

საბჭოთა სელტენეზა

ISSN 0132-1307

გერმანული
ბიბლიოთეკა

3

180 /
1986/2

1986

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უძველესი ურნალი



საქართველო ხელთვნება

3 / 1986

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უძველესი შუბრული

მთავარი რედაქტორი
ნოზარ გუბაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
ბაბაი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოზარ გუბაბანიძე,
მერაბ გვიგია
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოზარ მგალრაღლიშვილი,
ზურაბ ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო ვავვაშაძე,
ნოზარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
მორეორგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კამოს ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შივინაძე

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1986

180
1986/

შინაარსი

მიმდევნა სკკპ
XXVII ყრილობას

ნოდარ გურაბანიძე — „ერთ პატარა ქალაქში“ 18

საქართველოს სსრ არქიტექტორთა კავშირი 50 წლისა 3

სიმონ კინწურაშვილი — სახელმწიფო გზა 7

ალექსანდრე ჭავჭავაძე — საცხოვრებელი სახლები — კანსონაბები საქართველოს შუამთი-
ნთისთვის 32

მიხეილ კალანდარიშვილი — სიგნალიზირებული იმეების გარდატეხა თეატრალურ ესთეტიკაში 39

ერთი დღე თბილისის თეატრებში 50

მედია კუჭუხიძე — კაბუკი 114

ვასილ კიენაძე — ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა 140

მანანა ახმეტელი — კონტაქტების გაღრმავების გზით 24

რუსუდან წურჭუბია — გადასაწყვეტი ამოცანები 28

მარიკა ოსიტაშვილი — ძარბული გალერეის ერთი პრობლემის შესახებ 75

ალექსანდრე ღორია — მაღალი არტიზმიზმი შესრულებული მუსიკა 85

ლევან გველეხიანი — კიდე ერთხელ ანსამბლ „ბითლზის“ შესახებ 87

იგორ ტაიშანოვი — შეხვედრა ძარბულ მუსიკოსთან 93

ფერენც ლიხტი — შოკინი 134

ნინო ვეტიშვილი — ძარბული კლასების მოსახლე 15

ილენე თუმანიშვილი — სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრბაძის თეატრი 54

კიტი შაჩხელი — ძანდაკაბა და ქალაქი 62

ზაზა სხირტლაძე — ახალი მასალები საქართველოს სამხრეთ პროვინციების მოხა-
ტულობათა შესახებ 125

საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის საინჟინერო კლუბის
მონაწილეობა 2

აჟაი ბაქრაძე — უგზოების გზა 96

პრიზის გამომგაბაველი დღისასწავლებელი
ძრონიკა 104

. 154

თეატრი

მუსიკა

მხატვრობა

კინო

სტატუსთა
სელომენიკა

გორკინის პირველ. შესაშე და მეოთხე გვერდებზე: ირაკლი გორდელაძის მიერ
შესრულებული პლაკატები.

1986 წ. № 3

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
ტელ. 98-98-99.



საიუბილეო პლენუმის მონაწილეებს

ძმირფასსო ამხანაგებო...

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმი და მინისტრთა საბჭო მხურვალედ მიესალმებიან საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის დაარსების ორმოცდათი წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო პლენუმის მონაწილეებს.

თქვენი პლენუმი ეწყობა საბჭოთა ხალხისათვის ღირსშესანიშნავ დღეებში, როცა მთელი ჩვენი ქვეყანა აჯამებს მეურთმეტე ხუთწლეულის სახელოვანი შრომითი წარმატებების შედეგებს და ემზადება პარტიის XXVII ყრილობისათვის, სახალხო მეურნეობის განვითარების, საბჭოთა ეკონომიკისა და კულტურის შეძღვოში აყვავების ახალი გრანდიოზული პროგრამის რეალიზაციისათვის.

საბჭოთა საქართველოში ყოველწლიურად მუშაობას იწყებს ათობით ახალი სამრეწველო საწარმო, ხალხი სახლდება ახალ საცხოვრებელ უბნებში, მიმდინარეობს ქალაქებისა და სოფლების რეკონსტრუქცია. მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვთ ამ დიდ საქმეებში ჩვენს ხუროთმოძღვრებსაც. იმათი შრომის შემოქმედებითი ხასიათი, ვინც აქტიურად მონაწილეობს ჩვენი მატერიალური გარემოს შექმნაში, აყალიბებს მის გარეგნულ იერს, მოლიანად უნდა შეესაბამებოდეს ცხოვრების თანამედროვე მოთხოვნებს, რომლებიც ითვისისწინებენ ქალაქმშენებლობის გადაწყვეტების შემუშავებისა და რეალიზაციის დონის ამაღლებას, მასობრივი საბინაო-სამოქალაქო, სამრეწველო და სასოფლო მშენებლობის ობიექტების არქიტექტურის ხარისხის გაუმჯობესებას, აქტიურ საზოგადოებრივ მუშაობაში ახალგაზრდა არქიტექტორების ჩაბმას, პროფესიული კრიტიკის განვითარებას.

ამისათვის საჭიროა არქიტექტორთა შემოქმედებითი ძალების მობილიზაცია, საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის საქმიანობის გამოცოცხლება და გაფართოება, რესპუბლიკის სამეურნეო და კულტურულ ცხოვრებაში მისი ავტორიტეტისა და როლის გაზრდა.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმი და მინისტრთა საბჭო მტკიცე რწმენას გამოთქვამენ, რომ საბჭოთა საქართველოს არქიტექტორები ძალ-ღონეს არ დაზოგავენ და ღირსეულ წვლილს შეიტანენ რესპუბლიკის წინაშე დასახული ამოცანების გადაწყვეტაში.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი
საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმი
საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭო

საქართველოს სსრ

არქიტექტურა

კავშირი

50 წლისა



საქართველოს
არქიტექტურა

61581

ბასული წლის 27 დეკემბერს, თბილისში, ქადრაკის სასახლეში გაიმართა საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის შექმნის 50 წლის-თავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო პლენუმი.

საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარემ, საქართველოს დამსახურებულმა არქიტექტორმა ნოდარ მგალობლიშვილმა თავის გამოსვლაში აღნიშ-
ნა:

1934 წლის თებერვალში ჩატარდა საქარ-
თველოს არქიტექტორთა კავშირის დამაარსე-
ბელი ყრილობა. დღეს უზეიმობთ ჩვენი კავ-
შირის 50 წლის იუბილეს. ნახევარ საუკუ-
ნეზე მეტია, რაც ქართველი ხუროთმოძღვ-
რები, შემოქმედებით ამქარში გაერთიანე-
ბულნი, პირნათლად ემსახურებიან თავის
ხალხს.

მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხუროთ-

მოძღვრება ერის ისტორიის უბრწყინვალესი
ნაწილია. ვანი და ვარძია, ჯვარი და სვეტი-
ცხოველი, ოშკი და ხახული, სამთავისი და
ნიკორწმინდა... სევანური კოშკები, დედაბო-
ძიანი დარბაზები, კოლხური ოდა სახლები...
რომელი ერთი დავასახელოთ!

უდიდესი და უმდიდრესი მემკვიდრეობა
ჩაიბარა საბჭოთა საქართველოს არქიტექ-
ტორთა კავშირმა. არქიტექტორებს პასუხის-
მგებლობაც უდიდესი დაეკისრა. წინაპარ-
თა დანატოვარი სათუთად უნდა შეგვენახა,
ავგვეთვისებინა ძველი ოსტატების მიგვენახა.
ხერხები, ტრადიციები, ყოველივე ის, რამაც
ქართული ეროვნული არქიტექტურა მსოფ-
ლიოს ხელოვნების უმაღლეს დონეზე აიყ-
ვანა. ამავე დროს, ხუროთმოძღვართა წი-
ნაშე მეორე, ასეთივე მნიშვნელოვანი, ამო-
ცანა დაისახა: შეექმნათ ახალი ცხოვრების,

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.
არქიტექტურა

ახალ მოთხოვნებთან შესატყვისი არქიტექტურა. ნახევარ საუკუნეზე მეტია ამ დარგის მოღვაწენი დაუღალავად, რუღუნებით, ერთგულად და ნიჭიერად ემსახურებიან თავის ხალხს, საყვარელ სამშობლოს. გზა ძნელი და რთული გასავლელი აღმოჩნდა, — იყო მარცხი, გადახვევები, შეცდომები, ხანდახან გამოუსწორებელიც. მაგრამ შეცდომა იმას არ მოსდის, ვინც არაფერს აკეთებს! ამ ნახევარი საუკუნის მანძილზე ხომ უბრწყინვალესი გამარჯვებებიც იყო, აშენდა შესანიშნავი ქალაქები, დიდებული სახლები და სასახლეები, საზოგადოებრივი ნაგებობანი, სამრეწველო კომპლექსები, ბაღ-პარკები და მონუმენტები. ისიც უნდა ითქვას, რომ რაოდენობა და ტემპი ზოგჯერ მშენებლობის ხარისხზე უარყოფითად მოქმედებდა. სამშენებლო ხარისხის ასამაღლებლად ამჟამად მიმდინარეობს ვენერგიული, აქტიური მუშაობა და უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ხარვეზი დაძლეული იქნება.

დღეს, სადღესასწაულო ვითარებაში, ალბათ, უფრო მართებული იქნება ქართველ არქიტექტორთა მიღწევებზე გველაპარაკა. თბილისი ყოველთვის გამოირჩეოდა თავისებური სილამაზით, სადღესიოდ კი იგი სულ უფრო და უფრო ლამაზი ხდება. ასევე ქუთაისი, ბათუმი, სოხუმი, თელავი, სიღნაღი, წყალტუბო, გაგრა და სხვა მრავალი ქალაქი და სოფელი. მსოფლიო არქიტექტურის საგანძურში შევიდა ისეთი ნაგებობანი, როგორცაა ზაპეისი, საქართველოს მთავრობის სახლი, ფუნიაკულიონი, „დინამოს“ სტადიონი, საქართველოს პავილიონი სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე, ქუთაისის დრამატული თეატრის შენობა, საცხოვრებელი სახლი თბილისში ნიკოლაძის ქუჩაზე, ზოოგეტიკონსტიტუტი, სასტუმრო „ივერია“, ცენტრალური ტელერგრაფი, დასასვენებელი კომპლექსები ბიჭვინთაში, ლიძიაში, მთავრობის სახლი სოხუმში, საავტომობილო გზების სამინისტრო, რიტუალების სასახლე, გამარჯვების მემორიალები ქუთაისსა და თბილისში, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ადმინისტრაციული შენობა და სხვა მრავალი.

საქართველოს არქიტექტორთა შემოქმედებითი შრომა მაღალი ჯილდოებითაა აღნიშნული. სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემია მიენიჭა 7 ქართველ არქიტექტორს, სსრ

მინისტრთა საბჭოს პრემია — 21 არქიტექტორს, საქართველოს რესპუბლიკური სახელმწიფო პრემია 4-ს, რუსთაველის სახელობის პრემია — 6 არქიტექტორს. სსრ არქიტექტორმა საქართველოს ლენინური კომკავშირის პრემია დაიმსახურა, 11-მა — ლაურეატის წოდება მსოფლიო ბიენალეზე სოფიაში. აქედან სამმა — ი. მარგიშვილმა, დ. მობრბედაძემ და ლ. მჭედლოშვილმა უმაღლესი ჯილდო — გრანპრი მიიღო.

საქართველოს არქიტექტორთა კავშირი დაჯილდოვდა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით.

ქართველი არქიტექტორები ძალეbs არ დაიშურებენ, რათა გაამართლონ პარტიისა და მთავრობის დიდი ნდობა და დაფასება, კვლავაც პირნათლად განახორციელონ დაკისრებული მოვალეობა.

სსრკ სახმშენთან არსებული სამოქალაქო მშენებლობისა და არქიტექტურის კომიტეტის სახელით მილოცვა გამოავანა კომიტეტის თავმჯდომარემ **ნ. პონომაროვმა**. „გულთადად ვულოცვ, — წერს ნ. პონომაროვი, — საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის არქიტექტორთა კავშირის სახელოვან კოლექტივს 50 წლის თავს.

ნახევარი საუკუნის მანძილზე რესპუბლიკის არქიტექტორთა ნაყოფიერი შემოქმედება ნათლად აისახა იმ შესანიშნავ ნაგებობებში, რომლებმაც დაამშვენეს ქალაქები და სოფლები, შექმნეს განუყოფელი ეროვნული კოლორიტი რესპუბლიკის განაშენიანებაში.

საქართველოს არქიტექტორთა კავშირსა და არქიტექტორთა საზოგადოებრიობას უდიდესი წვლილი შეაქვთ ქართველი ერის მრავალსაუკუნოვანი ხუროთმოძღვრული ძეგლების აღდგენის საქმეში.

ისტორიული გარემოს შენარჩუნება და მისი მოხერხებული შერწყმა თანამედროვე მშენებლობასთან, ქალაქმშენებლობის შთამბეჭდავი კომპლექსების შექმნა განსაზღვრავს საქართველოს არქიტექტურული სკოლის მაღალ პროფესიულ დონეს.

საქართველოს რესპუბლიკის არქიტექტორთა კავშირს, საბჭოთა ქვეყნის არქიტექტორთა შესანიშნავ განაყოფს ვუსურ-



საქართველოს სსრ არქიტექტორთა კავშირის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ პლაკატ. მხატვრები ვახტანგ კვიციანიძე და ვია სოსანიძე

ვებთ ღრდ შემოქმედებით წარმატებებს, საბჭოთა მრავალეროვნული არქიტექტურის განვითარებაში, თანამედროვე ეპოქის — განვითარებული სოციალიზმის ეპოქის ღირსებული ნაწარმოებების შესაქმნელად“.

ქართველ არქიტექტორებს საიუბილეო თარიღი მიულოცეს აგრეთვე სსრკ არქიტექტორთა კავშირის პირველმა მდივანმა, სსრკ სახალხო არქიტექტორმა, სსრკ სამხატვრო აკადემიის აკადემიკოსმა, სსრკ, რსფსრ სახელმწიფო და ლენინური კომკავშირის პრემიების ლაურეატმა, არქიტექტურის დოქტორმა, პროფესორმა **ა. პოლიანსკიმ**, რსფსრ არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარემ, სსრკ სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტმა, რსფსრ, უზბეკეთის სახელმწიფო და სსრკ მინისტრთა საბჭოს პრემიების ლაურეატმა **ა. როჩეგოვმა**, არქიტექტორებმა უკრაინიდან, ბელორუსიიდან, სომხეთიდან, აზერბაიჯანიდან, ლიტვიიდან, ლატვიიდან, ესტონეთიდან, მოლდავეთიდან, შუა აზიის რესპუბლიკებიდან.

საიუბილეო პლენუმზე მოსკოველი არქიტექტორების სახელით გამოვიდა ცნობილი რუსი არქიტექტორი, სსრკ არქიტექტორთა კავშირის მდივანი, სსრკ სახალხო არქიტექტორი, სსრკ სამხატვრო აკადემიის აკადემიკოსი, სსრკ, რსფსრ და უზბეკეთის სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი **ე. როზანოვი**. იგი ამ დღეებში მონაწილეობას იღებდა ყიურის მუშაობაში, რომელიც იხილავდა რესპუბლიკის მთავარ მოედანზე ლენინის მუზეუმის შენობის პროექტზე გამოცხადებული კონკურსის პირველი ტურის შედეგებს. კონკურსზე წარმოდგენილი იყო 26 ნამუშევარი.

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარემ **პ. გ. ვილაშვილმა** საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის საიუბილეო დღეებში მაღალი ჯილდოები გადასცა ქართველ არქიტექტორთა ჯგუფს.

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელები გადაეცა არქიტექტორებს: **რ. გვერდწითელს**, **ი. გემაზაშვილს**, **მ. ჯანდიერს**, **ი. კასრაძეს**, **შ. თავაძეს**.

საქართველოს დამსახურებული არქიტექტორის საპატიო წოდება მიენიჭათ არქიტექტორებს: **ს. კაციტაძეს**, **გ. მეტრეველს**, **სიხარულიძეს**, **გ. თელიას**, **გ. შავდას**.

საქართველოს არქიტექტორთა კავშირში ხანგრძლივი და აქტიური შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის, სპეციალური საპატიო სიგელით დაჯილდოვდა ქართველი ხუროთმოძღვრების დიდი ჯგუფი — არქიტექტორები, რომლებიც საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის წევრები არიან:

1934 წლიდან **ე. ი. დლიდან** (დაარსებისა) **ვ. ბერიძე**, **გ. გრგესელკოშოვი**, **მ. ჯანდიერი**, **ი. კასრაძე**, **ა. ქურდიანი**, **ნ. ფარემუზოვა**, **ქ. სოკოლოვა**, **შ. თავაძე**, **ი. ზალიშვილი**.

1935 წლიდან: **ც. გაბაშვილი**, **ა. გოგელია**, **მ. მელია**, **ზ. მინდორაშვილი**, **ლ. ხარაშვილი**, **ი. ჩხენკელი**.

1936 წლიდან: **ვ. ბოგოლოვსკი**, **გ. გოგავა**, **მ. ქოჩაკიძე**, **მ. ლორთქიფანიძე**, **ლ. მუშქუდიანი**, **ნ. ნასარიძე**, **ვ. ოგანესიანი**, **ნ. სუბატიშვილი**, **ლ. სტეპანოვა**, **ვ. ჰაჯიბეილი**, **კ. წითლიშვილი**, **ნ. შენგელია**.

1937 წლიდან: **უ. ბაქრაძე**, **რ. გვერდწითელი**, **რ. მეფისაშვილი**, **ზ. ხურცილავა**, **ტ. ჭიპაშვილი**, **ც. ჭიაურელი**.

1938 წლიდან: **ნ. ფირცხალაიშვილი**.

1939 წლიდან: **მ. გვერილოვა**, **ხ. გრიგორიანი**, **ა. ჯიქია**, **გ. ისაკაძე**, **თ. ჩოგოვაძე**.

1940 წლიდან: **კ. ჩხეიძე**.

სიგელები გადაეცა აგრეთვე საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის აჭარის, აფხაზეთისა და ქუთაისის ორგანიზაციების თავმჯდომარეებს: **დ. კომახიძეს**, **გ. გაგუას** და **გ. თოდაძეს**.

პლენუმზე მოხსენებით გამოვიდა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე **სიმონ კინწურაშვილი**.

სახელოვანი გზა

სიმონ კინწურაშვილი

„15 თებერვალს, ტფილისში გაიხსნა საქ. არქიტექტორების პირველი ყრილობა, რომლის დღის წესრიგში დასმულია საქართველოში არქიტექტურული ხელოვნების განვითარებასთან დაკავშირებული საკითხები“ — იუწყებოდა გაზეთი „კომუნისტი“ 1934 წლის 16 თებერვალს. ეს იყო საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის დამფუძნებელი ყრილობა.

ქართველ ხუროთმოძღვართა შემოქმედებითი გაერთიანების ჩამოყალიბება 20-იანი წლების მიწურულს, 30-იანი წლების დასაწყისში ისტორიულად მომწიფებული მოვლენა იყო.

თუ საკავშირო მასშტაბით, რუსეთის დიდ ცენტრებში შემოქმედებითი კავშირების მოღვაწეობას უკვე მრავალი ათეული წლის ტრადიცია ჰქონდა, საქართველოში, გარკვეული ისტორიული პირობების გამო, ეს ახალი საქმე იყო, განსაკუთრებით არქიტექტურის დარგში.

ჯერ კიდევ რევოლუციის წინა წლებში გაჩნდა საქართველოში სხვადასხვა მიმართულების ლიტერატურული, მხატვრული გაერთიანებები (მაგალითად, ქართველ მხატვართა საზოგადოება 1914 წელს ჩამოყალიბდა და 1927 წლამდე იარსება). დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ, ოციანი წლების მანძილზე, როდესაც შემოქმედნი ახალი, საბჭოური ცხოვრების შენების ფერხულში ჩაებნენ, მომრავლდა შემოქმედებითი კავშირებისა და გაერთიანებების რიცხვი. ასე იყო თითქმის ყველა საბჭოთა რესპუბლიკაში, მიზანი ერთი ამოძრავებდათ: ქმედითი მონაწილეობა მიეღოთ სოციალის-

ტურ აღმშენებლობაში, ახალი იდეების დამკვიდრებაში, ახალი ადამიანის აღზრდის კეთილშობილურ საქმეში. ისტორიამ დაგვანახა, რომ სურვილი და შედეგი ყოველთვის არ ემთხვეოდა ერთმანეთს. იყო გადახრები, შეცდომები, ზოგჯერ კი მანკიერი ხასიათის მოვლენებიც. რთული, ძნელი გზა განვლო მრავალმა საბჭოთა არქიტექტურულმა გაერთიანებამაც, რომლებიც ამავე ხანებში, სხვადასხვა პერიოდში მოღვაწეობდნენ მოსკოვში, ლენინგრადში თუ კიდევ რამდენიმე მსხვილ ქალაქში.

საქართველოში დამოუკიდებელი არქიტექტურული შემოქმედებითი საზოგადოების ჩამოყალიბების სურვილი 20-იანი წლების მიწურულს მომწიფდა. ამას თავისი ისტორიულად გაპირობებული საფუძველი ჰქონდა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებში, საქართველოში, ქვეყანაში, რომელსაც უდიდესი ხუროთმოძღვრული ტრადიციები ჰქონდა, არ იყვნენ ადგილობრივი ეროვნული არქიტექტურული კადრები (თუ არ ჩავთვლით ინჟინერ-მშენებლებს, რომლებიც ზოგჯერ არქიტექტურულ პროექტირებაზეც მუშაობდნენ). საბჭოთა საქართველოში არქიტექტურული საპროექტო საქმის გაძღოლის მისი რუსეთიდან ჩამოსულ რამდენიმე ხუროთმოძღვარს დაეკისრა. მათ შორის იყვნენ ისინიც, ვინც მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება საქართველოში გაატარა და ჩინებულად შეისწავლა ქართული არქიტექტურული მემკვიდრეობა. ესენი იყვნენ: მ. ბუზოდლი, მ. კალაშნიკოვი, ა. კალგინი, კ. ლეონტიევი, ნ. მადათოვი, მ.

მაკავარიანი, მ. ნებრინცევი, ნ. სევეროვა, გ. ტერ-მიქელოვი, დ. ჩისლიევი და სხვ. უკვე 20-იანი წლების მეორე ნახევარში მათ ხარში ამოუდგახეს 1922 წელს უმაღლესი განათლების ორ ცენტრთან (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში პოლიტექნიკური ფაკულტეტის სამშენებლო განყოფილების სახუროთმოძღვრო დარგი — მოგვიანებით საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სამშენებლო ფაკულტეტი და თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში არქიტექტურული ფაკულტეტი) ჩამოყალიბებული არქიტექტურული სწავლების კურსდამთავრებულები. ეროვნული არქიტექტურული კადრების მომზადების ორგანიზება საქართველოში საბჭოთა წყობის ერთერთი მტკად მნიშვნელოვანი გამარჯვება იყო. ამასთან უნდა აღინიშნოს სწავლების მაღალი პროფესიული, მყარი საფუძვლები, რაც თავიდანვე იქნა დანერგული არქიტექტურულ ფაკულტეტზე. აქ უნდა კვლავ და კვლავ გავიხსენოთ სამხატვრო აკადემიის პირველი რექტორის გ. ჩუბინაშვილის, ინჟინრების ი. თულაშვილის, გრ. ქურდიანის, გ. მუხაძისა და არქიტექტორების — ა. კალგინის, მ. მაკავარიანის, ნ. სევეროვის დიდი ღვაწლი.

თავის „მოგონებებში“ ვ. ბერიძე წერს: „ოცდაათი წლების მიჯნიდან... ქართველ ხუროთმოძღვართა მთელი რაზმი გაჩნდა: ა) ჩვენი სამხატვრო აკადემიისა და პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტორის დარგები დამთავრეს მიხეილ შავიშვილმა, არჩილ ქურდიანმა, ქეთევან ფორაქიშვილმა-სოკოლოვამ, ბორის გოჭაქემ, სანდრო თევზაძემ, მიხეილ ჩხიკვაძემ; ბ) მოსკოვიდან ჩამოვიდნენ იქაური სასწავლებლების კურსდამთავრებულნი ივანე ყირჩქესალი, სანდრო ინჭკირველი, გიორგი ხიმშიაშვილი, შალვა თავაძე; გ) გერმანიიდან დაბრუნდა ალექსანდრე ნიკოლაიშვილი... ეს ეროვნული კადრების მთელი თაობა იყო, რომელსაც სულ მალე, ოცდაათიანი წლების პირველ ნახევარშივე, შეემატნენ ბევრი ლორთქიფანიძე, ლონგინოზ სუმბაძე, ვალერიან კვიციანი და ლეო ხარაშვილი და მათივე ტოლნი ან ერთი-ორი წლით უფროს-უმცროსი მიხეილ მელია, ალექსი მინიშვილი, სერგო დემჩინსკი, ლეო ხარაშვილი, სოსო ზალიშვილი, გიორგი გოგავა, ვიაჩესლავ (ბიჭიკო) ქორქაშვილი, შალვა თულაშვილი..., ზაქარია

ქურდიანი, ვანო ჩხენკელი, ლევან ჯანუაშვილი, ლეო მამალაძე და სხვანი. ისინი თავიდანვე აქტიურად ჩაებნენ შემოქმედებებში, მუშაობაში და ბევრმა მათგანმა იძთავითვე შეძლო თავის გამოჩენაც — საამისო საშუალება იმ წლებში მართლაც არსებობდა“... (ვ. ბერიძე „მოგონებები“. კურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ № 11, 1984).

ამავე ხანებში (20-იანი წლების მეორე ნახევარში) იქმნება მტკიცე ეკონომიკური და მატერიალური წინაპირობები საქართველოში ფართო გაქანების მშენებლობისა ქალაქებში, სოფლებში, კურორტებზე. აშენდა და შენების პროცესში იყო რამდენიმე არქიტექტურულად საინტერესო, სხვადასხვა დანიშნულების, სტილისტურად ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებული ნაგებობა — ზაქარის კომპლექსი, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი, საცხოვრებელი კომპლექსები (ტრამვალთა, მეცნიერთა, ბანკის მუშაკების), „ზარია ვოსტოკას“ რედაქციის შენობა, ადმინისტრაციული სახლი შოი ჩიტაძის ქუჩაზე და სხვ. დაიწყო ქალაქების (პირველ რიგში ტფილისის), სოფლების, კურორტების გენგეგმების შედგენა, ფართო მასშტაბის რეკონსტრუქცია-განაშენიანების სამუშაოები და სხვ.

მომზადდა ნიადაგი არქიტექტორთა შემოქმედებითი გაერთიანების ჩამოყალიბებისათვის, არქიტექტურული ძალების კონსოლიდაციისათვის.

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ შემოქმედებითი გაერთიანების შექმნის სურვილს ცხოვრება თანაბრად კარნახობდა არქიტექტურული საზოგადოების უკლებლივ ყველა წარმომადგენელს — უფროსს და უმცროსს, გამოცდილსა და გამოუცდელს, სხვადასხვა შესაძლებლობების, პოტენციისა თუ ნიჭის მქონეს. ეს ნათლად იკითხება საარქივო მასალებში, პრესის ფურცლებზე თუ უშუალო მომსწრეთა სიტყვიერ და წერილობით მოგონებებში.

ერთი მხრივ, იყვნენ უფროსი თაობის წარმომადგენლები, უკვე საკმაოდ პროფესიული და ცხოვრებისეული გამოცდილების მქონე არქიტექტორები, რომლებიც ცდილობდნენ რთულ ვითარებაშიც კი შეენარჩუნებინათ „აკადემიური“ სიმშვიდე. მეორე მხრივ, ბოჩქრობდა ახალგაზრდა, ახლად მოსული თაობის ზოგიერთი წარმომადგენელი. მათ ის-ის იყო მიიღეს პროფესიული წვრთნა



საქართველოს არქიტექტორთა უნიონის მონაწილენი ხელოვნების მუშაკთა სახლი. 1936 წ. თებერვალი.

(უმეტესობამ იმავე უფროსი თაობის წარმომადგენლებისაგან) აკლდათ გამოცდილება, ოსტატობა, მაგრამ გააჩნდათ დიდი სურვილი თავისი მეობის დამკვიდრებისა. ჰქონდათ აზრი, იქნებ ზოგჯერ აკვიატებულიც, რომ სწორედ ისინი არიან მოწოდებული შექმნან ახალი, საბჭოური, სოციალისტური არქიტექტურა. ამ „ბრძოლას“ ზოგჯერ (თუ ხშირად არა) ემატებოდა სუბიექტური ხასიათის მომენტებიც. ეს მარტო საქართველოსთვის დამასიათებელი მოვლენა როდი იყო. ასეთ „ბრძოლაში“ გაატარა საბჭოურმა, ძველმა და ახალმა რუსულმა არქიტექტურულმა საზოგადოებებმა, ასოციაციებმა და სხვ. მთელი 20-იანი და 30-იანი წლების დასაწყისი.

საქართველოში არქიტექტურული საზოგადოების ჩამოყალიბების პირველი ცდა განეკუთვნება 1927 წელს. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში მოეწყო „საქართველოს არქიტექტურული ძალების“ კრება, რომელმაც საჭიროდ მიიჩნია საქართველოს არქიტექტორთა საზოგადოების ჩამოყალიბება და დაავალა რამდენიმე, იმ დროისათვის წამყვან არქიტექტორს „ამ მიმართულებით გადაედგათ ორგანიზაციული ნაბიჯები“. საორგანიზაციო ჯგუფში აირჩიეს — მ. მაკვარიანი, ნ. სევეროვი, მ. კალაშნიკოვი, ა. კალგინი, ნ. მადათოვი და გ. ტერ-მიქელოვი. მაგრამ ობიექტური მიზეზების გამო ამ წამოწყებას შედეგი არ მოჰყოლია.

რამდენიმე თვით ადრე (16. 11. 1926 წ.) შეიქმნა საქართველოს სახვითი ხელოვნების პროლეტარული ასოციაცია, რომელშიც გარ-

და მხატვრებისა, გაერთიანდნენ არქიტექტორებიც (ზოგიერთი მათგანი ჯერ კიდევ სტუდენტი იყო). დამფუძნებელი კრება, რომელსაც ესწრებოდნენ ზემდგომი პარტიული, სახელმწიფო და პროფკავშირული ორგანიზაციების წარმომადგენლები, ჩატარდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. კრებამ აირჩია ასოციაციის ბურო: შ. თავაძე (თავმჯდომარე), კ. მერაბიშვილი (პასუხისმგებელი მდივანი), ა. კალგინი, ა. დუდუჩავა, ი. ნიკოლაძე, ვ. კოტეტიშვილი, აგრეთვე სტუდენტები — კ. სანაძე, ს. მისაშვილი, დ. წერეთელი, ვ. კეშელავა, რ. თავაძე, ა. მოსესოვი, თ. აბაკელია. ასოციაციის არქიტექტურული ჯგუფის მუშაობაში მონაწილეობას იღებდნენ არქიტექტორები ი. ხალიშვილი, მ. ჩხიკვაძე, გ. ლეჟავა, ვ. ქორქაშვილი, ლ. მელევი, ს. სატუნცი, ნ. ჩუბინაშვილი, ლ. კულავა, ი. ჟიტკოვსკი, დ. ივანიშვილი, ვ. ურუშაძე, ს. ქართველიშვილი და სხვ. შემორჩენილია ამ ორგანიზაციის რამდენიმე დოკუმენტი, შტამპისა და მრგვალი ბეჭდის ანაბეჭდები.

საქართველოს სახვითი ხელოვნების პროლეტარული ასოციაციის არქიტექტორთა ჯგუფმა 1930 წლის მარტის თვეში გამოაქვეყნა დეკლარაცია და ჩამოაყალიბა საქართველოში საბჭოთა არქიტექტორთა პირველი შემოქმედებითი ორგანიზაცია — საქართველოს პროლეტარულ არქიტექტორთა ასოციაცია („საპარა“). შ. თავაძე იღონებს: დამფუძნებელი კრება ჩატარდა შ. რუსთაველის თეატრის საკონცერტო დარბაზში

1931 წლის სექტემბერში. ესწრებოდნენ პარტიული და საბჭოთა ორგანოების წარმომადგენლები, მწერლები, მხატვრები, მშენებლები და სხვ. პრეზიდიუმში ისხდნენ შ. ნუტუბიძე, სანდრო ახმეტელი, ა. კალგინი, გ. ბუხნიკაშვილი. მოხსენებები წაიკითხეს — ს. მინდაძემ („ორგანიზაცია „საპარას“ მნიშვნელობა და ამოცანები საბჭოთა მშენებლობაში“) და შ. თავაძემ („პროლეტარული არქიტექტურის პრობლემები“). კრება ორი დღე მიმდინარეობდა. ღია კენჭისყრით არჩეულ იქნა გამგეობა — შ. თავაძე (პ. მდივანი), მ. ჩხიკვაძე, მ. შავიშვილი, ი. ყირქესალი, კ. მერაბიშვილი, ა. ინწკირველი, ა. კალგინი, ი. სალუქვაძე, ს. მინდაძე. საქ. კპ (ბ) ცკ-ის გადაწყვეტილებით (20. 09. 1931 წ.) დამტკიცდა „საპარას“ გამგეობა, ხოლო საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატს დაევალა ყოველთვიურად „საპარას“ საორგანიზაციო ხარჯებისათვის 500 მანეთის გამოყოფა, რესპუბლიკის გაზეთებს კი — არქიტექტორთა ასოციაციის „მიზნებისა და ამოცანების“ ფართოდ გაშუქება. ასოციაციის წევრთა რიცხვი 70-ს აღწევდა (რა თქმა უნდა, ყველა არქიტექტორი არ იყო). „საპარამ“ აქტიური მონაწილეობა მიიღო რამდენიმე შემოქმედებითი ხასიათის ღონისძიებაში (თბილისის კულტურის სასახლის პროექტზე საკავშირო კონკურსი, მთავრობის სასახლის კონკურსის ორტური — 1932-38 წწ., საქართველოს სსრ ცკ-თან დაარსდა „არქიტექტურის უმაღლესი საბჭო“ და სხვ.).

უნდა აღინიშნოს, რომ „საპარას“ დეკლარაცია შეიცავდა რიგ სწორ დებულებას (შინაარსისა და ფორმის ერთიანობის, მემკვიდრეობის კრიტიკულად ათვისების, რესტავრატორული არქიტექტურის კრიტიკისა და სხვ. საკითხებში), მაგრამ სოციალისტური კულტურის მშენებლობის, ახალი ყოფის დადგენისა და დაწერვის საკითხებში დეკლარაციის ავტორები ვერ გაიცდნენ ვულგარული გაუბრალოების მავნე ტენდენციას, რომელიც მაშინ ფეხმოკიდებული იყო ე. წ. მემარცხენე საბჭოურ შემოქმედებით მიმართულებებში. ამ მხრივ ნიშანდობლივია რამდენიმე დეკლარატიული მოწოდება — „წვრილმესაკეთრული ხასიათის საცხოვრებლის მშენებლობა კი არა, არამედ კომუნალური ტიპისა“, „კოლექტივიზაციისაგან მისწრაფება — უმთავრესი ტენდენცია ჩვენი

ყოფისა“ და სხვ. ეს ნასესხები ლოზუნგები ერთნირად მავნე, არაცხოვრებისეული აღმოჩნდა სოციალისტური სინამდვილისთვის. „საპარას“ ერთ-ერთი ნაკლი ისიც იყო, რომ მან ვერ შეძლო მიემხრო, თავის რიგებში გაერთიანება უფროსი თაობის თითქმის ვერცერთი წარმომადგენელი ე. ი. ის ჯგუფი ხუროთმოძღვრებისა, რომელიც ამ დროისათვის არქიტექტურის დარგში პრაქტიკული, თეორიული და პედაგოგიური მოღვაწეობის ძირითად ჭაპანს ეწეოდა.

1932 წ. 23 აპრილს სკპ (ბ) ცკ-მა მიიღო ისტორიული დადგენილება „ლიტერატურული და მხატვრული ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ“.

ქვეყნის ეკონომიკური, მატერიალური პოტენციალი ისუთალებას იძლეოდა გაშლილყო გრანდიოზული, გემიანი, მიზანდასახული სოციალისტური მშენებლობა. ამგვარ გეგმებს აუცილებლად ჰქონდებოდა იდეოლოგიური დარგის ყველა მუშაკის სწორი, ერთი მიზნისაკენ მიმართული მოქმედება, მათი გაერთიანება შემოქმედებით ორგანიზაციებში. უნდა ჩამოყალიბებულიყო სსრ კავშირის ხუროთმოძღვრათა ახალი, ერთიანი შემოქმედებითი გაერთიანება — საბჭოთა არქიტექტორთა კავშირი. დაიწყო ორგანიზაციული მუშაობა ყველა მოკავშირე რესპუბლიკაში, ბუნებრივია — საბჭოთა საქართველოშიც.

ამ ხანებში, 30-იანი წლების პირველ ნახევარში კომუნისტურმა პარტიამ მიიღო მთელი რიგი გადაწყვეტილებებისა, რომლებიც უშუალოდ ეხებოდა საპროექტო, სამშენებლო და არქიტექტურული დარგების მოწესრიგებას, სახელმწიფო მოთხოვნების დონეზე მათს დაყენებას. უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა საბჭოური არქიტექტურის შემოქმედებითი მიმართულებისათვის მოსკოვის გენგეგმის შესახებ პარტიულ გადაწყვეტილებებს (1935 წ.) და მოსკოვში საბჭოების სასახლის კონკურსების (1932-33 წწ.) შედეგებს.

ყოველივე ამან შექმნა ორგანიზაციული და შემოქმედებითი ატმოსფერო 1937 წელს მოსკოვში არქიტექტორთა I საკავშირო ყრილობის მაღალ დონეზე ჩატარებისათვის.

საკავშირო ყრილობისათვის მზადება, არქიტექტორთა ახალი შემოქმედებითი ორგანიზაციის შექმნისათვის მუშაობა საქართველოშიც დაიწყო სკპ (ბ) 1932 წ. დადგენი-

ლების გამოქვეყნების შემდეგ საკმაოდ მალე. სწორედ ამით იყო გაპირობებული, რომ უკვე 1934 წელს, დამფუძნებელ ყრილობაზე შეიქმნა საქართველოს საბჭოთა არქიტექტორთა კავშირი — სსრ კავშირის რესპუბლიკებს შორის ერთ-ერთი პირველი შემოქმედებითი ორგანიზაცია.

აი, როგორ იხსენებს ამ მოვლენებს ყრილობის მონაწილე და იმთავითვე საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის აქტიური წევრი ვახტანგ ბერიძე თავის „მოგონებებში“:

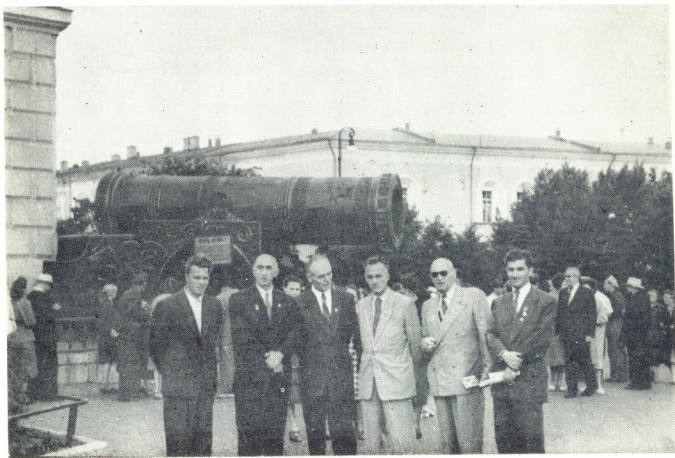
„პირველი ყრილობა 15 თებერვალს გაიხსნა საქართველოს მუზეუმის აუდიტორიაში. ჩვენ, უფროსკურსელები, ცხადია, არ ვცდენდით არცერთ სხდომას, ყრილობაზე ჯერ კიდევ აშკარად ჩანდა გათიშულობა, დაჯგუფებები, მაგრამ არ ჩანდა, რომ ამ ჯგუფებს შორის დაპირისპირების საფუძველი პრინციპული და შემოქმედებითი ხასიათისა ყოფილიყო, იყო ზოგადი დეკლარაციები იმის შესახებ, რომ „მომავალი საბჭოთა არქიტექტურა უნდა იყოს შესაფერისი და გამომხატველი ჩვენი ეპოქისა“ და სხვ., თუმცა, რა

თქმა უნდა, რაიმე გარკვეული რეკომენდაციები და მით უფრო რეცეპტები, ატყენდა სალოდნელი იყო და არც სასურველი. ერთი საკითხი, რომელზედაც ბევრნი ლაპარაკობდნენ მწვავედ — მთავრობის სახლის კონკურსი იყო. გამოთქვამდნენ აზრს, რომ ჯერ კიდევ სათანადოდ არ აფასებდნენ ქართველ ხუროთმოძღვრებს, რომ ჩვენ პროვინციად მივაჩნევართ და სხვ.“

ყრილობამ აირჩია გამგეობა 19 კაცის შემადგენლობით. საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარედ აირჩიეს ე. ბელი (მაშინ საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარი), პასუხისმგებელ მდივნად — შ. თავაძე.

არქიტექტორთა კავშირმა დიდი ენთუზიზმით დაიწყო მუშაობა. მომდენო 2—3 წლის მანძილზე ჩატარდა რამდენიმე მნიშვნელოვანი ღონისძიება. 1934 წ. 25—27 დეკემბერს შედგა ტფილისის არქიტექტორთა კონფერენცია, რომლის მუშაობაში მონაწილეობას იღებდა საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირი და სამეცნიერო-ტექნიკური სექციის ბიურო. კონფერენციაზე ფარ-

არქიტექტორთა საერთაშორისო კავშირის V კონგრესის მონაწილე ქართველ არქიტექტორთა ჯგუფი. 1958 წ.



თო დისკუსია გაიშალა საქართველოს დედაქალაქის დაგეგმარების საკითხებზე, აგრეთვე ახალ, მნიშვნელოვან დაპროექტებულ და მშენებარე ობიექტების არქიტექტურაზე (მთავრობის სახლი, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტი, „დინამოს“ სტადიონი, წიგნის სასახლე და სხვ.). კავშირმა მონაწილეობა მიიღო საკავშირო კონკურსების ჩატარებაში რამდენიმე მსხვილი ობიექტის პროექტზე, მოამზადა ორი დიდი გამოფენა — თანამედროვე ქართული საბჭოთა არქიტექტურა და ძველი ქართული არქიტექტურა და სხვ.

ამ წლებში განსაკუთრებით იზრდება ინტერესი არქიტექტურის საკითხებისადმი — თბილისის პირველი გენგეგმა ფართოდ იხილებოდა ფაბრიკა-ქარხნებში და დაწესებულებებში, პრესაში იბეჭდებოდა მიმოხილვითი თუ სადისკუსიო ხასიათის საკითხები, ტარდებოდა დისკუსიები და სხვ. გამოვიდა (01. 09. 1934 წ.) სპეციალური ნომერი გაზეთისა „Тифлисский рабочий“, რომელიც მთლიანად მიეძღვნა თბილისის გენერალური გეგმის პროექტის გაშუქებას და ანალიზს. ე. ი. შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ამავე ხანებში ჩაეყარა საფუძველი არქიტექტურული პრობლემების საქმეს.

1936 წლის 19-22 თებერვალს ჩატარდა საქართველოს არქიტექტორთა პირველი ყრილობა, რომელიც გაიხსნა კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრში და მუშაობა განაგრძო ხელოვნების მუშაკთა სახლში. ყრილობამ დიდი ინტერესი გამოიწვია რესპუბლიკის ფართო შემოქმედებით და ტექნიკურ საზოგადოებაში. მის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღეს მოძმე რესპუბლიკების წარმომადგენლებმაც. ყრილობამ ორგანიზაციულად განამტკიცა დამფუძნებელი ყრილობის მიერ ჩატარებული საქმიანობა, ბევრი გააკეთა უფროსი და ახალგაზრდა თაობებს შორის ურთიერთობის გაჯანსაღებისა და განმტკიცებისათვის.

გამოვიდა სპეციალური, ილუსტრირებული გაზეთი „არქიტექტორთა ყრილობისათვის“ (საქართველოს საბჭოთა არქიტექტორთა კავშირის ერთდროული გაზეთი) და, აგრეთვე, საქართველოს ინდუსტრიული ინსტიტუტის მრავალტირაჟიანი გაზეთის „კიროველის“ სპეციალური დამატება.

საინტერესოა ამ გაზეთებში მოთავსებული სტატიების თემატიკა. ქალაქმშენებლობითი საკითხები (ავტორები — პროფესორები მ.

მაჭავარიანი, ნ. სევეროვი, ი. ყირქეჯიანი, არქიტექტორი ლ. სუმბაძე), ხურთუქმდებელი მეგვიდრობის ათვისების შესახებ (პროფესორი გ. ჩუბინაშვილი), არქიტექტურული განათლება, კერძოდ, ტექნიკოს-არქიტექტორების მომზადება (ბ. გოქაძე), საკურორტო მშენებლობა (მ. ბუზოლი), თანამედროვე არქიტექტურული სტილი (ა. ინწკირველი), ინტერეირი და დიზაინი (პროფესორი ი. შარლემანი), სამშენებლო მასალები და კონსტრუქციები (პროფესორი ე. ზავარიევი), ხალხური არქიტექტურის ნიმუშები (ტ. ბეიერი), ცალკეული დაპროექტებული და მშენებარე ობიექტების არქიტექტურა (ა. ქურდიანი, გ. ხიმშიაშვილი და სხვ.). როგორც ვხედავთ, არის ცდა არ დარჩეს ყურადღების გარეშე საქართველოს არქიტექტურის არცერთი დარგი, მოვლენა.

ამ თვალსაზრისით კიდევ უფრო საინტერესოა ყრილობაზე წაკითხული მოხსენებების შინაარსი. კამათის მონაწილეთა გამოსვლები პლენარულ და სექციურ სხდომებზე. ძირითადი მოხსენება „საქართველოს საბჭოთა არქიტექტორების ამოცანები“ გააკეთეს პროფესორებმა ნ. სევეროვმა და ი. ყირქეჯიანმა. სექციურ სხდომებზე მოსმენილ იქნა მოხსენებები — ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების გზები (გ. ჩუბინაშვილი, ნ. სევეროვი), ქ. თბილისის რეკონსტრუქციის გენგეგმა (ზ. ქურდიანი), საკურორტო მშენებლობა (მ. ბუზოლი), საცხოვრებელი, საზოგადოებრივი და სამრეწველო ნაგებობების არქიტექტურა (მ. შავიშვილი, ბ. კარბინი), სოფლად მშენებლობა (ი. ზაალიშვილი), ფიზკულტურული ნაგებობანი (არჩ. ქურდიანი), საშუალო არქიტექტურული განათლება (ბ. გოქაძე), საპროექტო საქმის დაყენება (ნ. სევეროვი). არ იყო მოსმენილი ე. ზავარიევის მოხსენება სამშენებლო მასალების შესახებ, ვინაიდან ამოიწურა ყრილობის რეგლამენტი (სულ ჩატარდა 7 სხდომა). ზოგიერთი დელეგატი რამდენჯერმე გამოდიოდა და თანაც სხვადასხვა სექციის სხდომაზე.

ყრილობამ აირჩია გამგეობა 17 კაცის შემადგენლობით (ამ დროისათვის კავშირის წევრი იყო 224). გამგეობის კანდიდატები, 18 დელეგატი საბჭოთა კავშირის არქიტექტორთა I ყრილობაზე (მეტად საინტერესოა კანდიდატების დასახელებისა და კენჭისყრის პროცედურა, რაც დაფიქსირებულია ყრილობის სტენოგრაფიულ ანგარიშში. მიმდინარე-

ობდა ღია კენჭისყრა და ნამდვილი „ბრძოლა“ თითქმის ყოველი კანდიდატის სიაში დატოვების ან არჩევის თაობაზე).

ცნობა სამანდატო კომისიის თავმჯდომარის ბ. კარბინის მოხსენებიდან: ამ დროისათვის კავშირის წევრი იყო 224 კაცი. 89 დელეგატიდან ესწრებოდა 85. აქედან 60 ქართველი, სომეხი — 8, რუსი — 7; მამაკაცი — 73, ქალი — 12; კომუნისტური პარტიის წევრი 4, კომკავშირის — 11, უპარტიო — 70, მეშე — 6, გლეხი — 7, მოსამსახურე — 72. ნიშანდობლივია არქიტექტურული მოღვაწეობის სტაჟის მაჩვენებლები — 5 წლამდე სტაჟი ჰქონდა 60 არქიტექტორს (ე. ი. თითქმის სამი მეოთხედი დელეგატებისა იყვნენ საბჭოთა ხუროთმოძღვრული სკოლის აღზრდილები), 5-დან 10-წლამდე — 17, 10-დან — 12-მდე 1, ხოლო მეტი — 1. ყრილობას ესწრებოდნენ სტუმრები: აზერბაიჯანიდან—3, სომხეთიდან—2, უკრაინიდან—4. ყრილობის სხდომებს საშუალოდ ესწრებოდა 121 კაცი, პირველ დღეს დაესწრო — 500.

ახლა, როცა საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით თვალს ვავლებთ ამ დარგის მოღვაწეთა მიერ განვლილ გზას და მათ მიერ მოპოვებულ დიდ შემოქმედებით წარმატებებს, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ იმათი სახელები, ვინც დღეს ჩვენს გვერდით აღარ არიან: გიორგი თავდგირიძე, სერგო დემჩინელი, ვალერიან კედია, მიხეილ გარაყანიძე, გიორგი

ლუქავა, გიორგი გოცირიძე, აკაკი ბერიშვილი, ლადო ალექსი-მესხიშვილი...

გერმანულ ფაშოზმთან დიდ კავშირულ ომში დაიღუპნენ სულ ახალგაზრდა არქიტექტორები: გოგი ამაშუველი, ვიჩესლავ (ბიჭიკო) ქორჭაშვილი, შალვა თულაშვილი, ლეონ ვართანოვი, მიხეილ ლომიძე, სერგო ყუბანეიშვილი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ბეჟან კალანდაძე...

საბჭოთა არქიტექტორთა შორის ოთხი საბჭოთა კავშირის გმირია, მათ შორის სამი ქართველი — გივი ლელაძე, გიორგი გოცირიძე, ირაკლი ციციშვილი, რომელიც დღესაც ახალგაზრდული ენერგიით მოღვაწეობს.

ომის წლებში კავშირმა ბევრი ღონისძიება ჩაატარა არქიტექტორების დასაქმების, მატერიალური უზრუნველყოფის, ფრონტელთა ოჯახების დახმარების ხაზით, თბილისის საჰაერო უსაფრთხოების უზრუნველყოფის საქმეში.

სხვადასხვა დროს საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის ხელმძღვანელები იყვნენ: ნ. სევეროვი, მ. შავიშვილი, ა. ინწკირველი, გ. ლუქავა, მ. ლორთქიფანიძე, ბ. ლორთქიფანიძე, ა. ქურდიანი, ი. ჩხენკელი.

არ შეიძლება არ მოვიხსენიოთ აგრეთვე ისინი, ვინც შესამჩნევი კვალი დატოვა საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის ისტორიაში, რომელთა მოღვაწეობა სამაგალითოა არა მარტო პროფესიის სამსახურის,

სსრ კავშირის VI ყრილობის დელეგატების ჯგუფი. 1975 წ. ნოემბერი.



არამედ საზოგადოებრივი მოღვაწეობის თვალსაზრისით: ა. კალგინი, ვ. კელია, ა. მიმინოვილი, ლ. სუმბაძე და სხვ.

სხვადასხვა დროს არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის მუშაობას ხელმძღვანელობდნენ: თ. ფოცნიშვილი, მ. ქიჩაიძე, ა. თევზაძე და სხვ.

როდესაც საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის მოღვაწეობაზე ვლაპარაკობთ, კვლავ და კვლავ განსაკუთრებული მოწიწებით უნდა გავისენოთ გიორგი ჩუბინაშვილი. მის სახელთან არის დაკავშირებული არქიტექტურული განათლების საფუძვლის ჩაყრა, ქართული საბჭოთა არქიტექტურის შემოქმედებითი მიმართულებისათვის სწორი ორიენტაციის მიცემა. ჯერ კიდევ სთაბნადოდ შეუფასებელია ქართული საბჭოური არქიტექტურის პრაქტიკისათვის მისი შრომების მნიშვნელობა.

1936 წელს არქიტექტორთა I ყრილობაზე გ. ჩუბინაშვილის მოხსენებაში, რომელიც მიეძღვნა ძველი, ფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურის განვითარების გზების დადგენას, გამოთქმული იყო ძალზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი მოსაზრებები თანამედროვე ქართული არქიტექტურის განვითარების თაობაზე:

«Современная грузинская архитектура должна дать и может дать свое индивидуально характерное, новое, в отличие как от современной архитектуры других народов, так и по сравнению с предшествующими историческими эпохами грузинской же архитектуры».

ე. ი. არა სტილიზაცია, არამედ თანამედროვე შემოქმედებითი ხედვა — აი, ქართველი საბჭოთა არქიტექტორების გზა.

ეს თვალსაზრისი გ. ჩუბინაშვილმა გამოთქვა საბჭოთა არქიტექტურისათვის მეტად პასუხსაგებ ეტაპზე — როდესაც საქირო იყო ახალი შემოქმედებითი მხატვრული კატეგორიების დამკვიდრება.

გავიდა დრო და ქართული საბჭოთა არქიტექტურა მაინც დაადაგა სტილიზაციის გზას, ეროვნული მემკვიდრეობის არა შემოქმედებითი ათვისების, მისი კოპირების გზას. ამას არ შეიძლება არ მოჰყოლოდა არქიტექტურის ძირითადი მხატვრული და ფუნქციური პრინციპების დარღვევა. და აი, 1950 წელს (ბევრად ადრე, ვიდრე დაიწყებოდა

არქიტექტურული საზოგადოების ბრძოლა ე. წ. ზედმეტობის წინააღმდეგ) გ. ჩუბინაშვილი გავით „ლიტერატურა და ხელოვნებაში“ ათავსებს სტატიას „არქიტექტურული შემოქმედებების ათვისება“, სადაც იხილავს ერთ-ერთი საპროექტო ორგანიზაციის მიერ გამოცემულ პროექტებს და გულისტკივლით აღნიშნავს, რომ ამ პროექტების ავტორებისათვის „ამოსავალი წერტილი აშკარად ფასადია“. იქვე მიუთითებს შემკულობისა და კომპოზიციური ხერხების ულოგიკობაზე, აუცილებლად „ქართული სტილის შენობის შექმნით“ გატაცებაზე, ნაცვლად „ჩვენი სოციალისტური წყობილებისა და ყოფის შესატყვისის გადაწყვეტის“ შემოქმედებითი ძიებისა. იგი მართებულად ასყენის, რომ „ყოველივე ამას მიეყვართ გაუმართლებელ ელემენტოზმადე“ და, რომ „პროექტების ამოსავალ წერტილს უნდა წარმოადგენდეს შენობის... ფუნქციური ამოცანის გარკვეულობა, უკანასკნელ დეტალამდე გარკვეული გეგმა და, ყველა ამასთან დაკავშირებით, გარეგნული სახე, ფორმირება მისისა“. იმ სიტუაციაში ეს იყო ამ დღი პიროვნებისათვის დამახასიათებელი პირდაპირობის, პრინციპულობის, კიდევ ერთი შესანიშნავი მაგალითი.

არქიტექტორთა კავშირის ხუთი ათეული წლის მუშაობა — ეს არის არქიტექტორთა პროფესიული კვალიფიკაციის ამაღლებისათვის, ყოფითი და სამუშაო პირობების გაუმჯობესებისათვის ზრუნვა, ექსპურსიებისა და შემოქმედებითი ხასიათის ღონისძიებების მოწყობა, დისკუსიების, გამოფენების, კონკურსების ორგანიზება. მოძმი რესპუბლიკების არქიტექტორებთან შემოქმედებითი კავშირების დამყარება (1940 წელს თბილისში მოიწყო ამიერკავკასიის რესპუბლიკების არქიტექტორების პირველი კონფერენცია), შემოქმედებითი კონტაქტების განმტკიცება სხვა შემოქმედებით ორგანიზაციებთან. ნაყოფიერად მუშაობენ საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის განყოფილებები აფხაზეთში, აჭარაში, ქუთაისში. ყოველივე ამას კი საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის დაარსების პირველ წლებშივე ჩაეყარა საფუძველი.

საქართველოს არქიტექტორებმა მრავალგზის გაიმარჯვეს საკავშირო დათვალეირებებში — იქნება ეს წლის საუკეთესო პროექტი, საუკეთესო ნაგებობა თუ საუკეთესო თეორიული, პუბლიცისტური ნაშრომი. ამჟ



მოკლავა

ნინო გეტაშვილი

უკანასკნელ წლებში დაემატა წარმატებები საერთაშორისო სარბიელზე.

დიდი ინტერესი გამოიწვია კავშირის ინიციატივით მოწყობილმა გამოფენებმა, რომლებიც მიეძღვნა ძველ და თანამედროვე ქართულ არქიტექტურას — მოსკოვში (1958 წ.) უცხოეთის ქვეყნებში (გდრ, პოლონეთი, ბელგია და სხვ.).

შარშან თბილისში ჩატარდა სსრ კავშირის არქიტექტორთა გამსვლელი პლენუმი, რომელიც მიეძღვნა საბჭოთა და, კერძოდ, ქართული საბჭოთა ხუროთმოძღვრებისათვის მეტად მნიშვნელოვან პრობლემას — თანამედროვე სოციალისტურ არქიტექტურაში მემკვიდრეობითობის საკითხს. პლენუმის თბილისში ჩატარება თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქტია.

ფართოვდება ჩვენი ორგანიზაციის საერთაშორისო კონტაქტები. ჯერ კიდევ 1965 წელს თბილისში და ქუთაისში ჩატარდა სოციალისტური ქვეყნების არქიტექტორთა კავშირების ხელმძღვანელთა თათბირი. ნიშანდობლივია და სასიამოვნო ერთი ფაქტი: ვარნის საერთაშორისო არქიტექტურულ ბიენალეზე დაწესებულა სპეციალური პრიზი — ქალაქ თბილისის სახელობისა.

1977 წელს ჩატარებული ღონისძიება — საქართველოს მოთხილამურე-არქიტექტორთ: შეჯიბრება, რამდენიმე წელიწადში გადაიქცა საკავშირო, ხოლო ამჟამად სერობოხულ საერთაშორისო ღონისძიებად, რომელშიც მონაწილეობას იღებენ ევროპისა და აზიის ქვეყნების მოთხილამურე-არქიტექტორები. ამ არეალში მოექცა საერთაშორისო კონკურსების მოწყობაც.

იმედი გვაქვს, რომ 1986 წლისათვის განზრახული ღონისძიება I „ამიერკავკასიის ბიენალე“ ჩატარდება მაღალ შემოქმედებით დონეზე, იგი ხელს შეუწყობს საქართველოს არქიტექტურის პრაქტიკისა და თეორიის, ხუროთმოძღვრული აზრის განვითარებას.

ჩვენი პარტიის მიერ ქვეყნის სოციალ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარების კურსი ძალზე რთულ და პასუხსააგებ ამოცანებს აყენებს საბჭოთა არქიტექტორების წინაშე. ქართველი არქიტექტორები, საქართველოს არქიტექტორთა კავშირი თავის ქმედით, ნაყოფიერ შემოქმედებით წვლილს შეიტანს ამ დიდმნიშვნელოვან საქმეში.

შპანასკნელი პერიოდის ქართული პლაკატის განვითარება მჭიდროდაა დაკავშირებული ირაკლი გორდელაძის სახელთან, თუმცა მხატვრის შემოქმედება არ არის შემოსაზღვრული მხოლოდ პლაკატის ხელოვნებით, იგი მოიცავს წიგნის გრაფიკას, კარიკატურის ეანრს, თეატრალურ მხატვრობას. ოცი წელია ი. გორდელაძე სათავეში უდგას საქართველოს მხატვართა კავშირის პლაკატის სექციას, ამდენსავე წელს ითვის მისი პედაგოგიური მოღვაწეობა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში, სადაც საპლაკატო სახელოსნოს ხელმძღვანელობს. საკუთარი წარმატებები ისე არ ახარებს მას, როგორც თავისი მოწაფეებისა, რომლებსაც იგი უშურველად უზიარებს სპეციფიკური სირთულეების მქონე ამ ეანრის საიდუმლოებებს.

რა თქმა უნდა, პედაგოგიური და საზოგადოებრივ-ორგანიზაციული მუშაობა ბევრს ითხოვს მხატვრისაგან, მაგრამ ხელოვანის ბიოგრაფია, შემოქმედებითი სახე ჩვენს შემეცნებაში, პირველყოვლისა, მისი ნაწარმოებების პრიზმიდან ყალიბდება. ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ნამუშევართა თვალის გაღვწევა ჩვენს წინაშე წარმოაჩენს მხატვრის მიერ განვლილ გზას, მის იდეურსა და მოქალაქობრივ მრწამსს, ოსტატობის თავისებურებებს.

1935 წელს ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა თოთხმეტი წლის ირაკლი გორდელაძის ნამუშევრები — აკაკი ხორავასა და ტიციან ტაბიძის შარყული ჩანახატები, რომლებიც პროფესიონალის ნახელავს ჰგავდა. ერთი წლის შემდეგ კი ხელოვნების მუშაკთა სახლში გამართულ პერსონალურ გამოფენაზე ახალბედა მხატვარმა ოცამდე ამგვარივე ხასიათის ჩანახატი წარმოადგინა — ქართული კულტურის წარმომადგენელთა შარყული პორტრეტები.

ირაკლი გორდელაძის მამა — რევოლუციონერი ბოლშევიკი ერმალოზ (ბორის) გორდელაძე, სერგო ორჯონიკიძის ახლო მეგობარი და მენშევიკური ავანტიურის წინააღმდეგ ერთ-ერთი აქტიური მებრძოლი, — საქართველოს სსრ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს პირველი უფროსი იყო. შემდგომში — რუსთაველის თეატრის დირექტორი, ეწეოდა ლიტერატურულ, ეურნალისტურ, საგამომცემლო მოღვაწეობას.

დიდი სამამულო ომის წლებში ი. გორდელაძე ჩოხატაურში ცხოვრობდა, ადგილობრივ თეატრში მოღვაწეობდა მსახიობად და მხატვრად, — აფარმებდა სპექტაკლებს. მაგრამ საბოლოო პროფესიის არჩევისას არ უყოყმანია. 1958 წელს მან წარმატებით დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიის გრაფიკის ფაკულტეტი და აქედანვე გაჰყვა თავის მოწოდებას — პლაკატის რთული და სპეციფიკური ენაში იქცა მისი შემოქმედებითი ინტერესების ძირითად სფეროდ, თუმცა გრაფიკული ხელოვნების სხვა მომიჯნავე სახეობებშიც იმთავითვე ნაყოფიერად მუშაობდა.

მხატვრის შემოქმედების პირველ პერიოდში განსაკუთრებული აღიარება ხვდა თბილისის 1500 წლისთავის საიუბილეოდ შექმნილ პლაკატებს, მათ შორის სამასი არაგველის გამირობისადმი

მიძღვნის, ხოლო ცოტა მოგვიანებით, 1958 წელს ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადისათვის ე. და მ. ბერძენიშვილებთან დალ. შენგელასთან ერთობლივად შესრულებულ თეატრალურ აფიშებს.

თეატრალური და კინოაფიშის შექმნისას ი. გორდელაძე პირველ ყოვლისა ეძებს მკაფიო კომპოზიციურ ხერხებს ნაწარმოების მთავარი მოქმედი გმირებისა და ატმოსფეროს სულისკვეთების მისანიშნებლად. აფიშა ხომ ვიზუალური ინფორმაციაა და მხატვარიც ოსტატურად იყენებს გრაფიკულ-პლასტიკურ საშუალებებს სახეთა შესაქმნელად. სქელი და მკაფიო შავი კონტური შემოწერს მამლუქის მეტყველ პროფილს ამავე სახელწოდების ფილმის აფიშაზე. მსხვილი პლანი, მოულოდნლო რაკურსი, რაც საშუალებას იძლევა „კადრს მიღმა“ დარჩეს არასაჭირო დეტალები, შავთან ტრაგიკულად შეხამებული მეწამული ფერი მაყურებელს კინონაწარმოების დრამატულ სულისკვეთებას შეაგრძნობინებს.

წითელისა და შავის ლოკალურ ელფერთა შეხამებას მიმართავს ი. გორდელაძე ჭაბუკიანისეული სპექტაკლის „ოტელოს“ აფიშის შექმნისას. უნდა აღინიშნოს ამ აფიშის გამორჩეული თეატრალურობა. ასეთი ეფექტი იქმნება არამხოლოდ იმიტომ, რომ მასზე სახვით დეტალად გამოყენებულია სასცენო ფარდა (თუმცა, ალბათ, ამასაც აქვს მნიშვნელობა), არამედ უბრალო საშუალებებით წარმოსახული „მიხანსცენით“ აფრიალებული ქსოვილი წარმოაჩენს კიბის საფეხურებს, რომელზეც ოტელომ ფეხი უნდა შემოდგას...

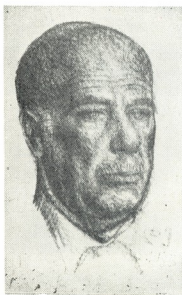
დასახული ამოცანის შესატყვისად იცვლება გრაფიკული სახვითი საშუალებებიც. აფიშაში კინოელემენტისათვის „მია წყნეთელი“ ექსპრესიული ხაზები ქარბობს, რაც ნაწარმოების მოქმედი გმი-





გინდა ვაზი უსხმოიყა?!
გოუყა, გასსყა!

დ. ერისთავი. ირაკლი გორდელაძის პორტრეტი





ՄԻՄԸ
ՄԻՄԸ

Երկրի Գլխիկ. Сержо Жванца
Sergo Zhvania

ՀՆՆԵՂԵՂՆԻ ՊԵՐՅՅԱԿԻ
SKETCHES





უკონიკა,
ეკონიკა!

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՆՈՒՆՈՐԱԳՅՈՒՅՑ
1975

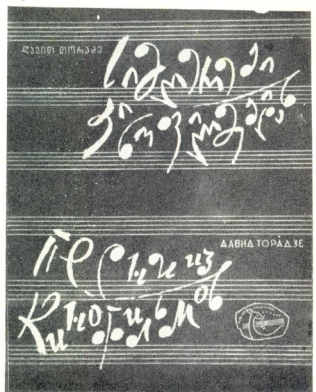
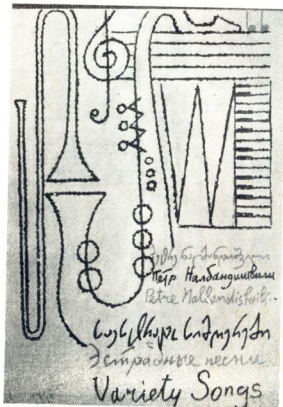


1975



9165940
007009035







61821

რის შინაგან მღელვარებაზე მიგვანიშნებს.

მრავალრიცხოვანია ი. გორდელაძის მიერ თეატრისა და კინოსათვის შექმნილი სარეკლამო პლაკატები. როცა ამ პლაკატებს მის სახელოსნოში ვათვალიერებდით, ბევრმა მათგანმა მიიქცია ყურადღება მახვილი მხატვრულ-სახვითი მიგნებით, ოსტატის მიერ გამოყენებული ნაირგვარი საშუალებებითა და პლასტიკური ენით.

ი. გორდელაძე მსურვალედ ეხმაურება მიმდინარე მოვლენებს. იგი ქმნის უადრესად აქტუალურ პოლიტიკურ პლაკატებს. მასობრიობის თვალსაზრისით ხომ პლაკატს მხატვრული შემოქმედების ვერცერთი სფერო ვერ უტოლდება და ეს გარემოება დიდ მოთხოვნებს უყენებს ამ ეანრში მომუშავე მხატვრებს. გამომგონებლობა, ალლო და ზომიერების გრძნობა, განმეორებებისა და სტერეოტიპებისთვის თავის არიდება, თემისათვის შესატყვისი (ზოგჯერ კარგად ნაცნობი თემისათვისაც) სახვითი ეკვივალენტის მოძებნა და მაყურებლის ემოციის ახლებურად გამოწვევა — ყოველივე ეს რთული პრობლემების წინაშე აყენებს შემოქმედს.

პლაკატში „ჩილი თავისუფალი იქნება“ ი. გორდელაძე ფოტოსურათის დოკუმენტურ სიზუსტეს გრაფიკული ხელოვნების სახეობრივ ძალას უხამებს. კომპოზიცია არსებითად დიპტიქს წარმოადგენს. მარცხენა მხარეს გამოსახულია ტყვიით დაცხრილული აგურის კედელი, თითქოს ცარკით გაკეთებული წარწერით — პლაკატის სახელწოდებით, მარჯვნივ კი ლის კორვაიანის პორტრეტი, სავაზეთო მარკვლოვანი ანაბეჭდით წარმოსახული. ამგვარი გააზრება ემოციური დაძაბულობით ხსნის ჩილელი ხალხის მძლავრი საბრძოლო შემართების თემას.

ასეთივე პუბლიცისტური ელერადობითა და სახვითი ენის აქტი-

ურობით ხასიათდება დიადი გამორჩევის დღისადმი მიძღვნილი, პლაკატი „ბოროტსა სძლურთილმან“. აქ თემა სიმბოლოებზეა აგებული: რაიხის იმპერიის შავ არწივზე გამარჯვებული მშვიდობის თეთრი მტრედი შემომჯღალა...

პლაკატის ხელოვნების მაღალ-მხატვრულ ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ, აგრეთვე, ქალის საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილი ნამუშევარი, რომელიც თავის დროზე „წლის საუკეთესო პლაკატად“ იქნა მიჩნეული. მსუბუქი ნაბიჯით მოაბიჯებს თითქოს ბოტიჩელის სურათიდან გადმოსული ფლორა, გაზაფხულის სიბოთი აფერილებული სამოსით, და მარადიული სიყმაწვილისა და განახლების სურნელებას აფრქვევს. მის სხეულზე შემოხვეული ბაფთა, სამყაროს ყველა ქვეყნის ფერადოვანი ალმებით, საყოველთაო ზეიმის სიმბოლოდ ქლერს.

პლაკატი „ადამიანებო, გაუფრთხილდით მშვიდობას!“ ასევე ძალზე ლაკონიურად გადმოსცემს სათქმელს: ორ თეთრ მტრედს, გარდასახულს სიკეთით გაწვდილ ხელებად, დედამიწის სფერო უპყრიათ. მეტაფორულობა და დეკორატიული გამომსახველობა განსაზღვრავს საკაცობრიო პრობლემისადმი მიძღვნილი ამ ნამუშევარის ღრმა შთაბეჭდაობას.

ფართო პრობლემატყია და იდეური სიციხად ირაკლი გორდელაძის შემოქმედებისა, რომელშიც უმნიშვნელოვანესი საზოგადოებრივი მოვლენები და პროცესები აისახა, მაღალი მოქალაქეობრივი პოტენცილის ხელოვანისთვისაა ნიშანდობლივი. ნამუშევართა მხატვრული დონე კი იმას მიუთითებს, რომ თვით ყოველდღიურ საჭირობოტო თემებზე შესრულებული ადრინდელი ნამუშევრები წარსულს როდი მიეკუთვნება. ხელოვნების ქეშმარიტი ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება წარუვალია.

საქ. სსრ კ. მარქსის სახ. სახ. რესპუბ. 17 ბიბლიოთეკა

„ერთ პატარა ქალაქში“

ნოდარ გურაბანიძე

სენატრის აპტორები ალექსანდრე ჩხიში და გიგა ლორთქიფანიძე,
დაგდგველი რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე, დაგდგველი
მხატვარი კახი ზუციშვილი, დაგდგველი ოპერატორი აბასალო
მაისურაძე, კომპოზიტორი გიგინა კვიციანი, კინოსტუდია
„პართული ფილმი“ 1985 წ.

ბუნებრივია ის დაინტერესება, რასაც
მაყურებელი იჩენს თანამედროვე თემისადმი
და თანამედროვე გმირისადმი კინოსა თუ
თეატრში. ეს ინტერესი უფრო მძაფრდება,
როცა შემოქმედი ეხება ჩვენი ცხოვრების
ისეთ მწვავე პრობლემას, რომლის ეპიკენტ-
რიც პიროვნების შინაგან სამყაროშია სა-
ძიებელი. მთელი ე. წ. „საწარმოო ლიტერა-
ტურის“ ნაკლი ისაა, რომ მისი ყურადღება
კონცენტრირებულია საკუთრივ პრობლემაზე
და ადამიანის პიროვნულ-ინდივიდუალური
მოტივები მხოლოდ მასზეა „მიკერებული“.
თითქოსდა სოციალურ-ეკონომიკური პროგ-
რესი, განსაკუთრებით ტექნიკური რევოლუ-
ციის ხანაში, საკუთრივ მხოლოდ თვით ტექ-
ნიკის საქმე იყოს. ასეთ ვითარებაში სრუ-
ლიად აშკარაა ადამიანის რობოტიზაციის საფ-
რთხე.

უკანასკნელ ხანს ჩვენმა ფსიქოლოგებმა,
ფუტუროლოგებმა, სოციოლოგებმა, მწერ-
ლებმა განსაკუთრებული სიმწვავეთ გაამაზ-
ვილეს ყურადღება ზნეობრივ, ეთიკურ
პრობლემებზე.

ჩვენი პარტიის უმნიშვნელოვანეს, სახელ-
მძღვანელო დოკუმენტში — პროგრამაში —
სათანადო ასახვა ჰპოვა ადამიანის ფაქტო-
რის განსაკუთრებულმა მნიშვნელობამ დაჩ-
ქარებული მეცნიერულ-ტექნიკური პროგ-
რესისა და ინტენსიფიკაციის გზაზე შემდგა-
რი ქვეყნის ისტორიისათვის.

საოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ მეოცე
საუკუნის მიწურულს მთელი საზოგადოების

ძალისხმევის საგნად იქცა ადამიანში ადამი-
ანური ფაქტორის აღორძინების აუცილებ-
ლობა. გამოდის, რომ ადამიანი, რომელიც
განსაზღვრავს მთელ სამეცნიერო-ტექნიკურ
პროგრესს, თავის თავსვე „ჩამორჩა“, რად-
გან დაივიწყა არსებობის და ცხოვრების უმ-
ნიშვნელოვანესი საწყისები — გულითადო-
ბა, თანაზიარება, თანადგომა, მოყვანის სიყ-
ვარული, სიკეთისათვის თავგანწირვა —
ყოველივე ეს მიიტანა აქტიური ცხოვრების
წესის, ენერგიული საქმიანობის, საზოგადო-
ებრივი დინამიზმის საკურთხეველზე, თით-
ქოს ერთი მეორეს გამორიცხავდეს.

ზნეობრივი საკითხებისაკენ ასე მძაფრ
შემობრუნება, ჩვენი დროის დამახასიათებელი
თავისებურებაა, — განსაკუთრებით ამ ბო-
ლო პერიოდისა. ამ „შემობრუნების“ ერთ-
ერთი დამადასტურებელია რეჟისორ გიგა
ლორთქიფანიძის ფილმი „ერთ პატარა ქალა-
ქში“, რომელსაც საფუძვლად დაედო ა. ჩხა-
იძის პიესა „როცა ქალაქს სძინავს“. ფილმი
მრავალ ზნეობრივსა და საზოგადოებრივ
პრობლემას ეხება, თუმცა გვაჩვენებს მხო-
ლოდ ერთი პატარა ქალაქის ცხოვრების დრა-
მატული სიმძაფრით საიგე ეპიზოდებს და
ამგვარად, როგორც გმირთა როდენობითა
და ურთიერთობით, ასევე გეოგრაფიითაც
ლოკალიზებულია. ამ შემთხვევაში ეს ლოკა-
ლიზაცია, სრულიადაც არ ნიშნავს ფილმ-
ში წამოჭრილი პრობლემის შეზღუდუ-
ლობას, რადგან რაც აქ ხდება, ანდა რა
დასკვნისაკენაც უბიძგებს ჩვენს გონე-

ბას ფილმი, შესაძლებელია განზოგადდეს როგორც დიდ სიორცეზე, ასევე, ვიქვათ, სადღაც შორეულ განედებზე მომუშავე გეოლოგთა თუ პოლარულ სადგურზე მოდრეიფე ვიწრო მკვლევართა წრეზე.

ბუნებრივია, რომ კომუნისტური საზოგადოების განვითარების ყოველ ეტაპზე ლიტერატურის და ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი გმირი იყო ამ საზოგადოების ყრე-ლაზე აქტიური მშენებელი, მისი ზნეობრივი ტონუსის განმსაზღვრელი — კომუნისტი, რომელიც თავისი მოღვაწეობით და ცხოვრების წესით ახალი საზოგადოების საუკეთესო იდეალების გამომატველი იყო.

დღეს, ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრში მოექცა კომუნისტის, პარტიული ხელმძღვანელის სახე, რადგან მას დღევანდელობამ განსაკუთრებული მისია დააკისრა. ჩვენი ცხოვრების მრავალი კარდინალური საკითხი დაკავშირებულია ამ ლიდერთან, მის პარტიულ და ადამიანურ იდეალებთან.

სოციალისტური საზოგადოების ჩასახვის პირველი დღიდანვე ზრუნავდა ვ. ი. ლენინი პარტიული მოღვაწის ზნეობრივი და პოლიტიკური სიწმინდის გამო, შეურაცხელად ებრძოდა კომუნისტური მორალისაგან ყოველგვარ გადახრას. ეს ლენინური დამოკიდებულება კომუნისტი ხელმძღვანელისადმი დღეს განსაკუთრებით აქტუალურია, რადგან იგი, საზოგადოების ავანგარდში მდგარი, თავის თავში განახორციელებს დიდ ძალას და გავლენას, აღჭურვილია ასევე განსაკუთრებული უფლებებით, რომლებიც საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველ სფეროზე შემოქმედებს. აქ დგება მთავარი საკითხი — იგი ხელმძღვანელია მხოლოდ თავისი პარტიული რანგით, ხელმძღვანელია იმის გამო, რომ პარტიული იერარქიის მაღალ საფეხურზეა ასული, თუ მთელი თავისი ზნეობრიობით, პარტიული სიწმინდით, ერუდციით, მოვლენებისა და ადამიანის ბუნების იღუმალემათა გამოცნობის, თვითანალიზის ნიჭით და უნარით: მართლაც, ხალხის მსახურია და ხალხის წინამძღოლია ვრთსადამივე დროს, თუ სხვადასხვა კონიუნქტურულ ვითარებათა გადახლართვის გამო მოექცა საზოგადოების ავანგარდში?!

თეატრსა და კინემატოგრაფში პარტი-

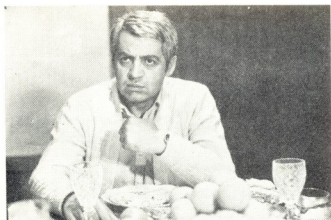


მოხუცი — მ. ჯაფარიძე
არჩილ გვარამია — ტ. ყველაძე

ული ხელმძღვანელის ახალი ტიპი გამოჩნდა. იგი არა მარტო პარტიული ხელმძღვანელის თვისებებითაა დაჯილდოებული არამედ მრავალმხრივ განათლებულია, თავის დარგში ერთ-ერთი უთვისაჩინოესი ფიგურაა. სამაგალითოდ შეიძლება დაგვასახლოთ ვ. მიშარინის პიესის „ოთხ საფრანგეთს უდრის“ გმირი კაშტანოვი და რეზო ჩხეიძის („მშობლიურო ჩემო მიწავ“) გმირი გიორგი თორელი. ნიშანდობლივია (შეიძლება ესეც ჩვენი დროის ნიშანია), რომ არცერთი მათგანი პროფესიული პარტიული მუშაკი არ არის, ისინი არ იცნობენ შინაპარტიულ ურთიერთობის მრავალ ნიუანსს (როგორც ეს იცის, ვიქვათ, მიშარინის პიესის მეორე გმირმა, სერგებრაიკოვმა, საოლქო კომიტეტის მეორე, „ყოვლისმცოდნე“ მდივანმა. აქ მაგონდება რ. თაბუკაშვილის პიესის „რაიკომის მდივნი“ — ახალი რედაქციით — გმირის გაორგი ჯაფარიძის სიტყვები — „მე ახალი კაცი ვარ და შეიძლება ბევრი რამე შემეშალოს“. სხვათა შორის, ამ პიესაშიც, მეორე მდივანს, ამ „პარტიულ კადრს“, არაფერი არ ეშლება და ყველაფერი „იცის“). ნაგრამ ამ გმირებს ახასიათებთ დიდი მასშტაბის მოღვაწეობის ნიჭი, გაქანება, სიახლის გრძნობა, ბუნებრივად შერწყმული მაღალ მორალურ თვისებებთან, ხალხის და კონკრეტული ადამიანის ჭეშმარიტ სიყვარულთან.

ასეთია ვ. ლორთქიფანიძის ფილმის გმირი, რომელსაც რუსთაველის თეატრის მანხიობე ტრისტან ყველაიძე ანსახიერებს.

რასაკვირველია, ა. ჩხაიძის პიესამ საგრძ-



არჩილ გვარამია — ტ. ყველაძე

ნობი ტრანსფორმაცია ვანიცადა კინემატოგრაფიულ ენაზე გადაყვანის დროს. მართალია, ფილმში პიესიდან არ ვადმოვიდა მთავარ მოქმედ პირთა შორის წარმოქმნილი უმძაფრესი კონფლიქტი, რომელიც გამორჩეხავს პოზიციათა დაახლოებას, როგორც ზნეობრივი, ასევე მოქალაქეობრივი თვალსაზრისით (უბრძოლესად, კონფლიქტი რაიკომის მდივანსა და ქალაქის სამშენებლო ორგანიზაციის ხელმძღვანელს შორის), სამაგეროდ, კინოფილმში გაჩნდა თანამედროვე ცხოვრების უფრო მნიშვნელოვანი ასპექტი, სადაც შეუთრეგებელი კონფლიქტის პოლარულობა შეცვლილია მძაფრი წინააღმდეგობით, რომელიც პერსპექტივაში არ გამოირჩეხავს დაპირისპირებულ მხარეთა ერთ პოზიციანზე პაერთიანებას. ამგვარად, კინოფილმში ნაჩვენებები კონფლიქტი არ არის გადაულახავი, რამაც, ცხადია, ამ ნაწარმოებს მოაკლო პირველწყაროს დრამატული სიმძაფრე.

ამ კინოფილმის კონფლიქტი სხვა ბუნებისაა. ურთიერთგამორჩეხავს პოზიციებზე მდგარი ადამიანების კონფლიქტი პიესაში უფრო „გარეგნულ“ ელფერს ატარებდა, აქცენტირებული იყო მოქალაქეობრივი პოზიციების უკიდურესობანი, ფილმში ეს გარეგნული მხარე შენარჩუნებულია, მაგრამ კონფლიქტური საწყისი მოქმედ პირთა შინაგან სამყაროშია გადატანილი. რეჟისორის ამოცანაა დაგვანახოს, რომ გმირები მკვეთრი ფსიქოლოგიური გარდატეხის წინ დგანან და თვითებულმა მათგანმა საკუთარი არჩევანი უნდა გააკეთოს. ფილმის მანძილზე მათ ძლიერი შინაგანი რყევები იგრძნეს, მიხვდნენ, რომ ძველებურად ცხოვრება არ შეიძლება,

რომ აუცილებელია ახალი აზროვნება. ცხოვრების მართვის მთელი ინსტიტუტების გარდაქმნა, ადამიანთა რესურსების განაწილება და ფართო მასშტაბის ამოცანების განხორციელება. ამას ჯერ მხოლოდ მიხვდნენ, ეს აუცილებლობა გონებით ვაიგეს, მაგრამ ამის შემდეგ წამოიჭრება უმთავრესი კითხვა — არიან კი ფსიქოლოგიურად მზად ეს ადამიანები ცხოვრების ახლებურად გარდაქმნისათვის? იპოვნენ თავიანთ თავში იმ ძალას, რომელიც დასძლევს ძველ ინერციას და ცხოვრებას ახალ მიმართულებას მისცემს? ამგვარი სიტუაციის შექმნით, რეჟისორისთვის უმთავრესი ვახდა ადამიანური სუბსტანცია და კინოკამერის მზერა წარმართა გმირთა სახეებისაკენ, უმთავრესი ვახდა მათი გამოხედვა, უესტი, თვალებისა და სახის გამომეტყველება. აქ რეჟისორი ერთგული რჩება თავისი კინემატოგრაფიულ-თეატრალური (თუ თეატრალურ-კინემატოგრაფიული?) მანერისა. მას არ ეშინია დიდ ხანს გააჩეროს კადრში მსახიობის სახე, მოახდინოს უმთავრესი განწყობილების აქცენტირება და ამით შეანელოს მოქმედების მსვლელობა. ამ შემთხვევაში სრულიად დაუფარავად უარყოფს გ. ლორთქიფანიძე დინამიურობის გარკვეულ აქსესუარებს, ეპიზოდების სწრაფ მონაცვლეობას, მონტაჟურ სვლებს. გმირთა მოქმედების გარემოც „ჩაკეტილია“, მხოლოდ რამდენიმეჯერ გადის კამერა „გარეთ“ და მაშინაც სწრაფად ბრუნდება ინტერიერში (მოქმედების აბსოლუტურად დიდი ნაწილი ქალაქკომის მდივნის ბინაში მიმდინარეობს). დინამიზმი ამ ფილმში გმირთა შინაგანი ცხოვრების ინტენსივობაში იღებს სათავეს, რიტმი დიალოგის ან რეპლიკების სიმძაფრითაა გამოხატული.

ალსანიშნავია თემის მოულოდნელი შემობრუნება. თავდაპირველად იგი იწყება ეკოლოგიური ბალანსის დარღვევის აღნიშვნით, ადამიანის მიერ ბუნების უსაზღვრო ექსპლუატაციის შედეგების ჩვენებით. ძალიან ეფექტური და დინამიურია გამოკინვარებული ზღვის ტალღების მოხეტეება ფილმის პირველსავე კადრებში. ასერიგად გაშმაგიბული ზღვა მე არცერთ ქართულ ფილმში არ მინახავს. ეს არის სტიქიის მოვარდნა, რომელიც წარღვნითა და განადგურებით ემოქტრება ყოველივეს. პატარა ქალაქის ნახევარი თითქმის წყლითაა დაფარული და დაცარიელებული სახლები მოდ-

რეფე ძველ გემებს გვანან. აქვე პირველად ვეცნობით ფილმის მთავარ გმირს არჩილ გვარამიას, ქალაქკომის პირველ მდივანს. ამ სტიქიის მძიმე შედეგებით შემფოთებულს, აფორიაჩებულს. დაძაბული სულიერი მდღეობების მიუხედავად იგი ყურადღებით უსმენს მოხუც მეზღვაურს (გიგა ჯაფარიძე თამაშობს ამ როლს), რომელიც თავისი კაპიტანების ამბავს მოუთხრობს მას. ამ კადრებს უფრო ინფორმაციის ფუნქცია აკისრია (როგორც ფილმის ექსპოზიცია, მე იგი ცოტა ვაკიანურებულადაც მეჩვენება) და ამიტომაც მოკლებულია აქტიურ, ქმედით ფუნქციას.

...ზღვის სანაპიროდან ინერტული მასების გატანამ, მდინარის მოწყვეტამ ზღვის აუზისაგან, გამოუსწორებლად დააარღვია ბუნებრივი თანაფარდობის დონე და აი, ერთხელაც გაავებული ზღვა შემოიჭრა პატარა ქალაქის შუაგულში, მიანგრ-მოანგრია ქალაქის კომუნიკაციები, დაწყვიტა სასიცოცხლო არტერიები და ადამიანები ექსტრემალური სიტუაციის პირისპირ დაყვნენ. ეს არის ფილმის მოქმედების საწყისი სიტუაცია და თემის პირველი მკვეთრი მონახაზიც. ასეთ დროს, როცა სტუმრისათვის არავის სცხელა, პატარა ქალაქში ჩამოდის შორეული ზღვაოსნობის კაპიტანი გიორგი ლეჟავა (მსახიობი გოგი ხარაბაძე), რომელიც თავის სკოლის მეგობარს, ქალაქკომის პირველ მდივანს ეწვევა. შეხვედრის პირველი უხერხულობისა

და სიხარულის დაძლევის შემდეგ, ისინი დაწყვეტენ ამ საღამოსვე თავი მოუყარონ სხვა მეგობრებსაც და ერთი გულთბილად მე გაატარონ. მხიარული არიფინისა და სულის მომლბენი მოგონებების ნაცვლად ძველი მეგობრები თანდათან იწყებენ უშუაგვეს საუბარს განვლილი ვზის მანძილზე მომხდარ შეცდომებზე, სახელის მისხვევის გამო დაშვებულ ზნეობრივ კომპრომისებზე, საზოგადო საქმისადმი დამოკიდებულების ურთიერთგამომრიცხავ პოზიციებზე. ამ უცნაური სერობის მონაწილე მეგობრებისაგან მკვეთრად გამოირჩევა ტრისტან ყველაიძის არჩილ გვარამია. მსახიობი თამაშობს დახვეწილ, თანამედროვე ქართველ ინტელიგენტს. მის ჩაცმულობას, თავის დაჭერას, პლასტიკას, სულ მცირე ექსტრაც კი კეთილშობილებისა და უზადო ეგზოგნების ნიშანი ატყვია. მის თვალბში გონებისმიერი შუქი ანთია, ხოლო მის წარმოთქმულ სიტყვას რწმენა წარმართავს, რაც თვით ყველაზე ოფიციალურ ფრაზას (ხშირი ხმარებისაგან საკმაოდ გაცვეთილს და ტრივიალურსაც კი) დამაჯერებლობას აძლევს. ამ გმირის წარსულზე თითქმის არაფერია თქმული, მაგრამ მსახიობი გვაგრძნობინებს გიორგის ოჯახის ტრადიციას, წარმომავლობით ინტელიგენტობას და სულიერ არისტოკრატიზმს. აქ იღებს სათავეს ტ. ყველაიძის გმირის ქცევის, ლაპარაკის სირბილე, სადაც ადგილი არ რჩება

ვიქტორ ავალიშვილი — გ. ფირცხალავა, ჯანიკო ქვარიანი — გ. ქავთარაძე, პარმენი — გრ. წიტიანიშვილი, არჩილ გვარამია — ტ. ყველაიძე.



ხელმძღვანელის თვითდაჯერებისაგან წამოსული „საქმიანი“ ავრუსიულობისათვის. მაგრამ იმასაც ვგრძნობთ, რომ ეს სირბილე ინტელიგენტი ადამიანის დელიკატურობაა და არა სისუსტე. თვით ქალაქკომის ბიუროზე წარმოთქმული სიტყვის კომის, სადაც იგი ძალიან მწვავედ ეხება ზნეობრივ საკითხებს თუ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა რღვევის საშიშ სიმპტომებს, აქ, სადაც მას უპირისპირდება მშენებლობის დიდი ობიექტების ხელმძღვანელი ჯანიკო ქვარიანი (ხასიათი გურამ ფირცხალავა), ქალაქკომის მდივანს არ დელატობს ტაქტი და ინტელიგენტურობა, მისი სიტყვა თავშეკავებული გზნებითა და კეთილშობილი ინტონაციითაა სავსე და მიუხედავად ამისა, მინც იგრძნობა ამ კაცის შეურიგებლობა და ხასიათის სიმტკიცე.

ვინც ასე თუ ისე იცნობს ბარტიის ქალაქკომის ბიუროების ჩატარების მკაცრად რეგლამენტირებულ წესს, განმტკიცებულს პარტიული თვითდისციპლინით, ძას შეიძლება საჩოთიროდ ეჩვენოს ჯანიკო ქვარიანის, რბილად რომ ვთქვათ, მეტად თავისუფალი ქცევა ბიუროზე (იგი წამდაუწყვთ აწყვეტინებს სიტყვას ქალაქკომის პირველ მდივანს თავისი რეპლიკებითა თუ განცხადებებით). ხომ არ არის ეს ერთგვარი „დეკორატიზმის თამაში“, რომლის წესები თვით ფილმის ავტორებშია შემოიღეს?

მე ვგონებ, აქ სხვა რიგის მოვლენასთან გვაქვს საქმე. არჩილ გვარამია ღრმად დემოკრატიული პარტიული ხელმძღვანელია. მან შეიძლება დაუშვას რეგლამენტისა და პარტიული ბიუროს ჩატარების თავისებური ინტერპრეტაცია, მაგრამ შეუპოვარი და მტკიცეა მაღალი იდეალების დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში. მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ გაარკვევს მიზანს, მისთვის გარკვეულია ამ მიზნისაკენ მიმავალი გზებიც და საშუალებანიც. აქ კი ე. წ. „თავისუფალი ინტერპრეტაციები“ გამოიციხულია. თუ ღრმად ჩაუვკვირდებით, ფილმის პერსონაჟთა შორის (ასეთი სულ ცხრაა) ნამდვილად დრამატული სიმძაფრე და მრავალფეროვნება, აკეროვად აუცილებელი მხატვრული ხასიათის შესაქმნელად, მხოლოდ არჩილ გვარამიას ახასიათებს, დანარჩენები „ფუნქციური გმირები“ არიან, აჩენენ ამ კონფლიქტის განვითარებისათვის საჭირო მხოლოდ ერთ რომელიმე თვისებას, ერთ მხარეს. მარ-

თალია, ისინიც ამ საღამოს კრიტიკულად შეხედავენ თავიანთ წარსულს, წამიერად ჩახედავენ თავთავიანთ სულში (ესეც ვგონებ ფსიქოლოგიურ ფონს ქმნის) მაგრამ, მისამართად არ არიან ნამდვილი ხასიათები (ამას ვერ შევლის გარეგნული სახასიათო ნიშნების აქცენტირება). მახიობები გიორგი ხარაბაძე, გიორგი ქეთარაძე, გურამ ფირცხალავა, გრიგოლ წიტიანიშვილი, თენგიზ ჩანტლაძე, სოსო გოგიჩაიანიშვილი ზუსტად გვაჩვენებენ თავიანთი გმირების ერთ რომელიმე თვისებას, როგორც ხასიათის „ძთავარ ფერს“. შესაძლებელია, რეჟისორმა თავი აარიდა ამ ხასიათთა სიღრმისეულ ხატვას და შემოიფარგლა იმ პერსონაჟიტირებულ თვისებების ჩვენებით, რაც მას სჭირდებოდა არჩილ გვარამიას სულიერი დრამატიზმის გადმოსაცემად.

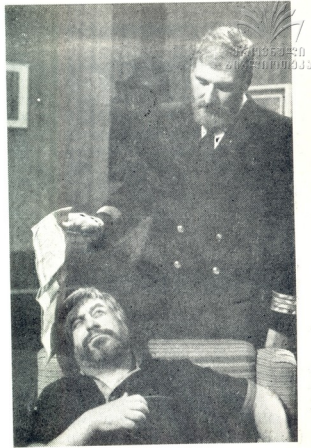
ამგვარად, ნამდვილი დრამატული გმირი ფილმისა არჩილ გვარამიაა, მხოლოდ იგი დგას არჩევნების პირისპირ, ეს ალტერნატივა კი წარმოშვა მისმა პიროვნულმა, სულიერმა თვისებებმა. ამიტომ მე პირადად ამყარებ დია დრამატურგიულ სვლად მჩვენება არჩილ გვარამიას ცხოვრების „დამძიმება“, მისი „დრამატიზირება“ ვაფიქსილთახ (ზურაბ ნინიძე) კონფლიქტით (რაც ფილმში მხოლოდ მინიშნებულია). ჩემის აზრით, ამგვარ დამატებას არჩილის ხასიათის განვითარება არ საჭიროებს. არჩილის მეუღლის, მერის როლის შემსრულებელი ქეთევან კიკნაძე ძალდაუტანებლად გვავარძნობინებს, რომ ეს ქალი რაღაც ოჯახური საიდუმლოს, გაუმხელელი ტკივილის მატარებელია (საფიქრებელია, რომ იგი დგას მამა-შვილს შორის წარმოქმნილ რაღაც უთანხმოებაში). მაგრამ მხოლოდ ეს არის ამ როლის ძირითადი ფსიქოლოგიური დანიშნულება...

ფილმის ექსპოზიციაში მონიშნული ეკოლოგიური თემა, რაც კონფლიქტის საფუძველი ხდება, თავდათან იესება მორალურ-ეთიკური პრობლემის სიმძაფრით. რა აღაშფოთებს არჩილ გვარამიას სულს, რას ვერ ურიგდება იგი როგორც კომუნისტი და მამულიშვილი? — ადამიანის განკერძოებას, საქვეუწო საქმისადმი მარტოოდენ სამსახურებრივ დამოკიდებულებას, საკუთარი ცხოვრებისეული პრობლემებით შემოზღუდვას, რაც ყოველთვის მსხვერპლად ზნეობრივ კომპრომისებს მოითხოვს და საბოლოო ჯამში პიროვნების დაშლას იწვევს. პატარა ქალაქში ცხოვრება პატარა ვნებებით ცხოვ-

რებას არ ნიშნავს. არჩილ გვარამია ამ ქალაქიდან მთელ სამყაროს აღიქვამს, პიროვნების ცხოვრება მთელი ქვეყნის ინტერესების პრიზმაშია არეკლილი. იგი მიხვდა, რომ ცხოვრების კანონიკურმა და არა შემოქმედებითმა აღქმამ ადამიანის სულიერი სამყარო გააღარიბა, დააყენა იგი, საზოგადოებრივი პროცესების დანამატად აქცია. ადამიანმა დაკარგა პიროვნების ნიშანი, უფრო სწორად — შემოქმედებითი საწყისი. იგი გახდა ინერტული, „გადაწყვეტილებათა“ და „ინსტრუქციათა“ მომლოდინე, ზემოდან მომდინარე ნების აღმსრულებელი. სანამ ქალაქკომის პირველი მდივანი განდებოდა, მან, როგორც მეცნიერმა ვაიაზრა მართვის სისტემის გარდაქმნის აუცილებლობა. ეს იყო მხოლოდ იდეა, რომელიც დროის პროგრესული ტენდენციებიდან აღმოცენდა. თვით ამ იდეის მხოლოდ საჭაროდ გამხელა უკვე იწვევს კონკრეტული ადამიანების (ამ შემთხვევაში არჩილ გვარამიას მეგობრების) წინააღმდეგობას, რადგან სტერეოტიპებს მიჩვეულებს ეჩვენებათ, რომ მოვლენებისადმი ადამიანთა დამოკიდებულების ისტორიულად განმტკიცებული ფორმები ირღვევა. ამაში ისინი მართალნი არიან. ახალი იდეების ცხოვრებაში განხორციელება დიდ ფსიქოლოგიურ ბარიერებს წააწყდება, რადგან თვისობრივად ახლდება არა მხოლოდ საზოგადოებრივ-ეკონომიკურ ურთიერთობათა მთელი კომპლექსი, არამედ გარდაიქმნება თვით ადამიანი, რომელიც არღვევს ვიწრო — უწყებრივი ინტერესების ზღუდეებს და საზოგადოებრივი ცხოვრების ფართო ასპარეზზე გამოდის.

ფილმის ავტორები ძალად არ გვექაჩებიან არჩილ გვარამიას იდეების სამყაროში, ისინი არ გვიჩვენებენ თუ როგორ გარდაიქმნეს ეს პატარა ქალაქი ამ ექსპერიმენტებს შედეგად. არა! რეჟისორს აინტერესებს არა გარეგულ-დოკუმენტური სიტყვად, არამედ ადამიანების გულში მომხდარი ის გარდატეხა, რომელიც განაპირობებს ფსიქოლოგიურ მზაობას ახალი, დიდი საზოგადო საქმეებისათვის. ეს პროცესი ფილმში სრულად არის ნაჩვენები და ამაშია გამოხატული მისი მხატვრულ-მოქალაქეობრივი ზათოსი.

არჩილ გვარამიამ და მისმა მეგობრებმა დაძაბული ღამე გაათენეს. თვითნაღობისა და შეცდომათა წვდომის პროცესი სულიერი განახლების დასაწყისია. არჩილ გვარამიას მსგავსი პიროვნებანი ეხმარებიან ადამიანებს



ქანით ქვარაიანი — გ. ქავთარაძე
გიორგი ლეჟავა — გ. ხარაბაძე

საკუთარი თავის შეცნობაში, უმსუბუქებენ საკუთარ ცოდვათა აღიარების მტკიცეულ პროცესს...

მიძიმე ღამე იყო... იდავეს, სული მოიოხეს, გაიტანჯნენ, აღსარების წუთები განიცადეს და თითქმის ბოლომდე სთქვეს სათქმელი, დაცალენ...

მაგრამ ეს ის დაცლაა, რომელსაც აღვსება მოჰყვება, ის დაცლაა, რომელსაც ენერჯის მოზღვაება მოსდევს — დილას, ქუჩაში გამოსული მეგობრები, რომელთა სოლიდური ასაკი და სოლიდური თანამდებობანი ათევე სოლიდურ ქვეყნის მოითხოვს, პატარა ბიჭებივით ქუჩაშივე იწებენ ფეხბურთის თამაშს. ამაში არის მომხიბლავი აზარტულობა და ბავშვური მეგობრობის განუმეორებელი დღეების უცარი აფეთქება. რაც არ უნდა მოხდეს, როგორც არ უნდა აწყენინონ ერთმანეთს, რა მაღალ თანამდებობაზეც არ უნდა მოხდნენ, ისინი კვლავ რჩებიან ძველ მეგობრებად, რომელთაც ასსოვთ ბავშვობა.

ამ მშვენიერად მიგნებული და გადაღებული ეპიზოდის ამსახველი კადრებით მთავრდება ეს ფილმი.

ბასული წლის დეკემბერში სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის მუსიკისმცოდნეობისა და მუსიკალური კრიტიკის საკავშირო კომისიამ განიხილა ჟურნალები „სოვეტსკაია მუზიკა“ და „მუზიკალნაია ჟიზნი“. განიხილვის თემა იყო „მუსიკისმცოდნე — კრიტიკოსის მოქალაქეობრივი პოზიცია“. მსჯელობის საგანად იქცა სამი წლის მანძილზე გამოქვეყნებული მასალები. განილვაში, რომელიც ორ დღეს მიმდინარეობდა, მონაწილეობდნენ ჩვენი ქვეყნის ყველა რესპუბლიკის წარმომადგენლები, მათ შორის საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი მ. ახმეტაძე და მუსიკისმცოდნე რ. წარწმინა. ვებედავთ მათ გამოხატვებს.

კონტაქტების გაღრმავების გზით

მანანა ახმეტელი

შურნალი „სოვეტსკაია მუზიკა“ ავტორიტეტული ტრიბუნაა. მის შეხედულებებსა და შეფასებებს ღრმა პატივისცემით ეცილება და დიდ ანგარიშს უწყევს ყველა ქართველი მუსიკოსი. ასეთ დამოკიდებულებას მრავალი მიზეზი აპირობებს. ეს, რა თქმა უნდა, თვით ჟურნალის დამსახურებაა. მკითხველებს იზიდავს „სოვეტსკაია მუზიკის“ მდიდარი ტრადიციები, იდეური მიმართულება, აქტუალური პრობლემატიკა, მაღალ პროფესიულ დონეზე წამოჭრილი საკითხების უარესად ფართო წრე, ჯანსაღი ინტერნაციონალური სულისკვეთება. მკითხველთა ყურადღებას იპყრობს იმ შესანიშნავი მუსიკისმცოდნეების სახელები, ვინც ამინდს ქმნის საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში და აქტიურად თანამშრომლობს ჟურნალთან ათეული წლების მანძილზე.

ამათგან განსაკუთრებით მინდა გამოვეყო გამოჩენილი ქართველი მუსიკისმცოდნე, ჩვენგან უდროოდ წასული გივი ორჯონიკიძე, რომლის დაუტყობმელი შემოქმედება მუდამ დიდ ინტერესს იწვევდა სპეციალისტებსა და მრავალეროვან საბჭოთა მკითხველებს შორის.

დღეს თავს ვალდებულად ვთვლი მადლობა მოვახსენო ჟურნალის კოლექტივს იმ მზრუნველი, კეთილმოსურნე და ნდობით აღსავსე დამოკიდებულებისათვის, რომლითაც გ. ორჯონიკიძე გარემოცული იყო რედაქციის კედლებში. იგი ყოველთვის გრძნო-

ბდა მხარდაჭერას ჟურნალის თანამშრომელთა მხრიდან.

დიახ, „სოვეტსკაია მუზიკამ“ დიდი როლი ითამაშა ამ მგზნებარე ადამიანის ცხოვრებაში, საიმედო მეგზურობა გაუწია მის შემოქმედებითი წრთობის გზაზე, გაიყვანა იგი საკავშირო ორბიტაზე.

აქ იხვეწებოდა გ. ორჯონიკიძის ბასრი ტალანტი და ჭეშმარიტად მწერლური ოსტატობა. მის ფურცლებს ანდობდა იგი თავის მახვილგონივრულ იდეებსა და ღრმა ნახარებს. აქ აყალიბებდა ჭეშმარიტად თანამედროვე მეცნიერულ კონცეფციებს, გამოდიოდა როგორც უკომპრომისო კრიტიკოსი და ბრწყინვალე პოლემისტი, გაბედულად ებრძოდა რეტროგრადობას, იცავდა სიახლეს. ერთნაირი გატაცებით იკვლევდა მუსიკალური აზროვნების იდეალურ შრეებსა და მუსიკალური ცხოვრების ყველაზე პარადოქსულ მოვლენებს.

გ. ორჯონიკიძის სტატიებში, რომლებიც ათეული წლების მანძილზე იბეჭდებოდა ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ ფურცლებზე, თანაარსებობდნენ ისტორია და თანამედროვეობა, საბჭოთა და საზღვარგარეთული მუსიკა, მუსიკალური ესთეტიკისა და სოციოლოგიის საკითხები ენაცვლებოდნენ ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის პრობლემებს. დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გ. ორჯონიკიძის მრავალფეროვანი მოღვაწეობა განუზომლად აფართოვებდა ჟურნალ

„სოვეტსკაია მუზიკას“ პროფილს, გვაძლევდა მაღალ მოქალაქეობრივ პოზიციებზე დგომის გაცვეთილს.

გივი ორჯონიკიძე იყო მშობლიური ქვეყნის ჰუმანიტარი ელჩი, ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ ფურცლებზე იგი ღირსეულად წარმომადგენლობდა ქართულ მუსიკალურ კულტურას, რომლის მიღწევები გაჰქონდა ფართო საკავშირო ასპარეზზე.

ყოველივე ამაში რომ დავრწმუნდეთ, საკმარისია თვალი გადავაკოთ „სოვეტსკაია მუზიკას“ 1983 წლის ნომრებს. ჟურნალის მეორე ნომერში ყურადღება იპყრობს გ. ორჯონიკიძის ვრცელი სტატია, რომელიც ეძღვნება ჰამბურგის საოპერო თეატრის მოსკოვერ გასტროლებს. ცოცხალი ესეისტური მანერით დაწერილ ამ რეცენზიაში მან ბრწყინვალედ გაანალიზა თავისი კერაების რ. ვაგნერისა („ლოენგრინი“) და რ. შტრაუსის („ქალი უჩრდილოდ“) ოპერები, გამოამხურა ამ სპექტაკლების როგორც მუსიკალურ-საშემსრულებლო სტილი, ისე სადადგმო მხარე, გამოავლინა მუსიკალური მასალისა და წმინდა თეატრალური ესთეტიკის ღრმა ცოდნა.

„ქართული მუსიკის სიახლეები“—ასე ეწოდება გ. ორჯონიკიძის პრობლემურ წერილს, რომელიც გამოქვეყნებულია „სოვეტსკაია მუზიკას“ იმავე წლის (1983), მეხუთე და მეშვიდე ნომრებში. ამ ნაშრომში ქართული საკომპოზიტორო სკოლის მბოროტობები ტენდენციები, ახალი თაობის შემოქმედება განხილულია წინამორბედი თაობების მონაპოვრების ფონზე, ეროვნული ტრადიციებისა და გლობალური შემოქმედებითი პროცესების კონტექსტში.

ამავე წლის მეათე ნომერში ვკითხულობთ გ. ორჯონიკიძის უკანასკნელ პუბლიკაციას „თანამედროვე ქართული მუსიკალური კულტურა ინტერნაციონალიზაციის გზაზე“, რომელშიც გაანალიზებულია ქართულ-რუსული მუსიკალური კავშირები გრიბოედოვის დროიდან დღევანდლამდე. ამ ფუნდამენტურ გამოკვლევაში აისახა ქართული საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნების მდიდარი პანორამა, ეროვნული მუსიკალური კულტურის ევოლუციის პროცესი, რაც წარმოჩენილია ეროვნულიდან ინტერნაციონალურში გადაზრდის ნიშნით, ეროვნული კულტურების ურთიერთშემოქმედების შედეგად.

გ. ორჯონიკიძის აღნიშნული შრომები სტატიათა მუსიკისმცოდნეობის ფონში შევიდა, რაც საფუძველს გვაძლევს განვაცხადოთ, რომ 1983 წელს „სოვეტსკაია მუზიკას“ ფურცლებზე ქართული მუსიკისმცოდნეობა ბრწყინვალედ იყო წარმოდგენილი. ხაზგასმით ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თვით ჟურნალმა ამ პერიოდში მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო ქართულ მუსიკალურ კულტურას. იმავე 1983 წელს მკითხველებს გააცნო სხვა სერიოზული პუბლიკაციებიც: დ. დინოვასა და ფრუხინის რეცენზიები ალ. მაჭავარიანისა და ნ. გაბუნიას საავტორო კონცერტებზე, საქართველოს კე ქუთაისის ქალაქკომის მდივნის ნანული კაკაურიძის წერილი „ვიზრუნოთ ხვალინდელ დღეზე“ — გამოძახილი ვ. იუზეფოვიჩის სტატიაზე „კლაიპედა და ქუთაისი: მიღწევები და პრობლემები“, რომელშიც გაკრიტიკებულია ქუთაისის სიმფონიური ორკესტრი. და თუმცა, ეს წერილი 1982 წლის მეხუთე ნომერში დაიბეჭდა, იგი დღემდე აღიზიანებს ქუთაისელთა თავმოყვარეობას.

ქუთაისელებმაც კარგად იციან, რომ მათი ორკესტრი შორს არის სრულყოფილებისაგან. საამისოდ მას დიდი და რთული გზა აქვს გასავლელი. ამდენად, მათი გულისწყრომა კრიტიკის ობიექტმა კი არ გამოიწვია, არამედ კრიტიკის ფორმამ, იმ ჟურნალისტურმა სვლამ, ერთმანეთს რომ დაუპირისპირა აგრერივად დაშორებული ქალაქები. ამ ხერხით სცადა პატივცემულმა კრიტიკოსმა კლაიპედასა და ქუთაისის მუსიკალური ცხოვრების წარმოჩენა. მაგრამ ქუთაისელთა აზრით შეუძლებელია ქალაქების, ისევე როგორც ხალხების, შეპირისპირება. აქედან კი ასეთი დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ: კრიტიკული იერიშების დროს არ უნდა გვაიწყვდებოდეს გაკრიტიკებულთა ეროვნული ემოციები, მათი მოქალაქეობრივი თავმოყვარეობა, რაც განსაკუთრებულ ტაქტსა და დელიკატურ დამოკიდებულებას მოითხოვს.

ამავე სტატიაში იყო სხვა არასასურველი მომენტებიც: რაკი პატივცემულმა კრიტიკოსმა ქუთაისის სიმფონიურ ორკესტრს მხოლოდ ერთხელ მოუსმინა, ამიტომ მან თავისი წერილი გაამდიდრა სხვათა კრიტი-

კული გამონათქვამებით. მაგრამ ერთ-ერთი ამ მოწამეთავანი განაწყენებული პიროვნება აღმოჩნდა, რომელმაც ქუთაისის ორკესტრის ხელმძღვანელობას პირად ანგარიში გაუსწორა ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ საშუალებით. ვ. იუზეფოვიჩი უფრო შორს წავიდა და ისევ თავისი პოზიციის გამაგრების მიზნით მოიშველია როგორც ქუთაისის, ისე თბილისის საოპერო თეატრის ყოფილი დირექტორის კრიტიკული „ჩვენებებიც“. ჩვენს განცვიფრებას საზღვარი არა ჰქონდა, როცა პატივცემულმა დირექტორებმა უარყვეს თავიანთი „ჩვენებების“ სისწორე. ადვილი წარმოსადგენია, ამ ციხატებმა რა ენებათა დღევა გამოიწვია, როგორც დაძაბა ვითარება, შექმნა არაჯანსაღი სიტუაცია, რაც სრულიად დაუშვებელია ქვემარტივი კრიტიკისათვის, რომელიც ყოველთვის უნდა იდგეს მაღალ მოქალაქეობრივ პოზიციაზე. აქედან კი უნდა გამოვიტანოთ კიდევ ერთი დასკვნა: კრიტიკული იერიშების დროს წერილის ავტორი უნდა ეყრდნობოდეს მხოლოდ ობიექტურ მიზეზებს. ამისათვის კი იგი საფუძვლიანად უნდა იცნობდეს თავისი კრიტიკის ობიექტს, კარგად უნდა ერკვეოდეს მისი ცხოვრების აუკარგში. ეს საჭიროა განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე გვაქვს პერიფერულ კოლექტივებთან, რომლებიც რთულ პირობებში ცხოვრობენ და მუშაობენ. ამ კოლექტივების გაკრიტიკება ძალიან ადვილია. გაცილებით უფრო რთულია შებრძოლება კომპეტენტურ კოლექტივებთან — თუნდაც საბჭოთა კავშირის დიდ თეატრთან, რომლის მისამართითაც აქ კრიტიკული შენიშვნები გამოითქვა. არც ეს სახელოვანი კოლექტივები არიან დაზღვეულნი ხარვეზებისაგან! პერიფერიულ კოლექტივებს, კი, პირველ რიგში, კონკრეტული დაზარება უნდა აღმოუჩინოთ. საჭიროა ზრუნვა მათი შენარჩუნებისა და წინსვლისათვის. ქუთაისის სიმფონიური ორკესტრი სწორედ ასეთ დამოკიდებულებებს მოითხოვს. მით უფრო, რომ იგი ჰაერით სჭირდება დიდი მუსიკალური ტრადიციების მქონე ქუთაისის — ზაქარია ფალიაშვილისა და მელიტონ ბლანჩიუაძის მშობლიურ ქალაქს, რომელიც ყოველთვის იყო შესანიშნავი მუსიკალური ძალების სამყარო. ქუთაისის სიმფონიური ორკესტრის არსებობის აუცილებლობას, ადასტურებს ფართო სია სახელოვანი საბჭოთა გასტროლოგებისა,

რომლებიც სისტემატურად თანამშრომლობენ ამ კოლექტივთან.

ამას წინათ ქუთაისში ისევ იფიქრებდნენ ვარების ტალღამ. ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ 1985 წლის მეშვიდე და მეცხრე ნომერში გამოქვეყნდა ვ. იუზეფოვიჩის ვრცელი წერილი „ორი კვირა თბილისის საოპეროსთან“, რომელიც ეძღვნება ჩვენი საოპერო თეატრის მოსკოვურ გასტროლებს და დაწერილია ღრმა ცოდნით, ობიექტურად. ავტორი სწორ შეფასებას აძლევს ქართული საოპერო ხელოვნების კერაში მომხდურ ძვრებსა და ცვლილებებს, საფუძვლიანად აშუქებს ახალ ქართულ ოპერებს — ბ. კვერნაძის („იყო მერვესა წელსა...“) და გ. ყანჩელიის („და არს მუსიკა“) ქმნილებებს, რ. სტურუას დადგმებს (თუმცა შეიძლება შეეკამათო მის ზოგიერთ მოსაზრებას). რეცენზენტი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ჯ. კახიძის შესანიშნავ ნამუშევრებს, ანალიზებს შემოქმედებითი კოლექტივის ყველა სპექტაკლს.

მაგრამ ამავე წერილში ახლა უკვე ქუთაისის საოპერო თეატრია შეპირისპირებული თბილისის საოპერო თეატრთან, რაც ქუთაისელებმა იმიტომ იწყინეს, რომ პატივცემულ კრიტიკოსს მათი არც ერთი დადგმა არ უნახავს. რა თქმა უნდა, თბილისის საოპერო თეატრის ხელმძღვანელობა თავისი ფილიალისადმი მეტ ყურადღებასა და მხრულელობას უნდა იჩენდეს, მით უფრო, რომ საჭიროების შემთხვევაში იყენებს მის ძალებს, — სახელდობრ გუნდს, რომელიც ჩართული იყო „ბორის გოდუნოვის“ დადგმაში და წარმატებით მონაწილეობდა მოსკოვურ გასტროლებშიაც. ამდენად, ქუთაისის საოპერო თეატრი სჭირდებათ თბილისელებსაც. ცხადია, ფრიად სერიოზული პრობლემები დგას ამ თეატრის წინაშეც, მაგრამ მას გარკვეული წარმატებებიც ჰქონია თავისი არსებობის მანძილზე. ყოველივე ამის ცოდნა საჭიროა...

ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ ქართული მუსიკალური კულტურისადმი ინტერესი არ შეუწყენებია შემდგომ (1984-85) წლებშიაც. ამ პერიოდშიც გამოქვეყნდა ყურადსაღები სტატიები: ო. თაქთაქიშვილის მუსიკას მიეძღვნა ლ. პოლიაკოვას წერილი „ქვემოთატი შემოქმედი ყოველთვის ძიუბაა“, ვ. ლიხტმა სტატიაში „მოუსვენარი, მაძიებელი ოსტატი“ მიმოიხილა რ. გაბიჩა-

ძის ნაწარმოებები, ა. მეღვედევი გამოეხმაურა ს. ცინცაძის საავტორო კონცერტს, გ. ტორაძემ გააშუქა ქუთაისში განხორციელებული ვ. აზარაშვილის ბალეტი „ხევისბერი“, ვ. იუზეფოვიჩმა — თელავის კამერული მუსიკის სემინარ-ფესტივალი და სხვ.

ამ მასალებში თანამედროვე ქართული მუსიკის მიღწევები ძირითადად სწორად და დამაჯერებლად არის შეფასებული. თუმცა, ზოგჯერ ვაწყვდებით წინააღმდეგობებსაც. ასე მაგალითად, ვ. იუზეფოვიჩის წერილში: „ორი კვირა თბილისის საოპეროსთან“ მაღალი შეფასება ეძლევა არა მარტო ვ. ყანჩელის ოპერას „და არს მუსიკას“, არამედ მის სიმფონიურ შემოქმედებასაც, სახელდობრ „ბგერისა და სიჩუმის ანტინომიას“, რაც რთული ფილოსოფიური კატეგორიების რანგში აპყავს ცნობილ საბჭოთა მუსიკისმცოდნეს ი. ბარსოვას, რომლის აზრი მოტანილია ვ. იუზეფოვიჩის ზემოაღნიშნულ სტატიაში. ამასვე აღსატურებენ ეურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ ფურცლებზე სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული გ. ორჯონიკიძისა და ნ. ზეიფასის წერილები.

„სოვეტსკაია მუზიკას“ მომდევნო ნომრის (1985 წლის № 8) „საკონცერტო მიმოხილვაში“ კი, სადაც ლაპარაკია ვ. ყანჩელის ახალი ქმნილების „სევდა ნათელის“ მოსკოვურ პრემიერაზე, ეკითხულობთ კატეგორიული ტონით გამოთქმულ თვალშისაცემ განცხადებას: «Как и многие предыдущие сочинения грузинского автора «Светлая память» უნდა იყოს «Светлая печаль» — მ. ა.) основана на простых, почти плакатных и эмоционально сильно воздействующих приемах — протянутые, разнообразные по оркестровой окраске звучности интонации, близкие старинным грузинским песнопениям, чередуются со «взрывами» туттирных пластов».

ასეთი დახასიათება სრულიად არ შეესაბამება ვ. ყანჩელის ესთეტიკის არსს, რადგან პლაკატურობასა და ძლიერმოქმედ საშუალებებს საერთო არაფერი აქვთ ფილოსოფიური აზროვნების კატეგორიებთან. †

ასევე არასწორად არის გაგებული ამ ნაწარმოების კიდევ ერთი არსებითი თავისებურება — შექსპირის, გოეთეს, პუშკინის, ვალაკიონის პოეზიიდან მოტანილი სტრიქონების დედნისეულ ენაზე შესრულების ამოცანა, რითაც ვ. ყანჩელი ამდიდრებს და ამრავალფეროვნებს თავისი პარტიტურის

ფონეტიკურ გამომსახველობას. ^{მრავალფეროვნება აქ, ისევე როგორც ოპერის შემთხვევაში არს მუსიკა, აფართოვებს ყანჩელის მხატვრულ ფინიგანულ ტემბრულ-აუსტიკურ პალიტრას და, ამავე დროს, ხელს უწყობს ზოგადსაკაცობრიო იდეების, გლობალური პრობლემატიკის გამოხატვას.}

საერთოდ კრიტიკული პათოსი დამახასიათებელია „საკონცერტო მიმოხილვის“ რუბრიკით გამოქვეყნებული მასალებისათვის, რომლებიც იბეჭდება ხოლმე ფსევდონიმით «МУЗЫКАНТ». ვიცი, რომ ეს მიღებულია ეურნალისტიკაში. მაგრამ რატომ იბეჭდება ფსევდონიმით მაინცა და მაინც კრიტიკული მასალები? განა ბუნებრივი არაა სურვილი იცოდეთ ვინ არის და რამდენად კომპეტენტურია კრიტიკოსი?

ეროვნული კულტურების გარედან აღქმა საჭიროა და აუცილებელი. უცხო თვალს უყველოვის თავისებურად ხედავს მხატვრულ მოვლენებს, შემოქმედებითი ცხოვრების პროცესებს. მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია კულტურების შესწავლა „შიგნიდან“. ისე, როგორც ამას აკეთებდა გივი ორჯონიკიძე. ჩვენ ერთობლივი ძალებით უნდა გავაგრძელოთ მისი ტრადიციები და ეროვნულ კულტურებს ვიკვლევდეთ ეროვნული ფსიქოლოგიისა და ტრადიციების საფუძველზე, სულიერი ცხოვრების სხვა სფეროებში მიმდინარე პროცესების გათვალისწინებით. ეს ოდენ ფართო კონტექსტი ნათელს მოჰყვანს მხატვრული აზროვნების ფარულ შრეებს, ურომლებოდაც ვერ დაიხატება სრული სურათი, ვერ წარმოჩნდება განსახილველი მოვლენებისა და ობიექტების მთელი არსი.

კარგი იქნება თუ ეურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ რედაქცია გააფართოვებს თავის კონტაქტებს ეროვნული მუსიკალური კულტურების წარმომადგენლებთან, შემოიღებს ახალ რუბრიკას: „რესპუბლიკური პრესის ფურცლებზე“, რომლის საშუალებითაც თავის მკითხველებს დროდადრო გააცნობს მოქმედ რესპუბლიკების სპეციალისტთა შემოქმედებას.

ბადასაწყვეტი ამოცანები

რუსულან წურწუშია

შურნალი „მუსიკალნაია ჟიზნი“ პოპულარულ პერიოდულ გამოცემას წარმოადგენს. მას ევალება ჩვენი უზარმაზარი ქვეყნის მუსიკალური ცხოვრების გაშუქება, საგანმანათლებლო-შემეცნებითი ხასიათის პუბლიკაციების გამოქვეყნება. ასეთი პუბლიკაციები კი მის ფურცლებზე ცოტა არაა და, რაც მთავარია, მაღალპროფესიულ და მხატვრულ დონეზეა შესრულებული. განსაკუთრებით გამოიყოფილი იმ მასალებს, რომლებიც ეძღვნება მსოფლიო მუსიკალური კულტურის შედევრებს, ჯაზურ ხელოვნებას, მუსიკისა და ლიტერატურის, მუსიკისა და ხელოვნების სხვა დარგების კავშირ-ურთიერთობების საკითხებს. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ასეთი ხასიათის ნარკვევების გამო უყვართ ეს ჟურნალი, ისინი უზრუნველყოფენ მის მკითხველთა და, ამდენად, საერთოდ მუსიკისმოყვარულთა რიგების ზრდას.

დღევანდელი მუსიკისმოყვარული ისევე იმ კვრებს ეთაყვანება, რომელსაც მისი წინამორბედი აღმერთებდა რამდენიმე ათეული წლის წინ. იგი უყოყმანოდ იღებს კლასიკას, ხოლო თანამედროვე ავტორთა თხზულებები ვერ ხვდება მისი ესთეტიკური ინტერესების სფეროში ცალკეული გამონაკლისის გარდა, ისეთის, როგორცაა მაგალითად, რ. შჩენდრანის „მხიარული შაირები“. ამიტომ, ცხადია, მუსი-

კის მოყვარულისათვის (და არა მარტო მისთვის) მიუღებელი განურჩევლად ყველა თანამედროვე მხატვრული მოვლენის მაღალი შეფასება, რასაც, სამწუხაროდ, ადგილი აქვს ჩვენი „მუსიკალური“ თუ „არამუსიკალური“ პრესის ფურცლებზე. ვფიქრობ, ჟურნალი „მუზ. ჟიზნის“ მკითხველს და, ამდენად, მთელს ჩვენს მუსიკალურ კულტურას მეტ სარგებლობას მოუტანს, არცთუ ყოველთვის რეალური ეთარების ამახველი წერილების ნაცვლად, თანამედროვე მუსიკის მიმართ ინტერესის აღმძვრელ ნარკვევებს რომ გამოაქვეყნებდეს, არასპეციალისტ მკითხველს თანამედროვე საბჭოთა და საზღვარგარეთული მუსიკის მაღალმხატვრული ნიმუშების მაგალითზე, ლიტერატურის, სახეითი ხელოვნებისა თუ არქიტექტურის სფეროებიდან პარალელების მოხმობით განუმარტავდეს იმ ახალი მხატვრული სიმბოლოების არსს და მნიშვნელობას, ჩვენმა ეპოქამ რომ დაამკვიდრა მუსიკის ინტონაციურ ლექსიკონში. აუხსნიდეს თუ რა მიმართებაში იმყოფება ტრადიციული, ე. ი. ჩვეული და ახალი მუსიკალურ-ესთეტიკური იდეალები, როგორ უნდა მიუახლოვდეს ამ სამყაროს და ა. შ. მით უფრო, რომ ჟურნალს შესაბამისი რუბრიკები გააჩნია, მათ შორის „ჩვენი სახალხო უნივერსიტეტი“. ჩემი აზრით, ამ რუბრიკით მოწოდებული



ასეთი ჩასიათის მასალა მეტად შეუწყობდა ხელს ჟურნალს თავისი საგანმანათლებლო-აღმზრდელობითი ფუნქციის შესრულებაში, და ამდენად, უფრო გამართლებული იქნებოდა, ვიდრე, მაგალითად, ის ექვსი ვრცელი ლექცია, რომელიც განსახილველ პერიოდში ფორტეპიანოს აწყობას მიეძღვნა და, ალბათ, ასიათასიანი მკითხველიდან სულ რამდენიმე ასეულის ყურადღება მიიპყრო.

რადგან სიტყვა რუბრიკებზე ჩამოვარდა, აქვე აღვნიშნავდი იმასაც, რომ მათი მრავალრიცხოვნება და მრავალფეროვნება უთუოდ მეტყველებს „მუზ. ქიზნი-სა“ და მის მკითხველთა ინტერესების მრავალმხრივობაზე. მაგრამ, სამწუხაროდ, 1983-85 წლების მანძილზე ჟურნალი ყოველთვის ვერ ახერხებდა ზუსტად განესაზღვრა ნოწოდებული მასალის თემატიკური შესატყვისობა რუბრიკასთან. ერთ ასეთ მაგალითს მოვიყვან: რასაკვირველია, შესანიშნავი რუბრიკაა „ნორჩებს — მუსიკის შესახებ“. ამ რუბრიკით უკანასკნელ წლებში არა ერთი საინტერესო, ცოცხალი მასალა გამოქვეყნდა. საინომუოდ აღვნიშნავდი წერილებს, ნორჩებს მუსიკაზე შეყვარებულ სხვადასხვა პროფესიის ადამიანებს რომ აცნობენ და მათ მაგალითზე ასწავლიან, რა ადგილი უჭირავს მუსიკას, საზოგადოდ, ადამიანის ცხოვრებაში. მაგრამ, ცხადია, ბავშვებისათვის არ უნდა ყოფილიყო განკუთვნილი რსფსრ სკოლის დამსახურებული მასწავლებლის ა. არტობოლევსკაიას მეთოდიკური ხასიათის ვრცელი ნაშრომი, რომელიც გაგრძელებებით იბეჭდებოდა 1985 წლის ნომრებში. რა უნდა უთხრას ნორჩ მკითხველს ასეთმა სიტყვებმა: «Сказав

ребенку, что его руки должны быть свободными, гибкими, как «резиновый шланг для поливки» (или сделать другое подобное сравнение), надо добиваться, чтобы сила «текла» по всей руке от плеча к кисти и кончику пальца, как вода по шлангу». შესაძლებელია, ამგვარი შეგონება რაიმე სარგებლობას მოუტანს დამწყებ პედაგოგს, მაგრამ ასეთი პირველი შეხვედრა მუსიკასთან“ (ნაშრომს ასე ეწოდება) მოზარდს ნამდვილად რომ ვერ მოუტანს სიხარულს, ამაში კი ღრმად ვარ დარწმუნებული.

შევეხები ჩვენი ვანხილის მთავარ თემას — მუსიკალური კრიტიკის მდგომარეობას ჟურნალის ფურცლებზე. „მუსიკალნიაა ეიზნს“ ამ თვალსაზრისით მაღალი პასუხისმგებლობა ეკისრება, მაგრამ, გულახდილები თუ ვიქნებით, უნდა ვლიაროთ, რომ მის ფურცლებზე მუსიკალური კრიტიკა, როგორც ასეთი, არ არსებობს. ცალკეული კრიტიკული გამოთქვამები ისეა ჩაკარგული სახტობ მასალაში, მათ მიკვლევას დიდი ძალისხმევა სჭირდება. ამასთან დაკავშირებით მინდა ვაიხსენო ერთი აზრი, რომელსაც ბრწყინვალედ, მისთვის ჩვეული გონებაშახილობით ავითარებს გივი ორჯონიკიძე თავის უკანასკნელ წიგნში „თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და აოციოლოგიის შექმნა“, რომელსაც გამომცემლობა „ხელოვნება“ გამოსცემს ქართულ ენაზე. მასში სხვა მრავალთან ერთად ვანხილულია მუსიკალური კრიტიკის საკითხებიც, დახატულია ბევრი ისეთი სიტუაცია, ძალიან რომ მოგვაგონებს აქ გამომსვლელთა მიერ აღწერილს. როგორც გ. ორჯონიკიძე წერს, მძაფრი კრიტიკული წერილი ჩვენს დროში უფრო ავტორის გამოუცდლობა-

ზე მეტყველებს, ვიდრე განსაკუთრებულ ტემპერამენტზე, რადგან ამ სითამამისათვის მას ისეთ დღეს დააყრიან, შეორედ ასეთ შეცდომას აღარ გაიმეორებს. გამოცდილი კრიტიკოსი კი, ამა თუ იმ ავტორის რომელიმე კონკრეტული ნაწარმოების ნაკლოვანი მხარის აღნიშვნისას, თავის შენიშვნას ისეთი ქათინაურებით გააწონასწორებს, რომ ეს შენიშვნა ქებით ნასიამოვნებ ავტორსაც კი შეუნიშნავი რჩება. სამაგიეროდ, საერთო ნაკლოვანებებზე უმისამართო წერა არავითარ საფრთხეს არ შეიცავს და ამ პრაქტიკას კრიტიკა თამამად იყენებს. გ. ორჯონიკიძის მიერ აღწერილი სიტუაცია კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ქართული მუსიკალური კრიტიკა გამორჩეული ვითარების შექმნისაკენ არ ისწრაფვის და თავისი პოზიციით სრულებითაც არ ქმნის დისონანსს სამამულო მუსიკალური კრიტიკის საერთო მდგომარეობასთან.

უნდა ითქვას კიდევ ერთი ტენდენციის შესახებ, რომელიც თავს იჩენს ჩვენს კრიტიკულ ლიტერატურაში. ეს არის წაყრუება, ნაკლოვანებებისათვის დუმილით გვერდის ავლა. მავალითისათვის შორს წასვლა არ დაგვირდება. შეგახსენებთ ერთ პუბლიკაციას „მუზ. ჟიუნის“ ფურცლებზე. 1982 წლის შემოდგომაზე თბილისში გაიმართა ამერიკაეკასიისა და ბალტიისპირეთის რესპუბლიკების, მოსკოვისა და ლენინგრადის ახალგაზრდა კომპოზიტორთა კამერული მუსიკის ფესტივალი. თავისთავად საინტერესო ფესტივალის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნაობა იყო მის ბოლოს გამართული საოცრად საქმიანი, პირუთენელი დისკუსია, სადაც ნაკლოვანებებზე მსჯელობა შემოქმედებით, მეგობრული კეთილგანწყობის ატმოსფეროში მიმდინარეობდა.

ამ მოგონებას ჟურნალი გამოეხმაურა 1983 წლის გაზაფხულზე, ე. კურილენკოს ინფორმაციულ-მიმოხილვითი ხასიათის წერილით. ავტორმა თავი აარიდა რეალური ვითარების წარმოჩენას და გამოისახა იმაში იპოვა, რომ საერთოდ არ დაასახელა დისკუსიაზე გაკრიტიკებული ნაწარმოებები. ე. კურილენკოს თავისას ვერ დავუკარგავთ. გარკვეული თვალსაზრისით, დუმილიც მისი დამოკიდებულების გამოხატვაა, მაგრამ წაყრუება არ შეიძლება კრიტიკოსის პოზიციის გამოხატველი გახდეს, ასეთ შემთხვევაში კრიტიკა საერთოდ დაკარგავს თავის პოზიციებს კულტურის მთლიან კონტექსტში.

აქ ყველანი და მათ შორის მეც, შემტევი, პრინციპული კრიტიკის მომხრენი ვართ. მაგრამ ნაკლოვანებების ძიების ყინით შეპყრობილმა კრიტიკოსმა ქეშმარიტებას არ უნდა უღალატოს. როგორც ერთ-ერთმა გამომსვლელმა აღნიშნა, კრიტიკოსი ზოგჯერ შეიძლება შეცდეს კიდევ და ეს შეცდომა მას უნდა მივეუტევოთ. ავტორს მიტევებით კი მივეუტევებთ, მაგრამ მანც უნდა აღვნიშნო ერთი უმართებულო კრიტიკული პოზიციის შესახებ, რომელსაც „ადგილი“ ჰქონდა ნ. სავინოვის სტატიაში «Слагаемые успеха» (1985, 84). იგი თბილისის ოპერის თეატრის მოსკოვურ გასტროლებს მიეძღვნა. რეცენზენტმა უკამათოდ მიიღო მხოლოდ ორი სპექტაკლი — „დაისი“ და „ღონ-ჟუანი“. არაფერს ვიტყვით ორი ახალი ქართული ოპერის სავინოვისეულ ინტერპრეტაციაზე, რადგან ავტორი, გარკვეული თვალსაზრისით, რეალურ ვითარებას გამოხატავს, როცა წერს „в двух спектаклях, поставленных режиссером (იგულისხმება რ. სტურუა — რ. წ.)

безусловно заключен заряд полемичности». და თუმცა იგი მთლიანობაში მაღალ შეფასებას აძლევს როგორც ბ. კვერნაძისა და გ. ყანჩელის ნაწარმოებებს, ისე რ. სტურუას ნამუშევარს, ძნელი არაა შევნიშნოთ, რომ კრიტიკოსი მაინც იმათ რიცხვს მიეკუთვნება, ვისთვისაც ამ სპექტაკლებში ყველაფერი მისაღები არაა. რეცენზენტს ბევრ რამეში ვერ დავეთანხმებით, მაგრამ ვერც ვუსაყვედურებთ, რადგან პოზიციის არჩევა მისი უფლებაა. სამაგიეროდ, გაცელებას იწყებს ნ. სავინოვის პოზიცია თბილისელების მიერ განხორციელებული „სალომეს“ მიმართ. აღიარა რა ეს სპექტაკლი «одним из самых заметных явлений в музыкальной жизни страны», იგი ოპერის დამდგმელისა და შემსრულებლებისაგან, მოითხოვს «проявить свое отношение к пьесе Уайльда». მაგრამ სამწუხაროდ, თითქმის ვერ ამჩნევს მისს, რაც ყველამ ერთხმად აღიარა და აუცილებლად უნდა შეენიშნა კრიტიკოსს, თუ იგი სპექტაკლის რეცენზირებას მოჰკიდებდა ხელს: ყველაფერს, რასაც ასე ბრწყინვალედ აკეთებენ ჯ. კახიძე და ც. ტატიშვილი, შთაგონებულია რ. შტრაუსის გენიალური მუსიკით, მოდის იმ სამსახრიდან, რომელიც ჩვენი საუკუნის ამ ურთულეს და უმშვენილეს სოპერო პარტიტურაშია განსახელებული.

ჟურნალ „მუზიკალნაია ჟიზნის“ ფურცლებზე განსახილველ პერიოდში ქართულ მუსიკალურ კულტურაზე არც ისე ბევრი მასალა გამოქვეყნდა — სულ ოთხიოდე სტატია უკვე ხსენებულის გარდა. ცხადია, მათ ანალიზს არ შეეუდგები. თუმცა ერთს კი აღვნიშნავ-

დი: რასაკვირველია, ყოველი ეროვნული კულტურა საკუთრებს „გარედან“ შეფასებას, ამიტომ იგი მიესალმება ყოველ გამომხატურებას ჩვენი ქვეყნის კულტურული ცენტრიდან. მხოლოდ მადლობა გვეთქმის იმის გამო, რომ ჟურნალმა თავისი გამოცდილი ავტორების ძალეებით აღნიშნა ი. თაქთაქიშვილის, ს. ცინცაძის, ვ. ჭაბუკიანის საიუბილეო თარიღები, მკითხველებს გააცნო ნ. ფალიაშვილის „დაისი“ რუბრიკით „საბჭოთა მუსიკის საგანძურად“.

ბუნებრივია, რომ ჩვენი ქვეყნის გრანდიოზულ მუსიკალურ პანორამაში ყოველ რესპუბლიკას მსხვილი შტრიხით ვერ გამოყოფ. თუმცა ამ პატარა მოცულობის ჟურნალში გარკვეული ადგილის გამოთავისუფლება, ალბათ, შეიძლებოდა იმ ვრცელი რუბრიკების ხარჯზე, მხოლოდ მშრალ ინფორმაციას რომ იძლევიან მომხდარი ფაქტების შესახებ. მით უფრო, რომ ეს მასალა არასპეციალისტ მკითხველს არსებითად არაფერს აძლევს, ხოლო დაინტერესებულთათვის მას ასეთივე წარმატებით დასტამბავდა სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის ინფორმაციული ბიულეტენი, რომელიც რეგულარულად გამოდის.

ასეა თუ ისე, ყოველი ეროვნული კულტურა თავისას მოითხოვს ჟურნალისაგან და „მუზიკალნაია ჟიზნიც“ ცდილობს თავისი შესაძლებლობების ფარგლებში, ეს მოთხოვნა დააკმაყოფილოს.

სახსოვრებელი სასლები—პანსიონატები

საქართველოს შუამთიანეთისთვის

ალექსანდრე ჯაფარიძე

ბაპურიანი, — ეს შესანიშნავი კურორტი, დიდ სიხარულს ანიჭებს დამსვენებლებს წლის ყოველ დროს, ზამთარში კი სათხილამურო სპორტის მოყვარულებს.

ზრუნვა არასოდეს აკლდა ბაკურიანს, მაგრამ საზრუნავი და საფიქრალი კიდევ უფრო მეტია სამომავლოდ.

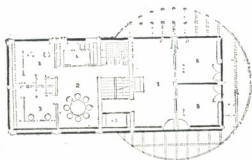
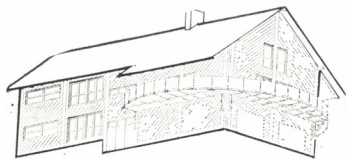
დაეფინება თუ არა თოვლი ბაკურიანის მთებსა და ველებს, დიდი და პატარა, შინაური და უცხო მისკენ მიემუჩრება. მოძალეტულ დამსვენებლებს იგი ვერ უწყევს ჭეროვან მასპინძლობას. ჩვენში ზამთრის სპორტს ხომ

ძირითადად ბაკურიანი და მშენებარე გუდაური მასპინძლობს. კიდევ რამდენი ასეთი ადგილი ელის ზამთარში დამსვენების მოყვარულებს კავკასიონის ფერდობებზე, ბუმბერაზ მთათა ზეგნებზე.

არქიტექტორთა საერთაშორისო ბაკურიანის სათხილამურო კლუბმა, რომელიც 1985 წლის თებერვალში დაარსდა, საქართველოს არქიტექტორთა კავშირთან და საქართველოს ალკე ცენტრალურ კომიტეტთან ერთად გამოაცხადა ღია კონკურსი საცხოვრებელი სასლების-პანსიონატების პროექტების შესაქმნელად, სახელმწიფო, კოოპერატიული და ინდივიდუალური მშენებლობისათვის საქართველოს შუამთიან საკურორტო კლიმატურ ზონაში.

კონკურსის მიზანი იყო გამოვლინებინა საუკეთესო არქიტექტურული-დაგეგმარებითი და კონსტრუქციული გადაწყვეტანი საკურორტო ზონაში საცხოვრებელი ნაგებობებისთვის, რომლებიც გამოიყენება როგორც პანსიონატები დამსვენებლებისათვის და, ნაწილობრივ, მკვიდრი მცხოვრებლებისათვის.

კონკურსის პროგრამა ითვალისწინებდა კომფორტისა და მოხერხებულობის მხრივ მაღალი დონის პროექტებს, ნაგებობის სილამაზეს ადგილობრივი ბუნებრივი



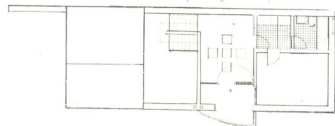
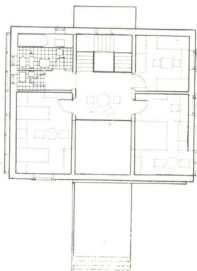
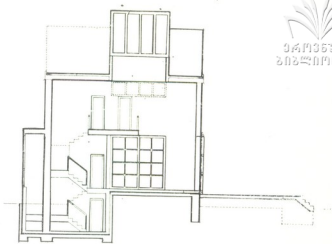
პირობებისა და ლანდშაფტის გათვალისწინებით, აგრეთვე მშენებლობის მაღალ ხარისხს, გულისხმობდა სწმუნებლო ორგანიზაციის ამალგებას და საექსპლოატაციო ხარჯების შემცირებას.

კონკურსის მონაწილეებს შეეძლოთ დაეპროექტებიათ როგორც სახლების ერთი ტიპი, ისე მთელი სერია. წარმოდგენილი იყო პროექტები ბულგარეთიდან, პოლონეთიდან, საფრანგეთიდან, ჩეხოსლოვაკიიდან, იაპონიიდან, ესპანეთიდან, აგრეთვე მოსკოვიდან, ლენინგრადიდან და საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებიდან. სულ 90 პროექტი. კონკურსის ყურდმ განიხილა წინადადებები სახელობითი პრემიების დაწესებისა და პუბლიკაციის შესახებ, აგრეთვე განსაზღვრა პროექტების შეფასების შემდეგი ძირითადი კრიტერიუმები: საავტორო კონცეფციის ორიგინალობა, ფუნქციონალური მიზანშეწონილობა; არქიტექტურული მხატვრული სახეობის ორგანულობა და შთამბეჭდაობა; ეკონომიკური ეფექტურობა; სამშენებლო ტექნიკური ხარისხი; ქალაქთმშენებლობის ეფექტი.

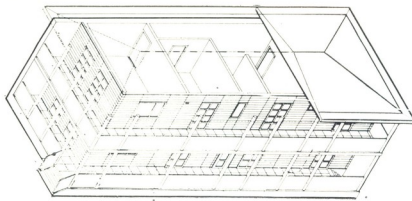
წარმოდგენილი პროექტები რამდენიმე ჯგუფად დაიყო.

პირველ ჯგუფს მიეკუთვნა პროექტები, რომელთა ავტორებმაც სრულად გაითვალისწინეს საპროგრამო ამოცანა და თავიანთი არქიტექტურული კონცეფციით დამაჯერებლად ასახეს იგი. ფუნქციონალური სიზუსტე, ლაკონიზმი, ზომიერება, რეალურისა და ორიგინალურის შერწყმა ნიშანდობლივია პრემირებული პროექტებისათვის.

მეორე ჯგუფს მიეკუთვნა პროექტები, რომლებიც ხშირად მეორე



I პრემია
I პრემია



დება მრავალრიცხოვან კატალოგებში და უკვე საკმაოდ ცნობილია. თუმცა უმრავლესობაში, სწორედ გადაწყვიტა პროექტის ფუნქციონალური მხარე, მაგრამ არქიტექტურულ იერს ნაყლები ყურადღება დაუთმეს.

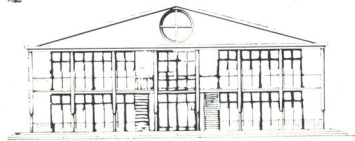
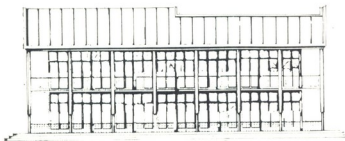
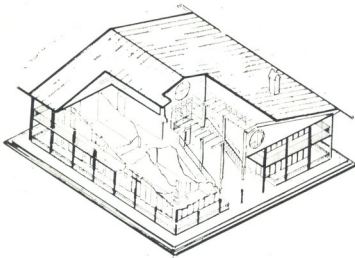
ამავე ჯგუფს მიეკუთვნა ე. წ. „ქალაქის არქიტექტურის“ პროექტები.

ყოფილ ღია კენჭისყრით განსაზღვრა კონკურსის ექვსი სახელობითი პრემიის ლაურეატი (გრანპრი), გამოავლინა კონკურსის 6 ლაურეატი და 6 პროექტს რეკომენდაცია მისცა კატალოგში შესატანად.

არქიტექტორთა საერთაშორისო კავშირის (მსა) პრეზიდენტის პრემია მიენიჭა ჩემ არქიტექტორებს ქალაქ ლიბერეციდან — იოზეფ პატრნის, მიროსლავ მასაკს, იანი შტემპელს, კარელი დუბნერს და ინჟინერ იარომირ სტრანსკის.

ისინი ჩეხოსლოვაკიის ერთერთი უძლიერესი სახელოსნოს წარმომადგენლები არიან და, რა თქმა უნდა, მათი მონაწილეობა ამ კონკურსში ფრიად სასიამოვნო ფაქტია. ჩემ არქიტექტორთა პროექტი გამოირჩევა ამოცანის სრულყოფილი ხორცშესხმით, არქიტექტურული პალიტრა მდიდარი და საინტერესოა.

წარმოდგენილი იყო 4 ტიპის საცხოვრებელი სახლების პროექტები. თითოეული მათგანი ითვალისწინებს 3,4,5 და 6 ოთახს. პროექტები ერთმანეთისაგან განსხვავდება არქიტექტურული ორიენტაციით, ამავე დროს, ყოველი მათგანი შეიცავს ორიგინალურ იდეას. მათში, გარდა მეტად საინტერესო არქიტექტურული დაგეგ-



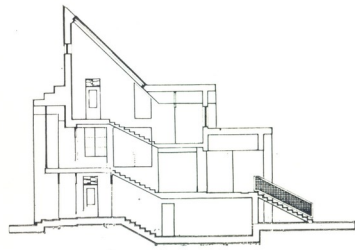
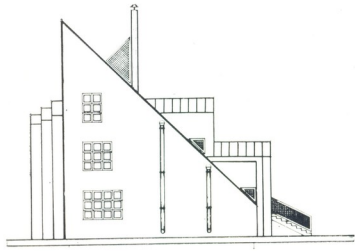
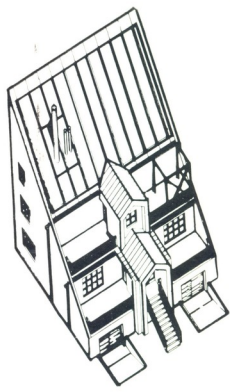
- I პრემია
- II პრემია
- III პრემია

მარგებითი იდეებისა, გათვალისწინებულია ინდუსტრიული მშენებლობის ახალი მეთოდები და მასალები. უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორებმა გამოიყენეს ქართული არქიტექტურის ტრადიციული ელემენტები.

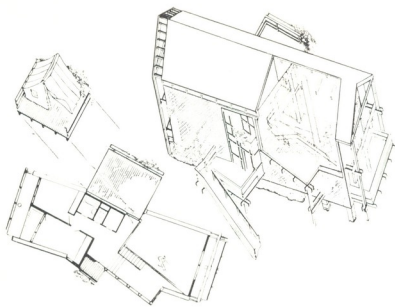
არქიტექტორთა საერთაშორისო სათხილამურო კლუბის პრეზიდენტის პრემია მიენიჭა ესპანელ არქიტექტორს მანოლო ნუნიეს — იანოვსკის. „მანოლო“ — ამ სახელით იგი ცნობილია მსოფლიოს არქიტექტურულ საზოგადოებაში. აღრე იგი მუშაობდა ცნობილ ესპანელ არქიტექტორთან რიკარდო ბოფილთან ერთად ე.წ. „ტალერის“ ჯგუფში და ავტორია მრავალი საინტერესო, ნოვატორული ნაგებობისა ესპანეთში, საფრანგეთში, ბელგიასა და აფრიკის ქვეყნებში. დღეს მას პარიზში, ბარსელონასა და ბრიუსელში საკუთარი საპროექტო ბიუროები აქვს და ძალიან ნაყოფიერად შრომობს. მანოლოს პროექტში ერთ არქიტექტურულ მოცულობაშია გაერთიანებულია ოთხივე ტიპის ბინები, რაც მის დიდ ეკონომიკურ ეფექტს განაპირობებს. გამოყენებულია ერთი ტიპური პანელი მისი მარტივი ვარიაციებით, ერთი ტიპის სვეტები და ორმაგი გარეგანი შემიწვება.

კონსტრუქციული გადაწყვეტა გულისხმობს პანელების წინასწარ დამზადებას, აგრეთვე ქვის წყობის ტრადიციულ გამოყენებას. პროექტი ელემენტურია და უდავოდ იპოვის დამკვეთს.

საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის პრემია მიენიჭა ლიტველ არქიტექტორებს — არტუ-



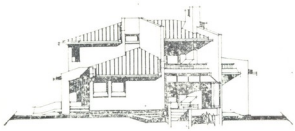
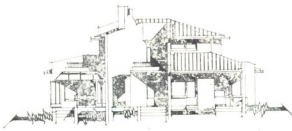
II პრემია
III პრემია



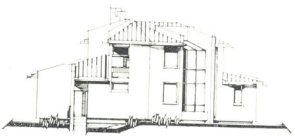
რას ბლოტინის და სიგისტას კონცეივიჩუსს.

არქიტექტორებმა საკონსტრუქციო ბინები განალაგეს სხვადასხვა დონეზე, ამით ერთდროულად შექმნეს ტერასები დასვენებისათვის ისე, რომ ფასადი, რომელიც სამხრეთისკენა ორიენტირებული, ითვალისწინებს სახურავს შვის ბატარეებით, ე.ი. სითბოს გენერატორებს.

სახლებში კარგადაა გადაწყვეტილი ზონირება, დამსვენებლებს შეუძლიათ გამოიყენონ სახლის ცოკოლი, ექმნება შესაძლებლობა ზამთრის ბალის მოსაწყობადაც.

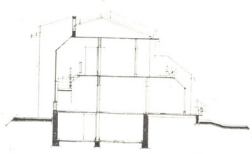


საქართველოს ალკ ცენტრალური კომიტეტის პრემიით აღინიშნა მოსკოველი არქიტექტორების — ალექსანდრე ეგერევის, მიხეილ ლობაზოვის და ანდრეი ჩელცოვის პროექტი. მასში გამოყენებულია ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციები თანამედროვე არქიტექტურისა და საშენებლო ტექნიკის გათვალისწინებით. ავტორებმა მიაღწიეს სიმარტივეს, ამავე დროს, ნაგებობის ინდივიდუალურ გამომსახველობას.



საქართველოს მინისტრთა საბჭოსთან არსებული საკურორტო სამმართველოს პრემია მიენიჭებულაგრეთ არქიტექტორებს — როსენ სავოცს და ოლეგ ნიკოლოვს. ავტორებმა მხედველობაში მიიღეს საქართველოს შუამთიანეთის, კერძოდ ბაკურიანის ბუნებრივი და კლიმატური თავისებურებანი. ეს გარემოება კი შესაძლებლობას იძლევა მაქსიმალურად იქნას გამოყენებული მშენებლობის შესაძლებლობანი.

დამუშავდა სქემების ოცამდე



- V პრემია
- V პრემია
- V პრემია

ვარიანტი, რომელთა საფუძველზე შემდგომში შეიძლება ამოცანების ინდივიდუალური გადაწყვეტა.

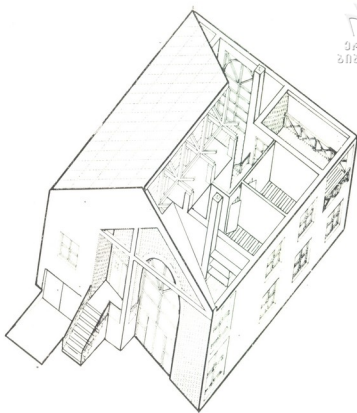
ბულგარეთის არქიტექტორთა სახილამურო კლუბის პრემია მიენიჭა მოსკოველ არქიტექტორებს — ვ. რუდინცერს და გ. ლორინს. პროექტი გამოირჩევა საინტერესო მოცულობითი გადაწყვეტით. ოთახები განლაგებულია სხვადასხვა დონეზე, აღსანიშნავია აგრეთვე სამეურნეო ტერიტორიის ზონირება. სახლის არქიტექტურული სახე არასტანდარტულია და მეტად საინტერესო.

ავტორების მიერ შემოთავაზებული ფასადის სხვადასხვა ვარიანტი, ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვნად გაამდიდრებს დასახლების არქიტექტურულ იერს.

კონკურსის ლაურეატობის წოდება და ექვსი პრემია მიენიჭათ ავტორთა კოლექტივებს: ხ. მიტუკაში, გ. იამა, კ. მორია (ტოკიო, იაპონია) დ. ახვლედიანი, ნ. ახვლედიანი, ვ. გორგაძე, დ. მანჯგალაძე (თბილსი). ა. ნეკრასოვი, ი. ოსიპიანი (მოსკოვი). ა. კშიყანსკი, ბ. შუბა, ი. მუსიალი, ჩ. ყურაევიკი (ოპოლე, პოლონეთი), ი. ნოტკინი და კოლექტივი (ტაშკენტი, უზბეკეთი). ი. ვრაბელოვი, რ. ვრაბალოვა, ე. პროკეშევა (ბრნო, ჩეხოსლოვაკია).

გარდა ამისა, ყოურიმ კატალოგში შესატანად რეკომენდაცია მისცა პროექტებს, რომელთა ავტორებია: ტ. შლიკოვა, ა. ზიკოვი (ნოვოკუზნეცი), ს. რევიშვილი (თბილსი), ა. ბელიაევი (მოსკოვი), მ. და ვ. ორლოვები (ლენინგრადი), ბ. ლევიანტი, ი. შალმინი (მოსკოვი), ა. ჯანაშია და ტ. კვაცბაია (სოხუმი).

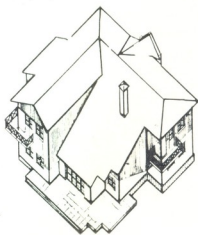
კონკურსმა დიდი ინტერესი გამოიწვია როგორც არქიტექტურული საზოგადოებისა, ისე უწყებათა შორის, გამოავლინა ძიებ-

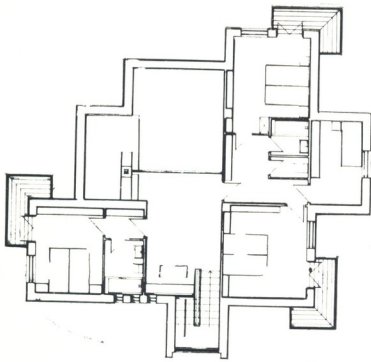


VI პრემია

ათა მრავალფეროვნება არქიტექტურულ დაგეგმარებასა და კომპოზიციურ-სტილისტურ გადაწყვეტაში. ახლა უკვე ჭერი პროექტების პრაქტიკულ განხორციელებაზეა.

ავტ. დ. ახვლედიანი, ნ. ახვლედიანი, დ. მანჯგალაძე, ვ. გორგაძე





* * *

დიდი ბაკურიანის დასვენების, ტურიზმისა და სპორტის განვითარების პერსპექტივები განიხილა დაბა ბაკურიანში გამართულმა თათბირმა, რომლის მუშაობაში მონაწილეობდნენ ამხანაგები: ჯ. ი. პატიაშვილი, გ. ა. ანდრონიკაშვილი, პ. გ. გილაშვილი, გ. ნ. ენუქიძე, ბ. ვ. ნიკოლსკი, დ. ლ. ქართველიშვილი, ო. ე. ჩერქეზია, ვ. გ. ლორთქიფანიძე, რესპუბლიკის მთელი რიგი სამინისტროებისა და უწყებების, საპროექტო ორგანიზაციების ხელმძღვანელები.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და რესპუბლიკის მთავრობის დავალებით შემუშავებულია დიდი ბაკურიანის გენერალური გეგმა. ძირველი რიგის მშენებლობა დამთავრდება ხუთწლედის ბოლოსათვის, მეორე კი 2010 წლისათვის.

გეგმა ითვალისწინებს დაბის მიმდებარე ველზე სხვადასხვა სახის ნაგებობათა კომპლექსების შექმნას. სასტუმროები და ჯანმრთელობის კერები, ტურისტული და სპორტული დარბაზები, ახალი საცხოვრებელი კორპუსები ყოველწლიურად, ერთდროულად მიიღებს შვიდი ათასამდე დამსვენებელს, ტურისტს, სპორტსმენს, 3500 სტუმარს.

დაბის სამხრეთ მხარეს, ბაკურიანისთვის შემუშავებული სპეციალური პროექტებით გაშენდება ახალი საცხოვრებელი ზონა. პროექტი აქაც ითვალისწინებს მომსახურეობისა და დასვენების კომპლექსებს, ბავშვთა სპორტულ სკოლას და სხვა.

კურორტის განვითარებაში აქტიური მონაწილეობა უნდა მიიღოს ყველა საწარმომ და ორგანიზაციამ, რომლებიც მასთან ასე თუ ისე არიან დაკავშირებული, მათ ყოველწლიურად უნდა გამოყონ სახსრები კურორტის დასვენების ზონის დაპროექტებისა და მშენებლობისათვის. დასახული გეგმის განხორციელებაში მნიშვნელოვანი როლი ეკისრებათ ადგილობრივ პარტიულ და საბჭოთა ორგანოებს.

თათბირის შედეგები შეაჯამა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ჯ. პატიაშვილმა.

სიმბოლისური იდეების გარღვევა თეატრალურ ესთეტიკაში

მიხეილ კალანდარიშვილი

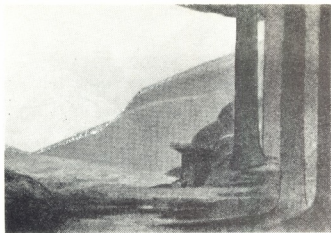
დოსტოევისკის ცნობილი ფრაზით, „იდეები დაფრინავენ ცაში“, ისარგებლა თავად-მა ს. ვოლკონსკიმ სახელგანთქმულ ჰელენ-რაუსს „სასაკლო ზეიმზე“ ყოფნისას, რომლის პროგრამაში ე. დალკოვის ადსაზრდელები უჩვენებდნენ რიტმული გიმნასტიკის ღირსებებს. ზეიმის ადოლფ აპიასეულ გაფორმებაში ს. ვოლკონსკიმ აღმოაჩინა გორდონ კრევის შირმები. მუსიკალური სურათების „მომღერალი ყვავილების“ და „ორფეოსის“ აღწერისას, რომლებიც თითქმის ამჟამად ძალზე პოპულარულ აერობიკაში განსწავლულობის შედეგებს ამჟღავნებდნენ, ვოლკონსკიმ გულმოდგინედ გაარჩია წარმოდგენების სცენოგრაფია: „სცენის წინა ნახევარი ბრტყელია, მეორე ნახევარზე განლაგებულია არქიტექტურული ნაგებობანი — კიბეები, მოედნები, რომლებიც იშლება სხვადასხვა მდებარეობაში და სხვადასხვა სიმაღლეზე; გვერდებიდან ისინი შემოზღუდულია „კრეგისეული შირმებით“. დაახ, „კრეგისეული შირმებით“. ვინც იცნობს დალკოვის უახლოესი მეგობრის ადოლფ აპიას ნამუშევრებს, მას ეს არც გაუკვირდება... კრეგმა მისი ნახატები რომ ნახა, წამოიძახა, „ნუთუ ეს აპიამ შექმნა ისე, რომ ჩემი ნამუშევრები არ უნახავსო“!

მართლაც, საუკუნის მხატვრული იდეები „დაფრინავენ ცაში“ და მთელ ქვეყანაზე გრცელდებოდნენ, როგორც ქარი ტალღებს, ის ევაზებოდნენ ერთმანეთს და მოულოდნელად მსოფლიოს სხვადასხვა გეოგრაფიულ წერტილში იჩენდნენ თავს.

მოძრაობის უწყვეტობა ამ იდეებს ამდიდრებდა და მათში ყველაფერ უნივერსალურს ხვეწდა, რაც შემდეგში თავს იჩენდა ხელოვნების ყველაზე უკიდურეს მიმართულებებსა და მეთოდებში. სიმბოლისმიდან გამომდინარე ეს იდეები ნაწილობრივ აისახა თეატრალურ ექსპრესიონიზმში, აბსტრაქტის თეატრის დრამატულ კონცეფციაში და ღრმა გავლენა მოახდინა მოდერნიზმის ევოლუციასა და პრაქტიკაზე.

შემთხვევითი როდი იყო, რომ ორი საუკუნის მიჯნაზე ადოლფ აპიას მიერ წამოყვანილ მიზანსცენების აგების არქიტექტურულ პრინციპს რადიკალური ძვრები მოჰყვა როგორც სივრცის სცენური გაფორმებისა და კონსტრუირების პრობლემების გადაწყვეტის საქმეში, ისე ფილოსოფიურ-ესთეტიკური იდეალების ცვალებადობის მხრივ, ადამიანის, ბუნებისა და გარემოს ურთიერთობის სრულიად ახლებური, გავების თვალსაზრისით ეს პრინციპი, ერთის მხრივ იძლეოდა სპექტაკლის განუსაზღვრელი ვარიანტების შექმნის შესაძლებლობას, ხოლო მეორეს მხრივ კი ამცირებდა ღრმა სიმბოლურ პლასტებს მოკლებულ ნაწარმოებთა პირობითი დეკორაციებით დადგმის შესაძლებლობას.

აპიას „ცოცხალი სინათლე“, რაც სცენაზე საშუაროს ფანტასტიკურ-მოჩვენებითი სახით ავლენდა და მყურებელს ირეალობის ილუზიას უქმნიდა, საყოველთაო მიღწევად გადაიქცა. მას XX საუკუნის ვერცერთმა ნოვატორმა რეჟისორმა გვერდი ვერ აუარა.



ადოლფ აპია

„პარსიფალი“

„ცოცხალ სინათლესა“ და მიზანსცენების აგვის არქიტექტურულ პრინციპზე აქ აღარ 'ივჩერდები', საგოამ ხელოვნების აპიასეული იერარქიის თეორია სრულყოფილი არ იქნება ისი უმნიშვნელოვახესი ელემენტის — მუსიკის გათვალისწინების გარეშე. თუმც ლაპარაკი მუსიკაზე, როგორც აპიას თეორიას ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილზე, უსამართლოა იწინებოდა იმიტომ, რომ მუსიკა შეადგენდა მთელ მის ცხოვრებას. ჟან მერსიე იხსენებს აპიას ყოველდღიურ ცხოვრებას და წერს: „ვენევაში, ტბის ნაპირზე პარტოხელა ცხოვრებამ მას განდევლის რეპუტაცია დაუქვიდრა. თეატრალური სამყაროს ლიდერები ჩადიოდნენ მისთან კონსულტაციის მისაღებად... თამამად შეიძლება ითქვას, რომ აქ წყდებოდა თანამედროვე დრამატული ხელოვნების ბედი... ხშირად ისმოდა როიალის ხმები, „ტრისტანისა და იზოლდას“ მელიოდები, ხან კი იგი (აპია — მ. კ.) მოულოდნელად შეწყვეტდა დაკვრას და ჩვენ ვისმენდით ქარის მონოტონურ, რიტმულ ხმაურს“².

დრამატურგს, კომპოზიტორს, რეჟისორს, მსახიობსა და მუსიკოს-შემსრულებელს შორის პარალელის გავლებამ აპია მიიყვანა მხატვრის განთავისუფლების იდეის აუცილებლობამდე, რაც გულისხმობდა „დილოვისა და მუსიკის სინთეზის ახალ სახეობას“³. ამ სინთეზამდე აპია მიიყვანა ნიცემს ადრეული ნაშრომის, „მუსიკის სულიდან ტრა-

გედის დაბადება“ (1870) გავლენამ. აპია აცხადებდა: „მუსიკიდან დრამის წარმოქმნა არ ნიშნავს იმას, რომ მუსიკალური ნაწარმი თავისთავად იქცევიან დრამატული იდეების წყაროდ; ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ მუსიკის საგანი უნდა ვახდეს იდეების საგანი. ეს განლავთ დრამატული ემოციის გასავსობოვება, რაც, თავის მხრივ, იმთაა ხაკარნახევი, რომ მუსიკა უსრუთველყოფს ცხოვრებაში დაფარულ გამოხატვის შესაძლებლობებს“⁴.

რეპეტიციის პროცესში მუსიკის შეტანა აპიას არსებით მომენტად მიაჩნდა. ეს მას საშუალებას აძლევდა თავიდანვე გამოველინებინა, შეეცვალა და გაესწორებინა იმ რეპეტიციების სადავო ბუხება, უწინ უმუსიკოდ რომ მიდიოდა. აქვე უნდა გავიხსენოთ მეიერჰოლდის, მარჯანშივილის, ტაიროვის, ახმეტელისა და რეჟისორული თეატრის სხვა ხოვატორების რეპეტიციები, რომლებსაც ისინი მუსიკის აკომპანემენტსა ქვეშ ატარებდნენ.

აპიამ კარგად იცოდა, რომ უახლოეს მომავალში ვერ წარმოიქმნებოდა საკუთარი მუსიკალური პარტატურის მქონე დრამატული ნაწარმოებები. ის სთვლიდა, რომ უმუსიკო პიესა კიდევ დიდხანს იარსებებდა ან იქნებ მუდამაც... მაგრამ მას სწამდა, რომ სადადგმო ხელოვნება მხოლოდ მაშინ იქცევა ხელოვნებად, თუ იგი მუსიკიდან აიღებს სათავეს.

აპიას მიაჩნდა აგრეთვე, რომ დრამატურგი მხოლოდ მაშინ გახდებოდა ხელოვნების სრულყოფილებიანი ბატონ-ბატრონი, თუ იგი ერთდროულად მუსიკოსიც იქნებოდა. ამ წინასწარი პირობით, მსახიობმა, რომელიც ისწრაფვის თავის ცოცხალ, პლასტიკურ სხეულს „დაუმორჩილოს სივრცე“, აუცილებლად, პირველ რიგში, ავტორისაგან უნდა აიღოს მუსიკა, მაშინ სივრცის ყველა ფორმა სინათლის ჩათვლით, დაემორჩილება მსახიობს, როგორც ავტორისეული მუსიკის უშუალო მატარებელს. აპია, უპირისპირებდა რა ერთმანეთს დრამატურგსა და კომპოზიტორს, დირიჟორსა და დამდგმელს, რომლებსაც მუსიკა შემსრულებლებთან მიაქვთ, იმ დასკვნამდე მიდიოდა, რომ მუსიკის გასაგებად სრულიადც არ არის აუცილებელი მუსიკოსი იყო, საჭიროა მხოლოდ ხედავდ მის უდავო ფორმალურ ძალას.

* იხ. მ. კლანდაროვილი — „თეატრალური სიმბოლიზმის შესახებ“. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984 წ. № 5, „ადრეული თეატრალური სიმბოლიზმი“ „თეატრალური მოამბე“, 1984 წ. № 3.

მუსიკის მორგანიზებელი როლი თანამედროვე თეატრალური სტილის შექმნაში, სტილისა, რომელიც ემყარება დიალოგსა და მუსიკის ხარისხობრივად სრულიად ახალ კავშირს, საშუალებას მოგვცემს დავუბრუნოთ დრამატულ ხელოვნებას თავისი „თვითღირებულება“. ჩვენ კარგა ხანი არასწორ გზას ვაღწეოთ — ამბობდა აპია — ჩვენ დავანგრიეთ ის ხელოვნება და ჩავებლაუქეთ მის მხოლოდ იმ ნაწილს, რომელიც აუცილებლობის შემთხვევაში, იარსებებს უსცენოდაც. მართლაც, ბევრისთვის დრამატული ხელოვნება — ეს არის თაროებზე განლაგებული წიგნები. მაშინ ღირს კი თეატრების მოწყობა, რეცენზიების ბეჭედა გაზეთებში, შენიშვნების გაკეთება მსახიობთა თამაშის ირგვლივ? მაშ მოდიეთ და მხოლოდ ვიკითხოთ პიესები, წიგნის დახურვის შემდეგ კი სხვა რაიმეთი გავერთოთ“.

ასე წერდა ტრადიციულ თეატრზე განწყობილი აპია, რომლისთვისაც პიესაში აღწერილი მოვლენებისა და იდეურ-შინაარსობრივი პრობლემატიკის ჩვენება სცენაზე დრამის დადგმის ერთადერთი საბაზო იყო. აპია მხარს უჭერდა რა „ეს თეატრიკურ“ თეატრს, რომელიც გარდაქმნიდა სინამდვილეს და ადამიანი შეჰყავდა მარადიული ზღაპრის, ჰარმონიის, სილამაზის სამყაროში, მთელ იმედებს აწყობდა დრამატული ხელოვნების შემადგენელი ელემენტების იერარქიაზე. აპიას მიერ დადგენილ ამ თანმიმდევრობაში მუსიკა წარმოადგენდა ადამიანური ემოციების იდეალური სამყაროს ასახვის ყველაზე მაღალ სულიერ ფორმას. „მუსიკალური სფეროში დრამატულ კონცეფციებთან მისვლა ემოციების გარეშე შეუძლებელია. მუსიკა განსაზღვრავს სცენაზე მომხდარი ამბების დროს, ანიჭებს მათ რიტმს, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ყოველდღიურობასთან“⁵.

აღოლვ აპიასა და გორდონ კრევის მხატვრული იდეების სიახლოვეს მოწმობს მათი საოცარი შეხვედრის აღწერა: „ციოხიბის საერთაშორისო, თეატრალურ გამოფენაზე 1914 წელს, აპია და კრევი თანაბრად ინაწილებდნენ საერთო აღიარებას. მაშინ ისინი ერთმანეთს პირადად არ იცნობდნენ. კრევი წავიდა სადგურზე აპიას შესახვედრად, მან შორიდანვე ფართოდ გაშალა ხელები და გადაეხვია აპიას. მიუხედავად იმისა, რომ აპიამ არ იცოდა ინგლისური ენა, კრეგმა კი — ფრანგული, ვანშაშვე ისინი საინტერესო თე-

მაზე მსჯელობდნენ. სუფრაზე ხატავდნენ სივანითი იდეების გამოხატველ ნიშნებსა და სქემებს. კრეგმა დაწერა თავისი მსჯელობის გვერდით, ჩაკეტილ წრეში კი — ვინაა გვერდი, ზემოთ გაუქეთა წარწერა „მუსიკა“ — კეშმარტიბის მშვენიერი სიმბოლო! თანაშეროდვე დრამატული ხელოვნების ეს ორი პიონერი საკუთარი რეფორმების განსორციელებისას ერთ საფუძველს ეყრდნობოდა — მსახიობს. ამასთან, კრევი თავისი რეფორმების გატარებისას თავისუფალი იყო, მაშინ როცა აპიას რეფორმების ძირითადი წარმმართველი ძალა იყო მუსიკა. ამრიგად, ჩაკეტილი წრის სახელები კრავდა აპიას სახელს, კრევის სახელი კი თავისუფალი რჩებოდა“⁶.

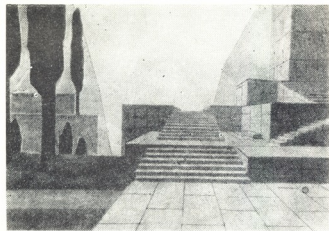
განა აღსანიშნავი არ არის, რომ თეატრალური სიმბოლიზმის მამები ცხოვრობდნენ ისე, როგორც ეს სიმბოლისტებს შეეფერებოდათ: მანამდე არასოდეს შეხვედრიან, მაგრამ იცნეს ერთმანეთი; სხვადასხვა ენაზე ლაპარაკობდნენ, მაგრამ ესმოდათ ერთმანეთისა და ბევრ საერთოსაც ნახულობდნენ სამყაროს აღქმაში.

აპიას შემოქმედების მკვლევარმა ლი სიმონსონმა შენიშნა, რომ აღოლვ აპიას თეატრალურმა თეორიამ შედარებით სრული ასახვა ჰპოვა ამერიკელი სცენოგრაფის ნორმან ბელ გედისის შემოქმედებაში („ღვთაებრივი კომედია“ და ი. ო. ნილის დრამის დადგმის პროექტი). ეს მიგნება თავისთავად ბევრს არაფერს ნიშნავდა, წიგნის ატეორს იგი დოკუმენტებით რომ არ დაესაბუთებინა — თავისი მოსაზრება დაასაბუთა ი. ნილის დრამის 1927 წლით დათარიღებული მაკეტით.

არ ვიცი, გაუკვირდებოდა თუ არა ვოლკონსკის, მაგრამ ვფიქრობ, იმ თეატრმოდენებს, რომლებიც სკვატიკურად უყურებენ ჩემს ცდებს, რომელთა მიზანია აქტუალის ძიებანი დელუკავშიროს ჩვენი საუკუნის მხატვრულ მიმართულებებს, დარჩენიათ ერთი რამ — უკეთესად გაიაზრონ ისინი.

მიუხედავად შემორჩენილი ილუსტრაციების დაბალი ხარისხისა, თვალში საცემია მსგავსება ო. ნილის დრამის მაკეტსა და სანდრო ახმეტელის „ანზორის“ ცნობილ თეატრალურ-დეკორაციულ გადაწყვეტს შორის (მხატვარი ი. გამრეკელი).

ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ „ანზორის“ შექმნელები ხელმძღვანელობდნენ ნორმან ბელ გედისის ნამუშევრებით.



აღლოლუ აპია

„კიბეები“

დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ მათ ამ ნამუშევრების არსებობაც კი არ იცოდნენ. ახვევ ძნელი წარმოსადგენია, რომ 1927 წელს ცხრა მთას იქით მყოფი ამერიკელი მხატვარი განიმსკვალა ქართული თეატრის ხელმძღვანელთა ჩანაფიქრით, რომელიც მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო ნათლად განსაზღვრული.

ნორმან ბელ გედისის მეტად თავისებურ დანადგარში, რომელიც ავლენს მხატვრის ნებისყოფის დაძაბულობას, იგრძნობა ახალი ფორმების ძიება. ამერიკელი მხატვრის სცენური დაზვა აბსტრაქტულ კონსტრუქციას წარმოადგენს. იგი იმდენად უნივერსალურია, რომ მასზე მსოფლიო დრამატურგიული რეპერტუარის ნახევარზე მეტი შეიძლება გათამაშდეს.

„ანზორის“ გაფორმება იქნებ ნაკლებად უნივერსალური, მაგრამ უფრო მეტად **თეატრალურია**. თუმცა მთიელთა ცხოვრებაში ჩაუხედავმა კაცმა შეიძლება ვერც კი აღმოაჩინოს ის კონკრეტული სიმბოლონიცია, რაც დალესტნის აულის ასოციაციას იწვევს. ანმეტელმა კი სწორედ ამ „რეალისტური სიმბოლონიზის“ საფუძველზე მიადწია უდიდეს ცხოვრებისეულ განზოგადებებს.

ი. გამრეკელის კონსტრუქცია ორიგინალური და მეტად თავისებურია. მისი ნაკლები აბსტრაქტულობა გაპირობებულია თითქოს იმ ეროვნული ტრადიციებით, რაც ხელოვნებაში გენიალურად აისახა ფიროსმანის ნახატების სახით.

და მაინც, ო' ნილის დრამის მაკეტსა და „ანზორის“ დეკორაციას შორის იმდენი საერთოა, რომ უნებურად ვუბრუნდებით აპიას

ნამუშევრებს, რომლებმაც გაკვალეს ახალი გზა ხელოვნებაში. ექვს გარეშეა, რომ თვითულმა დიდმა მხატვარმა ესაუბრა დამოუკიდებლად გაიარა სიახლის, მხატვრული ნელოზისა და თავისუფლების კეშმარიტ შეგნებით.

აპიას თავისი თეატრალური თეორია რომ არ შეექმნა და არ წაეკითხა ლექციები მომავლის დრამატურგიულ ხელოვნებაზე, ჩვენ მაინც შემოგვრჩებოდა მისი შესანიშნავი, დიდი მხატვრული იდეების მატარებელი ესკიზები. აპიას ბევრმა ნამუშევარმა რამის უშუქი ვერც იხილა, ზოგიერთი არც იყო ჩაფიქრებული დასადგმელად, მაგრამ ისინი ყველანი აღვიძებდნენ რეჟისორებისა და სცენოგრაფების გონებას, წარმართავდნენ მათს შემოქმედებით ძიებებს და ხშირად განსაზღვრავდნენ კიდევ მათ. ამ ესკიზების მიმზიდველობის ძალა იმაში მდგომარეობდა, რომ მხატვარი გამომსახველი ხერხების შერჩევისას მისწრაფოდა აბსოლუტურობისაკენ, სრულყოფისაკენ, მარადიულობისაკენ, სილამაზეზე უარის თქმისკენ — უფრო ნათიფი სილამაზის დამკვიდრების მიზნით.

უან მერსიე, პირობითად, აპიას განუხორციელებელ ნაწარმოებებს ოთხ პერიოდად ყოფს. პირველ პერიოდს მიაკუთვნებს 1892—1906 წლებში შექმნილთ, მათ იგი „ბუნებით რომანტიკულებს“ უწოდებს. აქ შედის აგრეთვე ილუსტრაციები აპიას წიგნისთვის „მუსიკა და სცენური განსახიერება“.

მეორე პერიოდში, რომელიც 1906 წლიდან 1922 წლამდე გრძელდება, უან მერსიემ შეიტანა ე. წ. „რიტმული სივრცის ესკიზები“, მათ შეიძლება მივაკუთვნოთ „კიბეები“, „ჩანჩქერი“, „კვიპაროსები“, „ჰორიზონტი“, „საფეხურები“ და სხვა, რომლებსაც მკითხველი იცნობს ს. ვოლკონსკის სტატიის „აპია“ (წიგნში „მხატვრული გამოხმარებანი“) ილუსტრაციების სახით.

მერსიეს კლასიფიკაციის თანახმად, მესამე პერიოდში შევიდა „ტრიტანისა და იზოლდას“, „ნიბელუნგების ბექდის“ პროექტები და იბსენის „პატარა ელფის“ ესკიზები.

ბოლო პერიოდი (1924—1927 წლები) იყოფა ორ ნაწილად. პირველი — „მეფე ლირისა“, და „იფიგენიას“, მეორე კი — „ფაუსტისა და „მაკეტის“ ესკიზების სერია.

1927 წლის ოქტომბერში, აპიას სიყვდილამდე ხუთი თვით ადრე, იგი სწერდა მერსიეს: დასრულებული პროექტების გრძელი

პერიოდი უკან დამრჩა. ისინი აუცილებელი იყო იღვის გასამარჯვებლად.

აპიას დადგმების სია გაცილებით უფრო სადად გამოიყურებოდა: ბაირონის „მანფრედო“ შუმანის მუსიკაზე (პარიზი, 1903 წ.), გლიუკის „ორფოსი და ევრიდიკე“ (ქ. დღეს-კროხთან ერთად, ჰელერაუ, 1913 წ.), „ტრისტანი და იზოლდა“ (ლა სკალა, 1923 წ.), „ველიკირია“, „რინის ოქრო“ (1924 წ.) და სხვა.

აღსანიშნავია, რომ ჩემთვის მისაწვდომი არც ერთი უცხოური ნაშრომი, რომელიც აპიას ეძღვნება, არ შეიცავს მისი ესკიზების ისეთ ამომწურავ ანალიზს, როგორც მოცემულია ს. ვოლკონსკის ორ სტატიაში „აპია“ და „აპია და კრეგი“. ორივე ეს სტატია შესულია წიგნში „მხატვრული გამომხატობანი“, ტ. ბაჩელიში, როცა დაინახა აპიასა და კრეგის სივრცობრივი გადაწყვეტის შედარების აუცილებლობა, სწორედ ს. ვოლკონსკის ანალიზს მიმართა. მეც მას მივმართავ. კრეგთან (გეზები მხოლოდ მის „ჰამლეტს“) ბუნება არ არის, შეიძლება პირდაპირ ითქვას, იგი გამოირჩევა ბუნებას, არც ხეა, არც წყალი, არც ცა, არის მხოლოდ არქიტექტურა. უპორიზონტობა ყველაფერს კარჩაეტილობის ხასიათს აძლევს. თვარი ყოველთვის ხედზე კიდევანს... ამიტომ პირველი, რაც გვაოცებს, როცა თვალს შევავლებთ აპიას პროექტებს, ეს **ჰორიზონტია...** უსაზღვროა ამ ხილული, მაგრამ სინამდვილეში არარსებული ხაზის ფილოსოფიური აზრი... კრეგი სიმბოლისკენ ისწრაფვის, ვერტიკალურია, აპია კი სივრცისკენ ისწრაფვის, იგი ჰორიზონტალურია...

კრეგმა შეძლო მოეცა „სიმბოლისი“, რისთვისაც ოდესმე მიუღწევია თეატრს, ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება. იგი (აპია — მ. კ.) „შლის“ კრეგისეულ შირმებს. კრეგისეული შირმებისგან განსხვავებით, რომლებიც მოკლებული არიან მატერიალურობას, აპიას დეკორაციებს „მასალა“ „რეალურობის“ უდიდეს ძალას ანიჭებს... ეს კიდევ უფრო გასაოცარია იმის გამო, რომ იგი მიღწეულია ისეთი მცირე ფორმის ფერწერული საშუალებებით, როგორცაა ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ხაზების გადაჯვარედინება, ჩამოთლილი ქვის ლოდები — უკეთესი ფონი არც შეიძლება იყოს ადამიანის ფიგურისთვის, განცალკევებულად, რომელიმე კონკრეტული ეპოქისა და ქვეყნის გარეშე აღებუ-

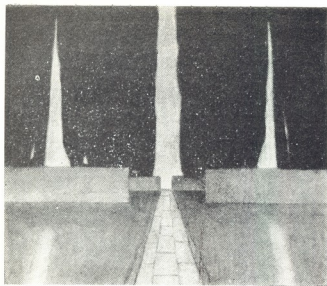
ლი ფიგურისთვის. რაც შეეხება დრამა, ამ მხრივ მათ შორის (აპიასა და კრეგს შორის — მ. კ.) თითქოს არ არის განსხვავებულ ორივენი ერთნაირად უგულვებელყოფენ მას... სივრცის ტრაქტოვიკისას კრეგი უფრო რადიკალურია. აპიას ნახატები გეოგრაფიულობის თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა გაურკვეველია, მაგრამ ეს მაინც ბუნებაა, ჩვენ ვხედავთ წყალსაც, ქვასაც, ცასაც. ჩვენ მიწაზე ვართ. კრეგი გვაზიარებს საოცრებას, ჩვერეთ განუცდელს, არარსებულს — ეს სულ სხვა პლანეტაა, მხოლოდ „მცხოვრებლები“ იგივენი არიან. კრეგის გზას ნამდვილ ზღაპარში შევყავართ, via Appia-ს კი — ზღაპრული მიწისკენ“ (გვ. 118—122).

გზების ეს სხვადასხვაობა არ გამოირჩევა და ასევე აუცილებელ თანადამთხვევასაც, მაგალითად, როგორცაა ჰორიზონტალებისა და ვერტიკალების გადაჯვარედინება მხატვართა ესკიზებზე, კრეგისეული შირმების გამოჩენა აპიას ნახატებში. ხაზების ფორმალური გადაკეთის იქით თავს იჩენს **შინაარსობრივი** ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ერთობა, რაც მოწმობს მათს საერთო სწრაფვას ირეალურის სცენური ილუზიის შექმნისკენ.

ამ თვალსაზრისით ვოლკონსკის დედინიციის — „ნამდვილი ზღაპარი“ და „ზღაპრული მიწა“ — საზღვრები შესამჩნევად იშლება და წარმოიშვება **ესთეტიზმის** პრობლემა, როგორც სცენაზე ადამიანის ყოფიერების კატეგორია. მას დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო იმ მხრივ, რომ ჩაეწყდეთ აპიასა და კრეგის ხელოვნებას, მას სერიოზული შედეგები მოყვა აგრეთვე XX საუკუნის მსოფლიოს თეატრალური ისტორიის თვალსაზრისითაც.

საბჭოთა თეატრმცოდნეობაშიც გვხვდება შრომები, რომლებშიც ესთეტიზმის საერთოდ სამართლიანი და საკმაოდ დასაბუთებული კრიტიკა მიმართულია მხოლოდ და მხოლოდ სოციოლოგიურ პლანში („საბჭოთა თეატრის ისტორია“, ლენინგრადი, 1933 და „საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“, მოსკოვი, 1966).

ესთეტიზმი მისი მოწინააღმდეგეები „ბურჟუაზიულად და ხალხის მტრად“ აცხადებდნენ. ამასთან მხედველობაში არ იღებდნენ ესთეტიზმის რეალურ მიღწევებს თეატრალურ სფეროში. სინამდვილეში კი ამ მხრივ ჩატარებულმა ურიცხვმა ექსპერიმენტმა, რომელთაც მიმართავდნენ მსოფლიო თეატრის



ადლოფ აპია

„კვიპაროსები“

უდიდესი შემოქმედნი, მათ შორის 20-იანი წლების საბჭოთა რეჟისორები, ნაყოფიერი ზეგავლენა იქონია თეატრალური „ენის“ განვითარებისა და გართულების პროცესზე. სწორედ ამ ძიებებს უნდა უმადლოდეს დღეს თანამედროვე თეატრი, მათ თავისი განსაზღვრული ადგილი დაიკავეს ისტორიაში.

რეჟისორებმა მეიერჰოლდმა, მარჩანინიშვილმა, ტაიროვმა, ახმეტელმა, კურბასმა სხვადასხვა წლებში თავისი კუთვნილი მიუზიდის „ესთეტიკურ“ თეატრს, მათი ფორმალისტური ხერხების ლაბორატორიამ გაამდიდრა სცენური ხელოვნების გამომსახველობითი შესაძლებლობები და ერთგვარი საფარის როლი შეასრულა, დაუპირისპირდა თეატრალური სტილის ნიველირების ტენდენციას, რამაც 30-იანი წლებიდან მოყოლებული შესამჩნევად გააუფერულა ქვეყნის თეატრალური რუკა.

შემდგომში რეჟისორების ამ ფორმალისტობას უკვალოდ არ ჩაუვლია. მან დიდი გავლენა მოახდინა სცენური რეალიზმის საზღვრების გაფართოების პროცესზე. თავის მხრივ სცენურმა რეალიზმმა აითვისა ექსპერიმენტების ყველაზე ფასეული შედეგები და ისინი საკუთარი ინტერესების სამსახურში ჩააყენა.

ესთეტიზმის მონაპოვარი ისეთ მნიშვნელოვან სცენურ შედეგებში გაცხადდა, როგორცაა „ქალი კამელიებით“ (მეიერჰოლდი), „ურთელ აქოსტა“ (მარჩანინიშვილი), „ფედრა“ (ტაიროვი), „ანზორი“ და „ლამარა“ (ახმეტელი).

ს. ვოლკონსკიმ აპიას დეკორაციებს „ქოლოგური“ და „დრამატული“ უწოდებდა. მას მხედველობაში ჰქონდა აპიას დეკორაციების მზადყოფნა მიეღო ადამიანის ფიგურა სცენაზე. ვოლკონსკი წერდა: „აბა, წარმოიდგინეთ ამ საფეხურებზე ადამიანთა შეხვედრა და განშორება, გაცილება და ლოდინი, მომავლადვი მარტოსული მათხოვარი... და, რაც ყველაზე მთავარია, თქვენ შეგიძლიათ ამ ვითარებაში გაიზაროთ შიშველი ადამიანის ფიგურა. თუ წარმოიდგენთ შიშველ კაცს ხავერდის სავარძელში, ეს ამაზრენი იქნება, მაგრამ აბა წარმოიდგინეთ შიშველი ფიგურა ამ ქვის საფეხურებზე, ეს მშვენიერი იქნება („მხატვრული გამომხატურებანი“, გვ. 113).

აპიას სცენოგრაფიის თეატრალურობა, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ადამიანის ფიგურის გამოჩენას. ცალკე აღებული აპიას დეკორაციები მკაცრია, ლაკონური, მარტივი და შორისა ყოველგვარი ესთეტიზმისაგან, თუმცა ცდებოდა ვოლკონსკი, როცა თვლიდა, რომ „აპიას დეკორაციების ამოსავალი მცნება... ადამიანის პირველობა სცენურ ხელოვნებაში“.

აპიას დეკორაციები აშკარად იმორჩილებდნენ ადამიანს, კარნახობდნენ მას გარკვეულ პლასტიკას და ამით უცილობლად უბიძგებდნენ ესთეტიზმისკენ. უმცირესი შეუსაბამობაც კი ადამიანის ფიგურასა და არქიტექტურულ ნაგებობას შორის, სცენაზე თვალშისაცემი ხდებოდა, არღვევდა სურათის მთლიანობას, შეუძლებელს ხდიდა ესთეტიკურ კავშირს. ადამიანის სხეულის დამოკიდებულება გარემო პირობებთან მონური ხდებოდა, ყოველი ჟესტი, ხელის აქნევა, ყოველი მოძრაობა შეიძლებოდა მხატვრული კრახით დასრულებულიყო.

ს. ვოლკონსკი დაუფარავი გაღიზიანებით ლაპარაკობდა, როცა საქმე ეხებოდა მას რენჩარდტის მსოფლიოში აღიარებულ სპექტაკლს „ოიდიპოს მეფეს“: „ნახეთ, ერთი, ეს მეფე თიდიპოსი (ვეგენერი) როგორ ადის სასახლის კიბეზე, რა ხმამაღლა და უწყსრივოდ (ურტიმოდ) ატყაუნებს სანდლებს მარმარილოს კიბის ხის საფეხურებზე. როგორ იბლანდება ტანსაცმელი. რამდენი შემთხვევითობაა მის მოძრაობაში. შემთხვევითი მეეზოვეს ასვლაც კი უფრო გააზრებული იქნებოდა, ვიდრე ანტიკური მეფის ეს უნებლიე ბორძიკი. მაგრამ, მიუხე-

დავად ამისა, მას ტაშს უკრავდნენ. ნუთუ მაყურებელი ვერ უნდა გრძობდეს საფეხურებზე აღმავალი ფიგურის სილამაზეს, ვერტიკალის სილამაზეს, რომელიც ერთი ჰორიზონტალიდან მეორეზე გადადის? 47.

ვოლკონსკის აღწვითება თანდათან მატულობს და იგი იხსენებს რეინჰარდტის ერთერთ გაკვეთილს, რომელსაც იგი დასწრებია. და რომელზეც მოწაფეები მთელი საათის განმავლობაში ბორძიკში ვარჯიშობდნენ. წარმოვიდგენიათ — შესძახებს ვოლკონსკი — ამ მოვლენის სიმბოლიკა — მსახიობმა არ იცის სიარული, მოწაფე კი ბორძიკს სწავლობს.

სიმბოლიკის მხატვრული იდეები, ოდნავ ტრანსფორმირებული, თეატრალური ესთეტიკის მომხრეებისთვისაც აქტუალური დარჩა. წესად იქცა მოვლენების გარეშე, კონკრეტული დროის მინიშნების გარეშე სცენური ხელოვნების ფასეულობათა გააზრება, სიტყვის პლასტიკური ფორმების რიტმული და მუსიკალური დამთხვევა. ყოველივე ამის შესრულება მათივე რეალიზაციის აუცილებელ ეტაპს წარმოადგენდა. თუმცა ამ ორ თეატრალურ მიმდინარეობას შორის არსებითი სხვაობა კვლავ ძალაში რჩებოდა.

მაგალითად, ესთეტიკში უარყოფდა სიმბოლისტების დრამატურგიულ და იდეურ-შინაარსობრივ კონცეფციებს: გვერდს უვლიდა **ლადინისა** და **მიშის** მოტივებს, **უძრაობას** რიტმულ დინამიზმს უპირისპირებდა, ხოლო ირეალურობას ოლუშიის შექმნისას ძირითადად ზრუნავდა ფორმის მრავალფეროვნებაზე და გარეგნულ სრულყოფილებაზე, უყურადღებოდ სტოვებდა მის ფილოსოფიურ არსს, რითაც მნიშვნელოვანად ამარტივებდა მას. „ესთეტიკური“ თეატრის მოღვაწეებისთვის კანონის ძალა ჰქონდა ადამიანის სხეულის **სილამაზის** კულტს.

სიმბოლისტების მხატვრული მოთხოვნების შემკვიდრებობითობა გამოვლინდა, მაგალითად, ისეთ ფაქტში, როგორცაა კვიპაროსების ხშირი ვარიაციები თეატრალურ-დეკორატიულ გადაწყვეტაში. ვოლკონსკი აპიას ვატაცებს კვიპაროსებით ხსნიდა ჭირ ერთი იმით, რომ ეს ხე მხატვარს ყველაზე მეტად არქიტექტურულად მიაჩნდა და კიდევ იმით, რომ იგი პატივს სცემდა ხაზების წრფივ ფონს.

ეს მოსაზრება საკმაოდ არასრულია, კვიპაროსების გამოტანა სცენაზე ისევ და ისევ

ამ ხის სიმბოლისტური მნიშვნელობით მარადიულობასთან მისი გაიგივებით უნდა განხილავს.

ა. ტაიროვის პორტრეტში, რომელშიც მისი ნაწარმოები უკვე შექმნილია სიმბოლისტურ-ესთეტიკური იდეების კომპლექსი. ეს იდეები აწუხებდა გამოჩენილ რუს რეჟისორს თავისი შემოქმედების გარიჟრაჟზე და საბჭოთა პერიოდშიც, მაშინ, როცა მან ეს იდეები განავითარა, როგორც კამერული თეატრის დამაარსებელმა. პ. მარკოვი აღნიშნავს, რომ ტაიროვს ყოველთვის ამოძრავებდა ცხოვრებისა და მისი მოვლენების განზოგადების სურვილი. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო არა მარტო სიყვარულის კონკრეტული გამოხატულება, არამედ უფრო მეტიც, სიყვარული თავისთავად, როგორც ყოფიერების ერთგვარი საფუძველი. ანენსკის ტრაგედია „ფამირა კიფარელი“ იქცა მის პირველ ნამდვილ სცენურ მანიფესტად.

ფუქსისა და ვოლკონსკის წიგნებიდან ჩვენ უკვე ვიცნობთ სამგანზომილებიან სცენური სივრცის თეორიულ მოთხოვნებს. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ვერც სიმბრტყობრივი და ვერც ბარელიეფური გადაწყვეტა ვერ შესაძლებლობდა სცენაზე მსახიობის სამგანზომილებიანობის თეორიულ პოსტულატებს. სწორედ ამით ჩანაფიქრი განახორციელა სპექტაკლმა „ფამირა კიფარელი“, რომელშიც ტაიროვმა გადაწყვიტა მთელი რიგი ესთეტიკური პრობლემებისა. ამ სპექტაკლით მან არსებითად დაასაბუთა სცენაზე მოძრაობისა და ხმის სილამაზის მნიშვნელობა. კუბები, პირამიდები, დაფრღებული მოედნების სისტემა, რაზეც მოძრაობდნენ მსახიობები, ანტიკური საბერძნეთის რაღაც შთაბეჭდილებას ქმნიდნენ; აღძრავდნენ ასოციაციებს, ხან კვიპაროსების, ხან კი რაღაც მისი მავგარის მეტაფორად იქცეოდნენ. „ფამირა კიფარელით“ დასრულდა ტაიროვის შემოქმედების გარკვეული ეტაპი. ეს სპექტაკლი ანსახიერებდა ტაიროვის იმ ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებიც რეჟისორმა შემდგომში უფრო მკვეთრად განავითარა 48.

ა. ტაიროვის მეთოდის ამ მხატვრული თავისებურებებიდან შესაძლებელია დავადგინოთ სიმბოლისტური მიმართულების ნიშნების გარკვეული მოდიფიკაცია, რამაც ეს ნიშნები თეატრალური ესთეტიკის მოთხოვნებს შეურია. ამ მხრივ საყურადღებოა შავი კონუსები, უცნაურად მოფენილი კუბე-



ჩანახატი „ანზორის“
სარეპერტიციო დღიურში

ბი „ფამირა კიფარედის“ სცენოგრაფიაში (მხატვარი ალექსანდრა ექსტერი), რომლებიც კვიპაროსებს მოგვაგონებენ. ამგვარად, ადოლფ აპიას სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაში გამოყენებულმა კვიპაროსებმა პრაქტიკული გამოხმაურება ჰპოვა XX საუკუნის რეჟისორული თეატრის გამოჩენილ წარმომადგენლების შემოქმედებაში.

სანდრო ახმეტელის „ბერდო ზმანის“ დადგმაზე საინტერესო ცნობებს ვხვდებით თეატრმოცდნე ე. დავითიას წიგნში „კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ერთობლივი დადგმები“. ს. შანშიაშვილის სიმბოლისტური დრამის სცენურ განხორციელებაზე საუბრისას წიგნის ავტორს მოაქვს ამონაწერი სარეპერტიციო დღიურიდან, რომელშიც ს. ახმეტელი მოითხოვს სცენაზე ათ კვიპაროსს ახალ სეზონში სპექტაკლის გასაახლებლად (გვ. 35).

ე. დავითიას მიაჩნია, რომ „ტყის სცენაში“ კვიპაროსების დამატებით ახმეტელმა დიდ სცენურ რეალობას მიიღწია“ (გვ. 36).

ახმეტელის შემოქმედების მკვლევარის ეს დასკვნა ეჭვს იწვევს, თუმცა თავად კვიპაროსების გამოყენება „ბერდო ზმანიაში“ ძალზე მრავალსიმეტრული ფაქტია. ისიც ფაქტია, რომ კვიპაროსების გამოტანა სცენაზე ახმეტელის პირველივე სპექტაკლში ის იდეურ-მხატვრული დატვირთვა იყო, რაც ახასიათებდა იმდროინდელი თეატრალური სიმბოლიზმის თითქმის ყველა სცენურ ქმნილებას. ეს კი იმაზე მოწმობს, რომ „ბერდო ზმანის“ კვიპაროსების უტოტებო ტანი სცენ-

ნურ რეალობას კი არ მატებდა სპექტაკლს, არამედ პირიქით, მარადიულ სიმბოლოებს, იმპევენიურ სამყაროსა და მის განხორციელებას მოხატავდა. სწორედ მათ შეღალადებდა დრამის მთავარი გმირი ბერდო, რომელიც ეწამებოდა, შფოთავდა, აღშფოთებდას გამოხატავდა, მაგრამ მაინც უძლური რჩებოდა საწუთროსთან, მარადიულობასთან და ბედისწერასთან ბრძოლაში.

თეატრალური ესთეტიზმის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებში მოცემულია ფორმათა ვარიაციების უმაგალითო ნიმუშები, მათში გაერთიანებულია სიმბოლისტური თეატრის მიღწევები და ესთეტიზმის მხატვრული მოთხოვნები: „ესთეტიკური“ მიმართულების მოღვაწეთა ექსპერიმენტებში გამოიყვანა ის მხატვრული პრინციპები, რომლებიც ახლოს დგას და ბევრი რამით გვაგონებს კლასიციტური ხელოვნების ხერხებს. მსგავსება გამოვლინდა სახეების პლასტიკურ გამსხვილებაში, გადიდებაში. ეს პირველ რიგში ეხება ხმოვან და მღერად დეტალამაციას, როლის გარეგნულ მონახაზს სცენურ მოძრაობასა და ექსტის განსაკუთრებულ გამომსახველობას და მრავალმნიშვნელოვნობას.

1922 წელს ა. ლუნჩარსკიმ ა. ტაიროვის „ფედრას“ წარმოდგენასთან დაკავშირებით აღწერა, რომ „კამერული თეატრი“, **თეატრალიზის** გამოსახვის მიზნით სპირალურად მიიწევედა რა ზევით. ახლა უდავოდ მიუახლოვდა ძველ 40—50-იანი წლების თეატრს, ძალიან ახლოს მივიდა დიდებულ კარტივინთან. რასაკვირველია, ამ თავის ფართო ორბიტაზე, ფუტურისმის გზით, მან სხვაებევრი რამ შეიძინა, სერიოზული და ფასეული, შეიძლება ბევრიც ისეთი აიღო, რომლის გადაგდებაც საჭირო გახდება“.⁹

მაგრამ თუ ა. ლუნჩარსკიმ „ფედრას“ დადგმის დროინდელი კამერული თეატრის სტილში აღმოაჩინა მსგავსება რუსულ კლასიციზთან, პ. მარკოვი თვლიდა, რომ „ფედრაში“ ტაიროვი „მისდევდა ფრანგული კლასიციზმის ტრადიციებს... და მასში პოულობდა ნაყოფიერ სცენურ მარცვალს“¹⁰.

თუმცა ამ კონტექსტში საინტერესოა კლასიციტური ხელოვნების არა იმდენად ეროვნული განმასხვავებელი ნიშნები, რამდენადაც საერთო მხატვრული კანონები, რომლებიც თანხმეირი აღმოჩნდა თეატრალური ესთეტიზმის მიმდევართათვის. კლასიციზ-

მისკენ „მიხედვა“ ესთეტიზმის განვითარების ბუნებრივ შედეგად იქცა და ხელი შეუწყო იმას, რომ მასში კომპლექსურად ასახულიყო სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობების მხატვრული იდეები.

თავის დროზე, ლენჩაჩარსკის მიერ შენიშნული აღმავალი, სპირალისტური ევოლუცია იყო სწორედ ესთეტიზმის განვითარების ის გზა, რომელიც განვლეს ძველმა თუ თანამედროვე თეატრალურმა კონცეფციებმა. ეს ტენდენციები სხვადასხვაგვარად „აქლერდნენ“ ესთეტიკური თეატრის მიმდევართა, კერძოდ, გამოჩენილი საბჭოთა რეჟისორების ა. ტაიროვისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებაში, და გამოვლინეს როგორც ერთგვარი სიახლოვე მათს ძიებებში, ისე მღწეული შედეგების სხვადასხვაობა.

ტაიროვის შემოქმედების მკვლევარი ი. გოლოვაშჩენკო წერდა იმაზე, რომ ტაიროვი ეყრდნობოდა ერთდროულად კ. მარჩანიშვილის ძიებებსა და ძველი ინდური თეატრის ტრადიციებს. მისი მოკავშირე იყო კოკლეტი, რომლის წიგნს აქტიორის შემოქმედებაზე ხშირად იყენებდა საუბარში.¹¹

საკმარისია გოლოვაშჩენკოს დახასიათებიდან ამოვიღოთ ძველი ინდური თეატრის ტრადიციები, რომ დარჩენილი მოსაზრებაც გაიმიჯნოს ამიტელის მიმართაც. ახმეტელი ხომ მთელი ოთხი წლის მანძილზე სწავლობდა მარჩანიშვილისავე პლასტიკურ რეჟისურას, არაერთხელ კითხულობდა კოკლეს, აღფრთოვანებით ლაპარაკობდა კარტიგინზე. 1916 წელს დაწერილი სტატიაში „დალატის“ დადგმის გამო, რომელშიც ოთარ-ბეგს სუ-მბათაშვილი-იუეინი ასრულებდა, სახელგანთქმული მსახიობის უდიდეს ქებად ვისმა ახმეტელის სიტყვები: „რუსულ სცენაზე იგი კარტიგინის დიდი შვილია, და როგორც ეს უკანასკნელი, თვითონაც ფორმებისა და პლასტიკის ჰიმნს ქმნის სცენაზე“.¹²

აქ მკვეთრად გამოყოფილი ტაიროვისა და ახმეტელის მისწრაფებათა სიახლოვე, აღნიშნულია მათი სათავეც — მარჩანიშვილის ძიებანი, ახლა შევხვით რეჟისორული სტილისა და მეთოდის თავისებურებებს, რითაც კიდევ უფრო კონკრეტული ხდება ამ ორ მხატვარს შორის კავშირი.

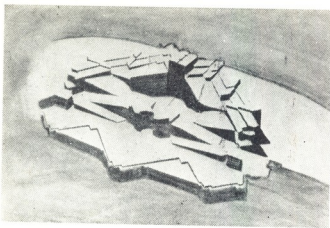
უპირველეს ყოვლისა ეს არის ცეკვადი მოძრაობანი, დახვეწილი პლასტიკური მონახაზი, რაც ერთნაირად გამოარჩევს როგორც კამერული თეატრის, ისე რუსთავე-

ლის თეატრის იმდროინდელ სპექტაკლებს. გოლოვაშჩენკოს ცნობით, 1923 წელს პარიზში გასტროლების დროს კამერული თეატრის სპექტაკლები ირონიულად შეადარეს ბალეტს. ამაზე პრესაში უპასუხეს: მერე რა, დაახ, სწორედ რომ ცეკვავენ „ფედრას“, მაგრამ ეს სიტყვა უნდა ვავიზროთ ანტიკური ისტორიით. ისინი ცეკვავენ ისე, როგორც ჭაბუკი სოფოკლე ცეკვავდა ესქილეს „სპარსელებში“ (გვ. 240).

მსგავსი თავდასხმა ახმეტელმაც განიცადა. „ახსოვს“ აღტაცებულ ქებასთან ერთად, რაც ძირითადად ეხებოდა მსახიობთა თამაშს, პლასტიკას, პრესაში ასეთი აზრიც გამოითქვა: „მსახიობები სცენაზე კი არ დადიან, დახტაინ, როგორც კრიკინები, ბალეტის ნაბიჯებით უახლოვდებიან მოკადრებულ წრეს და ამას ჰქვია დრამა“¹³.

გამოჩენილი პოეტის ს. ჩიქოვანის იმდროინდელი ეს პოზიცია მნიშვნელოვანია არა იმდენად სცენური ნაწარმოების შეფასების თვალსაზრისით, რამდენადაც პოეტის ესთეტიკური პლაცტფორმის გახსნის თვალსაზრისით. პოეტი უარყოფს პირობით ხერხებს თეატრში და აქედან გამომდინარე მოითხოვს რეალური სინამდვილის სარკისებურ ასახვას. 1928 წელს, როცა რეალობად იქცა ფსიქოლოგიური და პირობითი თეატრების დაახლოება და ურთიერთგავლენა, საკითხის ასეთი დაყენება უკვე ცალმხრივი და ღოგმატური გახდა.

არანაკლებ არსებითი იყო ტაიროვისა და ახმეტელის სტილისტური ძიებების შეხების წერტილები სცენური მეტყველების პრობლემათა გადაჭრის საკითხში. ტაიროვმა განაცხადა, რომ კამერულმა თეატრმა ლექსის კითხვის ახალი მანერა შეიმუშავა, არა სალაპარაკო, არამედ მღერადი. სიტყვიერი მასალის რეალისტურმა სალაპარაკო წყობამ წარმოშვა ყოფითი დაუნაწევრებელი საუბრები თვალის ჩაკვრით, კოცნით, ფხანით, ოსტროვისკის მიხედვით (მცირე თეატრი) და ფსიქოლოგიური პაუზები თვალების სადღაზე მოთ აწევით და საკუთარი ხელების თვალეირებით, ჩეხოვის მიხედვით (სამხატვრო თეატრი). კამერული თეატრის მიერ შემუშავებული ლექსის მღერადი წაკითხვის მანერა არის არა ძველი რომანტიკული (მათეტიკური), არამედ ფუნქციონალური (მუსიკალურ-რიტმული)... კამერულმა თეატრმა შექმნა დასრულებული თეატრალური ინ-



ნორმან ბელ გელაი
ი. ონილის დრამის მაკეტი

ტონაციების ახალი ტიპი (გოლოვაშჩენკო, გვ. 248—249).

დეკლამაციურობისაკენ ახმეტელის მისწრაფება გამოიკვეთა ჯერ კიდევ პროფესიული თეატრის სცენაზე მისი პირველი სპექტაკლის „ბერლო ზმანიას“ დადგმის დროს. მაშინ დეკლამაციურობა გაპირობებული იყო კლასიციტური თეატრის ესთეტიკისადმი რეჟისორის მიდრეკილებით. გვიანდელ, უკვე მომწიფებულ „ანზორში“ ლეკური სიტყვები თავად ახმეტელმა შეიტანა შანშიაშვილის მიერ გადამუშავებულ ეს. ივანოვის „ჯავშნოსან 14-69-ში“. მწყობრ ქართულ ლაპარაკში ჩართული ეს სწრაფი წამოძახილები კონტრასტს ქმნიდნენ და ერთგვარი მუსიკალურ-რიტმული ჩარჩოს როლს ასრულებდნენ. ამიტომ ამ ლეკურ ფრაზებს მხოლოდ „ანზორის“ სცენური განსახიერების კონტექსტში ჰქონდა თავისი გამართლება.

ტაიროვისა და ახმეტელის დაპირისპირება მათივე მხატვრული ძიებების სიახლოვის დასამტკიცებლად შეიძლება კიდევ ვაავარძელოთ, კერძოდ თუ მივუთითებთ მიზანსცენების „გეომეტრიულ“ გამართულობას ხალხის მასების მოძრაობისა და ცხოვრების მათემატიკურ განვარაუებას, პოზებისა და ექსტეზების ფიქსირებას მათს სპექტაკლებში.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე, ამ ორი რეჟისორის მეთოდების სხვადასხვაობა, რაც გამოიხატებოდა რუსი რეჟისორის მტკიცე ლტოლვაში ჩასწვდეს ტრაგიკული არსს, ახმეტელის ხელოვნებასა და შემოქმედებით პრაქტიკაში კი — გვირული და ეროვნული

კონცეფციების განვითარებაში. ამასთანავე ისიც უნდა ითქვას, რომ იდეურ-ესთეტიკური „განზოების“ ამ სივრცეებზე მრავალწინა-ცეფციას სინთეზური თეატრის შესახებ ამკვიდრებდა კოტე მარჯანიშვილი.

თეატრალური ფორმების ძიების სფეროში ექსპერიმენტების უფლებას იმკვიდრებდნენ მოძღვარი და მისი „ურწმუნო“ მოწაფეები. ამასთან თეატრალური ესთეტიკის ისეთიველი გახდა მათთვის საერთო, რადგან მათ ერთი საერთო სურვილი ჰქონდათ — სილამაზის იდეის განხორციელება.

სცენაზე პირველი გამოჩენა ფედრა-ალინა კოონენისა, რომელსაც დიაგონალებად დაყოფილ იატაკზე დიდებულად მოჰქონდა მძიმე, წითელი შლეიფი — მისი ცოდვიანი ვნების სიმბოლო, ისეთივე კლასიკური გამოვლინება იყო ამქვეყნიური სილამაზისა, როგორც ვ. ანჯაფაროძის ივლითის სეველიანი, მაგრამ ნათელი ფიგურა, რომელსაც „ფიჭრებისგან დამძიმებული თავი ოდნავ გვერდზე გადახარა და გაქვევებული-ვით იჯდა. ზუსტად ისე, როგორც ის პატარა ხე, მხატვარ პ. ოცხელის ფანტაზიამ იქვე ივლითის გვერდით რომ ჩარგო — ხე ყვითელი, როგორც ნათელი დღე, ოდნავ მოხრილია, ჯერ სუსტია, მაგრამ მთელი არსებით მაინც ისწრაფვის ზევით, სინათლისკენ — წერს ე. გუგუშვილი მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტას“ ამ სცენის შესახებ.

სანდრო ახმეტელის ჰეროიკულ თეატრში სილამაზის ძიების სრული გაუგებრობით, უფრო სწორად, პრინციპული მიუღებლობითაა აღბეჭდილი ცნობილი კრიტიკოსის, ქართველი რეჟისორის უახლოესი და უერთგულესი მეგობრის ი. იუზოვსკის პოზიცია. იგი კატეგორიულად ართმევდა ახმეტელს (სპექტაკლის ცენტრალური გმირის ანზორის სახით) ესთეტიზაციის უფლებას: „ოპერულია ეს ანზორი. იგი პოზიორობს, ძალზე ლამაზია ეს კავკასიელი ქრისტე. მრავლისმეტყველად იყურება ირჭკლოვ, მაგრამ ეს მზერა მოჩვენებითია, მის უკან არაფერი არ იმალება, დე, ანზორი (ა. ხორავა — მ. კ.) ნაკლებ რიტმულად ასრულებდეს მიზანსცენას, მაგრამ მე მაინც ის უფრო მინდა, რომ გახსნილ იქნას პარტიზანთა ბელადის სახე“.¹⁴

ი. იუზოვსკი სცილდება ლიტერატურული პირველწყაროს იდეურ-შინაარსობრივ

საფუძველს, მაგრამ ის, რასაც იგი მოითხოვდა როდი იყო ყველაფერი, რისი გამოხატვაც სურდა ახმეტელს თავის სცენურ ტილოზე. კრიტიკოსის აზრი რომ გაეზიარებინა, რეჟისორს უარი უნდა ეთქვა თავის შემოქმედების მთავარ იდეაზე, უფრო სწორად, იდეაზე, რომელიც განსაზღვრავდა მისი სპექტაკლების სამყაროს. უარი უნდა ეთქვა „ამბოხებულ ქართველთა ზღაპარზე“, რასაც ახმეტელი ყოველ თავის ახალ ნაწარმოებში ხელახლა თხზავდა: ეს თემა მძლავრად და გულს შემძვრელად აქედრდა „ანზორში“, „ლამარში“, „თეთნულდში“, „ყაჩაღებში“, ყველა მის ქეშმარიტად სიმფონიურ ნაწარმოებში.

არც ლეკების ნაბდებში, არც შილერის გმირთა კოსტიუმებში, არსად არ კარგავდნენ ახმეტელის სპექტაკლების გმირი ქართველები თავიანთ ეროვნულ ნიშნებს. მათი იდეალიზებული სახეები არ ემთხვეოდა თანამედროვე ცხოვრების რეალიებს და არც უნდა დამთხვეოდა, რადგან ეს სახეები ემსახურებოდნენ ამბოხებული ხალხის განზოგადებული იერის შექმნას და არა კონკრეტულ-ისტორიული გამოვლინების გამოხატვას. ამ არსებითად რომანტიკული, ღრმად სიმბოლური მხატვრული იდეების გავლენის გათვალისწინების გარეშე, ახმეტელის შემოქმედება გაუგებარი და გაურკვეველი ღარჩება.

ახმეტელის მიერ ჩამოყალიბებული ტოტალური ჰეროიზმის თეატრი სინამდვილეში იყო ღრმად „ესთეტიკური“ თეატრი, რომელშიც აისახა საუკუნის ყველაზე მნიშვნელოვანი მხატვრული მიმართულებანი. ამ თეატრის საოცარი სამყარო ერთიანი იყო, მასში ერთმანეთს შეერწყა „ზღაპარი“ და „ზღაპრული მიწა“, სადაც ცხოვრობდნენ, იბრძოდნენ, უყვარდათ, იტანჯებოდნენ, ამბულბებული, დიდებული, მიუწვდომელი სილამაზის გმირები. მათი სცენური ცხოვრების ყოველი წამი თეატრალური ესთეტიზმის მოთხოვნებს ემორჩილებოდა. ისინი ძველი კლასიციზმის კანონების მსგავსად კარნახობ-

დნენ გმირებს თავიანთ ნება-სურვილს, იტყუებდნენ სილამაზის იდეალით. დადგენილ გზიდან გადახვევა ნამდვილ მხატვრულ კონსტრუქციას „ზღაპრული სამყაროს“ ნგრევას მოასწავებდა.

შენიშვნები:

1. Волконский С. Художественные отклики. — СПб., 1912, с. 149—150.

2. Yean Mercier. Adolphe Appia. Theatre Art Monthly. 1932, p. 626—627.

3. L. Simonson. Appias contribution to the modern stage, p. 631.

4. A. Appia. («Будущее постановки», с. 660).

5. Идея Аппиа в пересказе Вс. Мейерхольда. См.: Мейерхольд Вс. О театре. — СПб., 1913, с. 60—62.

6. Yean Mercier. Adolphe Appia. The Re-birth of Dramatic Art. Theatre arts Monthly aout, 1932, p. 627—628.

7. Волконский С. Человек на сцене. — СПб., 1912, с. 112.

8. Марков П. О театре — Театральные портреты, — т. 2, М., «Искусство», 1974, с. 84—85.

9. Цит. по кн. Головащенко Ю. Режиссерское искусство Таирова. — М., 1970, с. 75.

10. 3. მაკოვი. დასახ. ნაშრომი. ტ. 2, მ. 1974, გვ. 89.

11. Головащенко Ю. Режиссерское искусство Таирова. — М., 1970, с. 228.

12. См. Ахметели А. Спектакль «Измена» и актер-дженгльмен. В сб.: Саидро Ахметели. — Тбилиси, 1977, с. 73.

13. ს. ჩიქოვანი. რუსთაველის თეატრის სეზონი. «ქართული მწერლობა», 1928, № 10, 11, გვ. 173.

14. Юзовский Ю. О театре и драме. — т. 2, М., 1982, с. 97.

ერთი დღე თბილისის თეატრებში

9 იანვარი

ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი

„ერთაქტიანი ბალეტები“

ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი „ერთაქტიანი ბალეტების საღამო“ ორი განსხვავებული ჟანრის ქორეოგრაფიულ სურათს აერთიანებს („შოპენიანას“ მ. ფოკინის დადგმით, მხატვარი — ტ. ბრუნე და ი. არმსგეიმერის ბალეტს „კავალერიის შესვენება“, ქორეოგრაფია და რეჟისურა მ. პეტიასი, მხატვარი ი. ასკურავა, ღირსი თ. ჯაფარიძე). წარმოდგენამ რიგითი სპექტაკლის კვალობაზე ურიგოდ როდი ჩაიარა, მხოლოდ ეს იყო — აქტიორთა უმრავლესობის უხილავმა დუილმა მასურებელთა უმცირესობასთან სპექტაკლს თვითმომსახურების მიზნით გამართული საშფეო კონცერტის ხასიათი მისცა. საქმეს ვერც იარუსებზე კაპელინერთა „ოპერატიულმა განსახლებამ“ უშველა. საბალეტო დასი თვით იყო წარმოდგენის შემოქმედი და მსაჯული. ასეთ ვითარებაში საკმაოდ ძნელია სათანადო შემოქმედებითი ფორმის შენარჩუნება. სცენურ სახეთა შთავინებულ წარმოდგენაზე რომ არაფერი ვთქვათ, საბალეტო დასი გმირულად იგერიებდა დარბაზის „ყინულოვან სუნთქვას“.

ფ. შოპენის პოეტური საბალეტო სუიტი ზომიერი, თავშეკავებული ემოციით შესრულდა ბალეტის სოლისტების ვ. ლაფერაშვილის, ა. აბესაძის, თ. ვაშაკიძის მიერ. ზოგჯერ ადგილი ჰქონდა ორკესტრისა და კორდებალეტის არასინქრონულობას (რიტმულ უზუსტობას თვით ორ-

კესტრის შესრულებაში). ბალეტის მსახიობის (ამ შემთხვევაში კორდებალეტის) უპირველეს მონაცემს კი მუსიკის რიტმის სწორი შეგრძნება შეადგენს.

შესვენებაზე, ორკესტრის წრეგადასულმა მხიარულებამ („ჰომერიულმა სიცილმა“) და აურზაურმა უეცრად მოგვწყვიტა „პოეტური ხილვების“ სამყაროს. ისევ ცარიელ დარბაზში აღმოვჩნდით.

ფარდის უკან უხილავი მშვერავი არ სვენებდა, განუწყვეტლოვ ათვალიერებდა დარბაზს (აქაოდა, მასურებელი ხომ არ მოგვემატათ). არ დავიმაღავთ, მეც ვზვერავდი დარბაზს და მქონდა ბედნიერება ერთი თვითკმაყოფილი წყვილის სახეიმო გაცილებაში მიმელო მონაწილეობა. ი. არმსგეიმერის „კავალერიის შესვენება“ ყოფითი, ყანრული სცენის მხიარული ჩანახატია პანტომიმის ელემენტებით. საბალეტო ვოდვილში კომედიური სიტუაციები ორგანულად ერწყმიან ღირიკულ ეპიზოდებს. შეყვარებულთა წყვილის კონფლიქტში კავალერიის ჩარევა საერთო მხიარულებით სრულდება. შეყვარებული კორნეტი (თ. ვაშაკიძე), „სევდიანი“ როტმისტრი — (ჩხიკვიშვილი) და ჰალარა პოლკოვნიკი (მ. ლეკიაშვილი) სინანულით ეთხოვებიან მომხიბლავ ტერეზას (გ. ლომიძე), სახუმარო, სახასიათო ცეკვის პასაჟებით გატაცებამ ოდნავ დაარღვია ზომიერების სასურველი საზღვრები. ორკესტრის ჟღერადობას აკლდა სიმწყობრე, სახოვნება. უკეთესი იქნებოდა საბალეტო დასს მეტი სერიოზულობა გამოეჩინა სახუმარო სცენის შესრულებაში.

მარინა ჯალაღანი.



რუსთაველის თეატრი

„რიჩარდ III“

უკვე რვა წელია, რაც შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე წარმატებით იღვებდა შექსპირის „რიჩარდ III“.

1986 წლის 9 იანვარს შედგა მორიგი (დილის) წარმოდგენა, რომელსაც უპირატესად მოზარდი მაყურებელი დაესწრო. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ წარმოდგენის დღე დაემთხვა მოსწავლეთა ზამთრის არდადეგებს. სპექტაკლი დაიწყო დანიშნულ დროზე. რუსთაველის თეატრი ოდითგანვე გამოირჩეოდა სადადგმო და ორგანიზაციული კულტურის მაღალი დონით. აღნიშნული სპექტაკლი ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს.

მიუხედავად სპექტაკლის ხანგრძლივი ცხოვრებისა, მისდამი ინტერესი არ ნელდება. მოსწავლე ახალგაზრდობა სულგანაბული ადევნებდა თვალყურს სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებს. ბავშვების რეაქცია ზუსტად შეესატყვისებოდა სპექტაკლს. იმ დილით თეატრში მოვიდა მაყურებელი, დაჯილდოებული სათანადო ესთეტიკური დონითა და ქცევის კულტურით. სასურველი იქნებოდა, რომ ქართულ თეატრს ხშირად ჰყავდეს ასეთი მაყურებელი, თუმცა ამას გარკვეულწილად სპექტაკლის დონეც განსაზღვრავს.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე კონტაქტი სკენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის არც ერთი წუთით არ შემწყდარა, რადგან მსახიობთა ანსამბლი გამოირჩეოდა მაღალი პროფესიული დონითა და აქტიური პასუხისმგებლობით.

ძნელია გულგრილი დარჩე რამაზ ჩხიკვაძის მიერ ხორცშესხმული, სიანტერესოდ გააზრებული რიჩარდისადმი.

მაყურებლის ყურადღება განსაკუთრებით დაძაბული იყო სპექტაკლის საკვანძო სცენებში:

სცენა ლედი ანასთან, მეფე დარბაზში ხევის სცენა და ფინალური ეპიზოდი — რიჩარდისა და რიჩმონდის ბრძოლა. ამ სცენებში რამაზ ჩხიკვაძესთან ერთად გამოირჩეოდნენ ნანა ფაჩუაშვილი (ლედი ანა), გიორგი გეგუჭკორი (ბაიკნემი), კახი კაცსაძე (პასტინგსი) და აკაკი ხიდაშელი (რიჩმონდი).

სპექტაკლში შექმნილ სახეთაგან აღსანიშნავია მსახიობ ავთანდილ მახარაძის ნამუშევარი — სამი სხვადასხვა გმირი: მეფე ედვარდ IV, კენტრბერის არქიეპისკოპოსი და მასხარა, რომელიც აბსოლუტურად განსხვავებულ გადაწყვეტას მოითხოვს. ხანდახან ძნელიც კია წარმოიდგინო, რომ ამ როლებს ასრულებს ერთი მსახიობი, იმდენად დიდა ავთო მახარაძის გარდასახვის უნარი. თუ პირველ მოქმედებაში იგი დავრდომილ, ავადმყოფ მეფე ედვარდს წარმოგიდგება, მეორე მოქმედებაში ჩვენ ვხვდებით რიჩარდის გამეფებით შეშფოთებულ არქიეპისკოპოსს, ხოლო სპექტაკლის ფინალში ის მასხარის გროტესკული ნიღბით გამოდის სცენაზე და ხაზგასმული ირონიით მიგვანიშნებს ქვეყნის მომავალზე.

9 იანვრის წარმოდგენაში ზემოაღნიშნულ მსახიობთა გარდა ემოციურად, ძველებურად შთამბეჭდავი სახეები შექმნეს: მიღმა ჩახავამ (მარგარეტი), მარინე თბილელმა (გლოსტერის ლედა) და ელენე ჭაჭავაძემ (ელისაბეთი), გიორგი ხარაბაძემ (კლარენსი), ბადრი კობახიძემ (სტენლი), რუსლან მიქაბერიძემ (ბრეკენბერი), ჯემალ ლღანიძემ (ტირელი), ელდარ სახლთხუციშვილმა (მკვლეელი). მსახიობთა შესრულების ანსამბლურობამ და მაღალმატერულმა დონემ განაპირობებს სპექტაკლის მთლიანობა, რაც საკვებით ნათლად გამოიხატა მაყურებლის დამოკიდებულებაში.

რ. სტურუა უდიდეს ყურადღებას ანიჭებს სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტას. საკმარისია იმის აღნიშვნა, რომ წლების მანძილზე რუსთაველის თეატრის დასთან თანამშრომლობდა უნიჭიერესი ქორეოგრაფი, აწ გარდაცვლილი იური ზარეცკი. „რიჩარდ III“ მისი ერთ-ერთი შესანიშნავი ქორეოგრაფიული ნამუშევარია. მასში ზუსტად ამოიკნობა ამა თუ იმ ეპიზოდის ზეამოცანა. 9 იანვარს სპექტაკლში მაღალ დონეზე იდ-



გა როგორც მუსიკალური, ასევე პლასტიკური კომპონენტები, ტექნიკური მხარე (განათება) ასევე სრულყოფილი იყო. მას კი გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება რ. სტუ-რუას სპექტაკლებში.

ნილო ლავიტაშვილი,
ფიზრია ყუზიბაშვილი.

სახელმწიფო ღკაეაგული თეატრი

„გამოქვაბული“

„თბილისის სახელმწიფო დრამატული თეატრი: ო. იოსელიანის „გამოქვაბული“, — მე-5 აბონემენტის მე-2 წარმოდგენა“ — ვკითხულობთ გაზეთ „კომუნისტის“ 1986 წლის 9 იანვრის ნომერში, მაგრამ საკმაოდ ძნელია დარბაზში, რომლის მაცურებელთა რიცხვი 30 კაცს ძლივს აღწევს, აღმოვაჩინოთ ამ აბონემენტით მოსარგებლე თუნდაც ერთი ადამიანი.

მსურს ამასთან დაკავშირებით რამდენიმე ამონაწერი მოვიყვანო ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1974 წლის მე-8 ნომრის ფურცლებიდან:

„...ამ ხნის განმავლობაში სულ ორ-სამჯერ თუ ვიყავი თეატრში, მიზეზი კი ის არის, რომ ქალაქგარეთ, ავჭალაში ვცხოვრობ, თეატრში რომ წავიდე, მარტო გზაში სამი საათი უნდა დავკარგო...“

„ძალიან მიყვარს თეატრი, მაგრამ კინოფილმებს უფრო ხშირად ვნახულობ, ვიდრე სპექტაკლებს, და ამას თავისი გასამართლებელი მიზეზიც აქვს. უპირველესად ეს გამოწვეულია იმით, რომ ვცხოვრობ ქალაქისაგან მოშორებით. დიდი დრო მჭირდება თეატრში მისვლისათვის და უკან დაბრუნები-

სთვის, ამასთან, მოგეხსენებათ ჩემი სპორტის მდგომარეობაც.“

ეს სიტყვები ამოღებულია ვ. ი. ლენინის ელმავალმწინებელი ქარხნის მუშა-მოსამახურეთა ერთი ნაწილის საჯარო გამოსვლიდან, როდესაც ისინი მსჯელობდნენ ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მიერ მოწყობილი დისკუსიის „თეატრი და მაცურებელის“ — პრობლემებზე.

მაგრამ მიუხედავად იმ დაქინებული სურვილისა და მონდომებისა, შექმნილიყო ახალი, ქართული დრამატული თეატრი, ისეთი უზარმაზარი დასახლების ტერიტორიაზე, როგორც არის გლდანის რაიონი, მაინც თავისი არსებობის ხუთი სეზონის განმავლობაში კოლექტივმა ჭერჯერობით ვერ შესძლო მაცურებლის მოზიდვა.

სამწუხაროა, რომ ამ თეატრის „ერთგული მაცურებელი“ ერთნაირი გულგრილობით ეგებება როგორც საზღვარგარეთულ კლასიკას, ასევე თანამედროვე ქართველ დრამატურგთა ნაწარმოებებს. ამაში ნათლად დავრწმუნდი 1985 წლის 9 ნოემბრის „რომაელებისა“ (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1986 წლის № 1) და 1986 წლის 9 იანვრის წარმოდგენებით (ამ უკანასკნელზე სწორედ ამჯერად მსურს შევაჩერო თქვენი ყურადღება).

„ვისაც ლაპარაკი უნდა, უკან დასხედით, დანარჩენები წინ“ — ასეთი სიტყვები შეგვიძლია მოვისმინოთ დარბაზში შესვლისთანავე კაპელდინერისაგან, რომელიც კარებთან ჩამომკდარა და ახლად შემოსულთა დაქინებით სთხოვს პროგრამების შექნას.

თვალში გვეცემა დანით დასერილი და ბამბებამორჩილი სკამები. როგორც ჩანს, მაცურებელთა ნაწილი შორს არის თეატრის მაგიური ძალის გავლენისაგან...

სპექტაკლი დაიწყო 20 საათსა და 07 წუთზე, მაცურებელთა უმრავლესობა მსუბუქი მრწველობის ტექნიკუმის სტუდენტებია...

სპექტაკლის დაწყებისთანავე შესამჩნევია მსახიობების მეტყველებაში არსებული ლფ-სუესები.

ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს მსახიობი — მ. ხარჩილავე (ცაბე), თავისი მკაფიო მეტყველებითა და როლის საკმაოდ აზრიანი განსახიერებით. იგი მწვავედ გრძნობს და განიცდის თავისი გმირის მანკიერ მხარეებს და სცენაზე წარმოგვისსახავს გარეგნული შეუხედაობის გამო გაბორბტებულ და დვარძლადქცეულ ახალგაზრდას.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში დარბაზში სუფევს მოწყენილობა და ერთფეროვნება. სამწუხაროდ, სცენაა და დარბაზს შორის არ მყარდება კონტაქტი.

ამიტომაც არის, რომ წინა რიგებში განლაგებული ე. წ. „მორჩილი მაცურებელი“ ვერ ისვენებს, განუწყვეტლივ შფოთავს, ტრიალებს, და კაპელდინერიც თითოეულ უჩვენებს, თქვენა ადგილა დარბაზია სიღრმეშიაო:

„— ვისაც ლაპარაკი უნდა, უკან დასხედით“.

„ლაპარაკი რომ მინდოდეს, გამოქვაბულში შევიდოდი“ — პასუხობს გაბეზრებული მაცურებელი და ცდილობს როგორმე შეეგუოს „მოწყენილობის მაგისა“.

„დამთავრდა სპექტაკლი“ — დემონსტრაციულად აცხადებს კაპელდინერი და მაცურებლებიც სასწრაფოდ ტოვებენ დარბაზს.

ამ დროს კი მოულოდნელად იხსნება ფარდა და უხმოდ, მოკრძალებით მოაბიჯებენ სცენის რამპისკენ მსახიობები, რომლებსაც თითქმის ვერც კი ამჩნევენ „გულგრილი სტუმრები“.

„ხალხო, არ იცით, თეატრში ტაში რომ უნდა დაუკრათ?“ — მწარედ წარმოსთქვამს რომელიღაც გულშემატკივარი და შესაბრაღისად გაისმის ამ „უული ადამიანის“ ტაშის „გრილი“.

უყურებ ყოველივე ამას და გული გიკვდება. უნებურად გებადება კითხვა: სად წავიდნენ ის ადამიანები, ვისთვისაც შეიქმნა ახალი თეატრი?

თამარ ჭუთათელაძე

მინიაგურების სახალწიფო თეატრი

„პაემანი ხეზე ანუ ბესარიონის თავგადასავალი“

ამბოზბენ, მინიატურების თეატრში მოხვედრა საკმაოდ ძნელიაო. მართლაც ასეა. თეატრის შესასვლელთან უამრავი ხალხი ირევა, ბილეთის შოვნა ჭირს... რა სპექტაკლია დღეს? სპექტაკლის სანახავად მოსულ მაცურებელთა უმრავლესობა აქვე, აფიშასთან ჩერდება და გავკვირვებული კითხლობს: „პაემანი ხეზე ანუ ბესარიონის თავგადასავალი“.. როგორც ჩანს, გაზეთში გამოცხადებული სპექტაკლი — „ახალ ბინას გილოცათ“ — არ შედგა. გაირკვა, რომ ამ სპექტაკლის დეკორაციით დატვირთული კონტინერი ჯერ კიდევ შორს იყო... ვფიქრობ, ეს ამბავი მოულოდნელი არ უნდა ყოფილიყო თეატრისათვის.

პირველი, რაც თეატრში უმალ თვალში გვხვდება, ნახევრადჩაბნელებული, ლურჯი დარბაზია. მაცურებლებს კი, რომელთაც როგორღაც მოუძებნიათ თავიანთი ადგილი, დარბაზის განათების წყალობით არამქვეყნიური, მოლურჯო-მოცისფრო ელფერი დაპკრავთ. ყოველივე ეს ისეთ გამოგნებულ შთაბეჭდილებას ახდენს, აღარც კი გვახსენდება, რომ თეატრში მხიარული სპექტაკლის სანახავად მოვედით.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ თბილისში ძალზე მწვავედ დგას სათეატრო შენობების უქონლობის საკითხი, ამ მხრივ, გამონაკლისს არც მინიატურების თეატრი წარმოადგენს, რომელიც ძველ, აბსოლუტურად არათეატრალურ დარბაზში იმყოფება. აქ თითქმის არანაირი პირობები არაა სპექტაკლის ნორმალურად აღქმისათვის, მაგრამ დარბაზის განათება მაინც ხომ შეიძლება? იქნებ აღარ შეგვექმნას შთაბეჭდილება თითქოს ვიწრო, გრძელ და ჩაბნელებულ დერეფანში ვიმყოფებით.

და მაინც დარბაზი სავსეა, რითაც ბევრი აკადემიური თეატრი ვერ დაიკვებინის. მაცურებლები შორიდანაც კი უთვლიან მოკითხვას ერთმანეთს. როგორც ჩანს, მინია-



სანდრო ახმეტელია და ირაკლი გამრეკელის თეატრი

ელენე თუმანიშვილი

ტურების თეატრს შემოუკრიბავს სიცი-
ლისა და გართობის მოყვარული საზოგადოე-
ბა და წარმატებით უჩვენებს სპექტაკლებს
თავის მუდმივ მაყურებელს.

სპექტაკლი დაიწყო მაყურებელი თით-
ქოს დაწყნარდა, მაგრამ აქა-იქ კვლავ ისმის
კამფეტებისა თუ შოკოლადის ქაღალდების
ჭრაჭუნი.

აი, განათდა დარბაზი და გამოჩნდა დეკო-
რაცია, რომელიც მთელი სპექტაკლის გან-
მავლობაში თითქმის არ იცვლება. ერთი
თვალის გადავლებით მაყურებელი მიახლო-
ებით მაინც მიხვდება, თუ რაზეა სპექტაკ-
ლი. მარტივ სცენურ გაფორმებაში
ილუსტრირებულია წარმოდგენა (ვფიქ-
რობ, ყოველივე ეს ბევრად უფ-
რო საინტერესო იქნებოდა მხატვრის ესკიზ-
ში), კედლები მოხატულია ტელეფონებით,
კონვერტებით, შემწვარი გოჭებითა და ქათ-
მებით, ფულით.

თენგიზ ჩანტლაძე ყველას უყვარს, განურ-
ჩევლად ასაკისა თუ პროფესიისა. მხოლოდ
მაღალი პროფესიონალიზმით მოიპოვებენ
ხოლოდ ასეთ სიყვარულს. არც ისე ადვილია
„სიცილის ნიღბის“ მოკვება.

ქართველი ადამიანის ბუნებისათვის ჩვე-
ულებრივი ამბავია ჭირისა თუ ღვინის იუ-
მორით შეზავება, სხვებზე თუ საკუთარ თავზე
გაცივნება, თუნდაც ეს სიცილი „ცრემლზედ
უფრო მწარე“ იყოს. ამიტომაც ამდენი ხალ-
ხი მინიატურების თეატრში. ნუ გავუმას-
პინძლებთ მათ „ანეკდოტების“ ინსცენი-
რებით, ნუ გამოვიტანთ სცენაზე უზარმაზარ
აზღუდსა თუ „არგუმენტად“ წოდებულ ქარ-
ქაშში ჩაგებულ ხანჯალს, ნუ მივაყენებთ შე-
ურაცხყოფას...

ჩვენს მიზანს თეატრის ერთი დღის ცხოვ-
რების გაშუქება შეადგენდა, ამიტომ არ
ვიმსჯელებთ მის საერთო რეპერტუარზე, მაგ-
რამ მაინც ცხადია, თეატრი ღარიბია დრა-
მატურგით, რაშიც უთუოდ ჩვენი მწერლე-
ბიც სცოდავენ.

მარტო ერთი კაცის საზრუნავი არ უნდა
იყოს პიესის მოპოვება, დადგმა, შესრულე-
ბა და სხვა უამრავი ადმინისტრაციული
წვრილმანი. ფართო მაყურებელს კი ეს
პრობლემები არ აინტერესებს, მას შრომის
შემდეგ დასვენება, განტვირთვა და სიცი-
ლი სწყურია.

როდესაც წერენ ან საუბრობენ ახმეტე-
ლის თეატრზე, პირველ რიგში აღნიშნავენ იმ
ძლიერ შთაბეჭდილებას, რომელსაც მაყუ-
რებელზე მისი სპექტაკლების მკვეთრი, ცვა-
ლებად რიტმზე აგებული მასობრივი სცე-
ნები ახდენდა. პლასტიკით, რიტმული ნახა-
ტით, ფერთა და მუსიკის საშუალებით აგე-
ბული ეს სცენები — ყველაზე ეფექტური
და ემოციური იყო ახმეტელის სპექტაკლებში.
ეს იყო ის ძალი, ის ძირითადი ძარღვი, რომ-
ელშიც და რომლითაც ვლინდებოდა ამ სპექ-
ტაკლების ეროვნული სახე, მათი თვითმყო-
ფადობა — ის, რასაც ასე ეძებდა თავის ხე-
ლოვნებაში რეჟისორი. ახმეტელი ამის შესა-
ხებ წერს: „ჩვენ ვეძიებთ ქართული თეატ-
რის სახეს და ქართული არტისტის კონტურს,
ყველა ეროვნებათა თეატრების განსხვავება
მხოლოდ ამაშია. საქართველოს უნდა ჰქონ-
დეს თავისი საკუთარი, დამოუკიდებელი თე-
ატრი, ანთებული ქართული გულით და აგზ-
ნებული ქართული სულით!“ — ასეთი რომ-
ანტიკული და პათეტიკური იყო მისი სპექ-
ტაკლებიც. „ჩვენ ვქმნით ჰეროიკულ თე-
ატრს“ — ასეთ ჰეროიკულ-რომანტიკული
კუთხით დანახულ სამყაროს ქმნიდა რეჟი-
სორი სცენაზე. ახმეტელთან ხალხი, მასა და
არა ცალკეული პიროვნება ამბობდა თავის
სათქმელს, მთავარ სატკივარს. 20-იან წლებ-
ში, ახალი სოციალური ძვრების, საზოგა-
დოებრივ ურთიერთობათა ვერდატეხის და
მასთან დაკავშირებული მთელი რიგი სირ-
თულეების ეპოქაში, ახმეტელი ხალხის მა-
საში ხედავდა მთავარ ძალას — ახალი ის-
ტორიული ეტაპის წარმართველად ამიერ-
რიდან ხალხი გამოდიოდა. ქართული თეატ-
რი, რეჟისორის რწმენით, აუცილებლად ერო-
ვნული უნდა იყოს და მას სავესებით ჩამო-

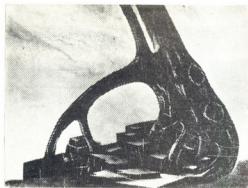
შპირია შალვახანიძე



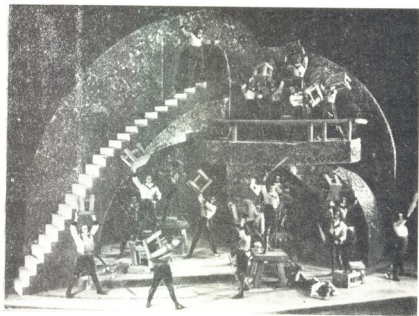
ყალიბებული ჰქონდა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო იგი. „ქართული ეროვნული თეატრი უპირველესად უნდა იყოს ფორმით ქართული, ვინაიდან თეატრი ბუნებით მხოლოდ ფორმაა დრამა-მოქმედებისა“². ფორმით ქართული კი რეჟისორი, პირველ ყოვლისა, ქართული კაცის პლასტიკაში, მის ტემპერამენტში, მოძრაობაში, სიარულის მანერაში, ხალხურ ცეკვაში ხედავდა. ყოველივე ამის გამოსავლენად მისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა რიტმის სწორ შეგრძნებას ჰქონდა. „ცხოვრება არ არსებობს რიტმის გარეშე — ამბობდა იგი, — აქედან გამომდინარე, რიტმი სცენურ ხელოვნებაში, პირველ რიგში, ცხოვრების მოვლენათა სწორ და ღრმა გააზრებაში გვეხმარება“³. როგორც ჩანს, სწორად მიგნებულ რიტმულ ნახატს უმთავრესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სპექტაკლის აგებაში, მისი იდეის, სათქმელის გამოკვეთაში, ამდენად, სპექტაკლის მთლიან აღქმაშიც. თ. წულუკიძე აღნიშნავს, რომ: „რიტმი, როგორც ფორმის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტი, სპექტაკლის მთელ სახეობრივ წყობაზე ახდენდა გავლენას, ეს იყო გზა განზოგადებისათვის, პოეზის, მისი სცენური მხატვრული სახის პოეტური ხედვისათვის.“⁴ მასობრივ სცენათა უზუსტესი ნახატი, დამუხტული, ცვალებადი, ერთი მეორეში ხან მკვეთრად, ხან კი შენელებულად გარდამავალი რიტმით, წამყვანი იყო სპექტაკლის სტრუქტურულ აგებულებაში. სწორედ ეს იყო ახმეტელის ხელოვნების გამომატველი ენა, მისული მსოფლანაცდა, მისი ცხოვრებისეული პოზიცია. ცოცხალი, დინამიური, თითქმის შიგნიდან დამუხტული ეს სცენები უჩვეულო, ძალიან ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. მაშინდელ თეატრალურ სამყაროში ეს სრულიად ახლებური და არჩახული რამ იყო. იმ წლების აღფრთოვანებულ რეცენზიებებში ვკითხულობთ: „...რუსთაველის თეატრში მასა მოქმედებს, როგორც ერთიანი მთლიანი ორგანიზმი, რომლის ყოველი ნაკვეთი გაცოცხლებულია გარკვეული აზრით და ექვემდებარება წარმოდგენის საერთო კონცეფციას“⁵. „...მასობრივი სცენები სკულპტურულად ჩამოქრწილ ბარელიეფს წარმოგვიდგენენ. დადგმას დიდი წარმატება

ჰქონდა: იგი ყუმბარის გასროლას მთელე მარე ნატურალიზმის ატმოსფეროში“⁶ და ა. შ.

მასობრივი სცენებისაკენ ტენდენცია უფრო ადრეც, გასული საუკუნის 70-იან წლებში, გეორგ II-ის დასის — მეინინგელთა წარმოდგენებში არსებობდა, სადაც ეს ხალხმრავალი სცენები, თუ გადამწყვეტს არა, ძალიან მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა მათს სპექტაკლებში. თეატრმოდნე ტ. ბაჩელისი აღნიშნავს, რომ გეორგ II „გამომხატველად მხოლოდ დინამიკურს, დინამიკურად კი მიზანსცენათა მხოლოდ ასიმეტრიულ აგებას მიიჩნევდა. მსახიობი სცენის ცენტრში არ უნდა ყოფილიყო, არამედ მისგან ყოველთვის ოდნავ მარჯვნივ ან მარცხნივ მდგარიყო. ფრონტალური, რამპის მიმართ პარალელურად აგებული კომპოზიციები დაუშვებელი იყო. სცენაზე დიაგონალი დომინირებდა“⁷. სცენიდან ყოველგვარი სიმეტრია იღვენებოდა. თუკი მსახიობი კიბეზე იდგა, მას ერთი ფეხი აუცილებლად ზედა საფეხურზე უნდა დაედგა, რათა უფრო მოძრაი, ცოცხალი ყოფილიყო მისი პოზა (რასაც ახმეტელიც ითხოვდა). მეინინგელთა სპექტაკლებში ხალხს, მასას — ემოციურს, ბობოქარს, ზოგჯერ კი მიყუჩებულს, გარინდულს — დრამატული მოქმედების ვანვი-თარებაში წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. სცენაზე მრავალრიცხოვანი მოედნები, კიბეები და გასასვლელები ეწყობოდა, რადგან ისინი მრავალფეროვანი დინამიკური მიზანსცენების აგების საშუალებას იძლეოდნენ.“⁸ (ისევე, როგორც გამრეკელის დეკორაციები). მაგრამ მეინინგელთა პომპეზური, მდიდრული, არქეოლოგიური სიზუსტით გადმოცემული ისტორიული დეკორაციები მხოლოდ ფონს წარმოადგენდა მასობრივი სცენებისათვის და სრულიად განსხვავდებოდა გამრეკელისა და ახმეტელის სპექტაკლებისა და, ლაკონიური, მაქსიმალურ პლასტიკურ გამომსახველობამდე განზოგადებული სცენური გარემოსაგან. მეინინგელთა ისტორიული დეკორაციები, განსხვავებით გამრეკელისეული დეკორაციებისგან, სცენური სივრცის ორგანიზაციის უფქციის ვერ ასრულებდა. მრავალრიცხოვანი პატარა მოედნები, საფეხურები, გორაკები თუ ხვეული გზები და



„ყაჩაღები“. დეკორაციის ესკიზი
„ყაჩაღები“. სცენა სპექტაკლიდან



ბილიკები სცენურ სივრცეს ცოცხალი ლანდშაფტის იერს ანიჭებდა, რომელიც, საბოლოო ჯამში, მხოლოდ ფონად აღიქმებოდა მათზე განლაგებული ხალხმრავალი მიზანსცენებისათვის. მეინინგელთა დეკორაცია, ზუსტად განაგარიშებული პერსპექტივითა და განათებით, რაც ასევე ზედმიწევნით ზუსტად შეესაბამებოდა დღე-ღამისა თუ ამინდის ცვალებად განათებას, რეალობასთან მაქსიმალურად მიახლოებული იყო და არსობრივად, მაინც, ილუზიურ დეკორაციად რჩებოდა, მაშინ, როდესაც გამრეკელისეული პირობითი დეკორაციული კონსტრუქციები ყოველთვის აქტიური მონაწილეა დრამატული მოქმედებისა და, ამასთანავე, მთელი სცენური სივრცის მორგანიზებელიც.

„ლამარას“ ესკიზებზე ქართული მთების ხაზთა სირბილი, დამრეკ ფერდობთა დაქანება, ცაში ატყორცნილ კლდეთა კონტურის სიმძლავრე — გამრეკელთან პირობით კონსტრუქციად არის ქცეული. ერთ-ერთ ესკიზზე ტერასებად განლაგებულ სამკუთხა მოედნებსა და მიხვეულ-მოხვეულ „გეომეტრიზებულ“ ბილიკებში სტილიზებული, წაკვეთილი პირამიდისებრი ფორმის ორი მოკლე კლდეა ჩადგმული. პატარ-პატარა მოედნებისა და საფეხურებისგან შემდგარი ეს პირობითი კონსტრუქცია, ამავე დროს, საოცრად მოქნილ, დენად ხაზთა რიტმულ მონაცვლეობაზეა აგებული. ხაზი ხან რბი-

ლად, ფაქიზად მიედინება ბილიკებსა და ფერდობებზე, ხან კი ცისკენ აღმართულ „წელში გავსეჩქილ“ კლდეებს მიუყვება, უტყდება შუა გზაში წყდება. ამ სადა, *სადაც*

ურ და ძალიან თეატრალურ გარემოში მხატვარმა ქართული ბუნებისათვის ყველაზე დამახასიათებელი — ფორმათა და ხაზთა დინება, მათი დინამიკა გადმოსცა და მთელი კომპოზიცია ერთიანი მოქნილი ხაზით შეკრა. ასეთ დინამიკურ კონსტრუქციაზე აგებული მკვეთრი, რიტმული მასობრივი სცენები, რასაკვირველია, ახმეტელის აზრით, მთელი სისრულით გამოავლენდნენ ქართველი კაცის ბუნებას, მის ტემპერამენტს, ექსპრესიულობას.

ასეთივე კომპაქტური კომპოზიციანია შექმნილი „თენთულდის“ ესკიზებზეც. ერთ-ერთ მათგანზე, ცენტრში, ერთ ღერძზე სიმღვით დაქიშულან სხვადასხვა სიმაღლეზე შეჯგუფული მკაცრი კოშკები. მათ ქვევით კი, ისევე, როგორც „ლამარას“ ესკიზებზე, მაისობრივი სცენებისათვის მოსახერხებელ მოედნებად განლაგებული პატარ-პატარა ნახევარწრიული და სამკუთხა სიბრტყეები, მიხვეულ-მოხვეული გასასვლელები და საფეხურები. მხატვარი კვლავ სადა, შეკრულ კომპოზიციას აგებს, სადაც ასიმეტრიულად განლაგებულ მოედნებისა და საფეხურების რიტმულ ზედაპირს შუა მახვილივით აღიმართება კოშკების ვერტიკალი. ეს ვერტიკალურა ღერძიც, კოშკების სხვადასხვა სიმაღლეზე განლაგების გამო, მოკლებულია სიმშვიდეს და მთელი კონსტრუქციაც ერთიან არიტმულ

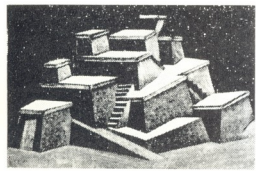
ნახატს ქმნის. აქედ მხატვარი ერთიანი მოძრაობით ძერწავს სადა, მაგრამ, ამავე დროს, ძალიან მეტყველ სცენურ გარემოს.

ახმეტელის მასობრივი სცენები შეიძლება გარკვეულწილად იწვევდეს ასოციაციას მენინგელთა თეატრთან, მხოლოდ იმ გაგებით, რომ ორივეგან სპექტაკლის წამყვანი, მამოძრავებელი ძალა დინამიკური, ცოცხალი ხალხის მასა, რომელიც ასიმეტრიულ მოედნებსა თუ კიბეებზე განლაგებული, ემოციურ, მკვეთრ რიტმულ ნახატს ქმნიდა — აზვიანთებული, ალტინებული ხალხი — აი, ძალა, შინაგანი მუხტი მათი სპექტაკლებისა!

ყოველი მოქმედება, როგორც ჩემი, ისე მსმენელის თვალწინ უნდა იშლებოდეს; იგი ახლო უნდა იყოს ჩემთან. დრამის რიტმი, ჩემს სულსა და გულს მწყობრად, ხელშეუშლელად უნდა სწვდებოდეს. რიტმი დრამისა — ერთადერთი გზაა, რომელიც მსახიობსა და მსმენელს აერთიანებს.⁹ — წერს ახმეტელი. ის თვლიდა, რომ მოქმედება მაყურებელთან ახლოს, უშუალოდ მის თვალწინ უნდა მიმდინარეობდეს. ე. ი. მოქმედებამ სცენის სიღრმიდან ავანსცენაზე უნდა გადმოინაცვლოს. სცენური სივრცის ასეთგვარი გააზრება მსახიობს გარკვეული თამაშის წესს სთავაზობდა — მსახიობი, როგორც გაშლილ ხელის გულზე, ისე უნდა გამოჩენილიყო სცენაზე. აქედან გამომდინარე, მისი თამაშის მანერაც — პირდაპირი, მკვეთრი უნდა ყოფილიყო. არავითარი უკანა პლანი, ყველაფერი წინ, ავანსცენაზე, პირდაპირ მაყურებელთა დარბაზში! კარგი პლაკატი, მასში ჩადებული მცირე ინფორმაციის მიუხედავად,

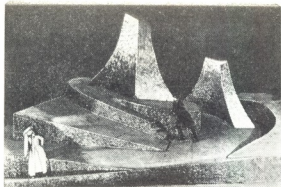
უსტად ვადმოსცემს მოვლენის არსს მთავარ სათქმელს. ასეა ახმეტელის სპექტაკლებიც — პირდაპირი, მძაფრი, ზუსტად დაფორმითა და სათქმელით. რეჟისორის დივიდუალური ფორმიდან — კოლექტიურა, მასობრივი ფორმის ძიებისაკენ¹⁰ ისწრაფვოდა. ხალხის მასა, ესაა მთავარი მამოძრავებელი ძალა სპექტაკლისა, აქედან გამომდინარე, რეჟისორისთვის მთავარია მისი ორგანიზაციის, ზუსტი პლასტიკური მონახაზის ძიების საკითხი. ეს პრობლემები სცენის გარკვეულ რეორგანიზაციას მოითხოვდა. ჯერ კიდევ 1915 წელს, კულტურული საზოგადოების საღამოზე წაკითხულ მოხსენებაში, ახმეტელი დაწვრილებით განიხილავდა სცენის ტექნიკური და აკუსტიკური გაუმჯობესების საკითხებს. ნიმუშად მას გეორგ ფუქსის მიუნჰენის სამხატვრო თეატრი მოჰყავდა, სადაც ფუქსმა სრულიად მოსპო სცენის სიღრმე და მენამე პლანი (იგულისხმება არა რეალური სცენური სიღრმის მოსპობა, არამედ ფერწერული ილუზიური დეკორაციის სიღრმის და პლანების უკუგდება), რათა მსახიობი სცენაზე ყოველი მხრიდან კარგად გამოჩენილიყო. ეს პრობლემა, თავის მხრივ, სცენური სივრცის ახლებურად გააზრებას ითხოვდა.

ტ. ბაჩელიის სტატიაში: „სცენური სივრცის ევოლუცია“ მართებულად აღნიშნავს, რომ „თანამედროვე სცენური ენა თავისი აღმოცენებით შეპირობებულია არა მარტო იმ განახლების პროცესებით, რომლებიც საუკუნეთა მიჯნაზე წარმოიქმნა დრამატურგისა და სამსახიობო ხელოვნებაში, არამედ სცენური სივრცის რეფორმითაც, რომელიც ერთდროულად შეასრულა რეჟისურამ¹¹. მართალია, ავტორი აქ ეხება სცენური სივრცის



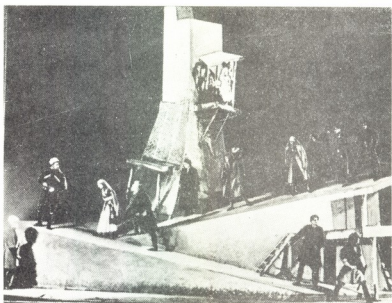
„ანზორი“. დეკორაციის ესკიზი „ანზორი“. სცენა სპექტაკლიდან





„ლაშარა“. მიზანსცენა სპექტაკლიდან
„ლაშარა“. სცენა სპექტაკლიდან

ახმეტელს ხალხმრავალი მასობრივი სცენების ასაგებად სადა, კომპაქტური დეკორაცია ესაჭიროებოდა. მხატვარს ისეთივე სურვილი ჰქონდა, რომელიც



განვითარების პრობლემას დასაველეთ ევროპის თეატრებში — ანტუანიდან კრეგამდე — აეთთა სტატის ქვესათაური, მაგრამ ეს მოსაზრება ზოგადად თეატრზე შეიძლება გავრცელდეს იმ დროიდან, როდესაც თეატრებში პროფესიული რეჟისურა იწყებს ფეხის მოკიდებას. ჩვენში ქრონოლოგიურად ეს რეფორმა მოგვიანებით, ახმეტელის შემოხსენებული გამოსვლიდან რამდენიმე წლის შემდეგ მოხდა: კერძოდ, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი 1922 წელა ჩამოღის თბილისში და მხატვარ ვალერაან სიღამონ-ერისთვანთან ერთად „ფუნქტ ოუენხუხას“ დადგმას ახორციელებს. ამიერიდან ახალმა, პროფესიულმა რეჟისურამ ქართული სცენის განახლება დაიწყო, რაც გარკვეულწილად სცენური სივრცის რეორგანიზაციასაც შეეხო. მხატვარი თეატრში ახლა გასაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს და თანდათან, წლების მანძილზე, იგი სულ უფრო აქტიური თანამონაწილე ხდება სპექტაკლის შექმნისა. სცენური სივრცის ახლებურად განაზრებისას მხატვარი უკვე ცდილობს ისეთი დეკორაცია აავოს, რომელიც მოეხმარება მსახიობს სწორად და ზუსტად წარმართოს სცენური მოქმედება. ე. ი. ძირუღლად შეიცვალა დამოკიდებულება თვით დეკორაციისა და მისი ფუნქციის მიმართ. ახლა ის ფონის პასიურ როლს კი აღარ ასრულებს, როგორც წინათ (დეკორაცია-პაეილიონი), არამედ სცენური მოქმედების აქტიური მონაწილე ხდება.

რი გარემო უნდა შეექმნა, სადაც მაქსიმალური სიმკვეთრით გამოიძერწებოდა მიზანსცენათა რიტმული ნახატი. ყურადღება არ უხდა გაფანტულიყო არც ერთ მეტნაკლედ უმნიშვნელო, მეორეხარისხოვან საგანსა იუ დეტალზე — მთელი ყურადღება სცენურ სიძრავაზე უნდა ყოფილიყო კონცენტრირებული.

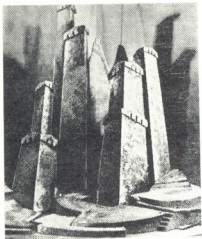
რამდენიმე სახასიათო შტრიხით, სადა, დეტალებით გადაუტვირთავ გარემოს ქმნიდა ირ. გამრეკელი ახმეტელის სპექტაკლებში. მხატვარი საჭირო გარემოს შესაქმნელად მისთვის ყველაზე დამახასიათებელს, არსებითს იღებდა და შემდეგ ამ არსებითს მეტყველო, გამომხატველი (პლასტიკური) კონსტრუქციის საშუალებით ვადმოსცემდა.

კონსტრუქტივიზმმა, ნაცვლად მდიდრული, მრავალპლანური დეკორაციისა, რომელიც მრავალგვარი თეატრალური აქსესუარით იყო გადატვირთული, მთელ სცენურ სივრცეს იკავებდა და ზოგჯერ „შთანთქავდა“ კიდევ მას, სცენაზე სათამაშო მოედანი გაათავისუფლავს: სხვადასხვა სიმაღლისა და ზომის ბაქნებისგან შემდგარი კონსტრუქცია თავისუფალ სამოქმედო არეს უქმნიდა მსახიობს. მან, აგრეთვე, საშუალება მისცა მსახიობს თამაშისათვის სრულად გამოეყენებინა მთელი სცენური სივრცე. სასცენო მოედანი, მისი არქიტექტურა მან დრამატული მოქმედების განვითარებას, დინამიკას დაუმორჩილა. ამის გამო სცენური მოქმედება უფრო გამოიყვანა, აქტიური გახდა.

შილერის „ყაჩაღებში“ („ინ ტირანოს“, 1933 წ.) ბოჰემიის ტყეს გამრეკელი ერთადერთი ვეება ხის კონსტრუქციით გადმოსცემს. ღონივრად ფსევდეგადგმული უშველებელი ხე, რომელიც სცენის მთელ სივრცეს იკავებს — ტყის მხატვრული სახეა, მისი სიმბოლო. დეკორაციის შემამაზებელ ესკიზებზე გარკვევით ჩანს როგორ ემბდა მხატვარი ტყის ამ საბოლოო სახეს. ესკიზზე თავდაპირველად გამოსახული, სავსებით რეალისტური ხე და კუნძი, თანდათანობით დახვეწის, მხატვრული ვაზრების და სასცენო მოედანთან მისი მორგების გზით (რაც მიზანსცენების მოხერხებულ განთავსებას უნდა მიესადაგებოდეს), ტყის აღმნიშვნელ, საკმაოდ პირობით ხედ იქცა. ხის გამომსახველობა იმდენადაა უტრირებული და განზოგადებული, რომ კაუჭისებრი ფესვებით მიწას მძლავრად ჩაბლაუჭებული, ბაც ლიმონისფერ ფონზე რუხ ფერად გამოკვეთილი, იგი რალაც ურჩხულისებრ ვეებერთელა ცხოველს წააგავს. მხატვარი მოვლენებს, რომლებიც ბოჰემიის ტყეში უნდა განვითარდეს, ამ ურჩხულისებრი ხის — ტყის სახიერ გამოხატულებაში იაზრებს, დეკორაცია კონსტრუქციულად ისეთნაირად აქვს მოფიქრებული, რომ ის მაქსიმალურად მოსახერხებელი იყოს მიზანსცენათა განლაგებისათვის, მაქსიმალურად გამოაიღონოს მათი რიტმული ნახატ და, ამავ დროს, დაექვემდებაროს მას: ფესვები ხის ძირში, სხვადასხვა დონეზე ასიმეტრიულად განლაგებულ პატარ-პატარა მოედნებსა და საფეხურებში ისეა ჩაზრდილი, რომ მთლიანად ხე

იმ მოედნებთან ერთიან კომპაქტურ სათამაშო მოედნად გაიაზრება. სათამაშო მოედანი ერთმანეთს ვისმარეთ ხის მიმართაც, რთვად ხის ტანიც, მისი ფესვებიც და სტრუქტურა ფულუროებიც სამიზანსცენოდაა გათვალისწინებული — მთელი კონსტრუქცია მხატვრის მიერ ყოველმხრივ არის გათამაშებული. სპექტაკლის ფოტოსურათზე ძალიან კარგად ჩანს სწორედ ეს მომენტი: დიდ ხეზე, ერთა შეხედვით ქიანკველებივით შესულ ხალხს შორის, დაციკრების შედეგად გარკვეული დაგუფებანი შეიმჩნევა. თითოეულ ადამიანს თავისი სრულიად გარკვეული იფილი და პლასტიკური მოძრაობა აქვს — ზოგი ფულუროში მიძვრება დასამალად, ზოგი იქიდან იყრება, ზოგიც დიდრონ ფესვებშია ჩამალული, დანარჩენები ხის ძირში, პატარ-პატარა ბაქნებზე არიან განთავსებულნი. ფიგურები ამ კონსტრუქციაზე ისე არიან განაწილებულნი, რომ მთლიანობაში ხის გამოკვეთილ პლასტიკურ მოხაზულობასთან და შემჭიდროვებულ პატარ-პატარა ბაქნებთან ერთად დაძაბულ რიტმულ ნახატს ქმნიან. აშკარაა, რომ მიზანსცენების ასეთი მკვეთრი ნახატი, მსახიობთა გარეგნული პლასტიკის გარდა, თვით დეკორაციის წყალობითაც ვლენდება — ხის მეტყველი პლასტიკა, მის ძირში სხვადასხვა სიმალეზე ასიმეტრიულად განაწილებული მოედნები და კიბეები საშუალებას იძლევა მათზე განთავსებული ფიგურები მიზანსცენის საერთო მონახაზში მკვეთრ რიტმულ აქცენტებად იქნას წაკითხული.

მხატვარი სცენური სივრცის ორგანიზაციას ახდენს თითქმის შუამდევ ვადაპირლი მასიური ხის ტანის საშუალებით, რომელიც



„თეთნული“. დეკორაციის ესკიზი
 „თეთნული“. სცენა სპექტაკლიდან



ერთ მხარეს საკმაოდ არის დახრილი, ხოლო მეორე მხარეს ერთ მძლავრ თაღად აქვს გადასროლილი ფესვი. სივრცე, ფაქტობრივ, ორ ზღვარს შორის — დაქანებულ ხის ტანსა და მორკალულ ფესვს შორის ექცევა. (დანარჩენი ორი კაუჭისებრი ფესვი იქვე, ხის ტანთანაა მორკალული), პატარა ბაქნებიც ამ საზღვრებშია მოთავსებული. სივრცის ორგანიზაცია მთლიანად ამ მძლავრი კონსტრუქციის საშუალებით ხდება. კომპოზიცია, სადაც ყოველი მონაკვეთი ასიმეტრიულია — სცენის ცენტრიდან გადაწეული ხე, სცენური სარკის მიმართ თითქმის დიაგონალურად დახრილი ხის ტანი, მხოლოდ ერთ მხარეს მიმართული ფესვები (ისევ სიმეტრიის დარღვევა!), მათი არიტმულად განლაგებული რკალები (პატარა, დიდი, შემდეგ ისევ ორი პატარა რკალი), ერთიმეორის გვერდით არათანაბრად შეჯგუფული პატარა ბაქნები და საფეხურები, — თავად არის დინამიკით დამუხტული. მოღუნულ ფესვთა რკალებში შემავალი სივრცე ისევე, როგორც მკვეთრ ასიმეტრიაში მოცემული ხის გარშემო არსებული სივრცეც, მთელი კომპოზიციის მსგავსად, მოუსვენარი და მოძრავია. ასეთ დინამიკურ, მკვეთრად მონაცვლე რიტმზე აგებული დეკორაცია თავად უბძობებდა რეჟისორს მოძრავი კომპოზიციებისაკენ და, ამასთანავე, მრავალფეროვანი მიზანსცენების აგების საშუალებასაც აძლევდა.

ასეთვე მძაფრ რიტმულ ნახატზეა აგებული ამ სპექტაკლის სხვა დეკორაცია-კონსტრუქციებიც: მოორების სასახლის სვეტების ვერტიკალურ რიტმს ამძაფრებს სცენის სხვადასხვა სიღრმიდან და სიმაღლიდან დაშვებულ კიბეთა რიტმი, ასევე რკინის ზადევისოსი, რომელიც სვეტებს უჯანა დაშვებული. მთელი სცენური სივრცე „დახრილია“ სვეტების ვერტიკალებისა და სხვადასხვა მიმართულების მქონე კიბეთა არათანაბარი რიტმით. სვეტებს შორის არათანაბარი მანძილით შექმნილი არიტმული კომპოზიცია, სხვადასხვა მხრიდან აღმავალ და დაღმავალ კიბეთა საფეხურებით, სცენის მარჯვენა კუთხეში, სვეტის გვერდით გადასროლილი დაბალი თაღი, რომელიც მარჯვენა კუთხისით იკვეთება (დაუსრულებელი ფორმა) — ყოველივე ეს ფორმებისა და სივრცის არაჩვეულებრივ დინამიკას იძლევა. ეს დაუმთავრებელი ფორმებიც — კულისით ჩამოჭრილი გვერდითი თაღი, სცენაზე აღმართული

კვეტები, კიბეები, რომლებიც საიდანაც იწყება და ასევე, სადაც უსასრულოდ უნდა წარდება, მუდმივი მოუსვენრობის შეგრძობას ბადებს ინტერიერში. სცენურ სივრცეც, რომელიც ხან ერთმანეთთან მიახლოებული სვეტებით იკვებება, ხან კი დაშორებულ სვეტებს შუა იხსნება, ანდა თაღსა და გისოსებს მიღმა გადის, დაძაბულ, დაუსრულებელ მოძრაობაში იმყოფება. მკვეთრ რიტმულ მონაცვლეობაზე აგებული სადა, მკაცრი ფორმების მქონე დეკორაცია, ფრანც შოროის სასახლის დაძაბულ, პირქუშ სამყაროს ქმნიდა. ამ მკაცრ გარემოში ფერიც ძუნწადაა გამოყენებული, მაგრამ, სწორედ იმის გამო, რომ ძირითადად ორი კონტრასტული ფერია ნახმარი, უფრო ვლინდება ამ ფერთა სიძლიერე: სადა რუხ ფონზე სვეტების, თაღისა და საფეხურების ნაწიბურთა მუქი ოქრო საოცარ ბზინვარებას და სიმდიდრეს ქმნის სასახლის ინტერიერში.

ცხადია, ასეთი მკვეთრად დინამიკური დეკორაცია-კონსტრუქცია უკვე თავისთავად კარნახობდა მსახიობს მოძრაობის სწორ მონახაზს, ამასთანავე, ამრავალფეროვნება მასზე განლაგებულ ასიმეტრისეულ მიზანსცენებს.

იტალიელი რეჟისორის ჯორჯო სტრელერის აზრით: „სცენოგრაფიის უპირველესი თვისება — მისი გამოყენების შესაძლებლობა, მისი გათამაშების საშუალებათა მრავალფეროვნება. უნარი — „გეიარანახოს“ მოქმედება, მიზანსცენის მოძრაობა. არსებობს მუდმივი „კავშირი“ დეკორაციას, საგანს, სივრცესა და მსახიობს, მის სიტყვასა, უესტასა და მოძრაობას შორის.“¹²

ეს გამოხატულება საეხებით მიესადაგება გამრეკელისეულ დეკორაციებს, რომლებიც თავისი აგებულების წყალობით იმდენად აქტიურია, რომ ფაქტობრივად სცენური ქმედების წარმართველად გამოდის. გამრეკელის კომპაქტური დეკორაცია, ზუსტად მიგნებულ პლასტიკური გამომსახველობის გამო, არა იმდენად კონკრეტული გარემოს აღმნიშვნელია, რამდენადაც მისი განზოგადებული ხატი — მოცემული გარემოს გარკვეული მხატვრული სახე.

„ანზორის“ დეკორაციის ესკიზი (1928 წ.), რომელზეც დაღმარებული აულისა წარმოსახული, პატარა-პატარა ბაქნებისა და საფეხურების პრინციპზეა აგებული, ისევე, როგორც გამრეკელის ამ ადრეული პერიოდის საუ-

კეთესო დეკორაციები — „ლამარა“ (1930 წ.), „თეთნული“ (1931 წ.), გემის ესკიზი „არღვევიდან“ (1928 წ.) და სხვ. — გამრეკელის კონსტრუქციებში ხომ ფაქტობრივად სრულიად უკუდგებულია სწორი იტაკი! ის ნაირ-ნაირი ფორმისა თუ ზომის, ასიმეტრიულად განთავსებულ პატარა მოედანთა და საფეხურთა ვარიაციებს წარმოადგენს.

სადა ბანიანი სახლები — ტრაპეციის გეომეტრიის მქონე გეომეტრიზებული მოცულობები, თითო-ორთა ვაჭრილი პატარა სარკმლით — ერთმანეთს პატარ-პატარა დამრეცი მოედნებით და მოკლე კიბეებით უკავშირდება და ერთ კომპაქტურ ჯგუფს წარმოქმნის. ამ პატარა სოფლის შესაქმნელად მხატვარს დაღესტნური აულისათვის ყველაზე დამახასიათებელი, არსებითი აქვს მიზანხელი. შავ ფონზე მუქი ლურჯი და ბაცი იისფერგვერდბიანი სახლების (გეომეტრიზებული მოცულობების) ეს მთლიანი, შეკრული ჯგუფი ცალკეული მოქმედების ადგილად კი არა, არამედ აულის განზოგადებულ მხატვრულ სახედ აღიქმება. ტერასებად განლაგებული ბაქნების (სახლის ბანების) სტრუქტურა ისეა ორგანიზებული, რომ მაქსიმალური სიმკვეთრით გამოავლინოს მათზე აგებული მიზანსცენების ნახტი და რიტმი. ეს შესაძლებელია ხდება ისევე და ისევე დეკორაციის აგებულების პრინციპიდან გამომდინარე — სხვადასხვა დონეზე მდებარე სახლების ბანები თავად ქმნიან გარკვეულ რიტმს. ამ ერთმანეთის თავზე განთავსებული სიბრტყეების სიმალღეში მზარდ რაჟმს ჰკვეთს და ამძაფრებს სხვადასხვა მიმართულებით დაშვებული პანდუსისებრი სიბრტყეები და პატარ-პატარა კიბეები. ახმეტელის სარეპერტიციო დიურში სახლის თითოეული ეს ბაქანი თუ ასახვლელი გზა რომაული ციფრითაა აღნიშნული, რათა ყოველ მონაწილეს კომპოზიციაში გარკვეული ადგილი ჰქონდეს მიჩენილი. საკლარაკო დაფასავით ზუსტად გათვლილი პატარ-პატარა მოედნების მეფილი ეს სისტემა საშუალებას აძლევდა რეჟისორს მათზე სხვადასხვა მონახაზის მქონე მიზანსცენები აეგო. სექსტაკლარს ფოტოსურათებზე აულის სცენის მიზანსცენათა სულ სხვადასხვაგვარი კომპოზიცია აღზედილი — ხან ხალხის დიდი ნაწილი ყველაზე მაღალ ბაქანზეა შეჯგუფებული, დანარჩენები კი აქა-იქ, დაბლა ბაქნებზე განლაგებულან, ხან ფიგურები ერთმანეთის მო-

შორებით. კანტი-კუნტად თავსდებოდა ზოგი ბაქანზე, ზოგი საფეხურზე და ხან კი ცალკეულ ბაქნებზე მდებარეობდა რულ ჯგუფებს წარმოქმნიან. მხატვარი აქაც თვით დეკორაციაში იძლევა დინამიკას. ამასთან დაკავშირებით ავ. ვასაძე იხსენებს: „როგორც მსახიობი, როდესაც აულში დეკორაციაში ახმას, ისე ვგვრძობ, თითქოს თეატრები ჩემთან ერთად ლეკურს ცეკვავენ“.¹²

გამრეკლისეულ დეკორაციებს ის თვისებები აქვს, რომელიც ესოდენ ესპირობოდა ახმეტელის რეჟისურას, თავისი ხალხბრავალი მიზანსცენების მკვეთრი რიტმული ნახატის ასაგებად. ამის საშუალებას იძლეოდა მხატვრის მიერ შექმნილი პატარ-პატარა მოედნების მეფილი სისტემა, მოედნებისა, რომლებიც ასე დინამიკურსა და გამომხატველს ხდიდა მსახიობის ყოველ მოძრაობას და რომელთა დამუშავების ქეშმარიტოსტატობით გამოირჩეოდა ირაკლი გამრეკელი. ეს მხატვრისა და რეჟისორის თანამშრომლობის ის ბედნიერი შემთხვევაა, როდესაც ორი შემოქმედი საკუთარი საშუალებებით გამოხატავს რა საერთო სათქმელს, ცდილობს, რაც შეიძლება სრულად წარმოაჩინოს თანავეტორი, თანვე ისე, რომ ამ საერთო ანსამბლში საკუთარი ელერადობა არ დაკარგოს, როგორც მუსიკაში პოლიფონიური ელერადობის დროს — თითოეული ხმა ინარჩუნებს რა საკუთარ მნიშვნელობას, მხოლოდ ერთი მეორესთან არსებობით ქმნის ერთიან მხატვრულ მთლიანობას.

შენიშვნები:

- 1 სანდრო ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. 1, თბილისი, 1978, გვ. 416
- 2 იქვე, გვ. 100
- 3 Сандро Ахметели, Тбилиси, 1977, стр. 231.
- 4 იქვე, გვ. 238
- 5 რუსთაველის თეატრი, კრებული, თბ., 1934, გვ. 7
- 6 სანდრო ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები... გვ. 174
- 7 Т. Бачелис, Шекспир и Крег, М., 1983, стр. 27.
- 8 об. А. Гвоздев, Западно-Европейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Ленинград, Москва, 1939, стр. 178—185.
- 9 ს. ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები... გვ. 102.
- 10 იქვე, გვ. 340.
- 11 Западное искусство, XX в., М., 1978, стр. 148.
- 12 Джорджо Стрелер, Театр для людей, Москва, 1984, стр. 150.
- 13 ს. ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, გვ. 61.

ქანდაკება და ქალაქი

კიტი მაჩაბელი

პართული მონუმენტური ხელოვნების განვითარების პრობლემები დღეს ხუროთმოძღვართა, მოქანდაკეთა, მხატვართა მჭიდრო შემოქმედებითი თანამშრომლობით წყდება. საკითხი განსაკუთრებული სიმწვავეით დგას ამჟამად ქალაქმშენებლობის მასშტაბების უმავალით ზრდის პირობებში. სარეკონსტრუქციო-სარესტავრაციო სამუშაოების ფართოდ გაშლის ვითარებაში.

ქანდაკების როლი ქალაქის მხატვრული სახის შექმნაში არ საჭიროებს საგანგებო ახსნა-განმარტებას. მოედნების, გზაჯვარედინების, ქუჩების მხატვრული გადაწყვეტა დიდად არის დამოკიდებული იმაზე, თუ როგორი ხასიათის ძეგლია აღმართული იქ. ქალაქში დადგმული ყოველი ქანდაკება, გარდასაკუთრივ მხატვრულ-პლასტიკური ღირსებებისა, უნდა შეიცავდეს გარკვეული კუთხის (მოედნის, ქუჩის, გზაჯვარედინის) სივრცის მორგანიზებელ ფუნქციასაც. აქედან გამომდინარე, ქალაქის მხატვრული სახის შექმნაში ხუროთმოძღვრებთან ერთად უდიდესი პასუხისმგებლობა ენიჭებათ მოქანდაკეებსაც, რადგან თავიანთი ნაწარმოებებით ისინი აქტიურად მონაწილეობენ სივრცის ორგანიზაციაში, ცალკეული კუთხეების მხატვრულ სრულყოფაში, ქალაქის შინაგანი ტექტონიკის ამოცანების აქტიურ გადაწყვეტაში. ხუროთმოძღვრულ ანსამბლში მონუმენტური ქანდაკების გაბედული ჩართვით, მოქანდაკე გვევლინება ხუროთმოძღვრის თანაბრად, სივრცის მხატვრულ გარდამქმნელად. როცა მოქანდაკეს სწორად აქვს გააზრებული ქანდაკებისათვის განკუთვნილი ადგილის თავისებური მიკროსამყარო, პლასტიკური ნაწარმოები ორგანულად ერწყმის გარემოს, იქცევა არქიტექტურული ანსამბლის აქტიურ ელემენტად.

უძველესი დროიდან მოყოლებული ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა ქალაქთან, მის მხატვრულ სახესთან ქანდაკების შეთავსების, ორგანულ ნაწილად გადაქცევის ხერხები და

ნორმები. ყოველ დროს, ყოველ ქვეყანას ამ რთულ მხატვრულ პრობლემაში შეჭონდა თავისი ორიგინალური წვლილი. დღესათვის კაცობრიობამ დააგროვა უდიდესი გამოცდილება ქანდაკების ქალაქში განთავსების დარგში; ყველა ეპოქას ჰქონდა ქალაქის ხუროთმოძღვრულ ანსამბლებთან მონუმენტური პლასტიკის ჰარმონიული შერწყმის თავისებური კანონები და მხატვრული ხერხები. ხელოვანთა მიერ გამომუშავებული ამ უდიდეს პრაქტიკული გამოცდილების კრიტიკული ათვისების საფუძველზე უნდა ხდებოდეს თანამედროვე მხატვრული პრაქტიკის პრინციპების შემუშავება. ამასთან, გასათვალისწინებელია, რომ სრულიად გაუმართლებელი იქნებოდა მზამხარეული, საყოველთაო რეკომენდაციები. რადგან ყოველ საქალაქო განაშენიანებას მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული სახე, განსაკუთრებული განლაგება, თავისებური რელიეფი გააჩნია, ამიტომაც კონკრეტულ ქალაქს, ყოველ ძეგლს მხოლოდ მისთვის შესაფერი მიდგომა ესაჭიროება.

რთული და მრავალსახოვანია ქალაქის მხატვრული იერი, განსაკუთრებით კი ისეთი ძველი ქალაქებისა, როგორც თბილისია. საქართველოს დედაქალაქი — ახალმშენებლობათა გიგანტური მასშტაბებით, ფართო პროსპექტების რიტმული მაჩისცემით და ძველი უბნების ცხოველხატული ლაბირინთებით, თბილისური აივნების მქმანივით გამჭვირვალე ჩრდილებით — თანდათან სულ უფრო იზყრობს მოქანდაკეთა ყურადღებას. მისი კოლორიტული კუთხეები, ახალი მოედნები ფართო ასპარეზს უქმნის მხატვრის შემოქმედებით ფანტაზიას, უღვიძებს სურვილს აქტიურად ჩაერიოს ქალაქის მხატვრული სახის შექმნაში, მის სრულყოფაში, თავისი ხელი დააჩნოს ახალი ქალაქის ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელ ხასიათს, ეზიაროს ძველი თბილისის განუმეორებელი კუთხეების თავისებურ ხატოვანებას.

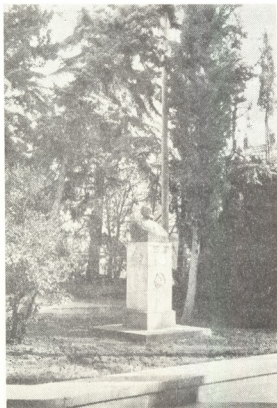
დღევანდელი თბილისი ვერ უსაყვედურებს მოქანდაკეებს ყურადღების ნაკლებობას. ქალაქში ბოლო წლების მანძილზე არაერთი მნიშვნელოვანი ქანდაკება დაიდგა, ბევრი მათგანი ისე ორგანულად შეერწყა ქალაქის არქიტექტურულ ანსამბლებს, რომ მათ გარეშე თბილისის ზოგიერთი კუთხის წარმოდგენა უკვე შეუძლებელია. როგორც წესი, ქანდაკების წარმატება მართოდენ პლასტიკური ღირსებებით როდი განისაზღვრება. არანაკლები მნიშვნელობისაა გარემო, რომელიც უაღრესად აქტიურ ზეგავლენას ახდენს სკულპტურულ ნაწარმოებზე.

ქანდაკების აღმართვა ქალაქში მეტად რთული მხატვრული ამოცანაა. თუ გადავხედავთ მსოფლიო ხელოვნების ისტორიას, პლასტიკის საუკეთესო ნიმუშთა დადგმა მუდამ ზუსტად იყო გააზრებული ადგილის მხრივ, ანგარიში ეწეოდა მის ირგვლივ სივრცისა და არქიტექტურულ ნაგებობათა ხასიათს, მათ მასშტაბებს, მისადაგომებს, ხედვის წერტილებს.

ამ თვალსაზრისით, თბილისის მონუმენტური ნაწარმოებებიდან ყველა როდი ითვალისწინებს მოთხოვნათა აუცილებელ კომპლექსს, თუმცა ქანდაკებათა უმრავლესობამ, პლასტიკური ღირსე-

ბ. ნიკოლაძე.

აკაკი წერეთელი



ბების წყალობით, აქტიური ზემოქმედება მოახდინა გარემოზე და მათი სკულპტურული მასები თანდათან განმსაზღვრელი გახდა ქალაქის ჩვენი ქალაქის ამა თუ იმ კუთხის მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში. მოქანდაკე დაკლდობულია მოცულობის, სივრცის შეგრძნების საგანგებო უნარით და მას ძალუძს თავისი ნაწარმოებით მოახდინოს გარემოს სივრცობრივი ურთიერთკავშირის იმგვარად მოდელირება, რომ გეგმათიანოს ისინი ერთ პარმონიულ მთლიანობად. როდესაც საქმე გვაქვს მაღალმხატვრულ პლასტიკურ ნაწარმოებთან, ვგრძნობთ, თუ რა ძალისაა ქანდაკება, რა მძლავრია ის იმპულსები, რომლებითაც პლასტიკური ფორმები ზემოქმედებას ახდენს გარემოზე.

თბილისში ამჟამად არსებულ ქანდაკებათა მაგალითებით შეიძლება გარკვეული მსჯელობა მოქანდაკეთა პოზიციებზე ძველ ქალაქში ძეგლების განთავსების საკითხში. მათ მხატვრულ მრწამსზე, მართალია, შემოქმედი ყოველთვის როდია თავისუფალი თავისი ნამუშევრებისათვის ადგილის არჩევაში, მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში ქანდაკებისა და გარემოს ურთიერთობა წარმოგვიდგება, როგორც მოქანდაკის ღრმად გააზრებული შემოქმედების შედეგი. მნიშვნელოვანი როლი ამ ამოცანის გადაჭრაში მიეკუთვნება ხუროთმოძღვარს, რომლის უნარზე — დაუკავშიროს პლასტიკური მასები არსებულ არქიტექტურულ გარემოს, სივრცეს — ბევრად არის დამოკიდებული ქანდაკების პლასტიკური სიცოცხლე ქალაქში. თბილისში აღმართული ძეგლები ამ თვალსაზრისითაც ბევრ საინტერესო მხატვრულ გადაწყვეტას გვთავაზობს.

ქანდაკებათა კვლევა ამ პოზიციიდან — მათი ქალაქში დამკვიდრებისა და არსებულ ანსამბლებში ლოგიკური ჩართვის პოზიციიდან. დღევანდელი მონუმენტური ხელოვნების შესწავლისათვის აუცილებლად მიგვაჩნია. საჭიროა საუკეთესო პლასტიკურ-არქიტექტონიკურ გადაწყვეტათა გამოვლენა. მათი ღირსებების სრულყოფილი წარმოჩენა, გარკვეული ტენდენციების დადგენა ქანდაკებისა და ქალაქის რთული აზრობრივ-მხატვრული ურთიერთკავშირების გათვალისწინებით. ეს საკითხები სპეციალურ სამეცნიერო-მხატვრულ კვლევასა და გულდასმით გაანალიზებას მოითხოვს. ჩვენ მხოლოდ გაკვრით შევხებით თბილისის სხვადასხვა კუთხეში აღმარ-

თულ ქანდაკების ნიმუშებს და ამით გავამახვილებთ სპეციალისტთა ყურადღებას ამ უაღრესად მნიშვნელოვან პრობლემაზე, რომლის სწორი გადაწყვეტა მონუმენტური ხელოვნების განვითარებას დიდად შეუწყობს ხელს.

ამ საკითხთან დაკავშირებით საინაგებოლო უნდა აღინიშნოს საქართველოში მონუმენტური ქანდაკების ეროვნული ტრადიციების უქონლობა. ძველი ქართული დეკორაციულ-მონუმენტური პლასტიკა საფასადო რელიეფით შემოიფარგლა. არქიტექტურული პლასტიკური დეკორის სრულყოფითა და მხატვრულ-მონუმენტურ ამოცანათა ბრწყინვალე გადაწყვეტით საქართველომ საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიაში. მაგრამ მონუმენტური მრგვალ-ქანდაკება ქართული ხელოვნების ისტორიამ არ შემოგვიჩანა. ამიტომაც არის, რომ მონუმენტური ქანდაკება საქართველოში, არსებითად, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან იღებს სათავეს. თბილისი მოქანდაკეთა ასპარეზად მხოლოდ ჩვენს დროში იქცა. ძველი ევროპული ქალაქებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც რენესანსის ეპოქიდან მოყოლებული, მონუმენტი განსაზღვრავდა ცალკეული უბნების მხატვრულ სახეს, თბილისს არ გააჩნდა სკულპტურული ძეგლების არქიტექტურულ ანსამბლში ჩართვის ტრადიცია.

ძველი თბილისის ცხოველხატული კუთხეები, მისი თავისებური, კოლორიტული პატარა

მოედნები, რომლებიც დღესაც ინარჩუნებენ გასულ დროთა სურნელებას, თითქოს საგანგებოდაა შექმნილი წარსულის სუბტილურ მოვლენათა უკვდავსაყოფად. საქართველოს ისტორიისა და კულტურის მოღვაწეთა დიდებულ სახეთა მოსაგონებლად. ამიტომ ბუნებრივია ქართველ ხელოვანთა ასეთი ყურადღება ამ უბნებისადმი, მათი სწრაფვა — თავისი ხელოვნების კვალი დაამჩნიონ ძველ ქალაქს.

პირველი ქანდაკებები, დადგმული თბილისში ღია ცის ქვეშ, იყო აკაკი წერეთლის (1922 წ.) და ეგნატე ნინოშვილის (1923 წ.) პორტრეტული ბიუსტები (მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე). თავისი ხასიათით ეს ქანდაკებები არ შეიძლება მივაკუთნოთ მონუმენტურ პლასტიკას, თუმცა აქედან იწყებოდა ეროვნული ქართული ქანდაკების განვითარების დიდმნიშვნელოვანი გზა.

30-იან წლებს მიეკუთვნება მონუმენტურ ქანდაკებათა რამდენიმე ნიმუში თბილისში. კომუნარების ბაღში, ჯორჯაძის და კეცხოველის ქუჩების გადაკვეთაზე, დაიდგა ლადო კეცხოველის ბიუსტი (მოქანდაკე ვ. თოფურიძე, 1936 წ.) პორტრეტული ქანდაკება გამოირჩევა მონუმენტურ-განზოგადებული ხასიათით. მაღალ ნეკარცხლბეკზე აღმართული. ენერგიულად ნაძირი სკულპტურული პორტრეტი კარგად გააზრებული განლაგების წყალობით მკაფიოდ აღიქმება ხეების მწვანე ბარჯების ფონზე, მისკენ მიმარ-



ი. ნიკოლაძე. ეგნატე ნინოშვილი.

თული ქუჩებიდან. ქანდაკების კუთხით მოთავსებამ განაპირობა მისი აქტიური შემოქმედება ნებისმიერი წერტილიდან, ლადო კეცხოველის ძეგლი ამ კუთხის მძლავრ სივრცობრივ-პლასტიკურ აქცენტად იქცა.

ოცდაათიანი წლების დასასრულს და ორმოციანი წლების დასაწყისს მიეკუთვნება შოთა რუსთაველის მონუმენტის შექმნა თბილისში (მოქანდაკე კ. მერაბიშვილი). ჩვენ მიზანს არ წარმოადგენს ძეგლის მხატვრულ-პლასტიკური ანალიზი. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ძეგლი თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო, როგორც დიდი არქიტექტურულ-სკულპტურული ანსამბლი, რომლის დამაგვირგვინებელი უნდა ყოფილიყო პოეტის სკულპტურული სახე. საყურადღებოა, რომ მოქანდაკე ვარაუდობდა მონუმენტური სახის შესაქმნელად ხუროთმოძღვრებისა და პლასტიკის (მრგვალი ქანდაკება, რელიეფი) ორგანულ სინთეზს გამოყენებას. ქართული მოქანდაკეები ქალაქში აღმართული ძეგლებისათვის ეძიებდნენ ეროვნულ არქიტექტურულ ფორმებთან მჭიდრო კავშირს. ეს სახეებით ბუნებრივია, რადგან ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციული ფორმები წარმოადგენდა იმ სიმბოლურ საყრდენს, რომელიც ესპეციფიკობად მოქანდაკეებს პლასტიკურ ფორმებში ეროვნული საწყისების ძიებისას. არაერთი ამგვარი რთული პლასტიკურ-ხუროთმოძღვრული ჩანაფიქრი იყო ქართული მონუმენტური ქანდაკების ჩამოყალიბების პროცესში.

ქართული მონუმენტური პლასტიკის მნიშვნელოვანი მიღწევაა ვლადიმერ ილიას ძეგლი თბილისში ლენინის მოედანზე (1956 წ. მოქანდაკე ვ. თოფურიძე, არქიტექტორები შ. ყავლაშვილი, გ. მელქაძე, ვ. ჩხეიძე, გ. ხეჩუმიანი). ბელადის მონუმენტური ფიგურა იქცა მოედნის აქტიურ დომინანტად. დინამიკური პოზა, მეტყველი, ენერგიული ჟესტი, განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს პლასტიკურ სახეს. კარგად არის მონახული სიმბოლურ კვარცხლბეკისა, რომლის მონოლითური ვერტიკალი მთავრად არის ატყორცნილი საფეხურებიანი პოლიემიდან, გათვალისწინებულია მოედნის მიმდებარე შენობათა სიმბოლურ ბელადის ზემოთ აზიდული ფიგურა მკაფიო ექსპრესიულ სილუეტად იკითხება ცის ფონზე. მოედნის ყველა წერტილიდან, მიმდებარე ქუჩების კუთხებიდან ქანდაკება მკაფიოდ, ნათლად აღიქმება,

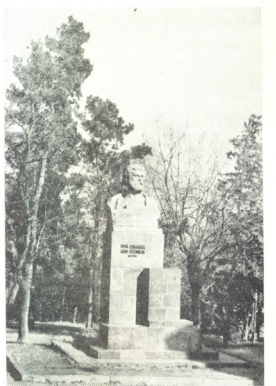
ძლიერ შთაბეჭდავია იმ წერტილებიდან, საიდანაც იგი, თავისი ზესწრაფვით, წინაგაწეული ხელის ექსპრესიით უპირისპირდება მოედნის სამხრეთით აღმართული ქედის მშვილდ პორიზონტალს.

მოედნის ცენტრში ქანდაკების დადგმა უადრესად რთული სივრცობრივ-პლასტიკური ამოცანაა, რომელიც მოიცავს უამრავ სხვადასხვა ასპექტს — კონტრასტულს, ოპტიკურს, მხატვრულს. სივრცე აქტიურად უნდა მოქმედებდეს ქანდაკების პლასტიკური ღირსებების გამოვლენაზე. ლენინის მოედანზე დიდი ბელადის ძეგლის აღმართვა მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო მონუმენტური ქანდაკების განვითარებაში.

50-60-იან წლებში ქართული მონუმენტური-დეკორატიული პლასტიკა, ხელოვნების ყველა სხვა დარგთან ერთად, განსაკუთრებულ აღმავლობას განიცდის. მოქანდაკეები გაბედულად წყვიტენ მნიშვნელოვან მხატვრობა პრობლემებს. გაფართოვდა ქანდაკების შესაძლებლობათა სფერო, გაიშალა მონუმენტური პლასტიკური ფორმის ძიებანი.

თბილისის თავისებური მხატვრული სახე, მისი ორიგინალური ლანდშაფტი მოქანდაკეთათვის უამრავ საინტერესო პრობლემას სახავდა. ერთი უმთავრესთაგანი იყო გარემოსთან ქანდაკების თავისუფალი დაკავშირების ამოცანა. მტკვრის სანაპიროთა ცხოველხატული ხედეები, ქალაქის პორიზონტის ჩამკეტი

კ. თოფურიძე. ლადო კეცხოველი.





3. თოფურძე. ვ. ი. ლენინის ძეგლი
მისივე სახელობის მოედანზე თბილისში.

მთავრებლებს უსასრულო ჯაჭვები, მტკვრი-სკენ ჩამოსული ფერდობები — ხედებისა და სახეების მრავალფეროვნებას ქმნის. ქართ-ველ მოქანდაკეებს კარგად ჰქონდათ შეგნებ-ული, რომ ქანდაკების საკუთრივ მხატვრული ღირსებების გარდა ქალაქში დადგმული ძეგ-ლის წარმატების ერთ-ერთი მთავარი პირობაა გარემოს აქტიური გამოყენება, სივრცის დამ-ორჩილება პლასტიკური ფორმის ძალით. ეს იყო თვისობრივად განსხვავებული მხატვრუ-ლი ეტაპი ქართული მონუმენტური ქანდაკე-ბის განვითარებაში. საჭირო იყო ძეგლის არა მხოლოდ კარგი პლასტიკური გადაწყვეტა, არამედ სრულყოფილი სივრცობრივ-პლას-ტიკური კომპოზიციის შექმნა.

კომკავშირის ხეივანში, ნარიყალას ციხის მახლობლად, აღიმართა ქანდაკება „ქართლის დედა“ (1958 წ. მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ე. მეგრელიშვილი), რომელიც დედაქალაქის თავისებურ სიმბოლოდ იქცა. ქალის მონუმენტური ფიგურა ლაკონიური, მკაფიო სილიტით მკვითრ აქცენტად იკითხ-ება თბილისის ცის ფონზე. ქალი თავს წამო-დგომია დედაქალაქს, თასითა და ხმელი ხელ-ში იგი მოყვარესა და მტერს თავ-თავისს მიუზღავს. განზოგადებული, სიმბოლიკური პლასტიკური სახეები დამახასიათებელია ელ-

გუჯა ამაშუკელისათვის, რომლის მხატვრული ხედვა, შესრულების მიანერა, ფორმების მონუმ-ენტურ-დეკორატიული შეგარძნება, განსაკუთრებულ შეესატყვისება განზოგადებულ სახეებსა შექმ-ნის ამოცანას. მოქანდაკეს რთული მხატვრუ-ლი პრობლემა ჰქონდა გადასაწყვეტი. გათვა-ლისწინებული უნდა ყოფილიყო ქედის ხაზგა-სმული ჰორიზონტალი, ნარიყალას ბურჯთა მძლავრი რიტმული ვერტიკალები, თვით დომინირებული ადგილი ქალაქის საერთო სურათში. „ქართლის დედას“ მონუმენტურ-ფიგურით მოქანდაკემ დასვა ძლიერი აქცენტი თბილისის ისტორიული ცენტრის საერთო პეიზაჟურ-ხუროთმოძღვრულ კომპოზიცია-ში.

სამოციანი წლებიდან მოყოლებული ქარ-თული მონუმენტური პლასტიკა აღმავლობის გზაზეა. თითქოს მოზღვავეა ერის პლასტიკ-ური ნიჭი და განსახიერდა მრავალრიცხოვან ქანდაკებად, ძეგლებად, რომლებითაც მოქან-დაკეები ვალს იხდიან თავის დიდებულ წინაპა-რთა ხსოვნის წინაშე. რაც მთავარია, რესპუბ-ლიკაში შეიქმნა შესანიშნავი პირობები მონუ-მენტური ხელოვნების განვითარებისათვის. შედეგებმაც არ დააყოვნა. ქართული მოქა-ნდაკეების ნამუშევრები საქართველოს ბევრ კუთხეში აღიმართა, მაგრამ ამჯერად ჩვენი ყურადღება თბილისის ქანდაკებებზე უნდა შევაჩეროთ.

მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე, მეტეხის პლატოზე, კლდის პირას დგას მეფე ვახტანგ გორგასლის ბრინჯაოს მონუმენტი (1967 წ. მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორები თ. კანდელაკი, დ. მორბედაძე). ეს ადგილი უაღრესად მომგებიანია ქანდაკებისათვის. მაგრამ მის თავისებურებას უამრავი მომენტი განსაზღვრავს, რაც უკიდურესობამდე ართ-ულებდა მოქანდაკის პლასტიკურ ამოცანას. პირველ რიგში, ვასათვალისწინებელი იყო უამრავი ხედვის წერტილი, რაც მოქანდაკე-საგან მოითხოვდა ქანდაკების ფორმების ხასიათისა და სილუეტის ძალზე ზუსტ გადა-წყვეტას, პლასტიკური ფორმების გარკვეუ-ლად განზოგადებულ მეტყველებას. უთუოდ ანგარიშგასაწევი იყო ძველი ქართული ხურო-თმოძღვრების ისეთი შესანიშნავი ძეგლის მეთვლიობა, როგორც არის XIII საუკუნის მეტეხის დიდებული ტაძარი — არქიტექტუ-რული ფორმების კრისტალური სიწმინდით და მკაცრი გამომსახველობით, მისი მძლავრი

მოცულობის აქტიური მარგანიზებული მნიშვნელობით. მტკვრის ამ ნაპირის კლდოვანი მასივის მასშტაბები, მისი ფაქტურა და ფერადოვნება წარმოადგენდა დამატებით მომენტებს, რომლებიც უნდა გაეთვალისწინებინა მოქანდაკეს ქანდაკების საერთო გადაწყვეტის დროს.

მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე, ორთაქალიდან ცენტრისკენ მიმავალი მაყურებლისათვის უკვე შორიდან მკაფიოდ გამოიკვეთება მხედრის სილუეტი და თუმცა მეტეხის ტაძრის მძლავრი არქიტექტურული მასის მეზობლობა უნდა ასუსტებდეს ძეგლის მხატვრულ ზემოქმედებას, ქანდაკების განლაგება ნაგებობის მიმართ ისეა გააზრებული, რომ ტაძრის სამხრეთის მკლავის ორფერდა გადახურვის ქანობის მიმართულება ზუსტად წარმართავს მზერას გორვასლის ცხენოსანი ფიგურისაკენ და ამით ყურადღებას გარკვეულად აჩერებს ქანდაკებაზე.

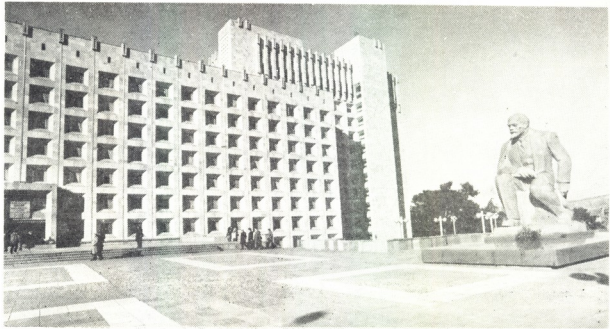
ქანდაკების კლდის ბაქნის, კიდევ გამოწვევით, მისი კომპოზიციის უკიდურესი ლაკონიზმით, მასშტაბის სწორი მონახვით მოქანდაკენ მიაღწია სასურველ მიზანს — თბილისის დამაარსებლის მონუმენტური ფიგურა ორგანულად იქცა ამ კუთხის საერთო არქიტექტურული კომპოზიციის აქტიურ ელემენტად, რომელმაც გარკვეული აზრობრივი და მხატვრული დატვირთვა იკისრა. ამაყად აღმართულა მხედარი, რომლის მარტივი, მეტყველი შესტი ძალასა და გადაწყვეტილების სიმტკიცეს განასახიერებს.

ფორმების განზოგადება, ზედაპირის დეკორატიული დამუშავება, კომპოზიციის სტატიკურობა ხელს უწყობს მხედარული სახის დამაჯერებლობას.

მეტეხის მახლობლად, მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე, გოგორის ძეგლი აბანოების უბანში დვას ელგუჯა ამაშუქელის კიდევ ერთი ქანდაკება — გენიალური ქართველი მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის სკულპტურული ძეგლი, მხატვრისა, რომელმაც თავის გასაოცარ ტილოებზე ასე განუმიორებლად აღბეჭდა ძეგლი თბილისის რომანტიკული სახე. ქანდაკებისათვის ადგილის არჩევა აქ, თბილისის ამ კუთხეში, ძველ ორთაქალაში, სავსებით ბუნებრივია. სწორედ ორთაქალის ოუქნებსა და სამოიკტნობში, თბილისელთა მოღვნისა და დროსტარების ამ ტრადიციულ უბანში იქმნებოდა ფიროსმანის უკვდავი ნაწარმოებები. ორთაქალის ამ ვიწრო ქუჩებში, რომლებიც ასე ლამაზად მიიკლავება ძვირთბილისურ სახლებს შორის, ლამაზად მოკირწყულულ მინიატურულ მოედნებზე დაეხეტებოდა ჟსახკუარო, მიუსაფარი ნიკალა, ისრუტავდა მშობლიური ქალაქის სურნელს, ტკიბოდა მისი თავისებური მშვიდებით და შემდეგ თავისი გენიალური ფუნჯით აცოცლებდა, უკვდავ სულს შთაბერავდა თბილისურ ყოფის ასით ჩვეულებრივ, ნაიანობ სურათობს.

ე. ამაშუქელის „ფიროსმანი“ (1975 წ. არქიტექტორი ნ. მაგალობლიშვილი) ბუნებრივად შეერწყა ამ თავისებურ თბილისურ

მ. ყიფიანი, ლ. ფოფხაძე, ვ. ი. ლენინის ძეგლი საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის შენობასთან.





ე. ამაშუკელი.

ვახტანგ გორგასალი

კუთხეს. ქანდაკების კომპოზიცია მარტივი და გამომსახველია: მუხლმოდრეკილი მხატვარი ფრთხილად იკრავს გულში კრავს. ფიგურა დაბალ პოლიუმზეა მოთავსებული, რაც აძლიერებს ქანდაკების კამერულ ხასიათს. მხატვარმა თითქოს პირდაპირ მწვანე მოლზე მოიყარა მუხლი და ჩვენც ვხვდებით მოქანდაკის მიერ შექმნილი ამ პლასტიკური მოვლენის თანამონაწილენი.

მხატვრის ასექტურ, შთაგონებულ სახეზე უამრავ გრძნობათა ანაბეჭდია: ცხოვრების უკუღმართობის კვალი, აზრის შინაგანი გამონათება, სინაზე გულთან მიკრული უსუსური არსებისადმი.

ქანდაკებაში დიდი შინაგანი ძალა იგრძნობა. ერთი შეხედვით, ასეთი უიმედობითა და განწირულებით აღბეჭდილი მხატვრის სახე დაგვაფიქრებს უდღეს ადამიანურ სიყვარულზე, ცხოვრების სიყვარულზე, რაც ასე გვაღელვებს ამ სწორუბოვარი მხატვრის ყოველ ნაწარმოებში.

ქანდაკების მხატვრული შთაბეჭდილება მნიშვნელოვნად არის გაპირობებული მისთვის შერჩეული ადგილით. აქ ყველაფერი ფიროსმანისეულია, ყველაფერი მისი ხელოვნების მოგონებით სუნთქავს.

თბილისის ძველ უბანში, რიყეში, დაიმკვიდრა ადგილი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ძეგლმა (1976 წ. მოქანდაკე ბ. ციბაძე. არქიტ-

ექტორი შ. ყავლაშვილი). გენიალური მკვლევარის კლდეზე მიკრული თბილისური სახლების თავისებური ამფითეატრით გარშემოცემული. ალბათ ძნელი იქნებოდა ბარათაშვილის ქანდაკებისათვის უფრო შესაფერო ადგილის გამოძებნა. პოეტის ფერხობით მოედინება მტკვარი, მის პირდაპირ აზიდულა სანუკვარი მთაწმინდა. უნებურად, ბარათაშვილის ძეგლთან, ამ მიდამოებში ცოცხლდება მისი სტრიქონები, უსასრულოდ ჩნდება ასოციაციები პოეტურ სახეებთან. მაღალკვარცხლბეკზე შემდგარი პოეტის ქაბუკური ნატიფი ფიგურა აცოცხლებს მეხსიერებაში მის სტრიქონებს: „მაგრამ ჩინარი, მაღლა მჩინარი, დგას მედიდურად და სიამაყით“ ქაბუკი პოეტის სახე აღსავსეა შინაგანი დინამიკით, სწრაფვით. იგი ვიზიდავთ განსაკუთრებული არტიზმიით, კეთილშობილებით, ემოციურობით.

ბრინჯაოს პოეტში შემოქმედების შთაგონებული წამია უკვდაყოფილი. გრძნობათა ზვირთებს აყოლილი პოეტი წინ არის მისწრაფებული. პოეტი თითქოს შინაგან ხმას უსმენს, იგი საკუთარი არსების შიგნით აბობოქრებულ აზრებსა და გრძნობებს დაუტყვევებია. ეს შინაგანი რიტმი, მოუხელთებელი მელოდია უდევს საფუძვლად ამ პოეტურ სახეს.

ქანდაკების პლასტიკური ძერწვა შეესაბამება ბარათაშვილის სახის ამგვარ გადაწყვეტას. დინამიკური, მღელვარე სილუეტი, პლასტიკური ასპექტების სიმდიდრე და მრავალფეროვნება, ზედაპირის რბილი, ცხოველხატული ძერწვა ქმნის პოეტის ამაღლებულ, ღრმა სულიერი განცდით აღბეჭდილ სახეს.

ნ. ბარათაშვილის ეს სკულპტურული პორტრეტი, უაღრესად საინტერესო, დიდი პოეტის სახის ფიქოლოგიური გახსნის თავისებურებით, ამავე დროს ყურადღებას იპყრობს სივრცეში მისი განთავსების ხასიათითაც. ქანდაკებისთვის შერჩეული ადგილი, რელიეფის თავისებური ხასიათი, სანაპიროდან აღქმის ფართო სივრცითი პაუზები კარნახობდნენ მოქანდაკეს გარკვეულ მხატვრულ მიდგომას. კლდითა და კლდეზე შეფენილი სახლების ფერადოვანი სარტყელით შემორკალული ქანდაკება მაღალი კვარცხლბეკის წყალობით მკაფიოდ იკითხება ცის ფონზე, რაც განსაკუთრებულ მნიშვნე-

ლოვანებს მატებს ქანდაკების სილუეტს. დგას ბრინჯაოს პოეტი თბილისის ერთ-ერთ ყველაზე ხალხმრავალ, მანქანების უსასრულო დინებით ახმაურებულ კუთხეში. ქანდაკება, რომელიც თავისი შინაგანი განცდით, იღუმალი ხედვით თითქოს სრულიად უნდა განრიდებოდა ხმაურიან ქუჩებსა და მოედნებს, განსაკუთრებული სიმძაფრით მოქმედებს სწორედ ამ მოგუგუნე, დღევანდელი ცხოვრების მჩქეფარე რიტმით გაცოცხლებულ სანაპიროზე. მის გარშემო ხმაურობს, ბობოქრობს, მოძრაობს, ცოცხლობს ქალაქი. იგი კი დგას გარინდული, საკუთარ ფიქრებში ჩაძირული. ასეთი კონტრასტი უფრო აძლიერებს მის ტრაგიკულ მარტოობას. ქანდაკება მოქმედებს ამგვარი მკვეთრი დაპირისპირებით და, ამავე დროს მტკიცე კავშირით ბარათაშვილის პოეზიის მღვდვარე სულსა და ჩვენი ეპოქის უდიდეს შემართებათა შორის.



ე. ამაშუკელი. თბილისი

ი. ჭავჭავაძის პროსპექტზე, პატარა მყუდრო ბაქანზე ბებერი ხეების ჩრდილში დგას XVIII საუკუნის სახელოვანი ქართველი პოეტის დავით გურამიშვილის ძეგლი (1966 წ. მოქანდაკე მ. ბერბენიშვილი. არქიტექტორები ვ. ალექსი-მესხიშვილი, თ. მიქაშავიძე). მრავალჭირნახული საქართველოს გულის მესაიდუმლის, ბრწყინვალე მგოსნის სახე გადაწყვეტილია როგორც ადამიანის გმირული სულის, გონების ალის მადიდებელი ჰიმნი. მოქანდაკემ ამ პლასტიკურ სახესაფუძველი დაუდო არა გურამიშვილის—მეომრის მხატვრული სახე, არამედ გურამიშვილი-მოაზროვნის, თავისუფლების მომდერალი

პოეტისა, ადამიანის, რომელიც ბედის ათასგვარი უკუღმართობის მიუხედავად, ერთგული იყო თავისი იდეალებისა, რომელმაც სტოიკური სიმტკიცით დაიცვა თავისი ზნეობრივი პრინციპები და სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე თავისი გულისტემის ერთგული დარჩა.

პოეტის სახე უდიდესი ძალით მოქმედებს მაყურებელზე. ყოველგვარ გარეგნულ ეფექტებს მოკლებული, იგი გიტაცებთ თავისი ძუნწი პლასტიკური გადაწყვეტით. ერთგვარად დაგრძელებული, დახეწილი ფიგურა საესეა შინაგანი კეთილშობილებითა და ღირსებით. ბრძნული მზერით უყურებს პოეტ-

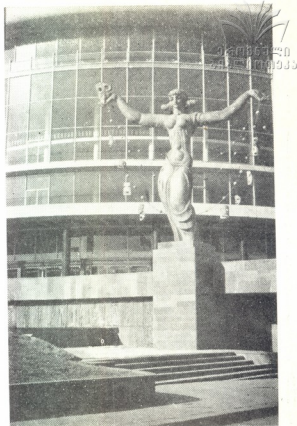


ბ. ციხაძე. ბარათაშვილის ძეგლი

ასეთი განლაგება ფართო პროსპექტის შე-
აში მდებარე სკვერის დასაწყისში უაღრესად
რთულ მხატვრულ ამოცანას უყენებდა მოქა-
ნდაკეს. ამ ქანდაკებით მნიშვნელოვანი ნაბიჯი
გადაიდგა ახალმშენებლობათა რაიონების
მხატვრული გადაწყვეტის გზაზე, თანამედ-
როვე ქალაქმშენებლობის პირობებში საც-
ხოვრებელი კვარტალების პლასტიკურ-მხა-
ტვრული გაფორმების საქმეში. ეს პრობლემა
დღეს განსაკუთრებული სიმწვავეით დგას და
მისი სათანადო გადაწყვეტისათვის აუცილ-
ებელია ხუროთმოძღვართა და მოქანდაკეთ-
მკიდრო შემოქმედებითი თანამშრომლობა.

შემთხვევითი როდია, რომ სამოციან-სამ-
ოცდაათიან წლებში თბილისში დადგმულ
ძეგლთა უმეტესობა — პორტრეტებია, ამას-
თანავე პორტრეტები პოეტებისა, რომელთა
პლასტიკური სახეები მოქანდაკეთა ჩანაფიქ-
რით უნდა განასახიერებდნენ ერის სულიერ
სიმდიდრეს, მის ზნეობას, სიწმინდეს. სავს-
ებით ბუნებრივია, რომ ქართული მონუმენ-
ტური ქანდაკების აღმავლობის დროს მოქა-
ნდაკეთა ინტერესები სწორედ ერის დიდე-
ბულ შვილთა — პოეტთა, შემოქმედთა
პლასტიკურ სახეთა შექმნისკენ წარიმართა.
ამგვარად, ქართული ქანდაკების წარმატე-
ბები სწორედ მონუმენტურ ხელოვნებაში
გახდა განსაკუთრებით თვალსაჩინო.

მონუმენტური პლასტიკა სულ უფრო
აქტიურად იჭრება ქალაქის მხატვრულ ორგა-
ნიზმში; ქანდაკება მოწოდებულია იქცეა
ქუჩებისა და მოედნების, ცალკეული კუთხ-
ეების ცოცხალ, ორგანულ ნაწილად, რომე-
ლსაც აქტიური, სივრცის მთორგანიზებელი
ფუნქციაც უნდა ეკისრებოდეს. ბოლო წლე-
ბის მანძილზე შეიქმნა ქანდაკების ამგვარი



მ. ბერძენიშვილი.

მუხა

გამოყენების არა ერთი ნიმუში. ჩვენი დედა-
ქალაქის ცვალებად, განვითარებად მხატვრულ
სახეებში სულ უფრო მნიშვნელოვან ადგილს
იკავებს ქანდაკება. არქიტექტურულ კომპო-
ზიციებში, ცალკეულ ანსამბლებში სულ
უფრო თამამად იკავებს ადგილს პლასტიკის
ნაწარმოებები.

არქიტექტურული კომპოზიციის ქარგაში
ქანდაკების აქტიური ჩართვის საინტერესო
მაგალითია საქართველოს ფხლარმონიის
საკონცერტო დარბაზის წინ აღმართული
ქანდაკება — „მუხა“ (1971 წ. მოქანდაკე



გ. ოჩიაური
ვაჟა-
ფშაველა



მ. მერაბიშვილი. პეტრე ბაგრატიონის ძეგლი

მ. ბერძენიშვილი. არქიტექტორი ი. ჩხენკელი). ქალის მონუმენტური ბრინჯაოს ფიგურა — ხელფეხებათა განსახიერება, — ძლიერ პლასტიკურ აქცენტად არის დასმული საკონცერტო დარბაზის მძლავრი ცილინდრული მასის წინ. იგი ემოციური განწყობის შექმნის არსებითი ელემენტია.

მოქანდაკე ძერწავს ფორმებს მძლავრი პლასტიკური მოცულობებით, იქმნება დინამიკური, ტალღისებური მოძრაობა, ჩართული ერთ ჰარმონიულ მთლიანობაში. აქ იგრძნობა მკაფიოდ და ნათლად დასმული მხატვრული ამოცანა — დეკორატიულ პლასტიკური სახის შექმნისა, რომელიც ორგანულად იქნება დაკავშირებული არქიტექტურასთან და, ამავე დროს, ნათლად აღიქმება შენობის მონუმენტური ცილინდრული ფასადის ფონზე.

ამოცანა უაღრესად რთული და მრავალპლანიანი იყო. საკონცერტო დარბაზის

ცილინდრული მონუმენტური ფორმა, მის ორივე მხარეს მაგისტრალთა დინამიკური რიტმული დინება, ლენინის ქუჩის მხარეს მოედანზე უეცარი გამოსვლის უწყვეტი და კიდევ ბევრი დამატებითი მომენტი უაღრესად ართულდება მოქანდაკისა და ხუროთმოძღვრის ამოცანას. დრომ დაგვანახა, რომ ქანდაკების მხატვრული სახის თავისებურმა გადაწყვეტამ, ადგილის შერჩევამ (ასიმეტრიულად გვერდზე გადაწევით), ქანდაკებისა და მისი კვარცხლბეგის მასშტაბურმა შეფარდებამ კარგად ჩართო „მუზა“ არქიტექტურული კომპოზიციის მხატვრულ ქარგაში და აქტიურად აამეტყველა ყველა პლასტიკური ასპექტი. შექმნილია განსაკუთრებული შინაგანი რიტმი, ჰარმონიული ერთიანობა ფიგურის მძლავრი ვერტიკალისა და ლაღად გაშლილი ხელების ჰორიზონტალისა, გარკვეული მოძრავე წონასწორობა დინამიკისა და სტატიკის მიჯნაზე. ლაღად გაშლილი ხელების სტილიზებული მოძრაობა, მოცულობითი ფორმების პლასტიკური მელოდია ზუსტად ეპასუხება საკონცერტო დარბაზის არქიტექტურის მომრგვალებული მძლავრი ჰორიზონტალებისა და ფასადების ლითონის ჩარჩოთა მსუბუქი ვერტიკალების რიტმულ სელას. ქანდაკება აქტიურად ცოცხლობს მისთვის განკუთვნილ გარემოში.

ახალ არქიტექტურასთან ქანდაკების დაკავშირების ცდაა თბილისის სპორტის სასახლის წინ აღმართული ჭაბუკი სპორტსმენის მონუმენტური ბრინჯაოს ფიგურა (1965 წ. მოქანდაკე ჯ. მიქაბაძე, არქიტექტორი ვ. ალექსიმესხიშვილი). პროფესიული ოსტატობით გამოძეარწილი ათლეტის ფიგურა აღიქმება,



ჯ. მიქაბაძე
მზეჭაბუკი

როგორც ძალის, მშვენიერების, სიჭაბუკის განსახიერება.

ათლეტის შიშველი ფიგურა წარმოადგენს მნიშვნელოვან პლასტიკურ აქცენტს სპორტის სასახლის შენობის წინ გაშლილ მოედანზე. დიდი არქიტექტურული ანსამბლი, რომელიც მოიცავს, სპორტის სასახლის გარდა, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შენობას, საცხოვრებელ სახლს მშვიდობის პროსპექტის დასაწყისში და სასტუმრო „აჭარას“ მრავალსართულიან ვერტიკალს, უღარესად რთული ხუროთმოძღვრული ორგანიზმია, რომლის პლასტიკური აქცენტების შექმნა განსაკუთრებულ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული.

სრულიად სხვაგვარია ჯ. მიქატაძის პლასტიკური მეტყველება გალაკტიონ ტაბიძის ძეგლში (1979 წ. არქიტექტორები ჯ. ჯიბლაძე, თ. მიქაშვიძე). მოქანდაკემ შექმნა პოეტის სულის, მისი პოეზიის თავისებური პლასტიკურ-განზოგადებული განსახიერება. ქანდაკების გარშემო დიდი სივრცეა გადაშლილი. სივრცის ამგვარი მასშტაბები, ხედვის შორეული წერტილების სიმრავლე, პლასტიკურ ასპექტთა მრავალფეროვნება ახალი ამოცანების წინაშე აყენებს მოქანდაკეს და არქიტექტორებს. ამგვარი განლაგების შემთხვევაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სივრცობრივი გამომსახველობის სიწმინდე, იზრდება სილუეტის მხატვრული ღირებულება.

განსაკუთრებული სირთულეები ახლავს ცხენოსანი ქანდაკების დადგმას. მონუმენტის მხატვრულ ღირსებათა გამოვლენის ერთ-

ერთი უმთავრესი პირობაა მისი სწორად განთავსება. პლასტიკურ-სივრცობრივი ფორმის ზუსტი შეგრძნებისათვის აუცილებელია ხედვის ყველა წერტილის გათვალისწინება. ამ მხრივ აღსანიშნავია სახელოვანი მხედართმთავრის პეტრე ბაგრატიონის ცხენოსანი მონუმენტი თბილისში (1984 წ. მოქანდაკე მ. მერაბიშვილი, არქიტექტორი ნ. მგალობლიშვილი). ქანდაკება აღმართულია ორი უღარესად ცოცხალი და ინტენსიური მოძრაობის მაგისტრალის შესაყართან. მაღალ კვარცხლბეკზე შედგმული მხედრის ქანდაკება, თავისი მკაფიოდ ნაძერწი პლასტიკური ფორმებით, დომინირება გარემოზე. რთულ მოძრაობაში, სხვადასხვა სიბრტყეებში გამოკვეთილი ცხენისა და მხედრის ფიგურები შორიდან დამახასიათებელ დინამიკურ სილუეტს ქმნის.

ბრინჯაოს მონუმენტურ ქანდაკებას, მით უმეტეს ცხენოსან მონუმენტს, თავისუფალი სივრცე სჭირდება. ეს მით უფრო მნიშვნელოვანია, თუ მოქმედებს შორეული აღქმის წერტილები. მაღალი კვარცხლბეკც ამგვარი შორეული აღქმის პირობაა. ბაგრატიონის ძეგლი, რომლის ფერხით, ფართო პროსპექტსა და სანაპიროზე მოძრაობის უსასრულო დინება არ წყდება, ერთგვარად მაორგანიზებულ პლასტიკურ აქცენტად აღიქმება თბილისის ამ თავისებურ, მჩქეფარე კუთხეში.

თბილისში დადგმული ძეგლები ძირითადად მემორიალური და პორტრეტული ქანდაკებებია. მაგრამ ამ ხასიათის ქანდაკების გარდა ქალაქში დიდი მნიშვნელობა აქვს



ჯ. მიქატაძე
გალაკტიონი

ქართული ხალხის ერთი პრობლემის შესახებ

მარია ოსიტაშვილი

ოღონდ წინასწარ უნდა იქნას გააზრებული მათი თემატიკა, მხატვრული ხასიათი, გათვალისწინებული ქალაქის ცოცხალი სახე, მისი ეროვნული თავისებურებანი. ამავე დროს, არ უნდა იქნას მივიწყებული მცირე პლასტიკის როლი ქალაქის ახალშენებლობებზე და რეკონსტრუქციის რაიონებში. სივრცობრივ-პლასტიკური პრობლემები უნდა წყდებოდეს ხუროთმოძღვართა და მოქანდაკეთა ერთობლივი შემოქმედების შედეგად.

ქანდაკება ქალაქის მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში დღეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. იგი ემოციური გამომსახველობის ერთ-ერთი არსებითი ფაქტორია. ამავე დროს, უდიდესი შემოქმედების საშუალება. მონუმენტური ხელოვნების განვითარების მნიშვნელოვანი სტიმულია ახალი მასალების შემოჭრა პლასტიკაში, რაც ფართო შესაძლებლობას სახავს მხატვრულ გადაწყვეტათა მრავალფეროვნების მისაღწევად. ჩვენ ძალზე ზოგადად მოგხაზეთ ქალაქში ქანდაკების არსებობის ზოგიერთი პრობლემა, მოკლედ შევეხეთ თბილისის ზოგიერთ ქანდაკებას, შევეცადეთ გვეჩვენებინა მათი განსხვავებული პლასტიკური ფუნქცია, დაკავშირებული ქანდაკების განსხვავებულ ხასიათთან და ადგილმდებარეობასთან. თბილისში ამჟამად არსებული ქანდაკებების მაგალითზე შეიძლება მნიშვნელოვანი დასკვნების გაკეთება ქალაქისა და მოქანდაკის ურთიერთობისა და ამ ურთიერთობათა კანონზომიერების შესახებ.

ხუროთმოძღვრებისა და პლასტიკურ ხელოვნებათა კავშირის დღეისათვის დაგროვილი მსოფლიოს უდიდესი პრაქტიკული გამოცდილება, ჩვენს ქვეყნის შემოქმედთა დიდი წვლილი ამ საქმეში, ქართველ მოქანდაკეთა საინტერესო ნამუშევრები — ყველაფერი ეს ღრმა ანალიზისა და პრაქტიკული დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას იძლევა. საჭრეთლის ქართველი ოსტატების მოღვაწეობის ეს მხარე ღირსია იმისა, რომ საუკეთესო ნიმუშების მაგალითზე შემუშავებული ზოგადი დასკვნები გათვალისწინებული იქნას ქალაქში ქანდაკებათა დადგმის დროს.

ქართული ხალხი ეროვნული მუსიკალური კულტურის უდიდეს პერიოდს მოიცავს, ამიტომ ჩინი შესწავლა პროფესიული მუსიკის ევოლუციური განვითარების თვალსაზრისით, ძალზედ მნიშვნელოვანია. საგალობელთა მუსიკალურ გამოკვლევას დიდი სირთულეები ახლავს თან. ჩვენამდე არ მოუღწევია ძველი ქართული მუსიკის ჩანაწერებს ან თეორიულ სახელმძღვანელოებს, არ არის ვაშიფრული მუსიკალური ნემებითა თუ ე. წ. „ჭრლებით“ აღბეჭდილი საგალობლებს, სერიოზულ შესწავლას მოითხოვს XIX—XX საუკუნეების მიჯნაზე ფიქსირებული ათაობით საგალობელი.

ქართული ხალხის უამრავ პრობლემათა შორის, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია რვა ხმის სისტემის საკითხი, რადგან რვა ხმა ხალხის საფუძველს წარმოადგენს, ყოველი საგალობელი რვა ხმიდან ერთ-ერთს მიეკუთვნებოდა. ქრისტიანული საეკლესიო ხალხის მეგლენარნი ყოველთვის დიდ ყურადღებას უთმობდნენ ამ საკითხს. მიუხედავად იმისა, რომ ქართველ მეცნიერებსაც (დ. არაყიშვილი, ი. ჯავახიშვილი, კ. კეკელიძე, პ. ინგოროყვა, ე. მეტრეველი, ვ. გვახარია) გარკვეული მოსაზრებები აქვთ გამოთქმული რვა ხმის შესახებ, ეს პრობლემა დღემდე გადაუჭრელია. თითქმის გაუშუქებელია რვა ხმის ისტორია, ხმის ადგილი და როლი ხალხში, ქართულ საეკლესიო

ხმათა ევოლუცია, საგალობელთა ინტონაციური მხარე და ა. შ. ყოველივე ამის ცოდნას კი უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, როგორც ქართული სასულიერო მუსიკის, ასევე რიგი სხვა საკითხების შესწავლისათვის.

საზოგადოდ ცნობილია, რომ საეკლესიო მუსიკის სპეციფიკიდან, კერძოდ, მისი კონსერვატიულობიდან გამომდინარე, გალობაში ტრადიციულობა ქარბობს იმპროვიზაციულობას; ცნობილია ისიც, რომ ქრისტიანული ეკლესია საზრდოობდა წარმართული კულტურით, ითვისებდა, შემოქმედებითად ამუშავებდა და ინახავდა ხალხური შემოქმედების საუკეთესო მონაპოვარს. მეცნიერები ვარაუდობენ, რომ საგალობელში ნაწილობრივ განვიხილავთ მუსიკალური კულტურის გენეოთარების იმდროინდელმა დონემ. ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ცნობილი მკვლევარის ე. ველეშის თანახმად, უძველესი ბიზანტიური ჰიმნების კონსტრუქციული საფუძველი და კადანსები ფაქტურად უცვლელი სახით არის შემონახული. ასევე მკიდრო ტრადიციული კავშირი არსებობს რუსული გალობის უძველეს და მოგვიანო ეტაპებს შორის. ბუნებრივად, ქართულმა საგალობელმაც შემოინახა გალობის უძველესი ფორმები, ჰანგები, მელიოდურ-ჰარმონიული კანონზომიერებები. ამგვარად, საგალობელთა შესწავლას მიეყვართ საუკუნეთა სიღრმეში. მით უმეტეს, რომ რვა ხმის სისტემის საფუძველი ინტონაციური კომპლექსია, ინტონაციის შესახებ კი ცნობილი საბჭოთა მუსიკისმცოდნე ზ. ვეალდი წერს: „მუსიკალური ფოლკლორისათვის დამახასიათებელია ინტონაციის თანდათანობითი გადამუშავება საზოგადოებრივი იდეოლოგიის ცვლილებების შესაბამისად. მაგრამ ამ პროცესში ხდება ინტონაციის მხოლოდ ცალკეულ ელემენტთა ცვლილება, დანარჩენი ელემენტები კი გარკვეულ ფარგლებში უცვლელნი რჩებიან. ეს იმდენად იმის საშუალებას, რომ დავადგინოთ ეროვნული მუსიკალური ენის ძირითადი კომპონენტების განვითარების პროცესი.“

პროფ. შ. ასლანიშვილის აზრითაც, მუსიკალური შინაარსის ყველაზე უფრო მყარ, ძნელად ცვალებად ელემენტს ინტონაციური სფერო წარმოადგენს. ეს მოსაზრება სრულად მიესადაგება საგალობელს, რომელსაც

ბოლო დრომდე არ შეუცვლია არც სრული ლური ფუნქცია, არც ტექსტი და არც მეტრო-რიტმული მხარე.

რვა ხმის შესწავლა ქართული პროფესიული მუსიკის სათავეებთანაც გვაახლოებს, რადგან სწორედ გალობაშია მოცემული პროფესიული მუსიკალური შემოქმედების ძირები.

ვიღრე უშუალოდ ქართულ რვა ხმის შევლებოდეთ, მიზანშეწონილად მიგვანჩნია, მოკლედ გავაცნოთ მკითხველს რვა ხმის სისტემის ისტორია.

მუსიკა ყოველთვის წარმოადგენდა რელიგიური კულტის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწილს. ქრისტიანულ ეკლესიაშიც გალობამ იმათივედ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა, ღვთისმსახურების აუცილებელ ელემენტად იქცა და რელიგიურ გრძნობათა გამოხატვის ერთ-ერთ უმთავრეს ფორმად მოგვეცლინა. ქრისტიანობას, რომელიც ეროვნებას არ არჩევდა, თავისი თავისუფლების პრინციპის თანახმად, არ შეეძლო უპირატესობა მიენიჭებინა რომელიმე ერის მუსიკისათვის და ამიტომ, თავდაპირველად, ღვთისმსახურების პრაქტიკაში მუსიკის სფეროდან იღებდა ყოველივე იმას, რაც პასუხობდა კულტის ძირითად იდეას, მის არსებით მოთხოვნილებებსა და მიზნებს, კერძოდ, იმ ნაცნობ, გავრცელებულ ჰანგებს, რომლებსაც მიესადაგებოდა აღრქეპრისტიანული პოეტური ლირიკა და საკულტო ტექსტები.

თანდათანობით ეკლესიას აღარ აკმაყოფილებს გალობის სტიქთური ხასიათი, იგი ცდილობს ღვთისმსახურების მუსიკალურ მხარეს შეუქმნას მყარი პროფესიული საფუძველი. სწორედ ეს როლი იტვირთა რვა ხმის სისტემამ, რომლის საეკლესიო პრაქტიკაში დამკვიდრება აღდგომასთან არის დაკავშირებული.

აღდგომის დღესასწაულის დღეებში საგალობლები სრულდებოდა განსაზღვრულ მოტივებზე, ანუ კილო-ხმებზე. რვა დღიდან თითოეულზე მოდიოდა თითო ხმა, ქრისტიანული ღვთისმოსაობის შესაფერისი და ეკლესიისათვის მისაღები. რვადღიანი ციკლი შემდგომში გავრცელდა რვა კვირაზე, მოგვიანებით კი მთელ წელიწადზე. კვირები გამოითვლებოდა აღდგომის პირველი დღიდან. თითოეული კვირისთვის განკუთვნილი იყო საგალობლები, რომლებიც სრულდებოდა კონკრეტულ მუსიკალურ კილოში. შესაბამის

სი კილოს საგალობლები რეგულარულად მორიდებოდა ყოველი რვა კვირის შემდეგ. ხმათა მრავალჯერადი განმეორების გამო, მაგალობელი თითქმის ზეპირად იმახსოვრებდა ხმის შემადგენელ მელიოდირ ფორმულებს და, მიუხედავად საერთო მელიოდირი სტილისა, თავისუფლად განსხვავებდა ამა თუ იმ ხმის ინტონაციურ სფეროს.

დღესასწაულებიც ემორჩილებოდა რვა ხმის სისტემას, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ ერთსა და იმავე დღესასწაულზე მოდიოდა რამდენიმე ხმა, კვირის ჩვეულებრივ დღეებში კი დასაშვებია იყო მხოლოდ ერთი ხმის გამოყენება. ღვთისმსახურების მუსიკალური გაფორმების ასეთ რთულ სისტემას თავისი მიზანი ჰქონდა. კილოების მუდმივ ცვალებადობას საეკლესიო მუსიკაში შემოჰქონდა მრავალფეროვნება, რომელიც აკმაყოფილებდა მსმენელის ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს. დღესასწაული, თავისი საზეიმო ხასიათით, ადამიანში განსაზღვრული ტექსტებისა და მელიოდების ასოციაციას იწვევდა, ამიტომაც მრევლის შეგნებაში უფრო რელიეზურად ფიქსირდებოდა დღესასწაულის როგორც იდეური მხარე, ასევე მისი ადგილი კალენდარში.

ბუნებრივია, იბადება კითხვა, რატომ მიმართეს ციფრ რმპს, ან რატომ ჰქვია რვა ხმად დალაგებულ ჰიმნთა კრებულს ოქტოიხოსი. ამის შესახებ ძალიან საინტერესო გამოკვლევა აქვს ჰიმნოგრაფიის ცნობილი თანამედროვე მკვლევარს ე. ვერნერს. მან გვიჩვენა, რომ ოქტოიხოსის ჰიმნების დაყოფა რვა კილოს შესაბამის ჯგუფებად, დაკავშირებულია კალენდარულ სისტემასთან, რომლის ძირითადი ერთეულია შვიდი კვირა პლუს ერთი დღე (ე. ი. ორმოცდაათი დღე), რასაც მივყავართ დასავლეთ აზიის უძველეს ხალხებთან, კერძოდ შუმერებთან. იგი შემორჩა ებრაელ ლიტურგიასაც და პირველად შემოიტანეს ადმოსავლეთის ქვეყნების ქრისტიანებმა ადღგომისა და სამების (ადღგომიდან ორმოცდამეათე დღე) დღესასწაულებს შორის მოთავსებული პერიოდისათვის. თავდაპირველად ჰიმნები იმერებოდა მხოლოდ კვირა დღეებში: პირველ კვირა დღეზე მოდიოდა პირველი ხმა, მეორეზე — მეორე და ა. შ. ეს ჩვეულება თანდათან გავრცელდა წილწიანის ყველა დღეზე. წილწიანი შედგება შვიდი ორმოცდაათდღეული ანუ პლუს თოთხმეტი ჩამატებული დღით (სულ

სამას სამოცდაათი). ასეთი კალენდრის წარმოშობა ეყრდნობა შვიდი ქარის და შვიდი ამინდის კონცეფციას. თითოეული მთვარეწარა შეესაბამება ღმერთს. ამ შვიდჯგუფის მართავს უზენაესი ღმერთი — ოგდოსი. როგორც ჩანს, სწორედ აქედან წარმოიშვა ოქტოიხოსი.

მამასადამე, ციფრ რმპს არანაირი კავშირი არა აქვს ქრისტიანულ რელიგიასთან. ამას ისიც ამტკიცებს, რომ ინდოეთში და ირანშიც არსებობდა რვა ხმა. ი. ჯავახიშვილის „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხებში“ ვკითხულობთ: „საგულრისმბოა, რომ რვა-ქმა ვითარცა საერთო ამასთანავე ინდოეთის, მუსიკის ტერმინი ქართულ პოეზიაში უკვე XII საუკუნეში გვხვდება. შავთელს თავის „აბდულმესიანი“ ნათქვამი აქვს: „მათთან ვრახმანი გქნობდეს რვა-ქმანი, ვერა დამატონ ქება ძალისაო“. ე. ი. რვა-ქმას ბრახმანიც მღეროდა, მაგრამ ცხადია, რომ ამ რვა-ხმას ქრისტიანულ რვა-ხმასთან შესაძლებელია ან არაფერი, ან ძალიან ცოტა რამ ჰქონდა საერთო: ის ჰინდური საერო მუსიკის რვა-ხმა იყო“.

ამავე ნაშრომიდან ვგებულობთ, რომ პროფ. ნ. მარმა 1903 წელს გამოაქვეყნა უთარილო ხელნაწერში დაცული ქართული ცნობა. „ირანული რვა ხმა: 1. ჰუსენი, 2. დუგა, 3. სევა, 4. ჩარგა, მუხალიფი, 5. შაჰნაზი, 6. ფასმუხალიფი, 7. ნოვრუხ არაბი და 8. რახტი“.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, უეჭველი ხდება ის გარემოება, რომ რვა ხმის სისტემა თავდაპირველად ძველი ადმოსავლეთის ქვეყნებში შემუშავდა და საერთო მუსიკიდან გადავიდა საეკლესიო მუსიკაში.

ქრისტიანული საეკლესიო რვა ხმის სისტემის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი წინაპირობა უნდა ვეძიოთ სირიულ მუსიკალურ ტრადიციებსა და საკულტო წეს-ჩვეულებებშიც, რადგან ცნობილია, რომ სირიის ადრექრისტიანულ საზოგადოებებში ღვთისმსახურების დროს იყენებდნენ რვა ხმას, ან მელიოდირ მოდელს კინტოს სახელწოდებით. თითო კვირაზე მოდიოდა ორი ხმა, რომლებიც ყოველდღიურად ენაცვლებოდა ერთმანეთს, მაგ. პირველ კვირაში სრულდებოდა პირველი (კადმოიო) და მეხუთე (ხმიშოიო) ხმები, მომდევნო კვირაში — მეორე (ტრაიოიო) და მეექვსე (მტიტხოიო) ხმე-

ბი და ა. შ. თანამიმდევრობა ირღვეოდა მხოლოდ საეკლესიო დღესასწაულებში. გარდა ამისა, პირველად ოქტობისი მოხსენიება 515 წლით დათარიღებულ სირიულ დოკუმენტში.

ოქტობისი შექმნასა და მისი ავტორის ვინაობასთან დაკავშირებით, არსებობს რამდენიმე ვერსია: დ. რაზუმოვსკი, ჰ. რიშანი და სხვები თვლიან, რომ აღმოსავლეთის საეკლესიო რვა ხმა სისტემაში მოიყვანა VIII საუკუნის მოღვაწემ იოანე დამასკელმა, საეკლესიო პრაქტიკისათვის მან პირველმა შექმნა საგალობელთა წიგნი — ოქტობისი. ე. ველეში ამტკიცებს, რომ უძველესი ოქტობისი VI საუკუნის დასაწყისში შეადგინა სირიელი მონოფიზიტების პატრიარქმა სვევა რაჟმა. ნ. უსპენსკი ეთანხმება ამ აზრს და დაუბრუნებს, რომ იოანე დამასკელმა ახალი რედაქცია გაუკეთა მას. საბჭოთა მუსიკისმცოდნეები კ. როზენშვილი და ი. კელიში ოქტობისის პირველ რედაქციას VI საუკუნეს მიაკუთვნებენ, მაგრამ მის საბოლოო რედაქტორად ასახელებენ IX საუკუნის მოღვაწეს იოსებ ჰიმნოგრაფს.

აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ერთი რამ ნათელია — საგალობელთა წიგნი — ოქტობისი ფუნქციონირებდა მხოლოდ საეკლესიო პრაქტიკაში, რაც შეეხება რვა ხმას, როგორც მუსიკალურ-თეორიულ სისტემას, მისი ჩამოყალიბება განეკუთვნება გვიანდელ პერიოდს, კერძოდ XIII საუკუნის II ნახევარსა და XIV საუკუნის დასაწყისს. ბიზანტიური მუსიკის თეორია სქოლასტიკურია და სრულიად დაშორებულია ცოცხალ მხატვრულ პრაქტიკას. თეორეტიკოსები ძირითადად მიმართავენ ანტიკური და ელინისტური ტრაქტატების ახლებურ ინტერპრეტაციას, საზრდოობენ ადრეული შუა საუკუნეების მუსიკალურ-ეტიკური ნაშრომებით, ცდილობენ ბიზანტიურ მუსიკას დაუკავშირონ და მოარგონ ძველბერძნული კლასიკური ეპოქის მუსიკალური სისტემა და ტერმინოლოგია. სწორედ აქედან დაიწყო საოცარი არეულობა და გაუგებრობა, დაკავშირებული რვა ხმის სისტემის ისტორიულ გენეზისთან, წარმოიშვა და გავრცელდა მოსაზრება, რომლის თანახმად ანტიკური მუსიკალური სისტემა, თავისი ტეტრაქორდული და პენტაქორდული საფუძვლით, უნივერსალურია ყველა დროისა და ხალხის მუსიკისათვის. ამ მოსაზრებას ბოლო დრომდე იზი-

არებდნენ მეცნიერები და მუსიკოლოგები. რკინი ამტკიცებდნენ, რომ ბიზანტიური მუსიკა, გრიგოლური გალობის მსგავსად, უძველეს მუსიკალურ სისტემაზე იყო დაფუძნებული. ამ სისტემაზე არასწორად აგებულმა, განყენებულმა თეორიებმა საკმაოდ შეაფერხა რვა ხმის სისტემის შესწავლის პროცესი.

ბიზანტიური მუსიკის მკვლევარი ბევრჯერ ჩაავლო საგონებელში ხმების დაყოფამ მთავარ და დამხმარე ჯგუფებად: ბერძნული ბიზანტიური ტრაქტატები გვთავაზობენ ხმათა დაყოფის ნაირგვარ, ურთიერთსაწინააღმდეგო ვარიანტებს. სრული შეუთანხმებლობა სუფევს ხმათა თანამიმდევრობის საკითხშიც. თვით ხმა განისაზღვრება როგორც ბგერათრივი და ემორჩილება მკაცრ, სქოლასტიკურ ნორმებს: ხმის მოცულობა, მთავარი და გაბატონებული ბგერების განლაგება, კადანსური ფორმულები და ა. შ. რაც მთავარია, ძველბერძნული და საეკლესიო ბგერათრივები არ ემთხვევა ერთმანეთს. ამასთან, ძველბერძნული კილოების ბგერათრივების დაღმავალი მიმართულება შეიცვალა აღმავლით. განსხვავებით ბერძნული სისტემისაგან, საეკლესიო კილოები თავდაპირველადვე წარმოადგენდნენ ოქტავური კილოებს. ბერძნული ოქტავური კილოები იქმნებოდა ძირითადი უჯრედებისაგან — ტეტრაქორდებისაგან, შუა საუკუნეების ოქტავური კილოები კი იყოფოდნენ ორ ნაწილად — კვინტა და კვარტა. ეს კი სრულიად განსხვავებული პრინციპებია.

ცნობილი ბიზანტოლოგების: ჰ. ტილიარდის, ე. ველეშის, ე. ვერნერის გამოკვლევებმა დაამტკიცა ამ თეორიების უსაფუძვლობა. ერთ-ერთი ბერძნული ტრაქტატის საფუძველზე ე. ველეში წერს, რომ XII საუკუნეში ბერძნულ მუსიკალურ თეორიას არავითარი კავშირი არ ჰქონდა ბიზანტიურ საეკლესიო მუსიკასთან. ეს უკანასკნელი ისწავლებოდა როგორც პრაქტიკული სიმღერა, ხოლო პირველი (ე. ი. ბერძნული) წარმოადგენდა მათემატიკური მეცნიერების ნაწილს.

რას წარმოადგენს რვა ხმის სისტემა, რას არის ხმათა საფუძველი?

როგორც უახლესმა გამოკვლევებმა გვიჩვენა, ბიზანტიური რვა ხმა იქმნებოდა არა ბგერათრივებისაგან, არამედ ცოცხალი მუსიკალური მასალისაგან, ცალკეული მოტი-

ვებისაგან. თითოეული ხმის საფუძველია მელიოდური ფორმულების განსაზღვრული ჯგუფი, რომელიც ქმნის კილოს სპეციფიურ სახეს. ყველაზე გავრცელებულ, დამახასიათებელ მოტივებს, დაკავშირებულს გარკვეულ ჰიმნებთან, ახალი მელიოდების შექმნის დროს ნიმუშად იყენებენ, ე. ი. ისინი იძენენ მოდლებს მნიშვნელობას. თითოეული ასეთი მელიოდური მოდელი ერთმანეთისაგან განსხვავდება ბგერათა დამახასიათებელი კომბინაციებით, ინტონაციური რიტმული სურათით. განსაზღვრული ბგერათირივი ასეთ მელიოდურ მოდელს არ გააჩნია. ბგერათირივები ყალიბდებიან თანდათანობით, დროთა განმავლობაში, მოდლებს კრისტალიზაციის ხანგრძლივ პროცესში.

ე. ველუშის მიერ სერბული ოქტოხოსოს შესწავლამ გვიჩვენა, რომ აქაც ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. თითოეული ხმის საგალობელი ემყარება მუსიკალური ფრაზების გარკვეულ რიცხვს, ეს ფრაზები მეორდებიან ან ზუსტად ან მცირედდენი ცვლილებით, ვარიაციით.

ხმათა კონსტრუქციის იგივე პრინციპს ვხვდებით რუსულ საეკლესიო მუსიკაშიც. მ. ბრანეიკოვი წერს: „რუსული რვა ხმის მელიოდები ხასიათდებიან არა ცალკეული გაბატონებული ბგერებით, არამედ ბგერათა ჯგუფებით. როდესაც წარმოვიდგენთ ამა თუ იმ ხმის მოტივს, ამოსავალ წერტილად უნდა მივიჩნიოთ არა ბგერითი „წერტილის“ ცნება—ცალკეული ბგერა, არამედ ბგერითი „სიბრტყის“ ცნება—მელიოდური მიმოქცევა... ხმათა დახასიათების დროს ყველაზე მნიშვნელოვანია ინტონაციური საწყისი“. ბიზანტიურ მელიოდურ მოდლებს შეესაბამება რუსული პოკლანაიები.

სომხური რვა ხმის სისტემაშიც თითოეული ხმა ხასიათდება „განსაზღვრული ინტონაციური ფიგურების არსებობით“.

სავალბოლად ჩვენს მიერ ჩატარებულმა ანალიზმა დაადასტურა, რომ ქართული რვა ხმის სისტემაშიც ანალოგიურ პრინციპს ემყარება (ამ საკითხს შემდგომში უფრო დაწვრილებით შევხებით).

ხმათა სისტემის, ხმის, როგორც მელიოდური მოდელის დამკვიდრებას, აქვს თავისი ისტორიული წინამძღვრები. მათი განხილვა კი აუცილებლად ამოტივტივებს ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ პირობლემას—კილოს.

კილო, უპირველეს ყოვლისა, ესთეტიკური კატეგორიაა, ესთეტიკური და მუსიკალური/თეორიული ასპექტები კილოს ერთობლივების ორ მხარეს შეადგენენ. ეს თეორიული მენტი ამ ერთიანობის წარმმართველია. თუმცა, უკანასკნელ დრომდე სქოლასტიკურად უღვებოდნენ კილოს და ბგერათირივს უთანაბრებდნენ მას. კილო არავითარ შემთხვევაში არ არის თეორიული განზოგადება ბგერათირივის ან გამის სახით. ბგერათირივები მხოლოდ მოგვიანებით ჩნდება თეორეტიკოსთა ნაშრომებში, ცოცხალი მუსიკისაგან განყენებული აღმავალ და დაღმავალი რიგების სახით. ხალხის ყოველში კი მოქმედებენ თითოეული კილოსათვის დამახასიათებელი მოტივები, ან მელიოდური ფორმულები. სწორედ ესენი განაზოგადებენ კილოს, ბგერათირივი კი მისი შემადგენელი ტონების მხოლოდ საფეხურებრივ, გრაფიკულ გამოხატულებას წარმოადგენს.

„აღწევრით რომელიმე კილო — ეს ნიშნავს, მიუვითითოთ კილოსათვის ყველაზე ტიპურ ინტონაციურ წრეზე. ეს ინტონაციები დიალექტიკურ ურთიერთმოქმედებაში არიან კილოსთან. ისინი ისტორიულად აყალიბდნენ მას და ამავე დროს, კილოს მიერ ერთიანდებიან და გაიზარებიან, ამიტომაც, კილო გაგებულ უნდა იქნას, როგორც მუსიკალური ინტონირების ისტორიულად განვითარებადი პროცესი და არა როგორც ბგერათა გაყინული სქემა“. (ლ. მახვლი).

„კილოს განზოგადება მის ყველაზე დამახასიათებელ, ქმედით ინტონაციებშია მოცემული“, — წერს ბ. ასაფიევი და მაგალითისთვის მიმართავს „ხმების“ პრაქტიკას.

ი. ხოლოპოვი რუსული საეკლესიო ხმის ანალოგიურ მოვლენად და კილოს ქეშმარიტ ნიმუშად მიიჩნევს მელიოდია-მოდელის უძველეს პრინციპს. ასეთი მოდელი ერთდროულად მელიოდიაც არის და განსაზღვრული კილოც, მას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნების მუსიკალურ პრაქტიკაში. ვილი ებელი ამ ტერმინის ქვეშ გულისხმობს ტრადიციულ მელიოდებს, მელიოდურ ფორმულებს, სტერეოტიპულ ინტონაციებს და სხვა, რომლებიც ახალი მელიოდების შექმნისას გამოიყენებოდნენ ნიმუშად, ანუ მოდლებად.

ასეთი მელიოდური ტიპების კატეგორიას ვანეუთენება ინდური რავა, არაბული მა-

კამი, შუაზიური მალომი, ან მულამი, ინდონეზიური პატეტე; საბერძნეთშიც არსებობდა კილო-მოდელი ნომის სახელწოდებით, თუმცა თვლიან, რომ ეს ტრადიცია ძველი ეგვიპტიდან მომდინარეობს. ანალოგიური მოვლენა გავრცელებული იყო ძველ იუდეაში, აგრეთვე სირიასა და ფინიკიაში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სირიის ადრეკრისტიანულ საზოგადოებებში ღვთისმსახურების დროს იყენებდნენ რვა ხმას, ან მელოდიურ მოდელს კინტოს სახელწოდებით.

ვილი ეველი მელოდიური მოდელების კატეგორიას განაყოფიანებს ბიზანტიურ და სომხურ საეკლესიო ხმებს, რუსულ „პოპეკებს“. ამ მოსაზრებას ვხვდებით ე. ვერნერის გამოკვლევაშიც.

მელოდია-მოდელის პრინციპის წარმოშობა-დაკვიდრებას განსაზღვრავს ადამიანის ფსიქოფიზიოლოგიური სწრაფვა მეხსიერებაში აღბეჭდილი ბერძნული ფორმულების ვარიანტული განმეორებისაკენ. ამიტომაც ყველა ხალხის შემოქმედების ისტორიული განვითარების მანძილზე იქმნება გარკვეული რაოდენობა მელოდიური სტერეოტიპებისა, რომლებიც ადამიანთა შეგნებაში ყალიბდება ფორმულების სახით. ჰანზი-ფონომულა ხალხური მუსიკისათვის უმნიშვნელოვანესი ცნებაა და საერთაშორისო ხასიათს ატარებს. ეს არის არა გეოგრაფიული ან ეთნიკური, არამედ მხოლოდ ისტორიული ხასიათის მოვლენა და დამახასიათებელია ყველა კონტინენტის ხალხური მუსიკისათვის. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ საეკლესიო ხმების კომპოზიციის ტექნიკაც ამ პრინციპს დაიდება და საფუძვლად. მრევლს ესმოდა ნაცნობი, მაგრამ ვარიანტული მუსიკალური ფრაზები, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულნი იყვნენ ახალ-ახალი გადასვლებით. ეს, ერთის მხრივ, ჩვეული, შეიძლება ითქვას, შინაურულიც იყო და, მეორეს მხრივ, მოულოდნელიც. მსგავსი შთაბეჭდილება რჩება მსმენელს სიმფონიის ახალ ნაწილში ნაცნობი თემის დაბრუნებით.

მუსიკისმცოდნეთა გარკვეული ნაწილი ხმების პრაქტიკის ჩასახვასა და განვითარებას მიაკუთვნებს საკუთრივ საკულტო მუსიკას. ხ. კუმარისივი კატეგორიულად ამტკიცებს, რომ ხმათა სისტემა და მისთვის დამახასიათებელი ნორმები საკულტო მუსიკაში საეროდან გადავიდა. ხმები წარმოიშვებიან ხალხური მუსიკის განვითარების

პროცესში და, შესაბამისად, წარმოადგენენ ხალხის შემოქმედებითი მოღვაწეობის შედეგს.

ამგვარად, კილო არის ჰანგების სისტემის, მელოდიური ფორმულების, ინტონაციური კომპლექსების სისტემა და არა უბრალო ბგერათრივი; იგი წარმოადგენს მელოდიურ-ინტონაციურ კატეგორიას და არა ფორმალურ-ტექნოლოგიურს. კილოს ამგვარ გაგებას მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს. აღმოსავლეთის პროფესიული მუსიკა შეჩერდა კილოური აზროვნების ამ სტადიაზე, ევროპული კი განაგრძობდა განვითარებას და იმ მომენტიდან, როდესაც მასში მტკიცედ გაბატონდა ტონალური ფუნქციონალური სისტემა, ევროპულმა მუსიკამ უარყო მრავალრიცხოვანი კილოები და ეყრდნობა „ერთიან კილოს“ ორი მიხრილობით — მათორულით და მინორულით, რასაც ვერ ვხვდეთ აღმოსავლურ მუსიკაში.

პილოსთან შედარებით ხმა უფრო კონკრეტული ცნებაა. კილო მელოდიურ-ინტონაციური კატეგორიაა, ხმა კი გარკვეულ ინტონაციურ კომპლექსს წარმოადგენს.

საინტერესოა, თუ რა მნიშვნელობით იხმარება საქართველოში ტერმინები ხმა და პილო.

ქართულები ტერმინ „ხმაში“ გულისხმობდნენ საერო თუ სასულიერო მუსიკის ჰანგებს და სიმღერებსაც. ჯერ კიდევ XII სუკუნის დამდეგს სიტყვიერი შემოქმედების ნაწარმოებისათვის ჰანგის შეთხზვას „ქმისა დადებამ“, ან „ქმისა დადებისა კელყოფამ“ ჰრქმევია. პროფ. გ. ჩხიკვაძე აღნიშნავს, რომ „გარდა ტერმინისა „გალობა“, სიმღერის სინონიმად ძველად სხვა ტერმინებსაც ხმარობდნენ, სახელდობრ „ხმას“, რასაც ჩვენ ვხვდებით წარსული საუკუნის მეორე ნახევარშიც. მ. მაჭავარიანს 1878 წელს გამოცემული თავისი სიმღერების კრებული დასათურებული აქვს ასე „ქართული ხმები“, ნაცვლად „ქართული სიმღერებისა“. ასეთივე სათაურს ვკითხულობთ ან. ბენაშვილის სიმღერების კრებულზე, რომელიც გამოცემულია უფრო გვიან, 1885 წელს“.

საინტერესოა ი. ჯავახიშვილის ცნობაც: „თუშეთში ფანდურზე უფრო 10 სხვადასხვა ხმას უყარვენ, ამთგან ეწოდება: 1. ჯარის კმაა... 2. ჯოყლას კმაა... 3. „აყრა“ კმაა...“ 4. „სიმღერის კმაა“, 5. „თამაშობის კმაა“ და ა. შ.



ავტორი აღნიშნავს, რომ აქ ხმას ორნაირი მნიშვნელობა აქვს. ზოგ შემთხვევაში „ჰანგთა მთელი ჭგუფის, გარკვეული წყობის გამომსახველია“, სხვა შემთხვევაში კი „ცალკეულს, ანა თუ იმ პირისაგან შეთხზულს სიმღერას ნიშნავს“.

პროფ. შ. ასლანიშვილმა თუშეთში ყოფნისას ჩაიწერა ამ ჰანგების უმეტესი ნაწილი სიმღერების სახით. თავის ნაშრომში, „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ“, ავტორს მოჰყავს ი. ჯავახიშვილის ზემოთ მოყვანილი ციტატა და წერს, რომ აქ „კვა“ ნახშიარია, როგორც ჰანგის გამომხატველი სიტყვა.

ხმას, როგორც სიმღერის, ჰანგის გამომხატველ ცნებას, ძალიან ხშირად ვხვდებით XIX საუკუნის ქართული პრესის ფურცლებზე.

აღსანიშნავია, რომ ქართულში კილოც მელოდიის ან ჰანგის შესატყვისი ტერმინია, სულხან-საბას განმარტებით, „კილოდ ითქმის გალობათა და ხმოვანებათ მიმოქცევათა მუხისი“. ი. ჯავახიშვილის განსაზღვრით: „ჰანგით შემკული საგალობლის აღმნიშვნელი ტერმინი უნდა იყოს მოკაზმულნი, ხოლო თვით ჰანგს ეწოდება კილო“. ამავე მნიშვნელობით ხმარობს კილოს მიქელ მოდრეკილი თავის იადგარში, ამავე მნიშვნელობით იხმარება კილოს მონაცვლე ტერმინი აბაჯრი გიორგისკული პარაკლიტონის IX საუკუნის ხელნაწერის სინტაგრის მინაწერში, ამგვარადვე განსაზღვრავენ კილოს ძმები კარბელაშვილები, კ. კვეკელიძე და ე. მეტრეველი, ამავე მნიშვნელობით ვხვდებით ამ ტერმინს XIX საუკუნის ქართული პრესის ფურცლებზე.

გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან თეორეტიკოსებს შორის გაჩნდა ტენდენცია — რუსული საეკლესიო თუ საერო სიმღერების დაყვანა ძველებრძნულ და ბიზანტიურ სქემებამდე (ნ. ლვოვი, ა. სეროვი, ი. მელგუნოვი, ე. ლინევა, ვ. ვოზნესენსკი, დ. რაზუმოვსკი, რ. არნოლდი). სომეხ მუსიკოს-მცოდნეთა გარკვეული ნაწილიც ჭიუტად უჭერდა მხარს მოსაზრებას სომხური საეკლესიო მუსიკის უცხოური წარმოშობის შესახებ. ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაშიც უახლოეს დრომდე ბატონობდა აზრი,

ქართული რვა ხმის სისტემის ბერძნულ/წარმომავლობაზე.

თანამედროვე მუსიკოსმცოდნეებმა მოსაზრება უარყვეს.

ნ. უსპენსკის, ს. სკრებკოვის, ვ. ბელიაევის, მ. ბრაუნკოვის, ლ. რომანოვის მიერ რუსული საეკლესიო მუსიკის წერილობითი ძეგლების შესწავლამ უყუარადო ძველი თეორიები. ეს მეცნიერები კატეგორიულად ამტკიცებენ, რომ რვა ხმის სისტემა, როგორც მელოდიების რვა ჭგუფად დაყოფის პრინციპი, გადმოღებულ იქნა ბიზანტიიდან, მაგრამ ხმათა კონკრეტული მელოდიური მასალა, კილოური წყობა ემთხვევა ძველებურ ხალხურ სიმღერებს და მტკიცედ განსხვავდება ბიზანტიურ საგალობელთა მელოდიკისაგან. რუსული გალობის ოსტატებმა ხალხური მუსიკიდან აიღეს სიმღერის ინტონაციური სფერო, რიტმული ორგანიზაციის პრინციპები და სხვა.

სომეხი მუსიკოსმცოდნეების კვლევაშიც, აგრეთვე უყუარადო ზემოაღნიშნული თეორიაც ჩრთვე კომიტასმა არაერთხელ გაუსწავნა სომხური საეკლესიო მუსიკის კავშირს ხალხურ (გლეხურ) მუსიკასთან და მათი ურთიერთმიმართება ძმისა და დის ნათესაობა გაუთანაბრა. მეცნიერები ხ. კუმარიოვი და ნ. ტავიზიანი სრული გაბედულებით და დამაჯერებლობით გვაუწყებენ, რომ სომხური რვა ხმა საერო მუსიკის თეორიის ზეგავლენით ყალიბდება.

დაიხ, დღეს უკვე ყველასათვის ნათელია, რომ „ზნამენი რასპევი“ (ძველი, ტრადიციული რუსული გალობა. მ. ო.) ისევე შექმნეს რუსებმა, როგორც ბულგარული — ბულგარელებმა, სერბული — სერბებმა. ქართული — ქართველებმა, სომხური — სომხებმა და ა. შ.

ქართულ საგალობელთა ჩვენს მიერ ჩატარებული ანალიზის შედეგებისა და ქართული რვა ხმის სისტემის ისტორიული გენეზისის შესწავლის საფუძველზე დავასკვნით, რომ ქართული საეკლესიო გალობის რვა ხმის სისტემა ეყრდნობა საუკუნეების მანძილზე შემუშავებულ ინტონაციებსა და კილოებს, რომლებიც ხალხური სიმღერების წიაღში იღებენ სათავეს.

გადიოდა ხანი და იცვლებოდა ხმის ადგილი და როლი ქართულ გალობაში. უპირველეს ყოვლისა, ქართულ სასულიერო მუსი-

კაში უძველესი დროიდან შეჭრილმა სამხმინობამ ძირულად დაარღვია ერთხმიანი მუსიკის კანონზომიერებები. (ცნობილია, რომ რვა ხმის სისტემა ერთხმიან მუსიკაში ჩაოყალიბდა და ერთხმიანადვე გავრცელდა მთელს ქრისტიანულ სამყაროში). დროთა განმავლობაში მექანიკური ხდება საგალობელთა ამა თუ იმ ხმაში გავრთიანება, იქმნება რიგი ჰიმნებისა, რომლებიც აღარ ემორჩილებიან ხმის ნორმებსა და კანონზომიერებებს, თუმცა მათი ინტონაციური საფუძველი უცვლელია.

როგორც სახით მოაღწია ჩვენამდე რვა ხმის სისტემამ, ანუ რა ადგილი უკავიათ ხმებს XIX—XX საუკუნეების მიჯნაზე ფიქსირებულ საგალობლებში (ქართული გალობის უფრო ადრეული სანოტი ჩანაწერები არ გავაჩნია).

ჩვენ შევისწავლეთ დ. არაყიშვილის, ზ. ფალიაშვილის, ვ. კარბელაშვილის, ა. ბენაშვილის, რ. ხუნდაძის, ფ. ქორიძის, მ. იპოლიტოვიანოვის, ნ. კუნოვსკის მიერ ჩაწერილ საგალობელთა ნიმუშები, აგრეთვე საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ სახლში და საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული ხელნაწერი საგალობლები. ისინი ჩაიწერეს რაყედენ ხუნდაძემ, ფილიმონ ქორიძემ, ექვთიმე კერესელიძემ ასეთი ცნობილი მაგალობლებისგან, როგორებიც იყენენ არსიტოვლუ ქუთათელაძე, მელქიილდე ნაკაშიძე, ანტონ დუმბაძე, დიმიტრი ჭალაგანიძე, ივლიანე წერეთელი, დავით ჯინჭარაძე და სხვა.

ათასობით საგალობლის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ვ. კარბელაშვილის კრებულებს „მწუხრსა“ და „ცისკარს“ სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავიათ ქართული გალობის ისტორიაში. მათ შემდგენელ ვასილს და მის უფროს ძმას — პოლიექტოს კარბელაშვილებს ფასდაუღებელი ღვაწლი მიუძღვით აღმოსავლეთ საქართველოს საგალობლების აღდგენა-აღორძინების საქმეში. კარბელაშვილების მოღვაწეობის, მათი პირადი არქივების, მათი საგალობელთა კრებულების კვლევის საფუძველზე დაეასკენით, რომ ქართლ-კახეთს საგალობლების კრებულებს „მწუხრსა“ და „ცისკარს“ აშკარად აქვთ მეცნიერული ღირებულება, ამიტომაც ქართული გალობის შესწავლით დაინტერესებულმა ყველა მეცნიერმა აუცილებლად უნდა გა-

იფალისწინოს ძმები კარბელაშვილების მიერ გამოთქმული მოსაზრებები და მათ მიერ გამოფრული საგალობლები.

მუსიკალური ანალიზის დროს უნდა გავხსნათ, რომ „მწუხრსა“ და „ცისკარს“ მოთავსებულ საგალობელთა ინტონაციური სფეროები განსაზღვრულ კანონზომიერებებს ემყარება; აღმოჩნდა, რომ ამა თუ იმ ხმაში დაწერილი საგალობლები აგებულნი არიან ერთსა და იმავე ინტონაციურ მასალაზე.

იმისათვის, რომ მკითხველმა რელიეფურად წარმოიდგინოს ქართული საეკლესიო ხმების ბუნება-შედგენილობა, არჩევანი სწორედ „კარბელაშანი კლოზზე“ შევჩერეთ.

მუსიკალურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ქართულ საგალობელში წამყვანი როლი ზედა ხმას, ანუ I ხმას ეკუთვნის. ხმის საფუძველი მელოდიაა, მელოდია კი სწორედ I ხმაშია მოცემული. ზედა ხმას ანიჭებენ წარმმართველ როლს ძმები კარბელაშვილები, რაყედენ ხუნდაძე, ფილიმონ ქორიძე, ექვთიმე კერესელიძე. ამიტომ მუსიკალურ მაგალითებს ჩვენც I ხმისთვის ამოწერილი მელოდიური ფორმულებით წარმოვადგენთ.

„მწუხრისა“ და „ცისკარის“ ცალკეულ საგალობლებში გვხვებით მსგავს მელოდიურ ფორმულებს, რომლებიც გარკვეული თანმიმდევრობით ენაცვლებიან ერთმანეთს (მელოდიური ფორმულების რაოდენობას საგალობლის ტექსტი განსაზღვრავს. მაგ. „მწუხრსა“ შემავალი VII ხმის „უფალო ღალადეყვი“ შენდამი“ ოთხი მელოდიური ფორმულისაგან შედგება, აქედან IV ფორმულა დასკვნითი ნაგებობაა, III ფორმულა კი აგებულია II ფორმულის საწყის და დასკვნით ინტონაციებზე (იხ. „მწუხრისა“, თბ. 1897 წ. გვ. 58).

შესაძლებელია, ამ მელოდიურ ფორმულებს ხმის მუხლი ვუწოდოთ. სწორედ ამას უნდა გულისხმობდეს იოანე ბატრიონი,

რომელიც წერს: „...ყოველი ხმანი არიან თვისითა მუხლებითა ერთი მეორისა მსგავსნი... თვითულს ხმასა აქუნ თვს-თვსნი საკუთარი „აღსავალნი“ და ესე ყოველი საკუთართა ხმათა შორის თვისთა ყოველით მუხლებითურთ თვისით არიან ერთი მეორის მსგავსნი“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამა თუ იმ ხმაში დაწერილი საგალობლები აგებული არიან ერთსა და იმავე ინტონაციურ მასალაზე და საერთო მელოდიური ფორმულები აქვთ. ერთ ხმაში გაერთიანებულ საგალობელთა ჯგუფის მაგალითად მოვიყვანთ ზემოთ მოტანილი VII ხმის „უფალო დალდეყავის“ მომდევნო საგალობლებს — აღდგომის დასადებელს, „აჲ დას“ პატარა ნაგებობას და დოგმატიკს. (იხ. „მწუხრი“, გვ. 60—65).

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

აღდგომის დასადებელი

ჩვენ ჩავატარეთ „მწუხრის“ ყველა იმ საგალობლის ინტონაციური ანალიზი, რომელსაც გააჩნიათ ხმის აღნიშვნა. ყველა მათგანი აგებულია აღნიშნული ხმების მელოდიურ ფორმულებზე.

„ცისკრის“ (თბ. 1898 წ.) ანალიზის დროს ამოსავალ ნაგებობად მივიჩინეთ რვა ხმაზე გაწყობილი „ღმერთი უფალო“ და მისი მომ-

დევნო საგალობლების ჯგუფი. უპირველეს ყოვლისა, მოვახდინეთ „მწუხრისა“ და „ცისკრის“ თითოეული ხმის მელოდიური ფორმულების ერთმანეთთან შედარება. აღმოჩნდა, რომ I, II, III და VIII ხმები განსხვავებული ფორმულებსავე შედგება: IV, V, VI და VII ხმები კი სრულიად ემთხვევიან ერთმანეთს. საგულისხმოა, რომ „მწუხრში“ მოთავსებული დავით აღმაშენებლის (III ხმა) და ჯვარის (I ხმა) ოხითანი აგებულია „ცისკრის“ საგალობელთა შესაბამისი ხმების მელოდიურ ფორმულებზე, ხოლო „ცისკრის“ საგალობლებში, „ალილეუა წმინდასა და ღიდას ორშაბათსა“ (VIII ხმა) და „აჲა, ესე რა სიძე“ (VIII ხმა), ვხვდებით „მწუხრის“ VIII ხმის მელოდიურ ფორმულებს.

მთლიანად „ცისკრის“ საგალობლები ემყარება აღნიშნულის ხმების მელოდიურ ფორმულებს. ყურადღებას შევაჩერებთ ერთ მომენტზე; აღდგომის ოხითანი ასე ჯგუფდებიან: 1. „ღმერთი უფალო“, 2. ოხითა, 3. ღვთისმშობლისა, 4. წარდგომა, 5. იბაკო, 6. კონდაკი (II და VII ხმების საგალობელთა აღნიშნული ჯგუფი ოდნავ გაფართოებულია. ეს, როგორც ჩანს, ლიტურგიული ვითარებიდან გამომდინარეობს). ყოველი მათგანი აგებულია შესაბამისი ხმის მელოდიურ ფორმულებზე (გამონაკლისია VI ხმის წარდგომა). მაგრამ, როგორც წესი, იბაკოს და კონდაკს აქვთ საერთო, სხვა საგალობელთაგან განსხვავებული მელოდიური ფორმულები. თუმცა, ბევრი საერთო შეიძლება ვიპოვოთ „ცისკრისა“ და „მწუხრის“ შესაბამისი ხმების მელოდიურ სფეროებთან.

ანალოგიურ ვითარებას ვხვდებით „ცისკარში“ მოთავსებულ „რვა ხმის ანტიფონებში“, ესენიც განსხვავებულ ინტონაციებზე არიან აგებული და არ ემთხვევიან ხმათა ჩვენთვის ცნობილ მელოდიურ ფორმულებს.

ისმის კითხვა: რატომ არ ემთხვევა ერთმანეთს „ცისკრის“ და „მწუხრის“ I, II, III და VIII ხმები, რატომ განსხვავდებიან რვა ხმის ანტიფონების და იბაკო-კონდაკების ინტონაციური სფეროები შესაბამისი ხმების საგალობლებისაგან?

როგორც ცნობილია, ბიზანტიურ სისტემაში თითოეული ხმა წარმოადგენდა რამდენიმე მოტივის, მელოდიური საქვეყნის ჯამს. იგივე მოვლენას ჰქონდა ადგილი რუსულ რვა ხმაშიც. ძველი, ტრადიციული

„ზნამენნი რასპევის“ თითოეულ ხმაში პანგების და მათი ვარიანტების რიცხვი აღწევდა რამდენიმე ათეულს. ყველა მათგანი არ განეკუთვნებოდა ერთ ხმას, ზოგიერთი გამოიყენებოდა სხვა ხმებშიც.

სომხური რვა ხმაე დაფუძნებული იყო მუსიკალური ხმების მდიდარ სისტემაზე. ანალოგიურ მოვლენას ჰქონდა ადგილი ქართული რვა ხმის სისტემაშიც. ამასთან, შეესაბამება, სამწუხრო და საციკრო, ან სხვადასხვა ტიპის საგალობელთათვის (ძლი.პირი, ალილუია, წარდგომა, იბაკო და ა. შ.) დადგენილი იყო განსაზღვრული ნორმები, ყოველი მათგანი, მაგ., იბაკო და კონდაკი, ემორჩილებოდა შესაბამისი ხმის ინტონაციურ სფეროს, მაგრამ მელოდიური ფორმულები და მათი თანმიმდევრობა ამ საგალობლებში სხვაგვარად იყო წარმოდგენილი. ეს გამოწვეული იყო, როგორც ლიტურგიული ვითარებით, ასევე მუსიკალურ-ესთეტიური ერთფეროვნების აცილების მიზნით. სავარაუდოა, რომ არსებობდა კიდევ იბაკოს და კონდაკის ხმა, რაღაც „ციკარშივე“ შემავალი მსგებობის იბაკონი ყოველთვის ემთხვევიან შესაბამისი ხმების ალღომის იბაკონებსა და კონდაკებს.

ამგვარად, ე. კარბელაშვილის კრებულებში ნათელი წარმოდგენა შეგვიქმნეს ქართული რვა ხმის სისტემაზე, მშვენიერად შემოგვიანხეს ქართლ-კახური საგალობლების მდიდარი ინტონაციური სამყარო, გვიჩვენეს, რომ ქართული რვა ხმა, ბიზანტიურის, რუსულისა და სომხურის მსგავსად, ემყარება არა განყენებული ბგერათრიგების სისტემას, არამედ მელოდიურ-ინტონაციური საქცევების, ან ფორმულების ჯამს. თითოეული ხმა რამდენიმე დამახასიათებელ მელოდიურ ფორმულას შეიცავს.

ე. კარბელაშვილის კრებულებთან შედარებით, რ. ზუნდაძის, ე. კერესელიძის, განსაკუთრებით კი ფ. ქორიძის მიერ ჩაწერილ იმერულ-გურული კილოს საგალობლებში ხმის ადგილი და როლი თითქმის არ ჩანს და ამ მხრივ საინტერესო რამეს მოუშაადებელი მკვლევარი ძნელად თუ იპოვის. ინტონაციური თვალსაზრისითაც, კარბელაშვილის საგალობელთა კრებულები ბევრად შეკრული და მოწესრიგებულია, ვიდრე ზემოთ აღნიშნული საგალობლები.

მუსიკალურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ კილოსთან და ხმასთან უშუალოდ არის დაკავ-

შირებული ე. წ. „პრელი“. აღნიშნულ კრებულებში ეს ურთულესი საკითხიც გარკვეულ ლოგიკას ექვემდებარება. ამგვარად, „მწუხრო“ და „ციკარ“ პრელების სანიღმლოების ამოხსნასაც გვიპირდებიან, თუმცა ეს სამომავლო საქმეა და ხანგრძლივ, საფუძვლიან კვლევა-ძიებას მოითხოვს.

გამოყენებული ლიტერატურა

- 1 შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ, ტ. 1, თბ. 1954. ტ. 11, თბ. 1956.
- 2 ბატონიშვილი იოანე, კალმასობა, ტ. 11, თბ. 1948.
- 3 პ. კარბელაშვილი, ქართული საერო და სასულიერო კილოები, ტფ. 1898.
- 4 ე. მეტრეველი, ძლი.პირი და ღმრთისმშობლისანი, თბ. 1971.
- 5 სულხან-საბა ორბელიანი, თხზულებანი, ტ. IV, ლექსიკონი ქართული თბ. 1965.
- 6 გ. ჩხიკვაძე, ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა, თბ. 1984.
- 7 ი. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ. 1938.
8. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, Л., 1963.
9. В. Беляев, Древнерусская музыкальная письменность, М., 1962.
10. М. Бражников, Пути развития и задачи расшифровки знаменитого распева XVII—XVIII веков, Л.-М., 1949.
11. К. Кекелидзе, Иерусалимский канонарь VII века, Тифлис, 1912.
12. Х. Кушнарв, Вопросы истории и теории Армянской монодийской музыки, Л., 1958.
13. Л. Мазель, О мелодии, М., 1952.
14. Музыкальная энциклопедия, т. I, М., 1973, т. III, М., 1976, т. IV, М., 1978, т. V, М., 1981.
15. Д. Разумовский, Церковное пение в России, М., 1867.
16. Х. Римап, Музыкальный словарь, Лейпциг—Москва, 1896.
17. Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977.
18. З. Эвальд, Социальное переосмысление живнивых песен белорусского полевья, «Советская этнография», 1934 г., № 5.
19. Egon Wellesz, A History of Byzantine Music and Nymnography, Oxford, 1962.
20. Harvard Dictionary of Music By Willi Apel, The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.



კ. ვარდელი (ვიოლინო)
 ნ. გეგუკორი (ფორტეპიანო)
 თ. გომელაური (ჩელო)

მალალი არტისტოიგეით უნსრულაბული მუსიკა

ალექსანდრე ლორია

გოლო წლების მანძილზე ჩვენი დედაქალაქის მუსიკალურ ცხოვრებაში ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრა კამერული ანსამბლის ერთ-ერთმა მნიშვნელოვანმა ჟანრმა — საფორტეპიანო ტრიომ, რომელიც თავის პროფესიული დონით რესპუბლიკის წამყვან კოლექტივებს — სახელმწიფო კამერულ ორკესტრს და სიმებიან კვარტეტებს თითქმის გაუთანაბრდა. მისთვის დამახასიათებე-

ლია სოლო და საანსამბლიო ჟანრების კომპონენტთა თანაზომიერება — სინთეტურობა. მდიდარ კლასიკურ და თანამედროვე ლიტერატურასთან ერთად, აღნიშნულმა გარემოებამაც განაპირობა ამ ჟანრის სფეროში რამოდენიმე ანსამბლის მაღალკვალიფიციური ინსტრუმენტალისტებით დაკომპლექტება.

ქართული მუსიკალური კულტურის აღმავლობის ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ ფაქტად იქცა ახალი საფორტეპიანო ტრიოს გამოსვლა კონსერვატორიის მცირე დარბაზში, რომლის შემადგენლობაში არიან — ნატალია გეგუკორი (ფორტეპიანო), საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი კონსტანტინე ვარდელი (ვიოლინო) და საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი თამაზ გომელაური (ჩელო).

ანსამბლის ჰეშმარიტი პროფესიონალიზმი და მხატვრული წარმოსახვის უნარი შევიცანით ი. ბრამსის გენიალური მუსიკის (ტრიო №1) საწყისი ტაქტიზიდანვე, როდესაც „სონატური აღვეგროს“ მთავარი თემის მრავალჯერადი ექსპოზიცია (ფორტეპიანო-ჩელო-ვიოლინო) ამალღებულ ლირიკის თბილ ნაკადად მოეფინა დარბაზს და დაიპყრო ხალხმრავალი აუდიტორია. დინამიკურ-ტემბრული ბალანსირების ოსტატობამ, ტემპო-რიტმის ერთსულოვნებამ, ანსამბლის წევრთა ტექნიკურმა დახვეწილობამ და ჩამწვდომი ფრაზირების ხელოვნებამ შესაძლებელი გახადა ბრამსისეული ღრმა ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიური და ლირიკო-დრამატული კონცეფციის სრული გახსნა, შეუნელებელი ემოციური ძაბვით რომანტიკული პერიპეტეციების სახიერად წარმოჩენა.

ოთხნაწილიან ციკლში საგანგებო დინამიკურობით გამოირჩეოდნენ „სკერცო“ და ფინალი (კომპოზიციის „სიმფონიურობის“ მასშტაბებამდე მიახლოებით), ხოლო უპირველესად შთამბეჭდავი იყო მათდამი კონტრასტული ლირიკული ცენტრი — „ადაეიო“ (III ნაწილი), სადაც საოპერო არიის ანალოგიურად, გამომსახველი მღერადობით და პოეტურად ეღერდა ჩელო. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ამ მონუმენტური კომპოზიციის სხვა ლირიკულ სახეობრივ სფეროებშიც (I ნაწილის დამბ-მაზე, დასკვნითი პარტიები, „სკერცოს“ შუა ეპიზოდი) ვიოლინოს და ჩელოს ზოლოები აღიქმებოდა როგორც სოპრანული და ტენორულ-ბარიტონალური „ბელკანტო“, ხოლო ფორტეპიანოს სოლო და თანმხლები პარტია ასოცირდებოდა კამერული ორკესტრის ეღერადობასთან.

რ. შტრაუსის სონატის არტისტულმა და ვირტუოზულმა შესრულებამ (ვიოლინო — კ. ვარდელი, ფორტეპიანო — ნ. გეგეჭკორი) საკონცერტო ეფექტურობის სხივი შემატა კამერული მუსიკის მსვლელობას, სადაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია ლირიკო-მელოდიური თემატური ხაზების უწყვეტი კანტილენურობა — ექსპრესიულობა ვიოლინოს სოლოში (I-II ნაწილები), რეჩიტატივების და საპასაჟო სვლების მგზნებარება ფინალში (ვიოლინო — ფორტეპიანო).

საკონცერტო პროგრამა დაავგირგვინა თანამედროვე კამერულ-საკრავიერი მუსიკის ერთ-ერთმა შედეგმა — დ. შოსტაკოვიჩის საფორტეპიანო ტრიომ (თხზ. 67), რომლის შესრულებაშიც მთლიანად გამოვლინდა არტისტთა სამეულის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი; მათ ლოგი-

კურად, სტილის სიღრმეში წვდომით, დინამიკური და ტემბრული საღებავების სიუხვით, კანტილენური და დეკლამაციური შტრიხების მხატვრული გამომსახველობით გადაგვიხსნეს ოთხნაწილიანი კომპოზიციის რთული — კოლიზიური დრამატურგია, მკვეთრად კონტრასტული მუსიკალური სახეების თანმიმდევრობით: ჭერტიით — მეოცნებე „ანდანტედან“, დრამატული „სკერცოს“ (II ნაწილი) და ტრაგიკული „ლარგოს“ (III ნაწილი) გავლით, სიცოცხლის დამამკვიდრებელ ფინალამდე (კათარზისული კოდის სხივანათელი ეღერადობით).

ოვაციების საპასუხოდ მუსიკოსებმა სიბელიუსის უკვდავი ქმნილება — „ნაღვლიანი ვალსი“ (ტრანსკრიპცია) შემოგვთავაზეს; მოგვეჩვენა, თითქოს ლაღი სიუბუეკის გავლების და სიცოცხლესთან განშორების ტრაგედიის ერთიანი შეგრძნებით, პიესის ერთპიროვნულ გმირად წარმოგვიდგა მთელი ანსამბლი, რომლის კოლორისტულმა ოსტატობამ და რომანტიკულმა აღმაფრენამ კულმინაციას მიადგინა. ბედისწერის ეამის ასეთმა სახიერმა გადმოცემამ ამ სიმფონიური ნაწარმოების უბადლო ინტერპრეტატორის, სახელოვანი იტალიელი მესტროს — ვილი ფერეროს სახე გაგვიცოცხლა და მადლიერების გრძნობა დაგვიტოვა ხელოვნების იმ დიდი დღესასწაულის გახსენებისათვის.

კიდევ ერთხელ ანსამბლ „ბითლზ“-ის შესახებ

ლევან გველესიანი

„...ილაპარაკონ, არ შედარდება,
უსიყვარულო ქვეყანაში ვერ გავჩერდები“.

(THE WORLD WITHOUT LOVE)

ახლა როდესაც წლები გავიდა ამ ანსამბლის დაშლიდან, მისი წევრები სხვადასხვა გზას ადგანან, ჯონ ლენონი აღარ არის და საერთოდ, ბევრი რამ შეიცვალა, ერთხელ კიდევ გვინდა თვალი გადავავლოთ ლივერპულელი ოთხეულის ცხოვრებას, მის შემოქმედებას. დღეს, როცა ვნებათაღელვა ასე თუ ისე დატკრა, როგორც მოწინააღმდეგეთა, ისე თავგამოდებულ მომხრეთა ბანაკებში, უფრო მიუყვარებლად შეიძლება „ბითლზ“-ის ხელოვნების, მისი დანატოვარის შეფასება. მით უფრო, რომ ლივერპულელი ოთხეულის საქმიანობას 25 წლის მანძილზე გულგრილი არავინ დაუტოვებია, მრავალი ადამიანი — პროფესიონალი თუ „უბრალო მსმენელი“ — ჩართული იყო მათ გარშემო ატეხილ აჟიოტაჟში. ოთხეულის შესახებ თავისი აზრი გამოუთქვამთ კულტურისა და ხელოვნების გამოჩენილ წარმომადგენლებს, სახელმწიფო მოღვაწეებს, სპორტსმენებს, კონსერვატებს და ა. შ. შეფასებანი უმეტესად ატარებდა წინააღმდეგობრივ ხასიათს, უკიდურეს ადფორთოვანებასაც გამოთქამდნენ და აღშფოთებდასაც, პოზიტიურსაც და უაღრესად ნეგატიურ მოსაზრებებსაც. მომყავს რამდენიმე გამონათქვამი 60-იანი წლების პრესიდან. „...ოთხი ლივერპულელი ყმაწვილის წარმატების „საიდუმლო“ (სამი მათგანი გიტარების ელარუნით და ერთი დოლის ბრაგაბრუვით „აკომპანიმენტს“ უწევს „სიმღერებს“) ხელოვნების მიღმა, — იქ; სადაც ბიზნესი იწყება“. „...„ბითლზ“-ი კიდევ ერთი საშუალებაა, რასაც დასავლეთში იყენებენ ახალგაზრდობის გასაზრებლად, სერი-

ოზული საზოგადოებრივი ამოცანებისაგან მოსაწყვეტად, უთანასწორობის წინააღმდეგ ბრძოლისაგან ჩამოსაშორებლად“...

კიდევ შეიძლება ამგვარი ციტატების მოყვანა. საბჭოთა კრიტიკის მიდგომა ამ ანსამბლისადმი უმთავრესად უარყოფითი იყო (არც საზღვარგარეთის კრიტიკა აფასებდა მას მხოლოდ დადებითად). მაგრამ „ბითლზის“ შემოქმედების შემდგომმა ანალიზმა ცხადპყო ასეთი პოზიციის ცალმხრივობა. გაუმართლებელია დასავლეთში წარმოქმნილი ყველა კულტურული მოვლენის განხილვა ბურჟუაზიული ხელოვნების პროპაგანდის ნიშნით. ხშირად სწორედ დასავლეთის ახალგაზრდული წრეებიდან გამოდის მებრძოლი ხელოვნება, იგი იბადება იქ, სადაც გაღის კლასობრივი ბრძოლის ფრონტი. ჩვენ კი ვერ ვამჩნევთ ამ ხელოვნების პროგრესულ შინაარსს, მაშ. ში გამოხატულ პროტესტს ხშირად უხანსობას ვუწოდებთ, არ ვანდენთ დიფერენციაციას. ასე მოხდა დასაწყისში „ბითლზის“ შეფასებისას. ანსამბლის ხელოვნების სერიოზულმა, არგუმენტირებულმა შეფასებამ ჩვენში ფეხი მოიკადა წლების შემდეგ. დღეს ყოველივე ამის შესახებ ბევრი იწერება, რაც ნაწილობრივ აესებს დანაკლისს. წინამდებარე წერილის მიზანია ზოგადად მაინც მიმოიხილოს ლივერპულელი ოთხეულის შემოქმედების იდეურ-პოლოტიკური ასპექტები, რომელთა შესახებ ჩვენი მსმენელი ნაკლებადაა ინფორმირებული, მუხედავად იმისა, რომ „ბითლზის“ სიმღერებმა თავი ადგილი დაიმკვიდრეს და მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს თანამედროვე მუსი-



ჯონი: „ჩვენ ყველას გვინდა შევცვალოთ სამყარო“...

კალურ კულტურაზე. უფრო მეტიც, „ბითლზის“ ესა თუ ის ნაწარმოები, ამა თუ იმ პერიოდს შემოქმედება საფუძვლად დაედო პოპ-მუსიკის მიმდინარეობებს, რომლებსაც ჰყავთ უზარმაზარი აუდიტორია, ყველაზე მასობრივია ისმენელი. არ შეიძლება ყურის წაყრუება იმ მუსიკალურ იდეებსა და ტექსტებზე, რითაც „იკვებება“ აუდიტორია, განსაკუთრებით კი, ახალგაზრდობა. თვით ტერმინ პოპ-მუსიკის თავდაპირველ მნიშვნელობას ფესვები გადგმული აქვს ცნებაში — პოპულარული, სახალხო.

„ბითლზის“ შემოქმედებაში პირობითად გამოყოფენ რამდენიმე პერიოდს, რომლებიც დაკავშირებულია ანსამბლის ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენებთან. პირველი პერიოდი აღწევს 1962—1963 წლამდე, პირველი ფირფიტების გამოშვებამდე, მეორე პერიოდი მოიცავს 1963—1966 წლებს. ესაა „ბითლომანიის“ პერიოდი. მესამე პერიოდში (1966—1968 წლები) „ბითლზის“ აღწევს შემოქმედებით მწვერვალს და საკონცერტო მოღვაწეობიდან გადადის სტუდიურ მუშაობაზე. და ბოლოს, 1968—1970 წლები — ანსამბლის დასასრული. ყოველ პერიოდში ანსამბლი თავის საჩუქარს ინარჩუნებს და ამჟღავნებს ახალ სახასიათო თვისებებსაც.

50-იანი წლების დასასრულს, მდინარე მერსის პირას მდებარე მილიონ სამასათასიანი ლივერპული ბლიუზის, როკ-ნ-როლის და სკიფლის „მოთუხთუხე ქებად“ იქცა. ეს

მდგომარეობა ძალიან წააგავდა ზანგებზე გეტოს: საშინელი ვაჭირვება, უმუშევრობა, დანაშაული, უღარიბესი საცხოვრებელი უღრები, სხვადასხვა ჯურის ლარბ-ლატაკი, უმცირესი დისათვის ბუნდოვანი იყო სამომავლო პერსპექტივა. ბევრი მათგანი გამოსავლს ეძებდა პოპ-მუსიკაში, ზგერცისა და რიტმში სამყაროში. 60-იანი წლების დასაწყისში ლივერპულის დუქნებსა და კაფეებში მოქმედებდა ოთხასზე მეტი პროფესიული და არპროფესიული ანსამბლი. აი, ამ დროს ეყრება საფუძველი მომავალ „ბითლზ“-ს.

ტრადიციულ, ასაკოვან მსმენელს გასართობი მუსიკის ფირფიტებში იზიდავდა სიმღერა და ლიტერატურული ტექსტი. მას არ აინტერესებდა შემსრულებელი. მაშინ, როდესაც ამერიკული როკ-ნ-როლი და ინგლისური ბიტო წინა პლანზე აყენებდნენ საშემსრულებლო ინტერპრეტაციას. მუსიკალური კრიტიკოსი კონრად ბოემერი წერდა: „უწინ



პოლი: „უსიყვარულო ქვეყანაში ვერ გაჯერდები“...

ინტერპრეტაცია იფარგლებოდა სანოტო ტექსტის ვადმოცემით, ახლა კი მისი მიზანია მუსიკალური შინაარსის გამოხატვა. კითხვა, თუ რა იმღერება, უკანა პლანზე გადადის, ახლა მთავარია როგორ იმღერება“. 50-იანი წლების ბოლოს ტრადიციულმა როკ-ნ-როლმა თითქმის ამოწურა თავისი შესაძლებლობანი. ფირფიტების ბაზარი პროდუქციამ წააგლეჯა. უშვებდნენ ყველაფერს, — ცნობილი სიმღერებიდან დაწყებული, მიმბაძველობითა და იმიტაციით დამთავრებული. შემსრულებლები ვერ საზღვრავდნენ თავიანთ რეპერტუარს, რომელსაც ხმისჩამწერი მონოპოლიები კარნახობდნენ. შოუბიზნესში

გავრცელდა კორუფცია, რადიო და ტელე-პროგრამების წაწყვეანებს იმადლიერებდნენ წერილმანი საჩუქრებითა თუ დიდი თანხით, ოღონდაც კი გაეწიათ ამა თუ იმ შემსრულებ-ლისა თუ ხმისჩამწერი ფირმის პოპულარი-ზაცია. მდგომარეობა მკვეთრად შეიცვალა 60-იან წლებში, როცა შემოქმედებით ასპა-რეზზე გამოვიდა შემსრულებელთა უფრო თვითმყოფადი და დამოუკიდებელი თაობა, რომელიც უფრო თვითონ ირჩევდა რეპერ-ტუარსა და შესრულების მანერას. „ბითლ-ზი“ სწორედ ამ დროს იწყებს მოღვაწეობას.

სანამ „ბითლზი“ ჩაწერდა თავის პირველ ფირფიტას, ლენონს, ჰარისონსა და მაკარტის შექმნილი ჰქონდა ასამდე სიმღერა, რომელ-თაგან ბევრი დაიკარგა, შესაძლოა, იმიტომ, რომ არ ჩაითვალა ჩაწერისათვის ჯარჯილ მხოლოდ მცირეოდენი შემორჩა მათ რეპერ-ტუარს. ეს იყო ძიების ჰეროდი. „ბითლზი“, ისევე როგორც სხვა მრავალი ახალგაზრდუ-ლი კოლექტივი, სცენაზე სცდიდა თავის ძა-ლას, დღეში რამდენჯერმე გამოდიოდნენ კლუბებში, კაფეებში, მონაწილეობდნენ სა-ციკვალ საღამოებში. აქ იმღერებოდა ყველა-ფერი: ამერიკული როკ-ნ-როლი, რიტმი და ბლუზი, ჩ. ბერის, რ. რობინსონის, ბ. ჰოლის, ლ. ვილიამსისა და სხვა პოპულარული ავ-ტორების სიმღერები, საკუთარი ნაწარმოე-ბებიც.

მართალია, 60-იანი წლების დასაწყისში ოთხეული დამაბულ შემოქმედებით ცხოვ-

რინგო: „მეგობრების მცირე დახმარებით“...



ჯორჯი: აღმოსავლეთისაქენ!

რებას ეწევა, მაგრამ ჯერ კიდევ გაურკვევე-ლია მისი მუსიკალური და იდეური მისწ-რადებები. იცვლება ანსამბლის შემადგენლო-ბა და იხვეწება რეპერტუარი. „ბითლზი“ „უშთავრესად გამოდის ლივერპულისა და ჰამბურგის ახალგაზრდული აუდიტორიის წინაშე. სრულდება ის სიმღერები, რომლე-ბიც პა. ლებონენ აუდიტორიის ინტერესებს ჩვენამდე მოღწეული იმ პერიოდის სიმღერე-ბში ძნელად შეინიშნება „ბითლზის“ მომა-ვალი სახე. ანსამბლს არ ჰყავს კარგი ორგანი-ზატორი, ორიენტაციას რომ მისცემს ნიჭიერ ახალგაზრდებს. გამოჩნდა ასეთი ადამიან-იც — ენერგიული და პატივმოყვარე 26 წლის ბრიან ეპსტაინი. ასე იწყება ახალი პერიოდი ანსამბლის შემოქმე-დებაში. ეპსტაინის შემწეობით ანსამბლი დაუკავშირდა ხმის ჩამწერი სტუდიის EMI ინჟინერს ჯორჯ მარტინს, რომლის გემოვნე-ბამ, გამოცდილებამ და სიბეჭითემ მნიშვნე-ლოვანი როლი შეასრულა „ბითლზის“ ედერადობის ჩამოყალიბებაში. სათავე და-უდო თავბრუდამხვევ წარმატებებს. დღითი-დღე იზრდება მათი პოპულარობა. „ბითლზი“-მა შეძრა დასავლეთის ახალგაზრდობა. 1963-66 წლებში ანსამბლმა გამოუშვა შვიდი ფირ-ფიტა-გიგანტი მრავალმილიონიანი ტი-რაჟით, რომელიც უმაღლე გაიყიდა. სიმღე-

რიდან სიმღერამდე იხვეწება მუსიკოსების ოსტატობა, მიუხედავად იმისა, რომ დაძაბული სავატროლო ცხოვრება ანსამბლის წევრებს თითქმის არ უტოლებს დროს თავის თავზე მუშაობისათვის. ელვისებური სისწრაფით საღდება მათი ფირფიტები, გრანდიოზულ მასშტაბებს აღწევს აუდიტორიის რაოდენობა, გამოკითხვის წესით ჩატარებული კონკურსები მეტყველებენ „ბითლზის“ სიმღერების სიცოცხლისუნარიანობაზე. მთელი დატვირთვით მუშაობს ბიზნესის მანქანა, მოედინება მილიონები. ასეთია „ბიტლომანიის“ მასობრივი ისტერიის პერიოდი. აი, როგორ აღწერს ვითარებას 1966 წლის ერთ-ერთი კონცერტის უშუალო მოწმე, მოსკოვის ესტრადის თეატრის რეჟისორი — ალ. კონნიკოვი: „გამაფრთხილეს, რომ „ბითლზის“ კონცერტზე ორმოცი წუთით ადრე მიიწვეუნდა მიგულიყავი, რადგან სხვაგვარად დარბაზში ვერ მოვხვდებოდი. სპორტის სასახლის მისაღვომები გადავლობათ პოლიციელებსა და მკვიდროდ მდგარ ფურგონებს. ახლო-მახლო ქუჩები სავსეა მორიგე პოლიციელებით, ავტომანქანებით... დარბაზი თავდასაცავად მომზადებული პუნქტის სრულ შთაბეჭდილებას სტოვებს: სცენის გარშემო რკინის სამრიგაინი ბარიერია. დარბაზსა და შენობა-იცავს ორსი პოლიციელი. ასი პროფესიონალი მოქიდავე, მოკრიე და სამზისტი, რომლებიც გასასვლელებში დგანან, ცივენ სცენას. 35 წუთიან კონცერტზე არ ნელდებოდა ოვაცია, მომღერლები შეუჩერებლად მღეროდნენ, მათთან ერთად მღეროდა მთელი დარბაზი, რომელიც ფეხების ბაკუნითა და ტაშით ჰყეებოდა რიტმს, აფრიანობდნენ თავსაფრებს, „ბითლზების“ პორტრეტებს. ისტერიკამ მოიცვა ყველა.“

კონცერტის შემდეგ დარბაზი წააგავდა ნაომარ ველს. დამტვრეული სკამები, ტანსაცმლის ნაგლეჯები. გულამოსკვნით ტირის 200-300 გოგონა: ისინი ვერ ურიგდებიან თავიანთ ღმერთებთან განშორების ტრაგედიას.“

ამ ციტატიდან შეიძლება წარმოვიდგინოთ თუ რა ემოციურ სიმაფრეს აღწევდა მასობრივი ექსტაზი თავისი ჰკის პერიოდში.

ოთხწლიანმა თავბრუდამხვევმა სავატროლო ცხოვრებამ უკარნახა ბითლზებს საკონცერტო ცხოვრების შეწყვეტა. ამას ექსტენის გარდაცვალებაც დაემთხვა. დადა ახალი, სტუდიური მუშაობის პერიოდი. ანსამბლს მხოლოდ ახლა მიეცა საშუალება სა-

ღი თვლით გადახედა განვლილი გზისათვის. გამოეტანა გარკვეული დასკვნები, ათწლეულიანი ცხოვრების გამოკვლევის შედეგად. მისი წარაფრა ოთხი წელია ახალგაზრდა, რომელსაც ზრუნავს მუსიკალური განათლება. ამ დროისათვის მათ შორის ყველაზე უფროსი იყო 26 წლის, ყველაზე უმცროსი კი ოცდასამისა, უზარმაზარი ქონება, მსოფლიო აღიარება, ასზე მეტი საქვეყნოდ ცნობილი „ჰიტი“, ბრიტანეთის საპატიო ჯვარი, მილიონობით თაყვანისმცემელი. აბა სხვა რა უნდა ენატრა დაბალი სოციალური ფენიდან გამოსულ ოთხ ახალგაზრდას?

მაგრამ კეთილდღეობამ ისინი არ დააბრმავე. მათ გული აუტრუვედათ „მაღალი წრეების“ ცხოვრების წესზე, რამაც კიდევ უფრო გაამძაფრა მათი შემოქმედებითი ენერგია. სწორედ 1966-68 წლებში ქმნიან ისინი მეტად მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს. ამავე წლებში ჩნდება ბზარი ანსამბლს წევრთა შორის, რაც განხეთქილებაში გადაიზრდება და ცოტა ხანში დაშლის კიდევ კვარტეტს. თანამედროვენი აღნიშნავენ განხეთქილების ბრავალ მიზეზს — შემოქმედებით, პირადულს, ფინანსურს, იდეურს... ასეა თუ ისე, მისმა წევრებმა დაიწყეს დამოუკიდებლად ცხოვრება და მოღვაწეობა. თითოეული თავის გზას დაადგა. 1580 წელს ჯონ ლენონი თავისივე სახლის წინ მხეცურად მოკლეს ნიუ-იორკში. დანარჩენები ცალ-ცალკე მუშაობენ; რინგო სტარი — უმეტესად კინოში მოღვაწეობს, ჯორჯ ჰარისონსა და პოლ მაკარტის თავთავიანთი ანსამბლები ჰყავთ. საყურადღებოა ლენონის შეილის — ახალგაზრდა ჯულიან ლენონის წარმატებები. მას

ბიტლომანია. „თავდასაცავად მომზადებული პუნქტი“.



საინტერესო მუსიკალურ კარიერას უწინას-
წარმეტყველებენ.

რა შეიძლება ითქვას „ბითლზის“ შემოქმე-
დების იმ იდეებზე, ოთხმა ახალგაზრდამ რომ
ჩააქსოვა 200-ზე მეტ სიმღერაში? ამაში დაგ-
ვეხმარება მათი ერთ-ერთი სიმღერიდან მო-
ტიანილი ციტატა:

„თქვი სიტყვა და თავისუფალი იქნები,
თქვი სიტყვა და მე დამემსგავსები,
თქვი სიტყვა, რომელზეც მე ვფიქრობ
გესმის? ეს სიტყვა სიყვარულია.“

(THE WORD)

„ბითლზის“ შემოქმედებას წითელ
ზოლად გასდევს სიყვარულის თემა. ოთხე-
ულისათვის სიყვარული სიცოცხლის მთავარ
აზრია, მისი იმპერატივია, არსებობის საფუ-
ძელია. მათი რწმენით მხოლოდ სიყვარულს
შეუძლია გაათავისუფლოს ადამიანი დღე-
ვანდელი რეალობის მძიმე უღლისგან, მხო-
ლოდ სიყვარულს შეუძლია დაუპირისპირ-
დეს უნდობლობას, ზიზღს, ჩაგვრას, ომს, და-
სავლეთის დეჰუმანიზირებულ საზოგადოე-
ბას „ბითლზი“ ამ იდეით დაუპირისპირდა.
60-იანი წლების ახალგაზრდულ მოძრაობაზე
ამ იდეამ უდიდესი გავლენა მოახდინა, შე-
არყია მათი წარმოდგენები, აძიულა ეფექ-
რათ ცხოვრების წესის შეცვლაზე, წესისა,
რომელმაც მათი იდეალები დაამსხვრია.
ახალგაზრდობის დიდი ნაწილი დაადგა ალ-
კოჰოლითა და ნარკოტიკებით გაბრუების
გზას. „ბითლზი“-ის კონცერტებზე დას-
წრება მათთვის არ ნიშნავდა მარტო მუ-
სიკის მოსმენას. აქ ისინი ერთად ქმნიდნენ
ძალზე საინტერესო ატმოსფეროს, აქ მათ კი
არ კარნახობდნენ მოლას, არამედ მოლას თვით
ისინი ქმნიდნენ.

თქვენ ყველას გჭირდებათ სიყვარული!
„All you need is love“ ასეთი ლოზუნგით მი-
მართა კვარტეტმა ახალგაზრდობას. ეს არ იყო
მარტო ლოზუნგი. ეს იყო მრწამსი, რომელიც
ებრძოდა სიყვარულის ფენომენის გაყალბებას,
ეს მოწოდება ერთ-ერთ საფუძვლად დაედო ე. წ. „სექსუალურ რე-
ვოლუციას“, რაზედაც ჩვენში გაბატონდა
ურაყუნითი აზრი. ზოგიერთმა იგი მიაწერა
დასავლეთის მმართველ წრეებს. დღეს კი
ეს ბრალდება ერთგვარ კორექტივს მოითხოვს.
საქმე ისაა, რომ „თავისუფალი სიყვარუ-
ლის“ იდეა არ გულისხმობდა სექსუალურ

ურთიერთობათა აღვირახსნილობას. ლაპარაკი
იყო სიყვარულის გათავისუფლებზე მორე-
კანტილური დამოკიდებულების ტყვეობი-
დან. საზოგადოებაში, სადაც საფუძვლად
განმავლობაში ოჯახის შექმნა უმთავრესად
ეყრდნობოდა ფინანსურ გარიგებას, აღებ-
მიცემობას. საშინელი რეაქცია გამოიწვი-
ახალგაზრდობის გაბრძობებამ კაპიტალის
პრიორიტეტის წინააღმდეგ ცოლ-ქმრულა
ბედ-იბდობის გადაწყვეტაში. ამდენად, „სექს-
სუალურ რევოლუციას“ საფუძვლად ედო სი-
ყვარულის დახსნა მერკანტილური მისწრაფე-
ბებისაგან: Can't bye my love“—სიყვარული
არ იყიდება! თავისუფალი სიყვარულის იდეა
გულისხმობდა აგრეთვე რასობრივი, რელიგი-
ური, კლასობრივი ბარიერების მოსპობას ადამიანთა
ინტიმურ ურთიერთობაში. ორთა-
დოქსალური ზნეობრივი პრინციპების ასეთი
თარი რევიზიისათვის უფროსი თაობა, ახალგაზ-
რდობისაგან განსხვავებით, მზად არ იყო.

თუკი რიგ შემთხვევაში ამ „რევოლუციამ“
ამორალური ხასიათი მიიღო, ეს არ არის
თვით იდეის ბრალი. ეს იდეები 60-იან წლებ-
ში დასავლეთში შექმნილი სულიერი პრო-
დუქციის ყველა სფეროში აისახა, რაშიც
მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვის ასსამბლ
„ბითლზს“. კვარტეტისათვის, საზოგად-
ობად, სიყვარული ის საყრდენია, რომლის
საფუძველზეც შეიძლება მსოფლიოს შეც-
ვლა, ადამიანების განთავისუფლება უთანა-
სწორობისაგან, ომისა და ძალადობისაგან.
სიყვარულის მნიშვნელობის ასეთი გაზვიადება
ბატონობდა 60-იანი წლების ახალგაზ-
რდულ მოძრაობაში. რასაკვირველია, სერიო-
ზული, კლასობრივი ანალიზის შედეგად
ნათლად სჩანს ამ კონცეპციის უტოპიურობა,
მაგრამ თვით ფაქტი, რომ წამყვანი ახალგაზ-
რდული მუსიკალური კოლექტივი სოცია-
ლურ საკითხებს შეეხო და გარკვეული გზე-
ბი დასახა მათი გადაწყვეტისათვის, მეტყვე-
ლებს აზროვნების პოლიტიზაციაზე.

რა იწვევს სიყვარულის აუცილებლობას?
რატომ, რა მიზნით უნდა დაეუფლოს იგი
მსოფლიოს? ადამიანი მარტახელაა, საყო-
დავია, მას დახმარება სჭირდება:

„მიშველეთ! მჭირდება ვინმე,
მიშველეთ! იცით, რომ ვიღაც მჭირდება“
(«HELP!»)

ეს განწირული ადამიანის თხოვნაა, ადამი-
ანისა, რომელიც უიმედოდ ჩაიძირა ცხოვრე-

ბის ორმობრივად, დაიღუპა როგორც ჰუმანისტურად მოაზროვნე ერთეული. მისთვის არავის გაუწევია დასაბრუნებლად.

„შესედე ყველა ამ მარტოხელა ხალხს...
საიდან მოდიან?
საიდან არიან?..“

შეწყალებული არავინ იყო!

(ELEANOR RIGBY)

უზბოა არსებობა პროვინციულ, ყველასაგან მივიწყებულ, პრიმიტიულ, ამო ფუსფუსში. აქ ნათლად ჩანს კამიუსა და კაფკას მოტივები. ასეთივე მძიმე, აუტანელი სოციალური მდგომარეობა იხატება ბლადაში „ლუდი მადონა“.

ცხოვრების აბსურდულობის თემა ანსამბლის შემოქმედებს ერთ-ერთი ლეიტმოტივია. ეს არის კონფლიქტის მთავარი საფუძველი, სხვადასხვა წარმოქმნილია დაპირისპირების სამი ხაზი: ადამიანი — ადამიანი, ადამიანი — ბუნება, ადამიანი — ტექნიკა. დამახასიათებელი თაობების დაპირისპირების თემაც. ინდივიდუალიზმის გაფეტრება დამოკლეს მახვილივით კაცობრიობის თავზე ჰკიდია და მხოლოდ სიყვარულს შეუძლია მასთან ბრძოლა. სიმღერებში ნოსტალგიასა და უიმედობასთან ერთად ელტვის გაუცხოების თემა. ხშირად მათ შემოქმედებას ოპტიმისტურ ელერადობას აძლევს სერიოზულობის ზღვარამდე მისული თავშეკავებულ ინტელსურ იუმორში ფესვგადგმული სატორაც. ცხადია, ამ ერთი პრინციპით შეუძლებელია საზოგადოებრივი ცხოვრების ეკონომიკური, სოციალური, ასაკობრივი კონფლიქტების გადაწყვეტისათვის ბრძოლა, მაგრამ მთლიანობაში არსებული წინააღმდეგობანი სწორადაა დანახული.

საინტერესოა კიდევ ერთი იდეური ხაზის ამოძიება ანსამბლის შემოქმედებაში, ეს არის ესკაპიზმის ცდა. ამ მოვლენებს ჩვენ შეგვიძლია „ასაკობრივი სენიც“ ვუწოდოთ, რადგან ისინი უშუალოდაა დაკავშირებული გარკვეულ პერიოდთან. ანსამბლის ადრეულ სიმღერებშიც შეინიშნება რეალობიდან გაქცევის, ილუზიურ სამყაროში ცხოვრების ცალკეული ცდები. მაგრამ გარემოსაგან მოწყვეტის პესიმისტური ნოტა განსაკუთრებულ ელერადობას იძენს 1966—1969 წლებში. ეს პერიოდი უშუალოდ უკავშირდება ექსტაზის გარდაცვალებას, პიროვნებისა, რომელიც იყო არა მხოლოდ მენეჯერი და ხელმ-

ღვანელი, არამედ ანსამბლის წევრთა „სტუდია-ბიც“, მათი მეგობარი და მრჩეველი პერიოდში იწყება ნარკოტიკების, კენკოფორის, ალმოსელურა რელიგიური მდგომარეობის სწრაფვა. ამ გავლენით იქმნება „Strawbery Fields“ „Glass Onion“, „Magical Mystery tour“ და სხვა სიმღერები: სხვადასხვა პირდაპირ მოუწოდებენ სამართლიან, ღამაზ, ჩავვრისაგან თავისუფალ სამყაროში გაქცევისაკენ. ყოველივე ეს კი ემყარება სოციალური უკმაყოფილების საფუძველს და სტატუსის შეცვლისაკენა მიმართული. ამ პერიოდში იქმნება რიგი სიმღერებისა, რომელთაგან ყველაზე საუკეთესონი ერთიანდებიან ალბომში „Sg't Peppers...“ ეს მართლაც ამ ანსამბლის საუკეთესო ალბომია როგორც მუსიკალურად, ისევე შინაარსით, ჩაწერის ტექნიკით, გაფორმებით. იგი პოპმუსიკის კლასიკურ შედევრად ითვლება. ალბომმა დიდი გავლენა მოახდინა პოპმუსიკის მთელ შემდგომ განვითარებაზე. იგი დღესაც არ კარგავს თავის მნიშვნელობას. ხშირად, ანსამბლის შემოქმედების ანალიზისას, ოთხეულს მიაწერენ რევოლუციონერობას, ჯონ ლენონს მიიჩნევენ პროლეტარული იდეოლოგიის მატარებლად. რაც მთლად გამართლებული არ არის. მართალია, ლენონის პიროვნებას ახასიათებდა მეამბოხე სული, პაციფიზმი, სოციალური უსამართლობისადმი შეურიგებლობა, მაგრამ მისი იდეური მრწამსი არათუ სცილდებოდა, არამედ ორგანულად ერწყმოდა დასავლეთის საზოგადოების ზედნაშენს. ლენონი და მეტანაკლებად მასთან დაკავშირებული „მეამბოხენი“ ასრულებენ „ორტელის გამომშვები კლანის“ როლს, რომელიც დროდარდო აუცილებლად სჭირდება დასავლური საზოგადოების ორტელის ქანს, რათა, ერთის მხრივ, დაეცეს არსებული ინტერესები, ხოლო მეორეს მხრივ, კიდევ ერთხელ მოახდინოს „დემოკრატიული თავისუფლების“ დემონსტრაცია. ანსამბლის რევოლუციონერობის დასაბუთებლად ხშირად მოჰყავთ ციტატა სიმღერიდან „Revolution“:

„როდესაც ქადაგებთ განადგურებას —

... იცოდეთ,

ჩვენი იმედი ნუ გექნებათ!

ჩვენ ყველას გვინდა შევცვალოთ სამყარო, მაგრამ არა მისი მოსპობის ფასად.“

ახლა სხვა ციტატა ყველასათვის ცნობილ პიშიდან:

შესვენება ქართველ

მუსიკოსთან*

იგორ ტაიმაზოვი

„ჩაგერის სამეფოს მთლად აღმოვფხვრით და მოვსპობთ ძირფესვიანად ჩვენ ჩვენს ქვეყანას შეექმნით ახალს, დაჩაგრულს ვავხდით სვიანად“.

ციტატების დაპირისპირება საკმაოდ ნათლად გამოხატავს მათ კედლოს.

პროლეტარული წრიდან გამოსული „უბრალო ბიჭები“ მილიონერებად გადაიქცნენ და ორგანულად ჩაეწერნენ ბურჟუაზიულ ფასეულობათა არსებულ სისტემაში, რაც მმართველი წრეებისათვის მშვენიერი მაგალითი იყო. მაგრამ ამავე წრეებს აღარ აკმაყოფილებდა ის ფაქტი, რომ „ბითლზი“ ახალგაზრდობის სულიერი იდეალი გახდა. ამ პერიოდში იფურჩქნება დასავლეთში ხელოვნება, რომელიც, ერთის მხრივ, არსებული კონფლიქტის კონსტატაციას ახდენს, ხოლო მეორეს მხრივ, ფსევდორევოლუციური იდეებით ასაზრდოებს ახალი სულიერი ფასეულობის მიძიებელ ახალგაზრდობას. სამოციანი წლების ბოლოს ეს ხელოვნება — მარკუზეს, მათს, სარტრის იდეებით გაჭერებული, — ახალგაზრდული მღელვარებებს დროშად იქცევა. სამოცდაათიან წლებში იგი თითქმის უკვლად ქრება, ამ „ამბოხების“ მონაწილე ახალგაზრდების ნაკადი კი ბურჟუაზიული ცხოვრების მორევში იკარგება, რათა გზა გაუნთავისუფლოს 70-იანი წლების შემდგომ თაობას, რომელიც მონაწილეობს ნიჰილისტი პანკების აბსურდულსა და სოციალურად გაუმართავ პროტესტში.

„ბითლზისათვის“ ესკაპიზმის, სოციალური გადატრიალების ცდა უნაყოფო გამოდგა. ანსამბლის ვერცერთმა წევრმა ვერ შესძლო მოსწყვეტოდა რეალურ ცხოვრებას. ბურჟუაზიულმა სისტემამ მათი ინტეგრირება მოახდინა თავის ფასეულობათა წყობაში. როგორც იტყვიან, ყველა თავის ბედს ეწია, ხოლო სიმღერებმა თავისი ადგილი დაიმკვიდრა.

ქართველი კომპოზიტორის იოსებ ბარდანაშვილის სახელი ლენინგრადის საკონცერტო აფიშებზე პირველად 1977 წელს გაჩნდა, როცა თბილისიდან ვეესტუმრა მისი როკ-ოპერა „ალტერნატივა“. მაგრამ ი. ბარდანაშვილის შემოქმედებასთან ჩვენი ქალაქის მუსიკის მოყვარულთა სერიოზული ნაცნობობა დაიწყო მისი საავტორო კონცერტიდან, რომელიც გაიმართა 1983 წელს ლენინგრადის კომპოზიტორთა სახლში. იმ საღამოს შესრულებულმა პროგრამამ (საფორტეპიანო სონატა, ტრიო ფორტეპიანოს, ვიოლინოსა და ჩელოსათვის, პოემა-დილოგი ფორტეპიანოსათვის, ჩელოსათვის, ოთხი ვალტრინისა და ვიტარისათვის), ბოძი მისცა საინტერესო დისკუსიას, რომელიც კონცერტის შემდეგ გაიმართა. მართალია, ქართველი კომპოზიტორის თავისებურმა ხელოვნებამ აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია, მაგრამ გულგრილობა მაინც არავის გამოუჩენია. მსმენელთა და შემსრულებელთათვის (რომელთა შორის მეც ვახლდით, როგორც საფორტეპიანო ტრიოს ერთ-ერთი შემსრულებელი) ნათელი იყო, რომ ჩვენს წინაშე ნიჭიერი მხატვარი, რომელსაც აქვს საკუთარი შინაგანი სამყარო, ფსიქოლოგიური სიღრმეებისაყენ მიღრეკილი სახეებით. ამავე დროს, ისიც ჩანდა, რომ კომპოზიტორი მისწრაფებს მუსიკალური მოქმედების მკვეთრი თეატრალიზაციისაკენ.

და აი, ახალი შეხვედრა იოსებ ბარდანაშვილთან. 1985 წლის 9 ოქტომბერს ლენინგრადის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გაიხსნა ახალი ციკლი „საბჭოთა კომპოზიტორების საავტორო სელამოები“, სადაც ი. ბარდანაშვილთან ერთად წარმოდგენილი იყვნენ ისეთი სახელოვანი კომპოზიტორები, როგორებიც არიან გ. სვირიდოვი, ა. შნიტ-

* წერილი დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისათვის.

კე, ტ. მანსურანი. ამრიგად, ამ აბონემენტში ი. ბარდანაშვილს წილად ხვდა თანამედროვე ქართული საკომპოზიტორო სკოლის წარმომადგენლობა. და როგორც პუბლიკის რეაქციამ დაგვანახა, ეს სახეობით სწორი არჩევანი იყო.

ამ კონცერტის პროგრამაში შევიდა სხვადასხვა დროს შექმნილი ნაწარმოებები, რომლებიც ლენინგრადში პირველად აუღერდა. ხოლო რაც შეეხება მეორე საფორტეპიანო სონატას, სწორედ იმ საღამოს შედგა მისი პრემიერა. ეს კომპოზიტორის ერთ-ერთი ბოლო ქმნილებაა (1984). ძალზე თავისებურია მისი ფორმა. პირველ და არსებითად ერთადერთ ნაწილს (სოლოფეჯიო) ამთავრებს „პოსტსკრიპტუმი“. ამდენად, ეს კომპოზიცია შეიძლება ერთნაწილიანადაც მივიჩნიოთ და ორნაწილიანადაც. ი. მალოვის შესრულებით (ვისაც ეძღვნება ეს სონატა) „პოსტსკრიპტუმი“ უფრო კულმინაციის, მივლი ნაწარმოების თავისებური ფილოსოფიური დაჯამების მნიშვნელობა შეიძინა, ვიდრე ნაწარმოების დასასრულისა. სონატის ირამატურგია ემყარება გადასვლას „სოლოფეჯიო“ „მოთამაშე“ ბუნებიდან, რომელშიც გაბატონებულია ფიგურულ-ვირტუოზული ელემენტი, „პოსტსკრიპტუმი“ ასკეტურ თვითზღაღმავებაში. პირობითად რომ ვთქვათ, ასეთი განვითარება შეესაბამება სტრავენსკის ხელგანებისათვის ახლობელი სტილური სფეროდან გასვლას ვებერნის მუსიკისათვის დამახასიათებელ სამყაროში.

XX საუკუნის ამ გამოჩენილი კომპოზიტორების სახელები შემთხვევით როდია მოხსენიებული. როგორც ჩანს, ი. ბარდანაშვილის საავტორო მანერაზე, აქვამად, ყველაზე მეტად ზემოქმედებს სწორედ მათი შემოქმედება. სტრავენსკის ზეგავლენა ჩანს სხვადასხვა სტილური საწყისების აქტიურ გამოყენებაში (ხალხური, სასულიერო, ჯახურა მუსიკის ისტორიის ცალკეული პერიოდების სტილები) და მათ გაერთიანებაში ინდივიდუალური ხელწერის საფუძველზე. ვებერნისაგან კი კომპოზიტორი ცდილობს გადაიღოს გამომსახველობითი საშუალებების უკიდურესი კონცენტრაცია, აზრის გამოთქმის ლაკონიზმი, სტრუქტურის შესამჩნევ სიმშველე (თუმცა ვებერნის მუსიკის ეს თვისებები, ბარდანაშვილის თქმით, მისთვის ჯერ კიდევ მიუღწეველი იდეალია).

საფორტეპიანო სონატასთან დაკავშირებით ვიტყვოდი, რომ პირველ ნაწილში შემჩნევა ერთგვარი გაუთვალისწინებლობის სახელწოდება — „სოლოფეჯიო“ მიგვანიშნებს, რომ იგი ჩაფქრებულია, როგორც პირობითი ნიშანი — ფილბე მანუელ ბახის მუსიკის სიმბოლო, რომელშიც, მართლაც შეიმჩნევა გარკვეული გადაძახილები პირველ ნაწილის ფორმის სფეროში: ი. ბარდანაშვილი აქ იყენებს ფ. ე. ბახის Allegri-სათვის დამახასიათებელ წინარეკლასიკური პერიოდის სონატური ფორმის ტიპს, რომელშიც თემები ტონალურად (d-noll F-dur) უკვე უპირისპირდებიან ერთმანეთს, მაგრამ სახეობრივად ჯერ კიდევ არ არიან საკმარისად კონტრასტულნი. მაგრამ, მეორე მხრივ, თვით თემატური მასალა თავისი ტოკატური ფიგურაციებით და საორგანო ბანებით უფრო გვაგონებს ბაროკოს დროინდელი მუსიკის სტილურ პლასტს, ანუ იოჰან სებასტიან ბახის ეპოქას და არა მისი შვილების დროინდელ ესთეტიკას, რომელიც ფორმების მინიატურისშით როკოკოს უკავშირდება, რაც განსახიერებელია ფ. ე. ბახის სახელგანთმულ „სოლოფეჯიოში“. ამრიგად, ბარდანაშვილის სონატის პირველ ნაწილში სტილიზმის შორის იქმნება ერთგვარი შეუსაბამობა, რაც იწვევს მამენელის დეზორიენტირებას, რომელიც გარკვეულ „სტილურ ტალღაზე“ გადართულია.

ამ საღამოს პირველი ნაწილი დაასრულა კვინტეტმა ფორტეპიანოსა და სიმებიანებისათვის, რომელიც უზადოდ შეასრულა ი. მალოვმა ლენინგრადის ერთ-ერთ შესანიშნავ კოლექტივთან — ტანევეის სახელობის კვარტეტთან ერთად. ეს ნაწარმოები, რომელიც ავტორს შეუქმნია ჯერ კიდევ კონსერვატორიაში სწავლის დროს (1973), მისი ერთ-ერთი ყველაზე რეპერტუარული ოპუსია. გყანჩელმა იგი მიიჩნია თანამედროვე ქართული კამერული მუსიკის თვალსაჩინო ნიმუშად. შემსრულებელთა შორის განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს კვინტეტის II ნაწილი, რომელიც გადაწყვეტილია ხალხურ-ყანრულ გასაღებში: ოსტინატური რეპეტიციები, ცვალებადი ზომა მოგვაგონებს იმპროვიზაციულ საონგეტრო მისაღწერებს. თუმცა, ამგვარი ფოლკლორული ტენდენციები არცთუ დამახასიათებელია ი. ბარდანაშვილის მუსიკისათვის. იგი უფრო ხში-

რად იყენებს კიდურა ნაწილების თვითჩაღ-
რმავებულ ფილოსოფიურ მედიტაციებსა და
თავისუფალ რეჩიტატიულ დეკლამაციას.
I და III ნაწილების ნატიფი სახიერება ხაზ-
გასმულია შესაბამისი პროგრამითაც — ეპ-
იგრაფებით შორის მეტერლინკის ლექსიდან
„განზრახვა“ (ბრიუსოვის თარგმანის მიხედ-
ვით), რომლისთვისაც დამახასიათებელია
სიმბოლისტური პოეზიის ამოუცნობი სევ-
და და უჭიბლი. ამ მუსიკის ინტონაციური
საფუძველი უახლოვდება შოსტაკოვიჩის
კვარტეტების ენას, ამასთან ერთად, აქ
შეიძლება აღმოვაჩინოთ უძველესი სტილუ-
რი საწყისებიც (სახელდობრ, გრიგორიანუ-
ლი ქორალი) და თანამედროვე კომპოზი-
ციის მეთოდებიც (III ნაწილი ეყრდნობა
სერიული ტექნიკის პრინციპებს). მთლიანო-
ბაში კი ამ სტუდენტურ ნაწარმოებში, რომ-
ელიც გამსჭვალულია სხვადასხვა ზეგავლე-
ნებით, უკვე თავს იჩენს რაღაც საკუთარიც,
ინდივიდუალური, განუმეორებელი.

საკატორო „მე“ ყველაზე მეტი სიმწიფით
გამოვლინდა ამ საღამოს მეორე განყოფი-
ლებაში, როცა შესრულდა ი. ბარდანაშვი-
ლის კონცერტი ფორტეპიანოს, ჩელოსა და
ინსტრუმენტული ანსამბლისათვის (სოლის-
ტები თ. მალაივი, პ. სინელნიკოვი, დირჟო-
რი — ვ. ალტშულერი). ეს, ჩემის აზრით,
მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია, როგორც ჩა-
ნაფიქრის, ისე მისი განსახიერების მასშტა-
ბითაც. მან ყველაზე ნათლად გამოთავლინა
კომპოზიტორის ამჟამინდელი შესაძლებლო-
ბები. ორმაგი კონცერტი მრავალი ასპექტის
მიხედვით (აზრობრივი კონცეფცია, ჟანრის
ტრაქტოვკა, ინსტრუმენტული დრამატურგია)
ატარებს პირადულ ხასიათს და ავლენს ავ-
ტორის მრავალ იდუმალ იდეას.

აქ კომპოზიტორი ორიგინალურად უდგე-
ბა ჟანრობრივ პრობლემებს. ი. ბარდანაშვი-
ლისათვის კონცერტი პაექრობა კი არ არის,
როგორც ეს ჩვეულებრივად ხდება ხოლმე,
არამედ ხმათა თანხმობა, სადაც ყოველ
საორიგებულ ინსტრუმენტს აქვს თავისი
დრამატურგიული ხაზი, თავისი „სიუჟეტი“,
სადაც გათვალისწინებულია „ავანსენაზე
ცალკეული გამოსვლები“ და „კულისებში
დროებითი გასვლებიც“. თეატრალური ასო-
ციაციები აქ გამართლებულიცაა და კანონ-
ზომიერიც: ამ ასოციაციებს ბადებს ორმაგი
კონცერტის ანსამბლური დრამატურგიის თა-

ვისებურება, რაც გვაგონებს ე. წ. „ინსტრუ-
მენტულ თეატრს“. ხანდახან ასე აღნიშნავენ
თანამედროვე კამერული მუსიკის უკეთეს
ბურ მიმართულებას, რომელიც ანსამბლში
მონაწილე ყოველ ინსტრუმენტს აძლევს გარ-
კვეულ ამპლუსას, როგორც ეს აქტიურებს
შორის როლების განაწილების დროს ხდე-
ბა ხოლმე. ი. ბარდანაშვილისათვის, როგ-
ორც ჩანს, ახლობელი ხმების ასეთი პერ-
სონიფიკირება, რაც იგრძნობოდა ჯერ კი-
დედ მის „პოემა-დილოგში“, სადაც იგივე
ინსტრუმენტებია სოლორებული, რაც ორმაგი
კონცერტში. ასევე მსგავსია მათი „ამპლუსაც“:
ჩელოს საშუალებით კომპოზიტორი გამოხა-
ტავს ადამიანური ემოციების სამყაროს, ეს
თითქოს კომპოზიტორის ლირიკული მე-
ფორტეპიანოს აკისრია მათგანზედელი
საწყისის ფუნქცია, იგი მოქმედების კოორ-
დინატორია, ანუ საერთო სტრუქტურის რა-
ციონალური ელემენტი. ასევე გარკვეულია
თანმზღები ანსამბლის როლიც: ეს — გუნ-
დია, რომელიც ისევე, როგორც ძველბერძ-
ნულ ტრაგედიაში, კომენტარს უყუთებს მოვ-
ლენებს, ზოგჯერ კი წინა პლანზეც გამოდის.
ასეთი ინსტრუმენტული დრამატურგიით ავ-
ტორი ანსახიერებს მისთვის მნიშვნელოვან
ფილოსოფიურ იდეას, რომელიც შეიძლება
ასე ჩამოყალიბდეს: გზა ჭეშმარიტებისაკენ,
გზა უსახურიდან სახიერებისაკენ, პირადუ-
ლისაკენ, საკუთარი ფესვებისაკენ. კომპოზი-
ტორის იდეური ჩანაფიქრი თავისებურად
ტესტება თანაწილიანი ციკლის კომპოზი-
ციაში. I ნაწილის — **Quasi sonata** თავისი სა-
ხელწოდებითაც (გავიხსენოთ ცნობილი სონა-
ტა **Quasi una Fantasia cis noll**) ტონა-
ლობითაც, არაუპირებელი ფიგურაციებითაც,
ერთბაშად მიყვევართ ბეთჰოვენის სონატას-
თან **OP 27 № 2**. მაგრამ ი. ბარდანაშვილის
დამოკიდებულება პირველწყაროსთან სუ-
ლაც არ არის ერთნიშნადი: „მთვარის სონა-
ტა“ მისთვის ამაღლებულის სიმბოლოცაა,
საყოველთაოდ გავრცელებულის, შესაძ-
ლოა, ბანალურის ნიშანიც. (ამგვარი გო-
რება ერთგვარ გაურკვეველობას უქმნის პირ-
ველი ნაწილის კონცეფციას).

II ნაწილი — ტოკატური წყობის ბარ-
ბაროსული რონდოა, რომელსაც აქვს
უზარმაზარი ენერჯის მარაგი, რომელიც
კონდენცირებულია ტექნიკურად ურთულეს
საფორტეპიანო პარტიაში. ციკლის დრამა-

ტურგიული კულმინაცია მოცემულია III ნაწილში — „ლოცვა“, რომელიც ემყარება ძველებერძული ხალხური სიმღერა-საგალობლის ინტონაციებს. აქ მთავარი მოქმედი პირია ინსტრუმენტული ანსამბლი, რომელიც შედგება მთლიანი საორკესტრო შემადგენლობის ლითონის ჩასაბერი და დასარტყამი საკრავების ჯგუფებისაგან. ამ ნაწილის ეპიკური ძლიერება, მისი მკვეთრი კონტრასტები, ხილვადობამდე მიყვანილი სახეთა კონკრეტულობა (წარმოსახვაში ჩნდება ჯვაროსნული ლაშქრობების სურათი) — ვეგონებს კინომუსიკას (ამ უნარში ი. ბარდნაშვილი, როგორც ცნობილია, ბევრს მუშაობს და წარმატებითაც).

ფინალი — „სიმღერა“. სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლების შემდეგ ლირიკული გმირი, როგორც იქნა, ჰპოვებს სასურველ ჭეშმარიტებას, რომლის მუსიკალურ განსახიერებად იქცევა უბრალო, მკაცრი და არქაული მელოდია. ეს მელოდია შედგება ჭეშმარიტების ძიებებით აღსავსე გზისა — ასეთია კომპოზიტორის კონცეფცია. დიდხანს, უსასრულოდ დიდხანს ქრებიან მისი გამომახილები ჩელოს გლისანდოებში, სასულეთა შორეულ ხმებში. ნაწარმოებთან ასეთი ხანგრძლივი „გამომშვიდობება“ საზოგადოდ დამახასიათებელია ი. ბარდნაშვილისათვის. (გაიხსენოთ თუნდაც საფორტეპიანო ტრიოსა თუ კვინტეტის ფინალები).

აქვე არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის დიდი წვლილი, რომელიც ამ კონცერტის ახმოვანებაში შეიტანა ო. მალოვმა. დიდია ლენინგრადის პიანისტის დამსახურება თანამედროვე საბჭოთა მუსიკის პროპაგანდის დარგში. ამჟერადაც ამ კონცერტის ჩატარების იდეა განხორციელდა მალოვის ენთუზიზმის, მისთვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ნებისყოფის წყალობითაც.

ქართული კომპოზიტორისა და ლენინგრადელი პიანისტის შემოქმედებითმა თანამშრომლობამ არაერთხელ გამოიღო მშვენიერი ნაყოფი. ვუსურვებთ მუსიკოსებს ამ ფრიად ნაყოფიერი კონტაქტების გაგრძელებას, რასაც ჩვენთვის მოაქვს შეხვედრები ფრიად ნიჭიერი და ორიგინალური მხატვრის ხელოვნებასთან.

უზგოროვის გზა

აკაკი ბაქრაძე

„ნილონის ნაპის ხე“. სცენარის ავტორები — რ. ესაქა, ა. ლოლიძე, დამდგმელი რეჟისორი — რ. ესაქა, დამდგმელი ოპერატორი ლ. პაატაშვილი, დამდგმელი მხატვარი — თ. არჯვანიძე, კოსტიუმების მხატვარი — ა. პაატაშვილი, კოპოზიტორი — ზ. კვიციანიძე, ხმის ოპერატორი ზ. პორხოვი. „ქართული ფილმი“, 1985.

და მიდიოდნენ ისინი სოდომისაკენ. მაშინ გაბედა და ჰკითხა აბრაჰამმა უფალს თავისას: — ნუთუ მტყუანსა და მართალს ერთნაირად გაანადგურებ? თუ ორმოცდაათი მათ შორის მაინც იქნება პატიოსანი და ღმრთისმოსავი, მათაც წარწყმედ?

მიუგო უფალმა პასუხად:

— თუ ერგასისნი იქნებიან მართალნი, ვადარჩება ქალაქი იგო.
გათამამებულმა აბრაჰამმა კვლავ შებედა უფალს:

— მიწა ვარ და ნაცარი შენი. თუ ორმოცდახუთი კაცი იქნება ღმრთისმოსავი და პატიოსანი, მაშინ?

— თუ ორმოცდახუთი იქნება, არც მაშინ გავენადგურებ.

— თუ ორმოცი?

— არ მოვსაზობ.

— თუ ოცდაათი?

— შეწყალებული იქნება ქალაქი.

— თუ ოცი?

— ოციც საკმარისია შესაბრალებლად.

— თუ ათი?

— ათი მართალი და ღმრთისმოსავი კაცისათვისაც ვაპატიებ მთელ ქალაქს დანაშაულს.

და მიდიოდა უფალი სოდომისაკენ.



რასაც ეკრანზე ვუყურებთ, უბრალოა, ჩვე-
ულბრივი. მგზავრები სხდებიან ავტობუს-
ში და მიემგზავრებიან შინ. ყველა ჩქარობს.
ყველას ერთი სურვილი აქვს: საკუთარ
ჭერქვეშ გაითენოს ახალა წელი. გზადაგზა,
თანდათან ვლინდება მათი ბუნება, ხასიათი,
თვისება. სცენარის ავტორები — რეზო ესა-
ძე და ამირან დოლიძე — მიმართავენ დრა-
მატურგიულ ხრიკსაც: მაყურებელს რომ არ
მოსწყინდეს, მოულოდნელსა და უცნაურს
რომ ელოდეს, ავრცელებენ ხმებს — ვი-
ლაც დამწაშვენი გაქცეულან საპატიმროდან.
მათ ეძებენ. მართლაც, გზაში მილიცია რამ-
დენჯერმე აჩერებს ავტობუსს. — ასეთ
სიზავას-ს ჯერ არ მოვსწრებია, —
ამაობს კიდევ ხანდაზმული, ჩაბლახიანი
მგზავრი (შალვა ხერხეულიძე. ისიც უნდა:
გითხრათ, რომ ფილმის პერსონაჟებს სახე-
ლები არა აქვთ. ამიტომ, როცა გამიჭირდე-
ბა, პროტაგონისტებს მსახიობთა სახელით
მოვიხსენიებ). შეიძლება გაქცეულნი ავტო-
ბუსშიაც იყვნენ თავშეფარებული. საექვო-
რი იქცევა ორი ახალგაზრდა მგზავრი (გი-
ვი ჩუგუაშვილი, მერაბ ნინიძე). ისინი მილი-
ციას პირს არიდებენ. დამფრთხალი იყურე-
ბიან იქით-აქით. „ვოლგათაც“ მოსდევენ ვი-
ლაც-ვილაცები ავტობუსს. ისვრიან კიდევ.
ერთი სიტყვით, დრამატურგიული ზამბარა
დაჭიმულია. მართალია, პოლის გატყურა-
ებული ვრჩებით (დრამატურგიული ფანდი
რეჟისორის ირონიითაც არის გაპირობებული),
მაგრამ ეს უკვე აღარ გვწყინს, რაკი ფილმში
ავგაფორი.ქა და მრავალწარო საფიქრალი
გაგვიჩინა. თურმე ავტობუსში არავითარი რე-
ციდივისტი არ იმალება. შეყვარებული ქალ-
ვაყი (ნინო ბრეგვაძე, მერაბ ნინიძე) მშობ-
ლებს გამოპარვიან და სხვა ქალაქში აპირე-
ბენ ჯვრისწერას. თურმე იმ „ვოლგაში“ ქა-
ლის გაბრაზებულ-ვანრისხებული მშობლები
და ნათესაები სხედან. აყალ-მაყალისა და
ჩხუბის მიუხედავად, მაინც არაფერი გამოს-
დის. ქალიშვილი მტკიცედ აცხადებს: შინ
აღარ დაებრუნდებიო და ნანდაურთან ერ-
თად მიდის.

მაგრამ, როგორც გითხარით, ეს მხოლოდ
დრამატურგიული ფანდია. მთავარი სხვა რამ
არის. მთავარია საზოგადოება, რომელსაც

ავტობუსში თავმოყრილი ადამიანები
ხელოვნების სხვადასხვა დარგში გზა ხში-
რად ყოფილა გამოყენებული ამა თუ იმ
საზოგადოების სურათის საჩვენებლად, მი-
სი ბუნების, ხასიათის, თვისების გამოსავლი-
ნებლად. ასეა რეზო ესაძის ფილმშიც „ნი-
ლონის ნაძვის ხე“. ავტობუსიც სიმბოლოა,
რაკი იგი გარკვეულ სამყაროს გამოხატავს.
რა შთაბეჭდილებას ახდენს ეს სამყარო და
საზოგადოება? როგორია იგი?

მარინა ცვეტაევა კრიტიკოსებს ეხვეწებო-
და: იმის ამოცნობას ნუ ცდილობთ, მე რა
მინდოდა მეთქვა. ის მითხარით, თქვენ რა
წაიკითხეთო.

ან სხვანაირად რომ ვთქვათ, ხელოვნების
ყოველი ნაწარმოებისადმი შეიძლება ისეთი-
ვე დამოკიდებულება იქონიო, როგორითაც
ბიბლიას უყურებდა გერმანელი მეცნიერი
კარლ ბარტი:

„ბიბლიაში ჩვენ ვიპოვნით ყოველთვის
სწორედ იმდენს, რამდენსაც ვეძებთ: დიად-
სა და ღვთაებრივს, თუ დიადსა და ღვთაებ-
რივს ვეძებთ; მნიშვნელოვანსა და ისტორი-
ულს, თუ მნიშვნელოვანსა და ისტორიულს
ვეძებთ; და სრულებით არაფერს, თუ არა-
ფერს ვეძებთ“.

ასე რომ, მე არ ვაპირებ ამოვიცნო, რა უნ-
დოდათ ეთქვათ ფილმის ავტორებს. მე მინდა
გითხრათ, რა ამოვიკითხე „ნილონის ნაძ-
ვის ხეში“.

ახლა ავტობუსის საზოგადოებას გავეცნოთ.
მიმავალი ავტობუსი გზად შეჩერდება და
შიგ ვილაც მგზავრი (გურამ პეტრიაშვილი)
ამოვა. წვერგაბურძენული, ჩია, გამხდარი.
ხელში ხერხა უჭირავს. შეგვიძლია ვიფიქროთ,
ღურგალია ან ხურო. ავი, გაბორტებული,
ავრესიული აღმოჩნდა ეს კაცი. თვლებს
მწყრალად ამრიალებდა და იმუქრებოდა...
ბოლოს, არც აცია, არც აცხელა და ყველას
მოურადებლად და უბოდიშოდ მიახალა —
ქურდები ხართო თქვენ. მოვლით, რომ სა-
ზოგადოება აღმფთვდება, შეურაცხყოფელს
საკადროს პასუხს გასცემს. ამო მოლოდინია.
თითო-ოროლამ წამოიყვირა — რას ჰვავს
ეს, როგორ ბედავსო!.. დანარჩენმა კი ან სა-
ერთოდ არ მიაქცია ყურადღება შეურაცხყო-
ფას, ან სიცილით შეხვდა მას. ზოგიერთმა
თავიც კი დაიმშვიდა: რა მოხდა მერე, აღელ-

გებულისა კაცი და უნებლიეთ წამოცდაო. ის, ვითომდაც გამწყრალი ნაწილიც, მალე დამშვიდდა და ჩირქის მოცხება დაივიწყა. ხოლო ხერხიანმა მგზავრმა მშვიდად გააკეთა დასკვნა: ისეთი რა ვითხართ, რაც თქვენთვის არ უკადრებიათო.

ამ საზოგადოებებს ერთ-ერთი თვისება უკვე გამოიკვეთა: თავსლავის დასხმას მორჩილად და თვინიერად იტანს. აქტიური პროტესტის გრძნობა არ უჩნდება.

ცოტა ჩინი მერე ხერხიან მგზავრს ავტობუსიდან გააგდებენ. არ იფიქროთ, რომ შეურაცხყოფა გაასენდათ და ახალი ძალით იფეთქა გულსწყრომამ. არა, იგი წამდაუწყვნ პაპიროსს იწეოდა და ბოლი ვერ აიტანეს. ამიტომ გააძევეს.

მეორე თვისებამაც იჩინა თავი: უბრალოსა და უმნიშვნელოს გამო შეუძლიათ ადამიანი გაიმეტონ. არსებითი და მნიშვნელოვანი კი დიდად არ აწუხებთ. ბრალიან და უბრალო მოვლენას ერთმანეთისაგან ვერ არჩევენ.

ამ საზოგადოების სიჩუმიც მეორმინება სასკუთარი დანაშაულის გრძნობითაც არის გამოწვეულია. ამა თუ იმ დოზით, ნებით თუ უნებლიეთ, ყველას რაღაც დანაშაული აქვს ჩადენილი.

ავტობუსის შოფერი (რუსლან მიქაბერიძე) ავტომანქანის ერთ საბარგულს არ ხსნის. თავისთვის აქვს დაქტილი. რატომ? იმიტომ, რომ ძმაკაცებმა ნაქურდალი ყველი უნდა მოიტანონ და ჩემდა რაიონში წვიდონ გასასყიდად. ვერ ვიტყვით იმას, რომ მგზავრებს არ დაუნახავთ, როგორ გადმოზიდეს ერთი ავტომობილიდან ყველი და მეორის საბარგულში შეინახეს, მაგრამ კრინტი არავის დაუძრავს. ისინი უფრო მეტად ავტობუსში ადგილის პოვნითა და ნებიერი მოკალათებით იყენებენ დაკავებულნი, ვიდრე დანაშაულის დანახვით.

კიდევ ერთი ინციდენტი მოხდა, სანამ ავტობუსი გავიდოდა. ზღვა ხალხის თვალწინ, იქვე, ფარდულში, ნოქარმა ურცხვად მოატყუა მუშტარი. ორი კილოგრამი ვაშლის ნაცვლად ერთი თუ ერთნახევარი აუწონა. მუშტარი გამწარდა. ნოქარს ზუსტი წონა მოსთხოვა. — შენ ვაშლი არ გდომებიაო, — გამოვლიჯა გამყიდველმა მყიდველს ხელიდან სასწორის პინა და ვაშლი ისევ ყუთში ჩაყარა. ეს უკვე ვეღარ აიტანა მუშტარმა და ნოქარზე საცემრად მიიწია. — მოვალეობის შესრულების დროს გინდა გამლახოო, —

ბღავლა ნოქარმა, დახლიდან გამოვარდა და მუშტარს მუშტები დაუშინა. ხალხი აწიროქოლდა. შეიქნა ერთი ვაი-უშევეჯიძე ამომშინებდნენ მოჩხუბრებს. ამასთანავე მოცილეოკ მოვარდა. სტაცა ხელი და მილიციის განყოფილებაში დაზარალებული მუშტარი წააბრძანა. ქურდი ნოქარი კი ისევ მიუბრუნდა დახლს და არხეინად შეუდგა სხვათა მოტყუება-ყვლეფას. არც აქ გამოუღვივით თავი დიდად მგზავრებსა და ავტოვაგზლის მოედანზე თავშეყრილ ხალხს. თითო-ოროლა საპროტესტო წამოძახილით დაკმაყოფილდნენ და ყველამ ისევ თავის საქმეს მიჰყო ხელი. თურმე სიმართლე და კეთილსინდისიერება მარტო დაზარალებულის საზრუნავი ყოფილა.

თუმცა ბუნებრივია: დანაშაულს შეთვისებულ-შეგუებული ხალხი ღირსების დასაცავად იარაღს არ სტაცებს ხელს. დამცირება-დაციხეასაც იოლად აიტანს.

მათი შემგუებლობა-შეთვისება იმით არ არის გამოწვეული, რომ ყოფის წვრილმანებს ყურადღებას არ აქცივენ. არა. უფრო მაღალსა და მნიშვნელოვანს არ დაუპყრობათი მათი გონება. ავტობუსში თავშეყრილი ადამიანები სწორედ ისინი არიან, რომელთა არსებობა განსაზღვრული და შემოფარგლულია ყოველდღიური სინამდვილის პაწია-პაწია ამბებით და რომელსაც ერთი ვაშლი თუ მოპარე, ცსა და მიწას შესძრავს ყვირილით, მუქართი, გულში ხელის ბავუნით;

მამაკაცი (შოთა ქრისტესაშვილი) გარინდებული ზის. ცოლს (ბაია დვალშივილი) გაეხუტა და იმიტომ. მაგრამ დამდურება არ არის მისი პასიურობის საფუძველი. როცა მის ცოლს უტიფარი მოარშიყე არ მოეშვა, მაშინ ხომ მარდად წამოხტა და ლაზათიანი ალიყურიც აჰამა მოძალადეს! მაგრამ მაშინ კი, როცა მთელი საზოგადოება შეურაცხვეს და მპარაყი უწოდეს, მანცდამანც დიდად თავი არ შეუწუხებია, არ აღელვებულა, არ განაწყენებულა. მისი სული არ შეძრულა, რაკი ისიც უღირსებო ადამიანთა კატეგორიის ეკუთვნის. ჩვენმა მწერლობა-ხელოვნებამ უღირსებო ადამიანთა მთელი გალერეა შექმნა. ახლა მათი გახსენება-ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა, მაგრამ იმას კი ვიტყვი, რა არის უღირსებო ადამიანისათვის დამახასიათებელი: პიროვნული და ეროვნული თავ-

მოყვარეობის დაკარგვა, ბიდერმაიერული მორჩილება, მნიშვნელოვანისა და უმნიშვნელოს, არსებითისა და არაარსებითის ვერგარჩევა, მე-ს მჯობინება ჩვენ-საზე, თვალთმაქცობა (ერთს ფიქრობს, მეორეს ლაპარაკობს), საკუთარი ლაჩრობის გამართლება კეთილგონიერებით, ყველაფრით კმაყოფილება.

ამ თვისებებს ავლენს ავტობუსის ყოველი მგზავრი.

როცა ავტობუსს დადევნებელი „ვოლგა“ დაინახა და სროლის ხმა გაიგონა, ერთ-ერთი მგზავრი (პავლე ნოზაძე) შიშით წახდა, ისტერიკაში ჩავარდა, მუხლებზე ხოხვა დაიწყო და დასაკლავი საქონელივით აზმუვლდა — მეშინია, მეშინიაო. მას გარეგნულად ვაჟკაცური იერი აქვს. თუმცა ზორბა, ღონიერი, ძლიერი მამაკაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს, შინაგანად ცარიელი ფიტული აღმოჩნდა. პირველი საფრთხისთანავე (თან მოჩვენებითი საფრთხისა) აზარაობად იქცა.

ზის წყნარად, მშვიდად ასაკიანი კაცი (ედისერ მაღალაშვილი). ჩაკმულობით, გარეგნობით, სიღინჯით იგი პატივისცემის გრძობას იწვევს. სახეზე ეტყობა წარსულშიც მსუყვე უტხოვრია. არც დღეს განიცდის ხელმოკლეობას. მისი ხორცი მოვლილ-ნალოლიავე-ნაბატრონებია. გეიმედება, ამ კაცის სხეულში მინც იქნებაო დასადგურებული კეთილშობილი სული. ნუ მოტყუვდებით. მას თურმე საერთოდ არ გააჩნია სული. ავტობუსში, გვერდით, ერთი ენაწყლიანი მგზავრი (გოვენ ჭეიშვილი) მიუჯდება. მას ენა ექავება და ჩუმად ჯდომა არ შეუძლია. ნაირნაირ კითხვებს დააყრის მეზობელს და ბოლოს ჩააცვივდება — თვალი დახუჭე და ოცნების სურათი წარმოიდგინეთო. მოვლილ-ნალოლიავე-ნაბატრონები მგზავრი თვალებს კი დახუჭავს, მაგრამ, ოცნების სურათის წარმოდგენის მაგიერ, მაშინვე ჩაიძინება. მერე შიობოდიშებს, დაღლილი ვარო. თურმე ამ კაცს ოცნებაც კი არ შეუძლია, იმდენად დუხჭირია მისი ვონება.

არც ამ ენაქავეებულ მგზავრს სჭირდება ოცნება ახალი სამყაროს დასანახად, სულის გასაახლებლად. ეს ოდენ თამაშია, დროის მოსაკლავად მოგონილი თამაში. იგი იმ კატეგორიის აღმამანებს ეკუთვნის, რომელთაც



კადრი ფილმიდან „ნეილონის ნაძვის ხე“

არ იციან, რომ დროის მოკვლა თვითმკვლელობის ფორმაა. თან ყველაზე საზოგადორო ფორმა, როცა თან არსებობ და თან არ არსებობ, რამეთუ დროს უმოზნოდ ფლანგა. იმ დროს, რომელსაც არავინ არასოდეს აღადგებდნენ.

ავტობუსში ერთი მგზავრიც არის (დავით დვალისვილი), რომელიც უსაზღვროდ და უზომოდ „დამდასტებელია“ დროისა. საერთოდ ძუნწად ლაპარაკობს, მაგრამ საქმარისა ვინმემ იკითხოს — რომელი საათიაო. — რომ მაშინვე უბასუხოს. თან ზუსტად აღნიშნოს საათი, წუთი, წამი. მისთვის სეკუნდიც წმიდათაწმიდაა. ეს უბრალოდ აკრატებული ჩეკვაა, თორემ წამს კი არა, წელიწადებს არა აქვს მისთვის ფასი, იმდენად უდარდელი, უზრუნველი და ზანტია.

მგზავრთა შორის ყველაზე მეტად ერთი ახალგაზრდა ქალი (რუსუდან ქვლივიძე) ჩქარობს. ლამის შეიშალოს, ისე ეშინია დაგვიანების, ისე უნდა დროულად მივიდეს შინ. ვერ ისვენებს. კვიის, ჩხუბობს. მისმა სულსწრაფობამ ყველას მოსვენება დაუქარვა. იქნებ იგი იმიტომ ჩქარობს, რომ ოჯახი ელის, სიყვარული, სათნოება, მყუდროება უცდის შინ. არა. ქმრის ეშინია, თუ დაავიანდა, ცემით აპოხდის თანამეცხედრე სულს.

რა უნდა შეძლოს, რაზე უნდა იოცნებოს, რა უნდა აკეთოს ნარკოტიკებით გამოთავანებულმა ყმაწვილმა (გია ხიხაძე)? იგი წესიერად ვეღარც მეტყუვლებს. დაცემულა, გადაავარებულა. კიდევ კარგი, რომ ჯერ კიდევ იმდენი ნამუსი შერჩენია, რომ ღარიბ-ღატაკ დედას (ეთერი გელოვანი) სამი თუ ხუთი მანეთი არ მოპაროს. თუმცა ცდუნება

1 ბიდერმაიერ — მეშინი, ობიექტული.

დიდი იყო და დედის ჩანთა კარგა ხანს ატ-
რიალა ხელში. ისე, კაცმა რომ თქვას, ცდუ-
ნების ამ დღევას ფასი აღარ აქვს. ეს რო-
გორღაც ელეს მოახერხა, რომ დეიძლი დე-
და არ გაძარცვა, თორემ უეჭველია, ხვალ,
ზეგ, იგი ამას უკვე ვეღარ შეძლებს.

თავდაპირველად შეიძლება მოგვიჩვენოთ.
რომ სხვებთან შედარებით, ავტობუსის შო-
ფერი უფრო მტკიცე ბუნების ადამიანია.
მართალია, უხეში, ხეპრე და უზრდელი, მაგ-
რამ ნებისყოფიანი. მაღე ეს მცდარი შთაბე-
ჭიდლება გაიფანტება. — არ გინდათ, ხალხო,
განა მე კი არა მაქვს ოჯახი, განა მე არ ვარ
მამა, განა მე არ მომელიან შინ, განა მე არ
მეჩქარება? — საწყალობლად ემუდარება.
იგი თანამგზავრებს, როცა ავტობუსიდან ჩაგ-
დებული მგზავრის მოძებნა მოსთხოვეს.
მყისვე გაქრა უხეშობაც, უზრდელობაც, ხეპ-
რობაც. მაყურებლის თვალწინ დაიშალა კა-
ცი. დარჩა ერთი საცოდავი, შესაბრაღისი,
ბეჩავი არაბობა.

უცნაურია ადამიანი. მას იმედს მეორე
ადამიანის გარეგნობაც კი აძლევს. თუ ვე-
კაცური გარეგნობის კაცი დაინახა, ასე ჰგო-
ნია, სულიერადაც ღირსეული იქნებოა იგი.
ხშირად ტყუუდება, მაგრამ ამ გინცს მაინც
ვერ ელევა. ამგვარი შეცდომა „ნეილონის
ნაძვის ხეშიც“ შეიძლება მოგივიდეთ. ფე-
ქროს, ეს, მართალია, უკვე გალოთებული, მაგ-
რამ ჭკრი კიდევ მამაკაცი ხიზლით სასვე კაცი
(ზურბად ყოფიშობი) მაინც არ ემსგავსება სხვას.
მას მაინც ექნება, თუნდაც ლოთის თავზე-
ხელადებულობა, ზრდილობა, შეუპოვრობა.
საღდაც სულის კუნჭულში შერჩენილი რაინ-
დობა. იმედგაცრუებული დარჩებით. საკმა-
რისია ავტობუსში, სკამზე მოხერხებულად
მოთავსდეს, რომ გარემომ მისთვის არსე-
ბობა შეწყვიტოს. მის მიერვე გამოვლილ
სოროში შემერესს და ენერგული ესტიკუ-
ლაციით მოჩვენებებს ემასლაათოს.

ვერც მოჩვენებითი აქტიურობა გააჩენს
სიახლეს ერთფეროვნების ატმოსფეროში. ეს
ხმელ-ხმელი, კაფანდარა კაცი (მანუჩარ შერ-
ვაშიძე), რომლის მთელ სხეულს ძარღვებ-
აშლილი ცხოვრების დიდი აზის, ამოდ ცდი-
ლობს ნაკლებ შეეგუოს გარემოს, არ შეე-
ვისოს დამცირება-დაცინვას. ამისათვის მისი
აქტიურობა საკმარისი არ არის. მით უმეტეს,
რომ მას სასუთარი ბორკილიც ადევს საზო-
გადოებრივთან ერთად. ეს ბორკილი მისი
ცოლია (ჩანჩიკო ახალაია). ქმრისადმი ურწმუ-

ნო და ირონიული დამოკიდებულებით ცუ-
ლი ცივ წყალს ასხამს იმ მცირე ცუდსავე/
რაც საბოლოოდ ჯერ არ ჩამქრალა ~~გადმწმუნდა~~
ქალი ყოველთვის ბოჭავს მას, სულს ~~სულს~~
ზე ჰკიდია. ცოლს მდუმარება, სიჩუმე, პასი-
ურობა ცხოვრების უფრო შესაფერის ფორ-
მად მიაჩნია, რაკი მას უკვე აქტიურობის
იმედი სრულიად წარკვეთილი აქვს. ცხადია,
ცოლქმრის ამ ჭიდილში გამაჩრვება ქალს
დარჩება.

მართალია, რეჟისორი არც ერთი პერსონა-
ჟის ბიოგრაფიას არ გვიყვება, არ გვაცნობს
მათი ცხოვრების გზას, მაგრამ ზედმიწევნით
კარგად ვეჩხატავს მათი სულის თვისებას.
იგი ამას, ერთი შეხედვით, უბრალო საშუა-
ლებებით ახერხებს. რეჟისორიცა და მსახი-
ობებიც ძირითადად აზროვნებენ პორტრეტით
(გარეგნული ხატით) და კონკრეტული საქ-
ციელით (ამა თუ იმ ქმედების უშუალო რე-
აქციით). ზოგჯერ კონტრასტულად არის და-
პირისპირებული პორტრეტი და საქციელი.
ზოგჯერ კი ისინი ერთმანეთს ერწყმიან. მაგ-
რამ ორივეჯერ უტყუარად ამჟღავნებენ პერ-
სონაჟის სულის თვისებას.

მოხდენილად და საკმაოდ მიღირსულად ჩაც-
მულ-დახურული, შესახედავად მომხიზლა-
ვი ახალგაზრდა ქალის (მანანა გამცემლიძე)
დანახვისას ერთბაშად ვერ წარმოიდგენთ,
როგორი სულის პატრონია იგი. მაგრამ საკ-
მარისია წამდაუწყემს მისი უადგილო და უაზ-
რო კისკისი მოისმინოთ, რომ მაშინვე ცხა-
დი გახდეს ამ ქალის შინაგანი ფუქსავატობა.
ჩიტირეკიაობა. ამ პერსონაჟის გარეგნულ
და სულიერ პორტრეტთა შორის დიდი კონ-
ტრასტია. ეს დაპირისპირება კიდევ უფრო
მძაფრს და მტკიცენულს ხდის სულიერ სი-
ცარიელებს.

სამაგიეროდ, არავითარი კონტრასტი, და-
პირისპირება არ არსებობს ბატყინაი მგზავ-
რის (ლერი ზარდიაშვილი) გარეგნულ და
სულიერ პორტრეტებს შორის. აქ სრული
ჰარმონიაა. ამ პერსონაჟის ხორციელი ხა-
ტი სულიერს არ ებრძვის. ისინი ერთსა და
იმავეს ამბობენ: მთელ ქვეყანას ურჩვენია
ერთი ნოყიერი ჭამა-სმა, მხარეთმცოზე წა-
მოგორი და უდრტყინველი ძილი.

ფილმში არის ერთი ფრაზი საყურადღე-
ბო პერსონაჟი, რომლის როლს მსახიობი არ
თამაშობს. ეს გახლავთ სიცივე. ოპერატო-
რი ლევან პაატაშვილი და რეჟისორი რეზო
ესაძე სიცივის ატმოსფეროს, მის აშკარად

გამოკვეთილ სახეს მარტო იმიტომ არ ქმნიან, რომ ფილმში აღწერილი ამბავი ზამთარში ხდება, დეკემბრის ბოლო დღეს. ეს სიცივე უფრო ვრცელი, ალკოგორიული შინაარსის შემცველია. იგია უსიყვარულობის სიცივე, მარტოობის, ვათიშულობის, უსულობის, უმიზნობის, ურწმუნობის, თავისთავში ჩაკეტილობის სიცივე. ამგვარ სიცივეს ვერ გაათბობს, ამგვარ ყინულს ვერ გააღებობს უბრალო ადამიანური გულითადობა. ავტობუსში უშურველად აფრქვევს ალერსს, სითბოს, გულითადობას ერთი ხანდაზმული ქალი (ნაზი კეჭელმაძე), მაგრამ ამას არავითარი შედეგი არ მოაქვს. მას არ უნდა ჩხუბი, აურზაური, აყალ-მყალი, უსიამოვნებანი. ყველას დაშოშმინებას, შერჩევას, დამეგობრებას ცდილობს. პირიდან შექარი ამოსდის, მაგრამ რა? მას არავინ უგდებს ყურს. მისი ხმა ცალკეა, რაც ავტობუსში ხდება — ცალკე. მან მისი თანამგზავრები ვერ შეკრა, ვერ შეაკავშირა. ერთი ადამიანის სითბოს მრავალთა სიცივემ აჯობა. სიცივეში კი არაფერი იბადება, არაფერი ხარობს.



კადრი ფილმიდან „ნელიონის ნაძვის ხე“

მგზავრებს შორის სულ ნორჩი გოგო და ბიჭია (სოფიკო გორგაძე, კოტე ჭანტური-შვილი). ისინი ერთად სხედან სკამზე. მათ შორის თითქოს სიყვარულიც იბადება. ბიჭი აკოცებს კიდევ გაუბედავად გოგოს. მერე თავს ჩაქინდრავს მორცხვად. როცა თავს აწევს, გოგო უკვე აღარ ზის მის გვერდით. ის ადგილი მოხუც კაცს დაუკავებია. ბიჭი იკითხავს — გოგო სად არისო? მოხუცი უპასუხებს — ფაფუ, გაქრა.

გაქრა, რადგან ამ სიცივეში სიყვარული ვერ დაიბადება, ვერ გაიხარებს. ნორჩი სიცოცხლის ადგილს დაიკავებს სიბერე, ანუ სიკვდილი. ეს სიცივეში არსებობის კანონზომიერებაა.

იმ გარემოებასაც უნდა მივაქციოთ ყურადღება, რომ ფილმში დახატულ-წარმოდგენილი საზოგადოების მეტყველება ჭრელია.

საერთოდ, ამ საკითხზე საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ. დღეს კინოში, თეატრში, ლიტერატურაში თანდათანობით იკიდებს ფეხს მეტყველების სიჭრელე. ერთდროულად რამდენიმე ენაზე საუბარი, დიალექტების მომეტებული (ზოგჯერ უკონტროლოც) გამოყენება. ამის გამო პრესაში გამოითქვა კიდევ აზრი. მაგრამ პრობლემა ასე დაისვა — კარგია ეს თუ ცუდი? ზოგიერთმა დასავგომობად მიიჩნია, ზოგიერთმა დასაშვებად. ვფიქრობ,

საკითხს უნდა შევხედოთ არა იმ კუთხით — კარგია ეს თუ ცუდი, — არამედ სხვა პოზიციით: რას ნიშნავს ეს? რატომ გაჩნდა მიდრეკილება მეტყველების სიჭრელისადმი?

მეტყველების სიჭრელე ყოველთვის გვაუწყებდა მხოლოდ ერთს — როგორც პიროვნული, ისე ეროვნული ცნობიერების მთლიანობა-ერთიანობის დაშლას, კომუნიკაბელობის რღვევას.

ამის დამადასტურებელი საბუთი ბევრი შეიძლება მოვიტანოთ.

უპირველესად მოვიგონოთ უძველესი პარაბოლა ბაბილონის გოდოლისა. მის შინაარსს აღარ მოუყვები, რაკი მჭერა, რომ იგი ყოველმა წიგნიერმა კაცმა იცის.

შემდეგ კი გავიხსენებთ ერთ უაღრესად მკაფიო ნიმუშს ქართული მწერლობის ისტორიიდან. თერგდალეულებმა სწორედ ერთიანი ლიტერატურული ენისათვის ზრუნვით დაიწყეს ბრძოლა ერთიანი ეროვნული ცნობიერების აღსადგენად.

უნდა ითქვას ისიც, რომ გიორგი ერისთავის შემოქმედება იმიტოდ არის საყურადღებო, რომ მან ძალიან ნათლად და აშკარად გამოხატა ჩვენი ეროვნული ცნობიერების დაშლილობა, თუმცა ამაზე ერთი სიტყვაც არ უთქვამს. გამოხატა სწორედ იმით, რომ მისი პერსონაჟები მეტყველებენ ჭრელი ენით. ეს არ არის მარტო მაშინდელი ყოფის რეალისტური სურათი. იგი არის იმდროინდელი ცხოვრების შინაარსიც. გ. ერისთავის პერსონაჟებს შორის, თუ ერთი მხრივ, არ არის სოციალურ-კლასობრივი ერთიანობა, მეორე მხრივ, არ არსებობს ეროვნული მთლიანობაც. დრამატურგი წარმოგვიდგენს დაშლილ საზოგადოებას. არისტოკრატია მი-



კადრი ფილმიდან „ნეილონის ნაძვის ხე“

დის და უკვე აღარ შეუძლია გამაერთიანებელის როლის შესრულება. პლუტოკრატია მოდის, მაგრამ ჯერ კიდევ არ აქვს ის ძალა, რომ გამაერთიანებელი გახდეს. სოციალურად ეს საზოგადოება ჯერ არც ფეოდალურია, არც ბურჟუაზიული და არც სხვა რამ. ეროვნულად არც ქართულია, არც სომხური, არც რუსული. რაღაც ნარევი, გარდამავალი საფეხურია. მოვა ახალი თაობა. იგი სწორედ ამ გარემოებას მიაქცევს ძირითად ყურადღებას. ენობრივ ერთიანობას დაუღებს საფუძვლად ეროვნული ცხოვრების მთლიანობას.

ამ ბრძოლის ეროვნულ-კულტურული ღირებულება და მნიშვნელობა კი ყველასათვის კარგად არის ცნობილი.

მესამე მაგალითიც მოვიშველიოთ. დღეს უცხოეთში ფართოდ არის გავრცელებული დიალექტებით წერა. მაგრამ როდის მიმართავენ მას? სწორედ მაშინ, როცა სურთ წარმოადგინონ, აჩვენონ თანამედროვე ადამიანის იზოლირებულობა, განმარტებულობა, არაკომუნიკაბელურობა. დიალექტით წერა კიდევ ერთი, დამატებითი ხერხია, საშუალებაა, იარაღია ამ აზრის გამოსათქმელად.

ამჟამად უცხოეთში, განსაკუთრებით გერმანულენოვან სამყაროში, ძალიან პოპულარულია ჰიესები (მაგალითად, დიტერ ფორტესი, პეტერ ჰანდკესი), რომლის პროტაგონისტია კასპარ ჰაუზერი. თავად კასპარ ჰაუზერის ტრაგიკული თავგადასავალი ძველია. იგი პირველად 1828 წლის მაისში გამოჩნდა ნიურნბერგში, ბაზრის მოედანზე. მან მაშინვე მიიპყრო იურისტების, ფსიქოლოგების, ლინგვისტების ყურადღება, თუმცა ზუსტად არავენ იცოდა მისი ვინაობა. ხმები და-

დიოდა, რომ იგი ზემუიის საზოგადოებრივი იყო. ჰაუზერი ჯერ კიდევ სრულიად უცხოური ჩამწყვედის ვალიაში (ვარაუდობენ, რომ ეს ნასტურის მოსარბებითაც), სადაც გამართული დკომაც კი არ შეიძლებოდა. ასე ჰყოლიათ იგი ადამიანებისაგან მოცილებულ და იზრდებოდა როგორც მხეცი. როცა იგი პირველად საზოგადოებაში გამოჩნდა, შესახებ ვადა 16-17 წლისას ჰავდა. არ შეეძლო მეტყველება, ძლივს ამოძრავებდა კიდურებს, წარმოდგენა არ ჰქონდა სრულიად უბრალო საგნებზე და, საერთოდ, თავზარდამცემი შესახებ ვადა იყო. მისი სულიერი და ხორციელი მდგომარეობის სრული აღწერილობა დატოვა ცნობილმა იურისტმა ანსელმ ფონ ფოიერბაჰმა. კასპარ ჰაუზერი 1833 წლის დეკემბერში მოჰკლეს. ვინ და რატომ, ესეც უცნობია.

ეს საცოდავი ყმაწვილი დღეს უცხოეთში საერთო ლიტერატურული ყურადღების ცენტრშია. მისდამი მიძღვნილ ნაწარმოებებში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა, მეტყველების კუთხით, ადამიანის საზოგადოებისაგან განცალკევება — იზოლაციის პრობლემას, მისი ცნობიერების დაშლას, ამ გზით დანაშაულს ადამიანის სულიერი ცხოვრების მიმართ (იხ. „Wunschkonzert“, მოსკოვი, 1983 წ.).

მართალია, ხერხიანი მამაკაცის თანხლები მგზავრის (იური ვასაძე) ლულული კასპარ ჰაუზერის სიმუნჯე არ არის, მაგრამ ამ კაცსაც ძალიან უჭირს აზრის ჩამოყალიბება, შეაფიოდ მეტყველება, ვინმესთვის რისიმე გავებინება. ისიც ისე ლაპარაკობს, თითქოს ენა ახლა ამოიღვა და ვაი-ვაგლახით ცდილობს სიტყვების წინადადებად შეკოწიქვებას. ცხადია, ამ კაცს ცხოვრების ის მიმე გზა არ გაუვლია, რაც კასპარს, მაგრამ რაც უნახავს, ისიც საკმაო აღმოჩენილა მისი სულიერი დაგონჯებისათვის.

მსჯელობამ შორს გამიტყუა. უცხოური ნიმუშების მოუშველიებლადაც ძნელი მისახვედრი არ არის, რისი თქმაც მინდა: მეტყველების სიჭრელე რთული, ღრმა და სერიოზული პრობლემაა. ყოველი შემოქმედი მას დიდი გულისყურითა და დაკვირვებით უნდა მოეკიდოს.

„ნეილონის ნაძვის ხეში“ მეტყველების სიჭრელე ფილმში დახატული საზოგადოების დაშლილობას მოწმობს.

ერთ ახალგაზრდა მგზავრ ქალს (ირინა კა-

ლინოვსკაია) სამტრედიაში მიეჩქარება. პაემანი აქვს დანიშნული. დაგვიანება შეუძლებლად მიაჩნია. მაგრამ არავითარი პირი არ უჩანს, რომ თავის დროზე ჩავა სამტრედიაში. ამ ქალმა მისი თანამგზავრების ენა არ იცის. ვერ გარკვეულა, რა ამბავი ტრიალებს მის გარშემო, რა აურზაურია. როცა შინიდან გამოპარულ ქალ-ვაეს მშობლები წამოეწივნენ და მომავალი სიძის თანხმლებსა და ქალის ნათესავებს შორის ცემა-ტყეპა ატყდა, გოცებულმა ქალმა იკითხა — რა ხდება, რაშიაო საქმე? ნახევრად ხუმრობით. ნახევრად სერიოზულად განუმარტეს — ნიშნობაა, ჩვენში ასე იციათ, როცა ქალს ნიშნავენ, ერთმანეთს ურტყამენო. — ახ, რა საინტერესოა, ოხ, რა საინტერესოა, უხ, რა საინტერესოაო, — ატიკტიკადა უცხო ქალი. ის კი აღარ უკითხავს — მართლა ასეთი ზნეჩვეულება არსებობს თუ ხუმრობით ატყუებენ. რატომ უნდა სცემდნენ ერთმანეთს თუ დამოყვრებას აპირებენ? რატომ უნდა დაუ-სისხლიანონ ერთმანეთს ცხვირ-პირი მომავალმა სიძე-სიმამრმა, სიძე-ცოლისძმებმა? არსში წვდომა არ არის საქირო. საკმარისია ტყუილი და გარეგნული ეგზოტიკა.

ამ სასოგადოებას არაფერი აერთიანებს — არც რწმენა, არც ზნეობა, არც იდეალი, არც სიყვარული, არც მრწამსი, არც მიზანი. ისინი შემთხვევამ შეჰყარა ერთ ავტობუსში და, როგორც კი ეს (შემთხვევა) გაქრება, ისინიც ისევ დაიფანტებიან. ერთადერთხელ აჯიფდა მათი ერთი მიზნით გაერთიანების იმედი. მაშინ როცა ავტობუსიდან გაძევებულნი ხერხიანი მგზავრის მოსაძებნად უკან დაბრუნდებიან.

ხერხიანი მგზავრი კარგა ხნის გავდებულ იყო ავტობუსიდან, მთვრალმა მგზავრმა (ზურაბ ქაფიანიძე) რომ გამოიღვიძა. მიმოიხედა და ის, გაავებულ-გაბოროტებული, ხერხიანი კაცი წონიაკლისა. შოფერს წაეკიდა — როგორ გაბედე და ღამით, შუაგზაზე, ტყეში ადამიანი უსულგულოდ, უპატრონოდ მიატოვეო. ახლავე უკან დაბრუნდი, ის კაცი მოვძებნოთო. მოულოდნელად ავტობუსში

მსხდომთა უმრავლესობა ნამთვრალევი მგზავრის მოთხოვნას მიემხრო. გაძევებულნი მობრუნდნენა გადაწყვიტა. შოფერიც მათ დაეხმარებოდა. ავტობუსი უკან გაბრუნდა ძებნად.

თითქოსდა ეს დაფანტული ადამიანები ერთი მიზნით შეიკრნენ. მათში მოყვასის სიყვარულმა გაიღვიძა და კეთილი საქმის სამსახურში ჩადგნენ. შეიძლება მკითხველმა მკითხოს — რატომ თითქოს? მართლაც ასე მოხდაო. ფაქტი კი მოხდა, მაგრამ ერთი ეკვი მანც გაწვალბეს: რა არის მათი საქციელი? წამიერი კეთილშობილების, სიყვარულის აფეთქების შედეგი თუ ღრმა რწმენის, მტკიცე კრელოს რეზულტატი? წუთიერი ბიძგის, იმპულსის კარნახი თუ ურყევად ჩამოყალიბებული შეხედულებებით გადაღმული ნაბიჯი? ვანა ეს კონკრეტული კეთილი საქციელი მათ ზუნება-თვისებაში რაიმეს შეეცლია, სხვანაირა გახდის? რა თქმა უნდა, არა. ისინი ისეთივე დარჩებიან, როგორც აქამდე იყვნენ. თუ მათ სულში არაფერი შეიცვლება, რაღა აზრი და მნიშვნელობა აქვს მათ საქციელს, მიუხედავად იმისა, რომ იგი კეთილის გამოფხიზლებას გვაუწყებს. ახლა კეთილის იმპულსმა გააბრუნა ისინი ავტობუსიდან ჩაგდებული მგზავრის საქმენლად. გავა ცოტა ხანი და ბოროტის იმპულსი ისევ უკან გააძევებინებს მას ან რომელიმე სხვას. იმპულსი მათ ერთი უკიდურესობიდან მეორე უკიდურესობისაკენ აქანავებს, ვერსად მოუკიდებიათ ფეხი მტკიცედ, ბოროტებაც მიწიერი არსებობის ღვთაებრივი კანონზომიერების აუცილებელი ნაწილია. იგი არასოდეს გაქრება. შესაძლებელია მხოლოდ მისი შეზღუდვა-შევიწროება. ისიც მაშინ, თუ მას გამუდმებით და მტკიცედ ებრძვის კეთილი. ამ ბრძოლაში კეთილი ურყევ მსოფლმხედველობრივ საძირკველს უნდა ეყრდნობოდეს, უდრეკ რწმენას უნდა ეფუძნებოდეს. ავტობუსში მსხდომთ სწორედ ეს ურყევი მსოფლმხედველობა და უდრეკი რწმენა აკლიათ. ამიტომ მათ არავინ გაუღებს ოცნების ავტობუსის კარს. ეს კარი ძალით უნდა შეღწეო. სხვანაირად შეუძლებელია.



როცა ფილმში ოცნების ავტობუსი ჩაივლის, რეალური ავტობუსის მგზავრები სინარულით აყიენდებიან. ზოგიერთი ოცნების ავტობუსის კარსაც მივარდება. კაკუნს ასტეხს, ევედრებიან კიდევ, გავვიღეთო კარი, მაგრამ ოცნების ავტობუსი თავის გზას აგრძელებს და მახევწართ ყურადღებასაც არ აქცევს.

მაყურებელმა არ იცის, როგორი ადამიანები სხედან ოცნების ავტობუსში, მაგრამ იქიდან სითბო, სინათლე, სიმშვიდე და სინარული მოდის. აქ ნაძვის ხეც ჩახჩახებებს და თაფლის სანთლებიც ციმციმებენ. ოცნების ავტობუსი კი არ მიდის, არამედ მიცურავს, ჯადოსნური ნისლით გარემოსილი. იგი უსასარულო სივრცეს შეერწყმის. როგორც მოულოდნელად გამოჩნდა, ისევე უცბად გაქრება.

რეალური ავტობუსი კი ღამით, ტყეში, სიცივესა და მარტოობაში დაეძებს გაძველებულ მგზავრს. ამ ძებნას მხნეობა სჭირდება. გასამხნეებლად გუგუნებს ფილმში „ჩაკრულო“: ბევრჯერ ვყოფილვარ ამ დღეში, მაგრამ არ დამიკვნესია. ოღონდ მაყურებელს აქვს უფლება იკითხოს: რატომ არ დაუკვნესია — იმიტომ, რომ გაჭირვებას შეეგუა-შეეთვისა (ადამიანი ყველაფერს ეგუება-ეთვისება, მათ შორის, გაჭირვებასაც) თუ გაჭირვების გაძლევა-ატანა შეუძლია? თუ გაძლევა-ატანა ძალუძს, მაშინ იმის დაჯერების უფლებაც გვაქვს, რომ ბოროტებას სულ ერთად მოამკვივრებენ, რაც მათზე დაუთენსია. თორემ თუ ადამიანი ვერ გაუმკლავდება ბოროტებას, მაშინ...

პრიზისის გამოგზავნილი დღესასწაულები

შტანასკნელ წლებში საფრანგეთის პრესა სულ უფრო ხშირად მიუთითებს კრიზისზე, რომელსაც სახელგანთქმული კანის საერთაშორისო კინოფესტივალი გახიციდის. მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ ფრანგ კრიტიკოსებსა და ჟურნალისტებს ჯერ არასდროს გამოუხატავთ თავიანთი ირონია კანის კინოფორუმის მიმართ ესოდენ მძაფრად, როგორც უკანასკნელი — 1985 წლის ფესტივალის დღეებში. ჯერ კიდევ ფესტივალის გახსნამდე, როცა ეგრეთ წოდებულმა „მიმღებმა კომისიამ“ ოფიციალურ კოხკურსზე დაშვებული ფილმების სია გამოაქვეყნა, ცხადი გახდა, რომ ფესტივალმა, რომელიც არც აქამდე გამოორჩეოდა გახსაკუთრებული დემოკრატიულობით, სულ დაკარგა ობიექტურობა და პრინციპულობა ფილმების შერჩევის თვალსაზრისით.

ფესტივალის კოხკურსში არ მხოხაწილებდა არცერთი საბჭოთა ფილმი (მხოლოდ კონკურსგარეშე იყო ნაჩვენები ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები“ ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ და პაულ ჩუხრაის „გალია იაღროტისათვის“). საერთოდ, სოციალურ-ტური ქვეყნების კინემატოგრაფი წარდგენილი იყო ორად-ორი ფილმით უხგრეთიდან და იუგოსლავიიდან. კოხკურსგარეშე დარჩა განვითარებადი ქვეყნების კინო. პრესა ვერ მალავდა თავის გაკვირვებას იმის გამოც, რომ მიმღებმა კომისიამ დაიწუნა თანამედროვე კინოპროცესის ერთ-ერთი ლიდერის — გერმანიის ფედერაციული რეს-

მიმოხილვას საფუძვლად დაედო გაზეთ „ლუმანიტეში“ გამოქვეყნებული მასალები.

პუბლიკის მიერ წარდგენილი ათივე ფილმი. არადა, ფესტივალის დღეებში ჟურნალისტებისა და კინემატოგრაფისტების განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია კონკურსგარეშე ნაჩვენებმა ორმა დასავლეთგერმანულმა ფილმმა: ესაა გფრ-ის ცნობილი რეჟისორის სიბერბერგის ბოლო ნამუშევარი „ღამე“ (რომელშიც ავტორი ახლებურად, ისე როგორც თავის განხილულ ფილმ-ოპერაში „პარსიფალი“, ახერხებს ერთმანეთს დაუკავშიროს უკიდურესი პირობითობა და ნატურალიზმი) და კანის 1984 წლის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტოს“ ლაურეატის, ფილმის „პარიზი, ტეხასი“ რეჟისორის ვიმ ვენდერსის ახალი სურათი „ტოკიო-გა“. ეს არის ნახევრად დოკუმენტური, ნახევრად მხატვრული ფილმი, რომელშიც ვენდერსი კვლავ ეყრდნობა კინემატოგრაფის ძირების, მისი „ფუნდამენტის“ კვლევას, ამჯერად იგი მიმართავს მსოფლიო კინოხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწის, იაპონელი კინორეჟისორის იასუჟირო ოძუს შემოქმედებას, 20-50-იან წლებში გადაღებულ მის ფილმებს, რომლებიც, ვენდერსის აზრით, აბსოლუტურად მოკლებულნი არიან რაიმე ზეგავლენას, კოსმოპოლიტური მხატვრული ფორმის ნიშნებს და ეროვნულობითა და თვითმყოფადობით გამოირჩევიან. ვენდერსი კვლავ იტყუებს რაიმე მოვლენის, პიროვნების, წამის უნიკალურობის გამოხატვა ეკრანზე. ოძუს შემოქმედება, რომელიც ნაკლებად ცნობილია ევროპელი მსაყურებლისათვის, რეჟისორისათვის ამ უნიკალურობის სიმბოლო ხდება.

თავის დროზე ოძუს შემოქმედებამ ძალზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა აკირა კუროსავაზე. სხვათა შორის, კუროსავას ბოლო ნამუშევარი „რანი“ ფესტივალის კონკურსში არ ჩართეს, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი მზად იყო კანში საჩვენებლად. კუროსავამ პრემიერისათვის ტოკიოს I საერთაშორისო კინოფესტივალი ამკობიხა, მაგრამ „უკუროსავობა“ ფესტივალს არ დაეტყო. საქმე იმაშია, რომ ცნობილმა ფრანგმა რეჟისორმა კრის მარკერმა კონკურსგარეშე აჩვენა სურათი „ა. კ.“, რომელიც თანმიმდევრულად მოგვითხრობს „რანის“ გადაღების ამბავს. კინოციტოდნებმა „რანი“ ერთ-



კადრი ფილმიდან „ა.კ.“ (აკირა კუროსავა ფილმ „რანის“ გადაღებისას)

ხმად აღიარეს თანამედროვე კინემატოგრაფის ჰემარიტ შედეგად, რომელიც ღირსეულად დაასრულებს აკირა კუროსავას შემოქმედებით ბიოგრაფიას (ფილმის პრემიერის წინ მიცემულ ინტერვიუში აკირა კუროსავამ განაცხადა, რომ ამ ფილმით ის ამთავრებს კინემატოგრაფში მოღვაწეობას). საფრანგეთში კუროსავას ფილმს განსაკუთრებული სიამაყით მოიხსენიებენ იმიტომაც, რომ პროდიუსერის ხანგრძლივი ძიების შემდეგ, როცა თვით პროდიუსერშიც კი უფრო თქვეს დაეფინანსებიხათ ფილმი (კუროსავას სურათებს არასდროს ჰქონია კომერციული წარმატება, არადა, რეჟისორი თავისი მასშტაბური დაღვმებისათვის საკმაოდ მოზრდილ თანხას მოითხოვდა), კუროსავას ფილმის დაფინანსებაზე თანხმობა განაცხადა ფრანგმა პროდიუსერმა სერჟ ზილბერმანმა, რომელიც თავის დროზე მუდმივად თანამშრომლობდა ლუის ბუნუელთან.

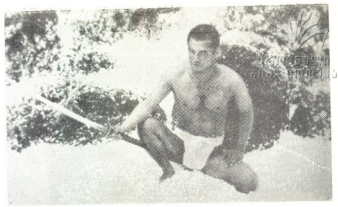
საფრანგეთში კუროსავას ფილმის წარმატება ახარებთ იმიტომაც, რომ თავად ფრანგულ კინოში კვლავ გრძელდება აშკარა კრიზისი, რის შესახებაც განუწყვეტილვ აღნიშნავს „ლუმინატი“. თუმცა კანი-85-ზე

კადრი ფილმიდან „რანი“ (იაპონია)



წარმოდგენილი პროგრამა, გარკვეული თეატრალური, მიუთითებს ერთგვარ გამოცდებზე: ფრანგულ კინოში. კერძოდ, აუ ფესტალის ოფიციალურ პროგრამაში წარმოდგენილი კლოდ შაბროლის „წიწილა ქინძარში“ ვერ სცილდება კომერციული კინოს ფარგლებს, ყურადღებას იპყრობს ჯანლუკ გოდარის ბოლო ფილმი „დეტექტივი“ ნატალი ბეისა და ჯონ ჰოლიდის მონაწილეობით ფრანგი კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ გოდარის შემოწრუხება ასარქისტული პუბლიცისტიკად მხატვრული კინოსაკენ დიდ იმედს იძლევა. ძაბოაღია, მის ფილმში „დეტექტივი“, ისევე როგორც წინა სურათებში „სახელად კარმეხი“ და „მარიამი და იოსები“ დრამატურგიული კონსტრუქცია მხოლოდ ფორმალურ როლს თამაშობს, მაინც, ყველასათვის ნაცნობი სიუჟეტების მოქცევა გოდარის „კოლაჟურ“ კინემატოგრაფში უნიკალურ ხასიათს იძენს. გოდარი კვლავ უბრუნდება პროფესიონალ მსახიობებს, თუმცა ახალ რაჟონში წარმოგადგენს მათ. მაკალითად, ჯონ ჰოლიდი და მისი მეუღლე ნატალი ბეი (ამ უკანასკნელს საბჭოთა მსახურბელი იცნობს ფილმებით „აჩრდილს გავყევი ცოლად“ და „პროვინციელი ქალი“) თითქოს საკუთარი თავის მიმართ გაუცხოებულად იხატებიან ეკრანზე... ორი სახე, ორი ხატი-მსახიობი, კინოვარსკვლავი და გოდარისთვის ტრადიციული ანტიმსახიობი, ანტივარსკვლავი ერთმანეთის გვერდით ექცევა ერთ სახეში, როგორც კოლაჟი, და ამ შეკავშირებით ახალ მნიშვნელობას იძენს.

„ლუმინიტე“ საგანგებოდ აღნიშნავს ფესტალის ოფიციალურ კონკურსზე წარმოდგენილ ფრანგულ ფილმს „პემინი“, რომელსაც მიენიჭა ჟიურის პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის. ფილმის ავტორი, რეჟისორი ანდრე ტეშინე, რომლის სურათებმა „სასტუმრო „ამერიკა“ და „ბაროკო“ თავის დროზე კრიტიკის ყურადღება მიიქცია, სოციალურ დრამას ოსტატურად აკავშირებს დეტექტივთან, ძელოდრამას — დედრამატურგიულ მასალასთან. სურათი გვიამბობს პარიზში პროვინციიდან ჩამოსულ ქალზე, მის თეატრალურ კარიერაზე, რომელიც ძვირად უყვდება: „კარიერის კიბეზე“ ასკლისას ნინა ხშირად დაღატობს საკუთარ სინდისს, კლავს საკუთარ თავში ყოველ-



კლარი ფილმიდან „მამიამ“ (აშშ)

გვარ იდეალს, რწმენას. მხოლოდ კოლეგს — კენტენის თვითმკვლელობა დააფიქრებს მას... დააფიქრებს არა მარტო განვლილ ცხოვრებაზე, არამედ როლებზე, რომლებსაც ის თეატრში თამაშობს. ამ პროცესში ნიხა, თანდათან, საკუთარ თავს დაღუპულ ქალთან აიგივებს, ცდილობს ითამაშოს ისე, როგორც ითამაშებდა კენტენი, მასავით იცხოვროს და ცხოვრებაც მასავით დაასრულოს... საფრანგეთის პრესა აღნიშნავს ანდრე ტეშინეს შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ თემას — პროვინციის საკუთარი თავიდან „გამოსვლის“ თემას, რომელიც შეიმჩნეოდა მის ფილმებში „ბაროკო“ და „დები ბრონტები“. ადამიანის საკუთარ თავთან გაუცხოების ამ თემას, ისევე როგორც ანდრე ტეშინეს შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ რაფინირებულ, ზედმიწევნით დახვეწილ რეჟისურას ფრანგული კრიტიკა ზრინციპულად ფრანგულად მიიჩნევს.

კანის ფესტივალზე წარმოდგეილი იყო აგრეთვე ეგვიპტე-საფრანგეთის ერთობლივი ნაწარმოები — ფილმი „მშვიდობით, ბონაპარტე“. ფილმის რეჟისორმა იუსეფ შაჰინმა თავისი პირველი ფილმი 22 წლის ასაკში გადაიღო. ამჟამად მისი შემოქმედება 28 ფილმს ითვლის. დღეს იგი ეგვიპტური კინემატოგრაფის ცენტრალური ფიგურაა. ფილმი „მშვიდობით, ბონაპარტე“ მოგვითხრობს ნაპოლეონის სამხედრო ექსპედიციაზე ეგვიპტეში. „ლუმინიტეს“ აზრით, რეჟისორი იძლევა ისტორიული მოვლენების ღრმა ანალიზს, „ობიექტურად“ გვიჩვენებს ფრანგი კოლონიზატორების პოლიტიკას: უპირისპირებს მათ მილიტარისტულ მიზნებს გენერალ კაფარელის (მსახიობი მიშელ პიკოლი) სახეს, გვიამბობს მის წვლილზე ეგვიპტური კულტურის განვითარების საქმეში.

კატარელი პროფესიით მათემატიკოსი იყო. სამხედრო კარიერას მისთვის სასურველი შედეგი არ მოუტანია. ერთ-ერთი სამხედრო ექსპედიციის დროს ვი დაიჭრა და იძულებული გახდა სამეცნიერო მოღვაწეობას დაბრუნებოდა. მისი ინიციატივით გაიხსნა ქაიროს უნივერსიტეტი, სამედიცინო დაწესებულებები. კატარელის მოღვაწეობა ფილმში ნაპოლონის ექსპედიციის პარალელურად მიმდინარეობს, ამ კონტრასტით ფილმის ავტორები თავისებურად ილაშქრებენ მილიტარიზმის წინააღმდეგ და საკმაოდ ფრთხილად, მაგრამ დაუფარავად ამხელენ საფრანგეთის კოლონიზატორულ პოლიტიკას XVII საუკუნის ბოლოს.

ანტისაომარი თემატიკა უდევს საფუძვლად ფესტივალზე ნაჩვენებ დინო რიზის ფილმს „ომში გაეყვებული“. იგი ტრაგიკომიკურ ეპიკურ გვიხატავს პორტრეტს ფსიქიურად ავადმყოფი სამხედრო პირისა, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის წლებში ლიბიის უკაცრიელ უდაბნოში განლაგებულ იტალიის ჯარში მსახურობს. მისი სიგიჟე სანიტარული ექსპედიციის უსაქმური წევრებისთვის ერთგვარი გასართობია. ფრანგულ პრესაში გამოთქმული მოსაზრების თანახმად, დინო რიზი ამ ფილმით გამოდის ერთგვარი კრიზისიდან, ახალი პლასტებით ამდიდრებს თავის შემოქმედებას და საერთოდ, იტალიური კომედიის ტრადიციებს.

ფრანგული პრესა მალალ შეფასებას ამ-

შერი ფილმში „ნილაბი“ (აშშ)



კადრი ფილმიდან „მტვერი“ (ბელგია)

ლევს აგრეთვე იტალიელების მიერ კონკურსზე წარმოდგენილ მეორე ფილმს — მარიო მონიჩელის სურათს „მატია პასკალის ორი ცხოვრება“, რომელიც ეროვნული კინოხელოვნების ვეტერანმა ლუიჯი პირანდელოს ცნობილი რომანის მიხედვით გადაიღო. კომედიის ეპიზოდის შესანიშნავი ოსტატი მარიო მონიჩელი, დინო რიზის მსგავსად, თამამად მიმართავს გროტესკსა და ირონიას ინდივიდუალობადაკარგული „პატარა ადამიანის“ მატია პასკალის სახის შესაქმნელად. ფრანგი კრიტიკოსები განსაკუთრებით ხაზს უსვამენ მთავარი როლის შესრულებლის მარჩელ მასტროიანის დამსახურებას (რამდენიმე წლის წინ მასტროიანი უკვე „შეხვდა“ პირანდელოს მარკო ბელოკიოს ფილმში „პენრი IV“).

და მანც, კრიტიკოსთა აზრით, 1985 წლის კანის კინოფესტივალმა არაფერი მისცა კინოპროცესს სამსახიობო ხელოვნების თვალსაზრისით. გამონაკლისია ორი მსახიობი: კლაუს მარია ბრანდაუერი იშტვან საბოს ფილმში „პოლკოვნიკი რედელი“ და მსახიობი შერი, რომელმაც მოიპოვა ერთ-ერთი სპეციალური პრიზი ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის პიტერ ბოგდანოვიჩის ფილმში „ნილაბი“.

„ნილაბს“ ძალზე დიდი რეკლამა ჰქონდა. თავად ბოგდანოვიჩი აღნიშნავდა, რომ ეს საუკეთესო სურათია მისი კინემატოგრაფიულ კარიერაში. ფილმს საფუძვლად უდევს ნამდვილი ამბავი, რომლის შესახებ რამდენიმე წლის წინ წერდა ამერიკული პრესა. ერთ-ერთ პროვინციულ კლინიკაში, კალციუმის ჭარბი დოზების გამოყენების შედეგად, პაციენტის — პატარა ბიჭუნას სახე სახიჩრდება და შემზარავ ლომისებურ ნილაბს ემსგავსება. ბოგდანოვიჩის ფილმში გარემომ-

ცელთა უყურადღებობისა და უსულგულობის მსხვერპლი — პატარა ურჩხული როკ დენისი მთელი არსებით ცდილობს თავისი ფიზიკური სიმახინჯის კომპენსაციას და ექიმების ნაწინასწარმეტყველები სიკვდილის უკუგდებას დაუოკებელი სიცოცხლის ყინით. ამაში მას ეხმარება დედა (მსახიობი შერი) — ახალგაზრდა ნარკომანი ქალი, რომელიც შეცაბთა კვარტალებში პოულობს სამუშაოს და მზადაა ყველაფერი გაწიროს, როცა საქმე მისი შვილის სიცოცხლეს ეხება. „ლუმანიტეს“ მიმოძახილებები, აღნიშნავენ რა მსახიობთა მაღალ პროფესიონალიზმს, მაინც ვერ მალავენ ირონიას ბოგდანოვიჩის სანტიმენტალიზმის მიმართ, რომელიც აღარაა ისეთი „ახალი“, ისეთი გულწრფელი და განუმეორებელი, როგორც „ქალაქის მთვარეში“. რეჟისორი ხშირად მეორდება და მაყურებელიც დასაწყისშივე გრძნობს როგორ წარიმართება მოქმედება.

თავშეკავებულია ფრანგული სრესა ამერიკული კინოს მეორე დიდოსტატის ვუდი ალენის ახალი ფილმის „ქაიროს მეწამული ვარდის“ მიმართაც, რომელსაც ოკეანის გაღმა ძალზე დიდი წარმატება ჰქონდა. რეჟისორი ამ ფილმში ამჟამფრებს თავისი შემოქმედების ძირითად თემას — რეალურისა და შოგონილის მუდმივი მონაცვლეობის თემას და ამ გამაფრებით, როგორც წერს „ლუმანიტე“, „ყოველგვარ საზღვარს სცილდება“. ფილმი ასახავს 30-იანი წლების ამერიკის შერბობებული შტატების ეკონომიკური კრიზისის ხანას და მოგვითხრობს რომელიღაც ბარის დამლაგებელზე (მსახიობი მია ფაროუ), რომელიც კვირაში რამდენჯერმე ტოვებს სამსახურს, რათა მესაყვერ, თუ მეთათაყვერ ნახოს საყვარელი სათავგადასავლო ფილმი „ქაიროს მეწამული ვარდი“. კინო მისთვის ერთადერთი სამუშაოება დაივიწყოს ლოთი ქმარი. უსინათლო ყოფა შინ თუ გარეთ. კინო ეხმარება მას იცხოვროს თავისი საყვარელი გმირების უზრუნველი ცხოვრებით. ერთ-ერთი კინოქანის დროს „ქაიროს მეწამული ვარდი“ გმირი გადმოდის ეკრანიდან და დამლაგებელი ქალის რეალურ ცხოვრებაში „შემოდის“.

ფრანგი კრიტიკოსების აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ ვუდი ალენი კვლავ ამტკიცებს ოუმორის შესანიშნავ გრძნობას, ეს ფილმი მის სახელგანთქმულ ნამუშევრებს ვერ გაუტოლდება.



კადრი ფილმიდან „პაემანი“ (საფრანგეთი)

სულ სხვაგვარად აფასებს „ლუმანიტე“ გამოჩენილი ამერიკელი რეჟისორის ალან პარკერს ფილმს „ბირდი“. პარკერის შემოქმედებაში პროგრესი სულ უფრო საგრძნობია. მისი ბოლო ფილმები „წარმატება“ და „კედელი“ მაღალმატრულობითაა და თვითმყოფადობით გამოირჩევა. პარკერმა თავის ახალ ნამუშევარში მიმართა კინემატოგრაფიისთვის საკმაოდ ცნობილ თემას — გაფრენაზე მეოცნებე ადამიანის ისტორიას. მაგრამ ეს ტრადიციული, შეიძლება ითქვას, გაცვეთილი რომანტიკული ამბავი იმდენად ახალი რაყურსით გამოხატა, რომ „საღი“ და უნიკალური გახდა ეს თემა, რისთვისაც ყიურის შიერ დაწესებული სპეციალური პრიზი დაიმსახურა.

ფილმი მოგვითხრობს ახალგაზრდა ბირდზე (რაც ინგლისურად ჩიტს ნიშნავს), რომელიც ბავშვობიდან ფრინველებზეა შეყვარებული და განუწყვეტლივ მათ მიბაძვას ცდილობს. ამ გატაცებას გარემომცველები ირონიულად უყურებენ. სურათის მოქმედება პარკერისათვის ტრადიციულ 60-იან წლებში ხდება. ბირდს ვიეტნამის ომში აგზავნიან. ერთ-ერთი საჰაერო დაბომბვის დროს იგი მძიმედ დაიჭრება ტვინის არეში, რის შედეგადაც ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოხვდება. ფრინველების მიბაძვა ჩიტთან სრული იდენტიფიკაციით იცვლება. ჩიტ-კაცას ოცნებები, რეალური სამყაროს გარღვევის მისი ნიჭი უპირისპირდება ცრურაციონალურ სამყაროს, რომელიც „ფიზიკლი“ გონებით ომის გამართლებასაც კი ცდილობს. ახალ ფილმში, ისევე როგორც „კედელში“, ალან პარკერი ახლებურად ანვითარებს ანტიმილიტარისტულ თემატიკას და როგორც „წარმატებაში“, იძლევა თავის იდეალს — „სხვანაირი“ გმირის სახეს,

რომელსაც გარშემომყოფნი შემლილს უწოდებენ, სინამდვილეში კი, პარკერის აზრით, სწორედ ის არის ჩვეულებრივი ადამიანი.

ალან პარკერის ფილმი კრიტიკამ ერთხმად მოიწონა. სამაგიეროდ, აზრთა მკვეთრი სხვადასხვაობა გამოიწვია აშშ-ს მიერ წარმოდგენილმა მეორე ფილმმა — პოლ შრედერის სურათმა „მაშიმა“ (ეჭურმ მას მინიჭა სპეციალური პრიზი როლების საუკეთესო განაწილებისათვის).

ერთ მშვენიერ დღეს მსოფლიოს ყველა გაზეთი ჩემს შესახებ დაწერს“ — ნიძღავს დებდა სამწერლო ასპარეზზე ეს-ესა გამოცემული ახალგაზრდა მაშიმა, რომელიც იმთავითვე ნობელის პრემიის ლაურეატობაზე ოცნებობდა. მაშიმას რომანმა „ოქროს პავილიონი“ ძართლაც მიიპყრო ყურადღება. მაგრამ მისი ავტორი სახელგანთქმული გახდა არა თავისი შემოქმედებით, არამედ... სიკვდილით. 1970 წელს მაშიმა ზელმძღვანელობდა სამხედრო გადატრიალებას იაპონიაში, რომელიც კრაიტი დამთავრდა. თავად მაშიმამ კი საზარელი თვითმკვლელობით — მუცლის გამოფატვრით დაასრულა სიცოცხლე. „ლუმანიტი“ წერდა, რომ ამ შესტით, რომელიც გარკვეულად აღადგენდა სამურაების „ტრადიციებს“, მაშიმას სურდა სიცოცხლის ფასად დამტკიცებინა



რეჟისორი პოლა და მსახიობი ევრა დეპარდე ფილმ „პოლოცის“ გადაღებისას

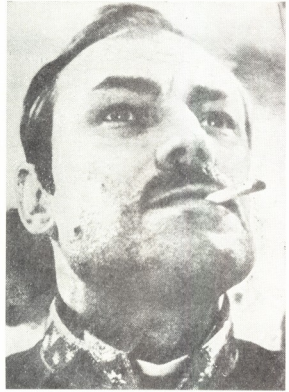
ეროვნულ ფასეულობათა ურყეობა, იაპონური სულის შეუპოვრობა ამერიკული ეკონომიკური თუ კულტურული ექსპანსიის პირობებში. ამავ დროს, ფილმში ხაზგასმულია, რომ მაშიმას გამძაფრებული პატრიოტიზმი, ამერიკელი დამპყრობლების სიძულვილი თავის თავში ფაშისტურ პოზიციებს და ექსტრემისტულ მაქსიმალიზმსაც შეიცავდა, რაც მაშიმას დამარცხების ძირითადი მიზეზი გახდა.

„ლუმანიტი“, ფილმის ღირსებებთან ერთად, იმასაც აღნიშნავს, რომ შრედერის ფილმში, რომელიც, სხვათა შორის, კოპოლამ და ლუქასმა დააფინანსეს, საკმაოდ ზედაპირულად არის ახსნილი მაშიმას ფიქიკოპათოლოგიური ბუნების ზეგავლენა მის ქცევაში, ნაკლებად არის გახსნილი თავად პიროვნების ხასიათი და ძირითადი აქცენტი ფაქტებზეა გადატანილი.

საერთოდ, ფესტივალის კონკურსზე წარმოდგენილ მხოლოდ რამდენიმე ფილმში გამოიხატა პიროვნებისა და ეპოქის, ადამიანისა და დროის კავშირის თემა, მხოლოდ რამდენიმე სურათში იქნა მიღწეული გმირისა და მისი გარემომცველი სინამდვილის ერთნაირად ღრმა დახანისათება. ამ მხრივ „ლუმანიტი“ განსაკუთრებით გამოყოფს კანის კინოფესტივალზე ნაჩვენებ ესპანურენოვან ფილმებს.

ფესტივალზე დიდი წარმატება ხვდა წილად ბრაზილიელი რეჟისორის ჰექტორ ბაბენკოს ფილმს „ობობა-ქალის“ კოცნა“ (ფილმში მონაწილე მსახიობი უილიამ ჰარტი დაჯილდოვდა პრიზით მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის), რომელიც რომელიც დათინურამერიკული დიქტა-

კადრი ფილმიდან „პოლოცინკა რედელ“ (უნგრეთი)



ტურის თავგამოდებული მოწინააღმდეგეების — ერთ საკანში მოხვედრილი ორი პოლიტიკური პარტიის ურთიერთდამოკიდებულებაზე მოგვითხრობს. მათი უჩვეულო, არაბუნებრივი მეგობრობა, გარკვეული თვალსაზრისით, უპირისპირდება ფაშისტური დიქტატურის რაციონალიზმსა და მოჩვენებით წესიერებას.

„ოქროს კამერა“ საუკეთესო სახვითი გადაწყვეტისათვის მოიპოვა ქვენესუელელი კინორეჟისორის ფინა ტორესის სურათმა „ორიანა“. ფილმის რეჟისურა განსაკუთრებული თვითმყოფადობით გამოირჩევა. ავტორი დამაჯერებლად ახერხებს გამოხატვის მთავარი გმირის — მარისას „სულიერი მოგზაურობა“ წარსულსა და წარმოდგენებში, რომლითაც ის აღადგენს თავისი გარდაცვლილი დედის — ორიანას სახეს, ცდილობს ღრმად ჩაწვდეს დედის ხასიათს, ახსნას მისი ქცევის მიზეზები. რეჟისურის თვალსაზრისით ჩვეულო ვირტუოზულობა გამოამჟღავნა ესაბანელმა რეჟისორმა მანუელ არაგონმა (მისი ფილმი „ავსულები ბაღში“ ამ ცოტა ხნის წინ გადიოდა საბჭოთა ეკრანებზე) თავის ახალ სურათში „ყველაზე ლამაზი დამე“, რომელიც მოგვითხრობს ცოლის მიმართ ტელესტუდიის რეჟისორის — ფედერიკოს ეშვიანობის ამბავს. თუმცა, „ლუმანიტი“ აღნიშნავს, რომ ფილმი არ გამოირჩევა რაიმე მნიშვნელოვანი, დასაფიქრებელი ან აქტუალური მოტივებით.

ფრანგული პრესა საკმაოდ თავშეკავებულად მოიხსენიებს კანის ფესტივალის მთავარი პრიზის ლაურეატს იუგოსლავურ ფილმს „მამა საქმიან მოგზაურობაში“. ფრანგი კრიტიკოსების აზრით, თვით ის ფაქტი, რომ ემილ კუსსტერიკას (ჩვენს ეკრანებზე ამ რამდენიმე წლის წინათ გადიოდა მისი ფილმი „მანდ ვინ მღერის?“) ფილმი „ოქროს პალმის რტოთი“ დაჯილდოვდა, უკვე მეტყველებს იმას, თუ რაოდენ უმწეო იყო წლებევანდელი კანის ფესტივალი. ფილმი მოგვითხრობს პატარა ბიჭუნას ცხოვრებაზე, სამყაროს შეცნობის პროცესებზე, მის დამოკიდებულებაზე მამასთან, რომელსაც უსამართლოდ აპატიმრებენ. ფრანგი კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ იუგოსლავური ფილმი, რომელიც არ გამოირჩევა რაიმე ნათელი პოზიციით, ერთგვარი ეგზოტიკური „ხილი“ აღმოჩნდა ფესტივალის ორგანიზატორებისთვის, რომლის დახმარებითაც მათ



სანდრინ ბონერა ფილმში „მამანწალა“ (სტრანგეთი)

კანის ფესტივალის „დემოკრატიულობა“ გამოხატვა (კანის ფესტივალის ისტორიაში იუგოსლავური ფილმი მხოლოდ ერთხელ დაჯილდოვდა ამ კინოფორუმის მთავარი პრიზით). ფრანგული პრესისა და ფესტივალის ყიურის თავმჯდომარის — ამერიკელი რეჟისორის მილოშ ფორმანის აზრით, მთავარ პრიზს უფრო იმსახურებდა უნგრელი რეჟისორის იშტვან საბოს სურათი „პოლკონიკი რედელი“. თუმცა, როგორც ფესტივალის დამთავრების შემდეგ აღნიშნა მილოშ ფორმანმა, ყიურის სპეციალური პრიზი, რომელიც „რედელს“ მიანიჭეს, „ოქროს პალმის“ თანატოლია. — ყოველ შემთხვევაში, — აღნიშნა ფორმანმა, — ჩვენ კარგა ხანია არ გვინახავს ფილმი, რომელშიც ესოდენ ღრმად იქნებოდა გაანალიზებული ძალაუფლების დაბადების პროცესი, გამოკვეთილი იქნებოდა მისი ძირები: კარგა ხანია არ გვინახავს ფილმი ესოდენ ასკეტური რეჟისურითა და ვირტუოზული სამსახიობო ოსტატობით“.

კანის ფესტივალის დამთავრებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ, ახლა უკვე იტალიაში, ვენეციის ფესტივალის დასკვნით სადამოზე იშტვან საბოს გადასცეს „დავით დი ღონატელი“ — ლუკინო ვისკონტის სახელობის პრიზი კინემატოგრაფში გაწეული ღვაწლისათვის. ვენეციის 1985 წლის ფესტივალის ყიურის თავმჯდომარემ, პოლონელმა რეჟისორმა ქშიშტოფ ზანუსიმ აგრეთვე აღნიშნა საბოს ეს ფილმი, როგორც მოვლენა უკანასკნელი წლების მსოფლიო კინოში, რომელიც უთუოდ დამამშვენებდა ვენეციის ფესტივალსაც. მიუხედავად იმისა, რომ „რედელი“ ვენეციაში ვერ მოხვდა, ფრანგული

პრესა, აღნიშნავს რა 1985 წლის ვენეციის ფესტივალის კრიზისულ ხასიათს, მაინც უფრო საინტერესოდ თვლის მას კანის ფესტივალთან შედარებით.

ფრანგული პრესა დადებითად მოიხსენიებს ვენეციის კონკურსში დაშვებულ საბჭოთა ფილმებს: ალექსანდრე მინდასისა და ვადიმ აბდრაშიტოვის „პლანეტების აღლუმს“ და ალბერტ მკრტიჩიანის „ჩვენი ბავშვობის ტანგოს“, განსაკუთრებით გამოყოფს ამ უკანასკნელს ეროვნული ატმოსფეროს შექმნის თვალსაზრისით.

ვენეციაში, ისევე როგორც წინა ფესტივალებზე, კვლავ იგრძობოდა ერთგვარი ოპოზიცია ამერიკული კინემატოგრაფის მიმართ (ანტიოლივიდურ პოზიციაზე მიუთითებდნენ 1984 წელს, როცა ამერიკული კინო მხოლოდ ერთი ფილმით იყო წარდგენილი. იმასაც აღნიშნავდნენ, რომ უკანასკნელი ათი წლის განმავლობაში ვენეციაში არცერთი ამერიკული ფილმისთვის არ მიუნიჭებიათ „წმ. მარკოზის ოქროს ლომი“). 1985 წელსაც ამერიკული კინო მხოლოდ ნაწილობრივ იყო წარმოდგენილი ვენეციაში.

„ლუმინიტე“ ყურადღებით მოიხსენიებს 79 წლის ამერიკელი მსახიობისა და რეჟისორის ჯონ ჰიუსტონის ფილმს „პრიციების სახელი — „პატივისცემა“ (მთავარ როლში ჯეკ ნიკოლსონი), რომელშიც საინტერესოდ არის შერწყმული ვესტერნისა და 30-იანი



კლარი ფილმიდან „დეზერტი“ (საფრანგეთი)

წლების ამერიკული კომედიის მოტივები. პრესამ საკმაოდ ვრცელი მასალა უძღვნა პოლონელი რეჟისორის ვეი სკოლიმოვსკის აშშ-ში გადაღებულ ფილმს „გემი-შუქურა“ (ზიგფრიდ ლენცის რომანის „შუქურას“ მიხედვით), რომელმაც ვენეციის ფესტივალის ყიურის სპეციალური პრიზი მოიპოვა. (1984 წელს ამ პრიზით დაჯილდოვდა ოთარ იოსელიანის „მთვარის ფავორიტები“). ამ ფილმით სკოლიმოვსკი მთლიანად უარს ამბობს ექსპერიმენტულ-ავანგარდისტულ კინემატოგრაფზე, რომელსაც გასულ წლებში მიმართავდა და გეთავაზობს სათავგადასავლო ქანრში გადაწყვეტილ ფილოსოფიურ დრამას, რომელიც ანტისაომარ მოტივებს შოიციავს. ფილმში მთავარი გმირის — გემ-შუქურას კაპიტანის სახეს ბრწყინვალედ ქმნის კლაუს მარია ბრანდბურერი, რომელიც ფილმის მოულოდნელ, დრამატიზმით აღსავსე სიტუაციებში გარდასახვის განუმეორებელ ოსტატობას აღწევს.

1985 წლის ვენეციის კინოფესტივალმა თავისი პრიზების ძირითადი ნაწილი საფრანგეთში „გამაგზავრა“. ფრანგულ კინოს ასეთი წარმატება არ ჰქონია შინ — კანში, მაშინ, როცა ვენეციაში საფრანგეთის მიერ წარმოდგენილი ზროგრ.მა, უდავოდ, საუკეთესო აღმოჩნდა.

ფესტივალის მთავარი პრიზი მიენიჭა გამოჩენილი ფრანგი რეჟისორის „ახალი ტალღის“ კინოს საუკეთესო წარმომადგენლის ანიეს ვარდას ფილმს „სახურავისა და კანონის გარეშე“ ან „მაწანწალა“, როგორც ხშირად იხსენიებენ მას ფრანგები. მსახიობი სანდრინ ბონერი ფიურომ საუკეთესოდ აღიარა. ფრანგი კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ თითქმის ოცი წლის შემოქმედე-

რეჟისორი ანიეს ვარდა „წმ. მარკოზის ოქროს ლომით“



ბთი კრიზისის შემდეგ (ოც წელზე მეტი გავიდა ვარდას გახმაურებული ფილმის „ბენდირების“ გადაღებიდან) ანიეს ვარდა კვლავ ჩაღვა გამოჩენილ კინემატოგრაფისტ-თა რიგებში, თანაც ისე, რომ საყოფართაო თავს, საკუთარ სტილს არ უღალატა.

თავის ახალ ფილმში რეჟისორს კვლავ აინტერესებს თანამედროვე ქალის სოციალური თუ სულიერი მდგომარეობის ადგილი დასავლეთის საზოგადოებაში. ამ ადგილის ძიებას ასახავს ფილმი, რომლის გმირი — პარიზის უფერული ცხოვრებისაგან დაქანცული და გამოფიტული ქალი მონა ტოვებს მდივნის ადგილს ერთ-ერთ დაწესებულებაში, ტოვებს ბინას, ნაცნობებს და ყოველგვარი თანხის გარეშე მოგზაურობას, უფრო სწორად, ხეტიალს იწყებს. მას სჯერა, რომ შეიძლება „წამით“ ცხოვრება — მატერიალურ სახსრებზე ზრუნვის გარეშე... მონა ბედნიერია, ისე როგორც არასდროს, უღარ-დელი, თავისუფალი ცხოვრებით ბედნიერი. ფილმის ბოლოს — ზამთრის ერთ სუსხიან დღეს, საფრანგეთის ერთ სამხრეთ რაიონში პოლიცია პოულობს ახალგაზრდა გოგონას გვამს. მაყურებელი მასში მონას იცნობს.

„ლუმინიტე“ წერს, რომ ანიეს ვარდა ბრწყინვალედ ასახავს თანამედროვე საფრანგეთის სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას, ობიექტურად აგვიწერს 80-იანი წლების საფრანგეთის სულიერ მდგომარეობას. რეჟისორი ძალზე მძაფრად გრძნობს ცხოვრების წვრილმანებს, ფრანგული ყოფისთვის დამახასიათებელ ნიუანსებს და მოხერხებულად იყენებს მათ ფილმის მთავარი გმირის განცდების გადმოსაცემად, მონას გარემომცველი სამყაროს დასახატავად.

მონას როლის შემსრულებელი — სანდრინ ბონერი ფესტივალის მთავარი აღმოჩენა გახდა. ანიეს ვარდას ფილმის გარდა მან მთავარი როლი შეასრულა ვენეციის კინოფესტივალზე წარმოდგენილ მეორე ფრანგულ ფილმში — მორის პილას სურათში „პოლიცია“, რომელსაც ფრანგული პრესა ერთხმად მიიჩნევს საუკეთესოდ უკანასკნელი წლების ფრანგულ კინოში.

ფილმის გმირია პოლიციის ინსპექტორი (მსახიობი ყურარ დებარდიე) — ქვრივი, რომელიც მარტოდმარტო ცხოვრობს და თავი იორი ქალიშვილი პანსიონში ჰყავს მიბარებული. პოლიცია და კანონი მისი ერთადერთი ვნებაა. მხოლოდ აქ — დამნაშავეთა



ქან-ლიუკ გოლარი ფილმ „დებარტირზე“ შემოაბიას

დაკითხვისას თავისუფლდება იგი აგრესიისგან, რომელიც მარტოხელა ცხოვრებამ გაუჩინა, მხოლოდ აქ შეუძლია დივიწყის მოწყენილობა და სასოწარკვეთა. მაგრამ ცხოვრება ძირეულად შეცვლის ინსპექტორის ბუნებას. თავის თავში ჩაქეტილ პოლიციელს თავდავიწყებით შეუყვარდება ნარკოტიკებით მოვაჭრე ნორა (სოფი მარსო) და თავისი სამსახურებრივი მოვალეობის დღატი მოუხდება... მხოლოდ მაშინ დაინახავს პოლიციის ერთგული ინსპექტორი სახელმწიფოს ამ უმნიშვნელოვანესი მანქანის — ფრანგული პოლიციის ფუნქციონირების მექანიზმს, რომელიც, ფრანგული პრესის აზრით, ბრწყინვალედ არის ასახული პილას ფილმში. ყურარ დებარდიეს გმირი (მას მიენიჭა ყიფრის პრიზი მ.მ.აკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის) თითქოს პირველად ხედავს პოლიციის მოქმედების სისასტიკეს. ნორასთან შეხვედრა მის სულიერ სამყაროში გაორებას იწვევს — ერთმანეთს უპირისპირდება კანონისადმი ერთგულება და ძვირფასი აღმანიის დახსნის სურვილი...

ფესტივალის ყიფრით დიპლომით აღნიშნა ფრანგი მსახიობის ჯენი ბირკინის ოსტატობა (ერთ-ერთი ამგვარი დიპლომით აღნიშნა სომეხი მსახიობის გალია ნოეენცის მიერ განსახიერებული როლი ფილმში „ჩვენი ბავშვობის ტანგო“) ბელგიელი რეჟისორის მარიონ ჰენსელის ფილმში „მტერი“. თავად ფილმმა კი „ვერცხლის ლომი“ მოიპოვა. ფილმის მოქმედება სამხრეთ აფრიკის ერთ სოფელში ვითარდება. ფერმის მფლობელის ურთიერთობა მის ქალიშვილთან — მაგდასთან (მსახიობი ჯენი ბირკინი), როგორც აღნიშნავს პრესა, ფროიდისტულ მო-

ტრეებს მოიცავს. მაგრამ ფილმის ავტორი არ მისდევს ამ მოტივებით სპეკულაციას. მამა-შვილის დამოკიდებულების ჩვენებით პენსელი სვამს ძალადობისა და ქალის თავისუფლების საკითხს, რომელიც გადაჯაჭვულია თავისი არსით „არაფროიდისტულ“ თემასთან — ადამიანის, მისი ბედის განუმეორებლობის თემასთან. სწორედ მაგდას ბელი აინტერესებთ ყველაზე მეტად ბელგიური ფილმის ავტორებს.

ვენეციაში, ისევე როგორც კანში, თვალსაჩინო გახდა ის პროგრესი, რასაც, ევროპული თუ ამერიკული კინემატოგრაფისგან განსხვავებით, ლათინური ამერიკის კინო განიცდის. ყოფილ თავისი „გრან-პრი“ მიანიჭა არგენტინელი რეჟისორის ფერნანდო სოლანას ფილმს „ტანგო ანუ ვარდელის გადასახლება“, რომელიც ასახავს არგენტინელი ემიგრანტების ცხოვრებას პარიზში, უფრო სწორად, მოგვითხრობს მათ, ასე ვთქვათ, კულტურულ მოღვაწეობაზე: საფრანგეთის დედაქალაქში არგენტინული თეატრის დაარსებაზე და იმ თვისობრივად ახალ ფენომენზე, რომელიც ფრანგული და



კადრი ფილმიდან „ბეთოვენა“ (საფრანგეთი)

არგენტინული კულტურისა და ხელოვნების კავშირით იქმნება.

მუსიკალური ქანრი თითქოს თავად ეხმარება ავტორებს გვიჩვენონ „სუფთა კინოს“ პრინციპების ფლობა, ვირტუოზული რეჟისურა. სხვათა შორის, როგორც აღნიშნავს „ლუმინატე“, მუსიკალური კინოფილმის პოპულარობა აშკარად გამოჩნდა ვენეციის წლებანდელ ფესტივალზე. ცხადი გახდა, თუ რაოდენ განსხვავებულად ცდილობენ დღეს დაუკავშირონ ერთმანეთს სხვადასხვა ხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებები, შექმნან ახალი სინთეზური მხატვრული სამყარო. ამ მხრივ კრიტიკოსები გამოყოფენ ცნობილი შვეიცარიელი რეჟისორის კლოდ გორეტას ფილმ-ოპერას „ორფეოსი“, განსაკუთრებით კი — უნგრელი რეჟისორის იშტვან გალის ფილმს „ორფეოსი და ეკრიდიკე“ — გლუქის ოპერის ეკრანიზაციას. ამ უკანასკნელმა აზრთა მკვეთრი სხვადასხვაობა გამოიწვია. იშტვან გალი დოკუმენტალისტია (ჩვენი მკაყურებელი მას იცნობს მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმით „ფოტოგრაფია“). აქაც, თავის ახალ ფილმში, მიუხედავად მისი ქანრისა, იგი დოკუმენტური ესთეტიკისადმი ერთგულებას ინარჩუნებს. ისევე როგორც ფრანჩესკო როზი თავის „კარმენში“, გალიც მიმართავს ბუნებრივ დეკორაციებს, ნატურას, ერთმანეთს უკავშირებს პირობითს (ოპერა) და ნატურალურს (კინო), ქმნის უკანასკნელ ორ წელიწადში „ორფეოსის“ მესამე კინოვერსიას (გორეტას გარდა, შარშან „გლიუქის“ ოპერის ეკრანიზაცია განახორციელა ფრანგმა რეჟისორმა უაკ დემიმ).

უკანასკნელ წლებში „ორფეოსისა“ და „კარმენის“ მიმართ ინტერესთან ერთად, კინოს სამყაროში საგრძნობია დიდი დინ-

კადრი ფილმიდან „ქაიროს მეწამული ვარდი“ (აშშ)



ტერესება მოცარტის ცხოვრებით. მილოშ ფორმანის „ამადეუსის“ ეკრანებზე გამოსვლისთანავე (ვენეციაში ფილმი დააჯილდოვეს „დონატელოს დავითით“, როგორც წლის საუკეთესო სახელმწიფო ფილმი), ვენეციის ფესტივალზე უჩვენეს სლავო ლუთერის ფილმი „დაივიწყეთ მოცარტი“, რომელიც პროგრესულმა პრესამ მძაფრად გააკრიტიკა მოცარტის პიროვნების დამახინჯებისა და ისტორიული სიმატის ღალატის გამო. ანალოგიური სიმკაცრით მიუდგა საფრანგეთისა და იტალიის პროგრესული კრიტიკა პოლ შორისის ფილმს ბეთჰოვენზე, რომლის ავტორი ცდილობს დაგვანახოს გენიალური კომპოზიტორის ცხოვრების „ბნელი“ მხარეები, და, ეფექტის მოხდენის მიზნით, თავად იგონებს მათ.

და მაინც, ვენეციის კინოფესტივალზე წარმოდგენილ ფილმებს შორის იყო არაერთი რეალისტური ფილმი, რომელშიც მაღალმატერულად არის დასმული ჩვენი ეპოქის მნიშვნელოვანი პრობლემები. „ლუმინატ“ განსაკუთრებით გამოყოფს ამ მხრივ ბერძენი რეჟისორის პანტელის ვულგამისის ფილმს „მძიმე წლები“.

ორი ადამიანის სიყვარული ამ ფილმში არის ფონი, და არა წინა პლანი... ეს სამიჯნურო ამბავი ორგანულ კავშირშია ბერძენი ხალხის ისტორიასთან 1954 წლიდან (როცა საბერძნეთში დაიწყო ე. წ. „ქვის წლები“, ე. ი. მძიმე წლები) 1977 წლამდე (როცა საბოლოოდ დაეცა პოლკოვნიკების დიქტატურა). ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში მიმდინარე ცვლილებები დრამატულად მოქმედებენ ქალ-ვაჟის სიყვარულზე, განუწყვეტლივ აშორებენ მათ ერთმანეთს, მაგრამ იმედსა და ბრძოლის !ურვილს ვერ კლავენ მათში.

„მძიმე წლები“ მასშტაბური, ეპიკური პანოა. ეპოქის მტკივნეული პრობლემების ასეთი განზოგადება ნაკლებად მოხდა 1985 წლის კანისა და ვენეციის ფესტივალზე, რაც კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმაზე, რომ ამ ავტორიტეტულმა კინოფორუმებმა უკანასკნელ წლებში საგრძნობლად დაუთმეს ადგილი უფრო დემოკრატიული ხასიათის კინოდღესასწაულებს პავანაში, მანჰეიმში, ტამპეტში. როგორი იქნება კანი-86 და ვენეცია-86, ამას წელს ვაევიგებთ. ტრადიციულად — მისისა და სექტემბერში.

ფრანგულიდან თარგმნა მირაბ შიშიაი



იპპონური ეროვნული თეატრის სპეციფიკურობა გარკვეულ ბარიერს ქმნის იაპონური დრამატურგიის დადგმისას. დღეს, უხვი ინფორმაციის წყალობით, თითქმის შეიძლება ყოველგვარი ბარიერები და ხელოვნების თითქმის ყველა სფეროში უცხოეთის კარის გაღების ზოგჯერ მოჭარბებული ტენდენციაც კი შეიმჩნევა, რაც უნიფიცირების საშიშროებასაც კი ქმნის. იაპონურ ეროვნულ თეატრთან პირისპირ შეყრა, მისი წარმოდგენების ხილვა, არ არის ჩვეულებრივი ამბავი.

დავიწყეთ, თუნდაც, იმ უჩვეულო ფენომენით, რომ საქმე გვაქვს ფაქტობრივად სამუხეუმო ექსპონატთან, ოღონდ ამჯერად ეს არ არის მატერიალური კულტურის ძეგლი, არამედ ცოცხალი ადამიანებისგან შემდგარი ცოცხალი ორგანიზმი, ერთი შეხედვით, — სრული ანაქრონიზმი, რომელიც არ-

ნაკამურა უტაიომონ VI მიესალმება მარჯანიშვილი თეატრის მსახიობებს



კ ა ბ უ კ ი

მეღეა კუჭუხიძე

სებობს დღევანდელ იაპონიაში, ტექნიკურად ყველაზე განვითარებულ სახელმწიფოში, თანამედროვე ცხოვრების მიჩვევარ რიტმით და ყველა სხვა კომპონენტით.

მე-17 საუკუნეში დაარსებული კაბუკის თეატრალური ხელოვნება დღეს არსებობას განაგრძობს თითქმის იმავე სახით, როგორც მაშინ. ამის მიზეზი ისტორიული კარნაქტილობის გარდა, ესთეტიკაში უნდა ვეძიოთ, რომელიც, როგორც ცნობილია, მკიდროდა დაკავშირებული ამ ერის მსოფლმხედველობასთან, რელიგიასთან და გამჯდარია ხალხში, ზოგადასა და ღრმა საფუძვლებს რომ თავი დავანებოთ, იაპონურ ხელოვნებაზე საუბრისას, ნორმატივსა და დაკანონებულ სქემას გვერდს ვერ ავუვლით, აგრეთვე ვერ უგულვებელვყოფთ ამ ხალხის უცნაურ თვისებას— ესთეტიკური ტკობა განიცადონ არა ახლის, არამედ სწორედ ძველის. ნაცნობის, ჩვეულის ხილვით ან მოსმენით. უამრავი მაგალითი არსებობს, თუ როგორაა უარყოფილი სხვადასხვა ნოვატორული ხერხები დაკანონებულ სტრუქტურებში, იქნება ეს პოეზია, მხატვრობა, თუ თეატრი. რა თქმა უნდა, დღევანდელ იაპონიას აქვს თანამედროვე ხელოვნება — მუსიკა, თეატრი, კინო, ლიტერატურა, მაგრამ არსებობს სასოებით შემონახული ძველისძველი ხელუხლებელი ფორმები. ალბათ ეს ერის უდიდესი ნიჭია. კაბუკის თეატრი ერთ-ერთი ასეთი მოვლენაა. კაბუკის თეატრალური ხელოვნება ისეთნაირად განვითარდა, რომ გააფითცნობიერებული მყურებლისთვის სცენაზე მსახიობის გრიმისა და კოსტიუმისთვის უბრალო თვალის შეკლება საკმარისი პერსონაჟის ხასიათის ამოსაცნობად, ხოლო სცენის აზრის გასაგებად კი ერთი-ორი ფრაზის წარმოთქმის მანერა და ბგერითი შეფერილობა კმარა წინასწარი ცოდნის გარეშე მყურებლისთვის ძნელი ხდება ამ ხელოვნების მრავალი ას-

პექტის გაგება. ისევე, როგორც სპორტულ სანახაობებში, აქაც სასურველია „თამაშის წესების“ გარკვეული ცოდნა.

შევეცდები მოკლედ აღვწერო კაბუკის თეატრის ძირითადი თავისებურებანი.

პირველი, რაც თვალში ხვდება დარბაზში შესულ მყურებელს, ეს არის ვარდისფერი, შავი და მწვანე ზოლებიანი ფარდა ე. წ. „ჩოშიკი მაკუ“ — ტრადიციული და აუცილებელი ატრიბუტი. ბრეჰტის თეატრმა გამოიყენა ასეთი ფარდა და თბილისშიც დაიდგა სპექტაკლები მსუბუქი ფარდით, შავთეთრი ზოლებით, უზოლებოდ. ბრეჰტის მიმდევარი რეჟისორები ამგვარ ფარდას გაუცხოების ეფექტისთვის იყენებენ: რომელიმე სცენის დამთავრების შემდეგ, თითქოს-

არაგოტოს სტილი. გრიმი. კუმალორი





არაგოტო

და შეუსაბამო, თვალისმომკრელ ტილოს გამოაფრიალებენ. კაბუკის თეატრში ფარდას არა აქვს ამგვარი დანიშნულება. ის, უბრალოდ, ფარდაა, რომელიც ფარავს იმას, რაც მის იქით არის, გაიხსნება და დაფარულსაც ვიხილავთ. ფარდის გახსნა კი მთელი ცერემონიალია. იატაკზე სარაქუნობის სწრაფი რიტმული კაკუნის ფონზე ფარდის უკან მოქცეული შავებში ჩაცმული სცენის მსახური (კურიომბო) სწრაფად მირბის მარცხნიდან მარჯვნივ და ფარდას მიარბენინებს. ცნობილია ასეთი კურიომბო: მოსკოვში ვასტროლების დროს ვანტანგოვის თეატრის დირექციამ სტუმრების პატივსაცემად ფარდის გასახსნელად მექანიზირებული დანადგარი მოამზადა. სტუმრები კი სსსოწარკვეთილებასში ჩავარდნენ. სასწრაფოდ გააკეთეს დემონტაჟი. კაბუკის თეატრში ფარდა უნდა გაიხსნას ხელით.

მეორე უჩვეულობა კაბუკის თეატრის დარბაზისა არის ჰანამიტო — „ყვავილების გზა“, ფიცარნავი, რომელიც ავანსცენის მარცხენა კიდიდან იწყება და პარტერის ბოლომდე გაჭიმული. ბოლოში კარია, აგრეთვე სპეციალური ფარდით. მნიშვნელოვანი პერსონაჟების პირველი გამოსვლა აქედან ხდება როგორც წესი, ამ სვლას მეტად სახეიმო ხასიათი აქვს, ახლავს მუსიკა და, რაც ყველაზე უჩვეულოა და უცნაური — მაყურებლის შეძახილები, მაგალითად: „აი, რასაც ველოდით!“, „შენ ხარ ყველაზე დიდი იაპონიაში!“ ყვავილების გზაზე თამაშდება ყველა მიჩიუკი — სცენა, რომელიც, მგზავრობას, სიარულს გულისხმობს. საჭიროების შემთხვევაში დარბაზში აგებენ მეორე ჰანამიტისაც — მარჯვენა — მხარეს, როცა, მაგალითად, ერთმანეთისგან მდინარით დაშო-

რებული პერსონაჟების სცენაა წარმოსადგენი. რომელიმე ეფექტური ეპიზოდის დამთავრების შემდეგ მსახიობი ყვავილების გზაზე სტოვებს სცენას და მაყურებელს კვლავ ეძლევა საშუალება, უფრო ხანგრძლივად და ავილდოს იგი აპლოდისმენტებით და აღტაცების შეძახილებით.

კაბუკის ტრადიციული სამფერა ფარდის განხნის შემდეგ შეიძლება კვლავ ვიხილოთ ფარდა, ამჯერად მეტად ძვირფასი და ლამაზი, მარჯვენა ქვედა კუთხეში იეროვლიფებით, რომლებიც გვაუწყებენ, რომ ეს არის ძღვენი, მდიდარი მეცენატები უძვირფასეს შეწირულობებს აკეთებენ თეატრისთვის. ეს მათთვის დიდი პატივია და თეატრისთვისაც. ამ ფარდაზე მოქარგულ პეიზაჟს, ორნამენტს, ან სიუჟეტს, შეიძლება საერთო არაფერი ჰქონდეს იმ პეიზაჟთან, რომელიც სცენაზე თამაშდება, მაგრამ ამას არა აქვს არავითარი მნიშვნელობა. ეს პირობითობაც შედის „თამაშის წესებში“. თეატრი ამაყობს ასეთი საჩუქრებით. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ თეატრის ფოიეებში სათუთად არის შენახული და გამოფენილი მსახიობებისადმი მიძღვნილი თაიგულების და კალათების ბუტაფორული ასლები წარწერებით. ეს კიდევ უფრო აძლიერებს კაბუკის თეატრის

არაგოტოს სტილი





არაგოტოს სტილი

ისედაც სადღესასწაულო იერს, რაც ჯერ კიდევ ქუჩაში იწყება: ლამაზად ჩაცმული, ხალისიანი და მომღიმარი ახალგაზრდა კაპელდინერების მთელი ჯგუფი ეგებება მასურებელს ქუჩაში, მთავარი შესასვლელის წინ, ესალმება და მადლობას უხდის მობრძანებისათვის¹. თეატრის ფასადი შემკულია უამრავი მოვრძო პატარა ალმით (ნობორი). ეს ალმებიც თაყვანისმცემლების მორთმულია წარსულში. დღესაც გრძელდება საყვარელი მსახიობების დაჯილდოება სხვადასხვა საჩუქრებით და ამას ყოველთვის აქვს სადღესასწაულო ხასიათი.²

გარემო, რომელიც ფარდების საბოლოო გახსნის შემდეგ სცენაზე წარმოგვიდგება, არის მეტად თვალწარმტაცი და დანიშნულე. ბაც ამგვარი აქვს — სანახაობა უნდა იყოს ლამაზი, ფერადოვანი, თვალის საამებელი. უფრო ხშირად ესაა პეინაჟით მოხატული

¹ იაპონელები ეროვნულ ტანისამოში განიწყობილები ესწრებიან კაბუკის წარმოდგენებს.

² 1909 წლიდან იაპონიის ეროვნული თეატრების მოვლა-პატრონობა სიოტაკუს ფირმამ იკისრა და დიდ წარმატებით აკეთებს კიდევ ამას. განუსაზღვრელად ვრცელდა ძველი ხელოვნების პროპაგანდის სპეციალური საშუალებები და ღონისძიებები ქაენის შიგნით და გარეთ.

დღი უკანა ფარდა და სცენის მთელ სიღრმეში ფრონტალურად მოთავსებული ხის თეატრალური ცარნაგი, რომელზეც თამაშდება ინტერაქციური სცენები. გარემო მეტად პირობითია. დღეს ეს ამბავი ჩვენს მასურებელს აღარ აოცებს. მაგრამ ურიგო არ იქნება იმის გახსენება, რომ თანამედროვე თეატრის ძირითადი გამომსახველობითი საშუალებები და განსაკუთრებით პირობითობა სწორედ იაპონური ხელოვნების გავლენით აღორძინდა ევროპაში. შექსპირის თეატრ „გლობუსშიც“ მე-16 საუკუნეში ყველაფერი პირობითი იყო, მაგრამ შემდეგ თეატრალური კონსტრუქციებიც შეიცვალა და გაფორმების პრინციპიც. მე-19 საუკუნის ბოლოს ევროპაში სცენა არქეოლოგიურ ნატურალიზმამდე მივიდა და ფანტასტიურად იყო გადატვირთული. ამ დროს გაეცნო ევროპა ჩინურ ოპერას და იაპონურ გრაფიკას და გადატრიალდა ყველაფერი. თეატრალურმა ხელოვნებამ დიდი გავლენა განიცადა და თუკი სიტყვა „გავლენა“ გვეხამუშება, დაუოკებელ ძიებებს დაეარქვათ ძველის აღორძინების სახელი.

არსებობს შეხედულება, რომ თანამედროვე თეატრი მთლიანობაში სამი სხვადასხვა

არაგოტოს სტილი



სკოლის საფუძველზე განვითარდა. ესენია: სტანისლავსკის სკოლა, რომელიც რეალიზმს ამტკიცებს, დიდი ჩინელი არტისტის მეი ლანფანისა, რომელიც თვლიდა, რომ თეატრმა რეალური სამყაროს არსი უნდა გადმოსცეს და ბრეტისა, რომელმაც შეაერთა სტანისლავსკის რეალისტური და მეი ლანფანის სიმბოლისტური დადგმები, ისე რომ, თანამედროვე მყურებელი არცოფ ისე გაუთვითცნობიერებელია იაპონური კაბუკის ფესვებში, რომლებიც იგივეა, რაც მეი ლანფანის ესთეტიკისა. ამ ესთეტიკას საფუძვლად უდევს არა მიბადვის თეორია, არამედ სიმბოლოს თეორია. სცენური მოქმედების სილამაზე არც ნამდვილი იერსახის აღდგენით და არც რეალური ცხოვრების ფორმების გადმოტანით არ იქმნება. გარეგანი მსგავსების მიღწევა არ შეადგენს მათ ამოცანას. მათი მიზანია სიმბოლოზმის ხერხების გამოყენებით რეალური ცხოვრების არსის, ჭეშმარიტი სულის გადმოცემა. ეს — რეალური ცხოვრების თავისებური „კანონიზაცია“, მეტად ტევადი სცენური მოქმედების თავისებური კოდი, რომლის მიზანია მყურებლის წარმოსახვაში კონკრეტული და ზუსტი სახეების გაღვივება.

როდესაც კაბუკის თეატრის ესთეტიკაზე

უტაემონი



ლაპარაკობენ, ხშირად ავლებენ პარატელს უკოეს მხატვრობასთან. მართლაც, ერთნაირია გამოსახვის პრობლემისა და მხატვრობისა. არც ერთი და არც მეორე უნდა იყოს ცდილობენ სინამდვილისა და ვარე სამყაროს ასახვის ისე, როგორც მას თვალი აღიქვამს. ბუნების გამოვლენას არც კაბუკი და არც უკოე არ აპირებენ.

იაპონელი მხატვარი დარწმუნებული იყო, რომ ბუნებაში უკვე ყველაფერი არის: სილამაზეც, გონებაც, სულიერებაც. მხოლოდ საჭიროა დანახვა, გახსნა, გაგება. არა გადაკეთება, არამედ გამოვლენა იმისა, რაც მასში არის. ადამიანი ბუნების ნაწილია. იგი ბუნებაზე მალა არა დგას, არც მის გარეთ, არამედ შიგნით არის მოქცეული.

ბუნების კანონები აღუცილებელი და წმიდა იყო ისევე, როგორც ზნეობის კანონები. ამიტომ ბუნებისადმი დამოკიდებულების ახორციელება, არამედ მხოლოდ გარკვევა, ნათლის მოფენა, მასთან პარამონიული სწრაფვა. ბუნებისადმი სპეციფიკურმა დამოკიდებულებამ პრინციპში განსაზღვრა ერის ესთეტიკა და მისი ხასიათი. იაპონელი ანტროპოლოგები, ფსიქოლოგები და სოციოლოგები ნაციონალური ხასიათის საფუძვლად ესთეტიკურ განცდას თვლიან. იაპონურ ენაში არსებობს განსაკუთრებული ესთეტიკური ცნებების გამოხატველი სპეციალური სიტყვები: ჰანამი — ყვავილებით ტკობა, ცუკიმი — მთვარით ტკობა, იუკიმი — თოვლით ტკობა და სხვა. აქედან გამომდინარეობს იაპონელების ემოციურობა. ცენტრალურ ემოციად სპეციალისტები სხვის კეთილმოსურნეობაზე დამოკიდებულებას თვლიან.

იაპონური ხელოვნების გასაგებად აღუცილებელია აგრეთვე იმ ესთეტიკური პრინციპის ცოდნა, რომელსაც იუგენი ჰქვია, ამ სიტყვას არც ერთ ენაზე არ მოეძებნება შესატყვისი, ამიტომ ვერც თარგმნიან. მისი არსი კი შემდეგშია: ყოველ საგანში, ყოველ ნივთში არსებობს სანუკვარი ილუმალბა. ეს ამ საგნის თუ ნივთის განსაკუთრებულად დამახასიათებელი თვისება კი არ არის, არამედ ის, რაც ამ საგნიდან ზემოქმედებას ატენს ჩვენზე და სწვდება აღმქმელის ცნობიერების სიღრმეებს. კონტაქტი მყურებელსა და შემსრულებელს შორის სწორედ ამგვარ უხილავ ზემოქმედებაზეა დაფუძნებული. მაგ-

რამ იმისთვის, რომ იღუპა არსი სახე-
ბით ადეკატური იყოს, მას დასრულებუ-
ლი სახე უნდა ჰქონდეს, თავისთავად სრულ-
ყოფილი, მშვენიერი. მიბაძვა (მიმეზისი),
უპირველეს ყოვლისა, მშვენიერის გამოვლენ-
ას გულისხმობს, იქნება ეს ქალის სახე თუ
დემონის სახე.

მონო-ნო-ავარეს ესთეტიკური ცნება გუ-
ლისხმობს საგნების ნაღვლიან მშვენიერეა-
სა და წუთისოფლის წარძველობის და ილუ-
ზორულობის იდეასთან შერწყმულ ენოცი-
ურ დამოკიდებულებას სამყაროსადმი, ყვე-
ლაფერის არსში წვდომას გრძნობის მეშვეო-
ბით.

საბი რაციონალურ სიზუსტეს მოკლედუ-
ლი მეტად რთული ცნებაა. ნატივ დახვეწი-
ლობასთან ერთად უხეშ ხალხურ ელფერს
შეიცავს. მთავარი კი ისაა, რომ საბი არა
სარტო ობიექტის გარკვეულ თვისებებს გან-
საზღვრავს, არამედ ამ ობიექტის აღქმის
სპეციფიკურ ხერხს, მეთოდს, რომელსაც
იოძიო ჰქვია და ემოციურ გამოძახილს ნიშ-
ნავს. იოძიო აღმქმელის დიდ შემოქმედ-
ბითს აქტიურობას გულისხმობს, მის აუცი-
ლებელ თანავეტორობას შემოქმედთან. აქვე
უნდა აღინიშნოს ისეთი უჩვეულო ცნებაც,
როგორცაა იტაკარი („ყველაფერი განვ-
ლილია“), ყველაზე გამანადგურებელი და
დამცინავი განსაზღვრება უფარგის ხელგუ-
ნებისა, ესეთისა, რომელშიც ყველაფერი ბო-
ლომდეა ნათქვამი და ამოწურული მსმენე-
ლის ფანტაზიისა, გრძნობისა და აზრისთვის.

კაბუჯის სცენური პირობითობა მყარ და
ღრმა თეორიულ საძირკველს ეფუძნება. აქ
არაფერი არ არის შემთხვევითი. აი, თუნდაც,
ის, რომ მთავარი მასალა დეკორაციისთვის
და მთლიანად თეატრისთვის — ხეა: თეატ-
რის საწყისი საკულტო სანახაობებიდან მო-
დის, ხოლო იაპონელების უძველესი რელი-
გია — სინტო ერთადერთ მასალად თავისი
ტაძრებისთვის სწორედ ხეს მიიჩნევდა.
ხე — სადღესასწაულო რიტუალური წესე-
ბის ძირითადი მასალაა.

კაბუჯის თეატრის ლიტერატურული სა-
ფუძველი ისევე ძველია, როგორც მისი ყვე-
ლა დანარჩენი კომპონენტი. სამნახევარი სა-
სტუქუნის მანძილზე მოდერნიზირების არც
ერთი ცდა არ დასრულდა წარმატებით. აქ
ძირითადად თამაშდება მითოლოგია, ლეგენ-
დები, ისტორიული მოვლენები, რომლებსაც
ზღაპრული ელფერი აქვთ მიცემული და



ვაგატოს სტილის წარმოდგენა. ჩიკამაცუს „მშვეწარე-
ბულთა თვითშველლობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“-
უტამონი ო-სანის როლიში

მონძემონ ჩიკამაცუს ე. წ. „ოჯახური დრა-
მები“, რომლებიც სინამდვილეში მომხდარ
ამბებს აღწერენ, მაგრამ ამ ამბებსაც მიცე-
მული აქვთ ფანტასტიკური ელფერი. ბევრი
პიესა კაბუჯის თეატრს თოჯინების თეატრის
რეპერტუარიდან აქვს გადმოტანილი. თოჯი-
ნების თეატრი — ჯორუტი იაპონიაში უფრო
აღრე არსებობდა, ვიდრე კაბუჯის თეატრი³.

ჯორუტი ძალიან პოპულარული სანახაო-
ბა იყო, როდესაც კაბუჯი დაარსდა და
ცოცხალმა მსახიობებმა დაიწყეს თამაში.
ისინი ცდილობდნენ თოჯინებისთვის მიება-
ძათ. თოჯინების თეატრის დიდი გავლენა
კაბუჯის წარმოდგენების ერთ-ერთი სპეცი-
ფიკური თავისებურებაა. მსახიობების მოძ-
რაობებში, შესტეებში, მიმიკაში შესამჩნევია
მარონეტული ტექნიკის კვალი. ამით აიხს-
ნება მსახიობის ყოველი მოძრაობის ერთ-
გვარი დეცენტრალიზაცია, დანაწევრება ცალ-
კეულ მომენტებად. ეს ბუნებრივი იყო თო-
ჯინებისთვის და მსახიობის თამაშის დამახა-
სიათებელი პირობითობა გახდა. ამაზევეა
დაფუძნებული ყოველი მოძრაობის სწრაფვა
პოზისკენ, სტატიკური მდგომარეობისკენ,
რაც ტექნიკური პირობების გამო აუცილებე-
ლი იყო თოჯინებისთვის. თოჯინების თეატ-
რის გავლენით აიხსნება აგრეთვე მსახიობის
მიმიკის ტენდენცია ნიღბისადმი. მართალა,
ისინი უნიღბოდ თამაშობენ, მაგრამ მთო-
რთული გრძობი ფაქტობრივად ნიღბია.
მსგავსი მაგალითები კაბუჯის სასცენო ხე-
ლოვნებაში ბევრია.

³ იაპონიაში დღესაც არის თოჯინების საოცარო
თეატრი — ბუნრაკუ.



მსახიობი სენძიაკუ

დამახასიათებელია კაბუჯის სასცენო მეტყველება. შესაძლებელია, ისიც ჯორჯის დეკლამაციით არის გაპირობებული. კაბუჯის სასცენო მეტყველება ძალიან განსხვავდება ჩვეულებრივი სალაპარაკო მანერისაგან. ესაა მეტყველების სრულიად განსაკუთრებული ტიპი, რომელიც დეკლამაციურ რეჩიტატივსა და სიმღერას შორის მერყეობს. კაბუჯის მსახიობს უნდა შეეძლოს დეკლამაციური კითხვიდან სიმღერაზე თანდათანობით გადასვლა. პათეტიკის გაძლიერებასთან ერთად აქტიორის მეტყველება დეკლამაციური მანერისაგან ჯერ მხოლოდ რეჩიტატივში უნდა გადავიდეს, ხოლო შემდეგ განსაკუთრებულ სცენურ სიმღერაში. როგორც ამბობენ, ეს არის სიმღერა, რომელსაც გვიყვებიან და მოთხრობა, რომელსაც მღერაინ. ანალოგიური ამბავია მოძრაობის სფეროშიც: გარკვეულ ადგილებში მსახიობს ევალება პირობითრეალისტური ფესტის შეცვლა პლასტიკურით, ხოლო შემდეგ — ნამდვილი ცეკვით.

კაბუჯის თეატრში ჯორჯისაგან მუსიკაც გადმოიტანა, როგორც მთელი მოქმედების საფუძველი. წარმოდგენები მთლიანად მუსიკის თანხლებით თამაშდება. შემორჩენილია მოთხრობელიც (გიდაიუ), თუმცა თოჯინების თეატრისაგან განსხვავებით, სცენაზე მოქმედ პირებს აქვთ თავიანთი ტექსტი. სხვათა შორის, გიდაიუ მე-17 საუკუნეში მცხოვრები მსახიობის გვარია, რომელიც ისეთი დიდი ოსტატი ყოფილა და იმდენად დაუხვეწია

მოთხრობელის საშემსრულებლო ხელოვნება, რომ მისი გვარი ზოგად სახელად გადმოვიტყუა.

კაბუჯის თეატრს აქვს სამსახიობო ფესიონალიზაციის მეტად თავისებური პრინციპი. თეატრალური კოლექტივი ორ ჯგუფად იყოფა: 1. ოსტატები (ნადაი) და შეგირდები (ნადაი სიტა). სიტყვა ნადაი ნიშნავს „მსახიობს“, რომელსაც აქვს განსაკუთრებული სახელი და ეს უნდა გავიგოთ პირდაპირი მნიშვნელობით. ნადაის ჯგუფის მსახიობები ატარებენ ისტორიით და ტრადიციით დანათლულ სპეციალურ აქტიორულ სახელებს, რომლებიც ნამდვილს სცვლიან არა მარტო თეატრში, არამედ ცხოვრებაშიც. აქვთ რა საკუთარი სახელი, ამ მსახიობებს აქვთ აგრეთვე თავიანთი საკუთარი აღიარებული და დაკანონებული აქტიორული სტილი, რომელიც მჭიდრო კავშირშია მათს სახელთან.

არსებობს აქტიორული სახელების გარკვეული რიცხვი, რომელიც საგრძნობლად არ მერყეობს, ძირითადად მუდმივია. ამ სახელების წარმოშობა კაბუჯის ისტორიასთან არის დაკავშირებული. სამნახევარი საუკუნის მანძილზე თეატრს მრავლად ჰყავდა დიდი მსახიობები, რომლებმაც შეჰქმნეს და განავითარეს მთლიანად კაბუჯი და მისი ცალკეული ნაწილები. ამ მოღვაწეთა სახელები წმინდა თეატრის ისტორიაში. რომელიმე დიდი მსახიობის თამაშის ხერხები წმინდა კაბუჯი ყველა მსახიობისთვის. კაბუჯი მკაცრად იცავს მეტყვარეობითობას ჯერ კიდევ სკოლისა და ტრადიციის, შემდეგ კი — სახელის. დიდი ოსტატის თამაშის მანერა თანდათან მის მოწაფეებთან გადადის, მისი სიკვდილის ან სცენიდან წასვლის შემთხვევაში საუკეთესოს რჩება მისი სახელი. წარმოიქმნება განსაკუთრებული აქტიორული დინასტიები, არა სისხლით, არამედ სულით ნათესაობაზე, მხატვრულ-არტისტულ ერთიანობაზე დაფუძნებული, გარდაიცვალა კი უფრო პირველი, მაგრამ მის შემდეგ დაიბადნენ კი უფრო მეორე, მესამე და ა. შ. უპველესი აქტიორული დინასტიების ფუძე კაბუჯის ხელოვნების აკანშია. მაგალითად, სახელგანთქმული მსახიობი, უბადლო ონაგატა — ნაკამურა უტაემონ მეექვსე იაპონიის ყველაზე საპატიო ტიტულის „იაპონიის ცოცხალი განძის“ მფლობელი, უძველესი დინასტიის წარმომადგენელია და, როგორც საუკეთესოს წი-

ლად ხვდა ატაროს უტაემონის სახელი, მისი შვილობილი მსახიობი ფუკუსუკე დროთა განმავლობაში, თუ დიამსახურებს, ალბათ მიიღებს ამ სახელის ტარებს უფლებას⁴.

ძველი აქტიორული სავარაუდოები აგრეთვე კაბუკის კლასიკური პიესების მფლობელებიც არიან. მაგალითად „სახელგანთქმული თერამეტა პიესის კრებული“ იჩიკავას გვარის საკუთრებაა, ონოეს ოჯახს ათი პიესის კოლექცია აქვს.

ერთი მსახიობი შეიძლება რამდენიმე სახელს ატარებდეს ცხოვრების მანძილზე. მსახიობი თეატრალურ მოღვაწეობაში გარკვეულ საფეხურებს ვადის, აქ ივლისსმება ასაკობრივი და შემოქმედებითი ფაქტორებიც და, თამაშის ხერხების ევოლუციაც. ყო-

4 იაპონელების დამოკიდებულება კაბუკის მსახიობების მიმართ მოწინებთ არის ალავსე. კაბუკის მოსალოდნელ გასტროლებთან დაკავშირებით იაპონიის ინტერნაციონალური სახლის პასუხისმგებელი მდივანი ქანი პიროკო კაკო დაინტერესდა ამ ზღვრულს, შესაძლებელი იქნება თუ არა თბილისში იაპონურ კერძებს დამზადება: ჩვეულებრივ, იაპონელები მიირთმევენ სხვა კერძებს იაპონიის ვარეთ, მაგრამ კაბუკის მსახიობები ხომ ჩვეულებრივი ადამიანები არ არიანო... მსახიობები სცენაზე გასვლის წინ ლოცულობენ კულისებში მოთავსებულ სალოცავთან.

მარუჰონის სტუდო



მფრინავი სული

ველ გარკვეულ ეტაპზე იცვლება სახელი. ახალ შიხარსს ახალი დასახელება უნდა შესვამებოდეს.

პროფესიული დაოსტატება მოღვაწეობის ყველა სფეროში ზედმიწევნით დამახასიათებელია ისეთი გულმოდგინე და გამარჯვებულისთვის, როგორც იაპონელები არიან და, რა თქმა უნდა, სამსახიობო ხელოვნება არ წარმოადგენს გამონაკისს. ოსტატობის და ტექნიკის სრულყოფას ხელს უწყობს სპეციალიზაცია კონკრეტულ დარგში. შეიძლება უცნაურადაც მოგვეჩვენოს, რომ კაბუკის თეატრში არსებობს, მაგალითად, ისეთი ამპლუაც, როგორცაა „ცხენის ფეხები“. მაგრამ ეს კიდევ არაფერი. კაბუკის თეატრში სპეციალიზირებულია ისიც, ვინ უნდა განასახიეროს ფეხების წინა და ვინ უკანა წყვილი. ეს არ არის ახილება. ბუტაფორიულ ცხენს ჩვეულებრივ ორი მსახიობი ატარებს სცენაზე, წინა და უკანა ფეხების მოძრაობა მართლაც განსხვავებულია, თუნდაც იმიტომ, რომ წინა წყვილს ინიციატივა მოეთხოვება, უკანა წყვილი კი მიჰყვება მის მოძრაობას. ეს ამბავი ჩვენ, შესაძლოა, კუროიოზულად მოგვეჩვენოს, მაგრამ საკუთარი ადგილის ცოდნა და გულმოდგინება დაოსტატებაში დიდი შეღავათია საზოგადოებისათვის, სადაც აღამიანებს ერთმანეთთან ურთიერთობა უნდებთ, იმაზე რომ არაფერი ვთქვათ, რომ საქმის ცოდნას ყველასთვის კარგი შედეგი მოაქვს.

შექსპირის თეატრ „გლობუსში“ მაშინ, როცა შექსპირი მოღვაწეობდა, დასში მხოლოდ მამაკაცები იყვნენ და ყველა როლს ისინი ასრულებდნენ. მამაკაცები თამაშობდნენ ჯულიეტას, ოფელიას, ჰორციას, დეზდემონას... და შექსპირი წერდა მათთვის.



კუმბლორი

კაბუკის თეატრის დამაარსებლად ქალი — მოცეკვავე ოკუნი ითვლება. თავდაპირველად მის დასში მხოლოდ ქალები ყოფილან. ზნეობის პრინციპების დასაცავად მთავრობას აუკრძალავს მათი გამოსვლები, მაგრამ ვინაიდან მაცურებელს მათი ხელოვნება ძალიან შეჰყვარებია, ქალი მსახიობები მამაკაცებით შეუცვლიათ და ასე დარჩა დღემდე. კაბუკის თეატრში ყველა როლს მამაკაცი ასრულებენ. დღეს ეს ამ თეატრის ყველაზე დიდი თავისებურებაა. ქალის როლის შესრულება — ამჟღავნებს, რომელსაც იაპონურად ონაგატა ჰქვია, — ყველაზე საპატიოა კაბუკის თეატრში.

კაბუკი არ ცდილობს ნატურალისტური რეალიზმის მიღწევას დიალოგის გადმოცემისას და არც ფიზიკური მოძრაობის დროს, როგორც ევროპულ ან ჩვენს თეატრშია მიღებული. მართალია, დეტალებს დიდი ყურადღება ეთმობა ე. წ. „საოჯახო დრამებში“ (სევა კუოჯენ), მაგრამ ამავე დროს აქ რეალიზმის დონე მკაცრად ლიმიტირებულია. რომ აღარაფერი ვთქვათ, კლასიკური პიესების (არაგოტო) შესრულებაზე, რომლებშიც მთავარია ბერისა და მოძრაობის სილამაზე.

არაგოტოს კლასიკური სტილი ყველაზე ძველი, ამტომაც ყველაზე დახვეწილია, მაგრამ ამავე დროს რთულია და მსახიობისგან დიდ ოსტატობას მოითხოვს. როგორც ამბობენ, ეს სტილი გენროკუს ხანის უნიკალურ სულს ასახავს. ჩვენი გაგებით, ეს — რანდული სანახაობაა გმირით, რომელსაც მკლავი ერჩის და ცოტა ყოყლოჩინობს კიდევ. მაგრამ თან ხუთი-ექვსი წლის შავშვივით უმანკოა. არაგოტოს სტილის აქტიურული ტექნიკა გაზვიადებულ პოზებს მოითხოვს —

მე, როპპო. მის თავისი ნაირსახეობები აქვს. აქ ყველაფერი ზუსტად არის დღე-ნილი, როგორც ცეკვის ილეთები.

როგორც წესი, ყოველი მოქმედება კაბუკის სცენაზე პირისახით მაცურებლისკენ არის მიმართული. მსახიობები დიალოგის დროსაც არ უყურებენ ერთმანეთს. როცა რომელიმე მსახიობმა შეორეს რაიმე საგანი უნდა გადასცეს (წერილი, ხმალი და ა. შ.). გადასაცემი საგანი ჯერ მაცურებლისკენ მი-აქვს და შემდეგ აწვდის პარტნიორს. სცენიდან კულისებში გასვლისას, მსახიობი ჯერ მაცურებლისკენ გადადგამს სამიოდ ნაბიჯს და შემდეგ სტოვებს სცენას.

არაგოტოს და მარუჰონის გმირულ-რანდული სტილის გვერდით განვითარდა შედარებით უფრო რბილი სტილი — ვაგოტო. ეს ძირითადად სამიჯნურო წარმოდგენებია, რომლებშიც უღებლო სიყვარული შეყვარებულთა თვითმკვლელობით მთავრდება. სამიჯნურო სცენები განსაკუთრებულად არის სტილიზებული კაბუკის თეატრში. ისინი მკაცრად არის ლიმიტირებული „თამაშის წესებით“. ყოველ პოზას, მოძრაობას, ფესტს გარკვეული პირობითი მნიშვნელობა აქვს. სტილიზებულია ტირილი, სიცილი, არსებობს მათი გამოხატველი დაკანონებული მოძრაობები. სამიჯნურო სცენების რამდენიმე განსხვავებული ტიპი არსებობს, ერთ-ერთი მათგანია მიჩიუკი. კუდოკი — ლირიკული დიალოგებია. აისო — ზუკაში იმ სცენების ტიპია, რომლებშიც სიყვარული მოვალეობის გრძობას ეწირება. მარუჰონის და ვაგოტოს სტილის წარმოდგენებში ხშირად იყენებენ მთხრობელს (გიდაიუ), რომლის დეკლამაცია სიამისენის (ჩვენი ფანდურის მსგავსი სამსიმიანი ინსტრუმენტი) თანხლებით მიმდინარეობს.

კაბუკის მსახიობების სისცნო ჩაცმულობა ამ წარმოდგენების ერთ-ერთი შთამბეჭდავი ასპექტია თავისი რვალისმოჭურელი სილამაზით. გარდა ამისა, ყოველი კოსტიუმის მოდელისა და ფერის შემწეობით მაცურებელმა პერსონაჟის ხასიათი უნდა ამოიცნოს. აქაც მკაცრი ნორმატივია დაკანონებული. დაკანონებულია აგრეთვე თითოეული კოსტიუმის ხმარების წესი. მაგალითად, პრინციპების როლისთვის არსებობს განსაკუთრებული წითელი ჩაცმულობა. ამგვარი კოსტიუმის ტარებისას მსახიობს მარჯვენა ხელი მკერდის წინ უნდა ჰქონდეს, ხოლო მარ-

ცენა სხეულიდან დაშორებული მხრის გასწვრივ. ექსტიკულაცია ამ ძირითადი პოზიციიდან გამომდინარეობს. მსახური ქალები, მზიარულ ფერებში იმოსებიან. სერიოზულ, მკაცრ მანდილოსნებს ფარჩის ქსოვილები აცვიათ. მოდელები და ფერი ხასიათიდან გამომდინარეობს.

ზოგიერთი როლისთვის არსებობს განსაკუთრებული, გაზვიადებული კოსტიუმები, რომლებსაც, მაგალითად, უსომოდ გრძელი შარვლის ტოტები აქვს, ანდა ისეთი გიგანტური სახელოები, რომ მოძრაობისას მსახიობს სცენის მსახური (კურომბო) ეხმარება. კურომბო კაბუკის სპეციფიკური ატრიბუტია, თუმცა უკვე ცნობილი და გადმოღებული ევროპულ თეატრში. ვ. მეიერჰოლდმა ჯერ კიდევ 1910 წელს გამოიყენა კურომბოს ტიპის მსახურები თავის ცნობილ „დონ ჟუანში“. კაბუკის სცენაზე კურომბო შავებში მოსილი დამხმარე მსახიობია, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს წარმოდგენის სიუჟეტთან და იგულისხმება, რომ მაყურებელი მას არ ხედავს და ვერ ამჩნევს. ის კი თავისუფლად მოძრაობს სცენაზე და ასრულებს ყოველგვარ დამხმარე სამუშაოს.



თოჯინების თეატრის წარმოდგენა

გიდაიუ და სიამისეზე დამკვრელი



სცენის ავეჯს, რეკვიზიტს და ზოგჯერ, როგორც აღვნიშნე, მსახიობს კოსტიუმის ტარებაშიც ეხმარება.

რუხი ფერი ადამიანს სხეულში დაბუდეული თავის სულის მანიშნებელია და ვინაიდან ზოგჯერ პერსონაჟის ქეშმარიტი ხასიათის გამოაშკარავება მაყურებლის თვალწინ ხდება, განსაკუთრებულად არის დამუშავებული კოსტიუმის სწრაფი გამოცვლის ტექნიკა.

მოქალაქეებს თავიანთი სცენა ჩაცმულობა აქვთ, მაღალი კლასის კურტიზანებს უძვირფასესი კოსტიუმები აცვიათ და ღიღი შენაკული პარიკი ახურავენ თავზე. პარიკი კაბუკის თეატრში ყველასთვის აუცილებელია. ისიც აგრეთვე უსტატ შეეცდებოდა ხასიათს. ყველასთვის აუცილებელია აგრეთვე რთული ნიღბისმაგვარი გრძელ, როსელსაც ნატურალისტურ რეალიზმთან არავითარი კავშირი არა აქვს. არსებობს განსაკუთრებულად გაზვიადებული გრიმი გარკვეული ჯოლებისთვის — კუნადორე, რომდენიმე ვარიაციით. მას არავითარ სტილის წარმოდგენებში იყენებენ. გათვითცნობიერებული მაყურებელი სახის ფერით და მოხატულობით ხედავს, როდის არის პერსონაჟი კარგი და როდის — ცუდი.

კაბუჯის 'დევორაციის პირობითობა ზემოთ უკვე აღვნიშნე. ამავე დროს აქ უყვართ სხვადასხვა სასცენო ეფექტები, მაგალითად, თოვლი, ან ზღვაში ნავით გაცურვა. ზღვის ტალღები გამოჭრილ გრძელ ფიცარზე იხატება. ფიცარებისა და ნავის სხვადასხვა მიხარბულებით მოძრაობა ქმნის ცურვის შთაბეჭდილებას. დაღამებისას ლურჯი ფარდა ჩამოშვება ხოლმე, განათება კი არ კლებულობს. როცა თენდება, ლურჯი ფარდა ძირს ვარდება და კურომბოს სცენიდან გააქვს. მოძრაი წრე, რომელიც ევროპაში საკმაოდ გვიან შემოვიდა, კაბუჯის თეატრს დაარსებიდან ჰქონდა. წრეს სხვადასხვა ეფექტებისთვის იყენებენ. თავიდანვე ჰქონდათ ე. წ. ლიუკები, რომლებსაც ხშირად ხმარობენ პერსონაჟის მოულოდნელი გამოჩენისას ან გაქრობისას.

კაბუჯის სცენის რეკვიზიტი ნამდვილია. აქ არ იყენებენ ბუტაფორიას. მრავალი სახის იარაღი, აღჭურვილობა, ნაირნაირი კოლოფები, მარათები, ულამაზესი ქოლგები და შირბები, გრაგნილები ზუსტად ისეთივეა, როგორსაც იაპონიის ნაციონალურ მუზეუმში იხილავთ. ამ მუზეუმის ექსპოზიციას მოგაგონებენ კაბუჯის თეატრის რეკვიზიტის და კოსტიუმების სამაგალითო საცავები. ცხოველთა სამყარო კაბუჯის სასცენო რეკვიზიტის შესაქვეყი თავისებურებაა: ძაღლები, მეღიები — სათამაშოებია, რომელთაც კურომბოები ამოძრავებენ, როგორც თოჯინების თეატრში. ჩიტები და პეპლები გრძელ, დრეკად ჯოხზეა მიმაგრებული და აგრეთვე კურომბოების მეშვეობით დაფრინავენ.

როგორც უკვე აღვნიშნე, კაბუჯის წარმოდგენები მუსიკის თანხლებით მიმდინარეობს. მუსიკოსები სცენის მარცხენა მხარეს თავსდებათ უალუზის მსგავსი ხის კედლის უკან (გეზა). ვაგოტოს სტილის წარმოდგენებში ავანსცენის კუთხეში სხედან. თავიანთი ინსტრუმენტებით ისინი ხმოვან ეფექტებსაც ქმნიან. სამი სახის ხმოვანება იქმნება აქ: აიკატა — თანმხლები მუსიკა მოქმედების ფონისთვის, უტა — სიამისენის აკომპანიმენტი სიმღერებისთვის და ნარიმანო — ხმები ხის ჩასაბერი და დასარტყამი ინსტრუმენტებით. მუსიკალური პარტიტურა მეტად

როულია. აქ ყველა ნომერს თავის სახედა, როგორც ყველაფერი იაპონიაში, თავისი სახელწოდება აქვს. სპეციალური მუსიკალური ნომრები არსებობს ყოველი პერსონაჟის გასვლა-გამოსვლისთვის ცალკე, წელიწადის დროთა და დღე-ღამის მონაკვეთების აღსანიშნავად და კიდევ უამრავი სხვა შემთხვევითვის. არის, მაგალითად, თოვლის ხმაც. მცლებულია რომელიმე წარმოთქმული ფრაზის მუსიკით აქცენტირება. ამას სიამისენზე დამკვრელი აკეთებს. სხვათა შორის, ვაგოტოს სტილის წარმოდგენებში როცა გიდაიუ და სიამისენზე დამკვრელი ავანსცენაზე სხედან, ხშირია მუსიკოსის ძალიან უცნაური ხორხისმიერი შემახილები, რომლებსაც, ალბათ, მეტრონომის დანიშნულება აქვს ტემპო-რიტმის ორგანიზებისთვის, მაგრამ ამავე დროს, მყუერბლისთვის ემოციურად შთამბეჭდავია, იმასაც თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ მსახიობს საოცრად განყენებული სხე აქვს.

კაბუჯის თეატრში ყველაფერი მშვენიერი და თვალის საამებელი უნდა იყოს. დარდის, ან მკვლელობის სცენების უსიამოვნება გარეგნული სილამაზით არის შემკული და სპეციალური გახმოვანება ახლავს. სილენძის გონჯის დარტყმა, ან ზოგჯერ სპაირისპიროსადღესასწაულო მუსიკა. კონტრასტის ეფექტს ჩვენი თეატრიც ხშირად იყენებს ამ ბოლო დროს, ოღონდ სხვა დანიშნულებისათვის და ვინაიდან არაერთხელ რომიხდა იმის თქმა, თუ რამდენი რამ გადმოიღო თანამედროვე თეატრმა კაბუჯიდან, დასასრულს განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ამ ხელოვნების სიდიადე სწორედ თანამედროვეობა. თან დაკავშირებით. თავისთავად ხომ საოცრებაა ძველისძველი თეატრის ცოცხალ ექსპონატად შემონახვა, მაგრამ უღევია მასში ჩამარხული მადანი, რომელსაც გაუთავებლად იყენებს ადამიანი და რომელსაც ბოლო არა აქვს. რა ბედნიერები ვიქნებოდით ჩვენც, ჩვენი საწყისი ეროვნული თეატრი, ან, თუნდაც, დრამატურგია რომ შემოგვრჩენოდა..

ახალი მასალები საქართველოს სამსრეთში

პროვინსიების მოხატულობათა შესახებ

(ნ. ტიერის პუბლიკაციის მიხედვით)

ზაზა სხირტლაძე

ტაო-კლარჯეთის ძეგლთა დიდი მნიშვნელობა ქართული კულტურის წარსულის კვლევისას საყოველთაოდ აღა ცნობილი. ისტორიული სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს მიწა-წყალზე შემორჩენილი ხუროთმოძღვრული და სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებნი ხომ ისეთი ღირსებისა და მნიშვნელობისაა, რომ მათი გათვალისწინების გარეშე ბევრი რამ ქართული და საზოგადოდ აღმოსავლურ-ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხთა რიგადან გადაუჭრელი, ამოუხსნელი დარჩებოდა. სწორედ ამიტომ, რომ მკვლევარები სავანგებო ყურადღებას იჩენენ ყველა იმ ახალი ნაშრომისადმი, რომელიც საქართველოს სამხრეთი პროვინციების ძეგლთა შესწავლას — მათს აღნუსხვას ან მხატვრულ ღირსებათა ნათელქმნას ეძღვნება.

1984 წელს თურნალში „Bedi Kartlisa“ (ტომი XLII) დაიბეჭდა ფრანგი მკვლევარის ნიკოლ ტიერის წერილი „ქართული მოხატულობები თურქეთში“, რომელიც ტაო-კლარჯეთის რამდენიმე, შედარებით ნაკლებ ცნობილ, კედლის მხატვრობის ძეგლს ეხება.¹

ნიკოლ ტიერის სახელი კარგადაა ცნობილი ჩვენი საზოგადოებისათვის. მეუღლესთან — მიშელ ტიერისთან ერთად მან რამდენჯერმე იმოგზაურა როგორც საქართველოში, ისე მის ისტორიულ პროვინციებში. ამ მოგზაურობათა შედეგად ფრანგმა ავტორებმა არაერთი საყურადღებო გამოკვლევა გამოაქვეყნეს ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ არსებულ ქართულ ძეგლთა შესახებ. ამ ნაშრომთა შორის, ცხადია, გამორჩეული ადგილი უჭირავს იმ პუბლიკაციებს, რომლებ-

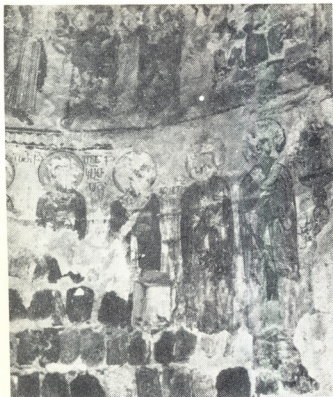
იც ტაო-კლარჯეთის ეკლესია-მონასტრებსა და მათ მოხატულობებს ეძღვნება.²

ქართველოლოგიურ თურნალში გამოქვეყნებული წერილი არ არის დიდი მოცულობისა (მას ჩვიდმეტი გვერდი უჭირავს), თუმცა იგი უხვად არის ილუსტრირებული — ტექსტის ბოლოს დართული კარგი ხარისხის ფოტოები ავტორისეულ მოკლე აღწერებთან ერთად ის ერთობ ფასეული მასალაა, რომელიც რამდენადმე მაინც სრულმყოფს ჩვენს ცოდნას ნარკვევში წარმოდგენილ ძეგლთა ფერწერული შემკულობის ცალკეულ მხარეთა თაობაზე.

„ბედი ქართლისას“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული წერილი მხოლოდ ერთი ნაწილია ავტორის მიერ ჩაფიქრებული გამკვლევისა საქართველოს სამხრეთი პროვინციების კედლის მხატვრობის ძეგლთა შესახებ (ამაზე სათაურს ქუემით დასმული რომაული ციფრი I-ც მიუთითებს). ნაშრომის შემდგომი (II) ნაკვეთი, ნ. ტიერის მითითებით (გვ. 133), ხახულის, ოშკისა და ტბეთის ეკლესიათა ფრესკებს მიეძღვნება.³

ოპიზა

ტაო-კლარჯეთის ამ ერთ-ერთი უპირველესი მონასტრისა და იოანე წინამორბედის სახელობის მისი მრავალგზის აღდგენილ-გადაკეთებული გუმბათიანი ეკლესიის შესახებ მრავალჯერ დაწერილა,⁴ ძველის ფერწერული შემკულობის შესახებ კი დღემდე ფაქტიურად არა ვიცოდით რა. ეკლესია ნ. ტიერის პირველად 1959 წელს უნახავს. მაშინ ნაგებობას ჭერ კედლე ედგა გუმბათი. ფრესკებიც სწორედ იქ ყოფილა შემორჩენილი.



დოლისყანა, აფსიდის სამხრეთი კედლის ფრესკები

კუნის ბოლო და XIII საუკუნის დასაწყისი, ანუ მონასტრის განსაკუთრებულ თავების ხანა.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

დოლისყანა

ამ ეკლესიის სახელი ნ. ტიერის წერილში ქართული ფორმისაგან რამდენადმე განსხვავებულადაა მოცემული — Dolisan. ისტორიული შავშეთის ტერიტორიაზე, მდ. იმერხევის ხეობაში მდებარე ეს გუმბათიანი ნაგებობა X ს-ის შუახანებით თარიღდება⁵. მისი მოხატულობის შესახებ ცნობები ჭრეკიდევ ა. პავლინოვიან მოიპოვება⁶; ფრესკების შესახებ მოკლედ მიუთითებს ნ. მარცი, რომელსაც აქ ზოგი წარწერაც ამოუკითხავს.⁷

1964 და 1967 წლებში ნ. ტიერის დოლისყანაში ყოფნისას, ეკლესიაში ფერწერული შემკულობა ფრაგმენტების სახით შემორჩენილი ყოფილა აფსიდში და გუმბათში, აგრეთვე სამხრეთი პორტალის ტიპანზე

აფსიდის დეკორი

აი რას წერს ფრანგი მკვლევარი ოპიზის ეკლესიის მოხატულობის ფრაგმენტთა შესახებ:

ინტერიერში, გუმბათის ყელის შემამკობელ ქვეს ცრუ თაღში, რომლებიც სვეტებს ეყრდნობა, ჩაბატული იყო დიდი ზომის თითო ფიგურა დრავირებული შესამოსელით. შემორჩა მხოლოდ სხეულთა შუა ნაწილი, ზეცად აღმართული მარჯვენა ხელი, პერსონაჟთან ერთს კი მარცხენა ხელში ვაშლი გრავირლიც ეჭირა. როგორც ჩანს, ეს იყო წინასწარეტყველები, წარმოდგენილი მოციქულთა ფიგურებს ქვემოთ გუმბათის ზედა ნაწილში განთავსებული ამბლებს კომპოზიციიდან, გუმბათის ამ პროგრამის შესაბამისად, რომელიც გავრცელდა ქალაქდონორ სამყაროში IX საუკუნიდან მოციქულური და რომელსაც მიმართავდნენ ვიდრე XIII საუკუნემდე. ხშირად „დიდებაში“ მოქცეული ქრისტეს შემცველი ჯვრით ცენტრში.

ოპიზის ეკლესიის აწ დაღუპული მოხატულობის ზუსტი დათარიღება, ნ. ტიერის აზრით, ამჟამად თითქმის შეუძლებელია. ავტორი მიუთითებს, რომ სქემა მოხატულობისა X—XI სს. ტრადიციებთან აშუავენებს სიახლოვეს; დასახელებული პერიოდი — მიუთითებს იგი — შესაძლოა ისევე იყოს მიხალბი ამ შემთხვევაში, როგორც XII საუ-

მოხატულობა შემონახულია მარტოოდენ სამხრეთ ფრთაზე, ისიც მხოლოდ ნაწილობრივ, თუმცე აქ აღვილად გაირჩევა სამრევისტრიანი პროგრამა, რომელიც კარგადაა ცნობილი საქართველოსა და მცირე აზიაში. კონქში წარმოდგენილი იყო საყდარზე მკდომი ქრისტე, რომლის ფიგურისაგან შემორჩა მხოლოდ დრავირებული ღია ცისფერი ჰიმატიონით ნაწილობრივ დაფარული მეწამული კვართის ქობა და სუსპენდიუმზე განთავსებული ერთი ტერფი ანტიკური ტიპის ფეხსაქმისთურთ. ქვემოთ წარმოდგენილა იყო მოციქულთა ფიგურა მდგომი, ფრონტალურ ფიგურები, დამახასიათებელი XI ს-ის ზოგიერთი კომპოზიციისათვის. შემორჩა ექვსი მოციქულის უთავო სილოეტი ცენტრალური სარკმლის მარჯვნივ; მათგან პირველი მარჯვნივ, წარბოცილი თავის სიმაღლეზე იკითხება დაქარაგმებული სახელი ონენისი — ი (ოანე) ე. ანტიკური ტიპის დრავირებას შემოუნახავს თავისი ფერები, განსაკუთრებით პირველ ორ ფიგურაზე: ესაა ვარდისფერი კვართი წყლისფერი მწვანე მოსასხამის ქვეშ და მოწითალო-ყავისფერი მოსასხამით დაფარული მონაცისფრო-ცისფერი კვართი. ქვედა რეგისტრი ეთმობოდა აფსიდის სარკმლის ძირში გამოსახული მაღალი შანდლით ორ ჭგუფად გაყოფილ მღვდელთმთავართ, რომელთაგანაც მხოლოდ ექვსი

ფიგურა შემორჩა. ეკლესიის მამები ფრონტალურად დგანან, წიგნით ხელში; მათს შესამოსელს შეადგენს კვართი, ფელონი და დამახასიათებელი აქსესუარები: ომფორი (რომელიც ხშირად მარცხენა მკლავზეა გადაფენილი, ხოლო წიგნი შემოდნა დევს), ეპიტრაქილი და ენქერი; ყოშები გაფორმებული არაა, ხოლო ეპიგონაციონი, გვიანი ხანის აქსესუარი, არ დასტურდება. ფიგურათა დაყენება სტერეოტიპულია, ყველ მათგანი წარმოდგენილია განდიდების უსტით, უჭირავს რა წიგნი მოსასხამით დაფარულ მარცხენა მკლავზე.

შემორჩა ორი სახეობა: ექვსთავან მეორის თავის მარჯვენა იკითხება: **ილ(ა)ვრი(ო)ნ**; მომდევნო ფიგურის თავის აქეთ-იქით — **წ(მიდა)ა ე(რი)გ(ო)ლი: საკვ(ველ)თმოქ(მე)დი**. სხვა სახელები წარხოცილა, ხოლო ის, რაც დარჩა წარწერათაგან ბოლო ორი მღვდელთმთავრის მხრების აქეთ-იქით, ძალზე ფრაგმენტულია; რამდენადაც აქ მოხსენებულია დეკანოზი, შესაძლებელი ხდება გვევარაუდა ისტორიული ტექსტის არსებობა.

რეგისტრის გარეთა კიდეზე წარმოდგენილი იყო მალაღი, ყვითელი ფერის შანდალი დიდი ზომის სანთლითურთ: ლიტურგიული რეგის ეს გამოსახულება ძალზე დამახასიათებელია ზოგიერთი ქართული აფსიდური პროგრამისათვის.

გუგაბათის თაღისა და აულის ღაგორი

უწინ აქ განთავსებული ყოფილა მოხდენილი კომპოზიცია რამდენიმე რიგად: ორი რეგისტრი ამალღებისა თაღში, ხოლო ძველი აღთქმის ფიგურათა სერია ყელში. აქ ამჟამად მხოლოდ ფრაგმენტებია შემორჩა. მათი ნახვა ჩვენი იქ ყოფნისას ადვილად შეიძლებოდა — გუგაბათის ყელის ძირში გლუვებმა ფიცარნავი აავეს, რათა ეკლესიის ზედა სივრცე გამოეყენებინათ მეჩეთად, რომელზეც კიბით აღიოდნენ.

ამალღებიდან ამჟამად შემორჩა მხოლოდ ნათლის შარავანდში მოქცეული ნახევარ-ფიგურა უფლისა, ოთხთავან ორი მთავარანგელოზის ზედა ნახევრები, წმ. პეტრეს ზედატანი და მომდევნო მოციქულის რამდენიმე ფრაგმენტი. ქრისტეს გამოსახულება მხოლოდ გამუქებული სილუეტის სახითაა დარჩენილი. მის მარცხენა მხარზე გაიჩე-

ვა მონაცრისფრო-იისფერი დრაპირება მონასხამისა წითელი ფერის კვართს შემოდნა აგრეთვე თავის მონახაზი, თვალბეჭდვით პირის ძალზე მკრთალი ნახატი, თხელისფერის ხაზი და სახის შემომსახურავი თმის ფაფუკი მასა; მთლიანობაში ყოველივე ეს ატენის სიონის პორტრეტთა პლასტიკისა და ტიპოლოგიის ტრადიციის რიგში დგას. მთავარანგელოზებს მოსავს ვარდისფერი კვართი მონაცრისფრო-ცისფერი მოსასხამის ქვეშ ან მონაცრისფრო-ცისფერი კვართი და ვარდისფერი მოსასხამი. ისინი მძლავრად ჰფრენენ, აქვთ ძლიერი ფრთები და მათი სხეული დინამიურადაა დახრილი, ამასთან ზედატანი მოხდენილად არის ზეაწეული. მათ ხელები ნათლის შარავანდზე შეუვლიათ, თავი მსუბუქადაა მიტრიალებული სამი-მეოთხედით.

მათი სახეები კლასიკური ტიპისაა, ბრტყელი ლოყებითა და ოთხკუთხა ნიკაბით, ისევე როგორც მაკედონური რენესანსის მშვენიერ მოდელზე, მაგრამ ქართული გრაფიზმი ელენდება ცხვირის ზედმიწევნით დახეწილობასა და სახის რამდენადმე დაგრძე-

დოლისყანა, მოციქულთა ფიგურები





დოლისყანა, წინასწარმეტყველთა გამოსახულებები გუმბათის ყელში.

ლებაში. კანის ფერი ახლა გაშავებულია სინგურის ხმარების გამო. უფრო ქვემოთ მოჩანს ორა მოციქული ზეაწეული ხელებითურთ; მათგან მეორე გრძელი წვერითურთ ძნელად ამოიკნობა; პირველი შედარებით უკეთაა შემონახული და მასში ადვილად შეიკნობა წმინდა პეტრე თავისი ფიზიკური ტიპით. სახე ოთხკუთხაა, მრგვალი წვერითა და თანაბრად ხვეული თმით შემოსასღვრული; ცხვრი თხელია, შუბლი — წინ წამოწეული, ღოლო კისერი განიერი; თვალები, რომელთაც შავი ფერის კაკლები შერჩენიათ, სიკბოველეს ანიჭებენ ფიგურას. ეს ის ტიპია, რომელსაც ხშირად ვხვდებით პეტრეს გამოსახულებებში XII საუკუნიდან მოცილებული ბიზანტიურ ხელოვნებაში. მოციქული ანტიკურ ყაიდაზეა შემოსილი მონაცრისფრო-ცისფერი კვართითა და მოყავისფრო-ნარინჯისფერი მოსასხამით.

გუმბათის ყელის დამანაწერებელი რვა თაღიდან (ორ-ორი სარკმელთა შორის) ფერწერული შემკულობა მხოლოდ ორში შემორჩა. წარმოდგენილი იყო ოთხი ფიგურა, რომელთაგან სამის იდენტიფიკაცია შესაძლებელია — აბრაამი, მელქისედეკი და იოელი. აბრაამი ყველაზე უკეთ შემორჩა: **აბრ(ა)მ(ა)მ: მამადმთ(ა)ც(ა)რი**. ფრონტალურად

მდგომს, მას სახე სამი-მეოთხედით მიბრუნებული; იგი მოხუცია ხვეული რითა და გრძელი თმით. უპირავეს გრძელი ორი ხელით. იგი შემოსილია ანტიკურ დაზე მოწითალო-ყავისფერი მოსასხამითა და თეთრ-ლუბიანი ცისფერი კვართით. მას მოადევს მღვდელთმთავარი მელქისედეკი, პატრიარქად წოდებული — **მამადმთ(ა)ც(ა)რი: მელქაზ(ე)დეკ**. პერსონაჟი წარმოდგენილია ფასში, თეთრი ფერის თმებით, აგრეთვე დაბალი თავსაბურავით, რომელიც გვირგვინს უფრო ჰგავს ვიდრე ტარას, მისი შესამოსელი სამღვდელთმთავროა, დიდი მოსასხამის ქვეშ მოჩანს გრძელი ნაქარგი კვართი, რომელზეც ასევე შემკულია ტუნიკაა მოსხმული, ისევე როგორც ამას ხშირად ვხვდებით მელქისედეკისა და ზაქარიას გამოსახულებებში. ზეშემართული მარჯვენით იგი „დღებაში“ მოქცეულ ქრისტეზე მიუთითებს.

მომდევნო კამარა ეთმობოდა ორ წინასწარმეტყველს, რომელთაგან მეორე რამდენადღე დაზიანებული იყო. პირველი მათგანის იდენტიფიკაცია შესაძლებელი ხდება წარწერის წყალობით: **წ(ი)ნაწ(არმეტ)ე(ო-ვე)ლ(ი) აოელა**. იგი შლის გრძელ გრავნილს, რომელზეც სწერია: „მას იტყვას ო(ვვალ)ი შველთა სიონადათა გ(ი)ხაროდენ: და მხიაროვლ აყენით თვფლისა მიმართ ღ(მობ)ისა თქ(ოვე)ნისა რ: მოგცნა თქ(ოვი)ნ. საზრდელა“ (იოელ-II, 23). სახე წინასწარმეტყველისა წარბოცილი იყო: მას ჰქონდა მოკლე თმები და მომრგვალებული საშუალო სიგრძის წვერი. მისი შესამოსელი ღია ფერისაა, ესაა თეთრი კვართი და ღია მწკანე ფერის მოსასხამი.

სამხრეთი შესასვლელის კარის დეკორი

ნართექსი, ზეტადრე მისი ჩრდილოეთი კედელი ეთმობოდა ვანკითხვის დღის ვრცელ რედაქციას, რომლის ფრაგმენტი კარის ტიპანზე შემორჩა. მხატვრობის ცუდი შემონახულობის მიუხედავად, იოლად განირჩევა სიმბოლური გამოსახულება სამოთხეში საყდარზე მდგომი პატრიარქ აბრაამისა, ლაზარეს სულის მცირე ფიგურითურთ წიადში. შემორჩა მხოლოდ მონახაზი, ფერები წარბოცილია; ძნელი სათქმელია, ეს დაუმთავრებელი კომპოზიციაა თუ ფერგადასული, ჩვენ უფრო მეტად პირველი ვარაუდისაკენ

ვიზრებოთ: მართლაც, შვი ეფრის ჩანართი, რომელიც აბრაამის ფეხით მდგომ პატარა ფიგურათაგან ერთ-ერთის ტუნიკის გულისპირს ამკობს, სხევითან მხოლოდ მოხაზულია. ანსამბლი გვაგონებს „განკითხვის დღის“ მონახაზს, ისევე როგორც სხვა სიუჟეტებს ბერტულანში.

შემორჩა მხოლოდ კომპოზიციის მარცხენა ნაწილი. საუარაუდოა, რომ ტიმანის ცენტრში წარმოდგენილი იყო საყდარზე მჯდომი ღმრთისმშობელი მთავარანგელოზთა შორის, ამ ჯგუფის მარჯვნივ — კეთილი ავაზაკი და სამოთხის ბჰენი, მარჯვნივ კი ზემოთნახსენები პატრიარქი და მისკენ მსწრაფი სულები მართლებიან. ღმრთისმშობლისაგან შემორჩა მხოლოდ სტოლას კალთები, მარცხენა ანგელოზისაგან კი გაირჩევა მოხდენილი ნახატი ფეხებისა ანტიკური ტიპის შესამოსელის დრაპირების ქვეშ. წაწვეტებულბოლოებთან მუთაქაზე მჯდომი აბრაამისაგან შემორჩა სხეული, მრგვალი მუცელი, მოხერხებულად განთავსებული ფეხები, პირობით პოზაში, რომელთაგან ერთი ფასშია წარმოდგენილი, მეორე კი სამი-მეოთხედით მიბრუნებული. კოთხეში განთავსებული ლაზარეს სულისაგან სილუეტი გაირჩევა. სიმეტრიულად, ერთიმეორის პირისპირ განთავსებული ორი ჯგუფი რჩეულთა სულებისა მცირე ფიგურათა სახით, ვედრების ნიშნად ზემემართული ხელებითურთ, თან ახლავს პატრიარქის დიდი ზომის გამოსახულებას.

ფრესკების აღწერის შემდეგ ნიკოლ ტიერი მოკლედ ახასიათებს ფერწერული შემკულობის მხატვრულ თავისებურებებს და იქვე მისი თარიღის თაობაზეც მსჯელობს. ავტორის აზრით, აფხიდის მოხატულობაში ხამოსის დრაპირების ხასიათი ატენისა და მაცხვარიშის მოხატულობებთან ამუღანებს მსგავსებას. ეგვე ითქმის ორნამენტის თაობაზეც, რომელიც რეგისტრათა გამყოფ ზოლს ჰქმნის. ამრიგად — მიუთითებს მკვლევარი — საკუთრთხევის მოხატულობა საშუალებას გვაძლევს იგი XI ს-ის მიწურულისა და XII ს-ის დასაწყისის ქართული სახვითი ხელოვნების ძეგლებს მივაკუთვნოთ, კედლის მხატვრობის იმ ნიმუშთა რიგს, რომლის თვალსაჩინო მაგალითს ატენის ხიონის ფერწერული შემკულობა წარმოადგენს.

ამავე პერიოდზე მეტყველებს გუმბათში შემორჩენილი ფრაგმენტებიც ამაღლებისა.

შესაძლოა იგი, ისევე როგორც საკუთრთხევის ფრესკები, ერთი ოსტატის ნახელოვანი ნ. ტიერის შენიშნავს, რომ გუმბათის კედლებში მხატვრობის სტილი განსხვავდება ანაღისაგან მოხატულობისაგან. პირველ ყოვლისა თვალშისაცემია ის, რომ ფერწერა ამ შემთხვევაში საშუალო დონისაა. აღნიშნული ვლინდება როგორც აბრაამისა და პეტრე მოციქულის სახეთა წერისას, ისე განმარტებითი წარწერების მოხაზულობაშიც, მათს ნაკლებ დახვეწილობაში. დასახელებულთაგან განსაკუთრებით, ფერწერული შემკულობის ამ მონაკრებზე ორნამენტული მოტივები გაშიშვლებული თავისი ნახატითა და შესრულებით. ავტორი მათ ბიკა ოპიზარის ქმნილებებში გამოყენებულ მოტივთა რიგს აკუთვნებს. აქი ჩართულია კოფორწარწირიანი ორნამენტის მსაგავი სახისხვაობა, რომელიც XII ს-ის მიწურულისა და XIII ს-ის სახვითი ხელოვნების ნიმუშებში ჰპოვივს ფართო გავრცელებას. ავტორის აზრით, გუმბათის ყოლის მოხატულობაც სწორედ ამ ეპოქას უნდა ეკუთვნოდეს.

ნართიქსში წარმოდგენილ განკითხვის დღის ორაგმენტებს რაც შეეხება, ნ. ტიერის წერილში მასთან შესრულების მანერის მხრივ (ავტორის თქმით — გრაფიკული სტილით) ახლო მოაომ ძეგლად A-მნ ხიონაწერის — ასტრონომიული ტრაქტატის მინიატურება დასახელებული, მასთან ერთად იგი ანისის

ოლისყანა, აბრაამ წინასწარმეტყველი





ვაჩეძორი. სამხრეთ კაპელის დასავლეთ კედლის მონასტრული

ტიგრან ჰონენციუსული ეკლესიის მხატვრობის ერთი ნაწილი, სახელდობრ, ფრესკები იმ ფერმწერისა, რომელსაც ეკუთვნის ანგელოზის ფიგურა სვენაში „დედანი მაცხოვრის საფლავთან“. აქედან გამომდინარე, განიხილვის დღის კომპოზიციის შესრულების სავარაუდო პერიოდად წერილში XIII ს-ის პირველი ან მეორე მეოთხედი დასახელებული.

დოლისყანას ეკლესიის ფერწერული შემკულობა არაერთგვაროვანია მრავალრიცხოვანი განახლებების გამო. ფრაგმენტთა სიმცირე, წერილის ავტორის უზენაესით, არ იძლევა მათი უკეთ განხილვის საშუალებას.

ვაჩეძორი

ვაჩეძორი (იგივე ნიკომა, ნიკომი) ტაოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს მონასტრთაგანია. მისი მთავარი ნაგებობა წმ. სტეფანეს სახელობის დიდი გუმბათიანი ეკლესიაა, რომელზეც მოკვიანოდ მამლოცველო-სათავსები მიღშენებიათ.

მონასტრის მთავარი ტაძარი, ვ. ბერიძის მითითებით, IX საუკუნეში უნდა იყოს აგებული.⁹ ძველი ჭერ კიდეც 1907 წელს გამოიკვლია ე. თაყაიშვილმა.¹⁰ სწორედ მის ნაშრომში ვხვდებით აქ არსებული ფრაგმენტული მონასტრის აღწერას. ავტორი

თვლიდა, რომ ფრესკები უფრო გვიან პერიოდისაა, ვიდრე თავად ნაგებობა.

ე. თაყაიშვილსვე ეკუთვნის ცნობები სტეფანეს ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთით მდგომი კაპელის ფერწერული შემკულობის შესახებ. ესაა დარბაზული ტიპის ნაგებობა, რომელიც მკვლევარის მოსაზრებით მოგვიანოდ იქნა ეკლესიად გადაკეთებული.¹¹

წ. ტიერის წერილში წმ. სტეფანეს ეკლესიისა და სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელის მონასტრის რამდენადმე უფრო ვრცელი აღწერა მოცემული; ამასთან ერთად, ფრანგი ავტორისეული აღწერა იმ მხრივაცაა ფასეული, რომ იგი ფრესკების დღევანდელ მდგომარეობას ასახავს.

წმ. სტეფანეს ეკლესია

ეკლესია ერთ დროს მილიანად ყოფილა მონასტრული და ე. თაყაიშვილმა შეძლო იდენტიფიკაცია წინასწარმეტყველებისა გრაგნილებითურთ გუმბათის ყელში, მიქელ მთავარანგელოზისა საკურთხეველში, რამდენიმე მღვდელთმთავრისა, მათ შორის იოანე საკვირველმომქმედის, იოაკიმის და ანასის. 1974 წელს ნანგრევებში შემორჩენილი იყო მხოლოდ უმნიშვნელო ფრაგმენტები და რამდენიმე ვადარეტილი მონახაზი ჩრდილოეთის სვეტებზე. შეიძლება მხოლოდ აღვნიშნოთ, რომ წმინდანები ჩამწკრივებულნი იყვნენ ზედა რეგისტრებში, ერთიანად სვეტებზე, იმ ძველი ტრადიციის შესაბამისად, რომელიც ფართოდაა ილუსტრირებული იერატიულ ფიგურათა გრძელი რიგებით და რომლის რამდენიმე მაგალითი, ამგვარივე ტიპისა, მოიპოვება კაპადოკიაში, დირეკლი ქილისეს დიდი ზომის პილასტრებზე.

ძნელია დაბეჯითებითა დასკვნების გაკეთება შემორჩენილი ფრაგმენტების თაობაზე; ყველაზე უკეთ შემონახულ ფრაგმენტზე წარმოდგენილია ორი წმინდანი, ცალკეული ატრიბუტებითურთ. მარჯვნივ გაირჩევა წმ. მოწამე ჯვრით მარცხენა ხელში და ორანტის ექსტი შემართული მარჯვნივ; მას მოსავს მუქი მწვანე ფერის მასასხამი ვარა მწვანე ნაოჭებითურთ და დრაპირების ჯარდისფერი ხაზებით დაფარული წილევი კვარტი თეთრი ფერის ჩანართით გულისპირსა და მხრებზე. მის მარცხნივ, წმინდანის ფიგურისაგან შემორჩა მხოლოდ თავის ნაწილი და მარცხენა მხარი, რომელსაც მუქნაოჭებიანი ღია

მწვანე ფერის კვართი ჰფარავს. მარჯნივ წარ-
მოდგენილი იყო კიდევ ერთი წმინდანი, რომ-
ლის ფიგურისაგან მხოლოდ შესამოსილის
მწვანე და წითელი ფერის კალთები შემორ-
ჩა. ამ ორი ფერისა და მათი შერბილებული
ტონების მონაცვლეობა მოხატულობის შე-
დარებით სიმწირეზე მიუთითებს. ამასთან
ერთად, დრაპირების ნახატი საგრძნობლად
რუდიმენტულია, თუმც იგი მტკიცე ხელითაა
ნაწერი. სხეული მის ქვეშ სწორი აღნაგო-
ბისაა. უნდა აღინიშნოს თავისებური თორ-
მა ნაწილობრივ შემონახული თავისა. სწორი
ოვალი დაგვირგვინებულია თართო შუბლით,
რომელიც ხვეული თმითაა შემოსაზღვრული.

ამ ეკლესიის მხატვრობა, ნ. ტიერის შინიშ-
ვნით, ერთობ ფრაგმენტულია მისი არქაიზმის
შესახებ სრულფასოვანი მსგელობისათვის,
თუმცა კი სქემატიზაცია დრაპირებისა და
შემორჩენილი თავებისა, ისევე როგორც შე-
სამოსილის ცალკეული დეტალებისა, სა-
ფიქრებელს ხდის, რომ იგი უფრო X ს-ის
პირველ ნახევარს ან მის შუახანებს მიეკუთ-
ვნება, ვიდრე მომდევნო ეპოქას.

სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპალა

უწინ იგი მთლიანად იყო მოხატული, მაგ-
რამ ამჟამად ნალესობა ფერწერითურთ ნა-

ვაჩეძორი. წმ. დემეტრე.



ვაჩეძორი. წმ. ეკატერინა და წმ. ბარბარა

წილობრივ ჩაშლილია. შემორჩა მხოლოდ და-
სავლეთი და სამხრეთი კედლების გამოსახუ-
ლებები, რომლებიც მაინც ვერ გადაურჩნენ
ვანდალიზმს. პროგრამა შედგენილი იყო
რამდენიმე ქრისტოლოგიური სიუჟეტისა
და წმინდანთა ვრცელი სერიისაგან. დასახე-
ლებულთაგან პირველნი წარმოდგენილია აღ-
მოსავლეთ კედელზე; მათგან მხოლოდ უმ-
ნიშვნელო ფრაგმენტებია შემორჩა. გაირ-
ჩევა „ხარება“ საკურთხევის მარცხნივ, მარ-
ჯნივ მიმართული ანგელოზის მოხდენილი სი-
ლუეტი, აგრეთვე ოდნავ შესამჩნევი სახლის
წინ მდგომი დედალმრთისა. უნდა აღინიშნოს
აგრეთვე ფრაგმენტი ჩვილდი ღმრთისმშობ-
ლისა: გვერდზე მჯდომი იესო მეორე მხარეს
ტრიალდება, მიმართული აქვს რა კორპუსი
და მარჯვნივ აწ წარბოცილი მიფე-მოგვები-
საკენ. დასასრულ, კამარაზე შემორჩა „ნათ-
ლილების“ ცენტრალური ნაწილი: სცენა ძნე-
ლი გასარჩევია, ქრისტე დგას ცენტრში, წი-
ნამორბედი — მარცხნივ, ხოლო ანგელოზთა
უფორმო კვლევი — მარჯვნივ.

ჰაგიოგრაფიული პროგრამა უკეთაა შემორ-
ჩენილი და ძნელი არ არის მისი აღწერა უფ-
რო სრულად, ვიდრე ეს ე. თაყაიშვილთანა,
რადგან პერსონაჟები კარგადაა შემო-
ნახული, წარბოცილია მხოლოდ სახეები.
დასავლეთი კედლის მოხატულობა კარის

გარშემა განთავსებული. სამხრეთიდან მას სამი წმ. მეომრის ფიგურა ემიჯნება, ხოლო ჩრდილოეთით — ოთხი წმინდანისა: წარწერები მათი უმეტესობის გაიგებების საშუალებას იძლევა. მარცხენა მხარეს პირველი წმ. დემეტრეა — **წ(მიდა)ა დ(ემეტრ)ე**. შემოსილი თეთრი ფერის ტუნიკით ოქროსფერა ჯავშნის ქვეშ, რომელსაც, თავის მხრივ, დიდი, მკვეთრი მოლურჯო-ფიროსფერო მოსასხამი ჰფარავს. მას უპყრია მახვილი, რომელიც მაბჯენილა აქვს მარჯვენა მხარზე, ხოლო მარცხენა მკლავი დაცული აქვს არმდენადმე კონუსური ფორმის დიდი, თეთრი ფერის, ევითელარშიიანი ფართი. წმ. დემეტრე ახალგაზრდაა და უწვევრული, როგორც ჩვეულებრივ. ორი წმინდანი მის გვერდით შედარებით ცუდად შემოინახა. ესაა წმ. ევსტათე — **ევსტათე**, ძალზე პოპულარული წმინდანი კაპადოკიასა და საქართველოში და წმ. პროკოპი — **წ(მიდა)ა პროკოპი**. ორივე მათგანი ყმაწვილის დარად არის წარმოდგენილი, მოკლე წვერითურთ; მარჯვენა ხელში ვერტიკალური შუბი უპყრიათ, მარცხენა ხელი კი დევს ფარზე, რომელიც მიწას ეყრდნობა. ერთს მოსავს ფიროსფერო ტუნიკა წითელი მოსასხამით, მეორეს კი მწვანე ფერის მოსასხამი და თეთრი ტუნიკა. ჯავშანი წმ. დემეტრეს საჭურვლის მსგავსია, ამასთან წმ. პროკოპის ჯავშანს ილღიებს ქვემოთ ფიროსფერო განასკეული სახვევი აქვს შემორტყმული.

კარის ჩრდილოეთით პირველი წარმოდგენილია წმ. ეკატერინა — **წ(მიდა)ა ეკატერინა**; მისი გვირგვინი წარბოცილია, ფიროსფერო მოსასხამი ოქრომკედლით არის შიმკული მხრებზე და შუაზოლზე; ლორთონის მსგავსი ეპიტრაქილი მისი მარცხენა მკლავიდან ეცემა; დასასრულ, შეიცნობა უჩვეულო ფორმის თორაკონი მარჯვენა თქიმზე. მარჯვნივში მას მაიტელითა ჯვარი უპყრავს, ხოლო მეორე ხელი ლოცვის ნიშნად ნებით წინ აქვს მიმართული. მის გვერდით, იგივე პოზაში წარმოდგენილი იყო წმ. ბარბარა, ნაწილობრივ შესაცნობი მრგვალი თავსაბურავითა და სახის შემომსახლრავი რიდეით. მას მოსავს გრძელი მოსასხამი, რომელიც მორთული იყო ყაითნებით, აგრეთვე ვარდულუბიანი ჩანართებით მხრებზე. მარჯვნივ წარმოდგენილი იყო წმ. მარინა — **წ(მიდა)ა მარინა**. მეოთხე წმინდანი ასრულებდა ამ რიგს. იგი შემოსილი იყო წითელი ფერის

მაფორიონითა და თეთრი კვართით. მისი სახელი წარბოცილია.

წმინდანთა ამ რიგისა და კარის შემოსახლრავი მხარეებისაგან შედგენილი ნატიფი წნულია. ცენტრში, ესე იგი კარის თავზე, წარმოდგენილი იყო ღმრთისმშობელი ყრმითურთ, დღვისათვის თითქმის მთლიანად წარბოცილი. გვერდებზე გამოსახულნი იყენენ ორანტას პოზაში წარმოდგენილი სახელგანთქმულნი ბერები, რომლებიც ამჟამად ძალზე ჩამორეცხილია და დაზიანებული. შესაცნობია მხოლოდ ერთადერთი მათგანი, რომელიც წმ. ეკატერინას ზემოთა განსათავსებელი, ესაა წმ. ეფრემ ასური — **წ(მიდა)ა ეფრემ ასური**, მოხუცი თეთრი ფერის მრგვალი წვერითურთ, თხელი სახითა და მოკლე, ყურებს ზემოთ დახვეული თმით. ე. თაყაიშვილმა ამოიცნო აგრეთვე წმ. სვიმეონ მესვეტე და წმ. საბა.

სამხრეთ კედელზე შემონახული იყო ორი წმ. მეომარი. წმ. გიორგი აღმოსავლეთ სარკმელთან — **წ(მიდა)ა გ(იორგი)ი** და წმ. თევდორე დასავლეთით, პილანტზე, სადაც წერია — **წ(მიდა)ა თ(ევდორ)ე**.

წმ. გიორგის უპირავს შუბი, რომლის წვერი წარბოცილია; იგი მარცხენა ხელით ეყრდნობა დიდი ზომის მახვილს ქარქაშითურთ. დიდი მრგვალი ფარი მას ზურგზე აქვს გადაკიდებულა — ესაა მეტად დამახასიათებელი ნიშანი, რომელიც საკმაოდ გვიან გამოჩნდა იკონოგრაფიაში. წმინდანს მოსავს მოციფრო-ფიროსფერო ტუნიკა, ჯავშანი სახვევითურთ და ყელთან შეკრული დიდი ვარდისფერი მოსასხამი. ქვედა კიდურებზე მას წვიკისფარები აქვს. ახალგაზრდა თავი მწითური ხვეული თმითაა დაფარული, შემორჩა სახის ოვალც, რომელსაც მომწვანო ფერის ჩრდილი დაჰკრავს. ეს ტიპოლოგია XII ს-ის მიწურულიდან ხდება დამახასიათებელი.

საზოგადოდ ამ ტრადიციას მიჰყვება წმ. თევდორეც. მისი შუახის მამაკაცის სახე ჩაცვნილი ლოყებით, მოკლე და თხელი, ორად გაყოფილი წვერითურთ შედარებით კარგადაა შემონახული. ჯავშანი, რომელიც მას მოსავს, განსხვავებულია, იგი მცირე რაოდენობის გრძელი ტყავის ნაჭრებითაა შექმნილი. ის ლამაზი ფიროსფერო მოსასხამითაა დაფარული და ამავე ფერის სახვევი აქვს შემოკვერილი. ერთ ზელში მას უპირავს მიწაზე დაყრდნობილი შუბი, მეორეში კი

ოქროსფერი ფარი ფირუზისფერი არშიითურთ. ეს ის ფირუზისფერია, რომელიც მკაცრი სახეების მოღვლილებისას მათზე ჩრდილებს მონიშნავს.

შემორჩა აგრეთვე რამდენიმე ფრაგმენტი წმინდანებისა, სახელდობრ, ანტიკურ ყაიდაზე მოსილი ორი ფიგურის ქვედატანი და მეტად დაზიანებული ზედა ნახევარი ორი მღვდელთმთავარისა; მათგან ერთი ალექსანდრიელია — ალექსანდრიელი, უთუოდ კირილე, რადგან გაირჩევა თეთრი ფერის ქული თავზე; მეორე მღვდელთმთავარის იდენტიფიკაცია შეუძლებელია.

ამ მცირე კაპელის ფრესკების აღწერის დასასრულს, მათი მხატვრული თავისებურებებისადმი მიძღვნილ მოკლე ქვეთავში, ავტორი ხაზს უსვამს, რომ ფერწერული დეკორი, მიუხედავად აქ გამოყენებული ხალებავების სიმწირისა, ფერთა არაჩვეულებრივ ჰარმონიას ჰქმნის ვარდისფრის, ყვითლისა და ფირუზისფრის საშუალებით. წმ. გიორგის გამოსახულების გვერდით არსებული ორი წარწერის ფრაგმენტებს, სამწუხაროდ, არ შემოუნახავს ზუსტი ცნობები მხატვრობის წარმომადგომლობის შესახებ. აქვე აღნიშნულია, რომ ფრესკული წარწერები ეკლესიაში მოხდენილი მოხაზულობით გამოირჩევა

ვაჩეძორი. წმ. გიორგი



საზოგადოდ, ფრესკების იკონოგრაფიული და სტილისტური თავისებურებები XIII ს-ის ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციებში პოულობს ადგილს; თუმცა, აქვე გვხვდება რიგი ნიშნებისა, რომლებიც უფრო მეტად ამ საუბუნის მიწურულზე ან XIV ს-ის დასაწყისზე მიგვანიშნებს.

მოხატულობაში ამჟამად შემორჩენილი ორი ორნამენტული მოტივი, ნ. ტიერის აზრით, ბევრს ვერას მხატვებს ამგვარ დასკვნას. სამხრეთი კედლის ფიგურებს ქვემოთ შემორჩენილი, ძნელად გასარჩევი ფრიზი საქართველოში ფართოდ გავრცელებული მოტივითაა შექმნილი. ქართულ კედლის მხატვრობაში საზოგადოდ არის ცნობილი მეორე ორნამენტიც.

ამგვარად, ავტორი ვაჩეძორის დარბაზული ტიპის სამლოცველოს მხატვრობას XIII ს-ის ბოლოს ან XIV ს-ის დასაწყისს აუთვინებს. დ. უინფილდის მიერ აქ მიკვლეულ წარწერას, მკვლევრის ვარაუდით, შესაძლოა რაიმე კავშირი ჰქონდა ამ მცირე ეკლესიასთან, რადგან მასში ლაპარაკია დემეტრე II-ის შესახებ ვითარცა ეკლესიის დონატორზე¹². აქვე გვსათვალისწინებელია ე. თაყაიციკლის მიერ აღმოჩენილი წარწერაც 1306 წლისა, რომელიც წმ. სტეფანეს ეკლესიის ერთ-ერთ ეკვდერის აგებას ეხება და რომელშიც ასევე დემეტრე II-ის ასული რუსუდანი იხსენიება.¹³ აქიდან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ ვაჩეძორის მონასტერი XIII ს-ის მიწურულსა და XIV ს-ის დასაწყისში განუახლებიათ — ამას, პირველ ყოვლისა, მისი სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელის მოხატულობა მოწმობს. უოველივე ეს კი, ფრანგი სწავლულის მითითებით, იმის მანიშნებელია, რომ საქართველოსათვის იმ რთულ ეპოქაშიც ეროვნული მხატვრული ტრადიცია ტაო-კლარჯეთში კვლავ ინარჩუნებს მაღალ დონეს.

ნ. ტიერის ნაშრომის ძირითადი მიზანი საქართველოს სამხრეთი პროვინციების რამდენიმე ეკლესია-მონასტერში შემორჩენილი ფრესკების შეძლებისდაგვარად სრული ფიქსაციაა. ამ მხრივ პუბლიკაცია აგრძელებს ავტორის მიერ კარგა ხნის წინ წამოწყებულ მნიშვნელოვან და მეტად საჭირო საქმეს. მეტად საჭიროს ტაოს მოხატულობათა შესწავლის სწორედ ამ ეტაპზე, რადგან თუკი

აღნიშნული კუთხის ხუროთმოძღვრული ძეგლების შესახებ დღეისათვის განმაზოგადოებელი, ფუნდამენტური შრომა უკვე მოგვეპოვება, ფრესკები ჭერ კიდევ ელის ამგვარ გამოკვლევას. ყოველივე ეს კი მხოლოდ საქართველოს სამხრეთი პროვინციების კედლის მხატვრობის ყველა ძეგლის გამოკვლენისა და მათ შესახებ მასალის შეძლებისდაკვარად სრული სახით თავმოყრის შედეგად იქნება შესაძლებელი.

შენიშვნები

1 N. Thierry, Peintures géorgiennes en Turquie, «Bedi Kartlisa», Revue de Kartvelologie, vol. XLII, 1984, p. 132-147.

2 N. et M. Thierry, Notes d'un voyage en Géorgie turque, «Bedi Kartlisa», vol. VIII-IX, 1960, p. 10-29; Id., Notes d'un nouveau voyage en Géorgie turque, «Bedi Kartlisa», vol. XXV, 1968, p. 51-65; Id., Peintures du X-e s. en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie mineure, «Cahiers archéologiques», XXIV, 1975, p. 73-113; N. Thierry, Les peintures de la Cathédrale de Kobayr, «Cahiers archéologiques», XXIX, 1980-1981, p. 103-121; Id., Le Jugement dernier d'Axalta, «Bedi Kartlisa», vol. XL, 1982, p. 147-185; Id., A propos de l'église de Kiranc. Rapport préliminaire, «Bedi Kartlisa», vol. XLI, 1983, p. 194-228.

3 იქვე ავტორი შენიშნავს, რომ მოხატულობა ყოფილა პარხალშიც, მაგრამ, სამწუხაროდ, იგი ამჟამად დაფარულია (გვ. 133).

4 B. V. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981, с. 159-160.

5 იქვე, გვ. 145-146.

6 Материалы по археологии Кавказа, III, 1893, с. 68.

7 Георгий Мерчул, Жизнь св. Григория Хантизийского. Грузинский текст. Введение, издание, перевод Н. Марра, с дневником поездки в Шавшино и Кларджетию, СПб., 1911, с. 187.

8 ქართული წარწერების ამოკითხვა და გაშიფრვაში ავტორს ბ. უტიე დახმარებია (გვ. 137, შენ. 16).

9 B. V. Беридзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 141-144.

10 ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა კოლა-ალთისში და ჩანგლში, პარიზი, 1938, გვ. 54-76.

11 იქვე, გვ. 60-61.

12 D. Winfield, Some early medieval sculpture from north-east Turkey, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1968, p. 66.

13 ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 58-59.



სოკენი

შოქანიის პირველება

სსსპბით ბუნებრივი ცნობისმოყვარეობითაა გარემოცული იმ ადამიანთა ბიოგრაფიები, ვისაც უდიდესი ნიჭი და უნარი მოუხმარებია კეთილშობილური გრძნობების განდიდებისათვის ხელოვნების ქმნილებებში, ეს კეთილშობილური გრძნობები კი თვალისმომჩრებილი ეთერობით ბრწყინავენ გაოცებულს და აღტაცებულს ბრბოს თვალწინ.

აღტაცება და სიმართა ბრბოს სიამოვნებით გადაქვს ამ ადამიანთა პიროვნებაზე და მაშინვე იწყებს მათ გაღმერთებას, კეთილშობილებისა და სიდიადის სიმბოლოებს ქმნის მათგან, რადგან სჭერა, შემოქმედისათვის, ვისაც ასე კარგად შეუძლია წმინდა და მწვენიერი გრძნობების გამოხატვა და ამტკუვლებუკ — ყველა სხვა, მდებალი გრძნობა უცხო რომაა. მაგრამ ამგვარი წინასწარი განწყობა და თაყვანისცემა თავის მხრივ, აუცილებლად გამართლებული უნდა იქნეს ხელოვნანს პიროვნებით, მისი პირადი ცხოვრებითაც, როცა ამა თუ იმ ქმნილებაში ხედავ პოეტის გულს, თვალს ადევნებ პოეტის უფაქიზეს და უნაწეს შთაგონებებს, ხედავ როგორი უტყუარი აღილით ამოცნობს ყველაფერს, რასაც სიამაყე, მოტყუვი გაუტედავიათა თუ მწარე სევდა ფარავს, როგორ აღწერს სიყვარულს, რომელზედაც მარად იცნებობს შემდგომში იმედაცრუებული სიკაბუკე, როგორ ამაღლება ხოლმე პოეტის გენია ცხოვრებისეულ წვრილმანებზე, შემოდან როგორ შვიდად დასცქერის ადამიანური ბედის უმნიშვნელო პერიპეტებებს, როგორ არჩევს მის აბურდულ გორგალში იმ ძაფებს, რომელთაც მიჰყავთ კიდევ ამაუი და მღვეამოსილი კვანძის გახსნამდე, როგორ აღუტედავბა ყოველგვარ სიდიადეზე, ყოველგვარ კატასტროფებზე, როგორ მიადწევს ხოლმე მიუწევლომელ სიმაღლებს; როცა ხედავ, როგორ თავისუფლად განაგებს სინაზის მომჭადოებელი მოდლოცების საიდუმლოსა და როგორ იყენებს ვაჟაკობის დიდებულად უბრალო მაგალითებს — აუცილებლად დაგებადება კითხვა, შემოქმედის ეს ჩადონსური თვალისახელა კეთილშობილური გრძნობებისადმი გულწრფელი რწმენის შედეგად მომხდარი საოცრებაა, თუ აზრის მოხერხებული ახსტრაქცია და გონების თამაში?

განა ბუნებრივი არ არის იმის გაგების სურვილიც, თუ რითი განსხვავდება სილამაზეზე შეყვარებული ადამიანის ცხოვრება ჩვეულებრივი, რიკითი ცხოვრებისაგან? თუ როგორ უჭირავს თავი ყოველდღიურ

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. «საბჭოთა ხელოვნება» № 9, 10, 12, 1985 წ. № 2, 1986 წ.

პროზასთან, ყოველდღიურ წერობთან ინტერესთან შეკავშირებული სიბრძნის სიამაყეს? პეტის გერ ზობა-შესხმული სიყვარულის ერთ გამოუთქმელ გრძნობები მართლა მოკლებული იყო თუ არა ჩვეულებრივ მათ მომწამლავ წყებას თუ პატივმოყვარობას?... რამ-დენად უცხო იყო ამ გრძნობათათვის ჩვეულებრივ მათი გამაუფასურებელი ქარაფუშტობა და მერყეობა?... იმის ცოდნის წყურვილიც ბუნებრივია, ყოველთვის ინარჩუნებდნენ თუ არა სამართლიანობას ასეთი კეთილშობილი გულწრფეობით ანთებული ადამიანები?... ხომ არ ვაქრობდნენ საკუთარი სინდისით, მოუსყიდვობის ატრირგად მადიდებელნი?... თავადაც ხომ არ შეუპყრია შუშ სიმამაცის მერყებენ?... თავიანთ სისუსტეს ხომ არ აყოლიან ისინი, ვინც სხვებს ვაყაყობისაკენ მოწოდებდნენ?.

ბევრს სურს გაიგოს, რა გარიგებანი მომხდარა ერთის მხრივ ღირსებას, პატიოსნებას, დელიკატურობასა და მეორეს მხრივ, პატივმოყვარობას, ამაო გამორჩენასა და მატერიალურ კეთილდღეობას შორის, რა მოუპოვებიათ ამ გარიგებთა ხარჭე სწორედ იმათ, ვისაც წილად ხვდა მშვენიერი ხვედარი ჩვენი რწმენისა და ჩვენი სიყვარულის განმტკიცებისა კეთილშობილი და ამაღლებული გრძნობებით, ვისაც მხოლოდ და მხოლოდ ხელგეშემაში უნდა შეეცა ხორცი ამ გრძნობებისათვის, რაკი ამ გრძნობებს არც არასოდეს ჰქონიათ და არცა აქვთ სხვა ნათესაყუდელი. მრავალთა და მრავალთა თვალში ამგვარი საცოდავი გარიგებანი, რაზედაც, სამწუხაროდ, ხშირად თანხმდებიან ანაღლებულის განდიდებისა და სამარცხვინოს დაგმობის უნართ დაქოლობუდნიც, უპირველეს უკულისა, იმას ადატურებს, გარიგებულზე უარის თქმა შეუძლებელი რომა და არც არაერთთა გამართლებული, რამდენადაც, როგორც თავადაც აცხადებენ დაუფარავად, ამგვარი გარიგებანი კეთილშობილურსა და უკეთურს, ღიადსა და უმხმს, მშვენიერსა და მახინჯს შორის—ჩვენი არსების სისუსტესა და საგანთა ძალას ახასიათებო, ერთგორულად გამოამდინარეობს როგორც ჩვენი, ისე საგანთა ბუნებიდანო.

„რეალიტები“, რომელთა დამცინავი მტკიცებებიც შორალის სფეროში ძირითადად უბედურების მაგალითებზეა დაფუძნებული, ყოველთვის მზად არიან უზრუნოვანად მონათლონ პოეტის უმშვენიერესი კმნილობები: თუმცა, სწავლულებად მოაქვთ თავი და მეცნიერულად გვიქადაგებენ ნაირნაირ დოქტრინებს დთაფულულ და, ამავე დროს, ტლანქ პირმოინებობასა თუ სიტყვისა და საქმის შარადილთ და ფარულ უთანხმოებაზე! რა საოცარი სიხარულით და ნიშნისმგებლთ იშველიებენ ხოლმე ასეთ მაგალითებს, როცა სუსტ, მერყევ ადამიანებს მიმართებენ, ადამიანებს, ვისაც ჭერ კიდევ შეგორჩენია ქაბუკობისდანიდელი მისწრაფებები, ჭერაც არ დაიწყებიათ ძვირფასი შეხედულებანი და ცდილობენ, როგორმე კიდევ აარდონ თავი საცოდავ გარიგებას! არადა, ცხოვრების ღამის ყოველ ნაბიჯზე თავმოყრილი დაუნდობელი ალტერნატივებისა თუ ცდუნებების უამს, სწორედ ამ გარიგებებისაკენ უბიძგებდათ ხოლმე სულის საბედისწერო სისუსტე, რადგან ყველაზე ამაღლებული, ყველაზე მგზნებარე გულის პატარაობებსა, სულიერი სიღამაზისა და სიწმინდის ყველაზე დახვეწილ, ყველაზე გულწრფელ

თავანისიკემელებსაც ხშირად უთქვამთ უარი საკუთარი კულტის საგნებზედა და საკუთარ სიმდიდრეზედაც!.. რა საშინელი ექვი იყრობდათ და ღრღინდართ ალბათ ამ თვალშისაცემი წინააღმდეგობებს, უმშველდე ვართ!.. მაგრამ, მათთვის განსაკუთრებით უმხმს მსინქსნი ადამიანთა დაუნდობელი სარკაზმი იყო, დაუზარებლად რომ იმეორებენ: „La Poésie, c'est ce qui aurait pu être!“ (პოეზია ისაა — რაც შეიძლებოდა არსებულიყო...!) — ამის თქმვლის სიანოვნებას ანიჭებს პოეტისი დანაშაულებრივი უარყოფა და, ამდენად, მისი შეგინებაც; არადა, რაც კი რამ არსებობს ადამიანის სულში ღვთაებრივი, სინდისიერი, გულწრფელი, სამართლიანი, მონანიე, სტეპაკი, გმირული, წმინდა — ყველაფერი იმის თავდება, პოეზია სრულებითაც რომ არ წარმოადგენს ჩვენი წარმოსახვის არაღილის, უზომოდ გადიდებული სახით გაწოლილ შეუძლებლობის სლიანსა სიბრტეზე! „პოეზია და სიმართლე“ („Dichtung und Wahrheit“) ხულაც არ არიან შეუთავსებელი, ცალ-ცალკე არსებობისათვის განწირული, ერთმანეთში შეუღწვევლი ცნებები, თუნდაც იგივე გოტეს მწმობით, რომელმაც ერთ თანამედროვე პოეტზე თქვა: „ის შემოქმედებით ცხოვრობდა და ცხოვრებით კმნიდაო!“ („Er lebte dichtend und dichtete lebend“). გოეთე ვთითონ იყო პოეტად და შესანიშნავად იცოდა, პოეზია მხოლოდ იმითმ არსებობს, ადამიანის გულის უმშვენიერეს მისწრაფებებში რომ პოულობს თავის შარადილ სიმართლეს. ესაა საიდუმლოს თავი და თავი, რომელიც „მოხუმრეა ღლიმპიტილმ!“ სიბრტის უამს, მისივე სიტყვებით რომ ელიკვით, „ჩამალა!“ თავის ღიად ტრაგედიაში ფაუსტის შესახებ; ამ ტრაგედიის ბოლო სენა ხომ იმას გვიჩვენებს, წარმოსახვის მიერ დედამწერის ყველა კუთხეში გათავისუფლებული, ფანაზიის მიერ იტორიის ყოველ სფეროში გამოტარებული პოეზია როგორ უბრუნდება ისევ ციურ სამყაროს — სიყვარულისა და მონანიების, ცოდვის გამოსყიდვისა და გულმოწყალების ღიად სიმართლის თანხლებით.

ჩვენ ერთხელ შევნიშნეთ: „გენია ისევე გვაჯალღებულებს, როგორც წარმოშობაო“. ახლა ასე ვიტყოდით: „გენია უფრო მეტად გვაჯალღებულებს, ვიდრე წარმოშობა“, რადგან წარმოშობა, როგორც საერთოდ ყველაფერის ადამიანური, თავისი ბუნებით არა გულისხმობს სრულიყოფილებას, გენია კი ზეგარდმოა მოვლენილი და, როგორც ყველაფერი ღვთაებრივი, ბუნებით სრულიყოფილიც უნდა ყოფილიყო, ადამიანის მიერ რომ არ ირყვებოდეს. ადამიანი აუშნობს, ამხინჯებს, სპობს საკუთარ გენისა თავისივე ვნებების, შეცდომების, შურისძიების გრძნობის საამებლად. გენიას განსაკუთრებული მისია აქირა; ამას უკვე მისი სახელიც ადასტურებს — ციურ არსებობა, კეთილი განცების მაცნეთა სახეობის მონათესავე. გენით აღმტკილი მხატვრისა თუ პოეტის მისია სრულებითაც არ არის არც ჭეშმარიტების სწავლება, არც სიკეთის მოძღვეობა — ამის უფლება მხოლოდ ღვთაებრივ გამოცხადებასა და ამაღლებულ ფილოსოფიას გააჩნიათ, ადამიანის გონებისა და სინდისის განწმინათლებელთ. პოეტური და მხატვრული გენის მისია სიღამაზის შარავანდელო გაავიხოს ჭეშმარიტება, დაატყვევოს და ზე იატაცო წარმოსახვა, სიღამაზის მუშეობით სიკეთისაკენ უბიძგოს გულს, წყობობრივი ცხოვრების იმ სიმაღლებამდე აიყვანოს, სადაც მსხვერპლის გაღება

ნეტარებად გადაიქცევა, გმირობა — მოთხოვნილებად. სადაც Compassion (თანაგრძნობა, თანაღმობა) ცლის passion (ვნება); სადაც სიუყვარული თავისთვის არაფერს მოიხოვს, სხვათათვის გასაზარებელი კი უოველთვის მრევდება რაღაც. ამრიგად, ხელ-ღუნემა და პოეზია გამოცხადებისა და ფილოსოფიის მოკვეთარეები არიან და ისეთივე უწყვეტი ჩაჭვით უყვამორებიან ერთმანეთს, როგორითაც საღებავთა ენით აუწყრელი ელვარება და ზღვრათა ბუნდოვანი მარ-მონია — ხელუხლებელი ბუნების სრულყოფილებას.

ამიტომაც, პოეზიასა და ხელოვნებაში მშვენიერის განმარტებელი, ისევე, როგორც ნებისმიერი განმარტებელი ტექსტარტებისა და სიკეთისა, ადამიანის ნიჭისა და სინდისისა — არა მარტო საკუთარი გონების, წარმოსახვის, შთაგონებისა თუ ოცნების ქნილდებში ით უნდა ახდენდეს ზემოქმედებას, არამედ საკუთარი საციკლიოთაც, რამდენადაც ვალდებულია, ერთმანეთს შეუთანხმოს საკუთარი სიზღერები და სიტყვები, სიტყვები და საქმენი ესაა მისი ვალი საკუთარი თავის, საკუთარი ხელოვნების, საკუთარი მუშის წინაშე, რათა მისი პოეზია არ ჩათვლინ ფარადალაა აჩრდილად, მისი ხელოვნება კი — ბავშვურ თამაშად. პოეტისა და მხატვრის გენისა შემოდება მიაჩნის პოეზიას უცილობელი რეალურობა, ხელოვნება — მეფურის დიდება, ოღონდ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი პოეტისა და მხატვრის ყველაზე უფრო მაღალი და ყველაზე წინადა შთაგონებები აღებდილი იქნებინ მაკალითის განაწყოფერებელი მწიფი ძალით. მხატვრისა და პოეტის მაგალითის გარეშე, ადამიანები დაამცი-რებენ და დასცინებენ ხელოვნების სიდიადეს, საკამათის განდიან და უარყოფენ კიდევ პოეზიის რეალბასს მართალია, მშვიდი, გულდინჯი ადამიანები შიძულ-და მხოლოდ ცივი სიდიადისა და სრული უანგარობის ქადაგებებაც აღაფროთინის და დაკაყოფილოს, მაგრამ უფრო მაგნებარე და დაუღვარებელი ბუნების ხალხი, ვისაც აღზნანებს ყოველგვარი უღმინდობა, ვინც ნებისმიერ ვასად ესწრაფვის ან დიდებას, ანდა კმაყოფილებას, არ სჭერდებიან მარტოოდენ ქედმაღლობის მშრალ მაკალიტებს, როცა არაფერია იტულ-ლო, არაჩვეულებრივი, ამაღლებელი. ამგვარი რთული ხასიათის ადამიანები თავიანთ მოუსვენარ, კითხვით აღახვებ შერას იზთაენ მიაკროდენ ხოლმე, ვინც მწუხარების მდღარე წყაროდან იკლავს წყურვილს, იმ ციკაბო კლდიდან რომ მოსჩქეფს, სადაც სული იწ-ნავს ბუფეს. მათ სურთ გათავისუფლდენ მოხუცთა ავ-ტორიტეტისაგან, რადგან არ აღიარებენ ამ მოხუცთა კომპეტენციას, ეს კი არა, ბრალსაც სდებენ საწყაროს წამლეკავ გულგრილობაში, მათთვის უცნობი მიზეზე-ბით გამორვეულ მოვლენათა წარმართვაში, მათთვის მიუღწევად სფეროთათვის გამიწვლელ კანონთა დად-გენასა და გამოქვეყნებაში. ასევე არ ეხატებათ გულზე მრავალმნიშვნელოვნად მდღმარენიც, კეთილის მქმნე-ლინი, ოღონდ სიღამაზით აღტკების უნარს მოკლ-ბულნი.

განა გაჩანია მაგნებარე სიკაბუცეს მათი დუმილის ასახსნელი და მათი პრობლემების გადასაქრელი დრო? სიკაბუცის გული მდტისმეტად სწრაფად სცემს, ეს კი ხელს უშლის, სადად შვაფასოს ფარული ტანჯვა თუ მარტოსულის ბრძოლა, რაც სიკეთის მქმნელი ადამიან-ის მშვიდი მწერისი მიღმა იმალება. შეამოხებ ბუნებას ცუდად ემისი სამართლიანობის მშვიდი გულუბრყე-

ლობა, სტოიციზმის გმირული დიმილი. მას ეგვადტა-ცია, ემოციურება სჭირდება. მას სახე რწმუნენს, ცრემლი აჭრებს, მეტაფორა უნერგავს რწმენას, სა-ბუთები კი ქანცავს, რადგან მხოლოდ გრძნობასადაც გიკას ანიჭებს უპირატეობას. ოღონდ გრძნობისა-ბოროტების შეგრძნება ნელ-ნელა უჩლუნგდება, ეს შე-გრძნებები უფრად არ ცვილიან ერთმანეთს, ამიტომაც ნეაინოხებ სული ხარბ, ცნობისმოყვარე შერას მიაკ-რებს ხოლმე ამ კეთილშობილ პოეტებს, ვინც მისი ვა-ტაცება მოახერხა თავისი მეტაფორებით, იმ დიდ მხატ-ვრებს, ვინც გრძნობა აუშალა თავისი სახეებით, დაა-ტყვევა თავისი მისწრაფებებით, და სწორედ მათგანვე ეტის ამ მისწრაფებათა და აღტაცებთა საბოლოო სი-ტყვას.

სასწარკვეთის ეშხ, ცხოვრებისეულ ქარტილიში, როცა ბოროტისა და კეთილის იღუმალი გრძნობა და გაქვევებული, მაგრამ ჭრ ბოლომდე მიუძინებელი სი-ნდისი ვებდა, მძიმე განის ემსგავსება, რომელსაც სულ იოლად შეუძლია გადააპირკვეოს ბედისა თუ ვნების პაწია ნავი, თუკი, რა თქმა უნდა, ამ განის დროზე არ გადაუახებდ დავიწყების ბორეში — განსადროლში ჩა-ვარდნილ ყველა ადამიანს, ყველა განწარულს მიუპარ-თავს აჩრდილობისთვის, ღირსეული წინაპრების სულე-რისათვის, თუ რამდენად ცხოვრებისეული და გულ-წრფელი იყო მათი მისწრაფებები? რა იყო ამ მისწრა-ფებებში გართობა, გონების თამაში და რა — ურყევი ჩვევა ტექსტარტი გრძნობისა? ამგვარ სათემში ისევ და ისევ წამყოფეს ხოლმე თავს ცილისწამება, სხვა დროს განქარვებული და დამსხვრეული. ამ დროს ცილისწა-მებას საზღვარი არა აქვს. ის ხარბად ჩაევიდება ხოლ-მე იმ ადამიანთა სისულტებს, შეცდომებსა თუ მარცხს, ვინც თავადვე განაქიბდა შეცდომებსა და სისულტე-ებს, მაგრამ ვერცერთს კი ვერ აარიადა თავი. ცილის-წამება ნადავლს თავისეულ იორტვს, დაუზარებლად იქ-ექება ფაქტებში, რათა მოპოვოს შთაგონების აბურად ავადების უფლება, დაამცროს შთაგონება, რომლის მიზანიც მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენი გართობაა იქ-ნება, უმაღლესი სამოვნებათა მონიჭება ჩვენთვის, როგორც საერთოდანა მიღებული ყველა ქვეყნის ბატ-რიცთა შორის, აყვავებული და მაღალი ცივი-ლიზაციის ნებისმიერ ეპოქაში! ცილისწამება ჩიტად უარყოფს პოეტის შთაგონებას, მხატვრის ენთუზიასზს, მათ უფლებას, იყვენ ჩვენი საქციელის, ჩვენი გადაწ-ყვეტილებების, ჩვენი გემოვნების წარმმართველინი.

დამცინავ და ცინიკურ ცილისწამებას ისტორიული ფაქტების უგულბებულყოფაც შეუძლია. ის უარს ამ-ბობს კეთილ მარცვალზე და გულდასმით აგროვებს დვარჯლს, რათა თავისი შვაი თესლი მიმომანოს ბრწყ-ნეულდ ფურცლებზე, სადაც გალის უწმინდესი მისწ-რაფებანი, წარმოსახვის უკეთილშობილესი ოცნებანი ბინადრობენ. მეტე, საკუთარ გამარჯებაში წინდაწინ-ვე დაიბედებულნი, ირონიულად კითხულობს: რა ფასი აქვს ემოციებსა და აღტაცებას, საბოლოო კამში მხო-ლოდ გამორჩენას თუ მოეღიან და, მხოლოდ და მხო-ლოდ, ეგოიზმის დაფარვას თუ ცვილობენო? ვის რა-ში არცაა წმინდა მარცვალი, თუკი მისგან მარტოოდენ შიშშილი ხარობსო? რა აზრი აქვს ღამაჲ სატყვებს, უნაყოფო გრძნობებს თუ ზადებენო? ცილისწამებასა-ვის ყოველივე ეს, მხოლოდ დროის მოხაკევა საშუ-ალებაა, სასახლესეც, ბურჟუას ოქაბურ კერასთანაც

და გლეხის ქონსიც; მაგრამ, მხოლოდ გულბრძვილ-
ონი უცქერენ სეროზულად ფიქციას და მხოლოდ ნათ
სერათ მიამატურად, პოეზია სინამდვილედ რომ შეი-
ძლება იქცეს..

ცილისწამება შეუძლია ადამიანი ქედმაღლობით
დაახლოვოს, შეაჭროს პოეტის კეთილშობილური
მისწრაფება და უღირსი სულმოკლეობა, არტისტის
შევენიერი სიმღერა და დანაშაულებრივი ქარაფშუ-
ტობა, სჭერა რა საკუთარი უპირატესობის, ცილის-
წამება ზემოდან დასცქერის პატიოსან ადამიანებს,
რომელნიც მისთვის თითქმის არაფრით განსხვავდე-
ბიან კიბოსმავარი ცხოველებისაგან, უმბარბოზი-
სათვის რომ განუწყობს ბუნებას, თავიანთი მოუხე-
რებელი, ღატაკი აღნაგობის გამო. უკეთესი აზრისა
ის არც ამჟებ სტიოკოსთა მაღალფარდოვან დებულუ-
ბებისადმი, ურატორო რომ ვერ შეღვეიან ამო
სიამოვნებებით და უშუალო სიხარულით აღსასხე
მარადიული ბედნიერების დევნას. ცილისწამება ყვე-
ლაზე წინ საკუთარი შტიციებებისა და უარყოფების
ლოკოტის თანხმობას აუქნებს და ყოველთვის იოლ-
ად აშარტებს იმთ მერყეობას; ექვევსა და ზიზსს,
ვისაც ჭერ ისევ შესაძლებლად მიაჩნია მგზნებარე
გრძნობების, შთაგონების, გონებისა და პოეტური
ინტიუიციის შერწყმა პატიოსან ბუნებასთან, უხადო
ცხოვრებასთან, მარად პოეტურ იდეათან შებმატბი-
ლებულ ქვეყასთან.

განა შეიძლება უკეთილშობილესი სევდა არ და-
გვეუფლოს, როცა ვხედავთ, როგორ არ ეხმის პო-
ეტს ბუნებისა, როგორ არ უღლებს ურს ტლანტის
ამ მფარველი ანგელოსების ჩაგონებას, რომელიც
ცილოდებს ასწავლონ, თუ რა გზით უნდა შექმნას
საუკეთესო პოემა სწორედ თავისი პირად ცხოვ-
რებისაგან. რა დამლუკველ სექატციუმს, სულის რა
სავალალო დაცემას, განდგომის რა სამწუხარო შეე-
თხვევებს იწვევს ხოლმე მხატვრის სისუსტეები
რამდენა ისეთი, ვისაც არ სჭერა ღვათაბრივი გა-
მოცხადებისა და მწარე უიმედობით დასცინის ადა-
მიანურ ფილოსოფიას, რადგან არ იციის რას მიენდის,
რა ირწმუნის, რაკი სილამაზის სურვილითა ნდობა და
გენის რწმენა არ შეიძლება!

და მაინც, მკრებელბა იქნებოდა ჩვენგან, ანათემი-
სათვის გაღაგვეცა ეს გაღაბრივიც, მდაბალი მლიქე-
ნელობისა თუ თვითდაჭერებით ურცხვობის დარად,
მკრებელბა იქნებოდა, რადგან თუ პოეტის ქვეყა
ზოგჯერ მართლაც დაღატობს მის შემოქმედებას,
განა შემოქმედება უფრო ძლიერად არ უარყოფს
პოეტის ქვეყას?.. განა შემოქმედების კეთილისმყო-
ფელი გათვლა გაცილებით ძლიერი არ შეიძლება
აღმოჩნდეს ქვეყის ხრწნად გავლენასთან შედარე-
ბით? ბორბრება გაღაგაბრივი კია, მაგრამ სიკეთე
ხომ კეთილისმყოფელია! თუ თანამედროვენი ხში-
რად შეუპურია დამლუკველ სექატციუმს, როცა და-
ნაშაულის ადგილზე წაუსწრაით, ანდა უწმინდური
გზით მოხვეჭილი სიმდიდრის მოიქროვილ წუშაქში
ჩაჯულული უნახათ პოეტი თუ მხატვარი, რომელ-
თაც თავიანთი საქციელით სიბარბილედ შეტლავის და
მძიმე შეურაცხყოფა მიუყენეს სამართლიანობას,
—შთამომავლობა მაინც ივიწყებს ხოლმე აზრის ამ
ბორბტ მეფეებს, ისევე, როგორც ულანდის ბალადა-
ში დივივიყეს ბორბოტი ხელმწიფის სახელი, ვინც

საკადრისი პატივი არ მოიგო ბარდის წილდათაბრი-
და პიროვნებას. დადგება დღე, როცა შთამომავლნი
მათ ხსოვნას არარსებობის ჭერულულში შროსებოდას
მათი ამბავი აღარავის ენახსოვრება, ხოლო მალე
ქმნილებები კი—საუფუნეთა მანძილზე სულიერ საზ-
რლოს არ მოაკლებენ მშვენიერების წყურვილით შე-
ყრობილ თაობებს!

პოეტი—განდებლის, არტისტი—რენეგატის შედა-
რება არ შეიძლება იმ ადამიანებთან, ვისი სიკვლ-
ლის შემდეგაც, ქარის მოსველებისა და ქაროშხლის
მოწყვლებისა არ იყოს, მანკიერებისა და დანაშაუ-
ლებათა ავი დიდების გარდა, სხვა არავითარი კვალი
არ ჩრება. მგავის ადამიანები ვერასოდეს გამოისი-
ლიან წარმავლ ბორბტებას ამწამიერი სიკეთით.
ამიტომაც, უსამართლობა იქნებოდა სირცხვილის
დამლით დაგვედარა პოეტი და არტისტი მანამდე,
ვიდრე იმათ დავსავამლით დამაბს, ვინც პოეტსა და
არტისტს დამლუკველი გზა უჩვენა: დიდებული სა-
ხეტის შემარცხველელ არისტოკრატსა თუ ფინანს-
ხეტის, რომელიც ოქრის ნიღვრებით ცილობს კო-
რუტიციის დაბრინელი ხახის ამოვებებს. დაე, ჭერ
სწორედ იმათ შუბლს დაუმჩნეს სირცხვილის და-
ლი...მერე პოეტისა და არტისტის წინააღმდეგ გალ-
შეკრებაც სამართლიანი იქნება, ოღონდ არამც და
არამც მანამდე! დაე, პირველებმა იმათ გაიარონ
სირცხვილის კავდინის ხეობა, ვინც უმაღლესი საზოგა-
დოების სიწყნე პირველები გამოცხადდნენ, სანდალუ-
რი და შარბინი რუპუტიციის ფარჯე აყვანილი, შმკულ-
ნი პარაზიტული მოდისა და უკანონოდ შობილი წარ-
მეტების გვირგვინებით; იმათ, ვისაც არავითარი და-
მასხურება არ მოუძღვის, თავი რომ იმართლოს
წმიდათაწმიდა რისხვის სამსჯავროს წინაშე! პოე-
ტსა და არტისტს კი ამგვარი დამსახურება აქვთ.
მართალია, დამსახურებაზე თვითონ არ უნდა ღლაპ-
არკობდნენ, მაგრამ, მოლით, სწერა ჩვენ დავუქარავთ
ამგას!

პოეტი, რომელიც საკუთარ შეხედულებებს შე-
ელევა, მისი არწივისებური, შშის ცქერას შერქვეული
თვალისათვის უღირსი ვნებების, რაღაც ეფემერული
უპირატესობების გამო, მაინც განადიდებს გმონ-
ბებს, რომელთა სამსჯავროსაც ექვემდებარებოდა;
ამ გრძნობებითაა გამსჭვალული, პოეტის თელილი შე-
მოქმედება და, პირად ცხოვრებაზე მეტად, ისინი
ანიჭებენ მოქმედების უნარსა და სურვილს. მართა-
ლია, არტისტი ზოგჯერ ნებდება უწმინდური და და-
ნაშაულებრივი სიყვარულის ცდუნებებს, ვერც სა-
მარცხვინო ნაწყოლობებსა და ღირსების შეურაცხ-
მყოფელ საწურებზე ამბობს უარს, მაგრამ მიუხე-
დავად ამისა, მაინც გარემოცულია იდეალური საყვა-
რულის, თავგანწირული სიკვლის, უხადო თავშეკ-
ების უჯღავი სარავანდელით. მისი ქილიბიან მას-
ზე დიდხანს ცოცხლობენ, კუშმარტების სიყვარულ-
ისკენ და სიკეთის თესვისკენ მოუწოდებენ ათასო-
ბით ადამიანს, რომელნიც მაშინ მოველნებთან ქვეყ-
ანას, როცა საოცნებო სიკეთით გასპეტაკებული
არტისტის სული უკვე გამოსისილის შეტოვლებებს.
ღია! ყოველივე ეს ექვს არ იწვევს. პოეტისა და
მხატვრის ქმნილებებმა ხომ უკვე არაერთგზის უფ-
რო მეტად დაამშვიდეს, ანუგეშეს, განამტკიცეს ადა-
მიანთა თაობები, ვიდრე მათი პირადი საცოდავი

არსებობის შეცვლამბმა მოახერხებს ზოგიერთების სულში ეჭვის გაღვივება!

ხელშეწყობს მხატვარზე უფრო ძლიერია. ნაწარმოებთა ტიპები და გმირები მარადიული სილამაზის გამომხატველნი არიან და იმ ცხოვრებით ცხოვრობენ, რომელიც სრულებითაა არ ექვემდებარებენატრის ანაჟარ ნებას. თავიანთ შემოქმედებებზე უფრო დღერამდლი, ეს ტიპები და გმირები თავიდან თავბაში უცვლელნი, უქნობნი გადღიან და შეიქმედის შეცვლებათა გამოსყიდვის ფარულ იმედსა განამტკიცებენ. თუ ვაბობთ, რომ უკველი კარგი საქციელი თან ლამაზიცააო, თანაბარი უფლებით იმის თქმაც შეგვიძლია, უკველი მშვენიერი ქმნილება საკუთარ თავში სიეთეს შეიცავსო. განა ქეშმარიტება აუცილებლად სილამაზის ფორმის გავლით არ გამოდის სამზოზე, ხოლო სიცრუეს განა თავისთავად შეუძლია დაბადოს რამე, გაიღა სიმახიანებზე გონებაზე მტად, გრძნობას აყოლილადამიანებზე, უფრო მეტად ალლიანობს, ვიდრე თანამიმედერულნი.—მზენიერში უფრო იოლად აღმოჩნენ ხოლმე სიეთეს, ვიდრე ქეშმარიტში, რამდენადაც სილამაზის გამოხატვის ნებისმიერი მანერის პირველწყარო სწორედ სიეთე და ქეშმარიტება.

ბევრი მხატვარი, ვისაც თავისი შთაგონებანი უკვდავუყვია და თავისი იდეალისათვის მომაქედობელი მჭევრმეტყველების ძალაუფლება მიუნიქებია, სამწუხაროდ, იძულებული გამხდარა, შთაგონებაც დაემუნებინა და იდეალიც შეებღალა, რითაც დამლუპველი მავალითი უჩვენებია მრავალი სულმოკლესათვის... მაგრამ, ამავე დროს, რამდენი უნუგეშებიათ, გაუმხენებიათ ფარულად, რამდენისათვის განუმტკიცებიათ ქეშმარიტებისა და სიეთის რწმენა თავიანთი ქმნილებებით! ამ მხატვართათვის შეწყნარება სამართლიანი მჭკარი იქნებოდა. მაგრამ, რა ძნელია სამართლიანობის მოიხივება, გაუთავებელი ზეწენა-მუღარა! რა გულდასაწყვეტია იმის დავაც, რითაც ატაცებული ვინდა იყო, იმის გამართლება, რის წინაშეც მოიდგებდა მუხლს! სამაგიეროდ, რა მშვიდი სიამავე გეუფლება მეგობარს, როცა ისენებ უსიამოვნო დღისონსებისაგან განტვირთული ცხოვრების გზას, იმ წინააღმდეგობებისაგან შეუბღალავს, გამართლებას თუ მიტევებას რომ საქირებენ, იმ შეცდომებით შეურყენებს, რომელთა სათავეც წანამდე უნდა იპოვო, ვიდრე პატრიბას მოახერხებდე. იმ უკიდურესობებიდან თავისი უფალს, შეზღალების ღირსნი რომ არიან განსაკუთრებულ გარემოებათა გამო. რა ნაწი სიამავე ახსენებს მხატვარი იმ ადამიანის სახელს, ვინც თავისი ცხოვრებით დადასტურა, რომ არა მარტო აპათიური ბუნების ხალხს, ცდუნებებისაგან დაზღვეულთ, მირაუებისა და ილუზიებისაგან გულგრილი, რუთინოული ზომიერების მჭკარი წესების დადგენილი კანონების მიმდევართ აქვთ უფლება ისწრაფვიოდნენ ამაღლებული სულისაკენ, რომელიც ბედის დასტუმებას უძლებს და საკუთარი თავის ერთგულბაც იწარჩევებს უკველთვის. ამ თვალსაზრისით, შოპენის ხსოვნა ორმაგად ძვირფასი დარჩება მეგობრებისა და არტისტებისათვის, ვისაც კი იგი თავისი ცხოვრების გზაზე შეხვედრია, ძვირფასი დარჩება იმ უცნობი მეგობრისთვისაც, რომელიც პოტმა საკუთარი სიმღერების მეშ-

ვეობით შეიძინა და იმითვისაც, ვინც მის ცვლს დაღებთან და შეცვლებთან მისი ღირსნი იყვნენ.

მუხლებდად შოპენის ხასიათის წინააღმდეგობრივ სირთულესა, უკველი მისი მოძარბა, უკველი მისი სურვილი მხოლოდ და მხოლოდ ღირსების უნატიფესი გრძნობითა და უკეთილშობილესი ცნებებით იყო ნაკარნახივი. და პაინც, არასოდეს არც ერთ სხვა პირი იყვნება არ უთხოვია ასე ძლიერად, თავისთავად მისატყვებელი, მაგრამ აუტანელი უცნაურბების, მკვეთრი თავისებურბების, სისუსტეების მიტყება. შოპენს მგზებარე წარმოსახვა მჭონდა, მისი გრძნობები უმაგი ძალით იმუხტებოდნენ, არადა თვითონ, ფიციურად სუსტი და უღონო ვაზღდათ! ვინ გაზომავს ამ კონტრასტიდან გამომდინარე ტანვისი სიღრმეს? თანაც, ტანჯვა ეტყობა მართლაც აუტანელყო, თუმცა შოპენს არასოდეს არაფერი გამოუმეღავებია. ის მოწინებით ინახავდა საკუთარ საიდუმლოს და თავის სტანცველს თავგანწირვის გაუმკვირვადე სინათლის დღმა უმღავდა უშუბო თვალს. აღნაგობისა და გულის იდელიკატურობამ არა მარტო გულმართობილი, ქალღირ, ტანჯვისათვის გასწირა შოპენი, არამედ მის ცხოვრებისეულ ბედს ქალღირ ბედობადელისათვის დახმასათამებელი ზოგირით ნიშან-თვისებაც მიანიჭა. ჯანმრთელობის სისუსტის გამო, შოპენი გაუტბოდა მშეთოთავე არენას, რომლისკენაც ასე იღტვინა ჩვეულებრივი ადამიანები, გაუტბოდა რა მუქთახორა მურების ავადმყოფურ ბზუილს, ზოგჯერ სხვა ფუტკრებიც რომ აყოლებდენ ხოლმე ხმას, მოკარბებული ენერგიის დასაბარებად — შოპენმა თავისი ბუდე გატკეპნილი გზებისაკენ მოშორებით მიიწყო. შოპენის ცხოვრება არ გამოირჩეოდა თავგადასავლებით, გართულებებით, განსაკუთრებული ეპიზოდებით. იმ ცხოვრება გაიძარტვა, თუმცა გარემოცველ პარბობში ამის მიღწევა თითქოს შეუძლებელიც კი იყო. შოპენის ცხოვრების ძირითად მოკლენებს გრძნობები და შთაბეჭდლებები შეადგენდნენ, თანაც გაცილებით უფრო თვალსაჩინოსაც და მნიშვნელოვანსაც, ვიდრე გარეული ცვლილებანი თუ თავგადასავლები. შოპენი რეგულარულად და ბეკითად ამეცადინებდა თავის რეწადლებს და ეს საქმიანობა თითქოს მისთვის ყოველდღიური აუცილებელი საშინაო სამუშაო იყო, რასაც კეთილსინდისიერად და სიამოვნებით ასრულებდა. შოპენმა ისე გადმოაფრქვია გულისინადები საკუთარ ქმნილებებში, როგორც სხვები ლოცვაში გადმოაფრქვევდნენ ხოლმე; მან თავის ქმნილებებში ჩააქოვა ყველა ჩვეული მისწრაფება, გამოუქმებელი სვედა, აუსხნელი წუხილი, რასაც უმარყო სული ღვთაებასთან საუბრისას გამოთქვამს ხოლმე. იმავე მოკვიტობას, რაზედაც მხოლოდ მუსლმოყური ლაპარაკობენ: ვნებისა და ტკივილის საიდუმლოებებზე, რასაც უსიტყვოდ უნდა ჩასწვდეს ადამიანი, რადგან სიტყვებით თავადაც ვერ გამოხატავდა იგივეს.

შოპენი დაბეკითებით გაურბოდა ყოველგვარ ცხოვრებისეულ ზიგავებს, გერმანულად არაესთეტიკურს (unästhetisch) რომ უწოდებენ; არაფრად აგდებდა შემოხვევით ეპიზოდებს, არ ახერღავებდა ცხოვრებას უსახო და უმნიშვნელო წერღმანებზე; ალბათ, ამიტომაც არ არის მისი ცხოვრება მოკვლენით მდღარი. შოპენის იერი ბუნდოვან იყვებდა

მოცისფრო ბურუსში და მამინე უკვლად ქრება, თუკი ვინმე ნაკეთების გასინჯვას დაუპირებს არადე-
ლიკატური ხელით. შოპენი არასოდეს ჩარეულა
სხვის საქმეში, სხვის სულიერ დაამაში, არ დაინტე-
რესებულა მოვლენათა მიზრდული კვანძებით და არც
ამ კვანძების გასნაში მხოლოდ მონაწილეობა. არავის
ბედზე მოუხდენია გადამწვევები ზემოქმედება. მის
სიუყვარულს არასოდეს უმხვებოდა სხვისი გრძნობა,
არავის გონება არ შეუთრგავს, არავის გონება და-
უთრგუნავს საკუთარი გონების უპირატესობით. დღეს-
პოტურად არ დაუპყრია არცერთი ქული; არავის
ბედობლად დაუმჩნევია თავისი ძველადმიანი მარ-
ჯენის კვალი; არაფერს ეძებდა და ესწრაფებოდა
ყოველგვარი მომხვეჭელთა. მასზეც თავისუფლად
შეიძლება გავრცელდეს ტასოს მისამართით ნათქვამი
სიტყვები:

Brama assai, poco spera, nulla chiede
(ბევრი რამ სურს, მცირედს იმედო
აქვს, არაფერს მოითხოვს).

ასევე არიდებდა თავს ყოველგვარ ურთიერთო-
ბას, სიახლოვეს, ყოველგვარ შეგობობას, თუკი
ნებისმიერი ავგავრა კავშირი, მის ჩათრევას და კი-
დეც უფრო ხმაურიან, კიდევ უფრო მშფოთვარე სვე-
რობებში შეტყუებას დაისახავდა მიზნად. მზად იყო
გაეღო ყველავფერი, საკუთარი თავის ვარდა. აღმათ-
იცილა, რა განსაკუთრებულ თავდადებას იმსახურ-
ებდა მისი სიმდიდრე, რა უსაზღვრო სიყვარულის და-
ნახვისა და გაზიარების ღირსი იყო მისი ერთგულება.
იქნებ ზოგიერთი მომთხოვნი აღამაინებო, ისიც
ფიქრობდა, სიუყვარული და მეგობრობა აღამაინისა-
თის ან ყველავფერი უნდა იყოს, ან არაფერი! შეიძ-
ლება, მისთვის უფრო ძნელიც იყო ამ გრძნობათა
მხოლოდ მცირე ნაწილით დაკმაყოფილება, ვიდრე
საერთოდ არ განეცადა არც სიუყვარული, არც მეგობ-
რობა და მარტოდენ უიმედო იდეალის ანაბარა
დარჩენილიყო ასეა თუ ისე, გადაჭრით ვერავინ
ვერავფერს იტყვის, რადგან შოპენს არ უყვარდა საუბ-
არი არც სიუყვარულზე და არც მეგობრობაზე. შოპ-
ენი მცირედითაც კმაყოფილდებოდა, როგორც იმ
აღამაინებს სჩვევით, თავიანთი უფლებებითა და სა-
მართლიანი მოთხოვნებით ბევრად რომ აღემატებინა
ყველავფერს, რისი მიღებაც საერთოდ ცხოვრებისაგან
შეუძლიათ. უახლოესი ნაცნობებიც კი ვერ აღწევდ-
ნენ მისი სულის წმიდათაწმიდა სალოცავში, კიდევ
უფრო მეტ—ეგვიპტადც კი არ უწყოდნენ ამ სალოც-
ავის არსებობა.

პირად საუბარშიც და ურთიერთობაშიც შოპენი
თითქოს მუდამ იმით იყო დაინტერესებული, რაც
სხვებს აღევალებდა; ყოველმხრივ ერიდებოდა აღა-
მანთა გამოვლენას მათი ინდივიდუალობის წრადან,
რათა თავისი ინდივიდუალობის წრეში არ შემოეშვა.
მართალია, საკუთარი ღრობის მხოლოდ მცირე ნაწ-
ილს უთმობდა სხვებს, მაგრამ რასაც გასცემდა,
მთლიანად გასცემდა ხოლმე. რაზე ოცენებოდა, რა
სურდა, რისკენ ისწრაფვოდა, რისთვის იღვწოდა
—არასოდეს არავის უეითხავს მისთვის, უბრალოდ
მისი თანდასწრებით საამისოდ დროც არ რჩებოდათ,
მით უფრო, როცა ინსტრუმენტთან იჯდა და თერთ-
სხელი თითებით ბრინჯაოს სიმებს თავისი ქნარის
ოქროს სიმებთან ათანხმებდა, საუბრის ღროს იმეფა.

თად ლაპარაკობდა სადღესის მღელვარე სკიტირე-
ზე, მხოლოდ გაკრით თუ მოიხსენიებდა, და რამ-
დენადაც მეტისმეტად უფრო იღვწოდა და უფრო
ბარი ადვილად ამოიწურებოდა ხოლმე, თუშეცა ყო-
ველთვის ცდილობდა საუბრის ერთხელ გაკვალ-
გზიდან არ გადაეხვია, რათა თვითონ არ გახდარიყო
საუბრის სავანი. მისი პიროვნება არც აბეზარ ცნობ-
ისმოყვარეობას იპყრობდა, არც სხვადასხვაგვარ ემ-
ბეკურ ვარაუდებს ბაღებდა და არც განსჯის იწვევ-
და, მეტისმეტად მოსწონდათ საიმისოდ, მის პირო-
ვნებაზე მსჯელობისა და კამათის სურვილი რომ გას-
ჩნებოდათ.

შოპენის პიროვნება კი მთლიანობაში პარმონიული
გახლდათ, თითქოს არც კი სპირდებოდა რაიმე კო-
მენტარი. მისი ცისფერი თვალების შერა უფრო
გონების სიმახვილეს ავლენდა, ვიდრე მეოცნებე ხას-
იათს; რბილსა და სანდომიან ღიმილს მწუხარება არ
გამოკრთავდა. ნაზი, გამჭვირვალე სახის ფერი თვალს
ხიბლავდა; ბეჭითად დავარცხნილი, ქერა თმა ჰქონ-
და, მეტყველი, კეხიანი ცხვირი, ტანად არცთუ ისე
მადლი იყო, სუსტი. მისი მოძრაობები საოცარი
სინატიფითა და გამომსახველობით გამოირჩეოდა;
ოღნავ მოგუდული ხმით ღაპარაკობდა, ღაპარაკისას
ხანდახან ლამის სული ენთთებოდა. იმდენად დახვეწი-
ლი სიარული იცოდა, მის მანერებსაც ისეთი კვალი
აჩნდათ უმადლესი საზოგადოებისა, უნებლიედ თავა-
დად მიიჩნევდნენ ხოლმე. მთელი მისი იერი ზვართქ-
ლის ყვავილეს მოგავგონებდათ, რომლის საოცრად
წერტილ ღებრჭეც ვასაოცარი შეფერილობის, სურ-
ნელოვანი და იმდენად ნაზი გვირგვინი ირბევა, ოღნა-
ვი შეხებისგანაც კი ადვილად იფურცლებდა.

საზოგადოებაში შოპენი მუდამ მშვიდი განწყო-
ბილებით გამოირჩეოდა; ასეთი განწყობილება, ჩვეუ-
ლებრივ. იმათ ახსიათებთ, არავითარი საზრუნავი
რომ არ აწუხებთ, რადგან ცხოვრებისგანაც არავითარი
გაწარჩენას არ ელიან. როგორც წესი, მზიარული
იყო; მისი სატირული გონება წამსვე პოულობდა სა-
საცილოს, თანაც არა მარტო ზედპირზე, სადაც სა-
საცილოს დანახვა ყველას შეუძლია, არამედ გაცი-
ლებით უფრო ღრმადაც. სახუმარო პანტომიმის
ღროს შოპენის გამოვრნებლობას საზღვარი არა
ჰქონდა. ხშირად ერთობოდა თავის კომიკურ იმპრო-
ვიზაცებში ზოგიერთი ვირტუოლის მუსიკალური
ნილებების განმეორებით, ბაძავდა მათ შესტებს, მოძ-
რაობებს, სახის გამომეტყველებას,—თანაც ისეთი
ნიჭიერებით, ამ ვირტუოზთა ვინაობის გამოცნობა
ათვის გაუჭირდებოდა. შოპენის ნაკვთები ასეთ ღროს
თითქოს გარდატეხილად იმდენ ხოლმე, ყველაზე უფრო
მოულოდნელ მტამორფოვებს განიცდიდნენ. თუშ-
ეცა, თანდაყოლილ სანატიფეს თვით სიმპიონისა და
გრეტისკის იმიტაციის ემასც კი არ კარგავდა; გა-
დამდები და მიმზიდველი მზიარული იყო, რაკი
არასოდეს სცილდებოდა კარგი გამოვნების ფარგ-
ლებს. უხამსი სიტყვა თუ თავაშეებულობა წარმოუ-
დგენლად მიანდა ყველაზე უფრო ინტიმურ-ფამილ-
არულ წუთებსაც კი.

თარგმნა ზაზა მირიანაძე.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა*

ვასილ კიკნაძე

ბილიკაპილიდან შარბაზისამდე

სანდრო ახმეტელის სულ უფრო და უფრო მეტად იჭრებოდა თეატრის ცხოვრებაში. თეატრთან დამაკავშირებელი ერთ-ერთი პირველი ძლიერი ნაბიჯი მაშინ გადაადგა, როცა ვალერიან გუნიაშვილს თავის დასხეში მიწვია. სანდროს არასოდეს არ ავიწყებებოდა ეს დღე და ვალერიან გუნიაშვილს ზრუნვა, გაუთითი „სახალხო საქმე“ იუწყებოდა, რომ რეჟისორობა დროგამოშვებით მიენდოთ „ვ. გუნიაშვილს, კ. ანდრონიკაშვილს, ა. ახმეტელაშვილს...“ ეს მან ოქტომბრის ცნობაა. ამ დროს სანდრო უკვე მუშაობს დიმიტრი არაყიშვილის ოპერაზე „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. პრემიერის დღეებში პრესა იუწყებოდა: „ქართული სამუსიკო საზოგადოების ქართული საოპერო სტუდია ორშაბათს, 8 დეკემბერს, მართავს ოპერას „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. მუსიკა დ. არაყიშვილისა“. სახალხო თეატრში (ზუბალაშვილების სახლი, ახლანდელი მარჩანიშვილის სახ. თეატრი) გაუმართავად წარმოადგინა.

თეატრში თავი იჩინა ახმეტელის მუსიკალურმა ნიჭმა. ბავშვობიდანვე გამოჩენილი უნარი ჰქონდა მუსიკის მომწიფისა, განცდიხა, ხიმღერისა და არაჩვეულებრივი სმენა. უკვალოდ არც ნიკო სულხანიშვილის გუნდში მონაწილეობას და არც ეკლესიაში თუ გიმნაზიაში გალობას ჩაუვლია.

1920 წლის 4 ივლისს შეიკრება დრამატული საზოგადოების რეჟისორთა კოლეგია. კოლეგიაში ხუთი კაცი შევიდა: მესხიშვილი, წუწუნავა, ფაღავა, ქორელი და ახმეტელი. სხდომას ალექსანდრე წუწუნავა თავმჯდომარეობდა. ამ დროს ახმეტელს უკვე ჰქონდა დადგმული დიმიტრი არაყიშვილის ოპერა. დადგმას უკვალოდ არ ჩაუვლია. გემოვნებიაწმან და ირუდიარებულმა ვახტანგ გარეჯამ სექტაკელი შეაკო. „ბნ. ახმეტელის დადგმა იდეურა და შარბაზა ჩვეულებრივი თეატრალური ტრაფარეტისა და ოპორტუნისტისაა“, თუმცა ბტილიზაციის ცდები მაინც შეინიშნება.

კოლეგიის სხდომაზე რეპერტუარის საკითხი განიხილეს. დასახელებს ორმოცამდე პიესა, საოცრად ეკლექტიკური იყო რეპერტუარი. სხდომაზე დაადგინეს, თუ

რით გაეხსნათ სეზონი და როდის მოეწყობა გამოცდები დასის შესავსებად. ერთი წლით ადრე ახმეტელს დასადგმულად დაუმტკიცეს ლოპე დე ვეგას „ფუნტანტო ოკუბუნა“. მაგრამ რატომაც არ დადგა. შემდეგ ზოგიერთმა ეს ამბავი ახმეტელის მარჩანიშვილთან დასაპირისპირებლადაც კი გამოიყენა, სანდროს „აართვეს“ მისი ნალოლიავეები „ცხვრის წყარო“ და ამით მარჩანიშვილმა წაიღო მისი გვირგვინი და რაღაც ამგვარი ახლაუბდა.

10 ივლისს ახალი კლუბის დარბაზში შედგა დასში მისაღები აბიტურიენტების გამოცდები. სტეციალობაში გამოცდას ესწრებოდნენ: აკაკი ფაღავა, მიხეილ ქორელი და ალექსანდრე ახმეტელი. სულ შვიდი აბიტურიენტი იყო გამოსაცდელი. კომისიამ ერთხმად დაადგინა: „მიღებულნი იქნას თანაშრომლად თ. ა. ჭავჭავაძის ასული“. კარგა ხნის შემდეგ ახმეტელი მეორე პირით თავის კონსპექტში ჩაწერს: „ახმეტელმა მოიყვანა თეატრში თ. ჭავჭავაძე და გამოავლინა იგი, როგორც მსახიობი“. ძნელი დასადგენია, თამარ ჭავჭავაძის მართლა მან ურჩია თუ არა გამოცდაზე გასვლა, ან რამდენად გადაწყვეტი იყო კომისიის სხდომაზე მისი მხარდაჭერა, მაგრამ ფაქტია, რომ თამარ ჭავჭავაძის დასში მიღების ზედის გადაწყვეტაში სანდროც მონაწილეობდა.

ისიც საგულისხმოა, რომ თამარ ჭავჭავაძე დიდი მეგობარი იყო ტასო როსტომაშვილისა. ტასოს მიერ თელავში დადგმული ზღაპარში („ქონდრის კაცები“) თამარც მონაწილეობდა. თამარ ჭავჭავაძე სიცოცხლის ბოლომდე მეგობრობდა სანდროს პირველი ცოლის დასთან ბაბო როსტომაშვილთან.

სანდრომ დრამატული საზოგადოებასთან ერთი წლის ვადით გააფორმა ხელშეკრულება. ხელშეკრულება რვა მუხლისაგან შედგებოდა. ახმეტელს დაეინიშნა ხელფასი თურომეტი ათასი მანეთი, ხელშეკრულების ხელ აწერენ დრამატული საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარე, პროფესიით ექიმი, საზოგადო მოღვაწე, თეატრის კრიტიკოსი ივანე გომარათელი და „სცენის მოღვაწე“ ალ. ახმეტელი“. ეს მოხდა 15 ივლისს. პირველ სექტემბერს კი ახმეტელმა ქართული დრამის (ანუ რუსთაველის) თეატრში დაიწყო „ბერდო ზმანისა“ რეჟისირება.

„ბერდო ზმანისა“ ბევრი ახალგაზრდა მსახიობი

* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 1986 წ.



მონაწილეობდა: ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ვასაძე, მიხეილ კვათერელი, შალვა დამაშიძე.

„მონობის უღელს არ დავიდგამ“. ბერდოს სული ამ ძახილით გადაადგა სანდრომ პირველი ნაბიჯი.

დაიწყო „ბერდო ზმანას“ რეპეტიციები.

საღამოს 7 საათი იყო. წარმოდგენის მონაწილეთა მხოლოდ ნაწილი გამოცხადდა რეპეტიციაზე. ამხეტელმა რეპეტიცია ქართულ თეატრზე საუბრობ დაიწყო. თქვა ის, რასაც ყველგანც წერდა და ამბობდა. მერე უნებ გაბრაზდა და მენშევიერს მთავრობას დაუწყო გინება:

— იცით თუ არა, ჩვენს თეატრს რატომ ჰქვია „ქართული დრამა“? — ჰკითხა მსახიობებს. ყველანი გაოცებულნი შეშურებდნენ რეჟისორს. არ იცით, ხომ?.. ჰმ... ამა რა იცით?... ცხვრები ხომ არ ხართ, თეატრში ხართ და არ იცით, რა ჰქვია? — ისე გაცხარებით ლაპარაკობდა, რომ ზოგმა იფიქრა, ძალით გვიწვევს რაღაც სახიფათო საქმეზეო. ვიღაცამ ჩაილაპარაკა კიდევ: „აი, უარი თუ გინდა, ეს არის...“ სანდროს არ გაუგონია, მაგრამ მსახიობთა გაოცებულ სახეებს რომ შეხედა, ტონს დაუწია, თავისებურად განმარტა თეატრის სახელწოდება.

— შეფის რუსეთს არ მიაჩნდა საჭიროდ ქართული თეატრი გაქონდა, ამიტომ დრამა გვიბოძა. „თეატრი იღდი სკეჩა“, „დრამა“ კი სხვათაან შეყვლებულნიწმუნავს, მთელის რაღაც ნაწილს. ასე არ არის? რამდენ ენაზეა წარმოდგენები ამ შენობაში? რამდენი დღე აქვს აღთქმობა ე. წ. „ქართულ დრამას“?... მერე მიხატა, რომ უნებტაა. რუსეთი რა შუაში იყო, მენშევიეების დრო იდგა. სასწრაფოდ თვითონვე შეცვალა თემა. სულ ამ მენშევიეების ბრალია, მთ არ ისურვეს სხვა სახელი. თეატრი არ ეპობნავენბო, რაც გვკავს, ეს თეატრი კი არ არის, რაღაც აქაფხანდალიაო. ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, თითქოს საშას ტრიბუნა აღსრულებდა თავისი იდეების პროპაგანდისტის. იმ დღეს მხოლოდ ერთსაბათიანი რეპეტიცია ჩატარდა. მეორე დღეს რეპეტიციაზე მეტი მსახიობები მოვიდნენ. წინა დღის საუბრის და რეპეტიციის ამბავი ქალაქში მზივიით ეფარდა. ახალგაზრდებს მოსწონდათ უჩვეულო, ეფექტური ხასიათის რეპეტიციები. უფროსები კი ნერვიოლობდნენ, კრიტიკულად აფასებდნენ რეჟისორის მუშაობას. მაგრამ მალე დაიმორჩილა მსახიობები.

ინოვ დავითაშვილი ასე აღწერს პირველ რეპეტიციას: „სამარტიბურა სიჩუღეა. ახალმა რეჟისორმა სიჩუღე დაარღვია. ხმა აოილო, როლის განსახიერებაში მსახიობს უნებნდა მისცა. მის სიტყვა და შენიშვნა მსახიობებზეა წართებულად მიიჩნიეს. მეტად დაკვირვული ნერვები ნელ-ნელა მოეშვა. ხდება უდავო გარდატეხა... დასრულდა რეპეტიცია და... შეიქმნა ტაშის გრაალი. საერთო სიზარული. ახალი რეჟისორი მოვიდა, ახალი სიტყვა გავიგონეთ“.

მიმართა ქოროს, ბალეტს, მუსიკას, პლასტიკას, რიტმს, ერთი სიტყვით, რითაც და როგორც უნებლო, ანგრევდა ძველ თეატრალურ ფორმებს. პიესა კი ყველაფერს ვერ უძლებდა, ამდენ დაწოლას ვერ იმენდა. ამხეტელი მაინც თავისას აეთეხდა. მისთვის ხომ მთავარი იყო ახლის ძიება!

რეპეტიციები გრძელდება, ახალგაზრდა რეჟისორს ერთობ „ატგორიულია მუშაობაში. მოთხოვნ რეპეტიციაზე დაგვიანებით მოხულთა მკაცრად დასჯას, რეპეტიციის ინტერესებისადმი დაშორჩილებს. „სანამ მთელი შენადგენლობა არ იქნება ბალეტისა, მუშაობას არ გავაგრძელებ“, — წერს სანდრო თეატრის სარეპეტიციო დღიურში.

დღიურში (9 სექტემბერი) არის ასეთი მინაწერიც: „საქართველო მივიწვიო კომპოზიტორი და არაყიშვილი, რომ დაწეროს ბალეტის, ქალთა ხოროს და ვეთაორი სიზღერა“. ამის შემდეგ ჩანაწერებიდან არცყვად რომ რეპეტიციები რთულ პირობებში ტარდებოდა. ხშირად იგვიანებდნენ მსახიობები, ზოგი საერთოდ არცხადებოდა. ხელს უშლიდა თეატრის პარალელურ რეპეტიციებზე. ამხეტელისთვის კი მუსიკაც, მხატვრობაც, რეპეტიციებიც პირველივე დღეებიდან აუცილებელ კომპონენტებად იყო მიჩნეული. მას არ უუარად: მუსიკის „შეყვანა“ მუხა სექტაკლში, უკვე შექმნილ რეჟისორულ მოდელზე მხატვრული გადაწყვეტის შორგება. ეს მისი პირველივე რეპეტიციებიდან ჩანს. დღიურში ვკითხოვთ: „უჩინადან მსახიობები არ გამოცხადნენ, რადგან მათ ჰქონდათ რეპეტიცია რეჟისორს ქორტლთან, მეცადინეობა არ შედგა“. აქ ჩანს თუ როგორ ეწინააღმდეგებოდა ახალგაზრდა რეჟისორი მუშაობის არსებულ წესებს. აკაკი ფალავა თეატრის ხელმძღვანელი იყო და მას სურდა ერთბაშად რამდენიმე სექტაკლის მოშუადება, მაგრამ ამხეტელის გაზრდილი მოთხოვნებიდან, მისი პრინციპები უკვე ვერ ეუბნებოდნენ იმას, რაც ქართულ დრამაში ხდებოდა. და აი, მან მოხსნა რეპეტიცია.

„სანამ მთელი შენადგენლობა არ იქნება ქალთა ბალეტისა, მუშაობა არ გავაგრძელებ“, — აუწყებს ახალგაზრდა რეჟისორი თეატრის დირექციას. იგი ჩიუტდა, უყოპრომისოდ იბრძვის რეჟისორის ავტორიტეტის განმტკიცებისათვის, იბრძვის, რათა მტკიც იყოს მისი პირველი ნაბიჯები პირველყოფილ თეატრში.

„სამხატვრო ნაწილის გამგეს „ბერდო ზმანას“ ბალეტისათვის 12 ქალია საჭირო. დღევანდლამდე მე ვერაგახტო ვერ მივიღე საჭირო მსახიობები. გთხოვრ თქვენს განკარგულებას, რათა 12 ქალი ბალეტისათვის როგორმე მომცეთ“. ამხეტელის ამ მოთხოვნას აკმაყოფილებს აკაკი ფალავა, მაგრამ მალე დღიურში ჩნდება ასეთი ჩანაწერი: „რეპეტიცია არ შედგა იმიტომ, რომ დანიშნული იყო ფოიეში. რეჟისორმა აღამხეტელმა შეუძლებლად სცნო რეპეტიციის იქ გავლა“. ამ ჩანაწერში თითქოს არაფერი არ არის, უშუალოდ პიესის გადაწყვეტის პრინციპებს რომ ეხებოდნენ, არ ჩანს, თუ როგორ იხსნებოდა თითოეული სახე, როგორი ანალიზი უეთდებოდა პიესის და ა. შ. მაგრამ დღიურების კარგად არის წარმორჩენილი ახალგაზრდა ხელთგამის ფართული პოლიმიტა თეატრის მუშაობის არსებულ სისტემასთან. თეატრისათვის უჩვეულო იყო მისი რეპეტიციების ხასიათი.

პ. კვიციანი შედგა. ბუნებრივია, წარმოდგენას სანდრო მანუაშვილიც ესწრებოდა. იგი კარგა ხნის შემდეგ მოიგონებს: ერთ დამეს ს. ამხეტელმა გაზეთის საბეჭდი მანქანა ატრიალა (ელექტრონის უქონლობის გამო), ვხედვაც, ოფლში იწურება. ჭერი ჩემზე მოდგა.

ახმეტელი კი დასასვენებლად ჩამოვდა მანქანის წინ. საღებავ ჩხირების გაჭეოთი გადმოჰქვას და ნიავი უტყავს დალილს ჩასძინებოდა. როცა გავაღვიძე, ძლივს წამოვდგა, ავად გახდა და ტრეფი დაემართა. დავიპრობო-ბო ავადმყოფთან და გასრთობდა „ბერლო ზმანის“ ვუკითხავდი, რომ მოვჩრები, თუ უფრო „ბერლო“ უნდა დავდგო. ამის შემდეგ სამმა წელმა განვლო... ახმეტელი მინც ამომბოდა: ქვეყანა რომ დაიწვრეს, „ბერლო ზმანის“ მინც! მინც! დავდგამო და დავდა კიდევ“. ახმეტელის ირგვლივ ხმაური ატყდა. დებიუტში შუაფიქრანა: უფროსი თაობა. მათ შორის დიდი ნაწილისთვის პრინციპულად მთუღებელი იყო ახმეტელის ძიებანი. თვით პიესაზე ვერაფერს ხელდაღწეა იმის საბუნებრივად, რასაც ასე თავგამოდებით იცავდა თავის წერილებსა და გამოხატულებში ახმეტელი. „რა არის აქ ეროვნული?“. კითხულობდნენ ხშირად. მარტოა და რა იყო მასში მთავარი? ეროვნული პლასტიკა? რიტმი? შეიძლება, მაგრამ სხვა? სხვა კიდევ რა?.. მაშინ კრიტიკას მხედველობიდან გამორჩა, რომ ახმეტელისთვის ძირითადი იყო სულის დაუმორჩილებლობის იდეა. სწორედ ის, რაც მან 1916 წელს პიესის მისებური გააზრების დროს დაწერა: „...ციანი, რომ ბრძოლა მარცხით გათავდება და ურჩევად ბერლო ზმანია ბედს დაპირიქილდეს, დაწინებულს, ბერლო ზმანია არ ცხრება, იბრძვის და მარცხდება. აუცილებლობა იმარჯვებს, თვით ტრაგედია ძლიერი სიმარტივით ერთი სულიერი კონფლიქტებით მეორეზე გადადის... ახმეტელს ხიბლავს პიესის ფორმა, იტაკებს მისი იდეა. დიდხანს უტრიალა პიესას და როგორც იქნა, დღეა.

„ბერლო ზმანის“ რეპეტიციების ამბავი ქალაქში გახმაურდა. პრემიერის მოლოდინი გაიზარდა, წარმოდგენაში აკაცი ვასაძე მონაწილეობდა. ჰქვიანი, ენთუზიასტა ახალგაზრდა გატაცებით თამაშობდა. მას კარგად ახსოვს პირველი დღის მღელვარება. ფარდა აიხსნა. „წარმოდგენის გენერალური რეპეტიცია ქონდა თუ არა — არ მახსოვს... მგონი არა... ყველა დელავს... დამდგმელი უფროს... მისი თანამშემწე შაქარი ბერიშვილი უფრო მეტად... ყველა დაფუსფუსებს... მუშები იგვიანებენ. რა გამოიგონა ახმეტელმა ეს შუამდგომი... ხელში დავატყავა მისმა თრეფამ. ერთი მსახიობი იტყვის: ერთი ვნახოთ, წამოწვა ეს შორები და შოგ მოვყვები? დასწყველის დემერტომა მაგის მომგონი... მეორე თანამშემწე, ალექსანდრე გველდოანი, სიმშვილე ვარტეტობა საბუნებრივად მუსიკალურ ნომრებს აშუადებს... ერთი ავტორიტეტანი მსახიობი იყინის — ვეპ, ეს დრაზისა თუ ოპერის თეატრი? ალ. გველდოანი კი ოფლში გაწურული თვადლებით იძახის: „რაჲ, დევა, ტრი...“

წარმოდგენა მიდის, რაღაც სხვანაირი რიტმია... მსახიობები განსაზღვრული მოძრაობით კმაყოფილდებიან... მოკრახობენ სიმეტრიულად... მასობრივი სცენები ბარელიეფურ სისტემაზეა აგებული... უფრო აკომპანიმენტს მოვაგონებენ მთავარი პერსონაჟებისთვის...

...მესამე აქტში მოვალა. იგი დინამიკურად ვითარდება. ეს ვინაა? — დელო ციციშვილი? ბეგრის შურს, რომ იგი ეგრე კარგად თამაშობს: კარგად ცოტა, მეტრცა... ყველაზე რელიეფურად ჩამონაცვაროლი, მთელ პიესას თავზე დაატყდა... ეს საღამო მარად დაუწყობელი გვირგვინია. ციციშვილის საფლავე... ალ. ახმეტელისთვის კი დაუვიწყარი ჭილდო. მან აქ-

ტორის შემოქმედების ძარღვი პირველად იგლო ხელში...“

დამთავრდა წარმოდგენა. იყო ზეიმიც, აჭრით სხვადასხვაობაც, რაღაც უჩვეულოს ნახვის სიხარულიც... რეჟისორული სექტაკლი, სადადგომი რეჟისორი, ფორმის გარეგნობა. ბევრი იღავეს სიმბოლისტური პიესის იდეაზე, მის ფორმაზე, მაგრამ თითქმის ყველამ აღნიშნა წარმოდგენის სიახლე. გაივლის წლები და თეატრის მოღვაწენი ახმეტელის სექტაკლს ასე შეაფასებენ:

ბაბქი მსახიბი — ჩვენ საქმე გვეონდა პირველ ექსპრესიონისტულ დრამასთან ქართულ ლიტერატურაში. მიუხედავად ზოგიერთების უნდობლობისა პიესის და რეჟისორის მიმართ, სანდრო ახმეტელმა გამართლდა ახალგაზრდობის იმედი; მისმა დებიუტმა წარმატებით ჩაიარა, ახალგაზრდა რეჟისორი კარგად იცნობდა იმ ძიებებს, რაც რუსეთში სხდებოდა. მსახიობებს მოუთხოვრბოდა ამ ძიებათა შესახებ, ცდილობდა რაღაც წარმოდგენა მინც გვექონოდა მსოფლიოს თეატრალურ და მოწინავე მიმდინარეობებზე. რა იყო ის მთავარი ძალა, რასაც სექტაკლი მიჰყვავდა მაშინ, ჩვენ, შემსრულებლები, ამაზე ვერ გიპასუხებდით, მხოლოდ ჩვენს შემდგომ შემოქმედებით შეხედებრბოთ ნათელი შექმნა პრაქტიკულად და თეორიულადაც, რა მნიშვნელობა აქვს სექტაკლის წარმატებისათვის სწორ ტემპო-რიტმის მონახვასა და შემოქმედებაში მის თანმიმდევრულ განვითარებას. ამგვარი ტემპო-რიტმით აგებულ სხვა სექტაკლს ქართულ თეატრში მაშინ ვერ დასახიფებდით!

ბასო ბაბქი — პრემიერაზე თავს ისე ვგრძობდი, თითქმის მოსკოვის ან ლენინგრადის თეატრში ვყოფილიყავი.

დავით ასრბი — ჩვენი თეატრის განახლება ამ გზით უნდა წავიდეს...

შალვა აფხაძე — ეს იყო სრულიად ახალი სიტყვა ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში. ახმეტელმა პირველად შეაშუადა ნიადაგი ჩვენში სინთეზური თეატრის შექმნისათვის.

შალვა ღაღინა — ორიგინალურად დადგამ ჩვენი ყურადღება მიქცია...

უშანგი ჩხიძე — იმ სტილს, რომელიც შემოტახალია „ფუნტეში“, უკვე ქონდა ადგილი „ბერლოში“. განსხვავება იმაში იყო, რომ „ბერლოში“ იგრძნობოდა მეტად მკიცრე გამოკლივება, რეჟისორის გაუბედავი ხელ. „ფუნტეში“ კი ძლიერი ხელი მეტად გამოკლილი ოსტატისა... „ბერლო“ იყო მკრთალი შუქი იმ სიახლისა, რომელიც მარჯანიშვილმა მოიტანა ქართულ სცენაზე...

ღმრღ ნანაძე — სექტაკლი იყო მეიერჰოლიდისებური, არნახული, გაბედული. „ბერლო ზმანის“ პრემიერის შემდეგ დიდი ხანი არ იყო გახული, რომ სანდროს ერთ-ერთმა გაჭეოთმა ინტერვიუ სთხოვა. მან ცრდა უცნაური განცხადება გაკეთა. იცნაურია იყო მით, რომ მეტისმეტი სითამამით გამოირჩეოდა მისი აჭრე: „ყოველი ჩვენი ნაბიჯი უნდა განიზომებოდეს მსოფლიოს ღირსების თვალსაზრისით... გვიმოვრებს ყოველ დარს ჩვენი ფიორავასი მეგობარი, დიდებულ რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, — და მეც მწამს, რომ ჩვენი კოტეს ხელმძღვანელობით ჩვენი თეატრი მაღლ შენაურ საზღვრებს გადალახავს. ვსარგებლობ შემთხვევით, ვამბობ, რომ ხაზი, რომელიც მე ავიღე ქარ-

თულ თეატრში, ჩემს თეატრში მოსვლისთანავე, სავსე-
ბით გამოდგა წინამორბედი იმ საერთო თეატრალურ
გზის, რომელსაც ადგას კოტე მარჩანიშვილი და რომ-
ლისკენაც მიპყავს ჩვენი თეატრი თამამად და დიდ
უნარით ჩვენს დიდებულ ხელმძღვანელს“.

„ბერდო ზმანის“ ყოველი წარმოდგენს დროს სა-
შა თეატრში იყო, „თავზე ადგა“ სპექტაკლს. ერთი დე-
ტალის შეცვლის უფლებასაც კი არ აძლევდა მსახი-
ობებს, ყოველი წარმოდგენა მაყურებლისთვის პირვე-
ლია და თქვენც მისთვის ისე უნდა ითამაშოთ, რო-
გორც პირველად.

მოულოდნელად გამოჩნდებოდა ხოლმე კულისებში.
დარბაზში, ქანდარაზე. შენდევ ეს ჩვევად ექცა. შემ-
დგომ წლებშიც ასე დასტრიალებდა თავს წარმოდგე-
ნებს.

ერთ-ერთ ჩვეულებრივ საღამოსაც, როცა „ბერდო“
მიდიოდა, სანდრომ ერთ აქტს პირველი იარუსიდან
შეურთა, მერე კულისებისკენ წავიდა. შესვენება იყო.
შენიშნა, რომ მსახიობთა ფიგურა ორი მსახიობი რა-
ღაცას გაცხარებით ელაპარაკებოდა ერთმანეთს.

— ახალს რას დგამს ჩვენი იურისტი?
— ჭრ-ჭრობით ძველს ანგრევს.
— გასხვავს, რა თქვა პირველ რეპეტიციასზე? არც
გიორგი ერისთავი დაინდო, არც ცაგარელი, არავინ
არ დაინდო. თავისი აზრით, მინაგრ-მოანგრია ყველა-
ფერი.

— ასე იციან ახალგაზრდებმა, მაგათან იწყება ყვე-
ლაფერი. ასე გგონიათ...

ახმეტელმა ზოგიერთი ფრაზის ნაწყვეტს მოჰკრა:
ყური, თავი შეიკავა.

საუბარს კიდევ ორი მსახიობი შეუერთდა, ვიღაცან
„ბერდო“ გაჰილიცა. შორახლოს სიცილი ატყდა. ახ-
მეტელმა იგჩანო, რომ სიცილს მასთან რაღაც კავ-
შირი უნდა ჰქონოდა, წამოერთო. ჭიქურ მიიჭრა მსა-
ხიობებთან.

— მეც ხომ არ გამაყინებთ?..
უხერხულად დემილი ჩამოვარდა. მტყუნანი კაცის დუ-
მილი. ახმეტელს მოეჩვენა, რომ ის მაღალ-მაღალი, რი-
ხიანი ხმის მსახიობი იყო ისეთის მთქმელი, რამაც სი-
ცილი გამოიწვია. ყველაზე მეტად შემოფოტებული სწო-
რდა ის ეჩვენა. სანდრომ მას მხარზე ხელი დააღო
და კითხა:

- გიყვარს თეატრი?
- ძალიან!
- მსხვერპლს გააღებ თეატრისთვის?
- გვიღებ, რატომაც არა...
- ტუტო!..
- არ ვტუტო, ბატონო სანდრო...
- აბა თუ მართლს ამბობ, დაანებე თავი თეატრს.
სხვა საქმეს მისიდე, კაცო გახდებო...

მსახიობი გაფიქრდა. ყბა აუკანქალდა. ხელები უა-
როდ გაშალა, გაჩვენდა. მოულოდნელი და დაუნდობე-
ლი დარტყმისაგან ყველანი გაოცდნენ, წუთით სპა-
რისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. ახმეტელი კი თვალბებს
არ აშორებდა მას. გული ყელში მოებჯინა საცოდავ
მსახიობს. უნდოდა რამე ეთქვა, მაგრამ სიტყვა არ
ამოღოდა, საშინელმა სიმაოტებმა შესჭრა.

— წავალ!.. — უღმერთო ტანჯვით დაიბადა სი-
ტყვა. — ჰო, წავალ, თუ ამით ჩვენს თეატრს
ეშველება!.. გულში ჩაბრუნებულმა სიტყვამ ისე

გაიწვიალისა მის სულში, თითქოს ცარიელ ქვევარში გენ-
კი ჩავარდაო.

სანდროს გული ატყინა სიტყვამ — „ჩვენს თეატრს“
ცივად მიტრიალდა და წავიდა. მერე კი უნდოდა ეთქვა
ხანაგებს იმ მსახიობისათვის რაღაც ეთქვათ, დაძაბული
ერთობა განემუხტათ, მაგრამ ხმის ამოღება უჭირდათ,
სიტყვა, რომელიც მუდმივად გამოირჩეოდა ზეტრელობით,
ახმეტელს შეუეჭრა.

— რა დაუნდობელია! — თქვა მეორემ.
— გაჩუმდით! ახლა მიხვდეთ, დაუნდობელი ვინც
არის... ნაღვლიანად თქვა ყოფილმა მსახიობმა და
ისე წავიდა, თვალბებში არ შეუხედავს ამხანაგებისთ-
ვის...

* * *

1974 წელია, სანდრო შანშაშვილს ვესაუბრები.

„ბერდო ზმანის“ თემაზეა დაწერილი ვერცდღის
„შინაგულმუნში“, ისიც ახმეტელმა დაადა, იგივე
პრობლემა იყო მიესაში. ოღონდ აქ კაცი სარკვეში
იხედება, ჩემი ბერდო კი მიწას დასცქერის. ზოგ-
ჯოგები ავიხიბრდნენ: ეს მისკო, კაცო, ეს ნიცუანული
თერიაოაო. რა შუაშია, კაცო, აქ მისტიკა ან ნიც-
შე?.. ადამიანი ორი საწყისი იბრძვის... „შმანია“ სი-
კეთის ძიებაა, მარადიული თემაა. თუ პარალელზე მიდ-
გება საქმე, ფაუსტი უფრო გაგახსენდება კაცს... პა-
რალელების მეტი რა არის ზღაპრებში, მითოლოგიაში,
ლიტერატურაში, თეატრში. ხალხები კარჩაკტილად არ
ცხოვრობენ. სიუჟეტებზე მოგზაურობენ ზოგჯერ, მაგ-
რამ მთავარი თვითონ ქვეყნის პირობებია, ერთნაირი
გარემოაქ ათასგვარი პირობებია იმისათვის, რომ
ანალოგიები გაჩნდეს სრულად დამოუკიდებლად. მე
გახსენდა ვუაფ-უშაველს დედის ერთ-ერთი სიზმა-
რი, უცნაური სანახაობა უზილავს. „მთელი ცა განა-
თებლად იყო. ორი ოქროსფერი ჭაჭვი იყო წამოსული
ეროი ჰიაურის გორიდან, მეორე სხოვნის გორითა,
გადაბმულენი, ზედ ცეცხლის ალბი ადიოდნენ და
ჩამოდოდნენ და ისეთ წმინდა მხებზე გალობდნენ, ისე
ტბობლად, დმერთო, იმაზე კარგს რას გაიგონებს კა-
ცის ყური“. განა შორეულად არ ასოცირდება სირი-
ნოზთა ცნობილ ეპიკოსთან „ოდისეადან“, ოდისესი
რომ სირინოზთა კონცხს მიუახლოვდა, დაინახა, რომ
სირინოზებმა დაიწყეს წწყობრი, კეთილშოვანი, სა-
უცხოო, სულისა და გულის წარმტაცო სიღერა“.

შანშაშვილი ამ დროს უკვე ღრმად მოხუცებული
იყო, მაგრამ მესხიერება კარგი ჰქონდა, ლაპარაკობდა
დინჩად, შეუყვანებით. ოც წელზე მეტია ვიცნობ, მაგრამ
თითქოს არ შეცვლილა, ისევ იმ გულლია, უშუალო
კაი ქართული გულბიკაცის იერიო მესაუბრება.

— პარლამენტში წლივას გვიყვანეთ ახმეტელი, —
მეუბნება და თან იღიმება — ახმეტელი იმახოდა, ჩვე-
ნი პარტია გვაქვს: ერთი ჭფუფი ვიყავით, რამდენიმე
კაცი, რის პარტია, რა პარტიაა. ქართველებმა გაბუქება
ვიციო, ახალგაზრდებმა განსაკუთრებით. ახმეტელი დი-
დი მოუსვენარი კაცი იყო, გულითადი მეგობრები ვი-
ყავით. სულ ბრძოლებში იყო.

დარბაისელ მწერალს საუბარი სხვა მხარეს მიშ-
ვავს, მე კი თეატრისაკენ, „ბერდო ზმანისაკენ“ ვეწე-
ვი.

— ბერდო მიშა გელოვანს უნდა ეთამაშა, დაინიშნა
კიდევ, მაგრამ ბათუმში წასულიყო, არ მოვიდა რე-
პეტიციისა. სანდრომ მიხიელ ჰაუარელით შეცვალა.

ეს ამბავი, როგორც სარეპეტიციო დღიურებიდან ჩანს, რვა ოქტომბერს მოხდა. — „რეპეტიცია არ შედგა, რადგან გელოვანი არ მოვიდა“. — წერს ამბეტელი. იქვე აჯაკი ფაღავას რეზოლუცია. „შიეცეს წინადადება მსახიობ გელოვანს წარმოადგინოს წერილობითი განმარტება“.

— ბატონო სანდრო, ხომ არ გააზვიადეს „ბერდოს“ წარმატება? — ვეითობებ.

— გააზვიადეს კი არა, ერთი მაგარი წიხლიც მოგვარტეს. მართო საქებარი წერილებს რად უყურებ, საგინებელი ბევრ იყო...

— მაინც, მაინც, — ვაცივებდი მოხუცს, თუმცე კრიტიკული წერილები წაიკითხული მაქვს.

— დეიო კასრაქს ბერდოს საქებარი წერილი არ დაუბეჭდეს, სპაგიეროდ, დიდი ხალხით დაბეჭდეს ნათაძის წერილი. ამბეტელმა სულ ტყუილა დახარჯა შრომა ისტულიად უხირო პიესაზეო.

— ეგ პიესაზე ითქვა. სექტაკლზე?
არც სანდროს მოაქვს, რა ვიცი, რას არ ამბობდნენ: მისტიკურიაო, დეკადენტურიაო, ფორმალისტურიაო... ერთი სიტყვით, ავინებდნენ მაგრად... კაცო, გაგონება ასეთი რამ? ბრწყინუნდა იყო, რომ ვერ დაინახო: თეატრში ორკესტრი პირველად სანდრომ გამოიყვანა, ბალეტიც... ახალგაზრდა არტისტებიც. ახლა პლასტიკა, რიტმი... მტერი რაღა უნდოდათ ერთი სექტაკლადან.

— თქვენ ორივე რეჟისორს კარგად იცნობდით:

— კოტეხა და სანდროსა?..

— დაიხ...
— ვიცნობდი, რასა ჰქვია, ახლოს ვიყავი. სანდროსთან ვმეგობრობდი, კოტე უფროსიც იყო, უფრო ვერიდებოდი... თეატრში ხშირად მომიხსენია მათი საუბარი, ძალიან ხშირად ჰგავდნენ ერთმანეთს. აზრები ჰქონდათ ერთნაირი.

აქ მთავარი ისა თქვა სანდრომ, რომ „ბერდოს“ სანდრო ამბეტელი მთელი სიცოცხლით მიაჩქავდა თეატრს. სისხლბრტყელად დაუკავშირა თეატრს. მაშინ მას ვერც ეს წარმოედგინა, რომ თავის ბედს უკავშირებდა ამ საქმაროს, სადაც სამოთხე და ჭოჭხეთი ერთად თავსდება ხოლმე.

* * *

„რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. პირველი წარმოდგენა საბჭოთა საქართველოში, არა მინიშნულობით, არამედ ქრონოლოგიით! სანდროს ძალიან უნდოდა რეალისტური სექტაკლის შექმნა. სახალხო სკანდინავიის წინ წაიწვევა სურდა, ნაგრამ რა გამოიღებ? — „აუყურებდელი დაეინფორმირებდა სექტაკლს.“

პიესის არჩევანი, ალბათ, იმის სურვილზეც განაპირობა, რომ ძველი თეატრის თაობისათვის დაეცახებოდა, თუ როგორ შეიძლება ახლებურად პიესის დიდება. „ბერდოს“ დადგმის გამო „კარგად მოხვდა“ და ახლა რეალისტურ ნაწარმოებზე სცადა თავისი ექსპერიმენტი. ნაწილობრივ მანაც თვითმონაწიური აღმოჩნდა მის მიერ დავალი სცენარის ფორმების მსხვერველა, ერთობ დიდი ძველი მოუღია პიესაზე. ძალდატანებით ეს მომენტი ტოტალური რეჟისურის ისეთი პირველი გამოკვლევა იყო ქართული თეატრში, რომელიც ნახევარი საუკუნის შემდეგ ერთგვარი მოდერნის ხასიათსაც კი შეიძინეს. არადა, როგორ უნდოდა სანდროს „თავისი ექსპერიმენტი“ დაემტკიცებინა, რომ თვით უაღრესად ყოფითი, რეალისტური, „ძველი სტილის“ პიესად

მიჩნეული ნაწარმოებიც შეიძლება თანამედროვედ აღიქმებოდეს. პრემიერის წინა დღეს იგრძნო, რომ ყველა ჩანაფიქრი ვერ განახორციელა: რაღაც ეჭვიანობა მაგრამ თავს არ უტყუებოდა, იმედით ელოდა წარმატებას. გენერალური რეპეტიციის შემდეგ ვასო აბაშიძეს გამოესაუბრა.

— როგორ ატყობ, ბნო ვასო, გამოვა რამე?..

— გამოვა, მაგრამ მყურებელი არ ეყოლება.

— რათა?

— სხვანაირ დადგმას არის მიჩვეული. ამ პიესას ყველა თბილისელი იცნობს, უკვე შეჩვევია ძველებურ დადგმებს.

— დრო რომ შეიცვალა...

— მო... დრო კი, მაგრამ პიესა არ შეცვლილა. არ გეუწონოს, ასე პირდაპირ რომ გითხარო... პრემიერის წინ სიმართლეს იშვიათად ამბობენ ხოლმე... რა ვიცი, იქნებ სოქოლოვიჩი კიდევ არა, შენი ნამუშევარი საინტერესოა, მაგრამ... რა ვიცი... თეატრს რას გაუგებ...
— აი ნახეთ, თქვენს საყურებლად მაინც მოკლენ.

— მე დავებრდი, ვიღას უნდოდაო...

— ეგ არ თქვათ, ბატონო ვასო!

— გახსენს, კაცო, განჯაში რომ მოთხარი, არტისტობა არ მინდაო... თეატრს ხომ მაინც ვერ გაექცი.

— არტისტობას ხომ გაექცი?

— არც მაგრეა საქმე... ვერც იმას გაექცი, მა რა არის ეგ შენი სექტაკალი?

— ეგ სულ სხვაა...

— რათა სხვა. არტისტობა მართო სცენაზე თამაშია?

— შენ გგონია, მე სულ ვთამაშობ?

მიშვედერი უნდა მიშვედრილიყო, რომ წარმოდგენას სასიკეთო პირი არ უჩანდა.

პრემიერა შედგა. სანდროს სახელს ვერაფერი შემატა ახლმა წარმოდგენამ: ისედაც კრელხა და ამღვრულ თეატრში კიდევ უფრო გართულდა სიტუაცია.

სანდრო თეატრიდან წავიდა.

1921 წელს, ამბეტელის სახელი აღარ შორდება თეატრს. სანდრო გულბლადარეფილი არ ზის. მისი ბუნების კაცს ასე ავლელად არ გაუტყუდება გული, აღმოაწერი სისუსტე კი ყველა მოკვდვის თვისებაა. ამბეტელი გაღიზიანებულია, თავმოყვარეობა შეეღახა. კარგა მაგრა წაიბრძოკა. თეატრის გარეთ დარჩა, მაგრამ ესწრება სათეატრო სხდომებს, თათბირებს, ერთი ასეთი სხდომა 27 მაისსაც მოიწვია, კინოფიურის სხდომის ოპიგმდომარე თვად იყო. სხდომას ესწრებოდნენ ალექსანდრე წულუწი, აჯაკი ფაღავა, ივანე პეტრუჩიანი, გერმანე გოგიტიძე, შალვა აფხაიძე, ალექსანდრე წულუწი და ალექსანდრე ამბეტელი. დიდ პატივსა სცემდნენ ერთმანეთს. წულუწიანაც უკვე კინოშიაც მოესწრო დიდი, საშუალოდ კამის სცენაზე. იოსებ იმედაშვილმა კინოხელოვნების ნოვატორი უწოდა. ასეც იყო ამბეტელი კი თოქოს საოთფეჯ არ ეკარებოდა კინოს. ის კი არა და, შეიშვედნი, როცა თეატრს ხელმძღვანელობდა, მსახიობებს კინოგადაღებაზეც არ უშვებდა, თეატრს დამიშლისო...

ამ სხდომაზე წაიკითხეს სამი სცენარი.

ამბეტელი განსახკამის სათეატრო სექტორში მუშაობდა.

1921—1922 წლის სეზონიც თეატრის გარეთ გაატარა. ფარხმლი კი მაინც არ დაუყრია. ათი წლის შემდეგ წერდა: „ბერდოს ძალიან კარგად ეცნობოდა, რომ

ომი უკვე დაიწყო, რომ ამბეტელის წასვლა დროებითი ამბავია და რომ ბრძოლა გაგრძელდება". ამბეტელი რის ამბეტელი იყო, თუ ვინმეს რამეს დაუთმოვდა. ამიტომ თეატრის კულისებში საქარო შეკრებებზე, კონფერენციებზე, ერთობ აქტიურობდა. თეატრის სეზონი კი ხალხს საინტერესო არაფერს პირუტყვობდა. აკაკი ფაღვაძე, რომელიც თეატრში დიდ ორგანიზატორულ მუშაობას ეწეოდა, თეატრის სულს მოიქმნა ლამაზად, ავიხსნა არ აცილებდა ამბეტელის სახელს. 24 აგვისტოს მოწვეული იქნა მთავარი სახელოვნო კომიტეტის ხელში, სადაც ამბეტელმა წაიკითხა მოხსენება. ამბეტელმა გაანალიზა საქართველოს თეატრების მდგომარეობა და მხარის დაუჭირა თეატრების საერთო მმართველობის შექმნის იდეა. 18 სექტემბრის ერთ-ერთ დოკუმენტში ამბეტელი მოიხსენიება თეატრალური განვითარების უფროსის მოადგილედ. უფროსი შალვა დადიანი იყო, იგი შემდეგ მოიკონებს: „მე იგი გავიცანი ქიზიურში, მ. მაჩხაიაში, სადაც იგი აპირებდა სცენისმოყვარეებთან დაედგა კომედიათა სიება. მე დავესწარი იმ კრებას, სადაც იგი სცენისმოყვარეებს აძლევდა ახსნა-განმარტებას მომავალი სექტაკლის გამო და მაშინვე გამოვიტყვა მისმა, ჩემთვის უჩვეულო მიდგომა პიესისა და წარმოდგენის შექმნაში. შემდეგ მას წავუყობი ჩემი, მაშინ ახლად დაწერილი ისტორიული პიესა „ვაჰაშვილი... და... მოეწონა განსაკუთრებით ის გარემოება, რომ მე ჩემი პიესა არ მძაყავდა უაღბლოთოსიან პატრიოტულ მონოლოგებად. მას შემდეგ, რაც მე საქართველოში საბჭოთა ხელიწოდების დამყარების დროს ჩვენმა მთავრობამ მთელი რესპუბლიკის თეატრების გამგედ დამნიშნა, სანდრო ჩემს მოადგილედ მოვიწვიე სამხატვროში და ერთხანს ამ მოვალეობას ასრულებდებოდა, მაგრამ უნდა გამოვტყუდე, რომ ვერ იყო მანიცდამიანც კარგი „ჩინოვნიკი“. ხელფასებისავე კანცელარული მიღგონება მის ბუნებას არ ეგუებოდა და, აი, როდესაც კოტე მარჩანიშვილი თბილისს ჩამოვიდა და რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობა იქისა, კოტემ სანდრო თავისთან წაიყვანა რეჟისორად“.

1921 წლის დეკემბრამდე ამბეტელი აკადემიური თეატრების მმართველის თანამდებობა უკავია. სრულიად არაინოვაციური ბუნების კაცია, — ჩინოვნიურ საქმიანობა ჩაუღო. ინარჩუნა დრო, ენერგია, მაგრამ ამბეტელი თეატრში დაბრუნების იმედით ცოცხლობს...

1922 წლის 7 მაისს რუსთაველის თეატრის შენობაში გაიხსნა ქართველ მხახიობთა ყრბობა, მოხსენებით გამოვიდა სანდრო ამბეტელი.

ახალგაზრდა რეჟისორმა, მისთვის ჩვეული გულახდილობითა და პირდაპირობით, გაანალიზა ქართული თეატრის მდგომარეობა და ხაზგასმით ილაპარაკა მის პერსპექტივებზე. საბჭოთა ქვეყანას, ხალხს სჭირდებოდა ახალი საბჭოთა თეატრი. ამბეტელი მოითხოვდა არსებული თეატრის ძირეულ გარდაქმნას, მთლიან შემოქმედებით და ორგანიზაციული ცხოვრების გარდატეხას, თეატრის მთელი საშესრულებელი არსენალის გადანიჭვას. მისი განახლების აუცილებლობის მოთხოვნისას, ახალგაზრდა რეჟისორი იცავდა პირობით თეატრალურ პრინციპებს, უემპირიზმს ბრძოლას უცვლადებად ნატურალისტურ თეატრალურ ტენდენციებს.

სულ უფრო და უფრო მძიმე ხდებოდა თეატრის მდგომარეობა. იგი ვერ მასუხობდა ახალი მსუქრების განწყობას, მის ინტერესებს, თუმცა მისი მუშაობდნენ დიდად გამოცდილი პროფესიონალოები. დიდად რამდენიმე სექტაკლად, მათ შორის ზოგიერთი მნიშვნელოვანიც, მაგრამ იმდენად დიდი იყო რევოლუციის პირველი დღეების აღტაცება, ხალხის სულიერი მოძრაობა, მისი ენთუზიაზმი, რომ საბჭოთა ხშირად გაიხმოდა ასეთი განცხადებები: „ცხოვრების ყოველ მხარეს ეტყობა განახლება, ახალი რიგები, მხოლოდ თეატრი გვიმხიანძლევდა ძველი. მომავლებელი მხოლოდით, მასწუხაროა, რომ თეატრის დირექციას ვერაფერი მოუხანავს, თუ არა „ავგარონი“, „თამარ ცვიგრა“ და სხვა ასეთი დრამატული საცდლოვანი“.

ხედავთ? დიდი ქართველი კლასიკოსის აკაკი წერეთლის „თამარ ცვიგრიც“ არ დაინდეს. ეს ფაქტი აიხსენება არა მწერლისადმი უპატივცემულობით, არამედ თეატრში პიესის არასაინტერესო გადაწყვეტებით. სანდროებს იყო ნინო ნავაშვილის პიესა „ვიც არის დამანაშავს“ დადგმა (რეჟ. ალ. წუწუნავა), მაგრამ დიდ რევოლუციურ გარდაქმნათა ფონზე თეატრის სხვა მასშტაბური ამოცანები უნდა ქონოდა.

თეატრში არ იგრანობოდა განსაზღვრული კერა გამოუტყული იყო ბუნებისების, მსახიობთათვის საღამოების გამართვის პრაქტიკა. სცენაზე ხშირად გზას იკვლევდა ხალხებმა. მოხლოდნი იყო თეატრის დისციპლინა. მიუხედავად იმისა, რომ მის განმტკიცებას დიდ დროსა და ენერგიას ახმარდა აკაკი ფაღვაძე.

1922 წლის სექტემბრის დასაწყისს, თბილისში რუსული დრამის თეატრის მოწვევით ჩამოვიდა კოტე მარჩანიშვილი. ქართული თეატრის შესვეურებმა ისარკებოდა ამით და იგი მოიწვიეს განათების სახალხო კომისარიატის მთავარი სახელოვნო კომიტეტის ხელში-მაზე, რომელიც 11 სექტემბერს გაიმართა. სწორედ აქ გადაწვიდა ქართული თეატრში მარჩანიშვილის მოხვლის საკითხი.

კოტე მარჩანიშვილმა დასაგმვლად აიღო მხოლოდ ერთი პიესა — ლოკე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“. ამ წარმოდგენის შემდეგ უნდა გადაწვივითიყო. დარჩებოდა თუ არ იგი თეატრის ხელმძღვანელებად. სულ მალე თეატრის სათავაძო ჩაუდგა მარჩანიშვილი.

უდალგა წარვატება ხვდა „ცხვრის წყაროს“. ეს იყო თეატრალური რევოლუცია, ახალი ეპოქის დასაწყისი ქართული თეატრში. პოეტები ლექსებს უძღვნიდნენ ლუარსაბისა, მესიას უწოდებდნენ მარჩანიშვილს, მთელი თეატრი გააერთიანა სიხარულმა, საერთო აღტაცებაში, მოზაღვლის იმედმა, მაგრამ განწყობილებათა ეს ერთიანი ატმოსფერო მოითხოვდა მხატვრულ ერთიანობათა პრინციპების დამოცდრებას. უჩველად უიყო ეს კოტემ იცოდა. მაშ, ასე, დაიწყო ქართული თეატრის ერა. 1922 წლის ნოემბერია. ზოგიერთებმა თვით ამ წარმატებასაც ევეთი უყრება დაუწევს. მაგრამ ისტორიული ფაქტი მოხდა და ამიერიდან მისი მნიშვნელობის დამცირება არავის არ შეეძლო!

„თეატრის ხელმძღვანელის კოტე მარჩანიშვილის კაბინეტში შევიდა სანდრო. კოტე წიგნებს ათვალიერებდა:

— დაქვი — თობრა სანდროს და წიგნები გვერდზე გადავლო.

— მგონი თანდათან სწორდება საქმე. ქართული თეატრი თავისებოთა თუ არა, ნაწილობრივ მიიწვრის რუსული თეატრის ელემენტებზე...

— სამწუხაროდ, აგრეთვე, ბატონო კოტე!

— რაა, ეს სრულებითაც არ არის ცუდი, რუსული თეატრი მსოფლიოში საუკეთესოა...

— ჩვენ სხვისი წარმატება რა გვიშველის, ჩვენი ორიგინალური თეატრი უნდა გვკონდეს.

— გვიწოდებ კიდევ, ალბათ, ჩარხულში, რომელიც მების ბრძანებით უმოწყალოდ წააკლეს.

— თქვენ ხალხურ თეატრს გულისხმობთ, არა? როცა აიკრძალა ყენობა, დიდებული პოლიტიკური სატრა მჩავერდებზე, აიკრძალა სახალხო თეატრი. ამის დავიწყება არ შეიძლება.

— დავიწყება არ შეიძლება, მაგრამ ეს ხომ წარსულია, ახლა ყველა საუკეთესო მიღწევა უნდა ავითვისოსო.

— დიან, ბატონო კოტე, ასეა, ყველაფერი კარგია. რაც კი შეუძენიათ სხვა ხალხებს, მაგრამ თუ ჩვენ მიწაზე მაკრად არ ვიდგებით, ყველაფერი მოგვერევა.

— ეგ რა შეუშა?.. ვინ გოლის შენს მიწაზე დგომას... შენ რა, გვეყვება ის, რომ ქართულ დრამატურგიაში არაფერია დიდმნიშვნელოვანი, აი, ისეთი, ევროპული მასშტაბისა. ჩვენ დიდი მსახიობები გვაყვებ, მაგრამ გვაკვს რუსული, თავისებური პლასტიკა, ქართული ტემპერამენტი. თანდაყოლილი გარსობა რიტმისა... ეს ყველაფერი საუცხოო ბაზაა ახალი თეატრისთვის.

— კარგი იქნებოდა, ბატონო კოტე, დასის წინაშე რომ გაესუბრათ, ან გახუთში დაგებულათ თქვენი აზრი...

— მოვიფიქრებ, ვნახოთ.

— რაღაც ძირეულად უნდა შეიცვალოს თეატრში: ცხოველი ხომ შეიცვალა? თქვენი მეთაურობით ახალგაზრდები ყველაფერს გააკეთებთ.

— მარტო ახალგაზრდებმა რაა, ძველი თაობაც გვეკრება, რეჟისორებიც, მსახიობებიც... მიხედა უნდა ახალგაზრდების აღზრდას, ისტრუქციურ მეთოდინობას... აკაკი ფლავამ დიდი საქმე წამოიწყო, სტუდია, — ეს საშვილიშვილო საქმეა. დახმარება უნდა.

კაბინეტში შემოვიდა მალაი, ინტელიგენტური შესახლოების აკაკი ფლავა, რომელსაც მორიდებით შეხვდნენ კოტე და სანდრო. კარგახანს ისაუბრეს სტუდიის შესახებ.

1922 წლის 3 ოქტომბერს თეატრის მცირე დარბაზში (მაშინ სარკეებიან დარბაზს უწოდებდნენ) აკაკი ფლავაზე ხელმძღვანელობით გაიხსნა სტუდია. საზღვიომოდ შეიკრიბა შესაბამისი ინტელიგენცია. ფლავამ ბრწყინვალე ორგანიზაცია გაუკეთა სტუდიის გახსნას. მან მოკლე სიტყვა წარმოიტყვა. აღნიშნა, რომ ჩვენი წინაპრები დიდხანს ოცნებობდნენ მსახიობთა აღზრდის სკოლის გახსნაზე (ამის თაობაზე ითქვა მსახიობთა პირველი ყრილობაზეც!) ბევრჯერ ცდაც სტუდიური მუშაობის წამოწყება, მომებნეს სხვადასხვა ფორმები, მაგრამ გარკვეულადაა ჩამოსვლამდე ნამდვილი სტუდია ვერ შეიქმნა და, აი, ახლა საფუძველი ეყრება ახალ სტუდიას, აკაკი ფლავამ თავის სიტყვაში მოყოლია განსაზღვრა სტუდიის მიზანი. სიტყვებში გამოვიდნენ: კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი, ტციან ტაბიძე, კონსტანტინე გამსახურდია. ერთი წლის შემდეგ აკაკი ფლავას სტუდია გადაკეთდა სა-

თეატრო ინსტიტუტად, რომელმაც საბოლოოდ გადაწყვიტა ქართული თეატრისათვის (და არა მარტო ქართული) კიდრების მოშალვის საკითხი. ინსტიტუტის შექმნის გამო, ვაზ. „როიონი“ წერდა: „...მეცნიერული სახალხო კომისარათა საბჭომ დაადგინა: დაარსებული იქნას ქ. თბილისში სასწავლო ხელგუნდის უმაღლესი სკოლა — სათეატრო ინსტიტუტი შემდეგ განყოფილებებით: 1. დრამატული სტუდია, 2. საოპერო სტუდია, 3. საოპერო გუნდის კლასი, 4. დრამატული სკოლა, 5. პლასტიკის და რიტმული გიმნასტიკის კლასი. აღნიშნული ინსტიტუტში ამოავიეთვე ჩაირიცხებიან აკაკი ფლავას სტუდიის და სკოლის მსმენელები. ახლად შემოსულთა მიღება დაიწყო გუზნი, 20 ოქტომბერს. სათეატრო ინსტიტუტის ხელმძღვანელად მოწვეულია კოტე მარჯანიშვილი, ხოლო დირექტორად — აკაკი ფლავა“. ჩამოთვლილი ე. წ. სტუდებიც დაახლოებით თანამედროვე ფაქტობრებებს დასველიანობებს ნიშნავს. ინსტიტუტის დაარსებამ იყო უაღრესად ზუსტი, მიზნობრივი და კონკრეტული. მსახიობთა აღზრდის სისტემაში არაფერი არ იყო ზედმეტი. ინსტიტუტში ისწავლებოდა მხოლოდ ის დისციპლინები, რომლებიც უნებოდ იყო დაკავშირებული მსახიობის პროფესიულ აღზრდასთან. სათეატრო ინსტიტუტში ისწავლება: სუნთქვისა და ხმის დაყრდნობა, მეტყველება, რიტმული გიმნასტიკა, პლასტიკა, აერობიკა, სიმღერა, ფარკოლა, იმპროვიზაცია და მიმოძრაობა, ანატომია, ფიზიოლოგია, ჰიგიენა, ქართული ენა, ფსიქოლოგია, სასწავლო განსახიერებათა ისტორია, კოსტუმების ისტორია, ძირითადი საკითხები ქართული ხელოვნებისა, ესთეტიკისა. სათეატრო ინსტიტუტში მასწავლებლად მოწვეულნი იყვნენ პროფესორები: ივანე ჯავახიშვილი, ალ. ნათიშვილი, გიორგი ჩუბინაშვილი, აკაკი შანიძე, დიმიტრი უზნაძე, რევი სორბე; კოტე მარჯანიშვილი, აკაკი ფლავა, ალექსანდრე ახმეტელი, მიხეილ ქორელი, პედაგოგი და დრამატურგი ნიკო შივაკაშვილი და სხვები. ვის იღებენ ინსტიტუტში? „ვოსაც ექნება შესაფერი ტანი, სენა და რიტმი“. ხედავთ? — ტანადობა პირველადგოლუა. როგორ არ ესმით ეს ზოგჯერ თანამედროვე რეჟისორებს... ყველა თეატრალურ ინსტიტუტს შემუშავებდებოდა ასეთი სასწავლო გეგმა და პედაგოგთა შემადგენლობა..

ახმეტელი იმპროვიზაციას ასწავლიდა, ინსტიტუტი რუსოავების თეატრის განყოფილება ნაწილი იყო. სტუდენტები მონაწილეობდნენ თეატრის წარმოდგენებში, იზრდებოდნენ თეატრის ატმოსფეროში.

...3 ოქტომბერს საღამოს 7 საათზე შეიკრიბნენ მსახიობები. წინა დღით დასმა უკვე წაიკითხა აკაკი ფლავას ბრძანება სანდრო შანიაშვილის „როდამის“ წარმოდგენაში ჩაშვების შესახებ. რგოლებს განაწილებენ ბრძანებაც გამოაყრეს. ყველანი დღი ინტერესით ელოდნენ ახმეტელთან შეხვედრას. რასაკვირველია, ინტერესები ერთნაირი არ იყო; ზოგს არ სწამდა ახმეტელის რეჟისორობისა და იმას ელოდა, ფეხს კიდევ წაიტეხა თუ არა. ახმეტელს უკვე იცნობდნენ, მაგრამ ისინიც კი, რომლებსაც მიანცდამაინც არ ებიტა, ნავიოდლათ ახმეტელი, დუმილით შეხვდნენ მის დაბრუნებას.

ახმეტელი ათი წუთით ადრე მოვიდა რეპეტიციასზე, დარბაზში მსახიობები უკვე შეკრებილიყვნენ. გულთბილად მიესალმა ყველას. მხოლოდ ერთს — ალექსანდრე იმედაშვილს მიაკცია საგანგებო ყურადღება.

მოკითხა. რას ავტებთ, რაზე მუშაობთო. რევისორის თანამშენვენი იორდანიშვილი სანდროს მოახსენა, რომ დასი შუად არის მუშაობის დასაწყებადო.

წაიკითხეს სანდრო შანშიაშვილის „როდამი“. ახმეტელმა განმარტა პიესის იდეა, გაკვირო შეგონ სახეტებს. ვის სურს აზრის გამოთქმა? — იეთხა ახმეტელმა. დუმოლი ჩამოვარდა, რატომღაც პიესის კითხვას ავტორი არ დავსწრო. ახმეტელი ისე უუყურებდა მსახიობებს, თითქოს მაინცდამაინც არც კი აინტერესებდა მათი აზრი. ჩანს, ერთ-ერთმა მსახიობმა როგორღაც იგრძონ ეს და სიტყვა ითხოვა.

— არ ვიცი, ჩემს სიტყვას აქვს თუ არა რაიმე მნიშვნელობა, მაგრამ პირდაპირ ვიტყვა, პირადად მე პიესა არ მომეწონა. ამ გაუთავებელ რაღაც სიმბოლოებს ვერ ავცდი. ქართულ თეატრს სხვანაირი პიესები სჭირდება...

— მაინც, რანაირი? — იეთხა ახმეტელმა.

— ეს რევისორებმა უნდა იცოდეთ — თქვა და დაქადა.

სიტუაცია დაიძაბა. ახმეტელი მიხვდა, რომ კამათის გაგრძელება არ ღირდა. ყუკლე შემთხვევისათვის, მის სასარგებლოდ არ წარმართებოდა, შეწყვეტაც უზრუნველი იყო. ამიტომ მოკლედ მოკრა:

— სხვა აზრი ვის აქვს?

დუმოლი.

— რა, ყველანი ერთი აზრისა ხართ?..

დუმოლი.

— აბა, იცით, რა გითხრათ? რად მინდა ისეთი მსახიობი, რომელსაც თავიზი აზრი არა აქვს.

იწყინეს. აშკარა იყო, რომ ახმეტელი შეტევასე გადვიდა.

— ბატონო საშა, ყველა რევისორი როგორ ჰგაფხართ ერთმანეთს?

— მაინც ვის ვგვარ მე?.. მგონი არავის...

— კი, ჰგაფხართ ყველანი ერთმანეთს, — მსახიობების შენიშვნა. არ გიყვართ, სამაგიეროდ, გიყვართ მათი ლანძღვა...

ამას კი არ ელოდა საშა. ვილაყას უნდა განემუხტა ატმოსფერო. — ხალხო, რას ჩხუბობთ, პიესაც კარგია, რევისორი შესანიშნავია. ჩემც შესანიშნავი არტისტები ვართ, აი, ნახეთ, თუ ჩემი სიტყვა არ გამართლდება — თქვა ტასო აბაშიძემ და ისე დაქადა, რომ აქეთ-იქით სიცილი ატყდა. უყვე შეიცვალა სიტუაცია, ვილაყა კვერი დაუტრა ტასოს, ვილაყა სანდროს გაუღმა და ახმეტელსა შეეცვალა გუნება.

— მო, კარგით, კარგით, პიესას გზადაგზა ჩავსწორებთ, შანშიაშვილი გამოვდილი მწერალია. თუქვენც მტერი მოინდომებ... აქედანვე თუ გული გაიტეხეთ, რაფერც გაიჭრება... აბა რა ხალხისთ უნდა ვიფუხეთ... ჭერ არ დავციწყია რეპეტიცია და ზოგი უკვე იმპროვიზა... არა, ისე, სიმართლის თქმა ახლავე სჭობია. მოველაპარაკებო სანდროს, არ დავგზარდებ. პიესას ვაპწორებ, მეც მქვს ჩემი შენიშვნები. მოთავარია ენთუზიაზმი, საქმის სიყვარული. დღეს გვეუფა მუშაობა.

7 ოქტომბერს რეპეტიცია ჩაიშალა. „მსახიობნი შეიკრიბნენ სარეპეტიციო ოთახში და რევისორის ელოდნენ მის წუთს. რევისორი არ გამოცხადდა და მსახიობებიც დაიშლნენ, დაბარებული იყო მთელი დასი. არ გამოცხადნენ აგრეთვე შემდეგი მსახიობები: ტასო აბაშიძე, ცაყა პირიგებია, აბელეშვილი, ნინო დავი-

თაშვილი. ნუცა ჩხეიძე, ალექსანდრე გომელაური, დიმიტრი მუჯია, შალვა ხონელი, უშანგა ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე, ვარდოშვილი, ბახტაძე, თხაძე, რეპეტიცია მოიხსნა“.

რა მოხდა? დასის ძირითადი ნაწილი რეპეტიციას არ მოდის, არც ახმეტელი მოდის. იქნებ რაიმე გაუგებრობა?

იქნებ საქმე იმაში იყო, რომ უშანგა ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე და შაქრო გომელაური, ოვანიანი პროვინციიდან ჭერ კიდევ არ იყვნენ ჩამოსულნი, ცაცა ამორეკიბი დასწო არც ირიცხებოდა, ნუცა ჩხეიძეს კი არ სცოდნოდა, რეპეტიცია რომ იყო. ზოგიერთი მათგანი, მათ შორის მამალაძე, ვარდოშვილი და თხაძე დაქარბმდნენ თითო 10000 მანეთით. ალექსანდრე ხმეტელი 500 000 მანეთით. თოთხმეტი კაციდან მ მსახიობის გამო ასე თუ ისე არის განმარტება, მაგრამ დანარჩენები რად არ მოვიდნენ რეპეტიციას, მიუხედავად ჩანს. სუხოვი გაიხსნა, რეპეტიციები დაიწყო და საში მსახიობი (ჩხეიძე, ღამბაშიძე, გომელაური) არც კი გამოცხადებულა თეატრში. რომელ დისციპლინაზე შეიძლება ლაპარაკი?!

ახმეტელი იმ დღეს ზემდგომ ორგანოებში ყოვილა გამოძახებული, მაგრამ რატომ არ შეატყობინა თეატრს რატომ ალოდინა მსახიობები?..

თეატრი ძალიან ნელა დგებოდა კალაპოტში, თვით მარჯანიშვილის პირველი რეპეტიციებიც კი გადადინა ზოგიერთმა მსახიობმა. თეატრში სასებოთი მოშლილი იყო დისციპლინა. ახმეტელი „როდამისა“ და „სალომისა“ დგამდა. რეპეტიციები პარალელურად მიდიოდა. რეპეტიციები საკმაოდ ზნორად იმყოფოდა. „რეპეტიცია არ შედგა, ვინაიდან არც ერთი მსახიობი, გარდა თამარ ჭავჭავაძისა, არ გამოცხადდა“, „რეპეტიციის ჩატარება, ჩემი ფიქრით, შეუძლებელია“, — ირონიულად წერს ახმეტელი. ეს „სალომისა“ რეპეტიციის იტხა. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მსახიობებს თამარ არ უნდათ, მაგრამ ეს მხოლოდ ზერულე შთაბეჭდილებაა. თეატრის ცხოვრებაში კი ღრმა პროცესები ზდება, ათასგვარი ინტერესი გადაწყვეტა ერთმანეთს, სხვადასხვა გემოვნების, ალზრდის, სხვადასხვა თაობის და კლასობრივი პოზიციის აღმანიების გაერთიანება შექანიურ ხასიათს ატარებდა და ისეთმა დღამა წარმატებებამც კი, როგორც „ცხვირის წყაროს“ დღამა იყო. — შინაგანად ვერ შეკრა დასი. საერთო წარმატების მიღმა იგრძობოდა ელექტიზმის შედეგები. ჩანდა თაობების პოზიციათა სხვადასხვაობა. კაც მარჯანიშვილი და ახმეტელი განსაუბრებოთ დამეგობრა „სალომისა“ მუშაობამ. სექტაკლის ირგვლივ გამართულად ცხარე კამათმა ნათლად გამოკვეთა თაობათა განსხვავებული ინტერესები, თავი იჩინა დაჯგუფებამ. ერთ ჯგუფში იყო ყველა რევისორი და ძველი თაობის მსახიობები ალექსანდრე წუწუნავას მეთაურობით, და მეორე მხარეს მარჯანიშვილი. ახმეტელი და ახალგაზრდების ნაწილი. ახმეტელს მიაჩნდა, რომ სინამდვილეში ეს იყო ბრძოლა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიმდევრებსა და პირობითი ენთუტური თეატრის მომხრეთა შორის — ალექსანდრე წუწუნავას და მარჯანიშვილის შორის. გამოძახილი ბრძოლისა, რომელიც რევოლუციამდელ თეატრალურ რუსეთში მიმდინარეობდა, უკვე საბჭოთა საქართველოში გადმოვიდა. მარჯანიშვილისა და წუწუნავას შორის დამოკიდებულება იმდენად გამწვავდა, რომ ერ-

თად მუშაობა აღარ შეძლო და წაუწინავა წავიდა თეატრიდან. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიმდევრები და პირობით-ეხიტიკურისა, უფთ, მეიერჰოლდის მიმდევრები ქართულ სცენაზე საბოლოოდ გაითხოვნენ. ყველაფერი ეს ზუსტად ასახავს იმპერინდელ ქართულ თეატრში მომხდარ წინააღმდეგობათა ხასიათს. ბრძოლა არ იყო პირადული. კოტეს ჩამოსვლიდან წაუწინავს, ფაქტიურად, ლიდერის მდგომარეობა ქორდა, უდიდესი ავტორიტეტი მოკუბეგინა, ერთგნული საოკერო რეჟისორის ფურქმდებელი იყო, პირველი მხატვრული კონსურათი შექმნა. ასე რომ, მიხლიდებოდა სავსებით დამახსოვრებელი გახლდათ და აი, მოვიდა კოტე მარჩანიშვილი, რომელიც სულ სხვა თეატრალურ პრინციპებს იცავდა. აქ გაიყო მათი გზები.

პროცესები, რომელიც ქართულ თეატრში ხდებოდა. მეტად ღრმა იყო. ფართოდ განშტოებების კონფლიქტებში ჩართული იყვნენ არა მხოლოდ თეატრის მოღვაწეები, არამედ მწერლებიც. მხატვრებიც, საზოგადოების ფართო ფენებიც. ის, რაც თეატრში ხდებოდა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებების გამოძახილი იყო, თეატრი იმ საქაროდ დაწესებულებად იქცა, სადაც უფრო მეტად გამოვლინდა სხვადასხვა შეხედულებანი. კოტე მარჩანიშვილმა ნათლად იგრძნო, რომ ახალგაზრდა რეჟისორის სპექტაკლზე („ხალმეა“) თავდასხმა მარტო ამბეტელის წინააღმდეგ ბრძოლით არ იყო გამოწვეული. თეატრის ცვლილებებს ადვილად ვერ ეგუებოდნენ. პირველ თებერვალს, „ხალმეას“ პრემიერამდე რამდენიმე დღით ადრე, კვლავ მოხდა დისციპლინის უხეშო დარღვევა: „1. ვ. შამათავამ დაიგვიანა მწ წუთი, ამის გამოისობით რეპეტიცია დაგვიანდა და დაიწყო მხოლოდ შამათავამ გამოხადების შემდეგ. მსახიობებმა აკაცი ვასაძემ და ვეჩე ჭიჭამ დაიგვიანეს ორი საათით. გამოცხადდნენ 12—15 წუთზე. ამის გამო რეპეტიცია შეწყდა“.

გავლილი იქნა „როდამის“ რეპეტიცია, „ხალმეას“ რეპეტციის განახლების შემდეგ მსახიობმა უშნა. გა ჩხიემდ უარს განაცხადა რეპეტციის გაუხეხელ იმ მიზეზით, რომ რეპეტიცია ერთხელ უკვე გავლილი იყო. ამის გამო რეჟისორმა მოხსნა რეპეტიცია, მაგრამ სამხატვრო ნაწილის გამგის წინადადებით კვლავ განახლდა. როგორც იქნა, დაამ. თავარ რეპეტიცია. სანდრო ამბეტელი აღფრთოვნილი შევიდა კოტე მარჩანიშვილთან. იქ დახვდა აკაცი ფადავა.

— შე ასე არ შემოძლია. ეს თეატრი არ არის. ქართველი მსახიობს მუშაობა არ უყვარს. საჭიროა მეკარი დისციპლინა. ისე არაფერი არ გამოვა. კოტე მარჩანიშვილი პაპიროსს ეწეოდა, დინჯად უყურებდა ამბეტელის ბოძოქრობას. ფადავას მიმართა:

— დაეხმარეთ ახალგაზრდა რეჟისორს. დასაჭეთ, ვინც დასასჯელია. სანდრო ამბეტელი არ მოეწონა მარჩანიშვილის მშვიდი ტონი და ხმას აუწია.

— შე ერთხელ იძულებით წავიდი თეატრიდან. ეს იყო „პერდოს“ შემდეგ. მაშინ შემოქმედებითი მოტივების მიზეზით წავიდი. ახლაც იძულებული ვარ დავტოვო თეატრი, მერე და რის გამო? იმიტომ, რომ დისციპლინას ვერ ვუვლიო.

— მიხედ მერე, ვინ ვიზღობს — ნაწუენი ტონით უთხრა მუდამ აუღელვებელმა კაცი ფადავამ.

— ყველაფერი გასაგებია, თქვენი არაფერი არ მინდა. ხვალდან რეპეტციებზე არ მოვალ.

— შენ რა, სპექტაკლებს ხტოვებ? — უთხრა მარჩანიშვილმა, პაპიროსის კვამლი ღრმად ჩაისუნთქა თეატრის სუნთქვა შეეკრაო, გაჩერდა, მერე ბოლომდე გაეხვირა, თითქოს რაღაც სხვად შეებარა... მერე მარჩანიშვილს დასვე თვალები მიახატა სანდროს, უარყოფის ნიშნად მარჩანა ხელი გაიჭინა და უთხრა:

— აქაც იგივე მიზეზია. მხატვრული მიზეზი, შენ ის გაღიზიანებს, რომ სპექტაკლის ორგანიზაცია უკვე ცუდი აღმოვედრა. შენ გგონია, რომ მარტო შენ გებრძვიან? არა, ეს ბრძოლა ჩემს წინააღმდეგ არის მიმართული. ვერ გვაპატივს ის, რომ ჩვენ არ ვიზარებთ უქრისტიანესი თეატრის გზას, უნებისყოფო სიმშვიდის თეატრის გზას... მე დავწერ ამის შესახებ, საქაროდ ვიტყვი ყველაფერს. ჩვენ გვინდა ვაჟაკური თეატრი, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი თეატრი. თეატრი შეიშის, სიხარულის... კოტე თანდათან ეცხნებოდა. ლაპარაკობდა ხმამაღლა, შთაგონებით. აკაცი ფადავა, რომელსაც გაგიჟებთ უყვარდა სამხატვრო თეატრით და ცდილობდა მის კვალს გაეყოლოდა, შორიღებით უსმენდა კოტეს. ჩანს, რომ კოტე იცოდა, თუ რას ფიქრობდნენ მხატვრები მასზე, და არც მისი აზრი ყოფილა სტანისლავსკისათვის უცხო. ღრმა მიზეზები ქორდა მათ დაშორებას და ეს ცხადად გააჩვენა შემდეგ, მარჯალი ფაქტებიან, სტანისლავსკის ჩანაწერებიდანაც, რომელიც დიდი ხნის შემდეგ გამოქვეყნდა. სტანისლავსკის აზრით: „მარჩანოვი ლაპარაკობს ხელოვნებით მიჩვიებულ სიხარულზე... ესე იგი იშვარს, როცა ყველანი დარბიან. ცეკვანდე, მუსიკა იშვარავს, შტანდარტი ხტის... ეს არის ხელოსნობის სიხარული. ქეშარბიტი ხელოვნება ჩქმნება სირუმეში. ხულის სიღრმეს, იგი მოითხოვს ჩაღრმავებას, დედაარსში წყდობას. აურზაური, სწრაფი მუშაობა, ადვილი წარმატება — ეს ხელოსნობაა“. კაცმა რომ არ იცოდებ, ეს სიტყვები გენიალურ სტანისლავსკის ეკუთვნის, ასე ფიქრებდა, სრულიადაც ვერ გაუგია კოტეს თეატრალური პრინციპი. ცეკვა და სირბილი რა საკადრისია, როცა საქმე სწორედ „ჩაღრმავებას, დედაარსში წყდობას“ გულისხმობს? უთუოდ იცოდა კოტემ მისთვის დიდად საყვარელი სამხატვრო თეატრის ლიდერთა აზრი მის შესახებ და ამიტომ ადვილად ასე, ამიტომ გაღიზიანდა „უნებისყოფო სიმშვიდის“ თეატრზე. ამიტომ უთხრა სანდროს ასე კატეგორიულად: „ჩვენ თქვენთან ერთად, გავეწყვიტოთ ვაჟიერი მასთან“. ამბეტელი გახარებული უსმენდა დიდი რეჟისორის სიტყვებს, მაგრამ სიტუაციიდან გამოსავალი ვერ ნახა, მისთვის ჩვეულებრივ მოუქმელობა გადაეღობა.

— აი, რა უნდა გითხრა, ჩემო ახალგაზრდა მეგობარო, — მიმართა კოტემ სანდროს, ერთხელ სამხატვრო თეატრმა, ფინელ მხატვართან აქსელ გალნთან გამაგზავნა. ჩვენ შორის დაახლოებით ასეთი საუბარი გაიმართა:

— რისთვის შეწყუხები, ბატონო რეჟისორო? — მკითხა აქსელმა.

— იხუენის პიესას „ქალი წღვიდან“ ვცდამ, — ვუპასუხე მე.

— მერე?

— სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელთა აზრით და ჩემი აზრითაც, თქვენ უნდა იყოთ სპექტაკლის მხატვარი.

— რატომ მე?...



— თეატრი მხატვრული სიმართლისკენ ისწრაფვის, ამ სიმართლის ჩვენებას კი ყველაზე უკეთ ის ოსტატური შესძლებს, რომელიც გაიზარდა იმ ბუნებაში, ჩვენს რომ ვაპირებთ ავსახოთ.

გაღიწეს კვიანურ სახეზე ღიმილმა გადაუარა, უსიტყვოდ გავიდა მეზობელ ოთახში და მალე მობრუნდა ხელში ორი კბილე ეჭირა, ტილოებზე ასახული იყო აფრიკის ატილკები. წინ დამიდგა და მკითხა:

- თქვენ აფრიკაში ყოფილხართ?
- არა.
- რომელი უფრო მოგწონოთ?
- აი ეს, მათფო, მსუყე ესეია.
- ეგ ესეიგი მაშინ დახატე, როდესაც წარმოადგინე ეს არ მქონდა აფრიკაზე, აი, ეს მეორე კი მაშინ, როდესაც მოვიარე იქაურება.

მხატვარმა ამით ყველაფერი მიიხრა. ისე იმოქმედა ამ ფაქტმა, რომ შემავალიანა პრინციპულად ჩამოვშორებოდა სამხატვრო თეატრს...

სანდრო დიდი ინტერესით უსმენდა კოტეს. ამდენი საუბრის შემდეგ თითქოს ცოტა დათმო კიდევ...

— არა, ხვალ წავალ. სამშაბათს ჩავაბარებ წარმოადგინა და მერე წავალ. — თქვა და ოთახიდან გავიდა.

მარჯანიშვილმა გულსტიკვილით გააულო თავალი. ნახევარი საათის შემდეგ მდივანმა სანდროს განცხადება შეუთავა. განცხადებში ეწერა: „ვიინდიან შექმნილ პირთაგან ჩემთვის, როგორც რეჟისორისთვის, ყოველად შეუძლებელი ხდება მუშაობა, ამიტომ I თებერვლიდან მე ვანებებ თავს სამსახურს და უარს ვამბობ მუშაობაზე თეატრში, რაც შეეხება „სალომეს“ და „როდამს“, მე მას ჩავაბარებ თეატრს სამშაბათს, მხოლოდ ყოველივე პასუხისმგებლობას წარმოადგინა მხატვრული დადგმის შესახებ თავიდან ვიცილებ. ვთხოვ, თანაშემწეს, ყველაფერი რაც მას აქვს დავალეებული, თუ შეუძლია შეასრულოს ჩემგან დამოუკიდებლად“.

თეატრიდან რომ გავიდა, ისეთი განცდა ჰქონდა, თითქოს რაღაც დიდი ოპერაცია გადაიტანა. რაღაც ხინათელ აქლდა მის გონებას, წამებო ბურუსში გაეხვია. კარგად ვერც გარკვეულიყო, სწორად მოიქცა თუ არა. ერთი რამ მაინც ხინჯად ჩარჩა, — კოტეს თხოვნა რომ ვერ შეასრულა.

მსახიობები უცებ ხდებოდათ პოპულარულნი. რეჟისორს კი მეტი დრო სჭირდება. ის ხომ სულ რაღაც ორი-ოღე სპექტაკლის ავტორია, ნუთუ ამის გამო ურღვევენ დისკონფანსს? იქნებ ზედმეტად მაკარია, მეტიმეტად ბევრს მოითხოვს მსახიობებისაგან?

ახმეტელი გულს ასცდება, იტანება. რომელ ერთ-ზე ეფიქრა. წარმოადგინა მხატვრულ დინეზე თუ დისკონფანსის ელემენტარული ნორმების დაცვაზე. მან კარგად იცის, რომ რეპეტიციების ჩატარების ძველი მანერა ჭერაც მოქმედებს, დიდი ინტერესის ძალა. მას, სხვა არი უნდა აიხსნას, როცა უნივერსიტი უშანგე ჩხივიტი არ იმეორებს რეპეტიციას? არ ემორჩილება რეჟისორს? სწორედ ასე ხდებოდა ძველ თეატრში. და ის ცოცხად გაემოვად ახალში. ახლა ბენეფისებსა და შემოქმედებით სეაშობებს თუ ს.ჯანფხული გახტროლებს აღარ იტიხივთ? — ენისაც რა უნდა და როგორ უნდა, ისე თამაშობს, ხალტურა მოეძალა თეატრს. ახმეტელისთვის კი ყველაფერი ეს უცხოა და მიუღებელი. ან უნდა იყოს ყველაფერი ისე, როგორც მას სწამს,

ან არადა, თეატრს თავი უნდა მიანებოს. მიანება კი დევი...

მაგრამ მის განცხადებაზე ჭერ ბრანდუნი დაფიქრდა. „1. თანამშრომელი შამათვა დაჯარაშემუდმსიქნსსა 500 000 მანეთით. 2. აკ. ვასაძეს და ჭიქას ეკითხოს მიზევი დავკვიანებისა, რატომ მოხდა, რომ მათ ორმახევიარა საათი დავკვიანეს შეუტკობინებლად. 3. თუ ჩხივი დავკვირებულნი იქნა 300 000 მანეთით.“

რაც შეეხება რეჟ. ახმეტელის განცხადებას, ამაზე პასუხის გაცემა შეიძლება მხოლოდ მეორე მუხლის გამოკვლევის შემდეგ“. აი, პასუხი მის განცხადებაზე.

თეატრში იმდღითვე თათი კოორი დატრიალდა. გასაოცარი იყო: რაც არ უნდა მომხდარიყო თეატრში, ყველაფერს კოტეს სახელს უკავშირებდნენ. თუ კოტეს რაიმე შეემთხვევია, — მაშინ ახმეტელის სახელს აქებდნენ. ასე გვეგონებოდათ, აღამიანებს ერთი სული ჰქონდათ, როდის დეკაბრიზდნენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. მალე გაიკვია, რომ რეპეტიციანე აკვი ვასაძისა და ეფი ჭიქას დავკვიანება საპატიო მიზევით იყო გამოწვეული. უშანგე ჩხივიტი პირადად ელაპარაკა ახმეტელს, ბოდიში მოუხადა თავისი საქციელისთვის. სპექტაკლში ხომ ინსტიტუტის სტუდენტებიც მონაწილეობდნენ. ჩვენს მისთვის სწორედ დიდი მსახიობების სახელთა სენება შეაკრობის, ნუ ეუცხოება დისკონფანსის დარღვევის ასეთი ფაქტები. მაშინ ის მსახიობები ასე სახელუიანნი როლი იყვნენ. ისის იყო ფრენის სწავლობდნენ და ბევრი რამ არ იცოდნენ, ატარებდნენ დროს, ჩხუბიც მოსვლიათ სხეებთან თუ ერთმანეთში, ერთი სიტუაცი, აღამიანები იყვნენ და თანაც ახალგაზრდები. მათაც გაიარეს საყოფარესო თავის აღზრდის, პროფესიონალური გაწვრთნის რთული გზა. დიდებისაყენ მიმავალი გზა გოგონათურად დიდ შრომასა და თავდაწირვას მოიიხოვს. მხოლოდ ერთიუფლინი, იშვიათი გამონაკლისისნი მიდიან ტანჯვის გზით სიხარულისაკენ. ჰოდა ცხოვრება თავის რომანტიკულ ბურუსში ხვევდა მათ გაიკვთეს წლები და უშანგე ჩხივიტი სინანულით მოიგონებს: „ჩემი რეჟისებური ჩანბრთულობა მე ვატებზე უსისტემო მუშაობით და უწესრიგო, დაუდევარ ცხოვრებით. მე გადავწვი ჩემი ენერგია და ხანმოკლე ბედნიერ, შვიან დღეებს მან მოჰყვა დაუწყაყოფიუბელი და ჩემთვის უარტესად ტრაგიული დასასრული“.

სულსმემძვრელი აღსაუბაა. მერცა რატომ მოხდა ასე. აკაც უშანგისებური გულწრფელი თქმა: „მე... მოკლებული ვიყავ ყოველგვარ ზომიერებას ცხოვრებაში“. იგი ანს ანდერჩივით უბარება ახალგაზრდებს, აფრთხილებდა: „ჩემი წერის მიზანს შეადგენს ახალგაზრდობა აადღინის იმ შემედარ შეხედულუბებს და ნაბიჯებს, რომლებიც თან სდებს ხოლმე გამოუცდელი დამიანის მოღვაწეობის დასასწავს“.

სიჭაბუკის ვნებითა და ტემპერამენტით, ცხოვრებისგან მაქსიმუმის მიღების სურვილით გახელებულ ახალგაზრდობაში ინივათივ „დიდი არტისტის“ თუ „მბრძენი შემოქმედის“ კვალის ძიება, რომელსაც შემეორისტები თუ კრიტიკოსები იწყებენ, უკვე შედეგის, ანუ სწორედ დიდ არტისტებად ქცეულთა მსახიობების პოზიციებიდან ხდება. ამდენად, ბიოგრაფიის ხათვეების ხასიათის ფორმირების პროცესის ასეთი „ჩასწორება“ შემოქმედის ცხოვრების ხელდასრული გა-

მარტოვება და ნაკლთა მიჩქალება, — ერთობ აუფერულდება ადამიანის სამყაროს.

დიდი აქტიორული თაობა, რომელიც საფუძველს უყრიდა ახალ ქართულ თეატრს, ერთდროს სამშრომლო სი ახალ იყო გასული. მათ უხდებოდათ ყოველდღიური, დაძაბული შრომა, საკუთარი შესაძლებლობების მოსინჯვა, უფროს თაობებთან ხან შეჯახება, ხან დამეგობრება. სხვა უნდა ყოფილიყო რეპერტიკონი, თანამშის სტილიც. აქან მოთხოვნიდნენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ამბეტელი. კოტე მარჯანიშვილი დიდი გამოცდილების რეჟისორი იყო, ყველაფერი ჰქონდა ნანახი, მისთვის თეატრის ბუნების ყველა პირობა ნაცნობი იყო. ამიტომ, ამბეტელივით განავსაც არ ტახდა, თუ მსახიობი რაიმე მიზეზით გააცდენდა რეპერტიკონს. მეორე დღეს დაიბარებდა და ისეთი ეტეოდა, რომ მას უფრო აღმზარდლობითი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე წმინდა ადმინისტრაციული. ამბეტელს კი ზოგჯერ ახსნა-განმარტების მოსმენაც არ სურდა. თავს იჩინდა გამოცდილი რეჟისორის თვისებები: ზედმეტი სიფიქსი, სიყუბუბი, საკუთარ უფლებებზე ზედმეტად შეფასება. ბევრს იწინავს პრაქტიკული გამოცდილება, განსაკუთრებით ადამიანებთან ურთიერთობის დროს. მხელი იყო ამ ახალგაზრდა მსახიობების შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი ფორმირების, მათი მოწიფების პროცესი. შემოქმედის დაუმორჩილებელი სული ბობოქრობდა მათში. ერთს კი არა, ათ მარჯანიშვილსა და ამბეტელს გააკვივდნენ თეატრადან, თუ ამჟინ ვარდებოდნენ, თუ შეიკავებოდნენ, თუ აშდენი დიდი არტისტული ვნება ერთად გახელდებოდა. ანდა, კაცმა რომ თქვას, რომელ რეჟისორს გაუძლია ამჟვეყნად არტუტ თუ ძლიერ, არამედ საშუალო ნიჭის მსახიობთა ჭარაფური შეტევისათვის?..

კოტე მარჯანიშვილი ყველაფერს ერთბაშად ვერ წვდებოდა. ადმინისტრაციულ-ორგანიზაციულ საკითხებს მანვე მანაცდამიანდ დიდ ურთადლებას ვერ აქციებდა. მხატვრული პრობლემები ათავსავდა საზრუნავს უჩინდა. ყველაფერმა თავი მოიყარა ერთბაშად. ახალი საქართველოს ახალი ხელოვნების ფორმირების ურთულეს პროცესში ათავსავრა წინააღმდეგობები იჩინდა თავს. ყველა დარჩნო გამარჯდნენ ნიჭიერი ახალგაზრდები, ასევე თეატრში, მათ აღზრდა უნდოდათ, პროფესიული დაოსტატება.

კოტე მარჯანიშვილმა კარგად გაიგო თეატრში შექმნილი სიტუაცია. გაიგო ის ატმოსფერო, რაც თეატრის ირგვლი იყო. ამ ატმოსფეროს ხასიათს ზუსტად ავლენდა ნიჭიერი მწერლის ნიჭი შიუკაშვილის წერილი: „ის ინტერესი, რომელმაც ჩვენ შეგვიპყრო მარჯანიშვილის და ამბეტელის წარმოდგენებზე, არ არის ჭერ კიდევ ნამდვილი თეატრი, სადაც სრულდება ხელოვნების ქუროუმთა მსახურება! აქ არ არის ჭერ კიდევ თეატრალიზა მისი საუკეთესო მნიშვნელობით. მარჯანიშვილის თეატრი აინტერესებს, პირველად ყოვლისა, როგორც სარეჟისორო ასპარეზი!..

ამბეტელმა პირდაპირ ამოხცა მსახიობები მუშაობით, საზოგადოება მოუთმენლად ელოდა მის წარმოდგენას. დიოქვიკამ აუსრულა ამბეტელს მძიმე მოთხოვნები და გასწია არაჩვეულებრივი ხარჯები, დააგა „ბერდო ზმანია“, — დაიდა დიდი გემოვნებით, მუშენივრად — არჩვეულებრივ, ხალხი ადტაციებაში მოვიდა, მაგრამ ეს ადტაცება იმ თვისება იყო, რომელიც ნელდება იქვე, ფარდის უქანახენდეს ჩაშოშ-

ვების შემდეგ!.. კარგნი იყენენ მსახიობები: მწიწნიერი იყო რეჟისორი, ლამაზი პიესა, მაგრამ ეს არის მხოლოდ ფილოსოფიური აზრენების ცდენა-მეცდენის სახით... ამიტომ „ბერდო ზმანია“ ჩვენ ვუცქერებ მშვიდი ღმობით და არავითარ დრმა ექსპერტს არ განვიცდით“. შემდეგ განაგრძობს: „ჩვენ იმას არ მოვიხივებთ, რომ ძველი ნაქლი ნაქლად დარჩნეს, მაგრამ დავგვირუნეთ უმოკერსი — ღრმა განცდა“. ნიკო შუკაშვილი სანდროსთან მეგობრობდა კიდევ, მაგრამ მისი აზრი მანაც გამოსატყავად განსხვავებულ პოზიციას, რომელსაც ბევრი მომბრძვდ უყავდა.

„სალომეა“ მანვე ვერ მიატოვა სანდრო, ისევ იბრუნა პირი თეატრისკენ. არ შეეძლო თავის ბედისწერას გაქციოდა!.. უხაროდა, რომ წარმოდგენაში ვკელამ შეინახა ახალგაზრდა მსახიობები: აკვი ვსაძე, ვერიკო ანგარაძე, მისა ლორთქიფანიძე, შეჯვის გიორგი დავითაშვილი, სექტაკლმა სანდრო უფრო დაახლოვა კაცსთან.

„სალომეა“ „ბერდო ზმანისაგან“ დიდად შორს არც იდგა, სექტაკლის აგების პრინციპით, სინეთეური მსახიობის ძიების სურვილით, პლასტიკით, რიტმით, სახვითობით, მეტროლოგი, ბუნტარული სულისკვეთებით.

ამბეტელისათვის „სალომეა“ საინტერესო იყო არა მხოლოდ სტილური ძიების თვალსაზრისით, არამედ თვით პრობლემაში მისთვის საინტერესო მოტევენის გამოვლენითაც. ერთ-ერთ რეცენზიაში ვკითხულობთ: პიესაზე უმოკერსად ზოლგაგვლებულია ორი ნებისყოფა — ცის („ოკიანას“) და მიწის („სალომეა“). ამ ორ ინდივიდუალზე ილტება მთელი პროცესი. ეს ხომ ახლოს დგას „ბერდო ზმანის“ ცისა და მიწის თემასთან?!

ისევ შეება თეატრის უღელში, ისევ დაიწყო ნერვიული, დაძაბული ცხოვრება, ავეცისტში ამბეტელმა განსახტომის სათუატრო განყოფილების გამგეს ასეთი განცხადებით მიმართა: „ნერვიულად ძლიან ამოვლირი ვარ. ექიმები მიჩრევენ სერიოზულად ვიკურნალო. მთელი ოჯახი ავად მუავს: ბავშვები მალარიით, მეუღლე ნერვიული დაძაბულობით. იმითაც სიკრებათ მწერნალობა. მე კი ფული არა მაქვს. გთხოვრ, ხელფასის ანგარიში მომცეთ ავანსი ორას ორმოცდაათი მილიონი (250 000 000)“. მეორე დღეს განსახტომმა განკარგულება გასცა, „ხელფასის ანგარიში ავანსად გაიკეს ორას მილიონი (200 000 000) ახალ მანეთებში გადაყვანით, სამი თვის განავადებით“. ჩანს, რომ იმ დროისათვის ესეც დიდი პატივი იყო. ამ ფაქტორს ბევრი სხვა რამეც ჩანს. როგორ უჭირდა რეჟისორს, რა სულიერი განწყობილება ჰქონდა... კითხვებს ვთხოვ, ერთხელ კიდევ დაუფიქრდეს სანდროს განცხადება. უზარმაზარ საქმეს აკეთებდა და ეკონომიურად ელემენტარულად არ იყო უზრუნველყოფილი. (მინილონები რომ წერია — ეს ხომ ბოზია!). თავისი ხელფასიდან სესხს თხოულობს ამბეტელი — ამაყი, ამპარტვანი, ქედმაღალი კაცი, რომელიც უზრუნველად უნაწილებდა სხვებს, თუ რამ გაჩნდებოდა!..

მას კვლავ ვხვდებით რეპერტიკებზე. დიდიდან ხალხშიმდე მუშაობს. ხან „ალუმიის“, ხან ო. უაილდის „ლმდე უინდერმურის მარაბის“ რეპერტიკებს ატარებს მაგრამ მალე შეწყვიტა პიესებზე მუშაობა და კოტე მარჯანიშვილთან ერთად დააწყო ტონ სინგაპორის“ რეპერტიკები. წარმოებაშია ჩაშვებულა

ლენინის „ბერტრან დე შორნი“, რეპეტიციებს გადის ახმეტელი. მარკანიშვილმა წამოიწყო ხასიანტი ბენა-ჯეტი და „რეტორისთა თამაში“ რეპეტიციები. მთელი დასი მუშაობს, ყველას აქვს თავისი როლი. მარკანიშ-ვილმა პირდაპირ ცეცხლი დაწყო... და ერთ-ერთ რე-პეტიციას უყვალ მსახიობს არ გამოცხადდა. კოტე მარკანიშვილმა არც იყვარა, არც აურსაური ატეხა. სანდრო ახმეტელი იმყოფავს თავისთან და უთხრა:

— თეატრი უნდა დავტოვო.

— რატომ, ბატონო კოტე? წარმოუდგენელია თქვე-ნი წესალი, ვის ხელში გვტოვებთ?

— არა უხვს, ამით, აქნებ, ქეკა ისწავლოს. მე სხვა სამუშაოც ბევრი მაქვს. შენ აგერ არ ხარ?..

— არ შეიძლება ბატონო კოტე, არაფრით არ შე-იძლება. მე მოველაპარაკებო ახანაგებს...

— არაფერი არ მაქვს მოსალაპარაკებელი. ხვალ აღარ მოვალ.

კოტესაც არ ეყო ნერვები. წავიდა თეატრიდან, მაგ-რამ მალე გადაუარა გაბრაზებამ, დირექციის, ახმეტე-ლის, მსახიობების თხოვნით მალე კვლავ შეუდგა მუშაობას.

სინგის „გმირს“ წარმატება ხვდა. ვახტანგ გარბი წერდა: „რეჟისორებმა მარკანიშვილმა და ახმეტელმა ამ საღამოს ამოწურეს ჩვენი სცენის მაქსიმალური შე-საძლებლობა და მოჩივი წარმოდგენა გადააქციეს ნა-დვალ კონცერტად“.

წარმატებას წარმატება მოჰყვა. მარკანიშვილის გენი-ანობის, ადვილებს მიუჩნებულ თუ სულის უფსკრულ-ის დაფარულ ძალებს, ახმეტელი ხედავს მარკანიშვი-ლის ერთს ქვეშ როგორ იბადებიან ახალი ძალები, მსახიობები, მხატვრები, დრამატურგები, უსაღვროა რეჟისორის უანტაზა, შემოქმედების მასშტაბი. მთელ დღეს შრომობს, იწვის, მოძრაობს, მოუხვეწრად წრია-ლებს. ერთ ადგილზე ვერ ჩერდება. ნიჭი არ ასვენებს. მარკანიშვილი სჭირდება ახალ ცხოვრებას, საბუკების ქვეყანას და მოვიდა იგი საქართველოში. თბილისს სავსეა ევროპული სახელწოდების რესტორნებით, სას-ტორეოებით, კაფეებით, პურსა აუკრედიბულია ევრო-პული ტაის რეკლამებით, უცხოური სახელებით. ევ-როპული და ადმოსავლური ხან ერთმანეთს ერწყმინა, ხან პარალელურად ცხოვრობენ. რაღაც საცარი კო-ლორიტს ქმნის მათი სინთეზი. რამდენი რამ არის ზერტლედ მიბაძული, პროვინციულად იმიტირებული, მაგრამ ნაღვე ბევრია, რასაც მოქვს განახლება, მოძიდა და გემოვნების დახვეწა, თითქმის სწორედ რუსთაველის თეატრში მოიყარა ერთბაშად ყველაფერ-მა თავი. თითქმის სწორედ აქ, რუსთაველის პრისიპე-ტზე და ამავე სახელობის თეატრში გადის ევროპისა და აზიის გზები, იგია მათი შესაყარი. აქ უფრო მძაფრად იგრძნობა სურნელება ამ ორი კონტინენტის შეხების წერტილებსა.

თეატრის რეპერტუარშია ექსპრესიონისტული პიე-სები. გერმანული ექსპრესიონიზმი აქტიურად მოიჭრა თეატრში და უცებ საოცრად ორგანულად მოერგო ქართულ არტიტიზმს.

ახმეტელმა მოასწრო კიდევ ერთი დადგმა, — შან-შიაშვილის „ლატავრა“. საძიებელი თემა ერთი და იგივეა. ისევ მემამოლე გმირის პრობლემა!..

მარკანიშვილი ხედავდა, რომ ახმეტელი ხარბად, გა-

ტაციებით ეუფლებოდა მის დიდ გამოცდილებას, გა-საძის თქმით, იმ დროს „შეჰარად ვხედავდი...“ კოტე ახმეტელის წაღლის — კოტე მარკანიშვილის რეჟისო-რულ სკოლას დაუფლებოდა და ხელმძღვანელობდა. ეს რომ მართლაც ასე იყო, მრავალი ფაქტი დასტურებს. ჩანს, მარკანიშვილი ეპაუროვნი იყო სექციალში ახ-მეტელის ამგვარი მონაწილეობით. შემდეგ, როცა „გმირი“ პოპულარული სექციალი გახდა, მარკანიშ-ვილმა იგი თბილისის რუსულ თეატრშიც მოამზადა დასადგმულად. აქაც ახმეტელი მიიწვია. მარტალია, არა თანადამდგმელად, მაგრამ გენერალური რეპეტი-ციების ბედი ანდო და ეს ცოტას როდი ნიშნავს!

ასეთი შემოქმედებითი მეგობრობა იყო მასწავლე-ბელსა და მოწვევს შორის. რასაკვირველია, ახმეტელს ამ პერიოდში ჰქონდა თავისი დამოუკიდებელი, ხელ-მძღვანელებისაგან განსხვავებული შეხედულებანი, მაგ-რამ მათ ურთიერთობაში მაინც უმოკლესი იყო სა-ერთო პლატფორმა ახალი თეატრის შენებისა.

თეატრალური ცხოვრება დულდა და გადმოდულდა თავისი მიღწევებით და შეცდომებით, თავისი არეულ-დარეულ ორგანიზაციული ცხოვრებით, ძველის და ახ-ლის თანაშრომლობით თუ ბრძოლით, მსახიობთა სილა-ტაქით, ახალი კადრების აღზრდის პრობლემებზე ფიქ-რით, რეჟისორთა „მოძალადეობით“, ძველ მსახიობთა სულელ ჩაგუბნულად ნოსტალგიით.. პოლიტკურსი გენ-ბათელევა კი ბოხოქრობდა. ახალი ცხოვრების ნა-პირისკენ მიისწრაფოდა. ვისთვის რა იყო ეს „ახალი“, ვის როგორ ეძიოდა საქართველოს განახლების გზე-ბი? მუშათა კლასმა იცოდა საით წასულიყო, რა მიე-დო, რა შეექმნა. იცოდა და ირწმუნებოდა... თეატრს კი ტორტანენდა, როგორც გემის იაქვანი ზღვაში. საქირო იყო ძლიერი ხელი, „აღსდგება თერ და აღს-დგება თეატრი ვით მისი სანეტარა სული.“

1924-25 წლის სეზონის რეპეტიციების დღიურები-დან ირკვევა, რომ მარკანიშვილსა და ახმეტელს ფარ-ოი მასშტაბის, პარალელური და მრავალდანიანიან მუშაობა გაუშლიათ. ეს ხომ „დღურების“ დაფუძნების, თეატრის ორგანიზაციული საფუძვლების განმტკიცების შე-ოქმედებითი ძალების კონსოლიდაციის სეზონია. 1924 წელს, „ლატავრას“ პარალელურად, მუშაობა დაიწყო ვერფელის ექსპრესიონისტულ პიესაზე „შეპიკემენ-ში“ („კაცი ხარკიდან“). 27 აგვისტოს სარეპეტიციო დღიურში წერია, რომ დილის 9 საათზე დაიწყო აღ-ნიშნული პიესის რეპეტიცია. დღიურში ჩაწერი-ლია ისიც, რომ „დაივიანეს მარკანიშვილმა 17 წუთი, ახმეტელმა 17 წუთი“ (ჩანს, ერთად იყვნენ). ამავე დღის 1 საათამდე გაგრძელდა მუშაობა. პიესის კითხვა. კითხვა ესწრებოდა მარკანიშვილი. მუ-შაობა წარმოებდა „ლატავრაზე“, „შესპირის“ „ვიწიო-რულ მხიარულ ქალებსა“ და „შეპიკემენზე“ „ლა-ტავრას“ პრემიერა შედგა 30 ოქტომბერს, ხოლო „შეპიკემენისა“ — 1925 წლის 2 იანვარს. ამ პერი-ოდის შეუადრეს (ესე იგი, ნუმებრ-დემემბრში) და-იდგა ორი პიესა. იოსებ გედევანიშვილის „სინათლე“ და შექსპირის „ვიწიორელი მხიარული ქალები“.

თეატრში და მის გარეთ იმდენი განსხვავებული შე-ხედულება იყო, იმდენი სხვადასხვა ხასიათის და გე-მოვნების ადამიანი ტრიალებდა, რომ პირდაპირ შე-უძლებელი იყო რთული ადმოსივივის განხორტვა.

ახალი ცხოვრება ერთბაშად ხომ არ შეჭრილა ადამიანის სუბიექტში? ზოგი შეიძლება იძულებული იყო სიტყვით ელიარებინა ახალი ცხოვრების წესი, მაგრამ გულთი ისევ ძველს მისტიროდა. ადვილი არ არის გამოეთხოვო შენი მთავრადის ნაწილს, შენი გენეალოგი სუბიექტის დღეებს. ადამიანის უმეტესობა ცვლილებებს დიდი დრო უნდა. ზოგჯერ დროც არ იყო ჩაღრმავებისა და სერიოზული ფიქრისათვის. აქედან წარმოსდგებოდა ზოგჯერ ზერღობა და ათასი შეცდომა. ადამიანებს კი მეტად ძვირად უჩველობდა ეს შეცდომები.. აი ახლაც, 1924 წელს, რუსთაველის თეატრში საოცარი ამბები ხდება. ბარკადები არ არის დახვავებული, თორემ ნამდვილ ბრძოლებს არავფირ აკლია. კოტე მარჩანიშვილის სპექტაკლების დიდმა წარმატებამ, სანდრო ამბეტელის ხაინტრესო დადგმებმა მილიანად ვერ შეცვალეს რუსთაველის თეატრის რთული მდგომარეობა. მაინც ვერ იქნა მიღწეული იხეთი მონოლითურობა და დისციპლინა, როგორცეც კოტე და სანდრო ოცნებობდნენ. კოტე მარჩანიშვილმა აწონ-დაწონა სიტუაცია, გაითვალისწინა ამბეტელის ორგანიზატორული ნიჭი, მტკიცე ხასიათი და ერთ დღეს იგი მოიხმო:

— საშა, მთავარ რეჟისორად მინდა დაგინშნო, მე სამხატვრო ხელმძღვანელობას გავუწევთ თეატრს. — უთხრა მარჩანიშვილმა და მიულოცა.

ამბეტელს წინააღმდეგობა არ გაუწევია. ან რომელი რეჟისორი იტყოდა უარს ასეთ წინადადებაზე. მით უფრო, როცა გვერდით ედგა დიდი რეჟისორი.

მთავარი რეჟისორის თანამდებობა არსებითად ზრდიდა ამბეტელის უფლებებს. მას უკვე შეეძლო გადამწყვეტა ზომების მიღება დისციპლინის დამრღვევთა მიმართ. თუმცა საქმე მარტო დისციპლინაში როდი იყო. გაუთავებელი ბენეფისებს ხომ ნაკლები ზიანი არ მოჰქონდა თეატრისათვის. მოსაკვარებელი იყო რეპერტუარის საკითხიც. თეატრს არ ჰქონდა გამოკვეთილი მხატვრული სახე, ერთი სიტყვით, საქმე თავ-ღე სუაყრი იყო.

კოტე მარჩანიშვილი სხვაზე უკეთესად ზედავდა იმ შეცდომებს, რომელიც თეატრში ხდებოდა. „ახალ გზაზე შედგომის პირველი ცდისთანავე საგულისხმო და ხაინტრესო მუშაობა დაარღვია მოულოდნელად შემოჭრილმა ბენეფისების სისტემამ, სადაც ფულით და როლებით გატაცებამ თან წარიტანა სეზონის პირველი მიღწევანი... ასეთი მდგომარეობა აღელვებდა დასის ერთ ნაწილს“. მერეც, რატომ ხდება ასე? „ამაში ყველაზე დანაშაუვ უყვავი მე. ვფიქრობდი, ძველიდან ახალზე თანდათან გადასცხვით უმტკიცეულოდ მომიხდინა გარდაქმნა“. რა მისცა ამგვარმა პოზიციამ მას? „როგორც ყოველთვის, კომპრომისმა მოგვცა უარყოფითი შედეგი“. გრძობდა კოტე ამ გარეობას და მაინც ერთ-ერთ მსახიობ ქალს მისცა „შემთხვევითი წარმოდგენის“ გამართვის ნებართვა. ახალგაზრდების ჭგუფი ეწვია მარჩანიშვილს და განუცხადა, რომ ისინი მონაწილეობას არ მიიღებენ წარმოდგენაში, რადგან იგი ხალტურად მოჩინათ. კოტე ამ ფაქტის გამო წერს: „კვლავ დაუღუფი კომპრომისი, რითაც. მგონი, რამდენადმე შევასუსტე კიდევაც ახალგაზრდების ჩედამი ნდობა“. ამ, ახეთ სიტუაციაში კოტე მარჩანიშვილი მთავარ რეჟისორად ნიშნავს სანდრო ამბეტელს. გამოდის, რომ მას სჭირდება ისეთი მთავარ

არ რეჟისორი, რომელიც დაუპირისპირდება მოხალტურებს, დეხმარება კოტებს დაუპირისპირდება მრავლ ვარებაშიც. უცნაური რამ ხდება. თითქოს ნაწილობრივ საფუძველი ეყრება კონსულიტურ სიტუაციას. მთელი მალაც ყოველდღე შეიძლება წარმოიქმნას. რატომ გადავც კოტე მარჩანიშვილმა ასეთი ნაბიჯი? ჩანს, კოტე მარჩანიშვილი გრძნობდა სანდრო ამბეტელის ძაღლს, სხვა არჩევანი კი არ ჰქონდა..

ამბეტელს მთავარ რეჟისორად დანიშვნა მიულოცეს მეგობრებმა. სანდრო ამბეტელი გახრებული გამოვიდა კოტე მარჩანიშვილის კაბინეტიდან. აკაკი ვსაძე შეხვდა, სანდრომ მარჩანიშვილის გადაწყვეტილება აცნობა.

— მომილოცავს, სანდრო, ჩვენც მხარში ამოვიდგებიო, ერთად ვაგწოთ ვაჰანი...

მთ საუბარს შეემატნენ სხვა მსახიობებიც, აკაკი ხორავა, გიორგი დავითაშვილი, ეჩეჩე ჩქიპია; სულ რაღაც ნახევარ საათში მთელმა თეატრმა იცოდა სანდრო ამბეტელის დაწინაურების ამბავი. მსახიობებმა და სანდრო ამბეტელმა ერთხანს ისაუბრეს, მერე „ქიმიერიონისებრი“ გასწეეს. ახა, ასეთ ამბავს დაყოცვის გარეშე ხომ ვერ დასტოვებდნენ. თეატრში წესად იყო — პრემიერის დღე, იუბილე, ბენეფისი, რომელიმე მსახიობის დაბადების დღე, თუ სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენა, როგორც იტყოდნენ, თითო კვირით უნდა აღნიშვნათ. ასეთი ჩვევა თბობის მიზნით კი არ იყო დამკვიდრებული. ადამიანები ერთმანეთს თბულ სიტყვებს ეუბნებოდნენ, დღის დაქმანევილი მუშაობის შემდეგ სულს იბრუნებდნენ, ერთმანეთს რწმენას მატებდნენ, თეატრისა თუ ქვეყნის კირკარაზე საუბრობდნენ, კამათობდნენ. — ბატონ კოტესაც ვიზოვოთ, თქვა ერთ-ერთმა მსახიობმა.

სანდრო ამბეტელი შებრუნდა კოტე მარჩანიშვილის კაბინეტში, თავისი და მსახიობების თბვნა უთხრა. კინოში უნდა წავიდე, ხალხი მუკავს ვაფრთხილებული, მელიღებიათ, მიუგო მარჩანიშვილმა, ოთახიდან თბილი ღიმილით და მოზოღიშებით გამოისტუმრა სანდრო ამბეტელი.

„ქიმიერიონის“ კარებთან სანდრო ამბეტელს მოქედავე კოტე მაისურაძე შეხვდა. სანდრო კარგად იცნობდა, ერთხანს მეგობრობდნენ კიდევ. სამ ნაწილობრივ შემდგარი საციკრო წარმოდგენა დაუდგა, ქართული იერი მისცა ცირკოს ამ სეაზონს. მოაწყო სახალხო ზეიმისებური სანახაობა, თანაც ორი თუ სამი ნოველისებური ამბავი ჩაურთო. კოტე მაისურაძე ილანაზრეს კაკი იყო, სანდრომ თეატრში მიიწვია, კოტემ უთხრა, დანაბა ჩემი საქმე არ არისო. შენვან არაფერი არ მინდა, სტენაზე შენი უბრალო გავლა-გამოვლაც კი ერთ რამდენ ღირსო. სანდრო ამბეტელი სილამაზეს უქვდა. ქართული გიზის განსახიერება ხარო, კოტე მაისურაძე მორცხვად იღიმებოდა თურმე, რაც ქართულია, ყველაფერს აზვიადებო, უსახუხებდა სანდრო ამბეტელი. იმასაც უამობდნენ: ტუაფსეში კოტე მაისურაძის საციკრო წარმოდგენას კონსტანტინე მანინს-ლაკვიცი დანსწრებია, იქ ისვენებდა თურმე. წარმოდგენის შემდეგ თავიზიან მიუხშია კოტე მაისურაძე და შეუქცია.

...ღენონს არ ეტანებოდნენ მაინცადამაინც. მხოლოდ ის ერთი კოტე მაისურაძე იყო, უცებ რომ დთფრ და საღერდელი აეშალა. მეგობრებმა მამული აღდეგა

ძელეს, წინაპრების სადღეგრძელო შეხვევს. ხანდრო ამხეტელს დაწინაურება მოულოცებს. თამადამ სუფრას კოტე მარკანიშვილის სადღეგრძელო შესთავაზა.

კოტეს სადღეგრძელო დალიეს პათეტურად, ფეხზე ადგომით. სახელოვანი კაცი იყო და ოცი-ოცდაბუთი წლის ნიჭიერ ახალგაზრდებთან მეგობრობდა, მათთან ერთად იყო ლიხინში და ჭირში. გახატებია. რომ ახალგაზრდებს თავი მოსწონდათ დიდ ხელოვანთან სახელოვის გამო, ამჟამად კოტესთან მეგობრობით. ამიტომ კოტეს სახელის ხსენება ყველას სიამოვნებად, გულწრფელად სვამდნენ მის სადღეგრძელოს.

რესტორანში ალექსანდრე იმედაშვილი შემოვიდა შეძახილებით შეხვდნენ უფროს მსახიობს, აკაკი ვასაძე ფეხზე წამოიღდა. სხვებიც აყუვნენ. სუფრასთან მიიწვიეს.

— გაივიღე დაუწინაურებისარ, მომილოცავს. — უთხრა ახმეტელს.

მადლობის ნიშნად გაუღიმა იმედაშვილს და თავი დაუქნია.

— საშა, — უთხრა იმედაშვილმა, — ვიცი შენ უფროსო თაობის ბევრი არაფერი გწამს, სულ ახალგაზრდობისკენ გევირავს თვალი, მაგრამ დამიკრებ: უფროს თაობაშიც არის დიდი ნიჭი, ტყუილად იყარგება, მასაც მიხვდება უნდა.

— მართალა ბრძანებთ, ბატონო ალექსანდრე, ვიცი და ვფასებ კიდევ. არ ვიცი, ვინ მივრცელებს ხმას, რომ ძველებს პატავს არა ვცემ! საიდან ჩანს? აბა, კონკრეტულად ვისზე შეიძლება მითხრან. ვასო აბაშიძეზე? ვალერიან გუნიაზე თუ ვისზე?

— რა ვიცი, ასეთი აზრი კი არის და... შენ ნიჭიერი კაცი ხარ, მაგრამ შენი მსახიობები მაინცდამაინც ქართულად ვერ მეტყუებენ... ესეც გასოვდეს!..

— აი, ეგ კი მართალია, თქვენთან შედარებით ბევრი რამ არის გასათვალისწინებელი, თქვენისთანა მეტყუელება ხომ იშვიათია, ბატონო ალექსანდრე! გამოიჩინოს მაინც გამოიჩინოსა...

— საკითხს ნუ გადაუხვიე, გამოიჩინოს კი არა — მსახიობი სცენაზე ისე არ უნდა შეუშვას, თუ კარგად არ მეტყუელებს! — კატეგორიული ტონით უთხრა იმედაშვილმა.

— თქვენი დახმარების იმედი მაქვს, ბატონო ალექსანდრე...

— ეჰ... ..შე ვილას ვახსოვარ, — ნაღვლიანად თქვა იმედაშვილმა და ფეხზე წამოიღდა. სუფრას თვალი მოავლო. ყველაზე უფროსი ის იყო. ახლა მე წავალ, გვიან არის. ბევრი ეხვეწა ახმეტელი, ვასაძეც — დარჩითო. მაგრამ იმედაშვილი მაინც წავიდა. ახმეტელმა რესტორნის კარებამდე მიაცილა. იმედაშვილს გაიკლება ესიაშვილი, გადაკოცნა ხანდრო. არ გეწყონოს, რაც გიხარია, მე პირდაპირი კაცი ვარ, სხვებზე ვით მლიქვნელობა არ მჩვევიაო... ვიცი, შენც გეყვარს პირდაპირადა...

შემოათენდათ. სუფრა აიშალა. ტიციანმა თქვა: რუსთაველის პარსპექტზე რომ არ გავიაროთ, ღმერთო არ გვაპატიებსო. ახმეტელმა აიტეხა, ამ შენობაში რა უნდა მაღაზიის საწყობსო. — უნდა მივანგრ-მოვანგრეოფ

ყველაფერი, რაც თეატრთან არის მიტანსებელიო.

— ბიჭებო, მოდი, მივანგრეოთ ყველაფერი!

ზოგი დაეთანხმა, ზოგმა თქვა: საშა ჩერჩხა დაუნიშნიათ და უკვე უფროსობსო. ძალაუფლების გიყვამს საწიშაო. ვასაძემ ხმამალა იყვირა: საშა მართალია, თეატრი წმინდა ტაძარია, რა უნდა აქ ამ ხარხარებსა...

მეორე ღღეს თელმა თეატრმა იცოდა ვინა ღამის ამბავი. თითქმის მალეკურებული არაფერი მომხდარა, ვინ არ ქეიფობდა „ქიმიკონში“, მაგრამ მოულოდნელად კული გამოაბეს. ახმეტელმა მთავარ რეჟისორად დანიშნის აღსანიშნავი სუფრა მოაწყო და კოტე მარკანიშვილს არ დაუძახაო, საგანგებოდ შეარჩია ზოგიერთებო. გესლიანმა ამბავმა ახმეტელის ყურამდეც მოაღწია, მერე ეს კორი კოტესაც უამბო გულნატკენმა.

დიდი და ჭრელი დასი იყო. ძველი თაობიდან ვასო აბაშიძე, ნუცა ჩხიეძე და ალექსანდრე იმედაშვილი ცალკე იდგნენ. მათ შეუბღალავ ავტორიტეტს თეატრის ისტორია უმაგრებდა ზურგს. თეატრში ზოგს თავი „არისტოკრატად“ მიაჩნდა, სხვებს კი „პლდებეზად“, ასეთები ცოტანი არ იყვნენ. მართალია, თითქოს ყველანი პროვინციიდან იყვნენ ჩამოსულნი, მაგრამ რატომღაც, მაინც მოხდა ასეთი დაყოფა. ქიანავით შეუჩნდა თეატრს ეს აზრი და მან გარკვეულწილად ხელი შეუშალა კოლექტივის მთლიანობას.

მსახიობებმა სახელდახელო ბრიგადები შეაკოწიწეს და რაიონებს მოედინენ.

მომუშაებდელი იყო რესპუბლიკის შიგნით ჩატარებული გასტროლები...

თითქოს ხელიდან ეცლებოდათ ის, რაც კოტე მარკანიშვილმა დაინერგა.

ვილაცას უნდა ეთავა მისი მოგვარება, მარკანიშვილმა სწორად ამისთვის დანიშნა მთავარ რეჟისორად ახმეტელი..

ახალგაზრდობა ბოპოქრობდა. თეატრის შიგნით უნდა მომხდარიყო გადატრიალება.

თეატრის ბელადი კომპრომიზების უშვებდა. ახალგაზრდობას კი არ სურდა კომპრომიზები. იგი ერთგული იყო მისივე ბელადის თეატრალური პრინციპებისა, მაგრამ მაშინ არავინ ფიქრობდა, რომ შინაგან გადატრიალებას თეატრის მეთაურის უფლებების შეზღუდვაც მოჰყვებოდა, მისი იდეების დაცვის ღონისძიებით..

„გადატრიალება“ მოხდა. მისი ორგანიზატორი ხანდრო ახმეტელი იყო..

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)



ქრონიკა

● ბრლიცული დღესასწაულს „ქართული თეატრის დღე“ — ცენტრი წელს უძველესი თეატრალური ისტორიის მქონე ქალაქი ქიათურა იყო. არჩევანი შემთხვევითი არ უოფილა — ქიათურის თეატრის დარსების 90 წლისათვის შეუსრულდა.

ამ ხნის მანძილზე თეატრმა რთული და საინტერესო შემოქმედებითი გზა განვლო, მრავალი თავჯანსმცემელი გაიჩინა. საიუბილეო ზემის დღეებში არ შეიძლება არ გავისხნოთ ცნობილი რეჟისორები ა. წუწუნავა, პ. ფრანგოვილი, მ. ქორელი, რომლებმაც უდიდესი როლი ითამაშეს თეატრის შექმნასა და ჩამოყალიბებაში.

ქიათურის თეატრს — ქართული კულტურის ამ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კერას, თვალსაჩინო წვლილი აქვს შეტანილი ეროვნული ზღვრების განვითარების საქმეში.

13 იანვარს გაიმართა ამ თარღისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო, რომელიც გახსნა ქიათურის საქალაქო კომიტეტის მეორე მდივანმა ვ. მახათაძემ, მოხსენება გააკეთა პროფ. ვ. კიენაძემ, მისალმებებით გამოვიდნენ საქართველოს კულტურის მინისტრი ვ. ასათიანი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე გ. ლორთქიფანიძე, ჟოც.

შრომის გმირი, გვირგვამეფანი გ. ტუქეშაძე, საამშენებლო ტრესტის მმართველი ზ. კასანაძე, პოეტი-დრამატურგი მ. ბარათაშვილი, საწარმოო გაერთიანება „ქიათურმარგანცის“ პარტიული კომიტეტის მდივანი ლ. გამურელიძე, თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორი თ. ქვარანი, დრამატურგი გ. ხუბაშვილი, რესპ. სახალხო არტისტი მ. ვაშაძე, მედიცინის მუშაკთა სახელით დ. შანიძე. წარმოდგენილი იქნა სცენები ქიათურის თეატრის სპექტაკლებად.

14 იანვარს „ქართული თეატრის დღისადმი“ მიძღვნილი საღამო გახსნა გ. ლორთქიფანიძემ. სიტყვებით გამოვიდნენ თეატრალური საზოგადოების აუარის განყოფილების თავმჯდომარე ალ. ჩხაიძე, აფხაზეთის განყოფილების თავმჯდომარე ე. კოლონია, საქ. სახ. არტისტი გ. გეგეჭკორი, სტალინის სახ. მალაროთა სამმართველოს უფროსი გ. კალანაძე, გაზეთ „კომუნისტის“ განყოფილების გამგე ნ. ლივინაძე, ქიათურის მე-2 საშ. სკოლის მასწავლებელი უბურჯანაძე, აკ. წერეთლის სახ. ქიათურის თეატრის მთავარი რეჟისორი ლ. სვანაძე, ქიათურის საქალაქო კომიტეტის მეორე მდივანი ვ. მახათაძე.

გ. ლორთქიფანიძემ დამსწრე საზოგადოებას გააცნო კონკურსის „თეატრი და თანამედროვეობა“ შედეგები. ნაჩვენები იქნა კინოსახიოთა თეატრის სპექტაკლი „წუთისოფელი ასეა“.

„ქართული თეატრის დღისადმი“ დაკავშირებით გამოვიდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ერთდროული გაზეთი, რომელიც მრავალ საინტერესო მასალას იტევს. თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის თავმჯდომარის გიგა ლორთქიფანიძის სტატიაში „სიღრმე და სიმართლე“, გაშუქებულია გასული თეატრალური სეზონის შედეგები. საუბარია წარმატებებსა და ნაკლოვანებებზე, ძირითად ტენდენციებზე ქართული თეატრების შემოქმედებით მუშაობაში.

ვუა ძიგუა მიმოხილვაში „მძღვნება საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობას და საქართველოს კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობას“ — ეხება ამ მნიშვნელოვან მოვლენებთან დაკავშირებით შექმნილ ახალ სპექტაკლებს.

გასული სეზონის საუკეთესო სპექტაკლები „ას ერგის დღე“ და „ჩვენებურები“, რომლებიც მიძღვნა ფაშიზმზე გამარჯვების 40 წლისთავს, განაღვივებულია გიორგი სახაშვილისა და გუზა მერგელიძის რეჟისორობაში.

შაია კობახიძის („წუთისოფელი ასეა“) და მერაბ გეგას („თეატრალური ფორუმი“) რეჟისონებში საუბარია თბილისში ჩატარებული მეორე საკავშირო ახალგაზრდულ ფესტივალზე წარმოდგენილ სპექტაკლებზე.

გაზეთის ფურცლებზე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს გამოჩენილი ქართველი თეატრალური მოღვაწეების საიუბილეო თარიღებისადმი მიძღვნილ წერილებს.

სანდრო ახმეტელის დაბადების 100 წლისთავს ეძღვნება სტატიები ვ. კიენაძის „დღი ხელოვა-



ნი“, და რ. სტურუას „მარალი-
სობის თვალსაწიერიდან“.

დაბეჭდილია ე. გუგუშვილის
„დიმიტრი ჭანელიძე — 80“, ა.
წულუკიძის „ანდრია ბალანჩივა-
ძე — 80“, თ. ბაქრაძის „ვალდე-
რიან დოღობი — 75“, გ. გე-
გეჭკორის „გიგოლა თალაკაძე
— 70“, ჯ. მონიავას „იკოტე თო-
ლორაია — 60“, ი. კანანაძის
„ევხატანგ სალარიძე — 70“.

გ. ბათიაშვილის სტატიაში
„დღე ხვალინდელი“ წამოჭრილია
ქართული დრამატურგიის მნიშ-
ნელოვანი პრობლემები.

მ. ახმეტელის და ქორეოგრაფ
გოგი ალექსიძის დიალოგში საუ-
ბარია სახალტო ხელოვნების

თანამედროვე შემოქმედებით პრი-
ნციპებზე.

ქართული სცენის ოსტატების
— კამხარაძისა და შ.ჭავჭავაძის
შემოქმედებას ეხება ნ.გურაბანიძის
სტატია „იკოტე მახარაძის ახალი
სახე“ და ი.გვათაუას „ნათელი საწ-
ყისი“.

გაზეთში დაბეჭდილი მოსაგო-
ნარი წერილები ეძღვნება დღოდ
ალექსიძეს, ვასო გოძიაშვილს,
ეროსი მანჭგალაძეს, სალომე უა-
ჩხელს, ირინა შტენბერგს, ილო
მოსაშვილის, ვანიკო აბაშიძეს.

„ქართული თეატრის დღის“
ფოტომასალა მოამზადა მარტენ
ბაბოვმა.

ბათუმის კვანძბნძამე



ბა“ (XII ს.), „ვეფხისტყაოსა-
ნი“ (XVIII ს.) და მრავალი სხვ.

ყურადღებას იქცევს, აგრე-
თვე, რამდენიმე ნიმუში მესტი-
ის მხარეთმცოდნეობის მუზე-
უმში: „მესტიის ოთხთავი“
(1030 წ.), „იუნაშის ოთხთავი“
(XIII ს.), „საჯეაო ასოები
იენაშის ოთხთავიდან“ და სხვ.
გამოფენის ერთ კედელზე წა-
რმოდგენილი ფიგურები გვა-
ცნობდა ექსპონატებს რესტა-
ურაკიამდე.

ლ. სიხარულიძე დიდი ხანი
ამ საქმეს უდიდესი სიყვარუ-
ლით ემსახურება. ფილიგრაფი-
ულად შესრულებული ნამუშე-
ვრები შეტყველებს ავტორის
ოსტატობაზე, დაკვირვებულ თვა-
ლსა და ნებისყოფაზე. ამ ასლე-
ბით დამთვალეობის შესა-
ძლებლობა მიეცა გაცნობდა
სამუშეუმი ფონდებში დაცულ,
ფართო საზოგადოებისათვის მი-
უწვდომელ, ძველი ხელოვნების
იშვიათ ნიმუშებს. გამოფენის
გახსნისას გამოითქვა აზრი, რომ
სასურველია გამოიცეს ამ ნა-
წარმოებების სერიული ბეჭდე-
ბები, საფოსტო ღია ბარათები.

ლიტერატურის მუზეუმში გა-
მართა, აგრეთვე, გამოჩენილი
ქართველი პოეტის ტიციან ტა-

ბიძის დაბადების 90 წლისთავი-
სადმი მიძღვნილი გამოფენა.
ეს მეტად საინტერესო გამო-
ფენა ნათლად წარმოგვიდგენდა
ქართული კულტურის აღმა-
ვლობისა და კომპლარიაციისა-
თვის აქტიური მებრძოლის, მა-
ღალნიჭიერი შემოქმედის ცხო-
ვრების სხვადასხვა ეტაპს.

ექსპონაციაში იყო პოეტის
ოჯახის წევრთა და ნათესავთა,
ქართველ და უცხოელ თანამო-
ქალმეთა, საზოგადო მოღვაწეთა,
გმინაშის შეგორებისა და მა-
სწავლებელთა ფოტოურათები,
ლექსებისა და გამონათქვამების
ფოტო ასლები; პრესა (1915
— „ცისფერუანწულთა“ კვირე-
ული გაზეთი „ბარკადალი“), მე-
მორიალური ნივთები, ლ. გული-
შვილის, გ. ოჩიაურისა და სხვა-
თა ფერწერული და გრაფიკუ-
ლი პორტრეტები, 1918 წელს
კ. ჯღანეიჩის მიერ შესრულე-
ბული ტ. ტაბიძის დაუმთავრე-
ბელი პორტრეტის ფოტოსალი
და სხვ.

ყურადღებას იქცევს ფოტო
კაფე „ქიმიერიონისა“, რომლის
გახსნის ინიციატივა „ცისფერუ-
ანწულთა“ ჯგუფს ეკუთვნოდა.

„ქიმიერიონის“ შეხვედრებზე და
საღამომებზე უდიდესი როლი შე-

● ბიორბი ლეონიძის სახელო-
ბის ქართული ლიტერატურის სა-
ხელმწიფო მუზეუმში გაიმართა
ძველი ქართული მინიატურებისა
და ხელნაწერ წიგნთა ასლების
გამოფენა. ეს ასლები, რომლებ-
იც მოიცავს ქართული წიგნის
გაფორმების ნიმუშებს X-XIX
საუკუნემდე, შესრულებულია
ფილოლოგისა და თვითნაწა-
ვლი მხატვრის ლია სიხარული-
ძის მიერ. გამოფენა მოამზადა
მუზეუმის საქსპლოატაციო გა-
ნყოფილებამ (გამგე მ. ბენა-
შვილი).

ლ. სიხარულიძის მიერ შე-
სრულებული ასლები და მუ-
ლაეები გვაცნობს კ. კეკელიძის
სახელობის ხელნაწერთა ინსტი-
ტუტისა და საქართველოს სსრ
ცენტრალური სახელმწიფო საი-
სტორიო არქივის საცავებში
დაცულ უნიკალურ განძეულო-
ბას — ხელნაწერი წიგნების
მხატვრული გაფორმების ხელო-
ვნებას ძველ საქართველოში.

აკერძოდა და გუაზით შესრუ-
ლებული ასლები დიდი სიწეს-
ტით იმეორებენ ორიგინალს:
„წერილი ერეკლე II-ისა ბა-
ტონიშიდ თელასადმი“ (1781 წ.).
„საქელეისო საგალობელი სანო-
ტო ნიშნებით“ (IX ს.), „საბარე-

ასრულეს იმდროინდელი მხატვრული ინტელიგენციის ეროვნული სახის ჩამოყალიბებასა და მისი ეროვნული პოზიციის

განმტკიცების საქმეში. შეიძლება ითქვას, რომ იმ დროს ეს ერთადერთი ადგილი იყო, სადაც მწერლები და ხელოვნების

მუშაკები ხვდებოდნენ ერთმანეთს" — წერს ლ. გულიაშვილი.

გიული შავსანიძე



მ. ბირშტეინი
მსახიობი ქალის პორტრეტი

მხატვრის სახლში გაიმართა მოსკოველი მხატვრის მკვს ბირშტეინის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა. მ. ბირშტეინი ამ იანი წლების მხატვართა თაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელია. მისი ნამუშევრები ხელოვნების მუზეუმების მუდმივ ექსპოზიციაშია და ნათელჰოუს შემოქმედის მალალ პროფესიულ ოსტატობას, ხელწერისა და აზროვნების თავისთავადობას.

მ. ბირშტეინის მხატვრული ინტერესები ბევრისმომცველია.

იგი თანაბარი გატაცებით წერს პორტრეტს, პეისაჟს, ნატურმორტს, ქმნის ფანტლ-ყოფი კომპოზიციებს. მრავალრიცხოვან პეიზაჟებში ძირითადია განწყობილების გადმოცემა, იქნება ეს ძველი ქალაქის თავისებური სახე („მოედანი უფგოროდში“, „სამარკანდი“, „ლდინგრადის ქუჩა“), თუ შემოდგომის ფოთლცვენა, ან წვიმიანი დღის იდილია. აღმოსავლური კოლორიტი მძაფრადა ნაგრძნობი სურათებში „შირვან შაჰის სასახლე ბაქოში“, „უზბეკური პეიზაჟი“, თითოეულ კომპოზიციაში შეაფილდა გამოკვეთილი კოლორისტული ამოცანა. მ. ბირშტეინი ბევრს მოგზაურობს საქართველოშიც. „სერია „სოხუმი“, „ბათუმი“, „მთიკოვსკი“).

განსაკუთრებით საინტერესოა მხატვრის პორტრეტული ნამუშევრები, მისი დიალოგი ნატურასთან. სახვითი საშუალებების მდიდარი არსენალის ოსტატური გამოყენებით ქმნის იგი პორტრეტულ გალერეას, რომელიც ცოცხლად წარმოგვიდგენს მხატვრის თანამედროვე ადამიანებს.

მოქანდაკე ე. ბელაშოვას პორტრეტში ხაზგასმულია ხელო-

ვანის რთული, მაძიებელი ბუნება, დასასიათების მხრაც მეტყველია თეატრ „რომენის“ მსახიობთა, ხელოვნებამცოდნენ ს. სოპოვას, მხატვარ ლ. კოჩნეღევას, რ. ამირაჯიბის, მხატვრის დედისა და სხვათა პორტრეტები. საკუთარი ნულის სიღრმეში გვახედებს ფერწერა ავტოპორტრეტების კერაში.

მ. ბირშტეინის კოლორისტული შესაძლებლობანი, პორტრუი აზროვნება ვლინდება ნატურმორტებშიც („ნატურმორტი უკაივლებითი“, „ნატურმორტი ჩაიდნით“).

გარდა ფერწერული ტილოებისა, გამოუენაზე წარმოდგენილი იყო მრავალრიცხოვანი გრაფიკული (აკვარელითა და შერეული ტექნიკით შესრულებული) ნამუშევრები, რომლებიც ხასიათდება ხაზის მოქნილობითა და დახვეწილობით. სერიაში „ნატურა“ მხატვარი გადმოსცემს მოედლის მომხიბვლელობას. პლასტიკურობას.

გამოუენამ გავაცნო საინტერესო, თვითმყოფადი მხატვარი, სამყაროს მისეული აღქმა, თანამედროვეობით ღრმა დანიტრეხება.

ინგა ძარბანი

მ. ბირშტეინი ნატურმორტი



მ. ბირშტეინი მხატვარი ქალის პორტრეტი

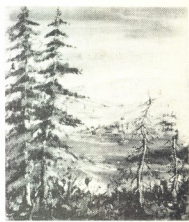


● **თბილისში**, გალაკტიონ ტაბიძის ქუჩაზე, № 24-ში საზეიმოდ გაიხსნა ქართული თეატრის უანგარო მოღვაწის, დრამატურგისა და ჟურნალისტის, თეატრის ისტორიკოსისა და თეორეტიკოსის, რეჟისორისა და მხახიობის ვალერიან გუნიას ხსოვნის უკვდავსაყოფად შემორჩენილი ოთახი, რომელიც ვალერიან გუნიას ქალიშვილის, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ნონა გუნიას თაოსნობით მოეწყო.



● **ახალბაზრდა** მხატვარი მიხეილ იაშვილი საბჭოთა აქვარელისტების ჭკუფებთან ერთად სამთვიანი შემოქმედებითი მივლინებით იმყოფებოდა ციმბირში. ამ მოგზაურობისას შექმნა მან აქვარელების სერია — ჩრდილოეთის მრავალფეროვანი პეიზაჟის სახიერა ხედვები, ან მხარისათვის და აზასიათებელ კოლორიტითა და ფერადოვნებით, ასამდე ნამუშევარი წარმოადგინა მხატვარმა პერსონალურ გამოფენაზე, რომელიც მხატვრის სახლში გაიმართა. თავისუფალი ხაზით, ლალი მონასმებით იკეთება ერთი შეხედვით ლირიული და მშვიდი, ამავე დროს, შინაგანი დინამიკით სავსე სურათები, რომელთა კოლორისტულ წყობაში ქარბობს ცისფერ-ვარდისფერი, მო-

მწვანო, მოლურჯო-იისფერი, იასამნისფერი, ოქროსფერი ტონების მრავალფეროვანი გრადაციები. ფერმწერალი ფაქიზად გრძნობს ადგილმდებარეობის თავისებურებას („მურმანსკი“, „სოფ. კოვლა“, „უურტ“, „კირიოვსკი“), მეტყველად გადმოგვცემს ბუნების მუდმივ ცვალებადობას („საღამო“, „ღაისი“, „ჩრდილოეთის ციალი“). აქვარელის ნაწი, გამჭვირვალე ტექნიკა მათეოვნებითა და სივრცობრიობით მსკვლავს გრაფიკულ ფურცლებს. გრაფიკული ხაზის გამოხატვლივით ხასიათდება ტუშით შესრულებული პორტრეტული ჩანახატები, ინტერეს იწვევს ტიპუთა და სახეთა მრავალფეროვნება. პოეტურობითაა აღბედილი



მ. იაშვილი ნაქება

ნატურმორტები, რომლებიც ძირითადად ნაირგვარი უვავილებიანაა შედგენილი და უურადლებას იქცევს შესრულების რამდენადმე უჩვეულო მანერით.

მ. იაშვილი მერმანსკის ნავსადგური

მ. იაშვილი პეიზაჟი





თ. სანჩესი

ღაჩითული ქსოვილებისაგან
კომბინირებული კაბა

● **თბილისელთა** დიდი ინტერესი დაიმსახურა „მხატვრის სახლი“ გამართულმა მოსკოვე-

ლი მხატვრის თამარ სანჩესის ნამუშევრების პერსონალურმა გამოფენამ, რომელზეც წარმოდგენილი იყო ფერადოვანი სამოსი — კაბები, კოსტუმები, დეკორატიული ფარდაგები, შორთულობანი, სამკაულები.

დახვეწილი გემოვნება, ფანტაზია და გამომგონებლობა, გამოხატვის ხერხებისა და საშუალებების მიგნებისა და ოსტატურად გამოყენების უნარი, დეკორატიული სილამაზის გრძნობა — აი, რა განაპირობებს ხელოვნების სიმაღლემდე აუვანილი ამ ნაწარმოებების შთაბეჭდაობას. თ. სანჩესი არაერთი საერთაშორისო გამოფენის მონაწილეა, მის ხელოვნებას მრავალჯერ დაუმსახურებია უმაღლესი შეფასება მსოფლიოს საუკეთესო მხატვართა მოდელირთა გვერდით.

სხვადასხვაგვარი დანიშნულების ტანსაცმლის ანსამბლი, შესაბამისი აქსესუარებით, ავ-

ლენს შემოქმედის უნარს მოხდენილად, რიტმულად შექმნის მოს ერთმანეთს ფერი და ფორმა, უფაქიზესი ოსტატობით შეასრულოს შრომატევადი სამუშაო, შექმნას ულამაზესი ფერადოვანი წყობის „ქსოვილები“.

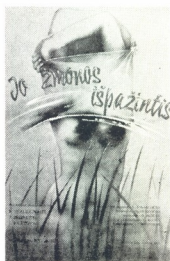
კედლის ხალიჩა-პანოებში ასევე გამოყენებულია მრავალფეროვანი მოხაზულობის ორნამენტი, გეომეტრიული და ნაირგვარი დეკორატიული ფორმებით შექმნილი. სხვადასხვა დაჩითულობის უწვრილესი ნაჭრებისაგან იქმნება მხატვრულ-დეკორატიული ღირსების ნამუშევრები, რომლებიც ნატიფი კოლორისტული წყობით გამოირჩევიან ფაქიზ, დახვეწულ გემოვნებასა და ტექნიკურ ოსტატურაზე მეთვცელებს ნაჭრებისაგანვე შესრულებული სამკაულები.

თ. სანჩესის ნამუშევრების გამოფენამ დიდი ესპოტივური სიამოვნება მიანიჭა დამთვალიერებელს.

ა. იაცოვსკისი. „ღაღღი იყო უფრო გრძელი წუთისოფელზე“

ვ. ღრეგვა. „მისი მეფელის აღსარება“

რ. კაპაიუსკისი. სამხატვრო გამოფენის აფიშა



ე. კარპაიუსისი.
„რეტრო“

● **მომხმ** რესპუბლიკების მხატვართა ნამუშევრების გამოფენებიდან, რომლებიც „მხატვრის სახლი“ გაიმართა, ერთ-ერთი საინტერესო და დასამახსოვრებელი იყო ლიტველი პლაკატისტების გამოფენა. სხვადასხვა ხასიათისა და დანიშნულების პლაკატებს შორის იყო შთაბეჭდავი სატელევიზიო-თეატრალური აფიშები. ორიგინალური სახეობრივი მიგნებები, შესრულების მაღალი კულტურა გამოირჩევენ ამ ნაწარმოებებს.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 3, 1986

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**



**СОЮЗУ АРХИТЕКТОРОВ ГРУЗИНСКОЙ
ССР — 50 ЛЕТ**

В торжественной обстановке была отмечена юбилейная дата — 50-летие со дня создания Союза архитекторов Грузии.

В номере публикуется приветствие Центрального Комитета КП Грузии, Президиума Верховного Совета и Совета Министров ГССР участникам торжественного юбилейного пленума, развернутая информация о работе пленума и статья Симона Кинцурашвили о пройденном славном пути грузинских зодчих (стр. 2).

Нино Геташвили

МАСТЕР ГРУЗИНСКОГО ПЛАКАТА

Статья о творчестве талантливого плакатиста и графика Ираклия Горделадзе, который не только внес значительный вклад в развитие грузинского плаката, но и воспитал многие поколения художников плакатистов. (стр. 15).

Нодар Гурабанидзе

«В ОДНОМ МАЛЕНЬКОМ ГОРОДЕ»

Автор рецензирует новую работу режиссера Г. Лорткипанидзе — художественный фильм «В одном маленьком городе», посвященный XXVII съездом КПСС и Компартии Грузии (стр. 18).

В СОЮЗЕ КОМПОЗИТОРОВ СССР

В декабре прошлого года Всесоюзная комиссия музыковедения и музыкальной критики рассмотрела работу журналов «Советская музыка» и «Музыкальная жизнь» за последние три года. Темой обсуждения была «Гражданская позиция музыковеда-критика». В обсуждении принимали участие представители всех республик нашей страны, среди них — секретарь Союза композиторов ГССР Манана Ахметели и музыковед Русудан Цурцумия. В номере публикуются их выступления (стр. 28).

Александр Джапаридзе

**ЖИЛЫЕ ДОМА-ПАНСИОНАТЫ ДЛЯ
ВЫСОКОГОРЬЯ ГРУЗИИ**

Курорт Бакурвани популярен не только среди отдыхающих здесь круглогодично, но и особо привлекает любителей зимнего спорта.

В статье речь идет о дальнейшей застройке курорта спортивными сооружениями и об итогах открытого конкурса на проекты. В конкурсе, кроме советских зодчих, принимали участие и зарубежные архитекторы (стр. 32).

Михаил Каландаришвили

**ПРЕЛОМЛЕНИЕ СИМВОЛИСТИЧЕСКИХ
ИДЕЙ В ТЕАТРАЛЬНОМ ЭСТЕТИЗМЕ**

В работе рассмотрен ряд художественных идей символизма, нашедших развитие и преломление в практике театрального эстетизма.

Работа строится на широком фоне материала из истории зарубежного и советского театров и изобилует параллелями и сравнительными характеристиками, призванными дать объемную постановку проблемы (стр. 39).

ОДИН ДЕНЬ В ТБИЛИССКИХ ТЕАТРАХ

Студенты Тбилисского государственного института им. Ш. Руставели делятся впечатлениями от спектаклей ведущих театральных коллективов Тбилиси (стр. 50).

Елена Туманишвили

ТЕАТР АХМЕТЕЛИ И ГАМРЕКЕЛИ

В статье проанализировано творческое сотрудничество единомышленников — режиссера С. Ахметели и художника И. Гамрекели — создателей великолепных грузинских спектаклей «Разбойники», «Анзор», «Ламара», «Тетнулди» (стр. 54).

Кети Мачабели

СКУЛЬПТУРА И ГОРОД

На примере монументальных произведений Тбилиси в статье анализируется связь скульптурных памятников с окружающей средой, с застройкой города. (стр. 62).

Марига Оситашвили

ОБ ОДНОЙ ПРОБЛЕМЕ ГРУЗИНСКОГО ПЕСНОПЕНИЯ

Статья посвящается одной из проблем грузинской духовной музыки — системе восьмигласия. Автор делает обзор истории данного вопроса, выясняет сущность гласа, его место и роль в песнопении, рассматривает собственно грузинскую систему восьмигласия и ее характерные черты. (стр. 75).

Александр Лория

МУЗЫКА, ИСПОЛНЕННАЯ С ВЫСОКИМ АРТИСТИЗМОМ

Автор рецензирует концерт инструментального трио, в состав которого вошли К. Вардели (скрипка), Н. Гегечкори (фортепиано) и Т. Гомелаури (виолончель) и дает высокую оценку исполнителям (стр. 85).

Леван Гвелеснани

ЕЩЕ РАЗ О «БИТЛЗ»

Статья являет собой попытку рассмотреть идейно-политические аспекты творчества «ливерпульской четверки» (стр. 87).

Игорь Тайманов

ВСТРЕЧА С ГРУЗИНСКИМ МУЗЫКАНТОМ

Недавно в малом зале Ленинградской консерватории в цикле «Авторские вечера советских композиторов» прозвучал концерт из сочинений композитора Иосифа Барданашвили. Автор статьи рассматривает исполненные в концерте произведения (стр. 93).

Акакий Бакрадзе

ДОРОГА БЕЗДОРОЖЬЯ

В статье речь идет о социальных и нравственных проблемах, которые затронуты в

новом художественном фильме режиссера Резо Эсадзе «Неилоновая елка», поставленного в киностудии «Грузия-фильм» (стр. 96).

ФЕСТИВАЛЬ. ОТРАЖАЮЩИЙ КРИЗИС

Статья являет собой обзор материалов газеты «Юманите», посвященных международным кинофестивалям 1985 года в Канне и Венеции (стр. 104).

Медея Кучухидзе

КАБУКИ

Режиссер Медея Кучухидзе знакомит читателей с особенностями театра Кабуки, спектакли которого ей довелось посмотреть во время пребывания в Японии, куда она была приглашена Интернациональным домом Японии после постановки в театре им. Марджанишвили поэмы Мундзасмона Тикамацу «Самоубийство влюбленных на острове Небесных сетей». (стр. 114).

Заза Схиртладзе

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О РОСПИСЯХ ЮЖНЫХ ПРОВИНЦИИ ГРУЗИИ

Публикуется перевод статьи французского ученого Николь Тьеры о некоторых памятниках монументальной живописи исторической южной провинции Грузии — Тао-Кларджети. Статья содержит интересный материал о фресках в Опиза, Долискана и Вачедзори (стр. 125).

Ференц Лист

ШОПЕН

Продолжается публикация книги Листа о Шопене в переводе Зазы Чиладзе (стр. 134).

Василь Кикнадзе

ЖИЗНЬ САНДРО АХМЕТЕЛИ

Журнал продолжает печатать монографию В. Кикнадзе о жизни и творчестве Сандро Ахметели (стр. 140).

გადაეცა წარმოებას 23. 01. 86 წ.
სულმოწერილია დასაბეჭდად 21. 03. 86 წ.
საბეჭდი კალაღი 5,25
ქალაღის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საღარიცხვო-სავაჭროცემლო თაბახი 19,75
შეკეთა № 178. უე 08838. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,
ი. კვაპანტირაძისა და ლ. მამულაშვილის
ფოტოები.

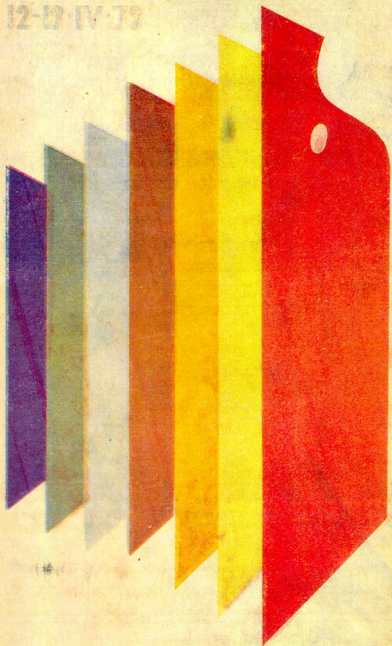


1921

Եւրոպայի Եւրոպայի Եւրոպայի

689/61

12-17 IV 77



НЕДЕЛЯ
ХУДОЖНИКА