიფო თეატრებისა.

1942 წლიდან 1973 წლამდე დ. ანთაძე საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე იყო.

მისმა საინტერესო მოგონებების წიგნმა „დღემთა ახლო წარსულის“ 1977 წელს მიიღო მარჩანიშვილის პრემია.

დ. ანთაძე დაიღუპა

ბული იყო სამი „წითელი ღერის ორდენით“, საპატიო ნიშნის ორდენითა და მედლებით.

დოდო ანთაძე ყველგან და ყველთვის არბოდა თავის საქმის, თავისი ქვეყნის ერთგულად, კომუნისტად, ნიჭიერ მხატვრად და მგზნებარე შემოქმედად. იყო მიწვენი ესოდენ დიდი პოპულარობის, მას სახალხო სიყვარულისა, რომელიც დოდო ანთაძეს მისმა შემოქმედებამ დაუტკვიარა.





«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 7, 1978

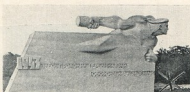
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ЭХО БОЛЬШОЙ ИСТОРИИ

(В связи с выходом в свет «Малой земли» и «Возрождения»)

Генеральный секретарь Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев всегда с большой заботой относился к искусству, к его деятелям.

В передовой статье внимание акцентируется на тех местах произведений руководителя Советского государства, которые ясно подтверждают эту мысль (стр. 2).



а также заслуженной артистки Грузинской ССР Татьяны Дуненко, в которых обсуждаются творческие успехи и неудачи коллектива. (стр. 10).

Нодар Габуния

ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ ГРУЗИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Новые произведения различных жанров музыкального искусства были исполнены на очередном пленуме Союза композиторов Грузии, состоявшемся 19—28 апреля текущего года.

Участники пленума всесторонне обсудили представленные сочинения. С докладом выступил секретарь Союза композиторов Н. Габуния. Доклад лег в основу статьи публикуемой на страницах журнала (стр. 22).

Арнольд Чикобава

ЯЗЫК, ЯЗЫКОЗНАНИЕ, ГРУЗИНСКИЙ ЯЗЫК: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Публикуется доклад, зачитанный известным грузинским ученым, академиком Арнольдом Чикобавой на объединенной научной сессии Академии наук Грузинской ССР и Тбилисского государственного университета (стр. 5).

Шота Багашвили

РУСТАВИ — 30

В статье речь идет об архитектуре города металлургов, заложенного 30 лет назад (стр. 28).

ГАСТРОЛИ КУТАИССКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА В ТБИЛИСИ

С 16 по 20 апреля в Тбилиси гастролировал Кутаисский филиал театра оперы и балета им. З. Палиашвили. Он показал зрителям четыре спектакля — «Риголетто» — Верди, «Тоску» — Пуччини, «Молодую гвардию» — Мейтуса и «Невагоды Дариспана» — Г. Члаидзе.

Молодой творческий коллектив с большой ответственностью отнесся к своим первым гастролям в столице, основательно подготовился к ним.

Редакция журнала обратилась к известным музыкантам с просьбой высказать свое мнение о гастролх Кутаисского театра.

Публикуются статьи народных артистов Грузинской ССР Нодара Андгуладзе и Дидима Мирцхулава,

МЕМОРИАЛ СЛАВЫ

В честь воинов, погибших в Великой Отечественной войне, 9 мая в Гурджаани открылся мемориальный комплекс «Мемориал славы» (стр. 36).

Дали Мумладзе

РАМАЗ ЧХИКВАДЗЕ

Народный артист Грузинской ССР Рамаз Чхиквадзе с блеском продолжает те замечательные традиции высокого профессионализма, покоряющего артистизма, щедрого и глубоко актерского дарования,



которые из поколения в поколение передавали лучшие представления грузинского театра.

В статье дан широкий обзор творчества Р. Чхиквадзе. Проследившая развитие и становление мастера, автор анализирует важнейшие моменты его творческого пути (стр. 37).

Павле Хучуа

МАСТЕР АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКИ

Известному композитору, народному артисту СССР, лауреату Государственной и Ленинской премий Кара Караеву исполнилось 60 лет. Публикуются статьи П. Хучуа о творческом пути композитора (стр. 48).

Ирина Кучухидзе

ГРУЗИНСКИЕ ТЕЛЕФИЛЬМЫ 1977 ГОДА

В статье рассмотрена художественная продукция грузинской студии телефильмов за 1977 год (стр. 53).

Тенгиз Махарашвили

ГОРНАЯ АРХИТЕКТУРА — НАСЛЕДИЕ, СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ

На всех этапах развития грузинского зодчества огромное значение придавалось творческому осмыслению народного архитектурного наследия, уходящего своими корнями в далекую глубь веков. Но богатство, завещанное прошлым, подлинную жизнь обретает в тесной взаимосвязи с современной проблематикой.

Эти важные вопросы автор ставит предметом обсуждения на основании анализа наследия горной архитектуры (стр. 61).

Натела Аладшвили

РЕЛЬЕФЫ ДЖОИСУБАНИ

Статья посвящена интереснейшим образцам средневекового грузинского пластического искусства — рельефам Джоисубанской, т. н. «Михетской» церкви св. Георгия.

На основании иконографического, художественного, стилистического и сравнительного анализа автор датирует памятник I половиной X века (стр. 68).

Рони Мегревели

ПЕРВАЯ ГРУЗИНСКАЯ ПЕЧАТНАЯ КНИГА

Статья излагает историю печатания первой грузинской книги (1629; Рим), цель и условия ее издания. Даются этапы истории развития грузинского книгопечатания как в Грузии, так за ее пределами. (стр. 76).

Цисака Кухнаидзе

ВЫСТАВКА ДЕТСКИХ РИСУНКОВ

В галерее детского рисунка была организована выставка, познакомившая общественность Тбилиси с творчеством пятерых, резко отличающихся друг от друга, юных художников: К. Микеладзе, П. Циклаури, Н. Мирзашвили, С. Эрнстави и М. Джикшарнани.

В статье рассмотрены представленные в экспозиции работы (стр. 82).

Лия Цурцумия

Н. НИКОЛАДЗЕ ОБ ОБЩЕСТВЕННОМ НАЗНАЧЕНИИ ИСКУССТВА

Эстетическое наследие одного из основоположников грузинской материалистической эстетики Н. Николадзе, способствует правильному осмыслению многих принципиальных вопросов современной эстетики.

В этом отношении интересны мысли Н. Николадзе об общественном роли и назначении искусства. В решении вопроса о взаимоотношении искусства и действительности он стоит на материалистической позиции (стр. 88).

Михаил Ульянов

«МОЯ ПРОФЕССИЯ»

Публикуется отрывок из книги народного артиста СССР Михаила Ульянова «Моя профессия» в переводе М. Агиашвили, (стр. 93).

Вачага Брегвадзе

БЛЕЗ ПАСКАЛЬ

Публикуется продолжение монографии В. Брегвадзе «Блез Паскаль» (см. «Сабчота хеловიება» №№ 3—6, 1978 г.) (стр. 107).



ქურნაში დაბეჭდილია მ. ბაბოიის, პ. შვერენოს, ი. კვაჭანტირაძისა და ჭეგლათა ფიქსაციის ექსპერიმენტული ლაბორატორიის მიერ დამზადებული ფოტოები.

მატერული რედაქტორი პ. ლომიძე ბაქაბაძე.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 19/VI-78 წ. № 06933. შექვ. № 1483. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15. სააღრიცხვო-სამომცემლო თაბახი 1975. ფსი 1 მან.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა. თბილისი 1978.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

ИИЖ 8 4094



ИНДЕКС 76177