



# საგჭოთა ხელოვნება

GOBET'GROE  
 УСКУГГ'ВО  
 SOVIET  
 ԻՐԻ  
 SOWJETKUNST  
 ԻՐԻ  
 SOVIETIQUE



1973

# სეგვითა სელოვნება

შენაღი გამომცემი 1921 წლიდან

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქოროგრაფია



საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური,  
ლიბრატორულ-მხატვრული, მცენარულ-თეატრული ყოველთვიური შუენაღი

1973





მ. მანიჭერი.  
ე. ი. ლენინის ქანდაკება  
ულიანოვსკში

# ორგოცლაგეთიქვსგებთა ოქტომბერი

საბჭოთა ხალხი და მთელი მსოფლიოს პროგრესული კაცობრიობა ზეიმით აღინიშნავს დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ორმოცდამეოთვეტსმეტე წლისთავს; რევოლუციისა, რომლის ძლევამოსილად დაგვირგვინებთ შეიქმნა თვისობრივად ახალი ისტორიული ეპოქა სამყაროს რევოლუციური განახლებისა, კავიატალიზმიდან სოციალიზმზე გადასვლისა და ჩვენს ქვეყანაში კომუნისმის გაშლილი მშენებლობისა.

წელს განსაკუთრებულ ვითარებაში აღინიშნება ოქტომბრის დღესასწაული, რადგან მისი 56-ე წლისთავის ზეიმი განპირობებულია მნიშვნელოვანი მოვლენებით სსრ კავშირის საგარეო და საშინაო პოლიტიკაში.

საგარეო საქმიანობაში ეს იყო საერთაშორისო დაძაბულობის შენელების, უმაღლეს დონეზე ნაყოფიერ მოლაპარაკებათა წელი, რომელიც იმის რეალურ საშუალებას იძლევა, რომ დედამიწაზე მშვიდობიანად იარსებონ სხვადასხვა სოციალური წყობის მქონე სახელმწიფოებმა, ამასთან ურთიერთშორის განამტკიცონ და გააფართოონ პოლიტიკური, ეკონომიური თუ კულტურული თანამშრომლობა.

საშინაო ცხოვრებაში ოქტომბრის 56-ე წლისთავი დაემთხვა ჩვენს ქვეყნის სასახლო მერენობის განვითარების მეცხრე ხუთწლეულის მესამე, გადამწყვეტ წელს, რომელიც წარმოვიდგინებთ დამკვერთული შრომის უბადლო მავალითობს.

სკკპ XXIV ყრილობის ბრძნული მიზანდასახულებებით შეიარაღებული საბჭოთა ხალხი — გვირული მუშათა კლასი, საკოლმეურნეო გლეხობა და ინტელიგენცია მკვიდრად დგას სამშვიდობო ვახტზე, მამაცურად მიაბიჯებს პარტიის მიერ ნაჩვენები სწორი გზით.

სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებმა წელს მნიშვნელოვანი გამარჯვებები მოიპოვეს საერთაშორისო ასპარეზზე, რასაც მოჰყვა ძალთა თანაფარდობის მორიგი შეცვლა სოციალიზმის სასარგებლოდ. სოციალისტური სახელმწიფოების ხელმძღვანელებმა გამოამყვინეს მტკიცე, ერთიანი, მონოლითური სულსიკვეთება, რამაც ერთიელ კიდევ თვალნათლივ დაგვარწმუნა ყირიმის ამასწინანდელმა შეზღუდვამ, სადაც მოძმე პარტიათა ხელმძღვანელები შეთანხმდნენ, რომ კვლავაც აქტიურად იბრძვიონ საერთაშორისო დაძაბულობის შესანელებლად, ერთობლივად შეამცირონ შეიარაღებული ძალები, მტკიცედ დაადგინენ ხანგრძლივი საერთაშორისო თანამშრომლობის რეალურ პოლიტიკას.

განსაკუთრებული მნიშვნელობისა იყო სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის ახმ. ლ. ი. ბრეჟნევის ვიზიტები, ერთი მხრივ, პოლონეთში, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკასა და ბულგარეთში, მეორე მხრივ, კი — გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, ამერიკის შერთებულ შტატებში, საფრანგეთსა და ინდოეთში.

საბჭოთა სახელმწიფოს მთავრობა, სკკპ ცენტრალური კომიტეტი, პირადად ლ. ი. ბრეჟნევი ყველაფერს აკეთებენ იმისათვის, რომ სამუდამოდ მოისპოს ტაშტური ომის საფრთხე, მსოფლიოს ხალხებს მიეცეთ მშვიდობიანი, შემოქმედებითი შრომის საშუალება, განვითარდეს ეკონომიურ-კულტურული კავშირი სოციალისტურ და კავიატალისტურ სახელმწიფოებს შორის. სწორედ ეს იყო ახმ. ლ. ი. ბრეჟნევის ისტორიული ვიზიტების დეადარსი, რომელმაც დასაბამი მისცა ახალ მნიშვნელოვან ეტაპს საერთაშორისო დაძაბულობის შენელებაში, სხვადასხვა საზოგადოებრივი წყობილების სახელმწიფოთა მშვიდობიან თანარსებობასა და თანამშრომლობაში.



ამ მხრივ დიდია წვლილი აშხ. ლ. ი. ბრეჟნევისა. ამიტომ იყო, რომ მინჭობა მსოფლიოს მოწინავე კაცობრიობა კმაყოფილების გრძნობით შეხვდა მისთვის „ხალხთა შორის მშვიდობის განმტკიცებისათვის“ საერთაშორისო ლენინური პრემიის მინიჭებას. მისი ღვაწლის აღიარება იყო ისიც, რომ აშხ. ლ. ი. ბრეჟნევის მიენიჭა ბულგარეთის სახალხო რესპუბლიკის გმირის წოდება და გადაეცა ოქროს ვარსკვლავი და გიორგი დიმიტროვის ორდენი.

დიდი ოქტომბრის 56-ე წლისთავის ზეიმი წინ უსწრებდა მოსკოვში გამართული მშვიდობისმოყვარე ძალების საერთაშორისო კონგრესი. კონგრესის დღე-ღამეები აღფრთოვანებით შეხვდნენ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდიანის აშხ. ლ. ი. ბრეჟნევის გამოსვლას, რომლის სიტყვა იქცა დედამიწაზე მშვიდობის შენარჩუნებისა და განმტკიცების სამოქმედო პროგრამად. კონგრესმა მიიღო მნიშვნელოვანი სამშვიდობო დოკუმენტები.

მიმდინარე წელს დიდ გამარჯვებას მიაღწიეს ვიეტნამის დემოკრატიული რესპუბლიკის მშრომლებმა. ბოლო მთელი გაჭიანურებულ, დამანგრეველ ომის მნიშვნელოვანი შედეგები, რომლებიც მოჰყვა აშხ. ლ. ი. ბრეჟნევის ვიეტნამის ამერიკის შეერთებულ შტატებში, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკასა და საფრანგეთში, ისტორიაში შევა როგორც საბჭოთა საგარეო პოლიტიკის ჭეშმარიტი გამარჯვება, როგორც საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის მშვიდობიანი კურსის წარმატება, მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იდეოლოგიური ბრძოლის შეწყვეტას. პირიქით, კაპიტალისტური სამყარო სწნას ვეებს სწორედ იდეოლოგიური ჭიდილის გამწვავებაში. ამიტომ საჭიროა შეუნელებელი ბრძოლა მარქსისტულ-ლენინური იდეოლოგიის სიწმინდის დაცვადა, სკკპ X XIV ყრილობის პოლიტიკური კურსის ცხოვრებაში გასაჭარბებლად.

ახლა, როცა რეაქციულ-ფაშისტური ხუნტა ტერორით უსწორდება ჩილე პატრიოტებს, როცა ომის ციკსლი ბოიკირებს ახლო აღმოსავლეთში, სადაც არაბული ქვეყნები სამართლიან ბრძოლას ეწევიან ისრაელ აგრესორებთან, ხოლო ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკა უსინჯვლილოდ კრავს ბლოკს იმპერიალიზმის ყველაზე რეაქციულ წრებთან, ვითარება უფრო იძაბება, მწვაედმა იდეოლოგიური შეტაკებები.

ამ დამაბულ საერთაშორისო ვითარებაში საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია და ჩვენი ქვეყნის მთავრობა თანმიმდევრულად ახორციელებენ სკკპ X XIV ყრილობის მიერ დასახულ სამშვიდობო პროგრამას. პრაქტიკამ ცხადყო, რომ მშვიდობის განმტკიცებასა და საერთაშორისო დამაბულობის შეწყვეტაში სულ უფრო მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მოლაპარაკებანი უმაღლეს დონეზე. ამის მკაფიო მაგალითია სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდიანის, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის წევრის აშხ. ლ. ი. ბრეჟნევის ამასწინანდელი მეგობრული ვიზიტი ინდოეთში, სადაც იგი იმყოფებოდა ინდოეთის პრემიერ-მინისტრის ინდირა განდის ოფიციალური მიწვევით. მოლაპარაკების შედეგად მიღებულმა საბჭოთა კავშირ-ინდოეთის ერთობლივმა კომუნიკემ და შეთანხმებებმა სსრ კავშირისა და ინდოეთის რესპუბლიკის ეკონომიური და საგაჭრო თანამშრომლობის შემდგომი განვითარების, აგრეთვე სსრ კავშირის სახელმწიფო საკვებო კომიტეტისა და ინდოეთის საკვებო კომისიის თანამშრომლობის შესახებ, აშხ. ლ. ი. ბრეჟნევის შესვლედებმა სახელმწიფოს ხელმძღვანელებთან, ინდოეთის კომუნისტური პარტიისა და მშრომელი მასების წარმომადგენლებთან ახალი ისტორიული ფურცელი ჩაწერა ინდოეთ-საბჭოთა კავშირის ტრადიციულ მეგობრობაში. ამ მოლაპარაკების შედეგები ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია მშვიდობისა და სტაბილურობის განმტკიცებისა არა მარტო აზიაში, არამედ მთელს დედამიწაზე.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის წინასაოქტომბრო მოწოდებებით აღფრთოვანებული საბჭოთა ხალხი შრომით გახტუნ დასა და წარმატებით ასრულებს მიეცბრე ხუციყვლის მესამე წლის დაგალებებს. მათთან ერთად სასახელოდ შრომობენ საბჭოთა საქართველოს მუშები, კოლმეურნეები და ინტელექციანი. რესპუბლიკაში მთლიანად და გადაჭარბებით შესრულდა 1973 წლის 9 თვის გეგმები და სოციალისტური ვალდებულებანი.

თავდაღებით იშრომეს მრეწველობის მუშაკებმა, რომლებმაც ცხრა თვის გეგმა 24 სექტემბრისთვის შესასრულეს და გეგმის გადაბეჭებით მიიღეს 110 მილიონი მანეთის პროდუქცია.

კოლმეურნეებმა და საბჭოთა მეურნეობების მუშებმა მნიშვნელოვნა გაზარდეს მესცხოველობის პროდუქტების წარმოება. წელს რესპუბლიკაში მოიყვანეს მარცხეულუღასა და ჩაის სარეკორდო მოსავალი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია საქართველოს სახელოვან მწეიფთა წარმატება, რომლებმაც 290 ათასი ტონა ჩაის ფოთლის თამზადებით ორი წლით ადრე გადააბიჯეს I X ხუციყვლის ბოლო წლის მიჯნას. უკანასკნელი 7 წლის მანძილზე რესპუბლიკაში წელს პირ-

„ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეობა, კულტურის მუშაკებში მღლა ატრეთ საბჭოთა ხელოვნების პარტიულობისა და ხალხურობის დროშა, სრულყავით





მხატვრული ოსტატობა, თქვენი ნიჭი მოახმარეთ კომუნისზის მშენებელთა აღზრდას!“

სკკ ცენტრალური კომიტეტის საოქტომბრო მოწოდებებთან.

ველად შესრულდა გადაჭარბებით საბინაო მშენებლობის გეგმა. მნიშვნელოვანი ძვრებით აგრეთვე სახალხო მეურნეობის სხვა დარგებშიც.

მუშებისა და გლეხების მხარდამხარ იღვწიას ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკები. ქართული მწერლების, კომპოზიტორების, კინემატოგრაფისტების, მხატვრების, მსახიობებისა და რეჟისორების შეიქმნა დღეს ცხოვლიება არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ იგი სიყვარულით სარგებლობს მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში.

ჩვენი რესპუბლიკა ინტერნაციონალურია. ყოველი მიღწევა მრეწველობის, სოფლის მეურნეობის თუ კულტურის დარგებში მოპოვებულია ოთხხეივანე მეტი როგორცების წარმომადგენლის გონებითა და შრომით. აქ ერთმანეთის გვერდით ჭედენ გამარჯვებას ქართველი და რუსი, სომეხი და უკრაინელი, აზერბაიჯანელი და ბელორუსი, მრავალი სხვა ერის სვილები. მათი შეგობრობა მტკიცეა და უსუსარო. ამიტომ ახალმა სინარულმა მოიყვანა საქართველოს მოსახლეობა, როდესაც სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკა დაჯილდოვდა ხალხთა მეგობრობის ორდენით.

ეს საწუკარა ვიღღო 5 ოქტომბერს საქართველოს სახელმწიფო დროშაზე მიაპარა სკკ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბიუროს წევრმა, სკკ ცენტრალური კომიტეტის მდივანმა, ახმ. ა. პ. კირილუკოვ და ახალი წარმატებები უსურვა საქართველოს შრომელებს შრომასა და პირად ცხოვრებაში.

რესპუბლიკის დაჯილდოება ხალხთა მეგობრობის ორდენით საბჭოთა მთავრობისა და პარტიის დიდი ზრუნვის გამოვლენაა ქართველი კართველი სახელმწიფო დაჯილდოების სახელით სხდომაზე ითქვა, იგი, გარკვეულწილად ავანსია, რომელიც უნდა გავამართლოთ გმირული, თავდადებული შრომით. მეთხუ ორდენი გვაგაუმეს კიდევ უფრო გახაზმატკიცეთ ხალხთა მეგობრობის გეგმობრობის და პოლიტიკური საძირკველი, გავაუყვარებოთ და სრულკეთო რესპუბლიკის შრომელთა ინტერნაციონალური აღზრდა.

ამ მხრივ თავიანთი წვლილი უნდა შეიტანონ ხელოვნების მუშაკებმა, რომლებსაც დიდ სამოქმედო ასარეზს უქმნის სამი პარტიული დოკუმენტი: სკკ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ“, „საბჭოთა კინემატოგრაფიის შედგომის გახვითაფიის ღონისძიებათა შესახებ“ და საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ გამოქვეყნებული დადგენილება „საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის მუშაობის შესახებ მშრომელთა ინტერნაციონალური აღზრდის საქმეში“.

ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკების საპატიო მოვალეობა თავიანთ ნაწარმოებებში ფართოდ დაამკვიდრონ ინტერნაციონალური სულისკვეთება, ასახონ გარდაცემის მომენტები ჩვენს სინამდვილეში, დააშუბაონ თანაფილოზოფიის მასშტაბური თემები, შექმნან დადებითი გმირების ტიპური სახეები, ბოროლი გამოუყვანდონ ცხოვრების მანიკერ მხარეებს.

„ჩვენი თანამედროვე, — ითქვა ხალხთა მეგობრობის ორდენის მიღებასთან დაკავშირებულ საზეიმო სხდომაზე, — განსაკუთრებული ყადის, განსაკუთრებული ფსიქოლოგიის ადამიანია. იგი სულ უფრო მეტს ფიქრობს იმაზე, რომ კეთილი საქმით წარშუღელი კვალი დატოვოს დედამიწაზე. მას სულ უფრო მეტად აფიქრებს თავისი პიროვნების სოციალური მნიშვნელობა, რომლის შეფასების კრიტერიუმი მის შეგნებაში ყოველდღიურად სულ უფრო შორდება ისეთ კატეგორიებს, როგორც არის „სქელი ჯიბე“ ან მხოლოდ პირადი კეთილდღეობა. მისი კრიტერიუმი ხდება სულ უფრო თანამედროვე. სულ უფრო იდებორო კომუნისტური საზოგადოების ადამიანის იდეალებსა“. აი, როგორი ადამიანების ცხოვრება უნდა ასახონ ჭეშმარიტი მხატვრულით ჩვენმა პოეტებმა, პროზაიკოსებმა და დრამატურგებმა, მხატვრებმა და მუსიკოსებმა. ასეთი ტიპების შექმნა ინტერესით იმუშავენ რესპუბლიკის მსახიობები და რეჟისორები, ოპერის მომღერლები და ქოროგრაფები. ასეთ გმირებს ტაშით შეხვდება მკითხველიც და მაყურებელიც.

პარტია მოგვიწოდებს: „ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეები, კულტურის მუშაკები! ხალხა ატარეთ საბჭოთა ხელოვნების პარტიულობისა და ხალხურობის დროშა, სრულყავით მხატვრული ოსტატობა, თქვენი ნიჭი მოახმარეთ კომუნისზის მშენებელთა აღზრდას!“ ეს მოწოდება ხელოვნათა მუდმივი სამოქმედო პროგრამაა.

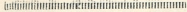
საბჭოთა ხალხი მუდამ შრომით საჩუქრებს უძღვნის ხოლმე საყოველთაო-სახალხო ზეიმი — დიდი ოქტომბრის წლისთავს, რადგან სწორედ მან დაუმკვიდრა ჭეშმარიტად თავისუფალი შრომისა და მოღვაწეობის საშუალება. სამართა ადამიანები გულდაჯერებით შესქქნარის მამავალს, მჭიდროდ ირანშებიან მშობლიური პარტიის გარშემო, რადგან პარტიაა მათი მესაქე და წინამძღოლი.

# გალაკტიონ ტაბიკა 80

კ. იგნატოვი.

დროშები ჩქარა.





მაქვს მკერდს მიდებულ  
ქნარი, — როგორც მინდა,  
ჩემთვის დიდებული  
სხივი გამოიჩინა.  
მკვიდრად ააშენა,  
ვინაც ააშენა  
და ცით დაამშვენა  
ღიღი ნიკორწმინდა.

გზნებით დამკარგავი  
გრძნეულ ჩუქურთმებით,  
ქარგით დამკარგავი  
ნაზი შუქურ-თმებით,  
ნეტა ვინ აზიდა  
ან როგორ აზიდა,  
რა ხელმა აზიდა  
მაღლა ნიკორწმინდა!

რა განძი გვქონია,  
რა მხნე, რა მდიდარი,  
ჟღერს ქვის ჰარმონია —  
დარობს რამდი-დარი.  
კარგად გამოკვეთა,  
ვინაც გამოკვეთა,  
სიბრძნით გამოკვეთა  
მძლავრი ნიკორწმინდა.

აქ რომ თაღებია,  
სვეტა შეკონება,  
ისე ნაგებია,  
სიზმრის გვეგონება.  
ნეტა ვინ ააგო,  
რა ნიჭმა ააგო,  
რა მაღლმა ააგო  
სვეტი — ნიკორწმინდა!

გრძნობ, ვით დიადია  
თორბეტი სასკმელი,  
საზუმში ანთია  
ცეცხლი მისარქმელი:  
ნეტა ვინ აანთო,  
რომ გრძნობით აანთო,  
და წლებს გადაანთო  
ნათლად ნიკორწმინდა!

### გალაკტიონ ტაბაიძე

## ქებათა ქება ნიკორეძისას

ხვეულთ დიადება  
ფხედავ — რა უხვია,  
დრომ მას დიადება  
კრძალვით შეუსვია.  
ნეტა ვინ მოჰქარგა,  
და როცა მოჰქარგა,  
შიგ მიჰკარგ-მოჰკარგა  
გზნება — ნიკორწმინდა!

მკვეთრი და მოქნილი  
საზთა დასრულება  
არის ამოღქმნილი  
ნატერის ასრულება.  
ეს ის სიმკვეთრეა,  
ეს ის სიმდიდრეა,  
რითაც მკვიდრია  
ძეგლი — ნიკორწმინდა.

შენის სულმნათისად  
ასვლა ერთგანი:  
ყული გუმბათისა  
მაღალღეროვანი,

ცამდის აღერილი,  
ნებით აღერილი,  
სათლდ აღერილი  
გშვენის, ნიკორწმინდა!

მწერა ქართულია  
სიერცის დაუნჯებით,  
თვალი გართულია  
ფრთიან ფასკუნჯებით:  
ფრთები, ფრთები გვინდა,  
კიდევ ფრთები გვინდა,  
ვინდა დაეუღლო  
სიერცეს, ნიკორწმინდა!

შენ, ფრთამოღუღუნეს,  
ჟამთა სიმაღლესზე  
ჩვენი საუკუნე  
გიცავს უახლესი:  
მძლავრი ხელოვნება,  
ხალხის ხელოვნება —  
ბრწყინავს საქართველოს  
ქებად ნიკორწმინდა!





თქმენ, პოეტებო, მხატვრებო, არტიტეტებო...  
მწერლებო! შესძლებთ თუ არა განიცადოთ... ყოველსა  
ველივე ეს ისე, როგორც მოითხოვს თანამედრო-  
ვეობა? გრძნობთ თუ არა, რომ ჩვენს ეპოქას უნ-  
და ანათებდეს შესაფერისი ხელოვნება... მე გე-  
დახით თქვენ, გმირებო, შემოქმედების ცეცხლით  
საგზე ახალგაზრდობავე, შეითვისეთ და შეიყვან-  
ეთ ასალი საქართველოს ხმა: განახლება ან  
სიკვდილი! გაუმარჯოს ახალ შემოქმედებას!

გალაქტიონი, «გალაქტიონ ტაბიძის ძეგრი-  
ნალი», 1922, № 1.

\* \* \*

...ნამდვილი ხელოვნება ჩვენთვის უმაღლესი  
თავისუფლებაა, ხელოვნებისათვის არ უნდა არ-  
სებობდეს არავითარი დამმონებელი ძალაუფლე-  
ბა, არავითარი ავტორიტეტი, არავითარი ანტი-  
ხელოვნებითი ძალა, ხელოვნებას მხოლოდ ამ  
შემთხვევაში შეუძლია უფრო მძლავრად განა-  
ლოს ფრთები... ჩვენ გვინდა, რომ ჩვენი ენა შე-  
ვეერთოთ ჩვენს მშობლიურ გულსიტქმას. ამნაი-  
რად — ქართული ხელოვნება სინთეტური მოვ-  
ლებია; ჩვენ გვინდა ვიყოთ ისეთივე მოძრაი,  
როგორც თვით ცხოვრება. ჩვენ ხელოვნებას არ  
ვყოფდით არც ცხოვრებისაგან. ჩვენ ვჭინდით  
ახალ ფორმებს, სიტყვებს, ხმებს და სახეებს,  
რომელთაც გაგიჟებთ ეწაფებოდა სიახლესმოწ-  
ყურებელი ახალგაზრდობა. ქართული ხელოვნება  
უსათუოდ უნდა იყოს რევოლუციონური. მისი  
მიზანია ადამიანი, მშვენიერი და ძლიერი, სა-  
ქართველო და რევოლუცია მისცემენ მას ძალას,  
ათეზია სიმშვენიერეს და დღევანდელ დღეს ეს  
ხმა უნდა ისმოდეს, როგორც ხმა ვულკანური ორ-  
კესტრის.

192...

პოეზიის დღე.

\* \* \*

ძირითადად როგორია როლი მხატვრის,  
მგონის, მოქანდაკის? (უკეთ, როგორი უნდა  
იყოს).

ყოველი დიადი სახე უნდა აღებულ იქნას ცხოვ-  
რებიდან. ხელოვნების დასაყრდენი ცხოვრებაა.

საკუთარი ლექსების შესახებ.

17 ნოემბერი, 1950 წ.

\* \* \*

1908 — როლსაც ჩემი პირველი ლექსი დაი-  
ბეჭდა, ჩემს ცხოვრებაში შემოიჭრა რაღაც ახალი.  
მე მეჩვენებოდა, რომ სადღაც გაიღო კარი და მე  
ვიწრო და ბნელი საკნიდან ამოვედი თავისუფალ  
ასაპარეზზე და ყველგან, სადაც თვალი გასწე-  
დებოდა, იყო მზე, შიშარობა, სინათლე.

ავტობიოგრაფიული ჩანაწერები.

\* \* \*

რომ შექმნა რაიმე დიდი, უნდა გჯეროდეს  
საკუთარი თავის და ვერასოდეს ვერ დაუჯერებ  
თავის თავს, თუ სასაცილოდ დამარცხდი, რომ  
შექმნა რაიმე დიადი, არ უნდა გემინოდეს სვა-  
ლინდელი დღის...

## გალაქტიონ ტაბიძე

## ხელოვნების შესახებ

ნებით გამოხატულ სიბრძნეს — გამოხატავს ხელოვნება, არა — მარტო სიტყვიერი, არამედ უუნოც, ქვეც; ხუროთმოძღვრება — მაგალითად „მქეთის ჯვარი“ სიამაყე ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების...

როგორ არაა ჩვენთვის ძვირფასი მე-10, მე-11 საუკუნეების დიდი ხელოვნება, მამინდელი ხუროთმოძღვრება, შენობის დიდებული გარეგანი სამკაული, განსაკუთრებით ჩუქურთმა (ორნამენტი) უდიდესი ძეგლები მამინდელ ხუროთმოძღვრებისა: ალავერდის ტაძარი, ბაგრატ III ტაძარი, სვეტიცხოველი, სამთავისი, ბეთანია, სამთავრო, ნიკორწმინდა.

როდესაც ნიკორწმინდელი დურგალი შოჰში მაგიდას მიკეთებდა, თან მიყვებოდა ამბებს ნიკორწმინდის ჩუქურთმების შესახებ, მე დავიპირდი მას, რომ ამ მაგიდაზე დავსწერ რაიმეს იმ ძეგლის შესახებ. მე ეს დაპირება შევასრულე... იმ დღესვე დავსწერე „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“.

\* \* \*

...ჩემნ ძველი კულტურა მიღებული გვაქვს ისტორიულად და მოვალენი ვართ დავიცვათ იგი და გამოვიყენოთ იარაღად, სადაც და როგორც კი დაგვიტრდება. თანამედროვეობის ამ დროშებით სვლა, რომლითაც წინ მიდის, წინეთ მცირერიცხოვანი, ეხლა კი მძლავრი არმია, დაიწყო ქართულმა პოეზიამ, და მიჰყვა ხელოვნების სხვა დარგები; ჩვენი თეატრი, ჩვენი მუსიკა, ჩვენი მხატვრობა. და ამჟამად ჩვენ გვაქვს ერთი დიადი, მოლანის, თანამედროვე ხელოვნება, ემოციური, რომანტიკული, უაღრესად ქართული.

\* \* \*

...ხმლიწმინდა, რა თქმა უნდა, უპირველესად უნდა იყოს ხელოვნება, მაგრამ არა მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ სფეროში; იგი უნდა იყოს, ეროვნული იდეა — და ამ დროს, როგორც რევოლუცია იგი უნდა იყოს მოწოდება.

1947 წ., შოჰი.

\* \* \*

მწხლად ასეთი რამ: გაერთიანდა ორი საწყისი: ლირიკული და რეალისტური დრამატიზმის, აპოთეოსის: პირველი არ იჩრდილება მეორეთი, და მეორე პირველით...

პარალელი: ლექსი, ნოველა — მხატვს ორ მოპირდაპირე მიმდინარეობას ხელოვნებაში — გოია და ბოტიჩელი, შველი და ბაირონი, მაიაკოვსკი და ესენინი (შეიძლება, ძალიან შორეულად), ჩემში კი ეს მთავარია.

1950 წ.

\* \* \*

...ძალიან გრანდიოზული, ლამაზი თავის დაკვრა იციან მსახიობებმა.

ოპერა „პიკის ქალზე“. 1953 წ.



\* \* \*

ლიტმარტარსმ ისეა, როგორც დღის მოძრაობა. მას აქვს თავისი განთიადი, თავისი შუადღე, თავისი საღამო და ღამე. ყოველ მომენტს ესაჭიროება თავისი პალიტრა. განა შუალამს არა აქვს თავისი განსაკუთრებული სილამაზე, როგორც, მაგალითად, მზის ამოსვლას? განა სისხლისფერად წითელი მზის ჩასვლისას არ გხიბლავთ იმე ვარიეე იღუმალი ფერები, როგორც მზის ამოსვლის დროს? ყველა ეს ფერები, რომლებიც ენ-



ნოდ, დროს, ეპოქის და სივრცის გარეშე... რასაც...  
ვირველია, ყოველივე შენი ნაწარმოების სტრიქონებში დრამა ჩაქსოვილია ეპოქები, ეპოქა წაჩებიასაც, ეპოქა ახალი ცხოვრების მოპოების, ძველის ნგრევით, ეპოქა გარდატეხის, ეპოქა მიმზე ინდუსტრიის შექმნის სოციალისტურ ნიადაგზე, ეპოქა, რომელიც ეკადება მსოფლიო კაპიტალს, ეპოქა, რომელიც წითელი დროშის ქვეშ გამაგებელი ერთ მექსეუსზე დედამიწის ზურგზე აშენებს ახალ ცხოვრებას...  
აღნიშნე დრო. დრო აღნიშნე

დრო. 7/11-31 წ.

\* \* \*

მომი საქმეა წიგნის დაწერა — წიგნის შექმნა, მეორე კი ამ წიგნის ხალხში გატანა. გაალოლა უნდა წიგნი. წიგნი სულიერ არსებად უნდა აქციო. წიგნი რომ ფეხის ადგმას იწყებს, სანამდე თვით ივილიდეს, ის შენ უნდა წაიყვანო. გაუძღვე შენდგეში წინ დიდის თვალყურისდევნებით, რომ ის არ წაიქცეს, როგორც ეს ემართება ახალფეხადგმულ ბავშვს. დიდი სიფრთხილეა საჭირო, დიდი გულმოდგინება, დიდი ყურადღება. აქ მართო ავტორი ვერას გახდება: საჭიროა ყურადღება ორგანიზებული მასის. თვით იმ მასის, ვისთვისაც შექმნილია ეს წიგნი.

\* \* \*

— იმე, რას გეტყვი? ტენიკაში არის თავისებური უდიდესი პოეზია. ეს პოეზია უფრო დამარწმუნებელია, მშვენიერი და დიდებული უფრო ტენიკაში, ვინემ ბუნებაში. რკინიგზის სახელოსნოების მანქანებისა მუსიკა, ან საროტაციო მანქანის მუსიკა მირჩენია მშვენიერ სალამურს ხანდახან. შენ ამას ვერ მიხვდები, ჩემთვის კი გარდაუვალი ქუშარიტებია.

— ეს რკინის სიმღერა-პოეზიაა ორი დიდი გიგანტის. ადამიანს გონებისა და დაუდგრომელი შრომის.

\* \* \*

არაშორი ისე არ აცხოველებს ადამიანს და მხნეობას არ ჰგერის, არაფერი ისე ხალისიან გუნებაზე არ აყენებს, როგორც თავის მსგავს ადამიანებთან ერთობა ან, მეორეს მხრით, არაფერი ისე არ სტანჯავს ადამიანის სულს, არაფერი არ ბადებს მასში ისეთ სევდიანობას, დაღონებას და გულგატეხილობას (აუკოლონიზმის ამ ერთგულ მოსამსახურებს), როგორც გრძნობა მარტოხელობისა და განწყენებულობისა. მისვლა-მოსვლა, ერთობა, ურთიერთშორის დახმარება — აი დევიზი.

\* \* \*

სანდრო ბასამე ერთადერთი კომპოზიტორი იყო, რომელიც ანგარიშს უწყვედა ქართული სიტყვის თავისებურებას, მისი მუსიკალურ ნიშნებზე გადატანის დროს: იგი ყურადღებას აქცევდა მასევე.

ს. კავსაძის მუსიკაზე.

\* \* \*

თბიან და იღვრებინ დიდი დღის აღმურში, ეს სიხვედით გაკვეთილი ფანტასტიკური ღრუბლები, ჰეროიან ბაბილონის ნანგრევებით რომ გვეყვებოიან, განა იმათში ნაკლები პოეზიაა? განა შეიძლება ვინმემ უარყოს ბარათაშვილის „შემოღამება“, ისე როგორც მისი „მერანი“ მზით დამწვარ ცხელ უდაბნოში? ეს დრო ჩვენს ლიტერატურაში არ დადგება.

\* \* \*

ხალხში პოეზია განირჩევა სიმსუბუქით, უბრალოებით, მუსიკალობით, ხალხური პოეზია შეგნებულად გაურბის ყოველგვარ მიმზე გამოთქმებს, იგი ბუნებრივია. იგი კრისტალურად წმინდაა.

\* \* \*

აღნიშნე დრო, დრო აღნიშნე შენს მიერ ნაწერ ფურცლებზე. ნუ დასტოვებ მით უთუხტო-

\* \* \*

ბამისოვნი. მეშვიდე სიმფონია. მქუხარე ტაშისცემა. შენდგე დუმილი. იწყება ნელა. შემდეგ



მისი ქვით. რამდენი ნაზი სიყვარულია — ხმებში. იზრდება პანგები ნელი piano... რაკრაკებს ნაკადული, უერთდება მას მეორე ნაკადი. უცებ ორივე შეწყდა, თითქო მიწაში დაიკარგა და ამოვიდა ისევ ხელა piano... სხვაგან.

ბუბუბულების განმავრება. ნელი ქარი იზრდება. იზრდება, იზრდება და აი forte... ისევ პიანო — მშვიდი გამოხმავრება, უნაზესი ლირიკა პოეტის მიუსესი. ისევ ფორტე. პროტესტია? ხმა სადღაც დიკარგა და ამოხეთქა piano-დ და იზრდება ფორტეთი. ტრელი. ნელი ვალსია? ცელქი ქარი გიჟურად დატრიალობს. გიჟური ცეკვა, იდილიური დაწყება პასტორალისა...

ისევ „მოდი“ და შეჩერება დასასვენებლად გიჟური შეხვედრის დროს... დასვენება.

(მქუხარე ტაში)...  
სინელე მქუხარე პროცესიის ხმა გულცივი ფილინოს, რომელსაც აჰყვას... მთელი ორკესტრი...

პანგები ერთმანეთში ჩვეულებრივად იხლართებიან, სტირიან, თუ იგონებენ?..

(მქუხარე ტაში)...  
სინარულის ცეკვა...  
(მქუხარე ტაში)...

იწყება თითქო ბარიაკადებზე ბრძოლა. მქუხარე ტაში აგრძელებს ამ გმირული სიძლიერის შთაბეჭდილებას.

რა დიდებული მუსიკაა. იგი გრძელდებოდა მთელ საათს თითქმის და რა მოუწყვენელია.

მოსკოვი, 24 ილისი, საღამო.

\* \* \*

სხმაღსხმა ფერადები.  
აფერადების გამმა...  
შერევა ფერადების...  
წითელ-ყვითელი...  
წითელ-ყვითელი...  
სიბრმავე, რომელიც უშლის ფერადების დანახვას.

წითელი, ყვითელი—ფერია ხმაურობის მოყვარული საზოგადოებისათვის, ბაზრის, სახალხო დღესასწაულების (შპენგლერი).

მოცისფერი, მომწვანო ტონებია (მსოფლიოს აქვს სიღრმე და სიერცე). ეს ფერებია არა საგნების, არამედ ატომის ფერის — ისინი სპობენ სხეულებს და ბადებენ შთაბეჭდილებას: სივრცის, სიმორის, უსასურროების. ისინი არიან ატომსფერის ფერადები. ისინი აქმნიან პაეროვან პერსპექტივას.

აქ საუბარია არა (ნოყიერ) ახლობელ, სინარულიან სიმწვანეზე, არამედ გაურკვეველ მოცისფრო-მწვანე ფერზე.

1936 წ.

\* \* \*

მოლა თოიბაი

ბუშინ ასეთი შემთხვევა იყო: რუსთაველის პროსპექტზე რომ ბოროტობის კანტორაა, იქ შევედი წყლის დასალევად... არ გასულა ორი წუთი

რომ ფაცა-ფუცით დარბაზში შემოვიდა მისე თოიძე... მე დამინახა... ძალიან გაუბარდა... და შევეყვით საუბარს. მე გავიხსენე 1893 წ. ჟურნალი „კვალი“, რომელშიც მოსეს სურათი იყო დახატული. პატარა ობოლი მათხოვრები წვიმაში. ქვეშ რომ ლექსით წარწერა იყო: ქარი ქრის, ხეებს ძირფესვიანად არყვებს, ბავშვები კი შეფარებიან ქურის კედელს და მძულარე ცრემლებით სტირიან.

— მაშინ ახალგაზრდა ვიყავი — სთქვა მოსემ. ჯერ კიდევ არ მქონდა სასწავლებლის კარები ნახული — ისე ვხატავდი.

...ამას წინად პლენარის პროსპექტზე მივდიოდი. ჩემი ყურადღება მიიპყრო შემდეგმა სცენამ. ტრამვაი გაჩერებულია, ვატანი ცხარობს, ხალხიც შეკრებილი, ხალხის შუაგულში მოსე

გალაკტიონი და კ. ბალმონტი.





ბარდნივალს ელისაბედ ჩერქეზიშვილი. ვერის ხიდან, სადაც დარიალისკენ მიმავალ ბილეთებსა ჰყიდიან, ისიც იდგა თურმე რიგში ბოლნისში გასამგზავრებლად. იქ წარმოდგენაზე იყო მიწვეული, „სახუმა“ უნდა ეთამაშნა. „ბოლნისიდან კვერცხები უნდა ჩამოფუტანოთ ჩემს შვილსო“ — ამბობდა (შვილი საზღვარგარეთიდან დიდი ხანი არაა, რაც დაბრუნდა. ხიზანიშვილიდანა ჰყავს, ტუბერკულოზითაა ავად). სულ ამ შვილზე დარბობდა საწყალი ელისაბედი. უკანასკნელადაც მასზე ჰფიქრობდა, ის უდგა თვალწინ. აღმერთებდა მას, რიგში მდგარ ამხანაგებს ხვლაც მასზე ესაუბრებოდა „ბოლნისიდან რამეები უნდა ჩამოფუტანოთ“.

უცრად გული შეუწუხდა, ჩაიკვცა, გათავდა კიდევ, ხიდის ყურთან. ვერის ხიდან, სადაც იდუმალია მტკვარი, საიდანაც ასე ნათლად სჩანს კავკასიონის მთის მწვერვალები, ყაზბეგი, სადაც ლესელიძის ძეგლია, სადაც ამდენ ამბავშია მტკვარი, სადაც სანაპიროა და ახალი სანაპირო შენდება — წაივდა ამ სანაპიროდან სხვა სანაპიროში ელისაბედ ჩერქეზიშვილი.

— ბედნიერი სიკვდილიაო — ამბობდა გოციაშვილი (მარჯანიშვილის თეატრის წინ შემგვდა), მაგრამ როდესაც ასეთი სიკვდილით ჰკლდებიან, სახეზე ღიმილი თან დაჰყავება ხოლმეო, ელისაბედის სახე კი რაღაც უღრმეს მწუხარებას გამოხატავსო. ექ, შვილმა გადაიტანაო.

გაიხსენეთ იგი, ჯავახიშვილი, ია ეკალაძე, ისინიც უცრად გარდაიცვალენ.

— ცუდიაო, — სიქვა გოძიაშვილმა, — როცა ლაპარაკი სონაზე ჩამოვარდა. ცუდიაო, როცა გიჭირს და ამას ხალხი ხედავს. კარგია, როცა გიჭირს და როცა რომანტიკულად განწყობილად კი აჩვენებ თავსო.

შენს გაჭირვებას ხალხი არ უნდა ხედავდესო.

1948 წ.

\*\*\*  
ბილწონის ბრამბლეა

ხმლწონი, რომელიც ლაბორატორიულ მუშაობას მოსწყვება, თავს ასე იხვევებოდა: ამ შეცდომას, რომელიც სხვადასხვა მიზეზებითაა გამოწვეული, გადაეწყვეტა გზას ესლა, მხოლოდ ერთხელ... რა დიდი ამბავია თავისთვის წინააღმდეგ წახვიდე, და ისიც მხოლოდ ერთხელ... განა ჩემი მონაგალი ჩემს ხელში არ არის? განა ხვალეუ არ შევედგები ჩემს სწორი გზით სიარულს, იმ გზით, რომელიც მიყვარს, ვალმერთებ... მაგრამ ხელოვანს იმედი არ გაუმართოდა. იგი ერთხელ მოსწყვიტეს რა კერას, წაიყვანეს თავისი გზით, გაცილებით უფრო იოლით და სასიამოვნოთი. იაფი ტამისციმის გზით, იაფი ყვავილებით, იაფი რეკლამით და როდესაც ხელოვანმა მოისურვა თავის წინანდელ გზას დაბრუნებოდა, იგი ვეღარ იპოვა, დაჰკარგა ხა სწორი გეზი, შემოიკვალა ყალბი დიდების შარავანდეცი. იგი მოსწყინდათ, იოლი და სასიამოვნო გზაც გაჰკარა, ტანს აღარავინ უკრავს, იაფი ყვავილებიც დასჭკენ. ხელოვანი მარტოდ მარტოა.

რაღაცაზე ძალიან ჯავრობს. თურმე იქვე ვატმანი ვაგონში არ უშვებს ქალს, რომელსაც ხელში სამოვარი უჭირავს...

— რაშია საქმე, მოსე? — შევეკითხე.

— წარმოიდგინეთ, — სიქვა მოსემ, — ძლივს ძლივებით ვიშოვე აი ამ მაღალიაში (ძველ ნახმარ ავეჯსა და სხვა რამეებს რომ ჰყიდიან) ეს სამოვარი... სწორედ იმ ტიპის სამოვარია — წინად რომ გორში ხმარობდნენ, სურათისათვის მინდაო.

ძალიან უყვარს მოსეს „სამოვარი“... აქვს სურათიც „სამორის მელიდია“... ავტობორტრეტი სამოვართან...

...მოსეს სახლში ერთხელ ხანძარი გაჩნდა. მოსე კი ვერ აჩნევდა. სურათის სატავა და ამბობდა: «Какое великолепное освещение, как хороши эти светотени».

ტროლეიბუსში შემხვდა მოსე. ჩემს ლეკსზე მითხრა — რა დიდებული ლეკსია. როგორ აზრიანდა დალაგებული ფორმით, შინაარსით. ყველაფერზე ალტაცებით ლაპარაკობდა, ასე მხოლოდ ძველ კაცებს შეუძლიათ ლაპარაკი.

28 იანვარი, 1941 წელი.

და აქ იწყება მისი ტრაგედიაც. დაცარიელებული  
სულით ბრუნდება დიდი ხნის შემდეგ თავის ლა-  
ბორატორიაში და იქ ანონიმური ბარათი ხვდება  
ლექსად დაწერილი:

სურათი, რაზე კარგზე მგლოვარი —  
ვეელას რაიმე აქვს სახსოვარი.

კაცს საწუთრო როგორ ახწევს,  
იძლეოდი დიდ იმედებს.  
ეგონათ, რომ ბედი დადგენს.  
მხოლოდ შენთვის გაიმეტებს.  
ურემს დიდი სიძაწის ალით, მიათრევდა გზად  
უშვარბი,  
მაინც განვლდე იმ ჰერალოთ —  
საუკუნის ნახევარი.  
ნღმა გვქონდა მეტისმეტე  
და გზას გაგანჯარებდით.  
არ გამართლდა ის იმედი, ჩვენ რომ  
შენზე ვაშაურებდიო!

დიდის ჰერალოთ, მაგრამ მაინც მიდიოდა ურემი  
ბოლოს იგი გადაბრუნდა ურემი გადაბრუნდა და  
გზაც მერე გამოინდა: ნამდვილი სელოვნების გზა,  
მშვენიერ შე მშვენიერი გზა. მაგრამ... რა ახლავა  
და როგორ შორსაა იგი... ხელოვანი უკვე ჰქალა-  
რაშერეული კაცია! ემ! საბოლოოდ გადაბრუნდა!

2 ნოემბერი, 1948 წ.

„შენი, სამშობლოც, მსახოვარი,  
მა, ჩემი ჩანტი სწორუპოვარი,  
მა, გულეც რადგან თანამშრომელი  
ვეელას რაიმე აქვს სახსოვარი“ —

მისწავნის რადიოს ეკსპენდი. იგი გადმოს-  
ემდა სპეციალურ თესვას „ქართული სელოვნე-  
ბა“. მართლაც რომ იმეათი დახვეწილი მუსიკა-  
ლური ნიმუში იყო გადმოცემული. მშვენიერ ქარ-  
თულ მოტივებს მღეროდნენ გუნდები. უკვე გაის-  
მა. — გალაკთინ Табидзе, народный  
поэт Грузии — «Октябрь и мир».

დიდებულად კითხვობდა რუსი მსახიობი კა-  
ჩალოვი ჩემს ლექსს, გამახსენდა კაჩალოვი, ორ-  
მედიათხში ჩემს ლექსებს რომ კითხულობდა  
რადიოთი ოფიცერთა სახლში და სხვა. მისი წა-  
კითხვით ჩემი ლექსები ქვერდნენ დიდი ხელო-  
ვნებით. ასევე რადიოთი კარგად იყო გადმოცე-  
მული მშვიდობისადმი სულსკვეთები...

1950 წ.  
დეკემბერი. ღამე

როგორ კითხულობდა აკალოვი ჩემს ლექსებს  
იმშვიდი ლექსების მკითხველი იყო კაჩალოვი.  
უკვე მისი სახლის გამოცხადებისთანავე თეატრის  
ნის დარბაზს გამოიყვანა დეტეკტი. თეატრის  
იგრძობდა მსაქტურული შემოქმედებისადმი ის  
იზივით გრძობა, რომელსაც ასეთი სასიუბით  
ინახავს ყველი კულტურული მსმენელის გული.  
გამოვიდა თუ არა სცენაზე ის, ვინც ასეთი სიყვარ-  
ულით უყვარდათ, დარბაზი ხანგრძლივმა ტა-  
მისივლად დააყრა, მალე ოფიცებიც გადაიქ-  
ცა და შექმნა ის საყვარელზე საყვარელი  
ატმოსფერო, რომელიც არასდროს არ ავიწყდება  
ადამიანს. ოფიცებიც დასცნა. კაჩალოვი იწყებს  
კითხვას ჩემი ლექსისას: „ვეელას რაიმე აქვს სახს-  
ოვარი“. დარბაზმა სული განახა:

ლექსის კითხვა დამთარდა. მაგრამ დარბაზის  
ტრიუმფი, ნამდვილი ტრიუმფი, სწორედ ესა  
იწყება. ზღვას, მღვღავრ შედა, დამსკავებელი  
აუდიტორია გრილვებს: კაჩალოვ, კაჩალოვ, ბის,  
ბის.

კაჩალოვი ყვავილების კონებით. ხალხის მიერ  
გადასრულილ ვარდებით იცხება სცენა, რომე-  
ლიც სწორედ ესაა სცენა. ბის, ბის, კაჩალოვ!  
კაჩალოვი იწყებს ჩემი მეორე ლექსის „ფიციის“  
კითხვას... ეს ხდება 1944 წ. სამამულო ომის  
დროს, აქ კი სწორედ გაუმეორებელი იყო კაჩა-  
ლოვი. „ფიცი“ ისმოდა, რეორგაც მოქმედი  
ჩქლის წკრალთ, დიდებულად წაივინა კაჩა-  
ლოვმა, არ შეიძლება გადმოცემა იმ შთაბეჭდი-  
ლებისა, რომელსაც იგი ახდენდა მსმენელებზე.

წარმოიდგინეთ, კაჩალოვს მე ვინებოდი 1918  
წლიდან, ბევრჯერ მიხანავს სცენაზე, ბევრჯერ  
შეგხედრივართ ერთმანეთს. ბანაკები, რომელიც  
ერთხელ მას გაუმართეს თბილისში, დაუვიწყარ-  
ია მუდამ ჩემთვის. მე მუდამ მემსახურებდა კა-  
ჩალოვი, უდალდეს შემოქმედი მემსახურებდა, ვი-  
ნაიდან, მართლაც „ვეელას რაიმე აქვს სახსო-  
ვარი“.

14 თებერვალი, 1950 წ. საღამო ხანს.

ეს მასალები იბეჭდება გ. ტაბიძის აკადემიური გა-  
მოცემის მე-12 ტომში, რომელსაც სცემს „საბჭოთა სა-  
ქართველო“. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს და კო-  
მენტარები დაურთეს ლ. სანაძემ. მ. ხუციშვილმა და  
ი. ლორთქიფანიძემ (ზოგიერთი მასალა იბეჭდება შე-  
მოკლებით).

ზოგს ჩაის ვარდი, ზოგს კინოვარი,  
ზოგს ოქრომედით მონასქოვარი,





## გალაკტიონის

### ჩუქურთმა

ლალი მარტაშვილი

ჰაზუმ ამოკვეთილი ყურძნის მტევანი (ვაზის დიდი ორნამენტის ფრაგმენტი), რომელიც ამჟამად გ. ლეონიძის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმის მემორიალურ ფონდშია დაცული, ათეული წლების მანძილზე ამშვენებდა გალაკტიონ ტაბიძის სამუშაო მაგიდას.

მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდში, რომელშიც, სხვა ძვირფასეულობასთან ერთად, გალაკტიონ ტაბიძის ხელნაწერთა დიდი არქივიცაა დაცული, შეხედვებით პოეტის აღტაცებულ სტრიქონებს, მიძღვნილს ქარ-

თული ჩუქურთმისადმი. „ჩვენი დიდი ხელოვნება, მაშინდელი ხუროთმოძღვრება, შენობის დიდებული გარესამკაული, განსაკუთრებით ჩუქურთმა“ აოცებს პოეტს. „რიგი ტაძრებისა შემკობილია საუცხოო ჩუქურთმით, ქვაზე ჭრის ისეთი რელიეფური წესით, რომელიც სინათლისა და ჩრდილის მკვეთრი შეპირისპირებითაა ნავარაუდვეი“. პოეტი განუცვიფრებია ალავერდის დიდებულუბას, ბაგრატიისა და სვეტიცხოვლის ტაძრებს, სამთავისა და ბედიას, სამთავროსა და ნიკორწმინდას.

ყველაფერს მშფინერსა და სრულ-

ყოფილს პოეტმა ჩუქურთმა დაარქვა. ქართული ანბანის ქებათა ქებაში გალაკტიონი წერს:

„შენ სიძველის ვაშაავს ნელი ხავსი,  
ქვაზე კრილი ხარ ჩუქურთმის მსავსი“.

როგორც ცნობილია, 1947 წლის ზაფხულში გალაკტიონ ტაბიძე ისვენებდა კურორტ შოვის სანატორიუმში. იქ მკითხველგებთან შეხვედრისას პოეტს გაუხსენებია ძველი ამბავი: „...ეს იყო 1917 წელს. მოსკოვიდან ახლად დაბრუნებულს შემატყობინეს, რომ ქუთაისის გუბერნატორის მიერ განკარგულება იყო გაცემული ჩემი

დაპტიმრების შესახებ. ეს განკარგულმა მიეცა ქუთაისის პოლიციას, აგრეთვე ჟანდარმერიას სისრულეში მოსაყვანად. რის შესახებაც მე ჩემად მაცნობა გუბერნატორის მდივანმა, გარად დადინა.\*

გალაკტიონს ურჩიეს არალეგალური ცხოვრება დაეწყო. იგი თურმე ხან ერთი, ხან მეორე მეგობრის ბინაზე ცხოვრობდა ფარულად და შემოქმედებით მუშაობაში ისე ვართულა, რომ გუბერნატორიც დაიწყებია და მისი განკარგულებაც.

პოეტი მოგვითხრობს: „ასეთ მდგომარეობაში განვგავრძობდი ერთი დღი ხნის წინათ დაწყებული წიგნის „ქართული ორნამენტის“ წერას. საქმე იმაშია, რომ ყრმობიდანვე მიტაცებდა ეს თემა. მასში მე ვგრძნობდი და ვხედავდი ქართველი ერის, მისი ხელოვნების, მისი ადამიანობის მთლიანი ბუნების ნიჭს. ჩემთან სანახავად მოსულს პოეტ ბეგლარ ახოსპირელს ვთხოვე: ჩამოეტანა ჩემთვის რაიმე ორნამენტი, მან თხოვნა შემისრულა, მომიტანა დროთა სვლისაგან ხავსმოკიდებული ორნამენტი, რომელიც ყურძნის მტევანს გამოხატავდა. დავიდე მაგიდაზე და განვაგრძობდი წერას“. ამ წერილში სწორედ იმ ორნამენტზეა ლაპარაკი, რომელიც ახლა გალაკტიონის მემორიალურ ფონდში ინახება. მასასადამე, ეს ორნამენტი 1917 წლიდან იღო პოეტის სამუშაო მაგიდაზე.

ძველი ქართული არქიტექტურული ხელოვნების დიდად პატივისმცემელი გალაკტიონ ტაბიძე თავის ერთ-ერთ ჩანაწერში ამბობს: „ჩვენ ეს ძეგლები გადმოგვცა ისტორიულად და მოვალენი ვართ დავიცვათ ისინი, გამოვიყენოთ იარაღად სადაც და როგორც კი დაგვეირღება. ამიტომ არის, რომ მონუმენტალური არქიტექტურის, ისტორიული ძეგლების სისტემატურ შესწავლას აწარმოებს ჩვენს აკადემიაში შემაგალი ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, ეს

ძეგლები იმდენად მრავალრიცხოვანია, რომ ჯერაც გამოვლინებული არ არის მთელი დღემდე შენახული მასალები. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების წინაშეც სდგას ამოცანა განაგრძოს,

გააფართოს და გაღრმავოს შესწავლა საქართველოს ეროვნული კულტურის.

ეს ძეგლები გვეუბნება ჩვენ ქართველთა შესახებ, იმ ქართველთა, რომელზედაც ძველი ისტორიკოსი ამბობს: „ზენი ქართველთა ჰქონდათ, პირმტკიცობა, მტერთა ზედა ერთობა, თავისუფლებისათვის მხნედ ბრძოლა,

მაგრად დგომა მისთვის, ციხე-სიმაგრეთა და ქალაქთა შენება, მაგრება ქვეყნისა. სწორედ ეს „ზენი“ გამოიჩინა საქართველომ ჩვენს უკანასკნელ ომში. ომიდან დაბრუნებული ქართველობა თავდადებით განაგრძობს ვერაგი მტრის შემოსევით შეწყვეტილ შემოქმედებით მუშაობას“.

ეს მოკრძალება და პატივისცემა დიდებული ქართული ხელოვნების მიმართ გალაკტიონ ტაბიძემ თავის ლექსებშიც ბრწყინვალედ გამოაქანდაკა.

მუზეუმში სათუთად იცავენ გალაკტიონ ტაბიძის საყვარელ ჩუქურთმას, რომლისთვისაც პოეტს „ნელი ხავსი“ მოუცილებია.



\* უფრო ვრცლად იხილე ჟურნალი „ციცქარია“, 1969 წ., № 5, ქეთევან ხაჩიავლის პუბლიკაცია.

# დიდი ზემოქმედებითი დათვალიერება

ანდრია ბალანჩივაძე

სხუთმა წელმა განვლო საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის წინამორბედი, IV ყრილობის შემდეგ. ამ ხნის მანძილზე ყოველწლიურად ვატარებდით შემოქმედებით პლენუმებს (საანგარიშო პერიოდში გაიმართა ოთხი ასეთი პლენუმი), რომლებზედაც სრულდებოდა ჩვენი კომპოზიტორების ახალი ნაწარმოებები, მაგრამ მორიგი V ყრილობის კონცერტების დანიშნულება მაინც სხვაა. ეს არის გაცილებით უფრო მაღალი რანგის შემოქმედებითი ფორუმი, რომელზედაც წარმოდგენილია ქართველ კომპოზიტორთა საუკეთესო ნაწარმოებები. მათი საშუალებით ევენობით თანამედროვე ქართული მუსიკის დღევანდელ ვითარებას, ჩვენი კომპოზიტორების იდეურ-მხატვრულ დონეს, გამოწვევებით მათ მზადყოფნას იმ მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ამოცანების გადასაწყვეტად, რომლებსაც ჩვენს წინაშე სახავს საბჭოთა ხალხი, პარტია, ცხოვრება.

კომპოზიტორთა კავშირმა, მისმა შემოქმედებითმა სექციებმა დიდი მუშაობა ჩატარეს საანგარიშო პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებების შესარჩევად. აი ისინიც: საბჭოთა ჟანრში — ს. ცინცაძის ერთაქტიანი ოპერა „განდევნილი“, ხლო საბალეტოში — ბ. კვერნაძის ერთაქტიანი ბალეტი „ბურთაბაა“. მუსიკალური კომედის ჟანრი წარმოადგენილია გ. ცაბაძის ოპერეტით „თოვლიანი მთების მელოდია“.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ საანგარიშო პერიოდში ქართველმა კომპოზიტორებმა ყველაზე ნაყოფიერად სიმფონიურ და, ნაწილობრივ, საკონცერტო-ინსტრუმენტული მუსიკის დარგში იმუშავეს.

საერთო აღიარება ჰპოვა ქართული სიმფონიური მუსი-

კის გამოჩენილი ოსტატის შ. შველიძის მე-4 სიმფონიამ. დიდი რეზონანსი ჰქონდა გ. ყანჩელის მე-2 სიმფონიის „საკალბელი“ (იგი წარმატებით შესრულდა არა მარტო თბილისსა და მოსკოვში, არამედ უცხოეთშიც). აღსანიშნავია აგრეთვე დ. თორაძის მე-2 სიმფონია „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, რ. გაბრიჯაძის კამერული სიმფონია და მე-3 სიმფონია (მისი პრემიერა გასულ წელს შედგა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ქალაქ როსტოკში). კომპოზიტორ ნ. გაბუნას სიმფონია № 1 და, განსაკუთრებით, ა. მაჭავარიანის სიმფონია № 2, რომლის შექმნაზე კომპოზიტორი დიდხანს მუშაობდა.

საანგარიშო პერიოდში ძალზე ნაყოფიერი იყო ს. ნასიძე. მან იმდენი საინტერესო ნაწარმოები შექმნა, რომ გაგვიძნელდა რომელიმე მათგანის შერჩევა. საბოლოოდ, უპირატესობა მივანიჭეთ მის კამერულ სიმფონია № 3-სა და ახალ სავილინო კონცერტს. ახალგაზრდა კომპოზიტორ ვ. აზარაშვილის სავილინო-ჩემლო კონცერტს სერიოზულ ნაწარმოებად იქნა აღიარებული და მისი შეტანა საყრილობო კონცერტის პროგრამაში სავსებით კანონზომიერია. აღსანიშნავია, რომ საბავშვო მუსიკას შეემატა ნორჩი შემსრულებლებისთვის განკუთვნილი ს. ცინცაძის სავილონო-ჩემლო, ნ. მამისაშვილის საფორტეპიანო (№ 2) და ი. გვეჯაძის სავილინო კონცერტები.

მრავალფეროვანია ვოკალურ-სიმფონიური მუსიკის სფერო, რამაც საშუალება მოგვცა შევეკვრინა ფრიად საყურადღებო ნაწარმოებები. მათ შორის გამოირჩევა ო. თაქთაქიშვილის კანტატა „გურული სიმღერები“, რომელიც დიდი წარმატებით შესრულდა თბილისსა და მოსკოვში. ორი-





გინალური ფორმითა და სტილით მოწონება დაიმსახურა ნ. სვანიძის გამერულმა ორატორიამ „ფიროსმანი“. სხენებულ ჟანრს განეკუთვნება აგრეთვე გ. კოკელაძის „კანტა-ტას საქართველოს“, შ. მილარავას კანტატა „ქვეყნა ბაღ-ნარია“ ა. დ. ჩიმაკაძის რამდენიმე მცირე ფორმის ვოკალურ-სიმფონიური ნაწარმოები.

საინტერესოა კამერულ-ინსტრუმენტული და საუნდო მუსიკის კონცერტების პროგრამაც, რომელშიც შეტანილია ნ. ცინცაძის მე-7 სიმებიანი კვარტეტი, ა. შავერსაშვილის მე-2 საფორტეპიანო ტრიო, ნ. მამისაშვილის კონცერტონი საფორტეპიანო კვინტეტისთვის, ა. ბალანჩივაძის „12 რამანტიკული პიესა“ ფორტეპიანოსთვის, გ. ციციშვილის სონატა, თ. თათაძის ფორტეპიანოს სუიტა, ვ. ცაგარეიშვილის, ა. ჩიმაკაძის, შ. მილარავას, მ. ფარცხალაძის, ი. გეგაძის, ი. ბობოხიძის, ქ. ჯარუხნიშვილის, თ. ბაკურაძის, ი. კეკელიძის, გ. სიხარულიძის საუნდო ნაწარმოები. აი, ასეთი ვრცელია მრავალფეროვანია რეპერტუარი, რომელიც გვაძნობს თანამედროვე ქართული მუსიკის შემოქმედებით მიმართულეებს.

არ შეგუდგები შემოსხენებული ნაწარმოებების შეფასებას (დღე, თვითონ მსმენელით გამოთქვან პიროვნული აზრი), მით უმეტეს, — ანოტირებას, მაგრამ მსურს მკითხველს გაეუზიარო მოსაზრებები ქართული მუსიკის დღევანდელ ვითარებასა და მის პერსპექტივებზე.

დიდი შემოქმედებითი ამოცანები, რომლებიც მკაფიოდ ჩამოაყალიბა აშხ. ლ. ი. ბრეჟნეშვილმა სკკპ XXIV ყრილობაზე, უაღრესად სერიოზულსა და საპასუხისმგებლო პრობლემებს გვისაჩვენებს კომპოზიტორებსაც. ჩვენ, ისევე, როგორც საბჭოთა ხელოვნების სხვა დარგების წარმომადგენლები, მოწოდებული ვართ, ვუპასუხოთ საბჭოთა ხალხის მზად სულდრ მოთხოვნილებებს. ქართული კომპოზიტორების ვალაია არა მარტო ხალხისთვის საყვარელ მასობრივ-დემოკრატიულ, არამედ დიდი ფორმისა და განმარტადებული ხასიათის ჟანრებშიც ასახონ დღევანდლობის სიდიდე და სიღამაზე, საბჭოთა ხალხის შრომიით და შემოქმედებითი პაოისი. ჩვენი მოწოდებაა იდეურ-ესთეტიკურად აღვზარდოთ ადამიანები. სწორედ ამ პრინციპებშია და უნდა მივუდგეთ ქართული კომპოზიტორების შემოქმედებითი მუშაობის განხილვას.

ამაგად ქართული მუსიკა, ჟანრობრივი, თემატური და სტილისტური თვალსაზრისით, ინტენსიურ განახლებას განიცდის. ამ მხრივ უკანასკნელი წლები ფრიად ნაყოფიერი იყო, შექმნა მთელი რიგი საინტერესო ნაწარმოებები. სასიხარულოა ახალგაზრდა თაობის დაწინაურება, რომელმაც თემატურად და სტილისტურად გაამდიდრა ჩვენი მუსიკა. გარკვეულად ამაღლდა პროფესიული დონე, რამაც ქართველ მუსიკალურ ხელოვნებას კიდევ უფრო განუძრვია თვითმყოფადი ეროვნული კულტურის სახელი. ჩვენი კომპოზიტორების ნაწარმოებები წარმატებით სრულდებოდა არა მარტო რესპუბლიკურ, არამედ საკავშირო ესტრადაზე და უცხოეთშიც.

აღსანიშნავია, რომ 1968 წლიდან დღემდე საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ყოფილწლიურ შემოქმედ-

ბით პლენუმებზე შესრულდა 300-მდე ახალი ნაწარმოები, რომელთა გარკვეული ნაწილი უფლებას გვაძლევს დადებითად შევაფასოთ ქართული საბჭოთა მუსიკის შემოქმედებითი პოტენციალი და იმედის თვალით უყურეთ მომავალს. მაგრამ არსებობს სხვა მხარეებიც, რომელთა შესახებ სერიოზული შეჯულობაა საჭირო.

რადა თქმა უნდა, მისასლმებელია გამომსახველობით საშუალებათა მეგვარი განახლება, ეროვნული საწყისის ახალი რაკურსების ძიება, თანამედროვე ტექნიკური „რესენალის“ ათვისება. მაგრამ ეს ტენდენციები ზოგჯერ არასასურველ გამოვლინებას იღებენ. საქმე ისაა, რომ კომპოზიტორთა ერთი ნაწილი, ძირითადად ახალგაზრდობა, ზოგჯერ გულდამწვრებით ამბობს უარს რეალისტური ხელოვნების ნაანდერძებზე, ქართული ხალხური და პროფესიული მუსიკის შესანიშნავ ტრადიციებზე. ეს დამაფიქრებელი სიმბტომია.

არ დავფავა: „ნოვაციებისადმი“ ბუნებრივი სწრაფვა ხშირად თვითმიზნურ და ფუჭ „გამომოწინებლობად“ გადაიქცევა ხოლმე. სახალისი ძიება კი გამოხატულებას უშუალოდ მუსიკალურ ეკვილიბრისტიკაში. ყოველივე ეს პოტენციურად მუსიკის სუბიერ, შინაარსობრივ, იდეურ მხარეს. ამას უნდა ვებრძოდოთ არა მარტო საკომპოზიტორო შემოქმედებაში, არამედ პედაგოგიურ-აღმზრდელით მუშაობაშიც.

ახალგაზრდობა ხომ მუდამ განსაკუთრებული ინტერესით ეტანება ყოველივე ახალსა და უჩვეულოს! ჩვენი ვალაია, დავენმართო მას გაერკვეს თანამედროვე მუსიკის რთულ, არაერგავარდინა და წინააღმდეგობრივ მხატვრულ მოვლენებში, ჭეშმარიტ ფასეულობათა გარჩევაში მოდური და სწრაფად წარმავალი სურთაგატაცია. ამასთან დაკავშირებით უნდა გაიხსენოთ ნაწევრი დიდი რუსი კომპოზიტორ-ჰუმანისტის ს. რახმანინოვის ერთ-ერთი ინტერვიუდან, რომელიც მას 1941 წელს მიუცია: „ახალგაზრდა კომპოზიტორები ხშირად თავიანთი სასკოლო გაკვეთილების ათვისებამდე იძირებიან ექსპერიმენტული მუსიკის მორევში. მეტისმეტად თანამედროვე მუსიკა ნამდვილი ყალბისმეწიელობაა და აი, რატომ, ვინც მას თხზავს, ძირფეხიანად ამსხვრევს მუსიკის კანონებს მაიი შესწავლის გარეშე. სასკოლო მომზადების სრული კურსი აუცილებელია მამინაც კი, როცა მსოფლიო მამშტაბის ტალანტთან გვაქვს საქმე. შეუძლებელია ისე გამოვართო ახალი საბჭოთა დასახვევად, რომ გულდასმით არ შესწავლო ძველი“, („სოვეტსკაია მუსიკა“, 1973 წ., № 4, გვ. 102). ყოველივე ამაზე იმტომაც ვლაპარაკობ, რომ ბოლო ხანებში შეიმჩნევა გაუმართლებელი მისწრაფება ახალგაზრდა კომპოზიტორებისათვის ერთგვარი „ავანსების“ მიცემისა და გადაჭარბებული ქებისა, რაც მხოლოდ აბნევს და სწორი გზიდან აცდენს ჯერ კიდევ სრულიად გამოუცდელ ატორებს.

ცხოვრებისეული და იდეური აქტუალობა, ხალხურ-ეროვნული გამიზნულობა და ესთეტიკური სრულფასოვნება — აი, რას უნდა ეყარებოდეს ჭეშმარიტად რეალისტური და მაღალმხატვრული მუსიკალური ხელოვნება. სწო-



რედ ასეთი უნდა იყოს ჩვენი ქართული საბჭოთა მუსიკალური შემოქმედება.

ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ მათ ჯერ კიდევ ძალიან ბევრი აქვთ გასაკეთებელი, განსაკუთრებით თანამედროვე თემატიკის მხარე.

საწუხაროდ, ჩვენ ამით ვერ დავიტრიალებთ, რადგან თანამედროვე თემაზე შექმნილ ნაწარმოებთა უმეტესობა უფროდია მსატყუარო თვალსაზრისით. ჩვენი უთავრესი ამოცანაა შექმნათ აქტუალური ნაწარმოებები, დამაჯერებლად და მაღალმატერულად ავსახონ საბჭოთა სინამდვილე.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, მკითხველს არ უნდა შეეკმნას ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ამგვარ ქართული მუსიკა კრიზისის განიცდიდეს. სრულებითაც არა!

ჩვენი მუსიკალური კულტურის წარმატებები კარგადაა ცნობილი, მაგრამ სწორედ მათ ფონზე მკაფიოდ ისახება მივლი სირთულე და სერიოზულობა იმ შემოქმედებითი ამოცანების, რომლებიც ჯერ კიდევ ელიან გადაწყვეტას. ეს არის შინაარსით რეალისტური და ფორმით ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების შემდგომი განვითარება, ხელოვნებისა, რომელიც მოწოდებულია ასახოს ჩვენი მრეკეთავე და დაბაბული ეპოქის მრავალფეროვნება, საბჭოთა ხალხის შრომა და ცხოვრება.

აღსანიშნავია სხვა ფრიად მნიშვნელოვანი ამოცანებიც. ვგულისხმობ იმ ჭარბულ ცალმხრივობას, რომელიც ამჟამად შეინიშნება. სწორედ ამიტომ ყვილობაზე ნაკლებადაა წარმოდგენილი ოპერა და ბალეტი.

განვიხილო წლების მანძილზე სულ სამი ოპერა დაიდგა (ს. ცინცაძის „განდელი“, ნ. მამისაშვილის „ბაქია ბაჭია“, ა. ბალანიაშვილის „ოქროს ქორწილი“) და სამი ბალეტი (რ. გაბიაშვილის „ჰამლეტი“, ს. ნასიძის მიერ საბალეტოდ გარდაქმნილი გლუკის „ორფეოსი“ და ბ. კვერნაძის „ბერიკაობა“). მიუხედავად იმისა, რომ უკვე დაიდგა უამრავი ხელმძღვანელობის ინდიფერენტულ დამოკიდებულებაში კომპოზიტორთა შემოქმედებისადმი.

კარგადაა ცნობილი ჩვენი კომპოზიტორების წარმატებები სასიმღერო განზონში, მაგრამ, სიმღერათა უმეტესობა დაწერილია ლირიკულ-სატრფილო თემაზე. ჯერ კიდევ ძალიან ცოტა გვაქვს მასობრივი სიმღერები, მიღწეული საბჭოთა ხალხის გმირული შრომითი საქმიანობისადმი, ჩვენი სახელმწიფო მუშათა კლასისადმი.

ყურადღების ღირსია სხვა საკითხებიც. მათი გადაწყვეტა ხელს შეუწყობდა ქართული მუსიკალური კულტურის შემდგომ აღმავლობას. დიდი ხანია მომწიფდა ქართული მუსიკალური ლიტერატურის (სანოტო და წიგნების) ოპერატიულად გამოცემის აუცილებლობა. უნდა მოწესრიგდეს კომპოზიტორთა ნაწარმოებების, ხალხური სიმღერების კრებულებისა და მუსიკისმოცნენათა შრომების დასტამბვა.

შედგენილია ლაპარაკი ჩვენი ხალხური მუსიკალური შემოქმედების უნიკალურობასა და სიმდიდრეზე. მან მიუღწეოდა იმ მძიმე მდგომარეობას, მაგრამ გულსატკენია, რომ

დღესდღეობით არა გვაქვს არა მარტო ქართული ნაწარმოების სიმღერის შემსწავლელი სპეციალური სამეცნიერო ინსტიტუტი (რაც ბევრ სხვა ქვეყანაში არსებობს), არამედ განყოფილება კი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში. დროა გადავიღო ჩვენი ხალხური სიმღერის უსაგნო ქებათა ქებადანი სისტემატურ, მიზანმიმართულ, კომპლექსურ მეცნიერულ შესწავლაზე, მის კვლევასა და გამოცემაზე.

დიდი საჩუქრებია მოიტანეს საზოგადოებრივი მუსიკალური გაზუთის დაარსება (ცალკე ან „ლიტერატურული საქართველოს“ დანართის სახით), რაც რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრების ოპერატიული, სისტემატური და სპეციფიკური გაუმჯობესის საშუალებას მოგვცემდა.

სასურველია კამერული საბალეტო დასის ჩამოყალიბება, რომელიც დადგამდა ქართული და სხვა კომპოზიტორების მცირე ფორმის საბალეტო ნაწარმოებებს. საჭიროა საგუნდო კაპელის ორგანიზება საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სხელმწიფო კომიტეტთან. მისი მთავარი ამოცანა იქნება ქართული კომპოზიტორების ნაწარმოებების პროპაგანდა და ფირზე ჩაწერა. ორივე ეს კოლექტივი დიდ საჩუქრებს მოუტანს ჩვენს მუსიკალურ ხელოვნებას. ამასთან ქართული საბჭოთა მუსიკის პროპაგანდა ტელევიზიისა და ფილარმონიის მიერ სერიოზულად უნდა გაუმჯობესდეს და გააქტიურდეს.

კიდევ ერთი მტკიცეული საკითხი, რომელიც ეგება დაბალბარისისხიანი ხაესტრადო მუსიკის განვითარებას. ძალიან დამაღონა სურათია, რომლის მოწვევს ვაგზიდ ამ რამდენიმე თვის წინ საბავშვო მუსიკის კერეულზე. აქვე უხარისხო მუსიკა სრულდებოდა. დაავსეთო მკაცრი კონტროლი ჩვენი მრავალრიცხოვანი საესტრადო კოლექტივების მოვლავლობასა და, პირველ რიგში, მათ რეპერტუარზე, რომელიც უხირად სცოდავს მსატრული თვალსაზრისით. გაუგებარია, ამ „მუსიკას“ ასე ფართოდ რატომ უღებს კარს ჩვენი ფილარმონია და ტელევიზია. გასაკვირია, რომ თბილისში — მასობრივი მუსიკალური განათობის ქალაქში — არ არსებობენ მუდმივად მოქმედი საბავშვო გუნდები.

აი, ზოგიერთი საკითხი, რომელთა გადაწყვეტა აუცილებელია. ისინი გვაძლევებენ არა მარტო ჩვენ — კომპოზიტორებს, არამედ მივლს მუსიკალურ საზოგადოებას. ქართული კომპოზიტორები, მუსიკისმოყვანები და მუსიკოსები უნდა იყვნენ იმ მაღალი მოთხოვნების დონეზე, რომელთა მათ უსახავს დღევანდელია. ქართული ხალხს, რომელმაც წარსული ესოდენ დიდებული მუსიკალური კულტურა შექმნა, უნდა გააჩნდეს მაღალი და ჯანსაღი პრეფესიული მუსიკალური ხელოვნება.





სახელმწიფო ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზში მოეწევი-  
ლი თვის მანძილზე ნამდვილი შემოქმედებითი ატმოსფე-  
რო სუფევდა. ზედმეტია იმის მტკიცება, თუ რაოდენ დიდი  
და გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს აუდიტორიის დასწრე-  
ბას, მსარდაჭერასა და გულისხმიერ დამოკიდებულებას.  
მისი ყურადღება, ინტერესი სტიმულს აძლევს არტისტულ  
შთაგონებას, შემოქმედებითი ძალების მოზილიწეებას, სა-  
წემსრულებლო მონაპოვრების შენარჩუნებასა და შემდგომ  
განვითარებასაც.

სწორედ მსმენელმა აღიარა მუსიკალური სესონის გმი-  
რად საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის  
მთავარი დირიჟორი და მხატვრული ხელმძღვანელი ჯან-  
სულ კახიძე — ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე გამოცდილი მუ-  
სიკოსი, რომელმაც მასვილ ინტუიციასთან ერთად, შემოქ-  
მედებითი სიმწიფეც გამოამტკიცა. ვფიქრობთ, ამ კონცერ-  
ტებით ახალი ფურცელი ჩაიწერა არა მარტო სახელმწი-  
ფო ორკესტრის ცხოვრებაში, არამედ თვით ე. კახიძის შე-  
მოქმედებით ბიოგრაფიაშიც.

მაინც რა საიხლზე შემინევა ე. კახიძის საშემსრულებ-  
ლო ხელოვნებაში? ჩვენს თვალწინ მოხდა მისი არტისტუ-  
ლი ბუნების „დაღვინება“, რამაც ფართო გამოსავალი მისცა  
მუსიკოსის შემოქმედებით პოტენციას, გამოაშვეურა მისი  
არტისტული ინდივიდუალობის ის მხარეები, რომლებიც  
ანამდემდ იმალებოდნენ ჭაბუკური ვნებათა ლეღვისა და  
სტიქიური გატაცებების მიღმა. თუმცა მაშინაც ეჭვმიუტა-  
ნელი იყო ახალგაზრდა დირიჟორის ნიჭიერება და წარმა-  
ტებებიც.

სადღეისოდ კი ე. კახიძემ გამოიმუშავა მკაცრი და რა-  
ციონალური თვალთახედვა, რომელმაც ერთბაშად გააწო-  
ნასწორა და სისტემაში მოიყვანა მისი საშემსრულებლო  
მონაცემების მდიდარი კომპლექსი. აქედან გამომდინარე,  
ე. კახიძის შემოქმედებაში წინა პლანზე წამოიწია პრო-  
ფესიული სიზუსტის აუცილებლობა, გააქტიურდა თვით-  
ანტროპოლოგი, თავი იჩინა თავდაჭერილობამ და მუსიკალუ-  
რი პარტიტურის სიღრმეების ამოკითხვის წყურვილმაც.  
წველივე ამან აკადემიურობის ბეჭედი დასავსა მის ხელო-  
ვნებას, მეტი სიმკვეთრე და სიძაბვრე მიანიჭა არტისტულ  
ადამიერებასაც. ამ არსებითმა სიახლემ ნაყოფიერი ზეგავ-  
ლენა მოახდინა არა მარტო ნაწარმოებთა ინტერპრეტაცია-  
სა და შესრულების ხარისხზე, არამედ სადირიჟორო მანერა-  
ზეცაც. დაიხვეწა მისი ფესტის გამომსახველობა, უფრო  
ლაკონიურად ამტკიცებდნენ ხელის მტეგნებში, მოწესრიგ-  
და გამომსახველობით საშუალებათა კოორდინირების სის-  
ტემა, რამაც მოდრიკა საორკესტრო ქვერადობის მოუსე-  
ნარი და ურჩი სათავე ასე მიაღწია ე. კახიძემ ორკესტრის  
ტემბრულ მონოლოთურობას, აზროვნების სიცადადსა და  
შესრულების მაღალ კულტურას.

ამასვე მოჰშობს საკონცერტო რეპერტუარის შერჩევის  
პრინციპი. პროგრამაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო  
წარსულის დიდოსტატების მაღალმხატვრულ შემეკიდერო-  
ბას — ჭენდელის, ჰაიდნის, მოცარტის ნაწარმოებებს.  
კლასიკოსთა მუსიკა კი სპეციფიკურსა და ზოგჯერ გაღაღუ-  
ლასავ სირთულეებს უქმნის შემსრულებლებს სტილის

# ს ი მ ფ ო ნ ი უ რ ი მ ე ს ნ ი ქ ი ს ს ა ლ ა მ ო ა ბ ი

## მანანა ანბეტელი

მიმდინარე მუსიკალურ-თეატრალური სესონის დასაწ-  
ყისში საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტ-  
რმა კონცერტების ციკლი ჩაატარა და საიხლის შუქი მო-  
აქვინა ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებას. ქართველი საზოგადოე-  
ბა ამ გამოცდილი კოლექტივის შემოქმედებითი გადახა-  
ლისებისა და გამძლავრების მოწმე გახდა. მართლაც, სა-  
ქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა განუ-  
ზომლად აამაღლა საშემსრულებლო დონე, გააფართოვა  
რეპერტუარი და, რაც მთავარია, ახალი თვისებები გამოავ-  
ლინა. აღსანიშნავია ისიც, რომ მან ესოდენ თვალსაჩინო  
გარდასახვა მოკლედ დროში განიცადა, რაც დაძაბული,  
ინტენსიური და გააზრებული მუშაობის შედეგია. სასიამ-  
ოვნოა იმის აღნიშვნაც, რომ გულგატეხილმა მსმენელმა  
საკონცერტო დარბაზისკენ კვლავ იბრუნა პირი, მსურვა-  
ლად მიესალმა ამ საშემსრულებლო კოლექტივის აღმაუ-  
ლებლობას, შემართებას და სიმფონიური მუსიკის საღამოებს  
საზეიმო ელფერი შუამბატა. სწორედ ამიტომ, საქართველოს



კრისტალური სიწმინდითა და სინატივით, ჩანაფიქრის სი-  
სადავითა და სიღრმით, საორკესტრო დეტალების ფილიგ-  
რანული დამუშავებით. გარდა ამისა, ეს ნაწარმოებები  
წითხსოვენ დინამიკისა და ტემპერამენტის განსაკუთრე-  
ბულ დიზირებას, უფრო ზუსტად, იმ იმავით ზომიერებას,  
რომელსაც რაციონალური და ემოციური საწყისების კლა-  
სიკური პროპორციულობა განაპირობებს. სწორედ ამიტომ  
აუცილებელია ამ კომპოზიტორთა ნაწარმოებების შეტანა  
საკონცერტო პროგრამაში. ისინი მუდმივად უნდა იყვნენ  
რეპერტუარში სამეზრდოებელი გამომსახველობისა და  
ტექნიკის სრულყოფის მიზნით.

ღირსიორმა და კოლექტივმაც გვაზიარა მუსიკის ამ  
ღიად, უსეტკაცეს სამყაროს. უპირველესად სწორად აქ გა-  
ზიონდა მათი სამეზრდოებელი ოსტატობის უტკუპური მზა-  
რები. ამ მხრივ განსაკუთრებით დიდი შთაბეჭდილება  
დასტოვა ჰაინის სიმფონიამ № 86, რომელიც ჩვენს დე-  
დაქალაქში პირველად შესრულდა და უმაღლე მოგაჯადო-  
ვა უტკუპობით მშვენიერებით, რაფინირებულ, ღრმად გააზ-  
რებული და შთაგონებული შესრულებით.

ერთი სიტყვით, ჯ. კახიძე თავიდანვე სწორ გზას დაად-  
გა. ეს, უპირველეს ყოვლისა, მტკიცდება სარეპერტუარო  
პოლიტიკით, რომელმაც ორკესტრის წინაშე მკვეთრად გან-  
სხვავებული შემოქმედებითი პრობლემები წამოჭრა. ჯ. კა-  
ხიძემ საკონცერტო პროგრამაში შეიტანა აგრეთვე ბეთჰო-  
ენის, დვორაკის, ჩაიკოვსკის, რახმანინოვის, რიჰარდ  
შტრაუსის, სტრაინსკის ნაწარმოებები, რომელთა შემოქ-  
მედება დამეტრულად საპირისპიროა სტილით, ესთეტი-  
კითა და ტექნოლოგიით.

პროგრამაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო თანამედ-  
როვე საბჭოთა მუსიკალურ ნაწარმოებებსაც. ჩვენს დედაქა-  
ლაქში პირველად შესრულდა კომპოზიტორ რ. შერდინის  
ორიგინალური და მახვილგონივრული საორკესტრო პიესა  
„ინცი შაირები“. ამავე საღამოებზე შედგა ქართველი კომ-

პოზიტორების გ. ყანჭელისა (III სიმფონია) და ს. ნას-  
ბის (II სავილიონი კონცერტი) ნაწარმოებთა პრემიერა.  
ამ ჩამოთვლილანაც თვალსაჩინოა, თუ რაოდენ მრავალ-  
სახოვანი და რთული იყო საქართველოს სიმფონიური ორ-  
კესტრის საკონცერტო ციკლი.

როგორც ჩანს, ჯ. კახიძეს მიზნად დაუსახავს სხვადასხვა  
მუსიკალური კულტურის სპეციფიკურ თავისებურებათა  
ერთდროული ათვისება. ამ გზით წერგავს იგი თანამედ-  
როვე სამეზრდოებელი ხელოვნების მაღალ ნორმებს, რომ-  
ლებიც უარყოფენ რეპერტუარის თემატურ ერთგვაროვნო-  
ბასა და სტილისტურ კლასიფიკაციას. თანამედროვე სა-  
მეზრდოებელი ხელოვნებისათვის ხომ სწორედ უნივერსა-  
ლიზმია დამახასიათებელი. ჯ. კახიძემაც აქეთვე აიღო  
გეზი.

რაღა თქმა უნდა, საქართველოს სიმფონიური ორკესტ-  
რის მიერ შესრულებული ყველა ნაწარმოები ვერ იდგა  
ერთ ტექნიკურ დონეზე. სამეზრდოებელი ტექნიკის სტა-  
ბილიზუბას ჯერ კიდევ სჭირდება დრო. მთავარი კი ისაა,  
რომ თითოეული პარტიტურის ამოსახსენლად ღირსიორ-  
მა სწორ გასაღებს მიაგნო, მოუძებნა ორიგინალური გააზ-  
რება და მკაფიოდ გადმოსცა მისი შინაარსი.

ჩვენს მუსიკალურ საზოგადოებას დიდხანს არ დაევიწყ-  
დება საქართველოს სიმფონიური ორკესტრის მიერ სხარ-  
ტად, ელვარედ და სახოვნად შესრულებული სტრაინსკის  
ურთულესი პარტიტურა — „კურთხეული გაზაფხული“. ეს  
ძალიან დიდი მიღწევაა, თუკი გავითვალისწინებთ ამ ნა-  
წარმოების „უნაწარმოებლს“, მის სასწაულომომქმედ სამყა-  
როს, რომელშიც უჩვეულო, მრავალგვარი ტემბრული და  
ტექნიკური ნოვაციები შენაცვლებულია კონტრაპუნქტული  
აზროვნების როულ სისტემასთან, სტიქიური ენერჯის  
ვულკანურ აფეთქებებთან, მსატრული სახეების ვირტო-  
სულ გარდაქმნებთან, დინამიკისა და სტატისკის მოულოდ-  
ნელ შეპირისპირებასთან. რიტმების, პლასტიკის, კოლო-

საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი.



რიტის ეს აელვარებული სტრიქონი დამიწებისა და აღწე-  
ვების გრადაციებში ცოცხლობს. მიერიო ამ ზეგუნებრივ  
ბალს — ბევრს ნიშნავს, რადგან ერთი დაუფიქრებელი  
შტრიხიც კი საკმარისია იმისათვის, რომ ყოველივე ამსურ-  
დად იქცეს, ქაოსში გადაემყაროს მოზღვაებული მუსიკის ამ  
წამლევად დინებებში მხოლოდ ოსტატს ძალუძს დაიცვას  
სისუსტე, სიცხადე და მკაფიოება, ამავე დროს არასად არ  
მოაღწიოს არტისტული მგზნებარების ნერვი. ამასთან ერ-  
თად, ჯ. კახიძემ ზემოქმედების ძალისა და ნებისყოფის  
კონცენტრაციის ესოდენ აუცილებელი თვისებაც გამოაჩინა.  
ამ რთულ პარტიტურაზე გამარჯვების მოპოვება სერიოზუ-  
ლი განაცხადია, მით უფრო, რომ ამ ნაწარმოებს ჩვენში არ  
გააჩნდა არავითარი საშემსრულებლო ტრადიციები. იგი  
პირველად აქლერდა თბილისში მისი შექმნიდან ექვსი ათე-  
ული წლის შემდეგ.

ასეთივე სიხანძრავით და სასოფანებით შესრულა ორკეს-  
ტრმა გ. ყანჭელის მესამე სიმფონია, რომელმაც თვით  
კომპოზიტორის წინაშე ახალი შემოქმედებითი პრობლემე-  
ნი წამოჭრა. ეს გახლავთ ხალხური მუსიკის (სვანური „ზა-  
რი“) კონკრეტული ეროვნული ელემენტების, ინტონაციუ-  
რი და ტემბრულ-ჰარმონიული თავისებურებების მისა-  
დაცვება ავტორისეული მუსიკის განზოგადებულ სტილთან.  
ეს საინტერესო ამოცანაა, რადგან ქართული მუსიკის შემოქ-  
მედებით პრაქტიკაში უმეტესად პირიქით ხდება: კომპო-  
ზიტორი თავის ხელწერას ხალხური აზროვნების პრინცი-  
პების საფუძველზე აყალიბებს. გ. ყანჭელმა კი სვანური  
ფოლკლორის უნიკალური ბუნება საკუთარი სტილისტური  
სისტემის ფარგლებში მოაქცია და მიზნად დაისახა სრუ-  
ლიად საპირისპირო ტექნოლოგიური ხერხებისა და მკვეთ-  
რად განსხვავებული ტემბრული კოლორიტის შეზავება.  
სცადა კონკრეტულის გადაზრდა ზოგადში, თანაც ისე, რომ  
არ წაშლილიყო მათ შორის არსებული ზღვარი, განიზრახა  
ეროვნული ვოკალური მელოდიკის შეზოგადება რიტმულად  
მკვეთრსა და იმპულსურ ინსტრუმენტულ ფაქტურასთან. თუ  
რა შედეგი მოჰყვა გარდაქმნებისა და სინთეზირების ესო-  
დენ რთულსა და თავისებურ პროცესს, ეს საპეციალური  
კვლევის საგანია. ცხადია, შეუძლებელია ერთი მოსმენით  
ამ პარტიტურის გაანალიზება და დასკვნების გამოტანა.

გ. ყანჭელმა ხალხურ მუსიკალურ მასალას თავისებური  
ენოციურ-სახეობრივი გააზრებაც მისცა. იგი ზეციურ გა-  
ლობასავით გაისმის სიმფონიის ექსპრესიულ ატმოსფე-  
როში. მისი პანგები ხან ეფინებიან, ხან კიდევ უპირისპირ-  
დებიან საორკესტრო შუქ-ჩრდილების შეუწერებელ თა-  
ნაშს, სიჩქურისა და მქუხარების ნერვიულ ძვებას. საქმის-  
ფლოს სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა ჯ. კახიძის  
დირიჟორობით არტისტულად შესრულა ეს ნაწარმოები,  
ჩვეთლად მოხაზა მისი კონსტრუქციული და დრამატურ-  
გიული თავისებურებები, გამოაჩინა ტემბრული პალიტრის  
ფერისცვალება, ღრმად ჩასწვდა უაღრესად კონდენსირე-  
ბული ემოციური ატმოსფეროს მოულოდნელ მეტამორ-  
ფოზებს. აქვე მინდა მოვიხსენიო უნიკალური ხმის მომ-  
ღებელი პ. კონაშვილი, რომელმაც ამალმებული და პე-  
ტური ვოკალური სახე შექმნა.



დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე.

საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის  
კონცერტებში მონაწილეობდნენ აგრეთვე ცნობილი საბჭო-  
თა მუსიკოსები — რუდოლფ კერერი და მარინე იაშვილი.  
რ. კერერმა რაბინანოვის მეთრე და ბიჰოპოვის მებუთე  
საფორტეპიანო კონცერტები შესრულა. მ. იაშვილი კი  
კომპოზიტორ სულსან ნასიძის ფრიად საინტერესო საცი-  
ლინო კონცერტის ინტერპრეტატორად წარმოვიდგა. ამ  
ნაწარმოებში ნ. ნასიძე კვლავაც აწვითარებს რაციონალურ  
მხარეარეული აზროვნების იმ სისტემას, რომელსაც იგი  
უკანასკნელი წლების მანძილზე თანმიმდევრულად აყალი-  
ბებს და აღრმავებს. მან ტექნიკური გამომსახველობის ხე-  
რხები გამოიყენა მხატვრული სახეების რთული ფსიქო-  
ლოგური წიაღსვლების გამოსაჩენად. მ. იაშვილმა მის-  
თვის ჩვეული არტისტული ელვარებითა და ვირტუოზული  
ოსტატობით შესრულა ეს ნაწარმოები. ჯ. კახიძემ კი მა-  
ღალი კლასის სოლისტ-შემსრულებლებთან ანსამბლში  
დაგვეანა, რომ იგი ასევე ფლობს საკომპანემენტო ტექნი-  
კის საპეციფიკურ თავისებურებებსაც.



ლებას უთმობდნენ ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის პრობლემას. ამის თვალსაჩინო მაგალითია დიდი კლასიკოსების — ბახისა და მოცარტის, ბეთოვენისა და ბრამსის, შუმანისა და ჩაიკოვსკის, ბარტოკისა და პროკოფიევის შემოქმედება. ეს კომპოზიტორები მთელი სერიოზულობით მუშაობდნენ მუსიკალური ხელოვნების ამ რთულსა და თავისებურ სფეროში. ასე შექმნეს მათ შესანიშნავი საბავშვო მუსიკალური ლიტერატურა, რომელიც მუდმივ თანამგზავრად იქცა მთელი მსოფლიოს მოზარდი მუსიკოსებისათვის. ეს განძი რომ არა, ვინ იცის, რა ბედი ეწეოდათ მუსიკოს-ბედագოგებსა და მათ მოწაფეებს. ამ კომპოზიტორების ნაწარმოებებზე თაობები აღიზარდნენ და კვლავაც იზრდებიან.

მათი შემოქმედება სამაგალითო უნდა იყოს თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორებისთვისაც. თითოეული ჩვენგანი ვალდებულია თავისი წვლილი შეიტანოს ბავშ-

# მოზარდი თაობის მუსიკალური აღზრდა

## მერი დავითაშვილი

ბავშვი ცხოვრების პირველივე ნაბიჯებიდან ეგუება მუსიკას, ყოველდღიურად განიცდის მის ზეგავლენას. ამდენად, მუსიკა გეზს აძლევს ბავშვთა ესთეტიკურ განვითარებას, აქტიურად მონაწილეობს პიროვნების ჩამოყალიბებაში.

ამიტომაც დღეს, ესოდენ მოძალბებული მუსიკალური ინფორმაციის პირობებში, საჭიროა მკაცრი კონტროლის დაწესება იმ მუსიკაზე, რომელსაც ისმენს და აღიქვამს მოზარდი თაობა. მხოლოდ მაღალმხატვრული მუსიკის ზეგავლენით უნდა მიმდინარეობდეს ბავშვთა სულიერი სამყაროს ფორმირება. ასეთი კი გახლავთ ხალხური და კლასიკური მუსიკა, რომელსაც დიდი აღმზრდელობითი მისია აკისრია. იგი ხელს უწყობს მოზარდთა მრავალმხრივსა და პარმონიულ განვითარებას, აჩვენებს მათ მშვენიერების განცდას, ხეწს გემოვნებას. ყოველივე ეს კი მაღალი კულტურის საწინდარია, რაც კარგად იცოდნენ წარსულის გამოჩენილმა კომპოზიტორებმა. ისინი დიდ დროსა და ყურად-

ვთა ესთეტიკურ აღზრდაში. ქართველი კომპოზიტორების ყველა თაობამ უნდა იზრუნოს ეროვნული საბავშვო მუსიკალური ლიტერატურის გამდიდრებაზე. თავდაპირველად საჭიროა შევქმნათ მრავალფეროვანი და მაღალმხატვრული ეროვნული სასწავლო რეპერტუარი, რომელშიც შევა ყველა ჟანრისა თუ ფორმის (ეტიუდი, პიესა, პოლიფონიური ციკლები, სონატა, კონცერტი და ა. შ.) საბავშვო ნაწარმოები სხვადასხვა სასწავლო ინსტრუმენტის (ფორტეპიანო, ჩელო, ვიოლინო, ჩასაბერი და დასარტყამი საკრავები) გათვალისწინებით. აუცილებელია აგრეთვე სპეციალური ნაწარმოებების შექმნა ინსტრუმენტული ანსამბლეებისთვის, თუ კი გვინდა, რომ მოსწავლეთა მუსიკალური აღზრდა ეროვნულ საფუძველზე წარმართოს. ამას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, რადგან პროფესიული დახელოვნების რთულ გზაზე ნორჩებს ყველაზე უკეთ მშობლიური მუსიკა გაუწევს მეგზურობას. იგი ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად შეიყვანს მათ დიდი მუსიკის სამყაროში, მისი





აღქმა და შემცენება განუზომლად გაამდიდრებს მოზარდთა სულიერ ცხოვრებას, გაამახვილებს მათს მხატვრულ თვალთხედვას.

ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორები თავილობენ საბავშვო მუსიკის სფეროში მოღვაწეობას (შემოქმედების იოლ სახეობად სვლიან). არის ისეთი შემთხვევებიც, რომ კომპოზიტორი, მუსიკალური ხელოვნების სხვა ჟანრებში წარმატებლობის შემდეგ, საბავშვო მუსიკას შეაფარებს სოლემ თავს (უფრო ხელმისაწვდომი ჰქონას იგი). ეს მცდარი შეხედულებაა. პირიქით, საბავშვო მუსიკას სპეციფიკური სირთულეები ახლავს. ძირითადი სირთულეა მოზარდის ფსიქოლოგიის ღრმა ცოდნა. ამის გარეშე საბავშვო მუსიკა დაკარგავს საკუთარ სხესა და დანიშნულებას, უსუსტოდ იქნება. ბავშვთა უმანკო არაბნაში კი მხოლოდ ხალასი შემოქმედება პპოვეს მხურვალე გამოძახილს.

კომპოზიტორმა წრფელად, დამაჯერებლად, სატოვანად უნდა უამბოს ბავშვებს მათთვის ახლობელ სამყაროზე, ფრთხილად და ფაქტულად გაიყვანოს ცხოვრების შარავსაზე, დანახის კარიც და ავიც, აზიაროს სიკეთესა და სილამაზეს, ამხლოს ყველაფერი, რაც ეღობება სიზარტლეს და უპირისპირდება მშენიერებას. ეს რთული და სერიოზული თემატიკა ქმედით სახეში და გასაგები ენით უნდა გადმოვიდეს.

რაცა თქმა უნდა, ჩვენ ზოგჯერგება საბავშვო მუსიკის თვალსაჩინო ნიმუშები. ამ ჟანრის მწვერვალია კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივაძის საფორტეპიანო კონცერტი № 3, რომელიც წლების მანძილზე რჩებოდა დიდი ფორტის ქართული საბავშვო ინსტრუმენტული მუსიკის ერთადერთ მონაპოვრად. ამ შესანიშნავ ნაწარმოებზე ქართულ პიანისტთა მთელი პლეადა აღიზარდა. იგი დღესაც აწმვენებს მისწავლეთა საკონცერტო რეპერტუარს და ღირსეულად იმის მათ სიყვარულსა და აღფრთოვანებას. უკანასკნელ ხანებში შეიქმნა საბავშვო ინსტრუმენტული მუსიკის კიდევ რამდენიმე ნიმუში: ნ. მამისაშვილის ორი საფორტეპიანო კონცერტი, ხ. ცინცაძის საცილონჩელო და ი. გვეჯაძის საცილონჩო კონცერტები. იმედია, ეს ნაწარმოებები სათანადო ადგილს დაიმკვიდრებენ მოსწავლეთა რეპერტუარში.

მეგრამ ქართველმა კომპოზიტორებმა უნდა იზრუნონ არამარტო მოსწავლე-მუსიკოსების სასწავლო რეპერტუარზე, არამედ მოზარდთა დიდ აუდიტორიაზე — იმიაზე, ვინც არ სწავლობს სპეციალურ მუსიკალურ სკოლებსა და სასწავლოებში. ამ მხრივ განსაკუთრებულ აუზრდევლობით ფუნქციას იძენს საბავშვო სიმღერა, რომელიც ცხოვრების პირველივე ნაბიჯებიდან უმეობრდება ნორებს და მათი მხსანდუმოდ ხდება. სწორედ ამიტომ პატარაბავშვის განკუთვნილი სასიმღერო შემოქმედება ყოველთვის მაღალხარისხიანი უნდა იყოს. ჩვენი ვალია, მივაწოდოთ მოზარდთათვის შინაარსიანი და ტექნიკური მხატვრული სიმღერები, შექმნათ მათთვის სადა და ცოცხალი ეროვნული მღეროდური სახეები.

სამწუხაროდ, მოზარდთა სასიმღერო რეპერტუარში არა ერთხელ შეპარულა მდარე ხარისხის, უსაგნო და უქმონი სიმღერა. რა მოაქვს მას პატარებისთვის? ასაკისთვის შეუფერებელი მუსიკალურ-ლიტერატურული ტექსტი, შესრულების უსამიფონო მანერა, მიმბაძვლობა... სწორედ ამას უნდა ვებრძოდეთ, ზოგჯერ კი ასეთ მუსიკას ტელევიზიაზე უწევს პროპაგანდას, მას ვხვდებით საბავშვო ოლიმპიადებსა და დათვალთვრებებზედაც. ამიტომაც საჭირო ქართველი კომპოზიტორების გააქტიურება, ორიგინალური სასიმღერო რეპერტუარის სისტემატური გამდიდრება. გარდა ამისა, მკაცრი კონტროლი უნდა დაწესდეს ყველა იმ ორგანიზაციაზე, რომელიც ნაჩქრევად ანდის კონკრეტულ სხვადასხვა დანიშნულების, საქალაქო და რესპუბლიკური მნიშვნელობის, საბავშვო ღონისძიებებს. რადიოსა და ტელევიზიის საბავშვო გადაცემების რედაქციებმა უნდა შემოიკრიბონ კომპოზიტორები, დაუკვეთონ მათ სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები და მიზანდასახულად ფართო მასშტაბით წარმართონ საბავშვო მუსიკის პროპაგანდა.

დიდა საბავშვო მუსიკალური სექტაკლების როლი და დანიშნულება. პირველ რიგში საბავშვო ოპერისა, რომელიც ზრდის მუსიკალური თეატრის მიზმიად აუდიტორიას. გვახსოვდეს — ხშირად გადაწყვეტია პირველი საოპერო სექტაკლით მიღებული შთაბეჭდილება. იგი განსაზღვრავს მოზარდი თაობის დამოკიდებულებას ამ რთული, სინთეზური ჟანრისადმი. ქართველ კომპოზიტორებს ყველგან თავიდანვე დამეუბრონ პატარების საოპერო სეცენასთან, გაუღვივონ ინტერესი და სიყვარული საოპერო მუსიკისადმი. მხოლოდ ამ გზით აღზრდით ნორში აუდიტორიის კულტურას, რომელიც შემდეგ ღირსეულად შეფასებს და, რაც მთავარია, ამოცნობს ფალიაშვილის, ვერდის, ვაგნერის, მიკარტის, პუჩინის, მუსორგსკის, ჩაიკოვსკის, პროკოფიევისა და სხვათა საოპერო შემოქმედების სიღრმევს.

წლების მანძილზე ჩვენს საოპერო თეატრში მხოლოდ ერთი საბავშვო ოპერა იმდებოდა. ეს გახლავთ კომპოზიტორ ალ. ბუკიას „დაუბატონებელი სტუმრები“, რომელმაც შორს გაითქვა სახელი. იგი ამ ჟანრის საუკეთესო ნიმუშად აღიარეს. შემდეგ შეიქმნა ა. ანდრიაშვილის „ჩიკვთა ქორწილი“, ი. გოკიელის „წითელქუდა“ და „ბროლის ქოში“, მ. დავითაშვილის „ქაჯანა“, ნ. მამისაშვილის „ბაქია ბაქია“. კომპოზიტორ ლ. იაშვილმა კი პატარებს მუსიკალური კომედია „ბაბაჯანას ქოში“ უძღვნა. საბავშვო საოპერო რეპერტუარი მინც მცირეა. სასურველია, რომ მოზარდებმა წელიწადში თუნდაც ერთი ახალი ოპერა ნახონ და მოისმინონ.

ქართული საბავშვო მუსიკის დარგში კიდევ მრავალი პრობლემა გადასაწყვეტი. სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ არა გვაქვს საბავშვო ფილმი, სიმფონია, კამერული ანსამბლები, ვოკალურ-სიმფონიური მუსიკის ჟანრები. მათი შექმნა კი აუცილებელია. ეს ჟანრები ძალიან საინტერესო შემოქმედებით ამოცანებს სასავენ კომპოზიტორთა წინაშე და, რაც მთავარია, დიდ სამსახურს გაუწევნ ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის კეთილშობილურ საქმეს.



ეროვნული საბავშვო მუსიკალური ლიტერატურის განვითარება და გამდიდრება საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა. ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის პრობლემას ხალხური და კლასიკური მუსიკის შესწავლა-პროპაგანდის ამოცანა უკავშირდება. სამწუხაროდ, ამ დარგშიც ვხვდებით სერიოზულ ნაკლოვანებებს. ერთი შეხედვით, თითქოს არაფერია საგანგაშო. ამის დასამტკიცებლად ხშირად მოჰყავთ ხოლმე შემდეგი მაგონებლები — ბავშვები თითქმის ყოველდღიურად ისმენენ ხალხურსა და კლასიკურ მუსიკას. იგი ხშირანებს რადიოში, ტელე და კინოეკრანებზე, თეატრში, საკონცერტო უსტრადაზე. ყველაშთვის ხელმისაწვდომია მაღალხარისხიანი გრამფირფიჭები. მაგრამ პრაქტიკამ დაგვანახა, რომ სერიოზული მუსიკის პასიური მოსმენა არ იძლევა ეფექტურ შედეგს. მოსმენა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ცოდნას. უფრო სწორად, მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენასაც უნდა ცოდნა. მოსმენის კულტურაც მოთხოვს აღზრდას. ეს კი ძალიან რთული ამოცანაა. მისი დაწყვეტა მასობრივი მუსიკალური განათლების დარგში რაღაცეების ზომების მიღებას საჭიროებს.

თავდაპირველად აუცილებელია მუსიკალური სწავლების მეთოდის საფუძვლიანი გადასინჯვა ზოგადსაგანმანათლებლო და, ნაწილობრივ, სპეციალურ მუსიკალურ სკოლებში. უთუოდ მისაღმგებელია, რომ ხალხურსა და კლასიკურ მუსიკას უმთავრესი ადგილი ეთმობა სასწავლო პროგრამებში. მაგრამ სავალალოა, როცა სრულფასოვანად არსად ხდება პროგრამით დასაბუთი ამოცანების ხორცშესხმა. ამ მხრივ საგანგაშო მდგომარეობაა შექმნილი ჩვენი რესპუბლიკის ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში. აქ პატარებს საგანგებოდ უნიშნავენ ე. წ. სიმღერა-მუსიკის გაკვეთილს — ამ საგანს ისინი კვირაში ერთხელ სწავლობენ ექვსი წლის მანძილზე (I კლასიდან VI კლასის ჩათვლით). როგორია შედეგი? პირდაპირ უნდა თქვას, — სწავლების ეს ექვსწლიანი „კურსი“ უშედეგოა.

დავაუსტოთ ამ გაკვეთილის არააღმადგინებელი სკოლაში მოსწავლე წლების მანძილზე სწავლობს მუსიკას, მაგრამ ვინ ასწავლის ამ მშვენიერსა და საწყფიციურ საგანს? პირველი სამი წლის მანძილზე ასწავლიან არასპეციალისტები, მუსიკალურ ხელოვნებას სრულიად მოწყვეტილი ადამიანები, სწავლების საღ მეთოდებზე ხომ ლაპარაკიც უმედეგია.

გამონაკლისი იშვიათია და ამ შემთხვევაშიც სწავლება ძალიან დაბალ დონეზე მიმდინარეობს. სიმღერის აგვარი გაკვეთილი არა მარტო ახშობს ყოველგვარ ინტერესს, არამედ მტრულადც კი განაწყობს მოზარდებს მთელი მუსიკალური სამყაროს მიმართ. ასეთი განწყობილობით ისინი არც კონცერტებზე მოისურვებენ წასვლას და არც საოპერო თეატრში. სწორედ აქ არის დაშვებული ის მიუტკეველი შეცდომა, რომლის გამოსწორებაც დიდ დროსა და შრომას მოითხოვს. მუსიკის სწავლების აღნიშნული „მეთოდი“, ეს-თეტიკური აღზრდის ნაცვლად, ამახინჯებს მოზარდათ ფსიქოლოგიას. სწორედ ამიტომ, სიმღერის მასწავლებლის ცნება ჩვენს სკოლებში ირონიის საგნად იქცა, როდესაც თავისი მოწოდებით ის არანაკლებ მნიშვნელოვანია,

ვიდრე სხვა საგნების მასწავლებლები. დროა, ერთმანედ სამუდამოდ გადაგვრათ ეს პრობლემა და რაც უფრო ჩქარა გადავიტოვოთ ამას, მით უფრო უკეთესი იქნება.

არსებობს ამ სავალალო მდგომარეობაში გამოხვლის ერთადერთი გზა. მუსიკის სწავლების ეს მცდარი პრაქტიკა ძირფესვიანად უნდა შეიცვალოს ახალი და რეალური პედაგოგიური სისტემით. რეფორმის ჩატარება შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუ საქართველოს სსრ განათლების სამინისტრო რესპუბლიკის ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მხოლოდ კვალიფიცირებულ კადრებს — მუსიკის მამდილო პედაგოგებს დაუთმობს ასპარეზს.

საქართველოში არსებობდა ასეთი ტრადიცია. გაიყისენით გამოჩენილი ქართველი მუსიკოსები — ზაქარია და პოლიკარპე ფალიაშვილები, ანდრია ყარაშვილი, ია კარგარეთელი, ზაქარია ჩხვიკაძე და სხვები. ისინი სწორედ ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში (მათ შორის თბილისის გიმნაზიაში) ასწავლიდნენ მუსიკას. ჩვენი სახელოვანი მუსიკოს-განმანათლებლები ამ დიდ ეროვნულ საქმეს სამაგალითო მოქალაქეობითი შეგნებით, პროფესიული კეთილსინდისიერებით ემსახურებოდნენ. მათ ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას დღესაც ემადლიერება ქართველი ხალხი.

ერთი სიტყვით, ზემოთ აღნიშნული ნაკლოვანებების აღმოსაფხვრელად რესპუბლიკის მუსიკალური ძალების მობილიზება საჭირო. ეს სხვაგვარადაც მიზანშეწონილი. ამ გზით ჩვენს რესპუბლიკაში ნაწილობრივ მაინც მოწყურდება მუსიკალური კადრების განაწილების სისტემა, მიხდება ესოდენ მოზარდებელი პედაგოგიური ძალების კოორდინირება.

ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მხოლოდ ამის შემდეგ უნდა დადგეს სიმღერის გაკვეთილის გარდაქმნის საკითხი. რაღა თქმა უნდა, აუცილებელია მისი არსისა და სტრუქტურის შევლა, ხარისხის ამაღლება. მიზანს მაშინ მიავლევთ, როცა მოწაფეებს შევასწავლით მუსიკალურ ანბანს, ელემენტარული თეორიის საფუძვლებს. მუსიკის ისტორიის გამარტივებულ კურსს, ხალხური და კლასიკური მუსიკის ნიმუშებს. ამ გზით მოხდება მუსიკალური თეორიისა და პრაქტიკის შერწყმა, რაც საინტერესოს გახდის გაკვეთილს და ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში დანერგავს ესოდენ საჭირო პროფესიულ ჩვევებსაც, ასე შეეჩვევან ბავშვები სერიოზულ მუსიკის მოსმენას, გამოიშუშვებენ ყურადღების კონცენტრაციის უნარს.

როგორი მდგომარეობაა სპეციალურ მუსიკალურ სკოლებში ხალხური და კლასიკური მეგვიდნობის ათვისების თვალსაზრისით? აქ მეტსააკლებად სისტემატიზებულია თვალსაზრისით მუსიკის შესწავლის პროცესი. ამ მხრივ ნაყოფიერად ზემოქმედებენ ჩვენი რესპუბლიკის მყარი მუსიკალური ტრადიციები და მრავალწლიანი პედაგოგიური გამოცდილება. ამიტომაც მოსწავლე-მუსიკოსები საუფროცინად და თანმიმდევრულად ითვისებენ წარსულში შექმნილ თითქმის მთელ საბავშვო მუსიკალურ კლასიკას. მაგრამ აქაც ვხვდებით შეცდომებს: ზოგჯერ პედაგოგი, ეფექტის მოხდენის მიზნით, მოწაფეს ტვირთავს მისი ასაკისთვის





შეფერებელი, ტექნიკურად და მხატვრულად რთული ნაწარმოებით. მოზარდი, ნიჭისა თუ მეცადინეობის წყალობით, ვუფლება მას, მაგრამ მიღმა რჩება ის მაღალი იდეურ-ემოციური სამყარო, რომელიც ნაწარმოების მხატვრულ სიმდიერეს შეადგენს. ასე იკიდებს ფეხს მუსიკალური ხელოვნებისადმი გაუთვითცნობიერებელი, ზედაპირული და მექანიკური დამოკიდებულების მანქანჩვევა. იგი ზიანს აყენებს მოზარდის ფსიქიკას, პროფესიულ თვალთაყვებას, მის პარმონიულ ზრდას.

ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურსა და ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში აშკარად შეიმჩნევა ერთგული ხალხური მუსიკის ნიველირების ფაქტი. შესაძლოა, ეს უნებურად ხდება. ასეა თუ ისე, მოსწავლე-ახალგაზრდობა არ იცნობს ქართვლი ხალხის უნიკალურ მუსიკალურ შემოქმედებას. მას კი ყველაზე უკეთ შეუძლია დაგვიხმაროს მოზარდი თაობის ესთეტიკურსა და მოქალაქეობრივ აღზრდაში. ჩვენი ვალაია, შთამომავლობის კუთვნილებად ვაქციოთ ეს განიძი, ვაზიაროთ ახალგაზრდობა მშობლიური კულტურის მინაპორებს! სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ არაფერი კეთდება ამ რთული მეთოდოლოგიური ამოცანის გადასაწყვეტად.

საქართველოში — ესოდენ მაღალი საგუნდო კულტურის ქვეყანაში — ძნელად მოიძებნება საბავშვო გუნდები. საგუნდო მუშაობების მიზანდასახულებული გადამცემი ციციებიც მოზარდად მუსიკალურ აღზრდას უნდა მოხმარდეს! ამ მიმართულებით ნაყოფიერ მოღვაწეობას უწევა თბილისის ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის რესპუბლიკური კაბინეტის საგუნდო კოლექტივი, რომელსაც ნიჭიერი მუსიკოსი გ. მუჯიგაძე ხელმძღვანელობს. ბავშვთა ეს გუნდი სწავლობს და პროპაგანდას უწევს საგუნდო მუსიკის მრავალ ქმნილებას. რეპერტუარი ყოველთვის გინიჭიერდება მერჩაული. თვალსაჩინოა ნორჩი მომღერლების პროფესიული დონეც. მაგრამ რატომღაც ეს მოზარდი კოლექტივი იშვიათად მართავს კონცერტებს და აქტიურად არ მონაწილეობს ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში. მასაც სჭირდება ქართული კომპოზიტორების მხარდაჭერა. მისასაღმებელი კომპოზიტორ რ. ქარუხნიშვილის შემოქმედებით თანამშრომლობა ამ კოლექტივთან, იგი სპეციალურად ამ გუნდისთვის ქმნის საბავშვო კანცტეტებს, რომლებიც წარმატებით სრულდება.

ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლა თბილისის პიონერთა სასახლეზე უნდა ითვალოს. რატომღაც ამ დიდ აღმშენებლობით კერაში მხოლოდ საესტრადო ხელოვნების აქცენტი ყურადღებას. აქ ჩამოყალიბდა ბავშვთა საესტრადო კოლექტივი „მზიური“, რომელმაც უკვე საკავშირო რეზონანსი მკაფა. მაგრამ ეს მაინც ცალმხრივი გატაცებაა. ჩვენი სურვილია, რომ თბილისის პიონერთა სასახლის ბაზაზე შეიქმნას არა მარტო ბავშვთა გუნდი, არამედ სიმებიანი ორკესტრი, კამერული ანსამბლები და ა. შ.

საქართველოს ხელოვნებასა და სახალხო განათლების მუშაკების, პედაგოგებისა და ყველა იმ ადამიანთა წინაშე, რომლებიც სასწავლო პროგრამებს ადგენენ, მუყავედ ვაყენებთ საკითხს ხალხური შემოქმედების შესასწავლად. იგი

ოპერტიულ და ემეტიქტურ გადაწყვეტას საჭიროებს, დრო არ ითმენს; ბავშვებს არ შეუძლიათ მოცდა!

ჩვენ სინამდვილეში თანდათან იშლება ზღვარი ქალაქსა და სოფელს შორის, მაგრამ იგი ჯერ მაინც არსებობს. ეს მომენტს გასათვალისწინებელია სასწავლო პროგრამების შედგენის დროს, რადგან ქალაქისა და სოფლის ბავშვები ერთნაირად ვერ ითვისებენ ხალხურსა და კლასიკურ მუსიკას. ქალაქელი ბავშვები მუსიკალური ინფორმაციის უწყვეტი ათვისების მძლავრ შემოქმედებას განიცდიან. ისინი ყოველმხრიდან მიმდინარე და ინტენსიური მუსიკალური „გამოსხივების“ სფეროში იმყოფებიან. მათ ძალიან სწირად სთავაზობენ იაფფასიან, გასართობ მუსიკას, რომლის აღქმაც საზიანოა. ამ შემოქმედებისაგან ადამიანის იზოლირება შეუძლებელი ხდება. ამიტომაც მთელი ყურადღება მუსიკალურ ფოლკლორზე უნდა გათვალისწინდეს. ესაა ჩვენი საბაძილო ძირადი. სწორედ ამიტომ ხალხურ სიმღერას განსაკუთრებული ადგილი უნდა დაეთმოს ქალაქელი ბავშვებისათვის განკუთვნილ სასწავლო პროგრამაში. მისი პირველქმნილი სიწმინდე და სიღრმე მოზარდთაობას დაიცავს მავნე მუსიკის შემოტევისაგან. ერთი სიტყვით, ყველაფერი უნდა ვიღონოთ მშობლიური მუსიკის საყოველთაო გავრცელებისათვის. პირველ რიგში კი აუცილებელია ხალხური სიმღერის მცოდნე პედაგოგების დარაზება.

რაც შეეხება სოფლის მოზარდებს, იქ ხალხური მუსიკის ათვისების პროცესი უფრო ბუნებრივად და ორგანულად მიმდინარეობს. სოფლად ნორჩები დედის რძისთან ერთად შეიწოვენ ხალხურ სიმღერას. ბავშვთა ყურთაბუნა პატარაობიდანვე ეჩვევა მუსიკალური ფოლკლორის თვითმყოფად ინტონაციურსა და პარმონიულ წყობას. მაგალითად, დასავლეთ საქართველოში ბავშვები სრულიად თავისუფლად მღერიან რთულ კონტრაპუნქტულ სიმღერებს. ამდენად, ბუნებრივია, რომ სოფლის მოზარდებისთვის განკუთვნილ სასწავლო პროგრამაში ყურადღება კლასიკურ მუსიკალურ ლიტერატურაზე გაკავახვილით, ხლო სოფლებში პედაგოგებად პროფესიონალი მუსიკოსები გაავაზაწონთ.

ყოველივე ეს მოკლე დროში უნდა მოგვარდეს. მისასაღმებელია, რომ ამ მიმართულებით უკვე გადაიდგა პირველი ნაბიჯები. არის გარკვეული შედეგები. მასსოფს, სულ რამდენიმე წლის წინ, ქალაქის პირობებში ნამდვილ იშვიათობას წარმოადგენდა ბავშვების მიერ ხალხური სიმღერის შესწავლა-შესრულება. სკოლებსა თუ ოლიმპიადებზე ბავშვები მხოლოდ თანამედროვე კომპოზიტორების ნაწარმოებებს ასრულებდნენ, თითქმის არ ხმოვანებდა ხალხური სიმღერა თავისი პირვანდელი სახით.

დღეისთვის სურათი ერთგვარად შეიცვალა. ჩვენს რესპუბლიკაში არსებული მცირერიცხოვანი საბავშვო კოლექტივები სულ უფრო სწირად ასრულებენ სტრუქტურულად რთულ ხალხურ სიმღერებს. ამჟამებზე კარგად გაწვრთნილ მუსიკალურ სმენასა და შესრულების თავისებურ აღლოსაც, რამდენიმე ხნის წინ ხალხური სიმღერას ბავშვთა



სპეციალური ოლიმპიადაც კი მიეძღვნა, იგი დიდი წარმატებით ჩატარდა. მაგრამ ყოველივე ეს მაინც ცოტაა.

ზოგადსაგანმანათლებლო და სპეციალურ მუსიკალურ სკოლებში ხალხური მუსიკის შესწავლა უნდა დაიწყოს მარტივი ორხმიანი სიმღერებით („მუჟუნა წვიმა“, „პრელო პეველა“, „სალამი, ჩიტუნებო“ და სხვა) და მხოლოდ შემდეგ, ისიც თანდათან, გადაიდეთ მუსიკალური ფორკლონის რთულ ნიმუშებზე (ყურადსაღება შერულების სპეციფიკური მანერაც — ქართული ხალხური სიმღერა უფრო გახსნილი ბგერით იმღერება). ამ შემთხვევაშიც გვჭირდება კომპოზიტორთა შველა. მათ როული ბუნების ხალხური სიმღერა ისე უნდა მიუხადაგონ ვოკალურ ანსამბლებს, რომ ქალაქელ ბავშვებს სწავლა გაუადვილონ. მათეე ვეალეობათ რეპერტუარის შექმნა სხვადასხვა შემადგენლის ინსტრუმენტული ანსამბლებისათვის, ძირითადად, ხალხური და კლასიკური მუსიკის ყვიდაზე. ამგვარი კამერული ნაწარმოებები სტიმულს მისცემენ სახალხო მუსიციერების გაერცელება-განვითარებას. ეს ტრადიცია საქართველოში ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დამდეგს დიინერგა. იმ დროს სწორედ ამ გზით ვრცელდებოდა მუსიკალური ცოდნა ხალხში. დღეს კი ეს მოძრაობა სრულიად შეწყდა.

მუსიციერება აუცილებელი კომპონენტია ახალგაზრდა მუსიკოსის ფორმირებისათვის. ამ გზით ხერხდება კოლექტიური მეგადინეობა მუსიკ.ში, რაც ძალზე ნაყოფიერ შემოქმედებას ახდენს მოზარდის ნიჭზე, განათლებაზე, პროფესიულ თვალთახედვაზე. გარდა ამისა, მუსიციერება ანსამბლურობის კულტურას აწვითარებს, რაც გადაწყვეტია მომავალი ორესტრანტის, სოლისტისა თუ კამერული მუსიკის ნებისმიერი შემსრულებლისთვის. მუსიციერება შეიძლება ყველგან — სკოლაში, ოჯახში, მეგობართა წრეში.

განსაკუთრებით სასარგებლოა საოჯახო მუსიციერება პრაქტიკა, იგი დადებითად მოქმედებს არა მარტო ნორმ მუსიკოსებზე, არამედ მშობლებზეცაც, რომელთა მუსიკალური გემოვნება, ხშირ შემთხვევაში, აღსაზრდელია.

მოდით, მუსიკას ფართოდ გავუკავით გზა ყოველ ოჯახში, რადგან იგი მოწოდებულია მორალურ-ესთეტიკურად აღზარდოს ჩვენი ახალგაზრდობა.

ის კი, ვინც რადიოსა და ტელევიზორანს გამორთავს სიმფონიური, კამერული თუ ხალხური მუსიკის კონცერტების ტრანსლაციის დროს, ღრმად ჩაუკვირდეს თავის მოქმედებას. დაფიქრდეს, თუ რატომ არის მოკლებული მშვენიერების აღქმისა და განცდის უნარს.

ყველა მოქალაქის — კომპოზიტორის, პედაგოგის, მშობლის ვალია მოზარდთა წინაშე ფართოდ გადოს მშვენიერების საწყაროს კარი, აზიაროს შთამომავლობა ხელოვნების უდიდეს მონაპოვებს. მხოლოდ ამ გზით აღიზრდებიან ჩვენი დიადი ეპოქის ღირსეული, მრავალმხრივ განათლებული, პარმონიული საბჭოთა ადამიანები.

ყველა ნიჭსა და ტალანტზე უფრო დიდი ნიჭი და ტალანტი ბუნებამ თავისთვის შემოინახა. იგი საიმედო დედაობია, რომელსაც ყურდობა ჩვენი პიუზისისა და ხელოვნების დარბაზების სახურავი. გავიდა ხანი, ახლა ადამიანი გაეკვირა ბუნების ტალანტს. მისი ლამაზი კლუის მწვერვალი ხან მცხეთის ჯვართი დააკვირგვინა, ხანაც უფლოს ციხით და ქვეყანას დაანახვა, სიმამლევებსა და სიერცეებს მოჰფინა მრავალფეროვანი და მშვილდათიანი ტაძრები, სატირომლო თაღები — მცხეთის ჯვარი და სვეტიცხოველი, სამთავისი და იკორთა, ატენი და ყინწისი, კვირიკე და ბოლნისის სიონი, კიდევ მრავალი, მსოფლიოს ხალხებისთვის საკვირველებად მერამდენედაც საოცრება, ისე, როგორც ვარძია და საფარა, ნიკორწმინდა და გელათი, გრემი და ალავერდი. საკუთარ თავს გამოუვტყდები და ვეტყვი, რომ ჩვენი დიდებული ერთიმოდერების საფუძველში უნდა ვეძიოთ.

სოლო თუ ჩვენი ძეგლების შინაგანი ხსული და გარეგნული მშენიერება იწწას, ამინდას და სიერცეს ასე ბუნებრივად ერწყმის, ეს შერწყმა ადამიანისა და ბუნების ტალანტისა, ანუ კეთილმოხილური შეჯიბრი ადამიანისა ბუნებისათან.

ასე მოდიოდა, ღრუბელივით ნელა, დიდი ქართული ხელოვნება ფრესკიდან და დეკორატიული ბიძებიდან, კახული ფასადებიდან; სრულყოფილი და შერწყმული მშენიერებით მოდიოდა.

კვლავაც გაგხედოთ ახალი და კეთილი თვალით ჩვენს საქართველოს; ყველა ციხე და ყველა ტაძარი განგებ აუმაღლებია ხუროთმოძღვრის კეთილგონიერებასა და სასრინაობას, აუმაღლებია და ძლიერებით შეუვსია ბუნების იდეალური სიყარეულ. რა სასწაულებრივი ვითარდება, ლამაზდება, ახვეწება და კეთილმოხილდება ბუნების პიუზატი, შემოგარენი ხუროთმოძღვრული ნაგებობისა, რა ფერიაინი და სასრინი ხდებიან მიუვალი ქარაფები და ქანახები, რომლებსაც ხუროთმოძღვრის თვინიერი ფრთები შეხებია.

დიახ, დაიბადა ქართული ქანდაკება ქართული ხუროთმოძღვრების ნეკიდან, მიერთვა აკრძალული ხილი და გამოშვლდა საწყაროს წინაშე.

# კლიერი, პართალი, წმინდა!



ჯანსუღ ჩარკვიანი

მ. ბერძენიშვილი. შოთა რუსთაველის ქანდაკება მოსკოვში.

დადგეს ოპერის ბაღში იაკობ ნიკოლაძის მიერ ხელქმნილი მკერდგაღვილი ბულბული სრულიად საქართველოსი და ასალი ქართული ხელოვნების გულში აინთო ათასი კელაპტარი. ასე აღმოგჩნდი საუკუნეების წიაღიდან მოტანილი ფიქრების პირისპირ.

და აი, გადავწყვიტე, კვლავ ჩამოვუარო და მოვიწასვო გამოჩენილი ქართველი მოქანდაკის მერაბ ბერძენიშვილის დარდი და სისხარული, ქვაში და ბრინჯაოში გამოკვეთილ გმირთა და მუსათა უკვდავება.

საქართველოში გაჩნდნენ ძეგლები. აფერუმ, ჩვენი დიდი ხელოვნების დიდ ჭირისუფლებსა და ქველმოქმედთ. მაღლობის მეტი რა გვეთქმის. დიას, მომძლავრდა, მოძლიერდა, დრომაც ხელი შეუწყო და აღორძინდა ქართული სკულპტურული ხელოვნება.

ჩემსავე თავს ვეკითხები, ყოველგვარი ქვენა აზრებისა და ქვეტექსტების გარეშე, რას ნიშნავს ასეთი შემობრუნება? მარტოდენ ყურად-

ღებას? რა თქმა უნდა, უთუოდ დიდ ყურადღებასაც, მაგრამ კიდევ ჩაეუფიქრდეთ, — ამ ნახევარი საუკუნის მანძილზე თავის სიტყვას ამბობდა ქართული ქანდაკება, დღეს კი, იქნებ დღეს უფრო მძაფრად იწყება ჩვენი სამოქანდაკეო ხელოვნების აღორძინება? ვინ იცის...

მოვიდა თაობა, რომელთა წარმომადგენლებიც ახლა უკვე შუახნისანი არიან; რა ექნათ, რითი ეხელმძღვანელათ? რითი განსწავლულიყვნენ? იტალიური ხელოვნებით, ბერძნულით, ქართული სურთომოდვრების დიდებული ნიმუშით, ნიკოლაიძიდან მოყოლებული სამიოდ ჭუმბარიტი შემოქმედის დახვეწილი გემოვნებით თუ სასოტბო და დითირამბული ხელობით, რომელსაც ერთ პერიოდში საოცრად დიდი გასავალი ჰქონდა?

„წესია სამშენ აღმშენთა პირველ საფუძვლის დაღება“.

იქნებ, შენს განუმეორებელ ტანჯავასა და წამებას, მღელვარებასა და სისხარულს — შენს



ჭეშმარიტ ხელოვნებას, თავად უნდა დაუდო საფუძველი? „თქმულა სიბრძნესთან სიგიჟე, ვითა ცოცხალთან მკვდარია“. პოდა, მეც მანდ გახლავართ, შეიძლება ვცდები და ჩემი საკუჭნაო სამხეობე გამომაქვს? თუ ასეა, პატიებას ვითხოვ, რადგან ეს ფიქრები უფრო პოეტისა და მეგობრის ფიქრებია, ვიდრე თუნდ დილექტანტი ხელოვნებთმცოდნისა.

ესეც დავითი, დავით გურამიშვილი, მოქნილი ოსტატის მიერ ცეცხლში გამოწრთობამდე გარბილებული რკინა. მოუსყიდავი და ალალი გამოხედვა აქვს მერაბ ბერძენიშვილის დავითს, ცოდვაკაცია მერაბ ბერძენიშვილის დავით გურამიშვილი...

ძველი დროის ელვარება მწარედ გამოგრთის მის ძლიერ პიროვნებაში, რის ხმალი, რა ხმალი, მოაქვს ქვეყნისოდენა ფიქრი და იდეა, რწმენა და საუნჯე სიბრძნისა, ჭირი ქართველისა, მოაქვს ნაყოფით სავსე მწვანე ხე „ყმაწვილთა დასარხეველად“. მოაქვს საწუთროს ბერწოვნება და მოუნათლავი ლექსები. უტეხი და

ჭიუტია იგი, ათას კაცს შერეებს თავისი ირგვლივ და შემდეგ ნუსსავს, იმონებს. ასეთი სახე მხოლოდ დავით გურამიშვილს შეიძლება ჰქონოდა. ერთ ჩემს ნაცნობს ქანდაკებამიც მომბარა დავით გურამიშვილი სურდა ენახა, აი, სწორედ ისეთი, ნიკოლოზ სანიშვილის მშვენიერ ფილმში რომ თამაშობს - აწ განსვენებული გიორგი შავგულიძე. რას იზამ, ის დავით გურამიშვილი ნიკოლოზ სანიშვილისა და გიორგი შავგულიძეს ეკუთვნით, ეს დავით გურამიშვილი კი — მერაბ ბერძენიშვილს. კიდევ არსებობს დავით გურამიშვილი უჩა ჯაფარიძისა, ბევრი სხვისიც... ასე რომ ჩემს ნაცნობს მინდა მოვახსენო, კაცმა არ იცის რომელია მართალი დავითი, ქეი იგი, ნამდვილია დავითი.

რომელი ჯობდა: პოეტი დავითი თუ დავითი მოლაშქრე? დავითი ბრძენი თუ დავითი მხენელი? რომელი დავითი უნდა შეინახოს ქართველის მეხსიერებამ?

„ბრძენი სიტყვითა დარჩების, ოსტატი თავის ხელოთა, ზუცესი წირვით, ვჰპარი შორს წასვლით-მოსვლით მნელითა,



მ. ბერძენიშვილი. მუღა.



მოლაშქრე სისხლის ქცევითა, მხვნელი ოფლითა  
ცხელითა,  
ვლამა კარის-კარ თხოვნითა — შენა გწაღს აწ  
რომელითაუ“

ვერ გამოვაჩინეთ დედაქალაქის ეს ბრწყინვალე გამარჯვება იმრიგად, როგორც ვადარებოდა. სხვა ჩქებოდა, — დაგვედგა ქაშვეთის წინ, სვეტში, ბრძენი და სულით ხორცამდე ქართველი პოეტის ძეგლი, რომელიც ბევრს შემატებდა თავად ბრწყინვალე ძეგლს, ქაშვეთს.

ჩვენი დიდი ცხოვრების, ჩვენი დიდი და ღრმა ისტორიის ყველა მონაკვეთს თავისი მზე სჭირდება, რომ ნათელი მოჭფინოს დროის ფორმასა და შინაარსს, ჭირსა და გამარჯვებას.

ეს მზე ხან ხალხია, ხანაც გამოკვეთილი ერთი პიროვნება, პიროვნება-ტალანტი, რომელიც ვეებერთელა, გამადიდებელი შუშით აკვერდება ისტორიის მიერ შორს მიტოვებულ წირტილებს. მშვიდი ალტაკებით გადმოაქვს ხალხური ზეპირსიტყვიერებიდან და ლეგენდებიდან, ანდაზებიდან და ზღაპრებიდან, გველეშაბებთან და ფასკუნებთან, ურჩხულებთან და გრიფონებთან მებრძოლ წმინდანთა და სახალხო გმირთა სახეები. სულს უდაგამს იმდროინდელს და დამეკითხებით აგუებს დღევანდელ ყოფასა და გარემოს.

დაიხ, ეს უკვე დიდი ტალანტის საქმე გახლავთ.



მ. ბერძენიშვილი.

მუხა.

„მაშინ კარგია კაი უმა,  
რა დილა ბინდი დგებოდეს,  
იყვამდეს გრილსა რკინასა,  
ომს ვიქამ ემზადებოდეს.  
ხვალი რა ხრავდეს ლაგამსა,  
წალმა-უკულმა დგებოდეს,  
ეთოჭროვებდეს მხედარი,  
ტყვია ტანჯელა ხვდებოდეს“.

გიორგი სააკაძე, მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილის დაუმცხრალი ენერჯისა და მღელვარე შთაგონების გვირგვინოვანი ნაყოფია. მამულის დასაცავად თუ მამულის დასახსნელად ამხედრებული დიდი მოურავი მზადაა ყველასა და ყველაფერს შეეჭოდეს, ურჯულოსა და უწმინდურს, უგვანოსა და უსახურს.

ურთულესი მიზნის წინაშე დადგა ავტორი,

როცა მოისურვა შეექმნა მძაფრად მრისხანე და თავგანწირული ქართველი მხედართმთავრის სახე.

თუ დიდ ბრძენკაცსა და დიდ პოეტზე, გურამიშვილზე მუშაობისას ავტორს ხელთ ჰქონდა „დავითიანი“, რომელიც ტყუპისცალია გადახვეწილი და ჭირგამოვლილი პოეტისა, სავიორგი სააკაძეოდ შედარებით ძუნწია ჩვენი ისტორიული წყაროები; რაც შეეხება ხალხურ ზეპირსიტყვიერებას, ძალიან ცოტა თქმულა გიორგი სააკაძეზე, აქა-იქ, კანტი-კუნტად, პაატას თუ მოიხსენიებენ ხოლმე.

დაიხ, რთული და ხელშეუხებელი იყო ბერ-

ძენიშვილის მიზანი, მაგრამ მიზანსმიღწეული კაცი უკვე აღარაფრად აგდებს წარსულ ტანჯვასა და ცეცხლში გამოვლას. მ.ს სწორედ ასეთი მიუწვდომელი გრიგალის მოთოკვა სჭირდებოდა, ასეთი გმირი, ასეთი კაცი, ასეთი ცხენი, ასეთი სატევარი, ასეთი ლაგამი.

პირველი შეხედვითვე ბრძოლაში ებმები, იმითანა ხარ, ცხენი და კაცი ერთიანად იბრძვის; ერთი შეხედვით, „თავისუფლება“ ჰქვია ამ დაუმცხრალ ჟინსა და ეროვნულ ენერჯიას. ღიახ, ცხენსა და კაცს ერთ მთლიანობაში აღიქვამ, ორთავს, დიდ შორავს — გიორგი სააკაძეს, ვეებერთელა ხმაღს რომ დასჭიდებია

და თითქმის გაუწიშვლებია, და მოჭიხვინე განწირულ ულაცს, რომელსაც ქარში დაბერილი ნესტობიდან, მზის სხივეებით მილიონი სატევარებით გამოუკრთის დაუოკებელი ფრტინევა და გახელებია.

„ახლო მტერსა არ მოუშვებ,  
შემორტყამ ვალავანსა“.

ამას წინათ, გამოჩენილი უკრაინელი პოეტის ვიტალი კოროტიჩის წერილი მივიღე. მწერდა, უსაზღვროდ შევიყვარე საქართველო.

სხვა შთაბეჭდილებებთან ერთად, მესაუბრა მერაბ ბერძენიშვილის „გიორგი სააკაძეზე“.

„გიორგი სააკაძე საერთოდ ქართველი რაინდის, ქართველი გმირის თუ მხედართმთავრის ზოგადი სახეა, რომ ის არამც და არამც ერთი პიროვნება არ არის, ეგ ის გმირია, რომელიც სამამულო ომის დროსაც იცავდა საქართველოს“.

უკრაინელმა პოეტმა ასე გაიგო; ვინ იცის, შეიძლება ასეც იყოს. ერთი კი, ჩემთვის აღიარებული სიჯიუტეა, აღიარებული ფაქტია, ნახევრად იუმორით მოგახსენებთ, ამხელა ხმლის ვადის მოზიდვას ერთი გმირი ვერ შეძლებდა, მთელი საქართველოა გამხედრებული, გააფთრებული ერთ თავდადებულ რაინდში.

ჩემის ღრმა რწმენით, ამ ქანდაკებასაც სხვა უფრო შესაფერი ადგილი ეკუთვნოდა; ახლა, რაღა თქმა უნდა, უკვე გვიანია.

„...თავს აღწევს ლაგამს  
და უსივრცოა მისი კენება“.

მ. ბერძენიშვილი.

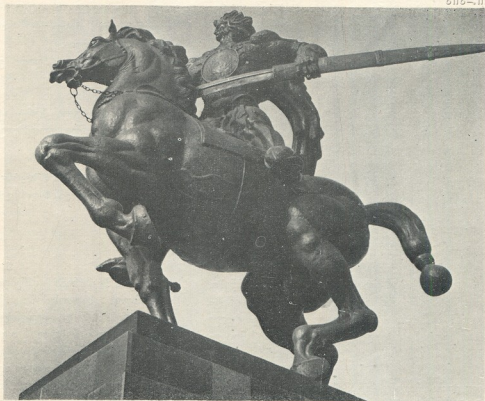
ზ. ფალაშვილი.



ძვირფასი და მზისფერი ცეცხლი გინთია გზადგზა, როცა სიკეთეს თესავ, უსაზღვროდ ხანგრძლივი და სინათლით სავსეა დღე, როცა სიკეთეს ეტებ. სიკვდილ-სიცოცხლის ველზე განფენილია მწუხარება დედათა და გულის სწორთა, მაგრამ ადამიანის გაუტყეელი ნებასურვილი ხნავს და თესავს. იმკის და ფეკავს, ხვდება და ისტურებს მტერსა და მოყვარეს.

ა რ ა შ ე ნ დ ა ს ს ა დ ო ლ ა შ ე ნ ი ე ნ ა ც ე ლ ე ბ ო დ ა, ვ ე რ კ ე თ ი ლ ს — ვ ა რ კ ე თ ი ლ ი, ა რ ა ხ ლ ო? ხ ე ლ ი ა რ ა ხ ლ ო ა მ ქ ა რ - თ ო ლ ს მიწასო, ამბობდა ქართველი. სულ ვიდაცის ხმაღს ვიცელებდით, ან ხმაღს ვუწვევდით, ან მჯიღს ვუღერებდით, ან ლექსით ვემუქრებოდით და საკუთარ სულს ვიმხნევედით.

„ფხვზე სიკვდილი გვირჩვენის, დაჩქობლ არსებობასა“.



მ. ბერძენიშვილი.

გ. სააკაძე.

„კიდევაც დაიზრდებიან ალგეთს ლეკვები მგლისანი“. და აი, ორი დედიშობილა ბიჭი, რომლებსაც მკლავებზე უსვენიათ ისევ და ისევ საქართველოს ვეება ხმალი, ორი ფეხებგაჩაჩხული ბიჭი, ქართველის დედის წინ გარინდებულა. პაატასავით განწირული ორი დედიშობილა ბიჭი, განწირული კი არა, მამულის სამსხურპლოდ გამზადებული...

სახვითი ხელოვნების ეს უბრწყინვალესი სახეობა — ქანდაკება — მე ასეთი სამებით წარწომიდგენია: ძლიერი, მართალი და წმინდა. დიას, ეს ის სამება გახლავთ, რომელიც კეთილი ხმითა და ღალადებით მიაცილებს მერაბ ბერძენიშვილის მუზას ადამიანებადმდე, ხალხმდე. ბედნიერებაა, საყოველთაო ბედნიერებაა, როცა ნაწარმოებში ერთადაა შერწყმული მაღალმხატვრობა და იდეა; და რა გასახარია, რომ მერაბ ბერძენიშვილის შემოქმედებაში ეს მუდამ ასეა.

ალგეთის მხარე, საქართველოს ამ უძველეს

და უწმინდეს მიწას, ჩვენი გმირი წინაპრების ძელებით გაპოხილ მიწას, მართლა დაამშვენებს „კიდევაც დაიზრდებიან“ — ძლიერი, მართალი და წმინდა ხელოვნება.

„აი ეს გოგო ჩემთან ახლო, ახლო მოვიდა: რა ლამაზია, რა წარბაცო და მშვენიერი. იქნებ ის როსმე დაეისჯრა ოცნებას ჩემსას, როს გააფხულის ღამე სივრცეს რიდეებს ჰფენდა, როცა ჰევაოდნენ გააფხულის ცაცხვის ხეები, და იაღონი გულსაკლავად ვარდებში სტვენდა“.

„ხელოვნებაში“ განსაკუთრებით ნათლად გამოთქვადნა მოქანდაკის ინდივიდუა-



ლობა. არაპროპორციულობით შექმნილი პროპორციულობა მომდინარეობს ისევ და ისევ ქართული სურთომოდებრივადან, კერძოდ, მისი ფესვი კვლავ უნდა ვეძიოთ „სვეტიცხოველი“-ში“, რაც გამოიხატება მისი ხაზგასმული ასიმეტრიულობით შექმნილ სიმეტრირებში. ამ საოცრად ძლიერ ფიგურაში, გამოკრთის ანტიკური პლასტიკის კეთილშობილება. სხვა სივრცე არა ჰქონია ამ დიდებულ ქანდაკებას, ვეებერთელა სასახლის წინ, მკლავებგაშლილ და გამოღვიძებულ მქუხარებას, გამოდარებულ სიმღერას, სწორედ რომ ასეთი, უსაშველოდ ხორცშესხმული და მკერვი სხეული უნდა ჰქონოდა. მე კარგად მახსოვს ზღვა ხალხი, რომელიც გაოგნებული უმზერდა ამ საოცრებას და ვერ გაეგოთ საქმის ვითარება.

ასლა იგივე ზღვა ხალხი, იგივე ადამიანები, თვინიერი და შეგუებულნი, უნებლით შემოხვებიან და ვერც კი წარმოდგენიანთ ის ძველი უფერხული სიყარვილე, რომელიც ამ ქანდაკების მაგიერ იდგა ადრე ფილარმონიის წინ.

როცა არაპროპორციულობაზეა საუბარი, ყოველთვის მაგონდება მიქელანჯელოს დავითი. მე მაგონდება, ხოლო გამოჩენილი ხელოვნებათმცოდნე ვიქტორ ლაზარევი მიქელანჯელოს დავითზე ასე ამბობს:

„მას არაპროპორციულად დიდი კიდურები და მძიმე თავი აქვს, რითაც ხაზგასმულია ყმაწვილური ხასიათი სხეულის აგებულებიანა. დიდებულად ჩამოსხმული ხელები და ფეხები მარტო ფიზიკურ სიძლიერეს კი არ გამოხატავენ, არამედ ხაზს უსვამენ სულის ძლიერებასაც.“

ქუსს სტეაკ საყარძელში დაგუბებული ქართული სიმღერა. შემდეგ წყნარდება და წყნარი მუსიკა ეფინება ხეებსა და შადრევნებს, ჩიტებსა და სართულებს, ადამიანებსა და იარაღებს, სვედითა და სიხარულით სავსე თბური ბაღს. მაღალ საყარძელში მორჭმით ზის ქართული მუსიკის მეფე — ზ ა ქ ა რ ი ა ფ ა ლ ი ა შ ვ ე ლ ი, თავს მოგუნუნე ქართული ხალხური პანგების ნათელი ადგას. უნებური სევდა მეუფლება, როცა ზაქარია ფალიაშვილის ქანდაკებას ჩავეული ხოლომე...

დიხს, არსებობს მშვენიერი სევდა, რომელიც თრგუნავს და გაიწყებს ლამაზი დღეების მესაფლავეებს, უკეთურ და უზნეო ადამიანებს. გაიწყებს და გარჯავს ანგლოზების ფრთით მოტანილ მშვენიერ ფერებში, სიხრბულ, ელ-

ვარე საღამოებში. უსმენს თბილისი თავის გულანთებულ მუსიკოსს, ათასი საიდუმლო კვლავ ამოუხსნელია.

დიდი საუკუნარია, დიდი გაბედვაცაა, წარმოიდგინეთ — გაივლი რამდენიმე ნაბიჯს და ნათეს მთავფენს აკაკი წერეთლის ბრწყინვალე სკულპტურული პორტრეტი, რომლის ფასი, რა თქმა უნდა, დიდებულად იცის მერაბ ბერძენიშვილმა.

„გული სავსეა წუნარი სიმღერით,  
სულში ვარსკვლავი ბედის გაბრწყინდა.“

თითქოს საკმარისი იქნებოდა მერაბ ბერძენიშვილის ხელოვნებაში ხალხური ზეპირსიტყვიერებიდან და ლექსდებიდან გადმოსულ გმირთა მძაფრი სახეები, მაგრამ შეუძლებელია ხაზგასმით არ აღვნიშნოთ უძველესი და, ამავე დროს, ქართული, ისტორიულ-მითოლოგიური თემა, რომელმაც საოცრად თავისებური განხორციელება ჰპოვა ჭეშმარიტად დახვეწილი და გამარჯვებული მოქანდაკის შემოქმედებაში.

ეს უძველესი და ისტორიულ-მითოლოგიური თემა გახლავთ „მე დეა“. როგორც ლიტერატურაში, მე ვიტყვი, აქაც, ესე იგი ქანდაკებაშიც, დიდა მისი ფილოსოფიური სიღრმე. უცებ შეგეფიება, ღრუბლივით გულჩაგვეული, ეს განწირული და აფორიაქებული ტალღა, რომლის ფონზე მისივე გაგრძელებად მოსჩანს ვეებერთელა შავი ზღვა.

მოსჩანს როგორც გაგრძელება, ანუ უსაშველოდ დიდი უბედურება, რომელიც თავისკენ ეწევა სიხზარულსა და ტრაგიზმით სავსე გრძელ მედვას. ხოლო ეს ტრაგიზმი შინაგანი გამომატველობით იმდენად ენერგულია, რომ ირგვლივ იკარგება და ცარიელდება შემოგარენი, რჩება მხოლოდ მედეა — განწირული და აფორიაქებული ტალღა და მისი უბუნებოვი გაგრძელება — შავი ზღვა.

„ჩემს მიზანს ვრჭავ  
სიყვარული,  
აზრს — სიყვარული.“

თუ დავით გურამიშვილის შთამბეჭდავი სახიდან გამოკრთის ძეინვა და ძლიერი ჯავრი, სულ სხვაანარადაა ნაგებ-ნაშენები შოთა

რუსთაველი. იგი საოცრად ძლიერი და ამაყია, მეფე თამარით ცეცხლმოედებული ბრძენი და რაინდი, მტერ-მოყვარეზე ჩაფიქრებული, მაღლიდან დასცქერის უსაზღვროდ გამეტბულ ქვეყანას, ჯვარცმასა და ეშაფოტს, განსჯასა და განდგომას, შურსა და მერეხელობას. იგი მაღალი, იგი მეფური, იგი ამაჯდარი, ჰგავს გამოცხადებას, რომელსაც მოაქვს რწმენა და იმედი, გათენებული ჭეშმარიტება, კაცთ-მოყვარეობა და სიყვარულის ფერადი მინდვრები. უფრო თვალშისაცემად დიდი უნდა ჩამოესხათ, რათა ბრინჯაოშიც გვერდით ამოსდგომოდა მსოფლიო პოეზიის ღმერთებს.

როცა მერაბ ბერძენიშვილის ჭეშმარიტ ხელოვნებას ვკითხულობ, მახსენდება ჩურლიონისის სიტყვები:

„ფართოდ გახელილი თვალებით, ბავშვის თვალებით უნდა უმზირო ყველაფერს, რაც მშვენიერია, უნდა დაივიწყო საიდან მოდისარ და სად მიდისარ“.



მ. ბერძენიშვილი.

დ. ვურაბიშვილი.

ახლა მთავარია ქმედითი ძალა, ახლა მთავარია სხეულში ვერდატეული ენერჯის მოვლა, გაფლანგვა კი არა, კვლავ მინდა გავიმეგრო, მოვლა! ახლა განსაკუთრებით უნდა მოვუაროთ ნაყოფით საფესუსა და დამძიმებულ ხეებს. მერაბ ბერძენიშვილი და მისი თაობის უნიჭიერები მოქანდაკეები (ისინი ბევრნი არიან) ლამაზი ამბებივით მოსდებიან საქართველოს და ამშვენებენ, ავირგვინებენ და გვირგვინოსანსა და მშვენიერს ქვეყანას ანახებენ.

ასე ცისფრად ღამდება და ვარდისფრად თენდება თბილისისა და კასპში, აღლურსა და ბიჭვინთაში, გურჯაანსა და მთაწმინდაზე, მოსკოვშიც, ყველგან, ყველგან, სადაც კი მერაბ ბერძენიშვილის ტალანტის შუქმა შეაღწია.

ასე მგონია: „შოთა რუსთაველი“, „დავით გურამიშვილი“, „გორგი სააკაძე“, „ხელოვნება“, „მედეა“, „იდილეც დაიზრდებიან“, „მარჯანიშვილის პორელიეფი“, ერთიანი სკულპტურული კომპოზიცია, ანსამბლური კომპოზიცია გახლავთ, რომელსაც სახელად დაერქმეოდა: „ძლიერი, მართალი, წმინდა“.

გულის ზარი რეკავს და რაღაც კარგს მაუწყებს, კარგი ამბავი, ზარო, კარგი ამბავი, — ვამბობ ჩემთვის.

ხმაურობს დიდი ხელოვნება...

„ასე ხმაურობს პოეზია, ვეფხვი და ქარი“.

# ქართული ხალხური სავსატყურო სარეწავი

უჩა ჯაფარიძე

მსწრემის პირობების თავისებურებანი განსაზღვრავს არა მარტო ხალხური ხელოვნების ხასიათს, არამედ ხალხურ არქიტექტურას, ხალხურ სიმღერებსა და ცეკვებს, სამხარეულობას კი.

ძველად მოუხერხებელი გზები, შეზღუდული საკუროკავშირი განვითარებული მრეწველობის ქვეყნებთან და საკუთარი მრეწველობის განვითარების დაბალი დონე აიძულებდა ხალხს ან თვითონ შექმნა ქსოვილი, ტანსაცმელი, სალინები, ავეჯი, ან მათივე წრიდან გამოხეული ხელოსანისთვის დაევალებინა იარაღის, საიუველირო სამკაულის, სპილენძისა და თიხის ჭურჭლის დამზადება.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ხალხური სამხატვრო სარეწავის არსებობა დაკავშირებული იყო ცხოვრების ძველ წესთან, მაგრამ დღეს, როდესაც ეს წესობა რადიკალურად შეიცვალა, გაქრა ის ვითარება, რამაც განაპირობა ხალხური სამხატვრო სარეწავის არსებობა. საერთის, კიდობნის თუ მოჩურჩუმებელი სავარაზდის მავიჯობა ახალმა ავეჯმა გასწია. აღარ იხმარება სპილენძის ჭურჭელი, რომლის ადგილი ემაშობა და ალუმინმა დაიკავა, აქა-იქ შემორჩა ხალხური ტანსაცმელიც, თითქმის სულ მივიწყებულია ქარგვის ხელოვნება, ადრე კი მამაკაცისა და ქალის ხევესურული ტანსაცმელი იკავშებოდა არა მარტო ნაქატირად, არამედ ოქროთი და აბრეშუმითაც, ქალაქელი ქალის ჩაცვობასაც მრავალფეროვანი იყო, მამაკაცის კი — უფრო მარტივი. გააკლებოდა მანინდელი საიუველირო ტექნიკით. ქარჭაყვის, მწლების და ხანჯალების მოკაზმულობა, სუფრის ტრადიციული ჭურჭელი — სურა, აზარაფლა, ყარაგა, თასი.

ძველმა სარეწავმა დიდი ხანია შეწყვიტეს არსებობა და დღეს ჩვენში ყველა ცდა სარეწავის ხელოვნურად აღდგენის, შედგენს არ მოგვეცემს, თუ არ შევქმნით ახალ პირობებს მათს შრომის არსებობისთვის და ასალ მოთხოვნისა და მოსურველს. სწორედ ეს არის ხალხური სამხატვრო სარეწავის აღორძინებისა და შენარჩუნების ერთადერთი სწორი გზა. თუმცა ყველა სარეწავი ერთნაირად არ არის დევრადირებული. მიიანის საქართველოს ბევრ რაიონში, სადაც დღესაც იხმარება ხალხური ტანსაცმელი, კიდევ არიან ოსტატები, რომლებმაც იციან ნაყმანი ჭრელი წინდების, ფადრაგებისა და ხურჯინების ქსოვა, ქალისა და მამაკაცის ტანსაცმლის დეტალების ამოჭრაგა.

ყველაზე მეტად დაზარალებენ ქალის სამხატვრო სარეწავი, მთლიანად შეწყდა სპილენძის ჭურჭლის დამზადება. აღარ არის ცოცხალი არცერთი ძველი ოსტატი-იუველიერი; ის ახალგაზრდობამ კი, რომელიც სათიურეო ნაკეთობას ქარშივებს მსხდვებს, მუშაობის ტექნიკით გადამხატვა ქართული საიუველირო ხელოვნების ძველ ტრადიციულ ჩურჩებს. მათი ნაშეუქრები, რომლებიც დღეს ოდით რადონობით იყიდება სასუქრების მათაზობიში, ოცნა თუ მოგაგონებენ ძველ ქართულ სამკაულს. ვინც აკრავდ იყნობს ძველ, საიუველირო ნაკეთობებს, ძვირფას საკაულებსა და ვერცხლის ჭურჭელს, თანამედროვე ნაყე-თობებზე შეუძლია თქვას, რომ ისინი წარმოადგენენ არა მდინება მანდილ ქართულ საგნებს, რამდენადაც საგნებს, შესრულებულს „ქართულ სტილით“.

ეს, კერძო წოდებული „ქართული სტილი“ შეიძლება ერთგვარ სამშრომბასაც წარმოადგინებს ძველი ქართული მხატვრული ოსტატობის აღორძინებისთვის. ამგვარად ცდი-

ლობენ მიადწონს საგნის რაც შეიძლება მაღალ გარეგნულ ეფექტს და ხაკლები შრომა და დრო დახარჯონ მის სრულყოფაზე.

მხატვრულ-სასუვენეირო ნაკეთობათა დამზადებას ბევრმა მოკიდა ხელი, უმთავრესად ახალგაზრდობამ, მაგრამ უმრავლესობას არ გაანია არც სათანადო ცოდნა თუ ტექნიკური მომზადება და, რაც მთავარია, საკმარისად გაზეთიარებული მხატვრული გემოვნება. მათ გადაიღეს ჭედური ხელოვნების საუკეთესო ოსტატების — ირაკლი ონიანურის, გურამ გაბაშვილის, კობა გურულის, კერამიკოსების — რუხი მხატვრეების, რუხი იაშვილის, ალექსეაბაძის, ნანა კიკნაძის ხელოვნების მხოლოდ წმინდა გარეგნული ხასები, კომპოზიციური ავების სიმკვეთრისა და სიხუსტის გარეშე, რაც ახასიათებს ამ სინტერეს მხატვრების შემოქმედებას. აქედან მივიღეთ ის ჭედლები, რომელსაც ახლა უწოდებენ „ბაზრის“ ჭედლებობას: გრძელი სახები, წამოწეული ყლითი, თვალბოტი, რომლებიც გამოდინან საბნის კონტურის გავით. ნაცვლად ძველად არსებული უსტები და კომპოზიციურად ნათელი გამოსახულებისა, მივიღეთ ორნამენტებით გადატვირთული კომპოზიციები. ამთვე ახსენება საიუველირო საქმის ტრადიციული, ძველი ქართული სვავდას თითქმის მთლიანად მივიწყება. მის ნაცვლად გავრცელდა მარტივი, დადუღებული ფილიგრანული ტექნიკა.

ამრიგად, დღეარაკია არა მარტო ხალხური სამხატვრო სარეწავის აღორძინება-შექმნაზე, არამედ ამ საქმის განვიარების სწორი მიმართულებაზე, წმინდა ქართული ხალხური ხელოვნების ტრადიციებზე. ამ მხრივ ბევრი რამ გააკეთა საქართველოს მხატვართა კავშირმა. აღსანიშნავია დოცენტ დავით ციციშვილის ღვაწლიც.

1957 წელს მხატვართა I საკავშირო დამუშებნელი კრილობის შემდგ, საქართველოს მხატვართა კავშირში ჩამოყალიბდა დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სექცია, რომელმაც გააერთიანა მხატვარი-კერამიკოსებისა და ლითონის მხატვრული დამუშავების სპეციალისტები. შემდგომში ეს სექცია გარდაიქმნა იმ ორგანოდ, რომლის საშუალებითაც საქართველოს მხატვართა კავშირი შეგავლენას ახდენდა ჩვენი რესპუბლიკის სამხატვრო წარმებების განვითარებაზე.

მათვე წელს საქართველოს მინისტრთა საბჭოს დადგენილებაში „საქართველოში ხალხური სამხატვრო სარეწავის აღდგენის, დაცვისა და განვითარების ზომების შესახებ“ შეტანილი იქნა პუნქტი, რომელიც ეხებოდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ხისა და ლითონის მხატვრული დამუშავების გაყოფილებების ორგანიზაციას. ამ განყოფილებების საფუძველზე თბილისის სამხატვრო აკადემიაში შეიქმნა ასალი დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტი. იგი აზრდავს იმ მხატვართა კადრებს, რომელიც ამოცანა ამტკიცდ მივიწყებული ხალხური დეკორატიული ხელოვნების სვავდასხვა სახის აღორძინება.

ამ დროიდან დეკორატიული ხელოვნების განყოფილება მხატვართა კავშირის ყველა გამოყენებულ მომწოდებელს. ქართული ხალხური ტრადიციების შესაფერისად შესრულებული საუკეთესო ნიმუშები დემონსტრირებული იქნა საკავშირო და სასულგარეთის გამოფენებზე (მოსკოვში, ვერმანიაში, საფრანგეთში, პოლონეთში, ჩეხოსლოვაკიაში), საერთაშორისო გამოფენებზე (მონრეალსა და ოსაკაში) და აკვლავად დიდ მოწონებას იმსახურებდა.





მხატვრული სასოგადოების დიდი ყურადღება მიიპყრო ქართული დეკორატიული ხელოვნების განყოფილებაში ამიერკავკასიის რესპუბლიკების შარშანდელ გამოფენაზე მისსოგობი, რომელიც მიეძღვნა სსრ კავშირის შექმნის 50 წლისთავს.

უკვე აღინიშნეს ის ფაქტი, რომ ხალხურმა მხატვრულმა ხელოვნებამ მთლიანად შეწყვიტა არსებობა; ადარ არინ ძვილი ოსტატები — გიორგი ხანდაშაშვილი, ძმები — თომა და ამბროსი ჯიქიები, ზუგდიდელი ოსტატი ძამაძიძე, მჭარბველი ანასტასია ჯანიდელი და მრავალი სხვა, რომლებიც თავიანთი (იონა და ხელოვნება არ გადასცეს ახალგაზრდა თაობას. ამიტომ მათი საქმე და ოსტატობა ხელახლა უნდა აღორძინდეს; ამის გაკეთება კი შეუძლიათ სპეციალურ სამხატვრო განათლებამოებულ ადამიანებს, რომლებიც ამთავრებენ თბილისის სამხატვრო აკადემიას თა მხატვართა კავშირის წიგნები ხდებიან. ჩვენი ამოცანაა სწორად წარვმართოთ მათი მუშაობა.

სულ სხვაა სოფლის სარეწები. მათი განვითარება ადვილად უნდა ხდებოდეს. საქართველოს მიიან რაიონებში ჯერ კიდევ შემორჩენილია სამხატვრო წარმოების ჩვევები. ზეგურეთსა და თუშეთში შეიძლება შეიქმნას ნაწილობრივ ნაქსოვი წინდების, ფარდაების, ჯეკიმების წარმოება. ღამწადღეს სხვადასხვა ზეგურული ნაკეთი მორთული ჩანთები და სხვ., მაგრამ ამისათვის საჭიროა ვარკვეული საორგანიზაციო მუშაობის ჩატარება.

ამჟამად სამხატვრო ფონდი და ფირმა „სოლიანი“ ცდილობენ მოსახლეობისგან შეიყიდონ სპეციალნი თუ ნაქსოვი ფესხაძელები (თუშური ჩითები და ზეგურული თათები), მაგრამ ისინი ძალიან ძვირია (25-30 მან.). ეს ბუნებრივია. მქსოველი ქალი თვითონ რეკებას მატკალს, ხელოთ ჩეჩას, რთავს პირველი ძაღს. აერთებს სამ წყრს, რთავს და მხოლოდ ამ პროცესების შედეგ იწყებს ჩითების ქსოვას. ი. შრომის 60-70 პროცენტს იხარჯება დამხატვრე თეორიულ ცხადია, ბევრად უფრო იოლია ამ პროცესების მანქანური წესით შესრულება.

მაგრამ არც ფირმა „სოლიანი“, არც სამხატვრო ფონდი და არცეულ სხვა ორგანიზაცია, რომელიც სასურველი ნაკეთობა რეალზაციას აწრმობს, არ გაანია საკუთარი საწარმოო ბაზა, მატკალის ფონდი. სადგებავები და ისეთი ადგილიც კი, სადაც შესაძლებელი იქნება უბრალო სამღობრო ლაბორატორიისა და სახელოის გასსნა.

ამრიგად, ხალხური მხატვრული სარეწების დაცვა-განვითარება ორი მიმართულებით უნდა ხდებოდეს. უპირველეს ყოვლისა. სოფლებში, სადაც ჯერ კიდევ შემორჩენილი არიან ამ ხელოვნების ტრადიციული მხატვრული და ტექნიკური ხერხების მცოდნე ოსტატები, ორგანიზებული უნდა იქნას მატკალის, ხის, რქის, კვრის ნაკეთობის დამწავება. ამასთან საჭიროა თბილისში ჩამოალობოსი ნაწარმფარმობატებისა და ნაწარმების საფაბრიკო წარმოება, რომლებიც შემდგომში ხელოთ დამუშავდება. ამ გზით მივიღებთ იფფასიან და მავლე დროს წმინდა ხალხურ სუვენირებს.

ამ წარმოყებას თუ დავკვიანებთ, შეიძლება იქნ ომხედრო, რომ წარულენ ჯერ კითვე ცოცხალი, ძვილი ტრადიციების მატარებელი ხელოსნები და მაშინ დაკარგული პოზიციების აღსადგინად საჭირო იქნება ბევრად უფრო მეტი ძალისა და სახსრების დახარჯვა, ვიდრე დღეს. ამჟამად კი, თუ სოფლად შეიქმნება თავისუფალი დროის გამოყენებისა და დამატებითი შემოსავლის შესაძლებლობა, დაინტერესებული ახალგაზრდობა შეეცდება მიონდომებით იბრუნოს.

რაც შეეხება ქალაქის ხელოსნურ სამხატვრო წარმოებებს, მათი ამოცანაა სტილის შენარჩუნება და ხალხური ტრადიციების სწორი გამოყენება.

ქალაქის ხალხური ხელოსნობის ისეთი სახეობანი, როგორცაა: კერამიკა, ჭედურთობა და საიველირო ხელოვნება, რომლებსა ამაღი, განსაზღვრული ცხოვრებაც დაკავშირებული იყო სამხატვრო აკადემიის მოღვაწეობას, უკვე დამოუკიდებლად ვითარდებიან. საიველირო წარმოებისა და ჭედურობის ტექნიკა იმდენად მარტივია და მისაწვდომი, რომ არათლი ინსტრუმენტებით კი შეიძლება მის მუშაობა, ამიტომ საქართველოში ჭედურობას ხელი მოჰკადა ყველამ, ვისაც კი არ ვყარება.

დღეს ასე ვარკველებული, თანამედროვე ტექნიკით შესრულებული ჭედურობა არსებითად განსვავდება ნამდვილი, ძვილი ქართული ჭედურობისგან, რომლის ნიმუშებიც შემოსხულია ხელოვნების მუზეუმში.

სამწუხაროდ, არა გვაქვს ერთიანი ორგანიზაცია, რომელიც თვალყურს ადევნებდეს და კრძალავდეს მალაზიის რიტორებში მხატვრულად არასრულმზავიანი ნაკეთობების გათქმნას. ეს ნაკეთობანი გადის სხვადასხვა ორგანიზაციის საჯარო ქსელებში („სოლიანი“, სამხატვრო ფონდი, ცეკავშირი, საყოფაცხოვრებო მომსახურების კომბინატები, სოხუმურნიველიყობის სამინისტრო). ყოველ მათგანს თავიკი სამხატვრო საბჭო ჰყავს, მაგრამ ისინი ყოველთვის როდი არიან დაკომპლექტებული მცოდნე და კომპეტენტური წევრებით. შშირად ერთი ორგანიზაციის სამხატვრო საბჭოც დაწუნებულ სამუშაოს მეორე ორგანიზაციის სამხატვრო საბჭო ღებულობს.

რესპუბლიკაში სამამოდ ბევრია ამ საკითხებში კომპეტენტური ორგანიზაცია. საქართველოს მხატვართა კავშირი გარდა, ხალხური ხელოვნების საკითხებს შეისწავლიან საქართველოს ხელოვნებისა და ს. ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმები, საქართველოს მინისტრთა აკადემიის ისტორიის, არქეოლოგიის და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, მაგრამ ჯერ არ არსებობს ცენტრი, რომელიც უსულმდგანაელებს როგორც ქალაქის (ხელოსნური), ასევე სოფლის (მიწამრეწველური), ხალხური სამხატვრო წარმოების ყველა კლვევით სამუშაოს.

ასეთი ცენტრი თუ შეიქმნება, მან უნდა გამოიკლიოს წარმოების სახეების ტექნიკა, ნაკეთობათა გაუმჯობესებული ნიმუშების დამუშავება, ადრე არსებული სამხატვრო წარმოებების აღდგენა, ისეთ ნაკეთობათა ახალი სახეების შექმნა, რომლებიც შერწყებული ნამუშევართა ძველეთერი მხატვრული ხერხები ახალ ფუნქციონალურ გამოყენებასთან. ამ ორგანიის შეიძლება მიეცეს სასარულრო პრევილოგიის პროფუქციის ბაზარზე გასული ყველა ნიმუშის „უმაღლესი“ კონტროლის უფლება.

ამჟამად ეს ამოცანები უფრო მეტად დგას ფირმა „სოლიანი“ წინაშე, მაგრამ ეს ორგანიზაცია სამეურნეო ანგარიშზეა და არ გაანია სასხრების კლვევითი სამუშაოების ჩასატარებლად, რომელიც თანველ დროის განმავლობაში აანაღარებს დახარჯულ მოხერხ.

მხატვართა კავშირთან შექმნილია ხალხური ხელოვნების შემსწავლელი მხელოლოგი კომისია, მაგრამ ამ სასოგადო ორგანიის მხოლოდ სათათბირო სამუშაოს ჩატარება შეუძლია და არა ქართული ხალხური ხელოვნების საკითხების პრაქტიკული გამოკლევა, რომელიც უკანასკნელი სხვადა იქნება ეტალონების შექმნა როგორც სოფლის, ისე ქალაქის ნაკეთობებისათვის.

ჩვენს ეპოქაში, როდესაც ასე განვითარდა ხალხთა შორის კონტაქტი, თანდათან იზრდება ხალხური მხატვრული სარეწობისდმი ინტერესი და მათი მიღწევების პოპულარიზაციაც სასურვარებია. ამიტომ, ვფიქრობთ, რომ აუცილებელია ხალხური სამხატვრო სარეწების წამყვანი სამეცნიერო კლვევითი ცენტრის შექმნა.

# ერთდროულად

წინ მიღვეს ოციანი წლების ბოლოს გადაღებული ორი ფოტოსურათი, ერთდროულად მიცქერიან იაგო და ყვარყვარე. მათ ანსახიერებდა უშანგი ჩხეიძე. ერთდროულად ჩამესმის ყურში ორივეს ხმა, მართალია, განსხვავებული, ხასიათის შესაბამისად, არამართო ინტონაციით, მაგრამ ორივე საოცრად ბუნებრივი ადამიანური, დროდადრო ხმის ტემპრით მაინც მონათესავე და ნაცნობი...

როგორც ხმით, ისე გრძობით უშანგი სცენაზე თავს არასოდეს იმ ზომამდე არ იცვლიდა, რომ ვერ გვეცნოთ.

სწორედ იმ ხანებში და მერცე ხშირად ზოგი მსახიობი სცენაზე ფიტულს მაგონებდა, რომელსაც არ დაუშურებია გრიმის შესაძლებლობანი, რათა თავი ისე „გარდაესახა“, მაყურებელს იგი ვერასვლით ვერ ეცნო.

როლის შესაბამისად მსახიობის გარდასახვის გარეგნულ მხარეს უშანგი ამდიდრებდა, უპირისპირებდა წარმოსახვის ძალას. პერსონაჟის ხასიათს, ნიღბთან ერთად, ის ქმნიდა არა მართო გრძობით, არამედ, და უპირველეს ყოვლისა, მისი სულის მაყურებლის წინაშე „ძერწვის“ ხელოვნებით. ეს პროცესი იყო სწორედ ის მაგია, რაც ასერიგად იმორჩილებდა მაყურებელს. უშანგის თამაშის დროს ვერც კი შეატყობდი, როგორ ქრებოდა სცენის ჩარჩო, და როგორც ზღვის ტალღა ნაფოტს, ისე გათამაშებდა თავის ნებაზე — ზღვის ტალღასავით ლაღი და ძლიერი ნიჭი ამ აქტიორისა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, უშანგი არასოდეს იქამდე არ მიდიოდა, რომ ის ვერ გვეცნოთ, არასოდეს ბოროტად არ იყენებდა არც გრიმს, არც ხმას, არც სხვა რამ საშუალებას. პირიქით, მისი სცენაზე შემოსვლა და ცნობა ერთი იყო, მაგრამ, ამავე დროს, ხდებოდა ის სასწაულიც, რომ მის მიერ შექმნილ ნიღბში უმაღლესი შეიცნობდით იმასაც, ვისაც ანსახიერებდა; მსახიობი აღარ გიტოვებდათ იმის საშუალებას, არათუ იმ წუთში, მერცე კი სხვაგვარად წარმოგედგინათ გოდუნე, იაგო, ყვარყვარე (და, ალბათ, პამლეტი, ჩქნჩი). აი, სწორედ ეს ორი გარემოება — გამოჩენის უმაღლესი მსახიობის ცნობა და ასევე უმაღლესი უყოყმანოდ მიღება, აღიარება იმისა, რომ უშანგის სახით ამჟამად თქვენ ნამდვილად გამოგვეცხადათ იაგო თუ ყვარყვარე, იყო მსახიობის დიდი ტალანტის, ოსტატობის, ჭეშმარიტი გარდასახვის უნარის დადასტურება. სცენაზე შემოსულს კი არა, უშანგის სცენაზე შემოსვლამდეც, კულისებშივე იცნობდა ხოლმე მაყურებელი. სცენის ახლოს, ქანდარის კუთხეებში მოკალათებული, დალანდავდა თუ არა კულისებში გამოჩენილ მსახიობს, უმაღლესი ასტეხდა, რაღაც განსაკუთრე-



ყვარყვარე — უ. ჩხეიძე.

ლადო ავალიანი

ბუღალ და უცერად, გაცხარებულ ტაშისცემს და ეს ტაშისცემა რასაც ნიშნავდა, უმაღ ზვედ-ბოდა მთელი დარბაზი — მალე უშანგი უნდა გამოჩენილიყო.

ხოლო მისი უკვე სცენაზე გამოსვლა და რამდენიმე წუთს გაგრძელებული მხურვალე ოვაცია ჩვეულებრივი ამბავი იყო. ამგვარი შეხვედრა საყურებლისა მსახიობთან უკვე ისეთ ატმოსფეროს, განწყობილებას ქმნიდა დარბაზში, რომ მდელვარებას, სიხარულს, ჯერ მხოლოდ საყვარელი მსახიობის გამოჩენით გამოწვეულს, რაღაც არაჩვეულებრივის მოლოდინს საზღვარი არა ჰქონდა. გეონებოდათ, ველარაფერი ამ გამშაგებულ ტაშისცემას ვერ შეაჩერებო, მაგრამ... საკმარისი იყო, დასაწყისში ოდნავ შემკრთალი და, ბუნებრივია, ზომაზე მეტად აღლუვებული მსახიობის ერთი უსიტკყო ქუსტი, ან ბაგის შერხევა, რომ უცერად ისეთი სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდებოდა, ახლა სწორედ ეს სიჩუმე და მოლოდინი შეგძრავდათ. უშანგის ხმის ამოღება, პირველი ფრაზის გაგონება და მაცურებლის რაღაც უცნაური ჟრუხტელით შეპყრობა ერთი იყო. შემცინეულივით ბუსუსებდაყრილი, მონუსხულივით უცქეროდი მის მოძრაობას, გესმოდა სიტყვა, რომელიც დროდადრო, მართლაც რომ ცეცხლში ნაჭედი ფოლადივით ქლერდა... და გაოცებდა, რა მკაფიოდ, რა ადვილად აღწევდა იგი, თუნდაც ჩურჩულით წარმოთქმული, თვით ქანდარის ბოლო რიგებამდეც კი.

რასაკვირველია, ასეთი მსახიობისათვის მართო გრძიმით „ჯადოქრობა“ არავითარ აუცილებლობას არ წარმოადგენდა და მისი ეს შინაგანი გარდასახვის კემმარტი გზა, მაცურებლისათვის ეგზომ ხილული პროცესი, თითქოს თქვენს თვალწინ იმ ადამიანის სულში გადასახლებისა, ვისაც მსახიობი ანსახიერებდა, სასწაულმოქმედად წარმოგიდგენდათ მას. უშანგი კემმარტივად ფლობდა, თავისი განუმეორებელი ნაჯის წყალობით, მაცურებლის წინაშე პერსონაჟის სულის ფერწყვის საიდუმლოს.

პამლეტისა და ჩენჩის გარდა, უშანგი თითქმის ყველა მთავარ როლში მინახავს, რაც მას რუსთაველის, თუ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განუსახიერებია. ეს იყო დიდი ხნის წინათ, მაგრამ ზოგი რამ აქამდე მომყვება სიზმარულ ხილვასავით. ქართული დრამის იმ, დღესასწაულებად ქცეული, მარჯანიშვილისეული და ახმეტელისეული სპექტაკლებისაგან, თუ მათში მონაწილე მსახიობებისაგან მხოლოდ ფოტოსურათები შემოგვრჩა... და აი, დღეს წინ მიდევს, რაღაც განსაკუთრებულად ამოჩემებული ეს ორი ფოტოსურათი... ერთდროულად მიცქერიან იაგო



იაგო — უ. ჩხეიძე.

# მისცქერია...



# უზანები

## ჩხიქის

### ჩანახატები

და ყვარყვარე, ერთდროულად ჩამესმის ყურში ორივეს ხმა, რომელთა სცენურ სიცოცხლეს ოდეს-დაც სული შობებრა უმანგიმ. და ასლა ისეთი განწყობილება მეუფლება, თითქოს უმანგისთან ერთად წაიბდნენ კამლეტიც, იაგოც, ჩენჩიც, ყვარყვარეც, რადგან უმანგის შემდეგ ისინი სცენაზე იმ ძალით გაცოცხლებული აღარავის უნახავს.

ამ ორმა ფოტოსურათმა იმთავითვე მიიქცია ჩემი ყურადღება... იაგო და ყვარყვარე — ცა და დედამიწასავით ერთმანეთისაგან დაშორებული ორი ხასიათი, ორი ნიღაბი და... ზუსტად ერთნაირი პოზა! ერთს ყაბალახით წაუკრავს თავი, მეორეს — ტილოს ნაჭრით. ერთსაც, მეორესაც თხლად შეუკრეჭია ულვაში. ერთს ცოტათი შეუტოვებია წვერი ნიკაპზე, მეორეს — მეტად. ორივე ზის. ორივეს თავზე შემოუდგია ხელი. ამდენი საერთო რამ მათს გარეგნობასა თუ პოზაში და უფსკრული მათს სულიერ მდგომარეობასა და გამომეტყველებაში. ერთის გამომხედვაში — მზაკვრული ზრახვით და ბნელი ფიქრით შეპყრობილის გარინდება.. ეს ის წამია, როცა ფიქრი ბორბავს და აღამიანი უსმენს არა მარტო საკუთარ გულისცემას, არამედ გულისთქმის იდუმალ ჩურჩულსაც. მეორის გამომხედვაში კი აშკარად, დაუფარავად ჩანს, ჩვენთვის ესოდენ ნაცნობი, საგონებელში ჩავარდნილი ყვარყვარე — შემთხვევით აღზუფუებული და მეფე უმერად ძირს დანარცხებული, თავის მოსაწყლებით და მოკატუნებით რომ ცდილობს, ხიფათს დაუძვრეს. ზუსტად ერთნაირი პოზა, მაგრამ უფსკრული სულის სატეხას. ორივე ფოტოზე ერთნაირად თავზე შემოდებული ხელი სულ „უმნიშვნელო“ განსხვავებით, ყვარყვარეს ხელი გაშლილია და ისე იკითხება, თითქოს ამ წუთში სწორედ ამით მიგანისწებდეთ, რას ფიქრობს მისი პატრონი — „ვაი, შენ, ჩემო თავოო“. იაგოს მუშტად შეკრული ხელი კი მისი ფიქრის, მისი ზრახვის, მისი მტკიცე გადაწყვეტილების მხილებაა.

წინ მიდევს ორი ფოტოსურათი... ერთდროულად მიტკერიან იაგო და ყვარყვარე. ერთდროულად ჩამესმის ყურში ორივეს ხმა, თუმც ესოდენ განსხვავებული, ხასიათის შესაბამისად, ინტონაციით, მაგრამ ორივე საოცრად ბუნებრივი, აღამიანური, დროდადრო ტემპრით მაინც მონათესავე და ნაცნობი... ხმა საბჭოთა ეპოქის ქართული თეატრის ერთ-ერთი უპირველესი მხახიობის — უმანგი ჩხეიძისა.

როსტომი.



მესტკიერი.



ქოსატუილა.



პოლიპარამ პაპაბაძის შესახებ დავერილ ვრცელსა და საინტერესო ნარკვევში გ. ციციშვილი გვაწვდის ცნობას, რომ „დაძაბულად მუშაობს დრამატურგი სამელო ომის წლებში. ამ პერიოდში იგი ამთავრებს პიესის „დავით მერვეს“ პირველ ვარიანტს „კახაბერის ხმლის“ სახელწოდებით (1944 წ.)“<sup>1</sup> ეს პიესა ასე თარიღდებოდა 1970 წლამდე, ვიდრე რუსთაველის სახელობის თეატრის მუშემის ხელნაწერთა ფონდის, კერძოდ კი ალ. ახმეტელის პირადი საქმის, დამუშავების დროს არ აღმოვაჩინეთ პ. კავაბაძის წერილი ალ. ახმეტელისადმი. 1932 წლის 1 ოქტომბრით დათარიღებული წერილიდან ირკვევა, რომ დაახლოებით 1928-1929 წლებში დრამატურგს რუსთაველის სახელობის თეატრში მიუტანია პიესა „მახტრიონი“. „მახტრიონის“ მსაღებია... ამ შესაბამე წელს მაინც უნდა გაუშვათ... „მახტრიონის“ მედი თქვენს ხელთაა და მასში ჩაქსოვილია ჩემი სამი წლის შემოქმედება. ან „პო“ ან „არა“ — სხვა პასუხი არ გავაწვინაო“<sup>2</sup> — წერს პ. კავაბაძე თეატრის ხელმძღვანელს.

არსებული მასალებიდან ჩანს, რომ თეატრს პიესა შეტანილი ჰქონდა 1932-1933 წლების სეზონის რე-

1 გ. ციციშვილი, „ქართული საბჭოთა დრამატურგია“, თბილისი, ხელოვნება, 1962 წ., გვ. 217.

2 რუსთაველის თეატრის მუშემის ალ. ახმეტელის საქმე, დოკ. № 121.

იმერეთის  
ბატონიშვილი.



მერსულა.



ლალი ყურულაშვილი

პერტუარში, მაგრამ, 1933 წლის ოლიმპიადისთვის შზადებას შეუფერხებია მისი განხორციელება. პიესა არ აღმოჩნდა თეატრის მუზეუმში. როდესაც თვით პ. კაკაბაძეს მიემართეთ ახსნა-განმარტებისთვის, მან გვიპასუხა: პიესა არ დაიდგა, რადგან იგი თეატრიდან წავიდეთ. მიზეზი კი ის იყო, რომ კომპოზიტორი გრ. კილაძე დაინტერესდა პიესით და მის საფუძველზე კომიკური ოპერის წერა გადაწყვიტა. რაც შეეხება იმ ვარიანტს, მე იგი აღარა მაქვს. მას შემდეგ ბევრჯერ გადავამუშავე, თუ გაინტერესებთ, წაიკითხეთ „კახაბერის ხმალი“. ეს იმ პიესის შემდეგი ვარიანტიაო. ამგვარად დადგინდა, რომ პიესა „კახაბერის ხმალი“ დაიწერა 1928-29 წლებში „ბახტრიონის“ სახელწოდებით. ოპერა „ბახტრიონი“ გრ. კილაძემ დაწერა და დაიდგა კადდევ თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში 1934 წელს.

„ბახტრიონი“ პირველად 1955-57 წლების სეზონში დაიდგა ქ. ქუთაისში (რეჟ. თ. მაღალაშვილი), მანამდე კი მისი დადგმის შესახებ არ მოგვეპოვებოდა მასალები. ასახან, როდესაც საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურმა მუზეუმმა მიიღო უმანგი ჩხეიძის არქივი, მასში, სხვა მასალებს შორის, აღმოჩნდა პ. კაკაბაძის პიესა „ბახტრიონი“, რომელიც

თვით ავტორს დაკარგულად მიაჩნდა; აქვე აღმოჩნდა უშ. ჩხეიძის ჩანაწერები, რომლებიც ცხადყოფენ, რომ დიდ მსახიობს „ბახტრიონის“ დადგმა სდომებია მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში და ძალიან ბევრიც უმუშავენია პიესასზე. ეს ჩანაწერები თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ სავესებით დასრულებულ სარეჟისორო გეგმად.

ჩანაწერებში ჩანს უშ. ჩხეიძის ჩინებული რეჟისორული ხედეა, მასალის ღრმა ცოდნა; ისიც თუ რაოდენ უსტი გადაწყვეტა მოუძებნა მან პ. კაკაბაძის ძალზე თავისებურ დრამატურგიას. აქვე არის როლების განაწილების რამდენიმე ვარიანტი, რაც მოწმობს იმას, რომ უშ. ჩხეიძე ბევრს ფიქრობდა მიმავალ წარმოდგენაზე და შემსრულებელთა საუკეთესო ვარიანტს არჩევდა. ჩანაწერებში მოცემულია აგრეთვე სპექტაკლის მხატვრული და მუსიკალური გაფორმების მისალოებებითი მონახაზი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ უშ. ჩხეიძე პარალელურად მუშაობდა კომპოზიტორთან და მხატვართან.

მაგრამ აღმოჩენილ მასალებში ყველაზე უფრო საინტერესოა უშ. ჩხეიძის მიერ ფანტრით ჩახატულ მოქმედ პირთა ტიპაჟები, რომელთა გაყნობა უუნალოს მკითხველისთვის, ფიქრობთ, საინტერესო იქნება.

მეფე



ვურიელი.



ქართლის  
ბატონიშვილი.



მწიბნ მანს ახალი, თრუ უფრო მტად  
მოვეწონს ის მუცია, რომელი ჩვენივე უსწ  
საქონია. ეს მტად საინტერესო ახალი და აქლ  
ხალი ხელისუფლების მხე დარწმუნებ კრედიტებს.  
მა, კუპონებით: საკანონმდებო დარწმუნება თუ  
მუშავებში და სხვად უსრულები და ვიკონდი  
ხით სწორედ იმ ტრიობის, რომლებიც ადრევე ვა-  
ნისის და შეკანონალი თრდა წიქნების დამტ-  
დელი ჩვენობილებით. სწორედ თანი ვაწინა-  
ხე მტდ სასწინების, შორისდავე ვახია, რი-

ორე უფრო ძალიან შეხვედრი შეხვედრი მე-  
კონია. მათი ფრეხი და სხუთი ახლი შთაქ-  
დლების ახდენი, თითქმის მოლოდინად სი-  
ნობი მელიდა ვიკეციონს.

მე უსწ ვიცი, რომ კიკი ინსტრუქცია მოქმედ-  
დასე სასწინებო დარწმუნების კვლის მოხატვის მე-  
ვლი. თითქმის შთაქმინებულ ჩამდენებზე შეხი-  
თავა: „ახილი და ნახე, არ გაინტერესებ, რის  
ქნატი“ რა თქმა უნდა, ერთი სული ზქონდი.  
სწორედ იგი მუცია, რის მტადვე, მათ უნდა.  
რომ სწინაბინა უსწ მოკონური დარწმუნებით  
მითი დიხეხული მამობი, რომლებიც დამდენებ-

ლნი და ტარისგული სასწინები ერთი უს-  
არსბანი დედილი აქსე მოდინად დიკუბული  
საქმინებდა მტადიბე აქლას არე არე იბე  
ნდია, მაქამ წესი დიდი ქობისმდილის მო-  
ხედავი ვრე ვახხელ, ხანამ კიკი ინსტრუქცია ვე-  
დლის მოხატვა არ დამსარკ. ზრეკე შარტი ავე-  
და სასწინებო დარწმუნება დიკუბული დამხედი და  
აქმინსტრუქციის ყიბივე. — კიკი ვახხელ და  
სახედა მამდებ-მუცია. აქმინსტრუქცია მამდებ  
ვაქმინია ვარდებ, თან ვახხელების აქმინს მა-  
საქმინება. იგი ინსტრუქცია იხეხილი და მო-  
მენტი, რომ დიხეხული ქრეციკური უსრუტეობის  
ვაქმინია ვიკეციონი. მან თითქმის რიკი იგი-  
რე მტდ მტე და მოლოდინ დამდენებული არ

გი, ამ რიკის მტე მამდენებოლი და ვიკეციონი  
თუ არა.  
საქმინებდა  
საქმინებდა

შორელი შთაქმინებულა: თითქმის ვახხელის  
ქრედიტის ხედის ვამდენებულის კიკი ვახხელი. ვა-  
მოქმინებულნი მუცული მოლოდინად წიქნელი  
ვაქმინ და დამდენული უსწ ვრე ვახხელი. რა სი-  
დდობის მუცული თუ შატრინი ვახხელი ზრეკე  
მამდენი უსწ ვახხელის და თანდათან ვიკეციონ  
საქმინების, სასწინების, სასწინების ვახხელის იქმინ.

„ფორმის მინტრეხა“ — აქ ქრედიტის ამ  
ვაქმინებულ ტილის, რომლებიც სასწინებო დარ-  
წმუნების მოლოდინად მოქმედებს. არაერთი დიდი  
მის სასწინებო მან — შარტი, მან შეხიბვნი აქ-  
ყავდა, ზოგჯერ კი — მოკლე თუ სხვად  
ვაქმინებულ ზრეკეხე. ვიდიცია მამდენი ვახხელი  
კომპონენტურად უსწინია.

კომპონენტურად მოხატვის მოქმედების მოკლე-  
ნების მტად ვიკეციონების ერთი რომ ვიკეციონ, თითქმის  
ინსტრუქციული ძალის მოქმედებებს. ვახხელის  
შეხიბვნი, რიკის კიკი მოკლეხელე მოლოდინად  
დგას ფორმისში. დიდი შარტი, თითქმის სასწ-  
ინსტრუქცია აქმინებულ და აქლასური, რიკ  
სწინაბინა აქმინებულ, მისცენ დამდენი, აქლი  
მოლოდინა შეხიბვნი.

ეს ქრედიტად ვახხელის ზეინი — აქლას-  
ზე აქლასებულ თითქმის ცხატეხი, თითქმის მ-  
რისითი ვახხელე ფორმისების მოლოდინად და ამ  
სახატების მოხატვებულ ვახხელი თითქმის ძალი  
თხელი მოლოდინ თითქმის სასწინებო მოქმედ-  
ების დიდი მოხატვისცენ.

ველი კიკი ფორმისებისცენ მიდის.

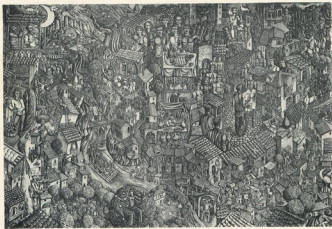
ფრეხის ახლი ღრმა და სასწინი, მოდინებ  
შეხიბვნი ფორმისში აქლას თითქმის სურათის სა-  
ტრის. უსწინების ანტიპის ვიკეციონს, რომლებიც  
ფართოდარწმუნება ვიკეციონი ქრედიტის აქლასის და  
ხელის მამდენ ვამდენული ვიკეციონი მუცული ვიკე-  
ციონს. დიდი ხელისუფლების ქმინს შეხიბვნი, იგი მო-  
ხედავითი ვახხელი სასწინებო ქმინების წინ  
ფრეხიშარტივეხული, თითქმის ვახხელის ვახხელი  
შეხიბვნი ვიკეციონს თითქმის ვახხელის ვიკეციონს, რი-  
თი სასწინებო ხელისუფლების ვახხელი ქმინების.  
ფორმისებისსიყვის აქლი ამ ვიკეციონს ვახხელი აქლას-  
რი აქლასების. არე მამდენ დამდენი ვახხელი, ფრ-  
ტრუტეკური მიდებნი, ვახხელი ვახხელი სიყვი, რი-  
მისითი თითქმის დამდენული ვახხელის მოლოდინ და ხე-  
ლილი სასწინ თითქმის მოქმედებს, არე მამდენებდა და

# ფირსმანი

# მონატრება

ახალი სულაქური

გ. ვახხელი



ფორმისების მანი ფორმისების მინტრეხა.





მარცხნიდან მომჭროლავი ეკლესია, ერთში — ქალაქელი დარღმინდები, ხოლო მეორეში ბედნიერი ნეფე და დედოფალი რომ სხედან; არც მხატვრის გარშემო მდგარი ჯან-ღონით სავეს მამაკაცები, რომლებსაც ხელში მოკრძალებულად უჭირავთ

ანთებული სანთლები; არც საკვამურზე შემოქმადარი ლამაზი ბიჭუნა, მშვენიერი, დიდი მამალი რომ ჩაუხუტებია გულში; არც ორივე მხრიდან მომდინარე მტკვარი, არც მჯარღნენი, არც მზე და მთვარე... ასეა, არაფერი არ არსებობს ახლა ფიროსმანისთვის, რადგან მხატვარი ჰქმნის და ამავე დროს ეს ყველაფერი მხატვრისთვისაა გაჩენილი, რამეთუ იგი შემოქმედია. ანთებული სანთლებით მდგარი ვაჟაკების გამომეტყველებასა და მოძრაობაში გამოსჭვივოს უდიდესი კრძალვა და პატივისცემა ფიროსმანისადმი. თითქოს მათ ღონიერი ხელებით მძიმე და უხეში საგნები უნდა ეპყრათ, მაგრამ ახლა ფიროსმანის ხათრით სანთლები უკავიათ, როგორც კერპის ან ხატის წინ ფანატიკურად მორწმუნე მლოცველებს.

ფრაგმენტი პანოლანა.



კოკა იგნატოვმა მითხრა: „ამ სურათზე მზისა და მთვარის მოწინაურება ვცადე“. მე მხოლოდ ამის შემდეგ მივაქციე განსაკუთრებული ყურადღება მზესა და მთვარეს. მარცხენა აივანი, რომელზეც მეზურნე და მეძლოლე დგანან, თაღით მთვარის რტაზეა დაკიდული, ხოლო მარჯვენა მხარეს მზე საცაა გამოსრიალდება ხის რიკულებიანი აივნიდან. ამ აივანზე დგას ხელგაწვდილი ბიჭი, რომლის გაშლილ ნებზე ბაღდადიანი კინორ ცეკვავს. ციური მნათობები აქ მართლაც მომწინაურებულვებსა ჰკვანან, მაგრამ ეს ჩემთვის მაინცდამაინც მთავარი არ აღმოჩნდა.

ფრესკის მარცხენა მხარეს ვერცხლისფერი მთვარე კი არ ჰქმნის ღამის შთაბეჭდილებას, არამედ იის კონებით სავეს კალთა, თბილისელ მოქალაქეთა იასამნისფერი, მოლურჯო და მომწვანო ტანსაცმელი და ის მკრთალი ლურჯი ფერები, შორს ძველი ციხის გალავანსა და მიუბს რომ ეღვრება. მარჯვნივ მზის მხარეა, ქალს მზით გაქღნითილი ხლით სავეს ხონჩა მოაქვს. მზის მხარეს თონცა გაჩაღებული, იქვე დგას ხაბაზი, რომელსაც ხელებში მზისებრი ქართული პურები უჭირავს. ახლოს გუმბათიანობილი თბილისური გოგირდის აბანოა, სიღრმეში კი ისევე ნათელი მიუბი მოჩანს, ოღონდ აქ სხვა სინათლეა დაღვრილი — ოქრისფერი. ორივე მხარე ნათელია, მკაფიოდ გამოკვეთილი და მხოლოდ ფერთა შეუმჩნეველი თამაში აბადებს დღისა და ღამის საოცარ განწყობილებას და არა შთაბეჭდილებას, როგორც ადრე მოგახსენეთ.

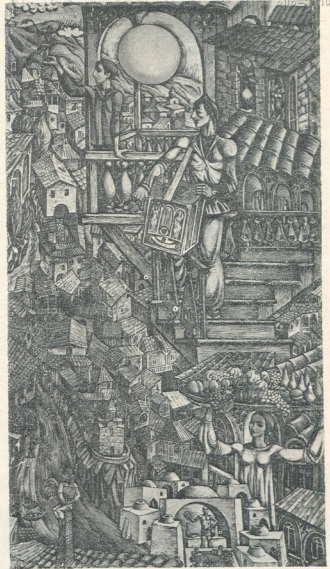
პროპორციისა და პერსპექტივის ყველა კანონი დარღვეულია. ზოგჯერ წინა პლანზე საგანი უფრო პატარაა, ვიდრე სიღრმეში. ერთ სიბრტყეზე ადა-

მიაწები და სასლები სხვადასხვა ზომისანი არიან. უფრო მეტიც, ზოგჯერ ადამიანის ფიგურას სამასართულიანი შენობა მკერდამდე აღეცა სწვდებოდა. მხატვარს ამ პირობითობას მასწავლებელი ვეუბრებოდა და არაფერი გვეჩივრებოდა. აი მეტივე, რომელსაც ორთაყვანი ჩაუბღუჯავს, გი ტივზე მსხდარ მოქვიფეებს ორჯერ აღმატებოდა... მხატვრის მიზანი გასაგებია, რაც აინტერესებს, რაც მნიშვნელოვნად მიაჩნია, იმას გადიდებულად წარმოგიდგინებს, თითქოს თან დაგვიტყუებოდა და მისთვის მნიშვნელოვან ფრაგმენტებსა თუ დეტალებს გამადიდებელი შუბით გიჩვენებოდა. ასეთი პირობითობის მიღწევა, ჩემი აზრით, მხატვრისგან დიდ ოსტატობას მოითხოვს, ამასთანავე ზომიერების მკაცრ გრძობას, მით უმეტეს მაშინ, როცა ტილოზე თითოეული ქვა თუ კამიტი, აივნის რიკული თუ იის კონა, ყოველი თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალი უაღრესად რეალისტური მანერით არის შესრულებული და დამუშავებული.

არა მგონია, ძველი თბილისელები ოდესღაც ისე უსხდნენ გაშლილ სუფრას, როგორც ეს ფიროსმანის ტილოებმა შემოგვიანახა. მაგიდის ერთ მხარეზე არც ძველად სხდებოდნენ და არც ახლა სხდებიან. ეს ფიროსმანის მიერ შექმნილი კომპოზიციაა, რომელიც შემდეგ ჩვეთვის დაკანონდა, როგორც ძველი თბილისის ყოფითი ცხოვრების ერთერთი წესი. მანვე შეგვიქმნა და დაგვიანახა ძველთბილისური ნატურმორტები, ლუღსანები, ჩაისანები, დუქნები. ასევე დაგვიანახა ძველი თბილისის მკვიდრთა ტიპაჟი.

არაერთხელ ვყოფილვარ მოწმე, თუ როგორ იღებდნენ კინოფილმებს, რომლებიც ძველი თბილისის ცხოვრებას ეხებოდა. რეჟისორები და მხატვრები სპეციალურად დადიოდნენ შეუხუშნი ფიროსმანის მუდმივი ექსპოზიციის გასაცნობად და შესასწავლად, სამუშაო ოთახის კედლები ფიროსმანის სურათების რეპროდუქციებით ბქონდათ მოფენილი. კინოკადრებისთვის იყენებდნენ მის კომპოზიციებს, სუფრის გასაწყობად მის ნატურმორტებს და, რაც მთავარია, ტიპაჟს ფიროსმანის მიხედვით არჩევდნენ.

ფიროსმანმა შექმნა ტიპური სახეების მთელი გალერეა თავისი დროის ადამიანებისა, არ გამოჩენია თითქმის არცერთი ასაკი, არ დაიწყებია მაშინდელი საზოგადოების თითქმის არცერთი ფენა. ფიროსმანის დროინდელი თბილისი და თბილისის მკვიდრნი ჩვენთვის აღარ არსებობენ, დარჩა მხოლოდ ის, რაც ფიროსმანის უკვდავმა ფუნჯმა შექმნა. ამიტომ ძნელია გავიქვე ამ ჯადოქარს, მის ფერს, კომპოზიციას, ხაზს, რხევას თუ მოძ-



ფრაგმენტი პანოდან.

რობას, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ხელოვნების ნიმუში მასზევე იქმნება. კოკა იენატოვს ამ მხრივ ყველა ცდუნება დაძლეული აქვს.

იგი ფიროსმანისგან განსხვავებული ძველი თბილისის დამკვიდრებას ცდილობს ფერწერაში. განსხვავებულს კოლორითაც, ხაზითაც, მოძრაობითაც... მისი ფრესკა საზეიმო განწყობილებას ბადებს, ფიროსმანის სურათები სევდას გგვრის, ნაღვლიანია.



„აი ეს არის, რაც ძველი თბილისისა მიყვარს“ — მითხრა კოკა იგნატოვმა. „ბიჭვინთის ფრესკა რაღა?“ — ვკითხე. „ისაა, რაც მიყვარს ჩემი სამშობლოსი“. — მიპასუხა.

კოკა იგნატოვმა კიდევ ესა თქვა: „რული მწყდება, ფრესკაზე სასაფლაო რომ გამომჩრაო“. ფრესკაზე, მართლაც, ძველი თბილისისთვის დამახასიათებელ ატრიბუტთაგან ყველაფერია აღბეჭდილი, სასაფლაოს გარდა. ამ ტილოზე სასაფლაოც რომ ყოფილიყო სადმე ჩასმული, ძველი თბილისი უფრო სრულყოფილად წარმოგვიდგებოდა, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, სასაფლაო შემთხვევით არ გამოჩენილია მხატვარს. ქვეყნობიერად გრძნობდა, რომ ზეიშისა და დღესასწაულის ჟამს, რაც გამოწვეული და მიძღვნილია დიდი მხატვრის შემოქმედების პროცესისადმი, ამქვეყნიური წარმავლობის დაღი ერთგვარად შეაფერხებდა ამ გრანდიოზულ მოძრაობას... თანაც მიმანია, რომ სასაფლაოს პრობლემა ამ ფრესკაზე სხვაინარად არის გადაწყვეტილი. განა ის ორი დიდი ხელი — მარჯვენა და მარცხენა — მიწის წილიდან ამოზრდილი წინაპართა ხელები არ არის? სწორედ

ფრაგმენტი პანოდან.



ფრაგმენტი პანოდან.



მთა ააშენეს ეს ქალაქი და არა მარტო ააშენეს, მრავალჯერ იხსნეს კიდევ განსაცდელისგან. მარჯვენა ხელს ღვინით საუცე ჯამი უპყრია. ჯამში მუხლებამდე ჩამდგარა ის, ვისაც ეს შვიური სასმელი დაუწურავს. მარცხენა ხელის გულზე ცეკვაა გარჩალებული — აქაც დღესასწაულია.

ფიროსმანის ცხოვრება ლეგენდადა ქცეული. თურმე ლეგენდის იქმნასა არუკუხვევი არ სჭირდება. ჯო კიდევ ცოცხლები არიან ის ადამიანები, რომლებიც იცხოვრებენ ფიროსმანს, უნახავთ, შესვლდრიათ თბილისის ქუჩებში მოხეტიალე და მაინც მრავალი ლეგენდა შექმნილა ამ საოცარ კაცზე, გენიალურ მხატვარზე. ჯერ სადა ხართ, კიდევაც შეიქმნება. განა ახალი ლეგენდა არ არის ფიროსმანზე კოკა იგნატოვის ეს ფრესკა, რომელსაც „ფიროსმანის მონატრება“ ეწოდება?..





როგორც კი თეატრზე ჩამოვარდება ლაბარაკი, პირველი, რის გამოც პაქობრა გაიმართება — დრამატურგიაა. ეს ბუნებრივია, რადგან თეატრის საფუძველთა საფუძველი დრამატურგიაა. ბევრს ვმსჯელობთ, კვამითობთ, მაგრამ მდგომარეობა არ იცვლება. დრამატურგია მაინც ჩვენი მწერლობის ჩამორჩენილ დარგად რჩება. ამ ჩამორჩენას ბევრი სერიოზული მიზეზი აქვს. ზოგი — ობიექტური, ზოგი — სუბიექტური. ჩვენ კი ამ სუბიექტური და ობიექტური მიზეზების გამოკვლევის მაგრივ ერთმანეთს ვვლებთ

# აქტუალურიობა პრის და აქტუალურიობა!

ეს მიზეზია აქტუალური მასალისადმი უპირატესობის მიჩნევა აქტუალურ აზრობრივ შინაარსთან შედარებით.

აკაკი ბაქრაძე

ბრალს. მწერალთა კავშირისა თუ თეატრალური საზოგადოების პლენუმებზე ყოველთვის ასე ხდება: დრამატურგები ერთი თლიან, რომ თეატრები არ აფასებენ მათ პიესებს; თეატრებს კი მიაჩნიათ, რომ დრამატურგები წერენ სუსტ პიესებს და მათი დადგმა თეატრს წარმატებას არ მოუტანს. ასე იოლად არ დგას საკითხი. ასე რომ იყოს, საქმე შედარებით ადვილად მოგვარდებოდა.

აბა, დაფიქრდეთ. ერთი შეხედვით, თეატრებს სასაყვედურო არ უნდა ჰქონდეთ. თითქმის არ დარჩენილა მე-20 საუკუნის ქართული მწერალი, რომელსაც პიესა არ დაეწეროს და, შერძლებისდაგვარად, ქართულ თეატრს არ მიშველებოდეს. მათ ნაშრომს კაცმა თავი რომ მოუყაროს, კარგა დიდი ძალი პიესები დაგივიროვებოდა, მაგრამ, ჩვენდა სამწუხაროდ, ამ უამრავი პიესიდან დღეს თეატრში დასადგმელად თითო-ორილა თუ ივარდება. უმრავლესობა მეტისმეტად სუსტია და დღევანდელ მაყურებელს ვერაფრით დაინტერესებს.

რატომ მოხდა ეს? მწერლებმა, რომელთაც პროზასა და პოეზიაში მწვენიერი შემოქმედებები შეეციქმემს, ვერაფერი მოუხერხეს დრამატურგიას.

ესადა, გარკვეული როლი ქართული დრამატული მწერლობის ტრადიციულმა სისუსტემაც შეასრულა. ქართული მწერლობა 1500 წელიწადს ითვისს, მაგრამ ამ ხნის მანძილზე საყურადღებო დრამატურგი არ გვეყოლია. მხოლოდ მე-19 საუკუნეში გამოჩნდა რამდენიმე კაცი, რომელთაც დრამატურგის სამსახური გაიხადეს მისნად. მათ შორის ყველაზე ნიჭიერი, გიორგი ერისთავი და ავქსენტო ცაგარელი, ოდნავადაც ვერ შეედრებიან ჩვენი ლიტერატურის ისეთ გიგანტებს, როგორც იყვნენ ილია, აკაკი, ვაჟა და სხვანი. უფრო მეტიც, აკაკიც წერდა პიესებს და ვაჟამაც დაწერა „მოკვეთილი“, მაგრამ ამ მწერლების დრამატურგიაც ბევრად ჩამორჩება მათსავე პოეზიასა და პროზას. განა ალ. ყაზბეგის დრამატურგია რითიმე შეედრება მისსავე პროზას, რომ აღიერიტო მწერალი, ვინაც თანაბარი შემოქმედებითი ძალა გამოავლინა პროზასა და დრამატურგიაში, დ. კლდიაშვილია, მაგრამ მისი დრამატურგიული შემოქმედებობა, რაოდენობის თვალსაზრისით, პატარაა და ქართული თეატრის მოთხოვნებიან მარტო ვერ გაწვდება. მაშასადამე, მტკიცე და მყარი ტრადიციის უქონლობამ უთოვდ მოახდინა გარკვეული ზეგავლენა.

მაგრამ, ჩემი აზრით, არსებობდა და დღესაც არსებობს ერთი სერიოზული მიზეზი, რომელიც ბოჭავდა და ახლაც ბოჭავს ქართული საბჭოური დრამატურგიის განვითარებას.

ეს მიზეზია აქტუალური მასალისადმი უპირატესობის მიჩნევა აქტუალურ აზრობრივ შინაარსთან შედარებით. ვიდრე ამ საკითხზე დაწერილებით ვილაპარაკებდეთ, მინდა გავასახელო ლენინის სიტყვები, რომელიც ითქვა მოსკოვში, 1922 წლის 6 მარტს მელითონეთა ყრილობაზე: „იყო რუსული ცხოვრების ასეთი ტიპი — ობლომოვი. იგი სულ ტახტზე იყო წამოწოლილი და გვემუხს ადგენდა. მას შემდეგ ბევრმა დრომ განვლო. რუსეთმა სამი რევოლუცია მოახდინა, ობლომოვები კი მაინც დარჩნენ, რადგან ობლომოვი იყო არა მარტო მემამულე, არამედ გლეხიც, არა მარტო გლეხიც, არამედ ინტელიგენტიც, არა მარტო ინტელიგენტიც, არამედ მუშაც და კომუნისტიც. საკმარისია შემოგვეხედოს კაცმა, რას ვაკეთებთ სხდომებზე, როგორ ვმუშაობთ კომისიებში, რომ თქვას: ძველი ობლომოვი დარჩენილა, და საჭიროა იგი დიდხანს ვებანათ, ვასუსთათო, ეჩუქოთ და ვანჯდროთ, რომ მისგან რაიმე სასერიო გამოვიდესო“ (თხზულებანი, მე-4 გამოცემის 33-ე ტ., გვ. 257).

მრავალმხრივ საგულისხმო აზრია. მაგრამ ამჯერად ამ სიტყვებიდან გამომიდინარე ერთ დასკვნას უნდა მივაქციოთ ყურადღება. ეს დასკვნა გახლავთ შემდეგი: მხატვრული ნაწარმოებებისთვის არსებული მნიშვნელოვანი დასაქვების აზრობრივი შინაარსის და არა მასალის აქტუალობას. მასალის მიხედვით, ივანე გონჩაროვის „ობლომოვი“ რუსი მემამულეების ყოფას ასახავს. ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებში კი ეს მე-



მამულეები უკვე აღარ არსებობდნენ. ხალხი სხვა სოციალურ სინამდვილეში ცხოვრობდა. ამდენად, მემამულეების ყოფა მხოლოდ ისტორიკოსთა ინტერესის საგანი თუ იქნებოდა. მაგრამ რუსი მემამულეების ცხოვრების ანალიზის შედეგად, გონივრულადაა უნივერსალური მოვლენა აღმოჩინდა და ფუჭი მეთოდების უნივერსალური ტიპი დასაბუთდა. ეს ტიპი კი თავისი აზრობითი შინაარსით ახალ ეპოქაშიაც აქტუალური აღმოჩნდა. ამიტომ ამბობს ლენინი, კომუნისტურ შეიძლება იყოს ობლომოვით.

მასალად, ორ ფაქტთან ვაკეხს საქმე — აქტუალური მასალა და აქტუალური აზრობრივი შინაარსი. თუ ამ კუთხით გადავავლებთ თვალს ქართული პიესების დიდ უმრავლესობას, დაწერილ როგორც წარსულში, ისე დღეს, აღმოჩნდება, რომ უპირატესობა ენიჭება აქტუალურ მასალას და არა აქტუალურ აზრობრივ შინაარსს. ეს შედეგად და ამ შედეგის წყალობით არსებითად დრამატურული მექანიკის გარეშე დაფარვით. იმის ნათესაყოფად, თუ რა ზიანი შეუძლია მოსუტანის ამ შედღამს დრამატურებას, მიუხედავად ილია მოსაშვილის პიესას „მისი ვარსკლავი“. მე სავანებოდ ვჩერდები ამ პიესაზე. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ილია მოსაშვილი შესანიშნავი მწერალი იყო და, მეორეც, იმიტომ, რომ დრამატურულ ტექნიკასაც კარგად ფლობდა. მიუხედავად ამ თვისებებისა, „მისი ვარსკლავი“ მინც ვერ გამოადგება დღევანდელ თეატრს და აი რატომ.

1948 წლის ივლის-აგვისტოში წინეში მიმდინარებოდა კამპანია ველმანიზმ-მორგანიზმის წინააღმდეგ. მაშინ ეს პაექრობა აქტუალურ მოვლენად ითვლებოდა. ორიიდან წლის შემდეგ ამ ამბებს ილია მოსაშვილი პიესით გამოეხიზნა.

„მისი ვარსკლავის“ მთავარ პერსონაჟს, ზოტაქენიკოს გიორგი ვიკარს გამოჰყავს ახალი ჯიშის ცხვარი, რომელსაც „მირინოსისებური პატყლი აქვს და საერთო წონითაც, ნაპარასის წონითაც თუ შერე ცხვარს მნიშვნელოვნად აღემატება“. ამ საქმის წინააღმდეგაა ველმანიზმ-მორგანიზმის მიმდევარი პროფესორი სოლომონ ზანდუკელი. იგი გადაჭრით ამტკიცებს, რომ „არც ერთი ხელოვნური შერჩევით გამოყვანილი ჯიში თავისი ახლადშექმნილი ბიოლოგიურ თვისებებს მემკვიდრეობით არ გადასცემს, უკეთ რომ თქვათ, — ვერ გადასცემს“.

ძირითადი კონფლიქტის საფუძველი ეს დავაა. თუმცა პიესაში იგი შოგადაშვებ შეხვედრულია საქმისათვის ხრიკებითა და ინტრიგებით, ფილისტერული შეხედულებებით და ა. შ., მაგრამ პიესის მოქმედ პირთა ბედ-იღბალი მანც დამოკიდებულია იმაზე — გადასცემს თუ არა ახალი ჯიშის ცხვარი თავის თვისებებს მემკვიდრეობით. იმარჯვებს ვიკარს. მართალია, გიორგის გამოყვანილი „თეთრი ვარსკლავი“ წყალიდობის დროს დაიღუპება, მაგრამ „თეთრი ვარსკლავი“ მიერ განაყოფიერებულმა წერებმა სხვები გააჩინეს. დღლის დროს ასოცია „თეთრი ვარსკლავი“ ერთად დაიბადება. სოლომონ ზანდუკელი ვატიტუნდება. მასთან ერთად მარცხდებოდა ველმანიზმ-მორგანიზმიც.

გამოსდა ხანი. ძველი პაექრობის შედეგები მცენიერება-

მა გადაფასეს. ერთ დროს აქტუალური საკითხი, ექსპერიმენტული ლისტებისთვის ახლა ლინილის მიმგვრელია. მასალის აქტუალურობის გაქრობასთან ერთად გაქრა „მისი ვარსკლავის“ მნიშვნელობაც. ეს კი შედეგია იმისა, რომ ასპრობრივი შინაარსის აქტუალურობა შეცვლილია მასალის აქტუალურობით.

ასე დავებთან, ჩვენდა სამწუხაროდ, ქართველ დრამატურებას მიერ შექმნილი პიესების უმრავლესობას.

რამ გამოიწვია ეს? რატომ მიექცა ყურადღება აქტუალური მასალის და მიიჩქნა აქტუალური აზრი? იმიტომ, რომ ლიტერატურული კრიტიკა წლების მანძილზე თავაზობდებოდა ქადაგება აქტუალური მასალის უპირატესობას. ეს პროცესი ინერციით დღესაც გრძელდება. დღესაც ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების ღირსებას მასალის აქტუალურობით ვზომავთ და არა აზრობრივი შინაარსის აქტუალურობით. ნიმუშად მოვიტან სულ ახლახან მომხდარ ამბავს. მოსკოვში სახალხო მუერნების მიღწევითა გამოყვინის მთავარ კომიტეტმა შედეგებითა და ფულადი პრემიებით დაჯილდოვა რუსეთის სახელობის სახელმწიფო თეატრის რეჟისორი, მსატყარი და რამდენიმე მსახიობი (დადგენილება № 195-Н, 1973 წლის 16 ივლისი). არ იკითხავთ რისთვის? „სპექტაკლ“ „მისი ვილგის“ შექმნისთვის, რომელიც დადგენილია მაღალ იდეურ-მხატვრულ დონეზე“. ეს ის „მისი ვილგია“, რომელიც სულ ნაწერ აჩვენებს და მერე მოისხას, რადგან მაყურებელს არ დაესწრო. მართალია იყო მაყურებელი. ვერავითარმა აქტიორულმა და რეჟისორულმა მონდომებამ სუსტი პიესა საინტერესო სპექტაკლად ვერ აქცია. მაშ რატომღა დაჯილდოვდა ეს უსუსური წარმოდგენა? მხოლოდ იმიტომ, რომ აქტუალურ თემაზე დაწერილი პიესა იყო დადგმული. ამის გამო წარმოდგენა კარგ სპექტაკლად მიიჩნეს. ის კი დაავიწყდა, რომ ხელოვნებაში აქტუალურია მხოლოდ ის, რაც დადგინის გონებას ამიდრებებს, სულს ამაღლებს, გემოვნებას ხეწვს და აკეთილმოიხილებს.

რატომ მოიკიდა ასე მტკიცედ ფეხი აქტუალური მასალის უპირატესობის პრინციპმა? ამასაც თავისი მიზეზები აქვს.

პირველი ის გაცხადო, რომ აქტუალური მასალაში ტენდენცია ზედაპირზე დგეს. ყველას შეუძლია მისი დანახვა და მწერალს დიდად არ უხდება თავის შეწყება აზრის, ტენდენციის საძებნელად. მაგალითად, დღეს აქტუალური საკითხის გამოღანგელების, სახელმწიფო ჭინების დამტყვევებელია წინააღმდეგ ბრძოლა. აქ ტენდენციაც იმთავითვე მკაფიოდ განსაზღვრულია: უნდა დაიგმოს გამოღანგელობა, მტყაქმლობა. ილია წარმატების მოყვარული დრამატურგი თვალის დასამხამებაში წერს პიესას. მაღალიის მავანი და მავანი დირექტორი მფლანგველია, ატყენს ხალხს. მაგრამ მაღალიის კოლექტივი არის პატრიოსანი მავანი და მავანი ნოქარი. იგი ამხელს დირექტორს. გაბრუნებული დირექტორი მოხსნის ნოქარს, მაგრამ პრინციპული პატრიოსანი ნოქარი არ ყვეტს ბრძოლას. სხვადასხვა ინსტანციამი ამხელს დირექტორის დანაშაულს. ბოლოს ყველაფერი გამქვავდება: ნოქარი თავის სიმატის





ლს დაამტკიცებს. იგი აღდგენილია სამუშაოზე. დამწავვე ღირებურობის მოხსნილია და პასუხისმგებამი მიცემული. აქ ყველაფერი გარკვეულია: დადებითი და უარყოფითი, ტენდენციის, ნაწარმოების აზრი. ისეთი სქემით დაწერილი პიესა შეიძლება დაიდგას კიდევ. კრიტიკამაც შეიძლება აქოს: აქაოდა, აქტუალურ საკითხს ეხება და ამ ეტაპზე საკუროაო.

მაგრამ რთულია და უძნელესია იმის ახსნა, თუ რამ გამოიწვია ტოტალურად გაგრძელებული მფლანგველობა, გახსნა მფლანგველობის ფსიქოლოგია, ანგონი, როგორ ხრწნის, ანგრევს ადამიანის სულს მფლანგველობა, რომელმაც მისცე უნივერსალური შინაარსი. უნივერსალური შინაარსის მიცემა კი ნიშნავს ისეთი ტიპის დასატყვის, როგორც არის, მავალითად, ბალზაკის გოგონები. საკმარისია ახსნო გობსევი, რომ სიძუნწე დაგიდგეს თვალწინ.

აბა, სცადეთ და დახატეთ მფლანგველის გობსევისებურად კლასიკური ტიპი! აქ უკვე საკმარისი აღარ არის აქტუალური მასალა, ზედაპირზე მდებარე ტენდენცია. აქ საჭიროა ადამიანის სულის უფსკრულებში ჩახედვა, შესწავლა და მერე მისი მხატვრულ ფაქტად ქცევა, ტენდენციის ნაწარმოების სიღრმეში ჩაფლვა. აკი ვგასწავლის ენგელსი — „რაც უფრო დაფარულია აგტორის შესხედლებანი, მით უკეთესია ხელოვნების ნაწარმოებისათვის“ (მარქსი და ენგელსი ლიტერატურის შესახებ, 1958 წ. გვ. 78, რუსული გამოცემა). სხვათა შორის, აქტუალური მასალის პრინციპი ან დებულებასაც ტენინაღმდეგება. უკვე ითქვა ზემოთ: აქტუალურ მასალაში ტენდენცია ზედაპირზე დევსო.

მასალაზე რა გამოდის: აქტუალური მასალის უპირატესობის ქადაგება უნიჭო მწერლების მომრავლებას უწყობს ხელს. მერე, თავის მხრივ, უნიჭო მწერლები მასალის აქტუალურობის პრინციპს უჭერენ მხარს. ამით თავის არსებობასაც ამართლებენ და თავისივე მსგავსთა მომრავლებასაც შეუღლიან. ნიჭიერ მწერალს აქტუალური აზრის აღმოჩენა ყოველგვარ მასალაში შეუძლია — ძველშიაც და ახალშიც, უბრალოშიც და ბრალისანიც. ედმონ გონკურს დღიურში ჩაუწერია — „ლოგინი, რომელსაც ადამიანი იხადება, მრავალდება და კვდება. ოდესმე დაეწერო ამაზე“. ლოგინი — რა უნდა იყოს ამაზე უფრო ძველი და უბრალო მასალა! მაგრამ დაკავშირდა იგი ადამიანთან და ხედავთ, რამოდენა პრობლემა დისვა — დაბადება, გამარჯვლება, სიკვდილი. ეს არის მწერლის აზროვნების მასშტაბი. ამირეჯ, ყველაფერი საჭიროა — აქტუალური მასალაც, ძველი მასალაც, მაგრამ უმთავრესი და უპირველესი აქტუალური აზრობრივი შინაარსი. უამისოდ ხელოვნების ნაწარმოები მკვდრად შობილია.

მეორე მიზეზი, რაც აქტუალური მასალის პრინციპის არსებობას უწყობს ხელს, არის ხელოვნებაში უნდობლობა. ეს, ერთი შეხედვით, მეტად უცნაურადაც შეიძლება მოჩვენოს კაცს: რა უნდობლობაზეა ლაპარაკი, ეს რა საკითხი გამოუგონიათო?! მიუხედავად იმისა, რომ ეს საკითხი მოგონილი არ არის, საბუთად მაინც მოგება ერთ ფიქსირებულ ფაქტს. პირს გიორგი ციციშვილმა „მნათობის“

მე-7 ნომერში გამოაქვეყნა მოგონება „მსახიობი უგრონი“. აქ იგი ვიქტორ გაბესვირის პიესის „უფსკრულთა“ დაკავშირებით წერს: „...ამ პიესამ ერთგვარი შესლა-შემოსლა გამოიწვია, რადგან პიესის პირვანდელი ვარიანტი ანთიმოზის შეიღობილი, დედის მიერ მიტოვებული პატარა ბიჭუნა, მძიმედ ავადდებოდა და კვდებოდა. ზოგიერთი ადამიანებმა იყო, როგორ შეიძლება საბჭოთა სინამდვილეში ბავშვი ასე უმოწავლოდ მოკვდეს? საქმე ცენტრალურ კომიტეტამდე მივიდა. ცენტრალურმა კომიტეტმა საკითხი გასარჩევად სამკაცის კომისიას მიანდო“ (გვ. 184). მერე გიორგი ციციშვილს აღარ უწერია, როგორ გადაწყვიტა კომისიამ საკითხი, მაგრამ ფაქტი ის არის, რომ პიესის დაბეჭდილი ვარიანტი ბავშვი აღარ კვდება.

თურმე არიან ისეთი ადამიანები, რომელთაც ჰგონიათ, რომ ბავშვი თუ ავად გახდა და მოკვდა, ეს საბჭოთა სინამდვილის კრიტიკაა, ცხოვრების მრუდუდ სარკვეში ასახვაა. რამდენად თვითდაკრებული უნდა იყოს ზოგიერთი ადამიანი, რომ ფიქრობდეს, ერთადერთი სწორი სარკე მე მიჭირავს, დანარჩენები სულ მრუდუდ სარკვეში არიან შეიარაღებულნი.

ასეთ სიტუაციაში მწერალს აქტუალური მასალის პრინციპი თავდასაცავი ფერიათა აქვს მომარჯველები. აქტუალური მასალა გარანტიას აძლევს მწერალს, არ დაბრალდეს ცხოვრების მრუდუდ სარკვეში ასახვა.

ასლა ორიოდ სიტყვა მინდა თქვა იმაზე, რითია საშიში უნდობლობა. იგი მაღებს ყველაზე საშიშარ მოკვლენას ხელოვნებაში, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს გარანტირებული საშუალოს პრინციპი. რას გულისხმობს ეს ცნება? საშუალო ღირსების ნაწარმოების გაკეთებას. ყველაფერი საშუალო იქნება — პიესაც, დადგამაც, აქტიორთა თამაშაც. მართალია, არ იქნება ხელოვნების აშკარა და მკაფიო გამარჯვება, მაგრამ არ იქნება არც აშკარა მარცხი. ხელოვანი გარანტირებულა — მარცხისთვის არავინ დაეკრიტიკებს, მართალია, არც ძალიან შეაქებენ, მაგრამ არც არავინ დაემუქრება პიესის დაუმეჭობით ან სპექტაკლის მოხსნით. გარანტირებულმა საშუალომ წარმოშვა ერთფეროვანი, უღირსადმო პიესების ზღვა, რაც მომავლენიანობა ხელოვნებისათვის. გარანტირებული საშუალო მკითხველსა თუ მაყურებელს გულგრილად ტოვებს. ეს კი საშიშრელებაა ხელოვნებისთვის. ოთარაბთ ქარივი ამბობს: „სიხვევა სამურველი ხომ არ არის, — მოსაგდებელი ჩანგალია, რომ გული ან აქეთ მისწიოს, ან იქით, თორემ ომი მოვიდეს, როგორც კიდობანში დაეწყებულ პურს. გული დიდილიდამ უნდა მისძრას-მისძრას კაცმა, თუ კაცს კაცის სიკეთე უნდა“.

ხელოვნების უპირველესი ამოცანა კი ადამიანთა გულების შეტერაა კარგის მხარდასაჭერად და ცუდის დასაგმობად.





საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი.

# კ უ ლ ო ს ა ვ ი!

**ბართიველ** მუსიკოს-შემსრულებელთა ლავრეტების ოჯახს კიდევ ერთი ახალი წევრი შეემატა. ეს გახლავთ საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი, რომელმაც ბუდაპეშტის XIII საერთაშორისო კონკურსზე მეორე ადგილი მოიპოვა.

მკითხველებს ვთავაზობთ ბუდაპეშტის XIII საერთაშორისო კონკურსზე საბჭოთა დღეგაცეცის ბელმძღვანელის, სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს სავილინო ოსტატთა კავშირის თავმჯდომარის, ბელგონებათმცოდნეობის კანდიდატის, დოცენტ ბ. ლ. ბ. რ. ო. ს. ო. ვ. ი. ს. წერლის:

საბართიველის სახელმწიფო კვარტეტს ბუდაპეშტის XIII საერთაშორისო კონკურსის მდელვარე დღეებში გავეყანი. ჩვენმა ურთიერთობამ სულ ორ კვირას გასტანა, მაგრამ ეს დროც საკმარისი აღმოჩნდა იმისთვის, რომ კარგად გაემეცნო ეს მშვენიერი მუსიკოსები, გულთბილი და მომხიბლავი ადამიანები.

კვარტეტის მსახიობები — კ. ვარდული, თ. ბანიაშვილი, ნ. ფვანია და თ. ჩუბინიშვილი გამეორული მუსიკის მწერალე სიყვარულმა გააპროთიანა. ამ კეთილშობილ ხელოვნებას ისინი მთელ ძალებს, მთელ ცხოვრებას სწირავენ. აღმსოროვნებელია კოლექტივის ტექნიკური ოსტატობა, ანსამბლური შესრულების სიზუსტე და, რაც მთავარია, ერთსულოვანი ემოციურობა, კვარტეტი გამორჩევა მკვეთრი მუსიკალური სახითა და შემოქმედებითი ხელწერით. ამიტომაც შეუძლებელია მისი აღრევა სხვა რომელიმე საბჭოთა კოლექტივთან.

მსმენელთან კონტაქტის დამყარება საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის ძვირფასი თვისებაა. აუცილებელია განსაკუთრებული სიამაღით იმსჯელება მისადმი. სამავალითოდ ისიც კმარა, რომ კონკურსში მიწაწილე ის კვარტეტისტები, რომლებმაც II ტურზე პაქეობის უფლება დაკარგეს, სპეციალურად დარჩნენ ბუდაპეშტში, რათა ფინალურ გამოსვლაში მოესმინათ და თანაგრძნობა გაეწიათ ქართველი ინსტრუმენტალისტებისთვის. კონკურენტებმა ასე გამოსატყს თავიანთი მეგობრული დამოკიდებულება.

ძალიან რთული და სერიოზული აღმოჩნდა ეს პაქეობა. მასში რვა ქვეყნის (საბჭოთა კავშირი, უნგრეთი, პოლონეთი, რუმინეთი, ჩეხოსლოვაკია, გდრ, ფფრ და ფინეთი) 14 კოლექტივი მონაწილეობდა. მსგავსი შეჯიბრებისათვის ეს რიცხვი უპრეცედენტოა. იმის გამო, რომ მოპაქეურ კოლექტივების დონე ძალიან მაღალი აღმოჩნდა, მეორე II ტურზე 10 კოლექტივი დაუშვა. ფინალში კი 5 კოლექტივი გავიდა. კონკურსში თავიდანვე დაწინაურდნენ და ბოლომდე ლიდერობდნენ მოსკოვის საოლქო ფილარმონიისა და საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტები.

კონკურსის პირობების მიხედვით მხოლოდ ორი პრემია იყო დაწესებული. ფინალის შემდეგ პრემიები ასე განაწილდა: პირველ ადგილზე გავიდა მიუნჰენის კონკურსის ლაურეატი მოსკოვის საოლქო ფილარმონიის კვარტეტი, მეორეზე — საქართველოს კვარტეტი. გარდა ამისა, საქართველოს კვარტეტს თანამედროვე უნგრული მუსიკის საუკეთესო შესრულებისათვის კიდევ ერთი პრემია მიენიჭა. დამატებითი მესამე პრემია კი უნგრულმა და პოლონურმა კოლექტივებმა გაინაწილეს.

საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის გამოსვლამ წარმუღილო შთაბეჭდილება დატოვა. შესრულების ორიგინალური ინტერპრეტაციით განსაკუთრებული აღწერითაგანება გამოიწვია ბარტოკის მეთოხე, ბრამსის მეორე, ცინცადის მეექვსე და თანამედროვე უნგრული კომპოზიტორის სერგანსკის კვარტეტებმა. მსმენელი მოხიბლა რომანტიკულმა მდელვარებმა, აღქრადობის სილამაზემ, სტილის ფაქიზმა შეგრძნებამ, მუსიკის სასოფანებამ.

ყველამ შეიყვარა ეს კოლექტივი. ბუდაპეშტში შექმნილი მეგობრები გულითად ემშვიდობებოდნენ ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსებს, ხელმეორეუდ ჩამოსვლას სთხოვდნენ.

მეორე საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის მშვენიერი მომზადების, ვუსურვებ მას ახალ შემოქმედებით გამარჯვებებს!



საქართველოს  
წიგნითმწიფის  
კავშირები

# საოპერო სცენის ღიღოსტატი

ისაკ ახანელოვი

ძარბაზი საოპერო ხელოვნების ისტორიაში ოქროს ასობით ჩაწერა შესანიშნავი მომღერლის დაიით ანდლუ-საძის სახელით. ბუნებით მონათლული თვისებით შორის, პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს მისი ბრწყინვალე ვოკალური მონაცემები — ფართო დიაპაზონის დრამატული ტენორი, ლამაზი ტემბრითა და სასვე ხმოვანებით.

სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, დირიჟორი ა. პა-ზოუსკი თვლის, რომ, ბეგრის სასაათის მიხედვით, დ. ან-დლუაძის ხმას არა დრამატული, არამედ პეროიკული ტე-ნორი უნდა ეწოდოს.<sup>1</sup>

ამევე ახასიათებს საქართველოს სსრ სახალხო არტის-ტი ბ. კარგიშვილი თავისი პარტინორის ხმას წოდებით „მო-მღერლის ჩანაწერები“: „დ. ანდლუაძე, გმირულ-დრამა-ტიული პლანის საუკეთესო ქართველი ტენორია“ (გვ. 230).

„დ. ანდლუაძე ფლობს ლამაზ დრამატულ ტენორს, რომელიც სასველ და ტემპერამენტულად ეღერს ხმის მივლ დაპაზონსზე, განსაკუთრებით კი მაღალ რეგისტრში, რაც საშუალებას აძლევდა დ. ანდლუაძეს შექმნა მკვეთრი ვოკალურ-სცენური სახეები. განსაკუთრებით ემარჯვებოდა დაიით იასონის ძეს „გულმზურავა“ სცენები, როგორი-ცაა, მაგალითად, „კარმენის“ დინალური სცენა, სცენა ნი-ლოსთან „ადამი“ და „კუჩხორების“ დასკანითი სცე-ნა“<sup>2</sup>. — ანდლუაძის რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, პროფესორი ვ. პოლიტოვსკი.

დ. ანდლუაძის ხმა მოედინებოდა თავისუფალ, რად ნა-კადად, რასაც დიდად უწყობდა ხელს შესანიშნავი აკუსტი-კური ტექნიკა და სუნთქვის ფლობის ოსტატობა; მსახიო-ბისთვის მისაწვდომი იყო დინამიკური ნიუანსების სრული კომპლექტი, ხმის შეფერილობა ყოველთვის ეფარებოდა როლის საერთო სახეობრივ-ფსიქოლოგიურ პროფილსა და მის ცალკეულ ეტაპებს.

ბუნებამ დ. ანდლუაძეს შესანიშნავი სცენური გარეგ-ნობა მიაჩინა. გამომსახველი, ლამაზსაკეთებელი სახე მტე-ყველი, ჭრიდა თვალებით, მაღალი, პროპორციულად ჩა-ნოწილი სხეული დიდად უწყობდა ხელს გმირთა სრულ-ყოფილი მუსიკალურ-სცენური პორტრეტების გამოკვლას.

დ. ანდლუაძის ნიჭი, როგორც მომღერლისა და აქტი-ორის, განსაკუთრებული სიმდიდრით გამოვლინდა საოპე-რო თეატრის სცენებზე. მისი მოღვაწეობა ამ მხრივ სამ-ჭოთა მუსიკალურ-თეატრალური ხელოვნების მატრიანის თვალსაჩინო ფურცლებია. ამასთან, დ. ანდლუაძე არა-სიღრეს იყენებდა საკონტრეტო ესტრადას, სადაც მის საშემსრულებლო რეპერტუარში, არიოზულო-საოპერო ფორ-მების გვერდით, კამერულ-ვოკალური ჟანრის არა ერთ ნი-მუშს ვხვდებით.

საოპერო სცენაზე მსახიობმა ოცდაათამდე როლი შეა-სრულა რუსი, ქართველი და დასავლეთევროპული კომპო-ზიტორების ნაწარმოებებში. დ. ანდლუაძისათვის განსა-კუთრებით ახლოებული იყო ორი პლანის გმირი: ლირიკულ-

დრამატული და ლირიკულ-პეროიკული. სწორედ ამ ტიპის პერსონაჟი (ხოზე, გერმანი, კაჟარადისი, ოტლო, კანო, რადამესი, მანრიკო, მალსაზი) დომინირებდა დ. ანდლუა-ძის მიერ განსახიერებულ გმირთა ფართო გალერეაში და განპირობებდა მის მსახიობურ ამპლუსას. აქვე ვხვდებით ლირიკულ-ეპიკური წყობის სახეებსაც (აბესალომი, სამ-სონი, შოთა რუსთაველი, ტარიელი), რომელთაც მსახიო-ბი შესატყვისი ხერხებითა და არანაკლები ოსტატობით ძებრავდა. მსახიობს იზიდავდა ძლიერი რეალისტური ხა-სიათები, როული ფსიქოლოგიური სამყაროთი — ნათლად გამოვლენილი ტიპიური ნიშნებით, მამფრი, წმინდა, ადამ-იანური განცდებითა და ცხოვრებისეული ტუშმარტობით.

დ. ანდლუაძის გმირები თავსადავებით იმსახურებთან აკეთლ, მაღალ იდეალებს და ხშირად ეწირებიან კიდვე მათ (რადამესი, აბესალომი, ხოზე, სამსონი, გერმანი, კა-ჟარადისი, კანო, ოტლო, ვერტერი და სხვა). მაგრამ მსახიობის ნიჭით შთაგონებული ძალა ამ სახეებისა სწო-რედ იმზავს, რომ კვანძის ტრაგედიული გახსნა და გმირის ფიზიკური თუ მორალური დაღუპვა აიტიქმება, როგორც ნათელი ეთიკური საწყისის უცილოდ გამარჯვება.

დ. ანდლუაძის გმირები არ ძალუძთ საკუთარი იდეა-ლების დალატი; ისინი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე მათი არსით სულდგმულობენ, მათში პოლონენ ცხოვრე-ბის უკუღმართობასთან შერკინების ძალას.

დ. ანდლუაძის გმირთა ძირითადი მამოძრავებელი და სახის განვითარების წარმმართველი ძალა, იმპულსი — სიყვარულის გრძნობაა, რომელიც მრავალი გრადაკიით წარმოედგინება: ესაა — დიდი, დრმა, ანდლუაძის სწრაფვა საყვარელი არსებობისმი (კაჟარადისი, რადამე-სი, გერმანი, კანო, ოტლო, მალსაზი, ტარიელი), უცე-რად აფეთქებულ ფაქიზი გრძნობა (აბესალომი, ვერტე-რი), ყოფისმთანმთქმელი ვენება, რომელიც ახსობის გო-ნებისა და სინების ხმას (ხოზე, სამსონი, ისივე).

ამავე დროს, დ. ანდლუაძის მიერ სცენაზე ამტკვე-ლებულ გმირთა შინაარსი უმეტეს შემთხვევით არ იფარ-გლებოდა მხოლოდ ლირიკული განცდების სფეროთი, რა-ოდენ მრავალფეროვანი და დრმაც არ უნდა ყოფილიყო იგი. ბევრი მათგანი საბრძოლო დიდების მარჯავდელია მისიული. მაგალითად, რადამესი, ოტლო, სამსონი, ტარი-ელი; კაჟარადისი — შთაგონებული მხატვარია და, ამავე დროს, რესპუბლიკურ იდეებს იზიარებს, გერმანი სამი კარ-ტის საიდუმლოების შეტყობისა და გამიდღერების სურე-ვლით არის შეუკნობილი, ხოზე ერთგულად ეწევა სამხედ-რო სამსახურს, კანო მოხეტიალე მსახიობთა პატარა დასს უძღვება და ა. შ.

ზემოხსენებულ გმირთა განსახიერებისას დ. ანდლუა-ძე ბრწყინვალედ ითვალისწინებდა და ხსნიდა მათთვის ტი-პიურ „ორივემანობას“, რასაც იგი მუსიკალურ-სცენური საშუალებების მთელ კომპლექსს უქვემდებარებდა.

მხატვრული სახეების მუსიკალურ-სცენური ხორცშეს-მისას დ. ანდლუაძე (როლის დეტალური დამუშავების საფუძველზე) ყოველთვის ცდილობდა წინ წამოეწია მთა-ვარი, სახის განმაპირობებელი ნიშნები და როლის შესაბა-მისი მომენტები, სადაც ეს სასაათის შექმნილი ნიშანთვი-სებანი განსაკუთრებული ძალით ვლინდებოდნენ. ამიტომ,

1. ე. ვროსკი, «Давид Андлуадзе» (ученичество и актер-ство, 1922-1936 гг.), ხელნაწერი, გვ. 95.





დავით ანდლულავი.

მის მიერ შექმნილი სცენური სახეები ყოველთვის განსაკუთრებულია, ღრმა და მასშტაბური ხასიათით გამოირჩევიან.

დ. ანდლულავის მსახიობური ნიჭის ვაჭურველი და უძირფასესი თვისებაა სცენური განრეკლება და უნარი და ოსტატობა, რაც, ერთი მხრივ, ბუნებით იყო მიმადლებული, ხოლო, მეორე მხრივ, დაუღალავი შრომით გამაზღვრული, განვითარებული და გაღრმავებული. სხვადასხვა ოპერაში, წამყვანი ტენორის სრულიად განსხვავებულ პარტიებში დ. ანდლულავი ყოველთვის ახლებურად აჩვენებდა თავს. მისი უსაზღვრო ტენიტურის, ფერადობის ხასიათით მკვეთრი დრამატული ხმა ძლიერად აესებდა დარბაზს და ამავე დროს ტემბრის სილამაზით ახარებდა მსმენელს. ყოველი ახალი როლისათვის იგი ჩაიცავდა რამდენიმე დღე მისთვის როგორც მუსიკაში, ასევე სცენური სახის ვაჭურველში. მთელ მოსამსახურებელ სარეჟისორების მეთაურებს შორის და აკადემიის სანდუქში მოსწავლესაგან ატარებდა ყურადღებით იკითხებდა დირიჟორისა და კონცერტმასტრის მითითებებს. არ მასობს შემთხვევა, რომ მას შემოქმედებითი შემართების გარეშე, ნახევარი ხშირად ჩაეტარებინოს გაკვეთილი, შემოერება ან რეპეტიცია... სპექტაკლები იგი ყოველთვის მიმართავდა მხატვრული სახისაკენ იყო მიმართული, — იხსენებს სსრ კავშირის სახალხო არტისტი თ. დინიკრიაძე. ანალოგიური აზრს გამოთქვამენ დ. ანდლულავის პარტნიორები, მათან მომუშავე სხვა დირიჟორები, რეჟისორები და კონცერტმასტრები.

დ. ანდლულავის იშვიათი მუყაითობას მოწმობდა აგრეთვე მისი სისტემატური მუშაობა როლის დასწავლაში. ვერ დაიასახლება ვერც ერთ საოპერო პარტიას, რომელიც მასთან მსახიობურ შემოქმედებითი გზის რომელიც ეტაპზე უკვე დასრულებულად და სრულყოფილად მიიჩნია და მიგნე-

ბულ „ყალიბში“ დატოვა. საკმარისია გაეცნოს სცენური ბიოგრაფიის მინიმალურ როგორ ავსებდა ამ დიდრება ახალი შტრიხებითა და ნიუნსებით კავარდოსის, კანოს, აბესლომის, ხოზეს, რადამესის სახეებს. მე მანციფრებდა ამ აღმანიშნის ის, რომ ყოველ განმეორებით სპექტაკლში, განმეორებით გამოსვლაში იგი არასოდეს აჩერებულა, არამედ მიდიოდა სულ წინ და წინ. მისი ყოველი ახალი გამოსვლა განმეორებით როლში მიტყვევებდა იმაზე, რომ მსახიობის აზრი შეუწელებლად მუშაობს სულ ახლისა და ახლის გამოვლენაზე, — აღფრთოვანებით წერდა პროფესორი ე. ვრონსკი თავისი მოსწავლის შესახებ, რომელიც რაკე მრავალი ურთულესი საოპერო როლის ბრწყინვალე ინტერპრეტატორად იყო აღიარებული.

გმირთა სახეების მკვეთრი და ოსტატური ინდივიდუალისთვისაა ერთად, რაც დ. ანდლულავის მსახიობური ნიჭის უძირფასესი თვისებაა შეადგენდა, აღსანიშნავია ის საერთო საწყისი, რაც საფუძველს უქმნიდა საოპერო პერსონაჟთა წარმოსახვას. ესაა დიდი შინაგანი თავშეკავებულობა (რაც ბედნიერად აზღვევდა მსახიობს ემოციური „ზედმეორებისაგან“), კეთილშობილებისა და ნებისყოფითი ნიშნების ხასიათი (რაც დიდი ამაღლებულობასა და ქმედობას სძენდა დ. ანდლულავის გმირებს).

დ. ანდლულავისათვის დამახასიათებელი სცენური ვარდსახეის ოსტატობა არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც მხოლოდ და მხოლოდ ინტელექტისა და როლის სცენურ გასახსნე გულმოდგინე მუშაობის ნაყოფი. ცნობილია, რომ ოპერაში თავი სცენური მოქმედება მუსიკით გამოიხატება, რაზედაც სასებებით სამართლიანად მიუთითებდა ვერ კიდევ ნ. რისკი-კორსაკოვი. მხატვრული სახის ძირწინაში, ზემოდანმუშუთან ერთად, ვადაწყვეტდა გველურება ის მადალი ვოკალური კულტურა, რომლის მატარებელი იყო დ. ანდლულავი. სწორედ ეს ფაქტორი განპირობებდა მისი იმეტი განსხვავებულ ვოკალურ სტატილს ფლამანს, როგორცაა ვერდისეული ბოლოქო, ვერდისეული დამატული ექსპრესიული ვოკალური მელოდი, რუს კომპოზიტორთა „აღმანიშნის მტკიცეობით ქმნილი მელოდია“ (მუსიკასი), ჩართული კლასიკური და სამაჭოთა ოპერის ერთგული სპეციფიკური აღმეტიკალი ვოკალური ინა და ა. შ. წმინდა აროსოული და რიტორიკული ფორმების მოქმედება და თავისუფალ შესრულებას წინ უძღოდა სპეციფიკური სინფონიების გადასახები პროცესი.

აქ უნდა გაეცნოს აკადემიის ბ. ანდლულავის სტყვევით: „გამომსახველი სიმღერა წარმოუდგენელია. მყარი ვოკალური ტექნიკის გარეშე ეს ვოკალური ხელოვნების საძირკვლია“. სწორედ ასეთ საიმეოთ და ურყვე საფუძველზე აწინა და დამკვიდრდა დ. ანდლულავის ვოკალური ოსტატობა.

როდესაც ვახსიათებთ დ. ანდლულავის სცენურ მოღვაწეობას, აუცილებელია იმ მნიშვნელოვან ფაქტის გათვალისწინება, რომ იგი ჩამოყალიბდა „თეატრალური ხელოვნების დიდი რეფორმატორის“ (მ. გორკი) — ა. სხანოსლავსკის პრინციპების შემოქმედებითი ათვისების ნიადაგზე.

დ. ანდლულავი ბუნებრივად შეისისხსობრია ა. სხანოსლავსკის სისტემის საფუძველზე, რომლებიც მართალია, დრამატული თეატრის წიაღში იშვა, მაგრამ სრულიად ორგანულად გადაინერგა საოპერო ხელოვნებაში მუსიკალური სპეციფიკის გათვალისწინებით. ამ მხრივ სასებელი მართალია XX საუკუნის დიდებულ მსახიობი ჩარლი პაბლო, რომელიც აღნიშნავს, რომ ა. სხანოსლავსკი „ხმარება ყოლა იმათ, ვინც დიდი დრამატული ხელოვნებისაკენ ისწრაფვის“.





დ. ანდლულაძე მთელი თავისი შემოქმედებითი გზის მანძილზე ისწრაფვოდა სიმღერისა (მეტყველების) და სცენური მოქმედების, მოძრაობის იმ სინთეზისაკენ, რაც სტანისლავსკის აუცილებლად მიანიჭა საოპერო მსახიობის, მომღერლისა და მსახიობის იმ განუყოფლობისათვის, რაც საოპერო თეატრში მხატვრული სანის სრულყოფილი გახსნის ერთადერთი საწინდარია.

კ. სტანისლავსკისაგან ისწავლა დ. ანდლულაძე ღრმა ჩარევა სპექტაკლის იდეურ-ესთეტიკურსა და ეთიკურ აზროვნებაში, მხატვრული სანის რთობაში. სცენური ქვეშეობის ძალით გმირის სახის ორბიჯაში მოქცეული მსახიობი არც ერთი წამით არ ეთიშებოდა მას, არ გამოდიოდა მისი ფარგლებიდან.

„გოკალური აღზრდის სფეროში, თვით სიმღერისა და შესრულების სტილის გარდა, კ. სტანისლავსკი დიდ ყურადღებას უთმობდა დიქციასა და სიტყვას, — იხსენებდა დ. ანდლულაძე, — სტანისლავსკი გვეუბნებოდა: სიტყვა თემა კომპოზიციურის შემოქმედებისათვის, ხოლო მუსიკა კი თვით შემოქმედება; სხვა სიტყვებით არც ვთქვათ, სიტყვა არის — „რ ა“, ხოლო მუსიკა — „როგორ“. აქედან მოდიოდა სიფაქიზე გოკალური პარტიების სიტყვიერი ქარისადმი, რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო დ. ანდლულაძისათვის მსახიობს ჰქონდა უნაყოფი დიქცია, რის წყალობითაც ყოველი გამღერებელი სიტყვა მაკვიფრდებოდა აუდიტორიისად. ამავე დროს, არ არღვევდა გოკალური ხმის მწყობრ დინებასა და მთლიანობას. თავის მხრივ, სიტყვა ოდნავადაც არ მახინჯებოდა სიმღერის სუბციდიურ პროცესში და ისევე ბუნებრივად ყალიბდებოდა, როგორც ჩვეულებრივი სასაუბრო მეტყველების დროს. ამ მხრივაც დ. ანდლულაძე აგრძელებდა და ავითარებდა დიდი რუსი მომღერლის თეატრული შლიაპინის პრინციპს: „იმეორე, როგორც ლაპარაკობ, ილაპარაკე ისე, როგორც მიტრია“. რომელიც ამყარებდა თავისებურ წონასწორობას სიმღერასა და მეტყველებას შორის.

„თუ კი საოპერო მომღერალი სცენაზე უნდა მოქმედებდეს, — წერს დ. ანდლულაძე, — იგი უნდა დაემორჩილოს სცენური ხელოვნების ძირითად კანონს, რომელიც მოძრაობის ხელოვნებას წარმოადგენს... საოპერო მომღერალი, მუსიკის შესატყვისად, გარკვეულ რიტმში უნდა მოქმედებდეს. თუ საოპერო მომღერალი მოქმედებს რიტმში, იგი უნდა კიდევ მღეროდეს რიტმში. კ. სტანისლავსკი განაციფრებდას გამოთქვამს, როდესაც საოპერო მომღერალი მოქმედებს ერთ, ხოლო მღერის სრულად სხვა რიტმში. შემონათქვამიდან გამომდინარე, — დასძენს დ. ანდლულაძე, — საჭიროა მომღერლის ფიზიკური რიტმის, როგორც ოპერაში სცენური სცენური მოქმედების ერთ-ერთი საფუძვლის, კულტივირება“.<sup>2</sup>

„კ. სტანისლავსკი დაუღალავად გვიმეორებდა, რომ სცენაზე პატიოსა არა როლის, წარმოედება“ და „თამაში“ საბჭოე მისი ორგანული ცხოვრებით არსებობა, ე. ი. მომღერლის. მსახიობი უნდა განასახიერებდეს როლს არა პრინციპების არაბუნებრივად გათამაშებით, არამედ მოქმედებით პერსონაჟის ბრძოლის ოლქიან შესაბამისი მოქმედებით ორგანული წარმოსახვის მეშვეობით. მაშინ ეს ოლქი აიხის საფეხურებისაგან მიიყვანს მსახიობს საბოლოო მიზნამდე — ზეამოცანამდე“...

„კონსტანტინე სერვის ძე ხშირად ამბობდა, რომ სცენური საოპერო მსახიობ-მომღერლისთვის საკანცები „სისტემის“ შექმნა და, რომ ეს „საოპერო სისტემა“ ოპერის მუსიკალურ, გოკალურ ბუნებას უნდა დაემყაროს. მაგრამ ისიც, რაც შექმნა კ. სტანისლავსკი სცენური ხელოვნებისათვის საერთოდ, საკანცისათა თუ საოპერო დარგის მუშავეები უუნაროდებოთ შეისწავლიან ამ გენიალურ მეცნიერებობას, — წერს დ. ანდლულაძე. იგი უნერგავდა თავის მოსწავლეებს დიდი პატივისცემასა და სიყვარულს სტანისლავსკის პრინციპებისადმი, აუცილებლობად მიიჩნევდა მის საფუძვლიან შეისწავლას.

შემოთ აღვნიშნეთ, თუ რაოდენ ორგანულად შედიოდა დ. ანდლულაძე სპექტაკლის იდეურ-ესთეტიკურ საწყაროში, როგორ ცხოვრობდა თავისი გმირის სიციცხლით. ეს თვისება განამატირებდა მჭიდრო მხატვრულ კონტაქტს სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთა სუბციტივით, რასაც, ჩვეულებრივ, თეატრალურ ყოფაში „შეანინნავ პარტიორობას“ უწოდებენ ხოლო.

სსრკ სახალხო არტისტი მ. მაქსაკოვა გვიყვება: „თავიდანვე დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებდა მომღერლის სუვეერული ხმა განსაკუთრებული სვეურდოვანი ფერადობით, ერთგვარი ილუზიებისა და რბილი „შემპარაობის“ იერიით. შესანიშნავი სცენური ვარეულობა და ინტელიცია აძლევდნენ მომღერლის შთაბეჭდავი სცენური სახეების შექმნის საშუალებას, ყოველგვარი ზედმეტი ვარეულო ეფექტებისა და ხელოვნური „თამაშის“ გარეშე. ამასთანავე, დავით იასონის ძე მე დ მი ვ ა დ, კ ა მ უ თ ი მ ა ვ ა დ ც ხ ვ რ ო ბ დ ა და მოქმედებდა სცენაზე ბუნსასახიერებელი ორლისა და დაყვანებული საცენური ამოცანის ფარგლებში.

თამაშად შემიძლია ვთქვას, რომ დავით იასონის ძე... აქტიურად მუშტავს აუდიტორიასა და პარტიორს“.

„გერეკერი მიმღერია და ანდლულაძესთან, — წერს რსუსა და საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი კ. დავითოვა, — ოპერებში „აიდა“, „ტრუბადური“, „კარმენი“, „ვერტერი“, „სამსონი და დალილა“. იგი ჩემი საყვარელი პარტიორი იყო“...

„დ. ანდლულაძე იყო ბრწყინვალე მომღერალი, შესანიშნავი მსახიობი და პარტიორი, რომელთანაც გამოსვლა ნამდვილი და დიდი საიმეურბო იყო“ — იგონებს დ. ანდლულაძის ათეული წლების მანძილზე მუდმივი „სცენური კოლეგა“ — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ელისაბედი გოსტენინა.

ჩვენ მწვედმლო მოგვგებანა კიდევ დიდძალი ანალოგიური მასალა რსუსრ სახალხო არტისტის ა. ბატურიანის, სსრკ სახალხო არტისტის პ. ამირანაშვილის, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტების დ. მჭედლიძის, ე. სოსანძის, ნ. ხარაძისა და მრავალი სხვა თვალსაჩინო საოპერო მსახიობის მოგონებებიდან.

დ. ანდლულაძის მრავალწლიანმა მოღვაწეობამ საბჭოთა საოპერო სცენაზე ღრმა კვალი გაკვლი მის ისტორიაში და იგი ქართული საოპერო ხელოვნების განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპად გვევლინება.

დ. ანდლულაძის გოკალურ-სცენური ოსტატობა მთელი სკოლა ახალგაზრდა მომღერლებისათვის და სწორედ ამ კეთილნამყოფიერ საფუძველზე განაგრძობს თავისი მანდავი ბრწყინვალე მომღერლების მთელი თანაგრძელებით, რომელშიც ყველაზე დიდი და თვალსაჩინო ადგილი უკავიათ ნ. ანჯაფარიძეს, ნ. ანდლულაძის და ზ. სტეკლოვას, რომელთაც კარგად იცნობს როგორც საბჭოთა აუდიტორია, ასევე უცხოელი მსმენელები.

<sup>2</sup> «Работа актера над собой и над ролью по системе К. С. Станиславского» да «Применение системы К. С. Станиславского в оперном театре» (შრომები, ხელნაწერის სახით, დაეცა ე. სარაქიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში).



# თბილისის არქიტექტურის ზოგიერთი პრობლემა

ნოდარ მაგალობლიშვილი

არქიტექტურა იყო და ყოველთვის შექებას ღირსეულად მიიჩნეოდა ერთ-ერთი უმთავრესი დარგთაგანი და ბევრ რამეში იგი ემსახურებოდა ხუცსტ მეცნიერებას თავისი ვიწრო სპეციალიზაციითა და ერთდროულად მოქმედების ფართო ასპარეზით. ერთიან არქიტექტურულ პროფესიაში განიდა საკმაოდ შემოსაზღვრული ვიწრო სპეციალობები: საცხოვრებელი სახლების, სოფლის ან კურორტების, სამრეწველო, საზოგადოებრივი ნაგებობების დამპროექტებლები, (საზოგადოებრივი ნაგებობების არქიტექტორები კიდევ იყოფიან თეატრისა და კინოს მცოდნეებად, საგაჭრო დაწესებულებების, სპორტ-ნაგებობათა და სხვა სპეციალისტებად); არიან არქიტექტორები ურბანისტები, ტრანსპორტის მცოდნეები, ლანდშაფტის ან მონუმენტების ხუროთმოძღვრები, არის არქიტექტორი — ისტორიკოსი, თეორეტიკოსი, მეცნიერი, დიზაინერი და ვინ იცის, კიდევ რა.

სამეცნიერო-ტექნიკურმა რევოლუციამ, მშენებლობის უზარმაზარმა მასშტაბებმა, ამოცანის გადაწყვეტის მძაფრმა, აჩქარებულმა ტემპებმა თავიანთი დადი დასავეს არქიტექტორის პროფესიას.

და მაინც შესაძლებელია აღბათ უმთავრესი, გამჭოლი პრობლემის დასახელება. ვფიქრობ, რომ ეს არის ქალაქთმშენებლური პრობლემა. წერილში სწორედ ამ უპირველესი და უდიდესი პრობლემის ზოგიერთ ასპექტს შევეხებით თბილისის პირობებში.

თ ბ ი ლ ი ს ი ს ს ა ხ ე. ამ ბოლო დროს განსაკუთრებით ბევრს ვლაპარაკობთ და ვწერთ იმაზე, რომ თბილისს უნდა შეეწარმუნოთ თბილისური სახე.

არც ერთ ქალაქს მსოფლიოს ისტორიაში არ აქონდა და არც შეიძლება აქონდა უცვლელი, გაქცევებული სახე. ქალაქი, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, იზრდება, ვითარდება, იცვლება, ხანდახან კი კვდება. არის შემთხვევა, მკვდრეთით აღდგება, ისევ იზრდება და ისევ იცვლება. უძველესსა და უახლეს ქალაქებს დახასიათებთ პერმანენტული ცვალებადობა, დინამიური განვითარება. ასეთი ისტორიის კანონი.

მაშ, რაღას ვირჩევთ, რატომ ვცდილობთ თბილისისათვის თბილისური სახის შენარჩუნებას? დე, განვითარდეს და შეიცვალოს იგი. სწორედ ეს არის ამ პრობლემის მაცდური მხარე. მსოფლიოს ისტორიაში უამრავი მაგალითია, როდესაც შესანიშნავი ქალაქი იზრდებოდა და იცვლებოდა, კარგავდა პირვანდელ სახეს, შემდეგ — ახლად მიღებულ სახეს და, ბოლოს, ჩვეულებრივ დასახლებად იქცეოდა მისაწყენი და უფერული განაშენიანებით. ამავე დროს, არის მრავალი საწინააღმდეგო მაგალითიც, როდესაც ქალაქი მწყვერად ვითარდებოდა, შენდებოდა, მშვენივლოდა. მაგრამ არ კარგავდა საკუთარ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ სახეს. ასეთებია: პარიზი, ფლორენცია, პრაღა, ბუდაპეშტი, ტალინი, ლენინგრადი. ასეთი უნდა იყოს თბილისიც.

საკუთნები, თაობები, უნიჭიერესი არქიტექტორების შემოქმედება და კიდევ უამრავი რამ არის საჭირო, რათა შეიქმნას ქალაქი, ამ სიტყვის

იუგოსლავიაში ყოფნისას ერთმა იქაურმა არქიტექტორმა მკითხა:

— თქვენთან, საბჭოთა კავშირში, რამდენი ზღვაა?

დაფიქრდი, წარმოვიდგინე რუკა.

— შავი ზღვა, — დაიწყო ჩამოთვლა, — თეთრი, აზოვის, კასპიის, ბარენცის... შემაწყვეტინა:

— ჩვენთან, იუგოსლავიაში, — არის მხოლოდ ორი ზღვა. ადრიატიკისა და პრობლემების ზღვა. პრობლემების ზღვა...

რომელ ქვეყანაში არ არის ეს ზღვა? — თბილისშიც გავგაჩინა საკმაოდ მოზრდილი ზღვა პრობლემებისა, თბილისის არქიტექტურაშიც.

დღეს არქიტექტურა იმდენად რთული და ყოვლისმომცველია, იმდენად მრავალფეროვანია მისი პირდაპირი და უკუკავშირები ადამიანთა მოქმედების სფეროსთან, რომ ძნელია გამოყოფოთ თანამედროვე არქიტექტურის ცენტრალური პრობლემა, თუნდაც თბილისის მასშტაბით. ჭეშმარიტად თვალწუვდენელია თბილისური პრობლემების ზღვა...



მაღალი გავებით. თუმცა მას ასევე ადვილად შეუძლია დაკარგოს საკუთარი სახე.

პრადის ახალი გენერალური გეგმის ავტორი არქიტექტორი ირეჟი ჰრუზა თავის ქალაქს მარჯვენადაა ვიდეკით ერთ-ერთი ბორცვზე პრადის კრემლი; ჩვეს წინ უხადო და განუგეორებელი პანორამა გადაშლილიყო. ახალი, თანამედროვე ქალაქი მზრუნველად, ფაქიზად გადახვევით ულამაზეს ძველ უბნებს. პრადა ერთი დანახვივთვე სამუდამოდ გატყვევებს; მას უმაღლ იმასსორებ და მსოფლიოს არც ერთ ქალაქში აღარ აგერევა, რადგან საკუთარი სახე აქვს.

— როდესაც ჩეხოსლოვაკია ავტორთ-უნგრეთის იმპერიას გამოეყო, — ჰყვებოდა ირეჟი, — და დამოუკიდებლობა მიიღო, ვერ წარმოიდგენ, რამდენი პროექტი შექმნეს საუკეთესო ჩეხმა არქიტექტორებმა, რომ მთელი ეს სილამაზე შეეღობათ. კიდევ კარგი, მაშინ არ იყო სახსრები, თორემ პრადა ისევე დაიღუპებოდა, როგორც დაიღუპა... (ირეჟი შეერდა) ზოგიერთი ქალაქი.

შემდეგ ირეჟიმ სახელსონომო მარჯვენა ჩეხი არქიტექტორების ყველა ის ფანტასტიკური, საუკეთესო სურვილებითა და ზმირ შემთხვევითი ნიჭიერად შექმნილი პროექტები. ღმერთო დიდებული, რა საფრთხე ელოდა თურმე ამ შესანიშნავ ქალაქს.

ძველი ქალაქების რეკონსტრუქციის პრაქტიკაში გვიჩვენა, რომ საჭიროა დავიცვათ არა მხოლოდ ცალკეული უნიკალური ძეგლები, არამედ მთლიანი ისტორიული ანსამბლებიც. ამ თეზისზე თითქმის არაფერს კამათობს, მაგრამ არიან საკმაოდ გავლენიანი სპეციალისტები (თბილისშიც), რომლებიც სიტყვით იზიარებენ ამ დებულებას, მაგრამ პრაქტიკულად სრულიად განსხვავებულად მოქმედებენ. დიდი ხანია, რაც თბილისის რამდენიმე რაიონი ნაერძალად გამოცხადდა. მიუხედავად იმისა, რომ თბილისის საქალაქო საბჭომ, ჯერ კიდევ 1969 წელს მიიღო გადაწყვეტილება ქალაქის ძველი რაიონების რეკონსტრუქციის ფელტაური პროექტის დამუშავების შესახებ, ეს ფრიალ აქტუალური საქმე მივიწყებულა.

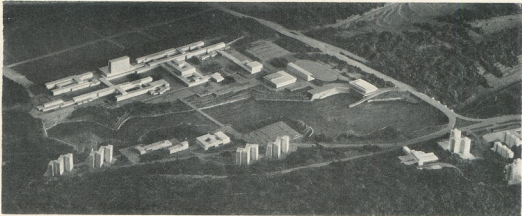
ძველი ქალაქი უნდა დაიყოს „რეკონსტრუქციის განსაკუთრებული რეჟიმის ზონებად“, ამ ზონებში მუშაობა უნდა ჩატარდეს მეტისმეტი სიფრთხილით — აუცილებლად სპეციალური, მეცნიერულად მტკიცედ დასაბუთებული პროექტების საფუძველზე, სადაც ზუსტად იქნება ფორმულირებული ისტორიული ქალაქის განაშენიანებისა და კეთილმოწყობის აუცილებელი მოთხოვნები. მაკარად უნდა დადგინდეს ამ ზონების საზღვრები, მოთხოვნის ხასიათი, რეკონსტრუქციის რეჟიმი.

1968 წლის 12 ივლისის გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოს“ ფურცლებზე ვწერდი, რომ ტალინის ქალაქკომის მდივანმა და მთავარმა არქიტექტორმა წინადადება შემოიტანეს ჩვენი ქვეყნის უმთავრესი ისტორიული ქალაქების სარეკონსტრუქციოდ შექმნილი სპეციალური სამეცნიერო-კვლევითი და საპროექტო ინსტიტუტები.

ამგვარი ინსტიტუტების მუშაობას გავაყვანი უგოსლავიის, ჩეხოსლოვაკიის, ბულგარეთის სხვადასხვა ქალაქში. უნდა ითქვას, რომ ამ ინსტიტუტებმა ბრწყინვალე შედეგები მიაღწიეს. ამაში დამეთანხმება ყველა, ვინც კი ყოფილა დებურნიკში, სპლიტში, ზაგრებში, ლიუბლიანაში, პლოდივში, ნესებურზე, ველიკი ტირნოვოში, პრადაში, ბრნოში, ბრატისლავაში, ჩეშსკი კრუმოლოვში.

ერთხელაც მინდა გავიფიქრო, რომ ასეთი ინსტიტუტის შექმნა საჭირო იქნებოდა ძველი თბილისის დიდი და რთული პრობლემების ნამდვილი კონსტრუქციული გადაწყვეტისათვის. ისიც უნდა დავძინო, რომ ეს სწორი და მასშტაბური გადაწყვეტის ერთადერთი გზაა. ინსტიტუტი უნდა შეიქმნას ქალაქის აღმასკომთან, რამელიც „ინტურისტთან“ და ვაკრობის სამინისტროსთან ერთად მთავარი დამკვეთი იქნება. ინსტიტუტი არქიტექტორების, ისტორიკოსების, მხატვრების, ეკონომისტებისა და ინჟინრების ისეთი კადრებით დაკომპლექტდება, რომელთაც უყვართ თბილისი, კარგად იცნობენ ქალაქს და მზად არიან მთელი თავიანი პროფესიული ცოდნა, გამოცდილება და ენერჯია მოახმარონ ამ კეთილშობილურ საქმეს. ინსტიტუტის ამოცანა იქნებოდა, ერ-

უნივერსიტეტის კომპლექსი. არქიტექტორები: შ. კაკაბეშვილი, ზ. კოსაბაძე, ბ. მამინაიშვილი, ნ. მგალობლიშვილი, ლ. მემშირაიშვილი, ნ. მიქაძე, რ. ბეგიშვილი, ა. საბაშვილი, დ. ჩიფიაშვილი.





თი მხრივ, ძველი ქალაქის ისტორიული განაშენიანების პერსპექტიული შესწავლა, აზომვა და რესტავრაცია, ხოლო, მეორე მხრივ, კომპლექსური რეკონსტრუქციის პერსპექტიული გენერალური გეგმის დამუშავება, რა თქმა უნდა, თბილისის გენერალური გეგმის გათვალისწინებით.

მაშინ აღარ იქნებოდა ადგილი სტიქიურ და ნაჩქარევ მშენებლობას, რომელსაც აუწერელი ზიანი მოჰქვს ქალაქისათვის.

ღიახ, თბილისის ისტორიულ ცენტრს არსებულს სახე უნდა შეუნარჩუნოთ, მაგრამ ეს არ კმარა. სახლი რაიონებში თბილისური და მხოლოდ თბილისური უნდა იყოს, ამასთან უნდა გაითვალისწინოთ თანამედროვე ტექნიკის ყველა პროგრესული მიღწევა.

თბილისმა ბევრი რამ დაკარგა. ყოველი ღონე უნდა ვინმართო, რათა გადარჩენილი მაინც შევიწარმინოთ, თავისი სახე არ დაუკარგოთ.

ეროვნული იერო. ეროვნული არქიტექტურის პრობლემა საერთაშორისო მნიშვნელობისაა და ალბათ, ერთ-ერთი ურთულესი. თუკი ეს პრობლემა დგას, — როგორი უნდა იყოს ეროვნული არქიტექტურა თბილისში? ამ კითხვას პასუხის გაცემა ყველასთვის რთულია. ერთმნიშვნელოვანი პასუხი რომ არსებობდეს, — პრობლემაც აღარ იქნებოდა.

შევეცდები მხოლოდ ნაწილობრივ გავაშუქო ეს საკითხი არქიტექტურის პოზიციიდან. თანამედროვე არქიტექტურული ნაგებობა უნდა პასუხობდეს თანამედროვე ქართველი ხალხის გარდაიდო მოთხოვნილებებს; სავსებით ითვალისწინებდეს საქართველოს პავსასა და რელიეფს, ბუნებრივ პირობებს, სეისმურობას, საქართველოში გაბატონებული ქარების მიმართულებას. შენობაში გამოყენებული უნდა იყოს თანამედროვე სამშენებლო ტექნიკა, ხელოვნური და ბუნებრივი მასალები, მკაცრად იყოს დაცული ტექნოლოგიური და ფუნქციონალური მოთხოვნილებები. რაციონალურად იქნეს გამოყენებული მსოფლიო არქიტექტურის ყველა პროგრესული მიღწევა. გათვალისწინებული იყოს ქართველი ხალხის ტრადიციები და ჩვევები.

თუ ყველაფერ ამას დავემატებ ვფრილმანებლასაც, — მივიღებთ ეროვნულ არქიტექტურას. მთელი სინდნე იმაშია, რომ ჯერ ვერ გამოიკვილიეს ეს „ფრილმანები“.

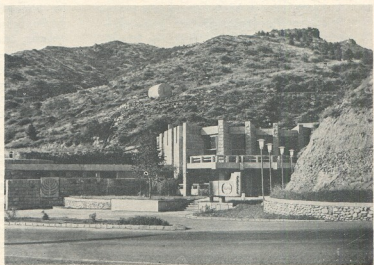
ძალიან სათუთი საკითხია. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი. თბილისის რეკონსტრუქციის სადგურის მოედანზე ქართული ორნამენტებით დაფარული საცხოვრებელი სახლის აგებობის დაგეგმვაზე, რომ ასეთი ეროვნული არქიტექტურა არ გვეჩრდება. გაცილებით უფრო ეროვნულია ოთარ კალანდარიშვილის მიერ რთულ რელიეფზე დაპროექტებული საცხოვრებელი კომპლექსი (ნუგუზიძის ქუჩაზე). აქ არის ცლა ციცაბო კალთების ათვისებისა. კომპლექსის საერთო მანქანა და ტექნოლოგიურ გადაწყვეტაში ავტორებმა გამოიყენეს მეტად გონივრამახვილებული ხერხი, რომელიც ამ კომპლექსის მცხოვრებელ ძალიან გაუადვილებს მობერებულ გადაადგილებას.

რელიეფი. თბილისის არქიტექტურაში აღ-

ბათ არ არსებობს საკითხი, რომლის შესახებაც არ ყოფილიყოს კამათი და აზრთა გაცვლა-გამოცვლა. ბევრი ითქვა და დაიწერა თბილისის რელიეფსა და იმ უდიდეს როლზე, რომელსაც ეს რელიეფი თამაშობს ქალაქის მსატრეული სახის შექმნაში. ბევრჯერ გვისხვებია დამახინჯებული ფიქრის გორა, უდიერად განაშენიანებული ლურჯი მონასტრის უბანი; თბილისის ლანდშაფტისთვის ურგები, არადამახასიათებელი, უხალისო, თთხცილომეტრიანი, ლარივით სწვრივი ვაჟა-ფშაველას პრისპექტი, მოულოდნელად და უსმუნდ ჩაქეტილი კიბერნეტის ინსტიტუტის ფარდა-შენიანი. იქედომები ბევრია.

რა თქმა უნდა, უხვად შეიძლება რელიეფის გამოყენების დადებითი მაგალითების მოყვანაც. შე-

არქიტორანი მარაბა. არქიტექტორები: რ. კიკნაძე, ვ. მებტრეველი, თ. მიქაშვილი, ვ. ქუთოიშვილი.



სანიშნავადაა მორგებული მტკვრის მარჯვენა ციცაბო კალთაზე სასტუმრო „ივერია“ (არქიტექტორი თ. კალანდარიშვილი), რთული რელიეფის ბრწყინვალედ ათვისების ოსტატური მაგალითებია არქიტექტორ ლადო მესხიშვილის ნაგებობები: სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტი დილოში, ჭადრაკის სასახლე გიორგის სახელობის პარკში, რესტორანი „იორი“ თბილისის ზღვაზე, კასკადი ვაკის პარკში. ზუსტად მოუნახა მასშტაბი და უფერული პროსპექტის გარემოცვაში საუცხოოდ ჩაწერა ვაჟა-ფშაველას ქანდაკება გიორგი ორიაშვილმა. მითის კალთებს მოხდენილად და უსალოდაა მორგებული რესტორანი „მარაბა“. სულ სხვა პრინციპზე, მაგრამ მძაფრად და საინტერესოდაა მიხმული მტკვრის რთულსა და თითქმის აუთვისებელ მარჯვენა კალთაზე ავტოგზების საინისტროს საინჟინრო კორპუსი. დამაჯერებლადაა განლაგე-

ბული შაბანაბას მთის ფონზე ავტოსადგურის პოლიონტალურად გადაწყვეტილი ანომა. ძალიან ფაქიზად და დიდი ტაქტიით მთარგნის რესტორან „არაგვის“ შენობა გარეთი ლანდშაფტის არქიტექტორებია ო. მარაბელმა, ა. რვეზნიჭიძემ და ა. ჩიხაძემ. სასწავლო ქალაქის თოთქი ორგანიზმის რელიეფთან მთლიანად შეწყობა სცადეს უნივერსიტეტის კომპლექსის ავტორებმა.

თავად ართობა კიდევ იფერია. ერთ-ერთი უძველესი ამოცანაა ხარისხი კალთებისა და მეტრების კლდის თიშუნების რეკონსტრუქცია. ექვს გარეშე, რომ ნარიყალაზე შეფუთული ქოთახები, რაგინდ ცხოველსატულსიც აო უნდა იყვნენ, გახანლებს საჭიროებენ. მხოლოდ რესტავრაცია საქმენ აო შევლის. საჭიროა კომპლექსური სამშაოების ჩატარება: ძირეული რეკონსტრუქცია, ადაპტაცია და ნაწილობრივი რესტავრაცია, თავრამ ყოველივე ის უნდა მოხდეს, რომ მომავალ თაობებს შეუნარჩუნოთ ძველი თბილისის ეს მცირე უბანი, რომლის უნიკალურ სილამაზე ყველა ადამიანებში მოჰყავს. თბილისის ამ უბანს შეაბნინავე ფოტოკამიუფუნდა მხატვარმა კოკა ინგატომ.

თითქმის ყველამ გაიზარა ის აზრი, რომ მიზანშეწოილია ამ უბნებში ტურისტული სასტუმოების, გაფეო-ოატორნიების, სუვენირებისა და ხალხური ხელოვნების სახელოსნო-სამაქოების შექმნა.

ჩესლოსტავიასი, ივოსტავიასა და ბულგაროთში არსებობს ფრიად ღირაშესანიშნავი პოაქტივა. მოძველებულს, მაგრამ მხატვრულად ანატორიულად საინტერესო სახლს უნარჩუნებენ გარეშეულ იერს, ხოლო მივინთ, სოული რეკონსტრუქციის შედეგად, ქმნიას აბსოლუტურად თანამედროვე სახლს. რეკონსტრუქციას ნაწილობრივ თავის მარჯვე და ნაწილობრივ სახელმწიფოს დანსარებით აკეთებს რომელიმე გამოიგილი მეცნიერი, ან მხატვარი, ხელოვნების მოღვაწე და შემდეგ თვითონვე ცხოვრობს ამ სახლში, აწყობს თავის სახელოსნოს. თბილისელი მხატვრები, მოქანდაკეები, არქიტექტორები, მეცნიერი-მუშაკები სახელოსნოებსა და სახლებს საბურთალოზე იმენებენ. ჩემი აზრით, გაცილებით უფრო მიზანშეწოილი იქნებოდა, რომ ჩვენი მხატვრებისთვის სახელოსნოებად გადაგვეყვებინა ძველი უბნების სახლები.

ვინ იტყოდა უარს, რომ სახელოსნო ან ბინა ქართლად შეტების კლდეზე, ან ნარიყალას მთის ფერდობზე, სადაც თანამედროვე საბინო კომფორტის ყველა ელემენტი იქნებოდა, ხოლო უბნები — სამაგალითოდ კეთილმოწყობილი.

ძველი თბილისის რაიონებში შეიძლება გამოვიწვიოთ არსებული განაშენიანება. გარეთ ხედის ოღდავი რესტავრაცია და მივიდან მთლიანი რეკონსტრუქცია საკმარისია იმისთვის, რომ რამდენიმე სახლში მოვთავსოთ მხატვრების, კომპოზიტორების, არქიტექტორებისა თუ ჟურნალისტების შემოქმედებითი კავშირები. ამავე დროს ძველი განაშენიანების სახეც მაქსიმალურად შეგვენახება ამ რაიონების მცხოვრებთ თანდათანობით შესასხლებთ ახალ, კეთილმოწყობილ ბინებში.

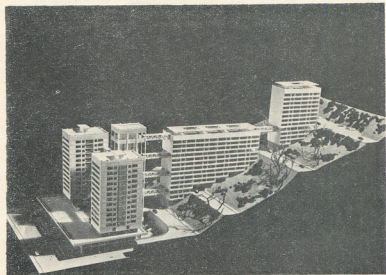
შესანიშნავი, ერთ-ერთი საუკეთესო მიგებად მიმანია მეტრების კლდის გვირაბში სანაპიროს გაყ

ვანა. ამავე დროს აბსოლუტურად არ ვეთანხმები და დიდი შეცდომა იქნება, თუ ეს გვირბი გამოვა და მეტრების პარალელურად, რალაც სანაპირობის მსგავსად გაკვეთა ციხებო ფერდობს. თავისთავად ნაგებობათა მრავლი ეს კომპლექსი სახეზომად საინტერესოა, მაგრამ იგი ეფერება და სახეუცვლის გაცილებით უფრო საინტერესო და საუკუნოო კლდეს, რომლის კალათზე გრწყინვალდა ჩაწერილი ვოკლის აბანი. ასეთი კლდე სანატრელია მრავალი ქალაქისთვის, ჩვენ კი მას გულგრილად ვაბნობ.

რამდენიმე სიტყვა თბილისის სანაპიროების შესახებ.

თავის დროზე, როდესაც ქალაქის ეს უზარმაზარი გრძივი უბანი კეთილმოწყობილი, შეიქმნა ჩქა

თბილისის მთიან რელიეფზე დადგმული საცხოვრებელი სახლის პროექტი. არქიტექტორები: ო. კალანდარიშვილი, გ. ფოცნიშვილი.

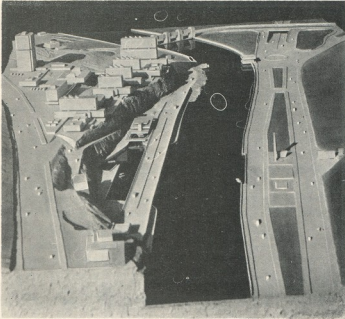


როსწული და სტეკირთო მაგისტრალი. თითქმის პროგრესული საქმე გაკეთდა... დაბს, თითქმის...

სრული დამაჯერებლობით შეიძლება ვთქვათ, რომ სანაპიროების ასეთი სახით შექმნა თითქმის გამოუსწორებელი შეცდომა იყო.

თავად განსაჯეთ. გრძელი და ვიწრო ქალაქი მეტრების ხეობაშია განლაგებული. მიდინარე, რომელიც ქალაქის ფერდობზე უნდა იყოს, მოსახლეობისგან მოკრიალია მეტრიანი და ხმაურიანი მაგისტრალით, ათასიარი ტრასპორტის გაუთავებელი ქარაზით. გარდა მეტრებისა, ქალაქს აღარა აქვს მდინარესთან მოსადგომები. მოვიგონოთ სენა პარჩხში, ანრო ფლორენციაში, ვლტავე პრალაში, დუნაი ბუდაპეშტში; მოვიგონოთ ვენეცია, ამსტერდამი და ადვოლად წარსადაგვნი იქნება, რა საოცარი შესაძლებლობანი დაუპარგვს თბილისის ნაკებმა სანაპიროებმა. აღარაფერს ვამბობ ლურჯ





ორთავალ. სანაპირო და საწყალსონო სპორტის ბაზა, ავტორები:  
ვ. ბაბტაძე, რ. კიკნაძე, შ. ყვალაშვილი.

მეჩეთზე მინარეთითა და ხიდი მეტეხთან, სეი-  
დაბაის კედელზე, განჯის კარსა და სხვა მისთა-  
ნებზე, რაც ბეტონის კალაპოტსა და იმ დროის  
თვის მეტად საჭირო მაგისტრალუმს ემსხვერპლა.

გ ა მ წ ვ ა ნ ე ბ ა. ჩვენს დღეაქალაქში ყოველ-  
წლიურად იქმნება ახალი სკვერები, დეკორატიული  
კუთხეები, გაზონები, ყვავილნაები და სხვა. ახა-  
ლი სკვერები გაშენდა „დიდუბის“ მეტროს სად-  
გურთან, შაუმიანის ქუჩაზე, დიდმის მასივში, გა-  
გარინის ქუჩის ბოლოში, თემქის დასახლებაში და  
სხვაგან.

1973 წლის პირველ ნახევარში ქალაქს 11 ახა-  
ლი სკვერი შეემატა, რომელთა საერთო ფართობი  
10.500 კვადრატულ მეტრს შეადგენს.

წელს სკვერები გაშენდა 37 ათასამდე კვადრატულ  
მეტრ ფართობზე. ამას გარდა, მიმდინარეობს  
ახალი საცხოვრებელი მასივების — თემქის  
დასახლების, გლდანის, ვარკეთილის, დიდმის  
გამწვანება. დიდი ყურადღება ეთმობა ქუჩების  
დეკორატიულ გამწვანებასა და ნარგავების მოვ-  
ლას. ამჟამად ქალაქში გამწვანებულია 760 ქუჩა,  
სადაც დარგულია ძვირფასი დეკორატიული ჯიშის  
ხეები: ჭადარი, აბაიონური სოფორა, კედარი, ფიჭ-  
ვი, ალვის ხე, იფანი, ცაცხვი, ხეკერჩხილი, აკაცია,  
კვიპაროსი და სხვ.

...ეს ყველაფერი კარგი და საჭირო საქმეა. მაგ-  
რამ აი ხმა მაგალითობი ანტიგამწვანებისა:

კიროვის სახელობის პარკი ნაგებობათა გაშე-  
ნებით თითქმის მოსპეტი, პლხანაივის პროსპექტ-  
ზე თუკი სადმე ძველი პატარა სკვერი იყო, საც-  
ხოვრებელი სახლი, საცეკვაო დარბაზის მონუმენ-  
ტური შენობა, განათლების სასახლე ჩადვით. და-  
რჩენილ სკვერებს კი ვემტრებოთ სხვადასხვა პრო-  
ექტით. თბილისის ცენტრში, რუსთაველის პროს-  
პექტზე, გამოდის ორი მიმცრო, მაგრამ შესანიშ-

ნავი მწვანე მასივი. ესენია კომუნარებისა და მცირა  
ნერთა ბალები. მაგრამ უამრავი პროექტით აქაც  
გათვალისწინებულია შენობის ჩადგმა. ორჯონიძე-  
ის სახელობის პარკისგან ნაფლეთებია დარჩა.

მდგომარეობა საგანგაშოა... ძალიან სათუთად  
უნდა მოვეპყრათ ქალაქის ცენტრში განლაგებულ  
პატარა სკვერებს.

დ ე ტ ა ლ ე ბ ი. ერთი დიდი ნაკლი გვახასია-  
თებს თბილისის არქიტექტორებს, მურვეებსა და,  
თუ გნებავთ, მცხოვრებლებსაც. ხშირად ვკანა-  
თობთ და ვლაპარაკობთ დიდ პრობლემებზე და  
ვერ მოვუვართ თითქოს და უმნიშვნელო წვრილ-  
მანს. მაგალითად, ვერაფრით ვერ გადავწყვიტეთ  
ნაგვის პრობლემა. ვლაპარაკობთ ქალაქის კლი-  
მატზე, ბუნების დაცვაზე. მანქანების მიერ გამო-  
ყოფილ მავნე ნივთიერებათა გამონაბოლქვზე და  
ამ დროს ქალაქში უსისტემოდ, თავის ნებაზე და-  
ლის ნაგვისთვის განკუთვნილი ღია სატვიროთ მან-  
ქანა. დიასახლისები ხშირად რამდენიმე დღეს ვერ  
აბერხებენ მანქანაში ნაგვის ჩაყრას. მრავალ ეჭო-  
ში ლაპება გადაყრილი საყოფაცხოვრებო ნარჩენე-  
ბი.

შევევით კიდევ რამდენიმე დეტალს.

მხატვარმა ზურაბ წერეთელმა ვაჟა-ფშაველას  
პროსპექტზე პროფგავმერთა ახალი კულტურის  
სახლის კედელზე შესანიშნავი მოზაიკა გააკეთა.  
რისთვისაც იგი სახელმწიფო პრემიით დაჯილდოვ-  
და. პოლიტბიროსთვის, ცხოველსატკული, დიდი მო-  
ზაიკური პანოს მოქმედების რადიუსები საკმაოდ  
მოზრდილია. იგი თბილისის ახალი რაიონების  
რუბი განაშენიანების ფონზე ერთ-ერთი მნიშვნე-  
ლოვანი მხატვრულ-კომპოზიციური ცენტრი უნდა  
გამხდარიყო, მაგრამ სრულიად შემოხვევითი ად-  
გილის გამო პანო ქალაქის სახის შექმნაში თითქ-  
მის არ მონაწილეობს.

ხშირად ზოგიერთი მცირე „დეტალიც“ კი აფუ-  
ჭებს საქმეს. მაგალითად, სრულიად ზედმეტია  
მახინჯი პალმა ტელევიზიის სახლის წინ. ვინ  
მოიფიქრა ამ პალმის ჩარგვა? ეს უბადრუკი ხე  
რვა თვაა, რაც ეთათავებულება რკინისა და ფე-  
რების უგვანო ყუთში. წინათ, ზაფხულში ოთხი-  
ხუთი თვე მაინც გამოიამურებდნენ ხოლმე აფ-  
რიკის ამ ლახათიანი მცენარის გადაგვარებულ  
მემკვიდრეს. ამ ზაფხულში ეს ეხვე აღარ აღირსეს.  
საკვდავი პალმა, რომელსაც შემომარტული ღერი  
და რამდენიმე ჩაყვითლებული ფოთილიდა შერ-  
ნა, მთელი ზაფხულის განმავლობაში რკინის კონ-  
სტრუქციებში იდგა. ნუთუ ასე ორთულია ამ პალ-  
მის ადგილას ჩაერთო ერთი მამაპაპური კაკლის,  
ან ცაცხვის ხე. ეს ნამ უფრო ლამაზი იქნებოდა და  
გაცილებით ადვილი მოსავლელიც. თუ ამ პალმას  
რაიმე განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, იგი  
გადალტანათ ბიტანიკურ ბაღში და იქ მოევა-  
როთ.

ფილარმონიის თანამედროვე, ახალ ნაგებობას  
ერთი ძლიერ არასასიამოვნო „დეტალიც“ ახლავს.  
ლენინის ქუჩის მონაკვეთზე, რომელიც გადახერხუ-  
ლია ფილარმონიის ტერასით, წვიმის შემდეგ შე-  
უძლებელია გავლა. ტერასაზე წვიმის წყალი გროვ-



ღბა და მომდევნო მზიან დღეებში, თეთრი დუღა-  
ვით გაზავებული, თავზე ესმება მას, ვინც კრანი-  
ტითა და მარმარილოთი მოპირკეთებული კოლო-  
ნიის ქვეშ დადის.

რა თქმა უნდა, ყველაფერი ეს დეტალები,  
მაგრამ ძველი ხალხური ანდაზა ბრძნულად გვა-  
ფრთხილებს: ერთ წვეთ კუპრს შეუძლია ერთი კას-  
რი თავლის გაფუჭება.

ძალიან ძნელია კრიტიკული წერილის წერა  
მომოტიურ ქალაქზე, რადგან ზოგიერთი შე-  
ცდომა დაშვებულია შენი მასწავლებლის, მე-  
გობრის, ან მოწაფეების მიერ. ამავე დროს,  
ზოგ ცოდავში თვითონაც გირეგია ხელი. შე-  
გნებულად, ალბათ, არავინ უშვებს შეცდო-  
მას, მაგრამ მიზუსტების ძიება არ შედის ამ  
მცირე წერილის გეგმაში. კრიტიკა მაინც სა-  
სარგებლოა, ხანდახან — ოცნებაც.

ო ე ნ ე ბ ა და ზ მ ა ნ ე ბ ა. მეგობრები სტუ-  
მრად ჩამოიფიქნენ, ისინი მეტეხის კლდეზე  
გადმოვიდებულ პატარა სასტუმროში მოვათავსე.  
სასტუმრო პირდაპირ მტკვარს გადაჰყურებს და  
მოწყობილია მსოფლიოს უკანასკნელი სტანდარ-  
ტების მიხედვით. ამავე დროს პატარა, გამწვანე-  
ბულ ეზოებში, აივნებსა და გადასასვლელებში შე-  
ნარჩუნებულია თბილისური კოლორიტი. მიუხედა-  
ვად სიციხისა, ყველა სათავსოში სივრცელია — კონ-  
დიციონებული ჰაერით ვიღას გააკვირვებ? გამო-  
ვედით აივანზე: ნარიყალას მთაზე შეფენილი ვაზი,  
ფანატურებსა და საუსვით ყვავილნარში ჩაფლუ-  
ლი პატარა სახლები, რიყის ქვით მოკარწყებული  
სუფთა ქუჩები, პატარა ყელსოფი და მოვლილი  
კიბის საფეხურები, პატარა აივნები მაღალინი-  
თა და დუქნებით. ყველგან უამრავი ხალხია —  
ჩამოსულეიცა და დამხედურეიც. სტუმრებს ვაჩ-  
ვენე ჩემი სახლი, არქიტექტორთა კავშირის შენო-  
ბა, მეგობარი მოქანდაკის სახელოსნო. შემდეგ  
მთელი დღე ვსივრნობდით ძველი თბილისის ვიწ-  
რო ქუჩებში. ვისადილეთ ფიროსმანის რესტორან-  
ში, რამდენიმე მხატვარს სახელოსნოში ვეწვიეთ.  
სტუმრებმა იყიდეს ქართული სუვენირები. არსად  
შეგვხვედრია ნეფერტიტისა და ზანიც ქალების გა-  
მოსახულებანი.

სალამთი ვი გეტლით გავისვირნეთ მტკვრის  
პირას. სუფთა, ანკარა, თევზით უხვი მტკვარი მი-  
ედინება, შეიძლება იღვავს, ტყე-პარკში. ყველგან  
მაღალი ხეებია, მწვანე, ხასხასა ბალახი და უამ-  
რავი ყვავილი.

ოდესღაც მტკვარი ბეტონის ჯებირებში იყო  
გამომწყვდეული. მდინარის ორივე მხარეს, — ვუ-  
სნი სტუმრებს, — საავტომობილო მაგისტრალეები  
გვქონდა. თვით მდინარე კი გადაქცეულიყო ქა-  
ლაქის კლოაკად. ასლა მტკვრის ორივე მხარეს  
განლაგებული ეს გრძელი ტყე-პარკი ქალაქის  
ფილტვების როლს ასრულებს. მთელი დღე ამ  
გრილსა და სუფთა ჰაერზე თამაშობენ ბავშვები.  
აქ თავმოყრილია საბავშვო ბაღები, სკოლები, ღია  
კინოთეატრები, ესტრადა, გამოფენები, სპეცია-  
ლიზებული კაფეები. ეწყობა სხვადასხვა სახის ბა-

ზრობა. არის საცხოვრებელი სახლებიც. შენობათა  
ტიპები ისეა შერჩეული, რომ დიდიდან საღამომდე  
ხალხმრავლობა...

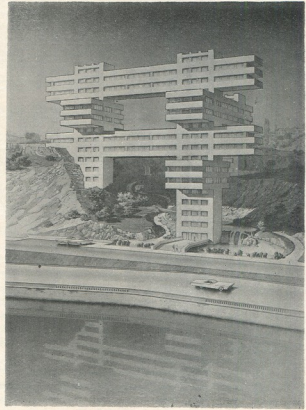
...სტუმრები მისი კალთებს ათვალიერებენ...  
თბილისის მთების კალთებზე ძლივს ჩინან  
მწვანე ტყეში ჩაფლული საცხოვრებელი სახლები.  
აქა-იქ ტყის ენები პირდაპირ მტკვარს უერთდება.  
ისეთ საუკუნეში ვცხოვრობთ, რომ გაცილებით  
უფრო თამამი ფანტაზიაც კი ცხადად გვიბრუნ-  
დება.

ს ა ქ მ ა ნ ი, ფ რ ი ა დ რ ე ა ლ უ რ ი  
და ს კ ე ა. მრავალი ზურთთმოდგურული პრო-  
ლემის გადასაწყვეტად საჭიროა პროფესიული კა-  
მათი ამ კამათში პროფესიონალების გარდა მონა-  
წილეობა უნდა მიიღონ მწერლებმა, მხატვრებმა,  
ეკონომისტებმა, სოციოლოგებმა, ეკოლოგებმა და  
სხვებმა.

განვიხილოთ ყველა მნიშვნელოვანი ნაგებობა,  
თუ პროექტი. ვისაუბროთ იმაზე თუ რა სჭირდება  
ქალაქს, აღვნიშნოთ რა შეცდომა დაუშვეს არქი-  
ტექტორებმა, ხანდახან შევაქოთ კიდევ ქართველი  
ზურთთმოდგურები, თუკი საინტერესო პროექტებს  
შექმნიან.

დამერწმუნეთ, ქართველი არქიტექტორები  
ამის ღირსი არიან!

საავტომობილო გზების სამინისტროს საინჟინრო კორპუსის პრო-  
ექტი. არქიტექტორები: გ. ჩახავა, ზ. ჭალაღანი. კომპარტუტორ-  
ები: თ. თბილავა, ა. კიმბერგი.



# წილკნის ღვთისმშობლის ს ა ტ ი

ლეილა ხუსკივაძე

საკართველოს სსრ სახელმწიფო მუზეუმის ჭედური ხელოვნების საგანძურში განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ორი ხატი — „ანისხატის მაცხოვარი“ და წილკნის „ღვთისმშობელი“ (ქ. 786). ორთავე დაწერილია ცვილთვახი საღებავებით, ანუ ენკაუსტიკური ტექნიკით. ამგვარი წესით შესრულებული ხატის სხვა მაგალითი ჩვენში უცნობია. „ანისხატის მაცხოვარი“ ისეა შელახული, რომ ჭირს მისი სრულყოფილი სტილისტიკური დასასათბება. იაც შეხება წილკნის ხატს, იგი საკმაოდ კარგადაა დაცული. ეს გარემოება უაღრესად მნიშვნელოვანია, რამდენადაც წილკნის „ღვთისმშობელი“ ქართული ერთგული ხატურის უძველესი ნიმუშია.

წილკნის „ღვთისმშობელი“ ფერწერული ხატია, რომლის ფართო ჩართო შემკულია ჭედური ფირფიტებით, მიხანქრებითა და ძვირფასი თვლებით (ხატის ზომებია 60 X 48 სმ, ჩართოს სიგანე — 6-7 სმ). ხატის ძირითად კომპოზიციას შეადგენს ყვითელ ფონზე ოდიგირიის წელსკვითი გამოსახულება ძიქველ და გაბრიელ მთავარანგელოზებით. სახეების სათელი ლაქა — მოვალდისფრო-თეთრი, ხაზგასმული მკვეთრი ბუქი კონტურით, უპირობაპირდებ ტანსაცმლის მოყავისფრო-წითელს, სიხგურ წითელსა და ფონის ხაზასა ყვითელ ტონს.

ხატის მოჩარჩობის ქვედა კიდე დაფარულია ასომთავრული წარწერით, რომელიც წითელი საღებავით არის შესრულებული ყვითელ ფონზე. ჩართოს დახოოები კიდეები შექედლია: გვერდითი კიდეების ბოლოებზე მთავარსებულია ჭედური ფირფიტები ყმ. გიორგისა და ღვთისმშობლის გამოსახულებებით, მთელი ზედა არე კი შემკულია სოულიად სადა და მინანქრიახი მედალიონებით. უედა კიდის მარჯვენა კუთხის მედალიონზე მხედრული წაოყვრა; ძვირფასი თვლებიდან ერთი მთავსებულთა უედა კიდეზე, ხოლო ორი — მარჯვენაზე. გრეხილმყოფებულ ოვალურ ბუდეში ჩასმული ერთი მზრდილი ქვა ქრისტეს მარავანდს ავირეგვებს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში წილკნის ხატი აღიარებულია მაღალი მხატვრული დრისების მქონე ადრინდელ ძეგლად (უგროვა, კონდაკოვი, ჩუბინაშვილი, ამირანაშვილი). ხ. კონდაკოვის აზრით, წილკნის ხატის ძირითადი კომპოზიციის თარიღი X საუკუნეს არ უნდა სცილდებოდეს, თუმცა, სახეებისა და განსაკუთრებით ახგლოზთა საერთო ტიპი VIII-IX საუკუნეების სირიულ ორიგინალებს უკავშირდება.

გ. ჩუბინაშვილს ხატი IX საუკუნის ნიმუშად მიანია „სხვადასხვადრისდელი (თვით XVIII საუკუნისაც კი) ჭედური და მინანქრიახი სამკაულით, მაგრამ უფრო გვიანდელი, საღებავებით შესრულებული წარწერით ქვედა კიდეზე“. წილკნის ხატს უ. ამირანაშვილმა საყვარლად სხატია მიიღება, რომელიც ურნადა „ეტიოგრაფიკოში“ დაინიქდა. ავტორი თვლის, რომ ხატის ფერწერული გამოსახულებით შესრულებულია VIII-IX საუკუნეების აღმოსავლეთქრისტიანული ნიმუშების მიხედვით არა უადრეს X-XI საუკუნეებისა.

ამგვარად, სპეციალურ ლიტერატურაში წილკნის ხატის (ძირითადი კომპოზიციის) საგარაუდ თარიღი IX-X-XI საუკუნეებით განისაზღვრება.

ხატის დასათარიღებლად არაფერს გვაძლევს წარწერა და იკონოგრაფია. ვინ არის და როდის მოღვაწეობდა წარწერაში მოხსენიებული „მთავარეპისკოპოსი ბართლომეოსი“ გაურკვეველია — ისტორიულ წყაროებსა თუ საბუთებში იგი არასდგ გვხვდება.

ხატის ზედა მედალიონზე ამოკვეთილი მფორე წარწერა ძველის მფორეხარისხოვან დეტალებს ეხება, მაგამთ იგი, საშუალებას გვაძლევს ჩვენს ხატს ჩამოვარაობით ერთი სრულიად გარკვეული ფენა. წარწერაში პირდაპირა ხათ-

ქვამი, რომ მფრანის ბატონის, ლეონის ძემ, იოანემ „შემოგწირო მფორე ეყე ძეგრიანი ორი გვირგვინი და ორი ბუქმ ტიქენ ჩემს სასოებსა წილკნის ღვთისმშობელსა ჩვენთა სადელიანდოდ ძეთა და ასულთა ჩემთა ქს უეს ნოემბერს ლ.“ უ. ი. 1779 წლის 30 ნოემბერს. ამ შენაწირის ორი ბუქმიდან ერთი თვით წარწერიახი მედალიონია, მფორე კი — მარჯვნივ გვერდითი კიდის მედალიონ უნდა იყოს. რაც შეეხება ორი გვირგვინს, აქ უნდა იგულისხმებოდეს მთავარანგელოზთა ჭედური მარაკანდები, რომლებიც ერმაკოვის მიერ გააღებულ ფოტოზე ჩანს და 1929 წელს ასხნეს, ანდა ღვთისმშობლისა და ქრისტეს, უთუოდ, ამ დროს მორგებულთ. მინანქრული მარაკანდები, კონდაკოვის აზრით, ხატი მე-18 საუკუნეშივე მორთეს ძვირფასი ქვებით.

წილკნის ხატზე კიდევ გამოიყოფა ქრონოლოგიური ფენები (უწ. გიორგისა და ღვთისმშობლის გამოსახულებებით) კვერდით კიდეებზე) ორი ჭედური ფირფიტა XVI საუკუნის დანამატია. ხატის მინანქრული მორთულობა კი — მედალიონებით (სახგვარფიგურებით) და მთავარ გამოსახულებათა მარაკანდები XI საუკუნის ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებს უკავშირდება.

ახლა კი თვით ხატის, უფრო სწორად, მისი ძირითადი კომპოზიციის შესახებ.

როგორც ზემოთ ითქვა, წილკნის ხატის ხე ძირითადი კომპოზიციის სამეცნიერო ლიტერატურაში IX-X-XI საუკუნეების ნიმუშად არის მიჩნეული. ეს თარიღი შეგვიძლია დავაწუსტოთ მხატვრული ახალსიხით.

ჯერ რამდენიმე სიტყვით შევეხებით იკონოგრაფიას. წილკნის ხატის ცენტრალური კომპოზიცია — ოდიგირიის წელსკვითი გამოსახულება მთავარანგელოზურით — საკმაოდ გავრცელებული იკონოგრაფიული თემბა შუასაუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში. იგი გვხვდება ადრე (დაწყებული VI საუკუნიდან) და უფრო მოგვიან-





ბითაც, ჩვენი ძეგლის „ოდიგიტრია“ არ გამოირჩევა რაიმე ორიგინალით. მაგრამ უხდა აღიზნობის ზოგიერთი იკონოგრაფიული ძალზე საინტერესო მომენტები. თუმცა თარიღის დავადგენად არცერთი მათგანი კონკრეტულად არაფერს გვაძლევს. საკმაოდ იშვიათი დეტალია ქრისტიანული ილუმინაციის კვეთში აღმდებელი ღვთისმშობლის მარჯვენა ხელი: მასულის ხატის მიხანერული მედალიონი ოდიგიტრის გამოსახულებით (XI ს.), რომის ხატვა მარია არაქელის ეკლესიის XIII საუკუნის მოზაიკა, XIV საუკუნის ხატი ათვისის ბიზანტიური მუზეუმიდან, ღვთისმშობლის ბეიზული ხატი პრადის ნაციონალური მუზეუმიდან (XVI ს.), ქათოლზე ქვედური ხატი გვლათიდან (XVI ს.).

შოროე იკონოგრაფიული დეტალი (ქრისტეს ერთიმეორის ქვეშ ამოღებული ფეხი მასურებლისთვის მიაართული ტურფით) კონდაკოვის ახრით, თვითმავა ბერძნულ-იტალიური ხატურაში და იგი უფრო ხშირად გვიხსნის საუკუნეების ძეგლებზე გვხვდება. ყველაზე ადრინდელი ძეგლია ფიციფაქსი. ლუკას ეკლესიის მოზაიკური გამოსახულება (X-XI საუკუნეები). ძმადგე, ლავდეურის (კვიპრიოსი), პანაჯია არაგიოტისის ეკლესიის გამოსახულება (1192 წელი). ოდიგიტრის ხატი ეგატერინის მონასტრიდან, (1200 წ.). XIII საუკუნის ხატი ჯვარის კათედრალიდან, 1350 წლის ხატი ათიდან, ხატი სოფლის საეკლესიო მუზეუმიდან (XVI ს.), XIII-XIV საუკუნეების ქართული ქვედური ხატები, ხატი ლადამიან, XVII საუკუნის ხატები ამბიქიდან, ლავფრიდან, ქვათახვიდან.

წილკის ხატის ძირითადი კომპოზიცია ერთი ტექნიკით არ არის შესრულებული. გამოსახულებათა სახეები, კისერი, ხელები, აგრეთვე ქრისტეს ფეხები დაწერილია ცვილოვანი საღებავებით, კერძოდ, ცვილოვანი ტემპერით, რომლის მასა გაოკვეულ რელიეფურების ანიჭებს ამ ნაკვეთს. თმები, ტანსაცმელი, ფონი და წარწერა კი ჩვეულებრივი ტემპერითაა დაწერილი.

ენკაუსტიკური ტექნიკით შესრულებულ ძეგლებში (მაგალიტად, ფაუზმის პორტრეტები) ხშირად გვხვდებით სქელი ენკაუსტიკის, ენკაუსტიკური ტემპერისა და სუფთა ტემპერის ერთდროულ გამოყენებას. როგორც პავლევი აღნიშნავს, II საუკუნის ფაუზმის პორტრეტები ხშირად ასევე და კისერი ცვილოვანი საღებავებითაა დაწერილი, ხოლო ტანსაცმლისა და ფონისთვის გამოყენებულია ჩვეულებრივი ტემპერა. შეიძლებაა წილკის ხატშიც გამოსახულებათა ტანსაცმელი, ფონი და წარწერები სახეების თაბად არსებულ მიკვერნია, მაგრამ სხვადასხვა ტექნიკით შესრულებული ეს ორი ფენა სტილისტურადაც განსხვავდება ერთმანეთისაგან.

წილკის გამოსახულებათა სახეები და ტანსაცმელი ძალზე განსხვავებული მანერითაა შესრულებული — ფორმად და თავისუფლად დაწერილ სახეებს უპირისპირდება მწროლი, ხისტი და საგანგებოდ ხაზგამსული დეკორატიული ნაკვეთები დამუშავებული სამოსი. მართალია, ფერწერულ გამოსახულებებში ტანსაცმლისა და სახეების ამგვარი დაპირისპირება, ტანსაცმლის აბსტრაქტიურობის ტენდენცია საკმაოდ ადრე შეინიშნებოდა, ფიგურა და გაფორმებული სივრცე კი კლასიკური ტრადიციების შესაბამისად წყვედება ხოლმე, მაგრამ ამ ადრინდელ ძეგლებში ტანსაცმელი მაინც სულ სხვა ხასიათისაა. (შეად. სინას მთაზე აღმოჩენილი VII საუკუნის წმ. ილიას ენკაუსტიკური ხატი). ამ ტანსაცმელი დაწერილია თავისუფლად, უსუსტად არ მიხდვს სხეულის მიძიმე პროპორციების შესაბამისად აბსტრაქტიურდება, მაგრამ წილკის ხატის გამოსახულებათა სამოსთან შედარებით მოცულობითა და არც ისე მწროლად და სქემატურად გამოიყურება.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს წილკის ხატზე ქრისტეს ტანსაცმლის დეკორატიული ნაოჭები, რომლებიც არავითარ კავშირში არ არის სხეულის მოდელირებისთან

და შესრულებულია საგანგებოდ, დემონსტრაციული სწორედ ასეთი ხასიათი XII საუკუნის მიწერულის ძეგლებში წმ. ნეოფიტეს მონასტრის (კვიპრიოსი, პათოსის მასლობლად, 1183 წ.) მოხატულობა — „ტიმოთეოს წარტყვევინა“ სცენა და კურბინიოსის 1192 წლის ფრესკები. მაგრამ ორივეგან, ნაოჭები ბევრად უფრო რბილად და თავისუფლად გადადის ერთიმეორეში. ჩვენს ხატზე ეს მოტივი, გაცილებით უფრო მშრალია, აღიქმება როგორც ერთი კომპაქტური დეკორატიული ნაკეთი.

ყვიერთი, რომ წილკის ხატის გამოსახულებათა ტანსაცმელი რადენადაც უფრო გვიანდელია, მაგრამ არა უკვირია XII საუკუნის: XIV საუკუნის ძეგლებში შეინიშნება უკვე დიდი დაძაბულობა და მკვეთრი კუთხოვნება. (შეად. XIV საუკუნითი მათარაილებული ოხრიდის იონი ბიზანტიური ხატი ოდიგიტრის გამოსახულებით). იგივე ტენდენციები ამდგანებს საქართველოში უბისის მოხატულობა (XIV ს.) ხოლო „ნაწლავისებური ნაოჭების“ ცვლილების საუკეთესო ილუსტრაციაა ცოტა მოგვიანო ხატის, XV საუკუნის, ნაწილის ღვთისმშობლის ხატი (ოსტრიუბოვის კულექცია).

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე წილკის ხატის გამოსახულებათა ტანსაცმელი შეიძლება მივაკუთვნოთ XIII საუკუნის დასაწყისს. ამავე დროსაა მონაროების ქვედა კიდვე იმავე ფერწერული ტექნიკით შესრულებული ასომთავრული წარწერაც. მართალია, თავისი შინაარსით ის წარწერა, როგორც ზემოთ ვთქვით, ფაქტიურად არაფერს გვაძლევს, მაგრამ მისი პალეოგრაფიული მონაცემები: დამწერლობის საერთო ხასიათი, ასოების გადახდის წესი, ციკლოპური ასოების მოყვანილობა, სწორედ XIII-XIII საუკუნეებზე მივიჯივრებო.

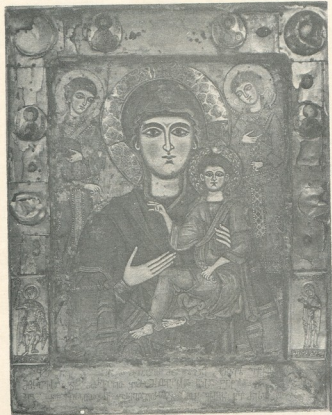
ამრიგად, წილკის ხატის ტანსაცმელი (და წარწერა) ჩვენს ქრონოლოგურად გაფიქრებულ გამოსახულებათა იმ ნაკვეთისაგან, რომელზეც სულ სხვა ტექნიკით, ცვილოვანი ტემპერით არის შესრულებული. ეს ფენა — გამოსახულებათა სახეები, ხელები, ქრისტეს ფეხები — ბევრად უფრო ადრინდელია.

სტრუქტურის უპირთ, ცვილოვანი ტემპერის ტექნიკა ისეთივე ძველი უნდა იყოს, როგორც სუფთა ენკაუსტიკისა. ჩვეულებრივ იგი ცვილის, ცილის, შეთვისა და ტემპერისგან შედგება. რა შემადგენლობით იყო შესრულებული წილკის ხატი, ამის ზუსტი დადგენა მხოლოდ კიმიურ ანალიზს შეუძლია.

ცვილოვანი ტემპერის დროს ფიციანი იფარებოდა მსგავსებით გურუნით, რომელიც წებოსა და ცარცისაგან შესდგებოდა. ასეთი გურუნების ქმენვა წილკის ღვთისმშობლის ხატზეც, მაგრამ მას აქვს ტილოვანი, რომლის ნაწილები შეუიარაღებელი თვალთაც შეინიშნება და რასაც საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის თანამშრომლის ი. გიკვილიანის მიერ ჩატარებული რენტგენოლოგიური ანალიზიც ამტკიცებს.

ცვილოვანი საღებავებით წერის დროს ტილის გამოყენების მაგალითები გვხვდება ფაუზმის პორტრეტებში. ასეთი მაგალითია მოსკოვის სახეობი ხელოვნების მუზეუმში დადული დაფნის მარკვიანიათა ხელგანაზე კაცის ცნობილი პორტრეტი, ან კიდევ მორე, შუანის კაცის პორტრეტი, იმავე მუზეუმიდან. მარდენად ცნობილია, ცვილოვანი ტემპერა გამოყენებული იყო პირდაპირ, გურუნებთანაურად ხეზე. წილკის ხატის გამოსახულება მუზეუმდგანაურად შესრულებული. აქაც, ისევე როგორც ფაუზმის პორტრეტებში, დავა იფარება ფონის მოსამზადებელი სარკობით (подмалево). სტრუქტურის დაკვირვებით, ეს ფენა ღია-ყავისფერია და შესრულებულია ტემპერით. წილკის ხატზეც მონასტრის მოყვანილობა სარკობით, ეს ტონი მონიანად ფარავდა გამოსახულების ხაზგაპირის ისევე, როგორც ეს ფაუზმის პორტრეტების ადრინდელ





წილკინის ღვთისმშობლის ხატი.

ეს მოტივი წილკინის ხატზე ჯერ კიდევ სქელი რელიეფურული მასალა, ფერწერულ ხატებში კი იგი სრულიად ბრტყელდება. წილკინის ხატის გამოსახულებათა სიმბრტყობრივ-გრაფიკულ გამდიდრებას ხაზს უსვამს აგრეთვე ზედაპირზე საღებავის გამოყენების მანერა — იგი დადებულია თხლად და ერთგვარობად.

კონდაკოვის ოლიგოტირის უძველეს გამოსახულებათა ნიმუშად, ვატკოპედის ოლიგოტირასა და მოსკოვის კრემლის „მიძინების“ ტაძრის ე. წ. ვლადკერნის ღვთისმშობელთან ერთად, ჩვენ წილკინის ხატზე მოჰყავს. მართლაც, ღვთისმშობლის სახის სავესე ოვალი, ფართოდ გახეილი დიდი თვალები, მათი თავისებური ჭრითი, ცხვირის პროპორციები, თხელი დახვეწილი თითები, ფართო მოდელირება — ყოველივე ეს, უფოლი, მიუთითებს კონდაკოვის მოსაზრების სისწორეს, რომ წილკინის ხატი (თავდაპირველი ფენა) X საუკუნეს არ უნდა სცილდებოდეს. ეს ზედა ზედაპირი თითქოს სავესე არ უნდა იყოს: XI საუკუნეში ბიზანტიურმა იკონოგრაფიამ შეიმუშავა ღვთისმშობლის სრულიად განსხვავებული ტიპი — სახის გრძელი ოვალი, ასკეტური წვრილი თვალები, მათ ქვეშ მკვეთრად მიხინწებული უძებნობი, გრძელი, გაწვრილებული, სწორი ცხვირი, თხელი ბაგეები; გამოსახულთა სახეები უფრო დეტალურადაა დამუშავებული; ფერადი ლაქა, რომლითაც სახე იქერწყება, დაქუცმაცებულია.

კონდაკოვი წილკინის „ღვთისმშობლის“ უშუალო პარალელად ასახელებს ე. წ. „ვლადკერნის“ ხატს, რომელიც ერთ დროს მოსკოვის კრემლის „მიძინების“ ტაძარში იდგებოდა, ახლა კი კრემლის „რიზაპოლიფენის“ ტაძარში ინახება.

„ვლადკერნის“ ხატი, ისევე როგორც წილკინისა, დაწერილია ცვილოვანი ტემპერით, იმ განსხვავებით, რომ „ვლადკერნის“ გამოსახულება ხეზე რელიეფითაა ამოყვანილი და შემდეგ საღებავებით დაფერილი. ეს ხატები, ერთი შეხედვით, დიდად განსხვავებიან ერთმანეთისაგან კოლორით, ფორმების დამუშავებით, ფერწერის მხარით. „ვლადკერნის“ დახვეწილ ხატთან შედარებით წილკინის „ღვთისმშობელი“ შესრულებით თითქოს უფრო უხეშია, პრიმიტიული. მაგრამ ჩვენი ხატის ფერთა პლანდობა, სიმბრტყობრივი ფორმების მეტკვევება და სახის თავისებური სილამაზე გაცილებით მეტ ემოციებს იწვევს.

მათი მსგავსება უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება ნაკვეთების დამუშავებაში — სახეზე სახე, დიდი, ფართოდ გახეილი თვალები, თუმცა განსხვავებული ჭრითი, მყურებისაკენ მიმართული მწვედი მწერა, ცხვირის მოყვანილობა. ხატადა ამისა, მათ აერთიანებს ფართო, თავისუფალი, წადა სტილი.

წილკინისა და „ვლადკერნის“ ხატებს შორის განსხვავება ჩანს, როგორც საერთო ფერწერულ მანერაში, ისე ზოგერთ ცალკეულ დეტალშიც. გამოსახულებათა თვალის ჭრით — ერთში ორივე მხრიდან წაგრძელებული ნუმიხეობის (წილკინის ხატი), მეორეში („ვლადკერნის“ ხატი) — უფრო მიმრგვალებული. „ვლადკერნის“ გამოსახულებათა ხორციანება და ოდნავ ღია ბაგეებს უპირისპირდება წილკინის ხატის გამოსახულებათა ბაგეების ხაზოვანი დამუშავება; წილკინის ხატზე სახეები შემოსაზღვრულია მკვეთრი, შავი კონტრული ხაზით. „ვლადკერნის“ ხატზე ეს კონტური ბევრად უფრო რბილია. სხვადასხვა სახის ძერწვის მანერაც, „ვლადკერნის“ ხატზე ტრებივ და ნახევარტონები ისე ურთმწველივ გადადის ერთმანეთში, რომ აქ ძირითადად ერთი მომწვენი-ყავისფერი ტონი ქვებს. წილკინის ხატზე მხოლოდ ორი ძირითადი ტონი გვაქვს (თეთრი და ვარდისფერი) და ორივე ერთბაიერი ძალით ქვებს. ღაწვივის ფარდისფერი ლაქები მკვეთრად უპირისპირდება სახის მოთეთრო ტონს. „ვლადკერნის“ გამოსახულებათა სახეზე კი ღაწვივის ვარდისფერი თითქოს შედუღებულია ყავისფერ ტონთან. ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია ისიც, რომ წილ

არაღივინსტურ და შედარებით გვიანდელ ძეგლებში გვაქვს სტრუქტური თვისი, რომ ეს ტექნიკური ხერხი თანხვდება ბიზანტიური ხატწერლების ანალოგიურ ხერხს, რაც მათ უდავოდ ანტიკურობიდან აქინდათ მიღებული. წილკინის ხატის მოსაზრადებულ სარჩულზე დადებულია სახის ძირითადი მოთეთრო ტონი. სახე მოდელირებულია ვარდისფერი ჩრდილებით. მისი თვალი და ნაკვეთები გამოყვანილია შავი კონტრული ხაზებით, რომელსაც სქელი ყავისფერი ჩრდილი გასდევს. სახის კონტური მკვეთრად უპირისპირდება მის ძირითად მოთეთრო ტონს და ხელს უწყობს გამოსახულების სიმბრტყობრივ გამდიდრებას. ვარდისფერი ჩრდილები, რომლითაც მოდელირებულია გამოსახულებათა ნიკაბი, ბაგეებს ქვეშ მოთავსებული მოყავისფერი რბილი ჩრდილი, ყავისფერივე ჩამოუკება ცხვირიდან ბაგეებისაკენ გადასვლის ადვილარს, წარჩეებს შორის სამკოთხედავ ჩაწერილი ჩრდილი თითქოს მოკლებობით ფორმების გამოყოფას უნდა ემსახურებოდეს, მაგრამ გამოსახულებათა სერიოზულ აქტმა მინც სიმბრტყობრივია. ამ შთაბეჭდილებას პირველ რიგში ქმნის ღაწვივზე საგანგებოდ დადებული ვარდისფერი ლაქები. ამავე აიდაზე შესრულებული ვარდისფერი ჩრდილი კისერზე, მოკლებობის შექმნის საცველად, ფორმას აბრტყელებს. წარბებს შორის მოთავსებული ჩრდილი კი, რომელსაც უნდა გაბოთყო ცხვირის ვერტიკალიის შეერთება წარბების ზედა ხაზთან და ჩვენებინა მისი მოცულობა, დეკორატიულ ელემენტად იქცა. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ქრისტეს ცხვირის დამუშავება — სქელი ცვილოვანი წერტილი ცხვირის წიწვიზე. ეს საცეციფიკური ნიშანი დამახასიათებელია ფაიუმის პორტრეტებისთვის. სიმბრტყითი სტილის ძეგლებში კი იგი ტრადიციად დარჩა.



გნის ხატზე ვარდისფერ ლაქას თითქოს გარკვეული გეომეტრიული ფორმა აქვს. სახის ასეთი დამუშავება „ვლადიკერნის“ ხატის მოცულობითი ფორმების ნაცვალად გამოხსუნულების სიმბრტყობრივ-გრაფიკულ მანერას ამაკვიდრებს. ორივე ძველი ერთ ეტიმოლოგია შემწილი და მათი შესატყვისი თარიღი X საუკუნეს არ სცდება.

მაგრამ ეს ორი ხატი განვითარების ორი სხვადასხვა ხაზის, ორი სხვადასხვა მიმართულების ამსახველი მოვლენაა. „ვლადიკერნის“ ხატი, ბიზანტიური ხელოვნების საუცხოო ძეგლი, ძველ კლასიკურ ტრადიციებს აგრძელებს. წილკნის „ღვთისმშობელი“, აღმოსავლური წრის არაბულად შესანიშნავი ნიმუშია. განვითარების ეს ორი ხატი ადრევე შეინიშნება. VI საუკუნის ენკასტრეკური ხატი — ღვთისმშობელი ყრმით (ამჟამად კიევის მუზეუმში ინახება), ანდა VII საუკუნის ერთ-ერთი მურწყინვალესი ძეგლი — სინას მთის ენკასტრეკური ხატი წმ. პეტრეს სახელობით, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, ბერლინის მუზეუმში VI-VII საუკუნეების ენკასტრეკური ხატი — ეპისკოპოსი აბრაამი (ხაუტი, ევგვიპტი). აქვე ორ სხვადასხვა ფორმებთან გვაქვს საქმე. ერთგან (ღვთისმშობლისა და წმ. პეტრეს ხატები) — თავისუფალი აგება, ფიგურის სიერეტილ დაყენება, პლასტიკური ფორმები, სახის სიციხვულად მეორეგან (აბრაამის ხატი) — მაკარად ფორნატალური კომპოზიცია, სიმბრტყობრივად, პირბითობა, ხაზის დომინირება, ირრატული, გახვევების ხაზი.

განსხვავებულია შესრულების მანერაც: ერთი მხრივ, დახვეწილი, თავისუფალი, მეორე მხრივ, ხისტი და უხეში. აქ ისეთივე მიმინტების დაპირისპირებაა, რაც „ვლადიკერნის“ და წილკნის ხატების შედარებისას ვხვდებით. აქაც ღვთისმშობლისა და წმ. პეტრეს ხატები ბიზანტიური ხელოვნების (კონსტანტინოპოლის სკოლის) ნიმუშებია, ხოლო აბრაამის ხატი აღმოსავლური ხატურისა. როგორც ადვინშიც, იგივე დამოკიდებულებაა „ვლადიკერნის“ და წილკნის ხატებს შორის. ამ ორი ხაზის დასაყვირებელ ძველად შეიძლება მივიჩნიოთ ცნობილი ვენიციური ხატი — ღვთისმშობელი „ნიკოპა“, რომელიც IX-X საუკუნეებითა დათარიღებული. იგი ვენიციამ ჩამოუტანა 1204 წელს, ჯვარსათნა მიერ კონსტანტინოპოლის გაძარცვის შემდეგ. კონდაკიის აზრით, ამ ვენიციური ხატის აღმოსავლური ნიშნებიდან, პირველ რიგში, აღსანიშნავია ღვთისმშობლის ტიპი, სახის მკვეთრი ნაკეთები, წაბლისფერი მავთირეში. სწორედ ეს აღმოსავლური იერა ახსოვრებს „ნიკოპას“ ხატს წილკნის „ღვთისმშობელთან“. მათ აგრეთვე აქვთ აგრეთვე სახის ფორნატალური გადმოცემა, თავადების ხაზოვანი სქემატიკობა, მკვეთრი კონტრასტი, თავადის რუხისებური ფორმა. მაგრამ წილკნის ღვთისმშობლის თავლის ქრითი ორსველ მხარესაა გაგრძელებული ხაზით, „ნიკოპას“ ხატზე კი — მხოლოდ ერთ მხარეს. ვენიციური ხატის ღვთისმშობლის ცსვირი მეტი სინატკიფითაა გამოყვანილი, ხოლო ტურქები არც ისე მშრალი და დასაყვი, როგორც „ვლადიკერნის“ ხატზე. ორივე ხატის გამოსახულება სიმბრტყობრივია, ფეგურის შედეგება და ერთმანეთი შეუმჩნეველი გადასვლა კი „ვლადიკერნის“ ხატის წერის მანერას მოგავიწყებს. ისევე როგორც „ვლადიკერნის“ ხატში, აქვე ძირითადად ერთი ტონია გაბატონებული — თბილი, მოთურთსიფრ-ყავისფერი, გასხივოსნებული. „ვლადიკერნის“ ხატთან ვენიციურ „ნიკოპას“ ახსოვლებს აგრეთვე მშრულების დახვეწილი მანერა. ამგვარად, ვენიციური ხატი — „ნიკოპა“ წარმოადგენს ბიზანტიურ ძეგლს, რომელიც, ერთი მხრივ, „ვლადიკერნის“ ხატს უკავშირდობს, ხოლო, მეორე მხრივ, (აღმოსავლური ნიშნებით) გარკვეულად წილკნის „ღვთისმშობელს“ უახლოვდება.

წილკნის ხატის მსგავსაა რომის წმ. ურობანის ეკლესიის კონიკაში დაცული ღვთისმშობლის გამოსახულება, რომელიც პაპი პასკალიუსის დროსაა (817-824 წლები).

მათ მსგავსი აქვთ სახის ნაკეთები, პროპორციები კუთრებით თვალში, ხაზის დომინირება. აღმოსავლური კონდაკიის აზრი, რომ ეს გამოსახულება აღმოსავლური ორიგინალის მიხედვით არის შესრულებული. და ამიტომ ამდენად მოულოდნელიც არ არის საერთო ნიშნები ამ ძეგლსა და ჩვენს ხატს შორის.

მაგრამ წილკნის ხატის თავდაპირველი, ცილოვანი ფენისთვის ვეცლათ ახლა ქართული მასალა. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს „არმაზის“ კანკელის მოხატულობა, რომელიც IX საუკუნისაა დათარიღებული. მოხატულობა ფრესკული ტექნიკით არის შესრულებული, მაგრამ თავისი ხასიათით იგი ხატურულია. საფერებელია, რომ კანკელის გამოსახულებები რომელიცაე სატიდანაა გადაწერილი. მართალია, „არმაზის“ კანკელის მოხატულობა ბევრად უფრო პრიმიტიულია და პირბითით, ვიდრე ჩვენი ხატის, მაგრამ მსგავსება ამ ორ ძეგლს შორის უკიდრად აშკარაა. მსგავსაა არა მარტო საერთო მოხატულები მდებარე — სიმბრტყობრივად, მკვეთრი კონტრასტი, ხაზის განსაკუთრებული დანიშნულება, მხიარული, მღერადი ფერები (განსაკუთრებით თეთრისა და ვარდისფერის დაპირისპირება), არამედ ზოგიერთი დეტალიც — ფართოდ გახლებული დიდი თვალები, თვალის ქრითი, ორივე ბოლოზე წყვეტილებული ხაზით, მკვეთრად გამოყვანილი მოშვილდული, ცსვირის ხაზთან შეერთებული წარბები, ლაქების საგანგებოდ გამოყოფილი ვარდისფერი ლაქები, ბაგეები, გამოყოფილი ნიკაპი. „არმაზის“ კანკელისა და წილკნის ხატის გამოსახულებებს შორის სხვაობა მათი შესრულების სხვადასხვა დონეს გვიჩვენებს.

მაგალითად, კანკელის გამოსახულებებში ცსვირებიდან წარბზე გადასვლა და თვით წარბის რკალი უდებრედად კუთხოვანია, გამოჩენილია ლაქების ლაქების ფორმავე — იგი თითქოს სამკუთხედის უხსლოვდება, საკმაოდ უხეშია გაწეული ტურქების ნახატა. ვეცლა ეს მომენტები წილკნის ხატზე მეტრად უფრო შეინიშნება და აშკარა, რომ იგი უფრო დახელოვნებული ოსტატის მიერაა შესრულებული. რაც შეეხება ხელოს, ამ მხრივ „არმაზის“ კანკელის მოხატულობა წილკნის ხატის უსუსტ პარალელია. უდვანია, ეს ორი ძეგლი ერთი ეპოქის ნაწარმოებია. მასმასაძემ, წილკნის ხატი, მისი თავდაპირველი, ცილოვანი საღებავებით შესრულებული ფენა IX საუკუნეს უნდა მივაკუთვნოთ.

IX საუკუნის ქართულ ძეგლებში ანალოგია მოულობის წილკნის ხატის გამოსახულებათა ზოგიერთი დეტალიც. ასე, მაგალითად, ღვთისმშობლის წავრძელებული ხელი, ხელოს დახვეწილი მტკავანი, მოგრძო, თლილი თითები კონტრასტად მონახული ფრჩხილებით, — აშკარად გვაკონებს მაცხოვრის ხელს ზარზმის „ფერისცვალების“ ჭედურ ხატზე (866 წ.), ანდა დავით გარეჯის დიდოს მონასტრის მოხატულობის იგივე მოტივს („უფლის დიდების“ კომპოზიციას), რომელიც უნდა ვიხსალაძის აზრით, IX საუკუნით უნდა თარიღდებოდეს.

ამრიგად, სტოლტიკური ანალოგის შედეგად, გარკვევ, რომ წილკნის ხატის გამოსახულებაა აღნიშნული (ცვილოვანი ტემპარის) ფენა IX საუკუნეშია შესრულებული, ხოლო მათი ტანსაცმელი, ფონი და წარწერა (ქვედა კუთხელი), XII საუკუნეს მიეკუთვნება. ბუნებრივია, იმავლება კიბება — როგორი იყო IX საუკუნის წილკნის ხატი მითიანად.

ი. გილგენდორფის მიერ ჩატარებული რენტგენოლოგიური ანალიზის მიხედვით, XIII საუკუნის ფენის ქვეშ წილკნის ხატზე არა ჩანს ფერწერის არავითარი კვალი. მწვალად დასაჯერებელია, რომ მოვიანებით, ხატის განახლებისას, მითიანად მოეშალა თავდაპირველი, IX საუკუნის ფერწერული ფენა. უფრო ბუნებრივი იქნება ვიფიქროთ, რომ წილკნის ხატის ეს ნაწილები (ტანისამოსი),









1953 წლიდან, როდესაც რესპუბლიკურ გამოფენაზე ახალი ქართული ჭედური ხელოვნების პირველი ნიმუში გამოჩნდა, იგი სახვითი ხელოვნების განუყოფელ, ამავე დროს, დამოუკიდებელ დარგად იქცა, განვითარდა და დიდი მსატერული ღირებულება შეიძინა.

მას შემდეგ ჭედური ხელოვნება მტკიცედ დამკვიდრდა ჩვენს ყოფაცხოვრებაში და საკმაოდ ფართო გავრცელება პპოვა საქართველოს ფარგლებს გარეთაც.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თანამედროვე ქართული ჭედური ხელოვნების აღორძინება, მისი მსატერულ-ტექნიკური დახვეწა ამ ორი ათეული წლის წინ დაიწყო. პირველი რვა-ათი წელიწადში მოსამზადებელი, „შავი სამუშაოს“ შესრუ-

რულმა მსატერამ, ძველი თუ ახალი მეთოდები მოქმდადკემ და არამოქმდადკემ მოჰკიდა ხელი. ჭედური ხელოვნების პოპულარობის, მისდამი დიდი ინტერესისა და მოთხოვნის შესალოებით ბევრი მათგანი საზოგადოებისთვის ცნობილიც კი გახდა.

სასიამოვნო და მისასალმებელია ის ფაქტი, რომ ჭედური ხელოვნების დამკვიდრებასა და განვითარებაში საგრძობი როლი ითამაშა პრესამ, ტელევიზიამ, რადიომ, რომელთაც აართუ ხელი შეუწყვეს ჭედვისა და მისი მიმდევრების პოპულარიზაციას, არამედ ტექნიკურ საშალებათა გამოყენების სწავლებით დაეხმარნენ კიდევ ზოგიერთ არაპროფესიონალს მის ათვისებაში, თუმცა აქვე უნდა დავძინო, რომ ამ სწავლების შედეგი მაინცდამაინც სახარბიელო არ აღმოჩნდა.

შეუძლებელია გულსტკივილით არ აღვნიშნოთ ისიც, რომ ახალი ქართული ჭედური ხელოვნების აღორძინებიდან დღემდე ჭედვის ოსტატთა მიმართ აღფრთოვანებული სტრიქონებისა და ფრაზების უთავბოლო კორიანტელის გარდა თითქმის არა წავგიკითხავს და მოგვისმენინა რა.

ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეები და კრიტიკოსები ერიდებოდნენ მართალი სიტყვის თქმას, კრიტიკულ გამოსვლებს, საფუძვლიან, მეცნიერულ ანალიზს. სამაგიეროდ, პრესის, ტელევიზიისა და რადიოს ზოგიერთი მუშაკი მსატერასა და მის ნამუშევრებს ხობით ამკობდა, ზოგი კი ნამუშევრების განხილვასაც არ ერიდებოდა და ბოლოს, მსატერას შესაფერის ადგილსაც უმკვიდრებდა ქართულ სახვით ხელოვნებაში. რასაკვირველია, ყველაფერი ეს კეთილი სურვილებით იყო გამოწვეული, მაგრამ ისიც უსათუოდ უნდა ითქვას, რომ ამ კეთილმა სურვილებმა და საქმისადმი უპასუხისმგებლო მიდგომამ საკმაოდ დიდი ზიანი მოუტანა თანამედროვე ქართულ ჭედურ ხელოვნებას. ხდებოდა ღირსეულისა და უღირის აღრევა, ხანდახან აშკარა ვერ უნიჭობის უსაფუძვლო ქება. ცხადია, ყველა ვერ აფასებს პროფესიულად ხელოვნების ამ თუ იმ ნიმუშს და მიკობელი, მხილველი თუ მსმენელი იძულებულია არაკომპეტენტურ ინფორმაციას დაეყრდნოს. თვითონ მსატერაც იჯერებს მისდამი უსაფუძვლო ქება-დიდებას ამა, გათამამებული, „დადი მსატერის“ პოზას იფერებს.

სწორედ ამ გარემოებამ ქართულ ჭედურობაში ხელი შეუწყო ზოგი ურიგო ტენდენციის განვითარებას. რესპუბლიკის დაწესებულებები, მაღაზიები, სალონი ვერ იტყვენ, უმეტეს შემთხვევაში, მდარე გემოვნების, ერთფეროვანი, დაბალი მსატერული ღირსების მქონე ჭედურ

# ზოგი რამ თანამედროვე ჭედურ ხელოვნებაზე

ირაკლი ოჩიაური

ლებას მოუნდა. ამ პერიოდში იქმნებოდა სამუშაო იარაღები, პარალელურად მიმდინარეობდა რაციონალური ტექნიკური საშალებების, შესაფერისი სტილის შემუშავება, ყალიბდებოდა ხასიათი და, ქართული ჭედური ხელოვნების სპეციფიკიდან გამომდინარე კომპოზიციური თავისებურებების გააზრებით, იქმნებოდა საინტერესო მსატერული სახეები და ორიგინალური დეკორატიული მოტივები.

ეს პერიოდი უმრავლესობისთვის არ არის ცნობილი. ჭედური ხელოვნება 1962 წლიდან იქცევს საზოგადოების ყურადღებას, მაგრამ სამწუხაროა, რომ ტექნიკურად იგი ყველა მსურველისთვის ხელმისაწვდომი ხდება.

ამ დარგს მრავალმა დამწყებმა თუ ხელმოცა-

ნამუშევრებს, რომელთა უსაზღვრო სიმრავლემ, უხარისხობამ ერთგვარად მოაღწია მათდამი ინტერესი.

ზოგიერთი გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად მიიღო ხაზგასმით აღენიშნო, რომ თანამედროვე ქედურობას არათუ საერთო, რაიმე კავშირიც კი არ აქვს ოქრომჭედლობასთან (იგულისხმება საიველური საქმე).

სამწუხაროა, მაგრამ ასალ ჭედურობას თავის ბრწყინვალე ფესვებთანაც ალბათ სუსტი და პირობითი კავშირი თუ მოიძებნება მხოლოდ, ამიტომაც ტრადიციების აღდგენაზე კატეგორიული მსჯელობაც კი საფუძველს მოკლებული გვეჩვენება.

ტრადიციების აღდგენა ამ შემთხვევაში გაუმართლებელი და, ალბათ, შეუძლებელიც იყო. უფრო მართებული იქნებოდა გვეთქვა, რომ, ქართულ ხელოვნებაში არსებულ პრეცედენტზე დაყრდნობით, შეიქმნა ასალი სახის, ფორმის, სტილის, მანერის, ტექნიკის და სრულიად ახალი დანიშნულების ჭედური ხელოვნება.

საჭიროა ჩამოვყავალინოთ თუ რა არის თანამედროვე ქართული ჭედური ხელოვნება, განვითარების რა გზა და ეტაპები განვლო, ანდა რა ნიშნები, თავისებურებები ახასიათებს მას?

აღსანიშნავია, რომ ახალი ჭედური ხელოვნება ქანდაკებიდან მომდინარეობს და მის განსტობებს წარმოადგენს. ამასთანავე მისი გაიგივება ქანდაკების რელიეფთან (თავისი სპეციფიკის გამო) შეუძლებელი და გაუმართლებელია...

ქართულ ჭედური ხელოვნება ამ ხნის განმავლობაში დიფერენციაციას განიცდიდა და ამის შედეგად დღეს უკვე აშკარადაა გამოკვეთილი მისი განვითარების რამდენიმე გეზი: 1. ჭედური მინიატურა, 2. კამერული და სალონური რელიეფი, 3. დაზგური ან სავაოფონო ხასიათის ნიმუში, 4. მონუმენტური ხასიათისა და გარკვეული დანიშნულების რელიეფი, 5. დეკორატიული-გამოყენებითი ხასიათის ჭედური ნაკეთობა.

ყველაზე დიდი გავრცელება წილად ხვდა კამერულ, ანუ მცირე ზომის ჭედურ რელიეფს, თავისი ხასიათით და შესრულების პრინციპით ეს ნამუშევარი უმთავრესად სალონურია. მას ახასიათებს დეკორატიულობა, მანერულობა, არქაული იერი, მაგრამ ხშირად, მაღალი ტექნიკური დონის მიუხედავად, მღარე გემოვნებით არის შესრულებული, რაც აუფასურებს ნაწარმოების ღირსებას.

ფართო გავრცელება ჰპოვა მონუმენტურმა ჭედურმა ხელოვნებამ, რომელიც უმთავრესად არქიტექტურასთან არის დაკავშირებული. მისი ნიმუშები ყოველი ფეხის ნაბიჯზე შეიძლება შე-

გვხვდეს, რესპუბლიკის საწარმო-დაწესებულებების შენობათა კედლები, მაღაზიებისა თუ სასტუმროების ინტერიერები დაფარულია მინუნენტური ჭედური რელიეფებით, რომლებიც ზოგჯერ სუსტი ნახატისა და შესრულების დაბალი დონის გამო, სქემატური, მშრალი, არაფრისმთქმელია. იგი წყალწყალა პლაკატის იერს იძებს და ვერ ასრულებს თავის მხატვრულ ფუნქციებს.

ისმის კითხვა: ხომ არ შთანთქავს და გააუფასურებს უგემონო ჭედურობათა მოჭარბებულობა იმ კარგს, სრულქმნილს, რაც ნამდვილ ქართულ ჭედურობას გააჩნდა და დღესაც გააჩნია?

ვფიქრობთ, სამიში და საგანგაშო აქ არაფერია; თუმცა ის უარყოფითი ემოციები, რასაც უამრავი უხეირო ჭედური ნამუშევარი საშაროლიანად იწვევს, ზოგჯერ საერთოდ ჭედური ხელოვნების მიმართაც გრცელდება ხოლმე. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ მოძალბებული უგემონობის მდინარეს ძალა არ შესწევს ჩაყლაპოს და გააქროს ნამდვილი ოსტატობით შესრულებული ჭეშმარიტი მხატვრობის ნიმუში.

მაღალმხატვრული ნამუშევრების შექმნის შესაძლებლობა უმთავრესად დაზგური ხასიათის ჭედურ ნამუშევრებში უნდა ვეძიოთ, რადგან აქ კრიტიკიულები ნამუშევრის შექმნისა თუ აქმის დროს იგივეა, რაც ფერწერასა და ქანდაკებაში. აქ უკვე გამოირჩევილია მაყურებელზე ისეთი წარმავალი და უსუსური ხერხებით შემოქმედება, როგორც არის ვგეტე მოდერული „სტილიზაცია“, არქაულობა, ეთნოგრაფიზმი, მანერულობა, პროინციული-მოდერნისტული ეფექტი და სხვა. შემოჩამოთვლილი კატეგორიები უმთავრესად საქმეში ჩაუხვდება პირებზე ახდენენ შემოქმედებას და ხელოვნების ასეთი დამფასებელი ანგარიშგასაწევი არ არის...

აშკარაა, რომ სრულფასოვანი მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად ჭედურობას ნაკლები შესაძლებლობა გააჩნია ფერწერასა და ქანდაკებასთან შედარებით, მაგრამ ზოგი რამ ამ შემთხვევაში თვით მხატვრის შემოქმედებით დიახაზონზე, მის ფანტაზიასა და მხატვრულ ალღოზეც არის დამოკიდებული.

ის დრო წავიდა, როცა ყოველგვარი ჭედური ნამუშევარი აღტაცებას იწვევდა, თუმცა კომერციული დანიშნულების ჭედურობა კვლავინდებურად უხვად მოედინება. დადგა დრო, რომ უარი ეთქვათ იოლ და იაფფასიან ეფექტებზე და უფრო გულდასმით ვიფიქროთ ჭედური ნამუშევრების მაღალმხატვრულ დონეზე, მის მომავალზე, რომლის გაუთვალისწინებლად ჩვენი ყოველი ცდა უთუოდ ფუჭი იქნება.

ერნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მუსიკი-  
სა და ქორეოგრაფიის განყოფილების გამ-  
გე მანანა ახმეტელი ესაუბრა  
ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის  
ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკა-  
დემიური თეატრის მთავარ ბალეტმეის-  
ტრს გიორგი ალექსიძეს.

## დიალოგი

### მ. ხაშიძემლი:

თითქმის ერთი წელია, რაც თქვენ სათავეში ჩაუდგით ქარ-  
თულ საბალეტო თეატრს, რომელმაც ნაყოფიერი შემოქმედები-  
თა გზა გაწეა. დღეს მის წინაშე უარესად სერიოზული  
პრობლემებია წამოჭრილი. მომიფიქვა ახალი გზების ძიების  
აუცილებლობა: ერთის მხრივ, იგი თანამედროვე საბალეტო ხე-  
ლოვნების მალდ დონეს უნდა მიუახლოვდეს და პასუხი გას-  
ცეს ყველა იმ შემოქმედებითსა თუ საშემსრულებლო მოთხოვ-  
ნილებებს, რომელსაც აყენებს დრო. მეორეს მხრივ, ეს საკი-  
რია მისი ორიგინალური ეროვნული ბუნების შემდგომი განახ-  
ლება-განვითარებაც. აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს პრობლემები  
განუყოფიელი არიან ერთმანეთისაგან, დამოუკიდებლად მათი  
გადაწყვეტა შეუძლებელია. ქართული ბალეტის სპეციფიკური  
სირთულე სწორად თანაბრობლობისა და ეროვნულობის სინ-  
თეზში მდგომარეობს. მათ შორის ორგანული კავშირი და წო-  
საწარმოა ერთიან შემოქმედებით პროცესში უნდა დამკარგდეს.

ცხადია, ამ როლში ამოცანის გადასაწყვეტად არ არსებობს  
წინასწარ გამაღებელი კონკრეტული თეორიები ან მეთოდო-  
ლოგიური სისტემები. გამოსავალი ცოცხალსა და ინტენსიურ  
წემოქმედებით პროცესებში დაიბადება. ზოგჯერ ახალი გზების  
აღმოჩენა სტიქიურად ხდება ან ექსპერიმენტებს მოჰყვება, ზოგ-  
ჯერ კი სახლებზე გარკვეული პროგრამის განხორციელებით  
მოულოდნელ. ასეა თუ ისე, შეუძლებელია ჭერ კიდევ უსილაჯე  
შედეგების ფორმულირება. მაგრამ ხომ არსებობს ამ შედეგებ-  
თან მისაღვაწი გზები?

### მ. ალექსიძე:

მართლაც, ჩემთვის ძნელია ქართული ბალეტის შემდგომი  
განვითარების პროცესთა წინასწარი განკვეთა და განსაზღვრა.

ყოველივეს პრაქტიკა დაგვანახებს და თეორიებიც მაშინ შეიქ-  
მნება.

მე მხოლოდ აღნიშნავ ამ პროცესების მასწარმოებელ წყა-  
როს: ეს მთელი საქართველოა. ამდენად, ამ პრობლემის გადა-  
საწყვეტად არ არსებობს მხოლოდ ერთი გზა: არის გზები, რომ-  
ლებიც მივყავარ ქართულ ერისსა და ფოლკლორთან, ეთნო-  
გრაფიასა და ისტორიასთან, ფერსკულ მხატვრობასთან, ქედუ-  
რობასა და ზურთომილდებრებასთან. დიდ სამხაზურ გაგვიწვევ  
ეროვნული ეთიკა და რიტუალური ტრადიციები, ქართული ზა-  
სიხაიფი — ტემპერამენტის, არტისტიკის, პლასტიკის, დინამი-  
კისა და რიტმის თავისებური გამოვლინებები. ამრიგად, ქართუ-  
ლი ბალეტის წინაშე დგას ეროვნული კულტურისა თუ ხასია-  
თის სპეციფიკური თავისებურებების შემოქმედებითი განვითარ-  
ების ამოცანა.

ყველაზე მეტის მოცემა კი ამ მხრივ შეუძლია ქართული ხალ-  
ხურ მუსიკასა და ქორეოგრაფიას. შრავალხმინი ქართული  
ხალხური სიმღერებისაგან განსხვავებით, ჩვენი რიტმულად და  
პლასტიკურად ხაოკრად მდიდარი ქორეოგრაფია ერთხმინია.  
ანიტომაც, ეროვნული კლასიკური ბალეტის განვითარების ერთ-  
ერთ საინტერესო პერსპექტივად გვესახება ქორეოგრაფიაში  
ხალხური შრავალხმინი მუსიკის პრინციპებისა და კანონების  
გამოყენება. ამასთან ერთად ძირითად საყრდენად დარჩება ხალ-  
ხური სპეციფიკურობა, რომლის რიტმები, პლასტიკა და სახები  
განვითარების გზით უნდა გადავზარდოთ კრისტალურ კლასი-  
კურ ფორმებში, ოღონდ ისე, რომ არ დაეკარგოს მათი პირვან-  
დელი ესთეტიკური არსი.

### მ. ხაშიძემლი:

აქედან გამომდინარე, თქვენ, ალბათ, უარყოფთ ქართული  
ხალხური ქორეოგრაფიული მასალის ციტირებას, რომელსაც  
მრავალგვარი დანიშნულება აქვს. მოგვხსენებთ, თანამედროვე  
მუსიკა მიმართავს ციტირების ახალ სახეობას, რომელსაც კო-  
ლაჟი ეწოდება. ამ შემთხვევაში კომპოზიტორი საყოფარ ნაწარ-  
მოებში იყენებს სხვა რომელიმე ავტორის მუსიკას, კოლაჟი ხან  
მხატვრული სახის ფუნქციას ასრულებს, ხან გარკვეულ ასოცია-  
ციებს გამოხატავს, ხანაც რაიმე აზრის დასაბუთების ინსა-  
სურება.

ეროვნული ბალეტში კი, ჩემი აზრით, ხალხური მასალის ციტი-  
რებით შესაძლებელია, როგორც ქორეოგრაფიული ლექსიკის  
გამდიდრება, ისე გარკვეული მხატვრული შინაფორმის ხორც-  
შესხმაც. ამგვარად ფართოა ციტირების აპლიკაცია: ხალხური  
ქორეოგრაფიის ერთი ინტელიგენციან ცალკეული ელემენტისა  
თუ მხატვრული სახის მთლიან ციტირებამდე. თქვენ ყველაფერ  
ამაზე უარს ამბობთ?

### მ. ალექსიძე:

არავითარ შემთხვევაში ციტირება მთელი პრობლემია, რომ-  
ლის შესახებ მრავალგვარი თვალსაზრისი არსებობს. ჩვენ ვიც-  
ნობთ ციტირების სხეულ მრავალგვარ შემოქმედებით გააჩვენებს.  
ამას მოწმობს მუსიკალური ლტერატურა — კლასიკოსთა და  
თანამედროვე კომპოზიტორთა ოპუსები. ვაიხსენოთ თუნდ  
სტრავენსკი, რა გონებამახვილურად იყენებს იგი ციტატებს.  
კოლაჟი ამტიკვევს ციტირების პრინციპის მუდმივობას. მიუხე-  
დავად ამისა, დღეს მისი ცნება მაინც გასარკვევია, რადგან ციტი-  
რებას ხშირად პრიმიტიული აზროვნების გამოვლინებად მიიჩ-  
ნევენ. მაგრამ ყოველივეს ასე როდია, ყველაფერი დამოკიდე-  
ბულია იმ შემოქმედებით ამოცანაზე, ჩანაფიქრზე, რაუკრებზე,  
რომელიც ციტირებით მტკვევლების აუცილებლობას აღძრავს.

ამდენად, არც მე ვამბობ უარს მასზე, მაგრამ ციტირებას არ  
ვალბარებ აზროვნების პრინციპად. მას გამოსახვის ერთ-ერთ სა-  
შუალებად გამოიყენებ მაშინ, როცა ამის აუცილებლობა წა-  
პიტიკება.



**მ. სამხედრო:**

ეროვნული მოტივების ქორეოგრაფიული განსხვავების წარმოშობის ამოცანა თქვენ უკვე დააყენეთ სახალტო ნოველაში „ბერკაობა“ (კომპოზიტორი ბ. კერენაძე). როგორც ჩანს, ეს ქორეოგრაფიული პარტიკულა ავებულა ხალხური თეატრალური და საცეკვაო ტრადიციების განვითარების პრინციპზე.

**ბ. ალექსიძე:**

„ბერკაობა“ ჩვენი ქორეოგრაფიული ფანტაზიაა, როგორც კაპრიზოზო ხალხური შემოქმედებისა და ცხოვრების სხვადასხვა თემაზე. ვცადე, გროტესკულად წარმომედებინა ხალხური ნიღბების ქმედობა, კონტრასტულ განვითარებაში მომეცა სახეები, თემები, ეროვნული საცეკვაო სტილის



ბალეტმეისტერი გ. ალექსიძე.

ელემენტები, მიიღო მინიშნებებით აღმერთა გარკვეული ასოციაციები. მაგრამ კონტრასტებში მემხილა ცხოვრებისეული პარადოქსები. რაც შეეხება კონკრეტულ წყაროს — ეს ალბათ სიუჟეტური ხალხური ტყვეობა, რომელთა თავისებურებების შერწყმა ვცადე სიმფონიური ცეკვის პრინციპებთან.

**მ. სამხედრო:**

გასული სეზონის დამლევს თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე „ერთაქტიანი ბალეტების საღამოს“ პრემიერა ნამდვილი სიურპრისი იყო თბილისელთათვის. სახალტო დასის სახეცვლილება სულ რამდენიმე თვეში მოხდა. თვალსაჩინო იყო დამახული შემოხობის შედეგები. სადღისოდ რა ამოცანები დაგას ჩვენი სახალტო დასის წინაშე?

**ბ. ალექსიძე:**

თავდაუზოგავი შრომა, მუშაობის კულტურა, მაღალი ტექნიკა, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენება, მხატვრული აზროვნების განვითარება, გეოგნების დებეჯა, კლდე

გილოზა და ა. შ. ჩვენმა კოლექტივმა უოველივე ეს დასაყრდენი მრავალი აუცილებელი თვისება უნდა გამოიმუშავოს.

განსაკუთრებით სუსტია კორდებალტი. მცირერიცხოვანია ვაჟთა ჯგუფი. განვიცდით კადრების ნაკლებობას, ამ მხრივ პერსპექტივებიც ბუნდოვანია. ეს უველფერი ძალიან ართულებს მუშაობას.

**მ. სამხედრო:**

მიიწე რა გზით შეიძლება თბილისის სახალტო დასის საშემსრულებლო დონის ამაღლება?

**ბ. ალექსიძე:**

მართალია, ჩვენ გვეყვას გამოცდილი პედაგოგები, მაგრამ ბაიცი საჭიროა, და რაც შეიძლება სწრაფად, კვალიფიკური

პედაგოგ-რეპეტიტორების მოწვევა მოსკოვიდან, ლენინგრადიდან; შეუძლებელია სახალტო ხელოვნების აღმავლობაზე ფიქრი სისტემატური, რაციონალური მეცადინეობისა და მკაცრი დისციპლინის გარეშე. უოველი დაკარგული დღე — თითოეული მოცეკვავისთვის, მთელი დასისთვის აუნაზღაურებელი დანაკლისია. მიმდინარე წლის დასაწყისში კარგი შედეგები მოგვცა სბუთა ბალეტის ცნობილი ოსტატების ვერესლოვასა და ბუიანოვსკიას მუშაობამ. მათ აქტიურად წარმართეს ჩვენი სახალტო კოლექტივის საშემსრულებლო პროფესიონალიზაციის პროცესი. მაგრამ კვლავაც საჭიროა ამ პროცესის განვითარება.

პირადად მე კი, ჩვენი სახალტო დასის საშემსრულებლო დონის ამაღლების მიზნით, ვაპირებ კლასიკური ბალეტების აღდგენას, აუადემიური რედაქციით.

ამ მიზნით განვხორციელებთ ახალ დადგმას „რომანტიზმი ბალეტში“, რომელშიც შევა „შოპენიანა“ (ფოკინის დადგმით), „ჩრდილების აქტი“ მინკუსის „ბაიადერადან“ და მისივე „პახიტა“ (ორივე პეტისას დადგმით). მხოლოდ კლასიკური სახალტო სკოლის ტრადიციები გაწვრიანან სოლისტებსა და კორდებალტებს. აუადგენთ აგრეთვე კლასიკური მემკვიდრეობის მნიშვნელოვან ნიმუშებს: „დონ კიხის“, „ჟივოლსა“ და „გე-



დის ტბას". მაუერბელი კვავ ნახვს ვ. ქაბუანიანის დადგენებს: დავით თორაძის „ორობას“, ალექსი შავეჩვიანიანის „ოცდელის" და რევეს გაზიარების „ამაღლებს".

**მ. სხემბეტლი:**

პირადად თქვენ რაზე აპირებთ მუშაობას?

**ბ. ბლექსინძე:**

განსახლებული მაქვს ორი პროგრამის მომზადება. კომპოზიტორმა ხელნაწი (ცინკემდე უკვე დაწერა პოეტური, არტისტული მუსიკა) „ინტერსიუსი" დაწერა. მასში ექვსი ქორეოგრაფიული ნოველაა გაერთიანებული. ამ ბალეტის დადგმას ვეცდებით ეროვნული რიტმების, ტემპერამენტის, თეატრალიზმის გამწვანების გზით. სპექტაკლს ვაფორმებებს მხატვარი კოკა ინგაზავი. კომპოზიტორ ნოდარ გაბუნიასთან ველი მუსიკას სცენური ლეგენდის სახით „დალი და მონადირე". ძალიან მაინტერესებს ხალხური ეპოსის ორიგინალური საშაქარი. მუსრს ეს ბალეტი ფანტასტიკური და რეალური სინამდვილის თანაფარდობაში გაჯანსჯება. მიზნობას ლეგენდის თვითმყოფად და ძლიერი ხასიათებით, მძიმერი დრამატული სიტუაციებით, წინააღმდეგობებით, დაბრუნებებით... ნოდარ მამისაშვილიან ვერად ჩაუჭიკრებული ჩაქვს „ვისრამიანის" მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული განსხვავება.

კლასიკური მუსიკის ხაზით კი ვმუშაობ მოცარტის ბალეტზე „სამშენისებზე". იგი პირველად დაიდგება საბჭოთა კავშირში. ამ ნაწარმოებს საინტერესო ისტორია აქვს. იგი გამოჩენილმა ღრანგმა ბალეტებისტრმა ნოდარმა დაუკვეთა გენიალურ მოცარტს პარიზის „გრანდ ოპერისთვის". ამ დადგამის ოთხმეტრი ქორეოგრაფიული ნომერი გაერთიანდება. მიზნად ვისახავ მოვეძებნო ადვოკატური პლასტიკური ფორმა მოცარტისეული მელოდიური ფრაზების ორნამენტულ ბუნებას. ფაქიზ ნიუანსებს, ტემბრულ პალიტას. მოცარტის მუსიკას პირველად არ მივმართავ. ლინერადში დავდგი მისი დეტერმინისტიტი D-dur, საფორმული ვარიაციები დიუორის თემპზე და „დასის სტრენჯი". დაეგამ ბაზის „ჩაკონასაც" (საორკესტრო ვარიანტი). რომელიც ჩაკვირტი, რიგორც რიტუალური ქმნილება. გამოყენებ რუნენ-სანსული სახეობი ხელოვნების — მემლინის, ვან-ელის, ბოსხის შემოქმედების მოტივებს. ამ ბალეტში განსაკუთრებით გააძაბვლებს ყურადღებას ხელების გამომსახველობაზე, რაც ძალიან მაინტერესებს. მინდა შექმნა ხელების თავისებური სიმღონია — ავამღერო და ავამეტაველო ხელის მტევნები. მათი საშუალებით ვაღმოვეცემ ადამიანის სულის უფაქიზეს მობ რაობებს.

ბაზის მუსიკაზე უკვე ბევრი რამ მაქვს დადგმული — სამბაზინ ინვენციები, არია, სარაბანა და ინფლისური სიუტიდანი, სარადანი ფანტაზია და სხვ.

დაინტერესებული ვარ რომანტიკული ბალეტის ტრადიციების განვითარებითაც. ამ მიზნით დადგამ ბრამსის ვარიაციებს ზაინდლის თემზე.

დაბოლოს, თანამედროვე პლასტიკის პრობლემების გადაწყვეტას შევცდები ტრაჯიკის საკონცერტო ცეკვის საფუძველზე. ნეოკლასიციტიკური მუსიკის ეს ნაწარმოები თბილისში პირველად შესრულდება.

ასეთია ჩემი უახლოესი გეგმები.

**მ. სხემბეტლი:**

უკვე კარგა ხანია თანამედროვე სახალტო ხელოვნებაში თავი იჩინა წარსულისა და თანამედროვე კომპოზიტორების ნაწარმოებებისა და დიზაინტერისა. ამაზე შეტყვევლებენ თქვენც შემოქმედებითი გეგმებიც. ქორეოგრაფიის ესწავ ითარგმნა ბაზის, ჰაილენის, მოცარტის, ბეთოვენის, ბიუხს, ჩაიკოვსკის, რაბ-

ბინინოვის, სტრაჰინსკის, შონბერგის, ბერგის, პროკოფიევიჩის, შოსტაკოვიჩისა და სხვათა პარტიტურები. ეს ნაწარმოებები ავტორებს არასოდეს გაუმწაწავთ საბალეტო ხელოვნებისათვის. დღეს ეს უკვე მთელი მიმდინარეობაა, რომელმაც დასაბამი მისცა: სახალტო ხელოვნების სრულად ახალ ე. წ. საკონცერტო ფარს. იგი ინტენსიურად ვითარდება და აქტიურად ავსებლობს საკუთარ შემოქმედებით პრინციპებსა და ესთეტიკას. სად და როდის ჩაუყარა მას საფუძველი?

**ბ. ბლექსინძე:**

ძალიან საინტერესო და რთული საკითხია. შევეცდები მოკლედ განვმარტოთ ამ მიმდინარეობის არსი და რაობა, რომელმაც წარმოშვა სრულიად ახალი სახალტო ენაჩი — საცეკვაო სიმფონია. ამ ენარსი ფუძემდებელი გახლავთ გამოჩენილი საბჭოთა ბალეტებისტერი, ჩემი პედაგოგი თ. ლოპუხოვი. სწორედ მან 20-იანი წლების დამდეგს ლინინგრადში განახორციელა ბეთოვენის IV სიმფონიის სახალტო დადგმა, რითაც დასაბამი მისცა ახალ მიმდინარეობას. აღსანიშნავია, რომ ამ სახალტო კონცერტში მოწარმებლობდა მაშინ სრულიად ახალგაზრდა მოცეკვავი ჯორჯ ბალანჩინი, რომელიც ამ მიმართულების მიმდინარედ განსაკუთრებდა აპერიაში. სასამოვნოა, რომ თითო ლინინგრადი აღიარებს ლოპუხოვის საცეკვაო სიმფონიის ფუძემდებლად.

**მ. სხემბეტლი:**

ეს მნიშვნელოვანი ფაქტია. მაგრამ მანამდე ხომ კლასიკური მუსიკა გამოჩენილმა ბალეტებისტრმა ფოცინმა გამოიყენა: ჯერ კიდევ 1905 წელს მან შესანიშნავი მოცეკვავის ანა პავლიასთვის სენ-სანის მუსიკის საფუძველზე დადგა საკონცერტო ნომერი „ამოხვევაზე ვიღი". მანვე 1908 წელს დადგ „შემინანი", 1910 წელს — რიმსკი-კორსაკოვის „შებენურადა", შემინის „ჩარნავალი", 1915 წელს — ჩაიკოვსკის „ფრანჩესკა და რიმინი", „ერისი" და სხვ. ამავე პერიოდში განახორციელა აგრეთვე სტრაჰინსკის ნოვატორული ბალეტების „ფსახუნის" და „პეტარუშკას", რაბინის „დაფინისა და ქლოსა" დადგმები. ფოცინის შესავალი, 1912 წელს ნიუტონს დადგა დენიუსის სიმფონიის სურათი „ფუნის განცხრობა ნაშუადღევს", 1913 წელს — ბაგენსკის „კურთხეული ვაზფხული" და სხვ. აღნიშნულმა დადგენებმა საფუძველიანი გარდამწყები მოახდინეს სახალტო ხელოვნებაში.

**ბ. ბლექსინძე:**

დაბა, სწორედ ფოცინმა შემოიტანა სახალტო თეატრში კლასიკური მუსიკის მაღალმატრული ნიშნები, მაგრამ ფოცინი და ნიუტონი ძირითადად პროგრამული მუსიკის ნაწარმოებებს ირჩებდნენ და მათ საფუძველზე დადგნენ სიუეტური ხალტეტებს. ეს ენარი დღეს ვითარდება. გარდა ამისა, ფოცინმა შექმნა პირველი ქორეოგრაფიული ფუვა. ცხადია, მისმა შემოქმედებმა ნიდავი შეუმზადა ლოპუხოვს, რომელმაც, თავის მხრივ, სრულიად ახალ ენარს ჩაუყარა საფუძველი. ლოპუხოვმა, ბეთოვენის IV სიმფონიის საფუძველზე, საცეკვაო სიმფონიის პირველი ნიშნუ შექმნა და თეორიულად განაწავადა ამ ენარის ესთეტიკური პრინციპები.

ახლა კი „საცეკვაო სიმფონიის" ენარულ სპეციფიკაზე მოგახსენებთ. ბალეტი განუყოფელია მუსიკისაგან. სახალტო ხელოვნების მთელი ისტორია ამჟღავნებს მათი ურთიერთდამოკიდებულების მრავალგვარ სახეებს. დროთა განვლობაში კავშირი ამ ორ ხელოვნებას შორის იმდენად განმტკიცდა, რომ შესაძლებელი გახდა დიდებურობის მტკიცება. ამას მოწმობს საცეკვაო სიმფონია, რომელიც მუსიკალურ ნაწარმოებათა ფორმის, პომოფონიური, პოლიფონიური, ფაქტურულ-სტილისტური და დრამატურული პრინციპების საფუძველზე წარმოქმნა. ამ თაფლას-

ზრისით საცეკვაო სიმფონია კლასიკური მუსიკის ადვილად მოვლენა. იგი ფალსაჩინოდ ამღვავებს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული პარტიტურების ორგანულ ერთიანობას.

**მ. ახმეტელი:**

აქედან გამომდინარე, საბალეტო ხელოვნება სიმფონიზმის უმაღლეს მთონად ეწვიარა. ამან კი შექმნა ქორეოგრაფიული აზროვნების ახალი სისტემა. ამ სისტემამ წარმოშვა ახალი საბალეტო ფორმები, გაამდიდრა ლექსიკური ენა და გამოამსხველმობის სხვა საშუალებები. მაგრამ უვლადფერი ეს ტექნოლოგიის სფეროს განვითარება. საცეკვაო სიმფონია როგორღა გადმოსცემს უპროგრამო მუსიკის შინაარსს?

**ბ. აღმაშენებელი:**

მოგვსენებთ, უპროგრამო მუსიკა არ ზღუდავს მსმენელს ფანტაზიას და წარმოდგენებს კონკრეტული თემებითა და სიუჟეტებით. იგი თავისუფალი აღქმის უფლებებს გვაძლევს და ჩვენში სხვადასხვა ასოციაციას ბადებს. მაგალითისათვის საშემსრულებლო ხელოვნების მდიდარი პრაქტიკაც დაგვეხმარება. განვიხილოთ კლასიკური სიმფონიური მუსიკის ამა თუ იმ ნაწარმოების რამდენიმე სადირიჟორო ინტერპრეტაცია არსებობს. რიგე ითქმის კლასიკურ საფორტეპიანო თუ სავიოლინო ლიტერატურაზე. ასევე ბალეტებისთვის. იგი საყოფარ კორეოგრაფულ გააზრებას აძლევს მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსსა და სახეებს. ამიტომაც საცეკვაო სიმფონიის შეიძლება უფროდოთ თავისუფალი ასოციაციებისა და კორეოგრაფიული განზოგადების პოეტური ფანტაზია.

**მ. ახმეტელი:**

საცეკვაო სიმფონიამ ახალი პოზიციონება გადახსნა საბალეტო ხელოვნების წინაშე. მაგრამ იგი საფართებს ხომ არ უქმნის კლასიკური საბალეტო თეატრის დრამატურგიულ კანონებსა და მის უნარობრივ სპეციფიკას?

**ბ. აღმაშენებელი:**

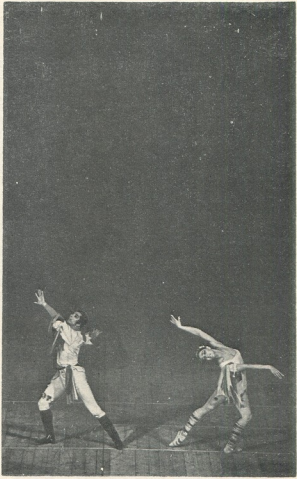
არავითარ შემთხვევაში, საცეკვაო სიმფონია და საბალეტო თეატრი დამოუკიდებელი ენარება. ისინი პარალელურად ვითარდებიან და, ამავე დროს, ამლიდრებენ კიდევ ერთმანეთს. ასე მაგალითად, საცეკვაო სიმფონია აღმოცენდა კლასიკურ საბალეტო თეატრში დამკვიდრებულა ქორეოგრაფიული მეტყველების საფუძველზე. იგი ინტენსიურად ანვიოთარებს და ამლიდრებს მის ლექსიკურ ფონდს. თანამედროვე საბალეტო თეატრში კი შემოიჭრა ქორეოგრაფიული სიმფონიზმის ის პრინციპები, რომლებიც საცეკვაო სიმფონიაში ჩამოყალიბდნენ.

უფრო კონკრეტულ მაგალითს მოვიყვანე: ჯორჯ ბალანჩინი, რომლის საბელთანაც დაეკვირვებულა საცეკვაო სიმფონიის განვითარება, ერთპიქანა ქორეოგრაფიულ ნოელებსა და ტრადიციულ საბალეტო სექტალებსაც დაგმას. („ღონ კიხოტი“, „შენიკულენიკი“, „მძინარე მზეთუნახავი“, „საფხულის ღამის სიზმარი“ და სხვ.) ამრიგად, ბალანჩინი ერთმანეთს უთავსებს საკონცერტო და თეატრალურ შემოქმედებას.

**მ. ახმეტელი:**

ცხადია, ჯ. ბალანჩინის ფრიად ორიგინალური შემოქმედებითი სისტემა სწორედ მუსიკისა და ქორეოგრაფიის ერთიანობის პრინციპმა წარმოშვა. ბალანჩინი რომ პროფესიონალ მუსიკოსს არ უთვლიყო, ეს სისტემა ვერ ჩამოყალიბდებოდა. საკომპოზიტო ტექნოლოგიის ღრმა ცოდნამ მისცა მას კლასიკური მუსიკის საშარმო შესაღწევი გასაღები. ბალანჩინი აქ მოულობს არა მარტო შთაგონების წყაროს, არამედ მუსიკალური გამომსახ-

ველობის ამოწურავ საშუალებებსაც, რომელთა კორეოგრაფიულ განსხეულებაში თავის მდიდარ ფანტაზიასა და გამოგონებლობას ამღვავებს. ბალანჩინი ცეკვით აცოცხლებს მუსიკალურ ნაწარმოებას არს და მუსიკით ავებს ცეკვის სტიქიას. ბალანჩინი უზიად მუსიკალურ სქემებს, უზიად მუსიკალურ სახეებს ხილავს ხდის. ამით იგი მუსიკალურ ხელოვნებას მისთვის სრულიად უცხო თვისებას — სანაბობობის ანიებს, ხოლო ქორეოგრაფიას კი „მოსამსმინი“ ხელოვნების ელემენტად აზიადიდებს. ამრიგად: უზიადის გარდაგმნა ხილავაში — ამ რთული შემოქმედებითი პროცესით აშყარებს ჯორჯ ბალან-



ჩინი ორგანულ კავშირს მუსიკისა და ქორეოგრაფიის შორის. შეხამლოა, სწორედ ამ პრინციპმა მიანიჭა ბალანჩინის სისტემას პროფესიული სიზუსტე და უნივერსალიზაცია.

ბალანჩინისეული უნივერსალიზაცია კი საშემსრულებლო საშუალებებში ვლინდება, ამავე მეტყველებს ქორეოგრაფიული ლექსიკა, რომელშიც წაშლილი ზღვარი კლასიკურსა და თანამედროვე საბალეტო მეტყველებს შორის, იგი უარყოფს ასეთ კლასიციაციას, შემოქმედებითად აწვავდას საბალეტო ხელოვნების ტრადიციებს და, რაც მთავარია, ანვიოთარებს და ანახლებს მათ.



როგორია ჯორჯ ბლანჩინის შემოქმედების მხატვრული სამუშაო? ჩემი აზრით, მას მუსიკალურ ნაწარმოებთა სული, მართალია, უმადლეს, მაგრამ უოველთვის ერთ კატეგორიაში — მშვენიერების კატეგორიაში ახყავს. როგორც ჩანს, ასეთ ასოციაციებს აღძრავს მასში მუსიკა, რომელიც თავისუფალი აღქმისა და გააზრების უფლებას აძლევს ინტერპრეტატორსა და მსმენელსაც. ბლანჩინი მშვენიერების მრავალგვარ სახეებს ძერწავს, მაგრამ თვით მშვენიერება ირეალური სამყაროს სიმბოლოდ აქვს წარმოდგენილი. შესაძლოა, ამან წარმოშვა ბლანჩინი-

ბებს — ექსპრესიონიზმი, სიურრეალიზმი, ნეოლასიციზმი და სხვა ფუძველეს უურიდნენ ახალს და არც წარსულის მონაპოვრებზე აცხადებდნენ უარს.

ძიებებით აღსავსე ზნა განვლილ ჯორჯ ბლანჩინმა გამოჩინილი ქართველი კომპოზიტორის მელიტონ ბლანჩივასი ვეი პეტრბურგის კონსერვატორიაში სწავლობდა, საფორტეპიანო განხრით. იმავეიფე საფუძვლიანად შეისწავლა მუსიკალური ხელოვნების დისციპლინები. დაეუფლა პარტიტურის კთხვას, რომელშიც მიაგნო უწყვეტი ქორეოგრაფიული აზროვნების სათავებს. ამის საფუძველზე შექმნა ბლანჩინმა ე. წ. პარტიტურუ-

სცენები ბ. კვერნიას ბალეტთან „ბერკეობა“.



ნის მხატვრული კონცეფციების ერთგვაროვნობა, თუმცა მათი გამოსახვის საშუალებები უოველთვის სხვადასხვანაირია.

ამრიგად, ბლანჩინი მუსიკას, ქორეოგრაფიულ ხელოვნებასა და თეატრალურ მხატვრობასაც ესთეტის პოზიციებიდან აღიქვამს. ამაზე მეტველებს რაფინირებული გემოვნებაც, რომელიც მის სისტემაში აქტიური მხატვრული ფუნქციის მნიშვნელობას იქვს. ბლანჩინი გემოვნებითაც ამფლავებს თავის ამოწურვად ფანტაზიას.

**ბ. ალექსიძე:**

თანამედროვე დასავლურა ხელოვნების თავისებურებანი ყველაზე უფრო მკვეთრად და მძაფრად სამი დღი თანამედროვის — პიკასოს, ტრავაინსკისა და ბლანჩინის შემოქმედებაში არკველა. ისინი ათეული წლების მანძილზე გვს აძლევდნენ მე-20 საუკუნის მხატვრული აზროვნების განვითარებას. მთ ხელოვნებაში, როგორც ფოკუსში, თავი მოიყარეს ეტოპის იდურ-ესთეტიკურმა ტენდენციებმა, შემოქმედებითმა პროცესებმა, წინააღმდეგობებმა... ისინი განუწყვეტელ მეტამორფოზებს განიცდიდნენ. აუალიბებდნენ ახალ სისტემებს, იცლიდნენ ხელწერას, სტილს, ესთეტიკას... იცლიდნენ მიმდინარეო-

ლი ბალეტი, ჩამოაყალიბა მისი სტილი, ესთეტიკა, ტექნიკა.

ბლანჩინის შემოქმედების საფუძველია პოლიფონია, მუსიკალური ფორმისა და კონსტრუქციების წარმოების პრინციპები. მის საკომპოზიციო ტექნოლოგიის ეს ელემენტები მექანიკურად რომ გადმოეტანა, მაშინ იგი მხოლოდ და მხოლოდ ილუსტრატორი იქნებოდა. ბლანჩინი კი უპირველესად დიდი მხატვარია, შთაგონებული პოეტია. იგი ამა თუ იმ ნაწარმოების საფუძველზე საკუთარ მუსიკას ქმნის, რომელსაც თავის ქორეოგრაფიულ დანტაზიებში ამღერებს. კომპოზიტორის შემოქმედება მას თვითამოვლინების საშუალებას აძლევს, მაგრამ ბლანჩინი არტისტული გარდასახვის ნიჭითაცა დაწილოებულო, იგი ყოველთვის გარდასახულია იმ კომპოზიტორის მხატვრულ არსებაში, რომლის მუსიკაზეც მუშაობს. ამიტომაც ესოდდ ღრმად და ფაქიზად გრძობს მუსიკის ბუნებას, მის სტილსა და ხასიათს.

ბლანჩინმა საკუთარი ესთეტიკა ჩამოაყალიბა — იგი ცეკვის კრიტიკალურ სიწმინდეს ემსახურება. მას ბალეტი სილამაზის, გრაციოზულობის, კდემამოსილების პოეტურ ხელოვნებად მიაჩნია. მიზეფ აზრით, საცეკვაო სიმფონია მხოლოდ უფაქიზეს სულიერ მშრობობებს უნდა ამფლავებდეს.

ბლანჩინი სიმბოლოებით აზროვნებს. იგი ქალისა და მამაკაცის დემატერიალიზებულ სახეებს ქმნის, ამ გზით სურს მას



სულიერი სიწმინდის გამოვლენა. აქედან იღებს სათავეს ბალანჩინის შემოქმედების ძირითადი ამოცანა — შექმნას ამაღლებული, იდეალური, უმწიკვლო პოეტური სახეები.

ბალანჩინისეულმა პრინციპებმა სრულიად ახალი დამატებითი გონივრული გარდატეხა მკოცეს.

**ბ. ალექსიძე:**

**მ. სხემბელიძე:**  
ტექნიკურად როგორღა ხდება ამ სახეების ქორეოგრაფიული განსხვავება?

დაიპა ასე და ეს რომინის შემოქმედებითი მრწამსით აიხსენება. იგი თანამედროვე ადამიანის თვალთახედვით აღიქმას წარსულის მუსიკას, ბაზის, მოცულობას თუ შოპენის შემოქმედებას მე-20 საუკუნის ადამიანის ესქიპოლოგიით უდგება. ამიტომაც, მაგალითად, „გოლდბერგის ვარიაციებში“ რომინის გახლეჩადად გამოდის ბაზის ეპოქის სტილისტური ფორმები. ბიდან და იუნგის ამ მუსიკისათვის უჩვეულო, თანამედროვე პლასტიკისთვის დამახასიათებელ ბერტეს (შაგატი, ყირა და სხვა).

**ბ. ალექსიძე:**

ბალანჩინის დადგებებში მოძრაობათა მახვილები უმეტესად წყვილითაა მიმართული, რაც უფრობის, ამაღლებლობის შიშაღებულ კონსტრუქციას ქმნის. ეს ბალანჩინის ისტემის არსებითი ნაბიჯია. ამავე ამოცანას ემსახურება ქორეოგრაფიული დეტალების ახლებური გადარწმუნება. მანვე განათვისებულა ხელის მტევენები და დიდი გამოხატველობითი ფუნქცია მიაწვია ხელის თითებსაც. ბალანჩინისეული ქორეოგრაფია კლასიკური რუსულ-ფრანგული ბალეტის საფუძველზე აღმოცენდა. ქორეოგრაფიული ლექსითა მან გაამდიდრა ამერიკული საცეკვაო ფოლკლორის იდეენტებით, თანამედროვე ერბანისტული ქალაქისთვის დამახასიათებელი პლასტიკით და სხვ.

ჭერმო რომინის, ახალი პლასტიკური ამოცანების გადარწმუნებაში, საფუძვლიანად სწავლობის ამერიკული საცეკვაო ფოლკლორის, გახლეჩულ ექსპერიმენტებს მიმართავს და სანტერესოდ იუნგის ხალხური შემოქმედების ტრადიციებს, ამ შორეკლიან სანტერესოა მისი „ეესტაბლიშის ისტორია“.

ბალანჩინი განსაკუთრებით კარგად დგამს ჩაიკოვსკის, სტრავინსკის, ბოჟე, პროკოფიევისა და სხვათა მუსიკას. სტრავინსკისა და ჩაიკოვსკის ნაწარმოებების დადგმისას უხვად იუნგებს ეროვნულ საცეკვაო მოტივებს, ციტატებს რუსული ხალხური ქორეოგრაფიიდან.

ახლა ეს ცნობილი ფრანგ ბალეტისტური მოცინის ბუვარე მუხატუნებში. ისიც მაძიებელი სტლის ხელოვნაა. დიამეტრულად საპირისპირო სტილის დადგმებს ანორცილებს. მაგალითად, მორის ბუვარმა დადგა ევროპული ბალეტი „ნახტა“, რომელშიც ბუდისტური საშაროს ულასტურ-რიტუალური ტრადიციები გამოიყენა. სხვათა შორის, აღმოსავლეთის, და განსაკუთრებით, ინდური ქორეოგრაფია კარგად ეგუება ევროპული ბალეტის კლასიკურ ტრადიციებს. მათი შერწყმა ბუნებრივად მიმდინარეობს.

ბალანჩინი ერთპიქიან სიუჟეტურ ბალეტებსაც დგამს, რომლებშიც ფოკინის ტრადიციებს აწვითარებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია პროკოფიევის ბალეტის „მე შედომილი“ დადგმა. მასში ბალანჩინმა რემბრანდტისეული ძალითა და ტემპერამენტით, ძუნწად და ელვარედ გამოაქანდაკა სახეები და ხასიათები.

ერთი სიტყვით, ბუვარი დაინტერესებულა ორიენტალიზმით, ხალხური ქორეოგრაფიით. ეს მისი შემოქმედების ერთი სფეროა.

ბალანჩინი საბალეტო ხელოვნების არც ერთ ეანრს არ უარყოფს. დგამს ტრადიციულ დიდ სექტებებსაც. ემებს სერუალსა და დემეტრიოპოლი მუსიკის ადვკატურ ქორეოგრაფიულ სისტემებს. აინტერესებს შონინერგისა და ვებერნის დრამატურული ანტიკონების თვისებებურებში, ოხიდავს მიულერ-კოლის საცეკვაო ილეთებით, ცირკით. ერთი სიტყვით, ამოუწურავია ჯორჯ ბალანჩინის ინტერესები, ფანტაზია, გამოგონებლობა.

პარალელურად იგი აწვითარებს ქორეოგრაფიული მისტერიის ეანსტრას. ასე დადგა მან ბეთჰოვენის IX სიმფონია. უკანასკნელ ხანებში ბუვარი გატაკებულა გრანდიოზული სინთეზური სექტებლებით, რომლებმაც ვებერნისეული დარბაზებში დგამს და მაუწურებელა დიდ მასებს იზიდავს.

**მ. სხემბელიძე:**

ამრიგად, ჩვენი საუბარი საცეკვაო სიმფონიის ვარშემო წარმართა. ეს ბუნებრივია, რადგან იგი ინტენსიურად ვითარდება და თანდათან უკვლავან ვრცელდება. სასიამოვნოა, რომ მას საქართველოშიც ვერცხა საფუძველი.

გამოჩინული ფრანგ ბალეტისტერი როლან პტი კ აწვითარებს ტრადიციული სიუჟეტური ბალეტის ხაზს. იგი ქმნის მკუთარსა და დახვეწილ ქორეოგრაფიულ სახეებს, გმირთა რელიეფურ დახასიათებებს. დაინტერესებულა მათი ფსიქოლოგიით: პტი თეატრალური რიტესურის ზოგად პრინციპებსაც ანორცილებს. საბჭოთა მაყურებელი ეცნობს მას ფულმით „ერთი, ორი, სამი...“ მან დადგა ბალეტი „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“, რომელსაც დიდი წარმატება ზედა საბჭოთა კავშირში პარიზის „გრადელ ოპერის“ გასტროლებში დროს.

თანამედროვე საბალეტო ხელოვნების, ბალანჩინის გარდა, სცვა ბალეტმისტერებიც აწვითარებენ. ჩვენ სწორედ ეს გვიანტერესებს. რა ახასიათებს, მაგალითად, ცნობილი ბალეტმისტერების ჯერმო რომინის, მორის ბუვარისა და როლან პტის შემოქმედებას?

სიუჟეტურ ბალეტებს დგამდა აგრეთვე ცნობილი ინგლისიც. ბალეტმისტერი ჯონ კრეკო, რომელიც გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში მოღვაწეობდა. აღსანიშნავია მისი სექტული „ივანე ინენიანი“, ჩაიკოვსკის მუსიკის მიხედვით და „პირვეულის მორჩულება“ შექსპირის კომედიის მოტივებზე ამავე მიმართულებით მუშაობენ ცნობილი ინგლისელი ბალეტმისტერები აშტონი, მაგოლანდი და სანტერესო ბალეტმისტერი ტომ შილინგი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში.

**ბ. ალექსიძე:**

რომინის ძალიან სანტერესო ბალეტმისტერია. ბალანჩინის მოწაფე და მისი მიმდევარი გახლავთ. აგრძელებს მის შერ დახალხულ გზას და სხვათა მონაყოფებსაც აწვითარებს.

დასავლეთში დიდი უწარღება ეთმობა აკოეფე ვანსარო საბალეტო წარმოდგენებს, რომლებიც კომერციულ მანერებს ემსახურებიან. მათში არაფერია სანტერესო. ვითარდება აბსურდული ბალეტიც, რომლის ესთეტიკა ალოგიკურ პირობითობას ემყარება.

**მ. სხემბელიძე:**

ჩემი აზრით, რომინის, ამავე დროს, უადრესად ორიგინალურ შემოქმედებით ინდივიდუალობასაც აქვდადგება და საგარძობადად უცვლის სახეს ნაწიის ფორმებს და გამოხატვლობის საშუალებებსაც. ასეთი შიშაღებულა დატოვა რომინის მიერ დადგმულმა ბაზის „გოლდბერგის ვარიაციებში“, რომელშიც

**მ. სხემბელიძე:**  
როგორც ჩანს, თანამედროვე ბალეტმისტერებს აღეღებოთ ხალხური ქორეოგრაფიის ათვისების პრობლემა. ამას მოწ-

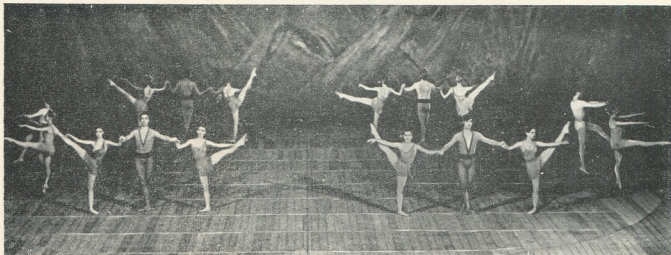
მოს თუნდაც ბევრის ბალეტი „ბახო“ და რობინის „ვესტ-საიდის ისტორია“. სახელი გაითქვა კუბის ეროვნული ბალეტის ფუნქციონირება ალონსომატ. მის ორიგინალურ ხელნაწერს გავეცანით მოსკოვის დიდი თეატრის სპექტაკლით „კარნენი“. სხვაგან კიდევ სად ვითარდება ეროვნული საბალეტო სკოლა?

**ბ. ალმასინი:**

უპირველეს ყოვლისა ჩვენს მოქმედ რესპუბლიკებში, სადაც ხალხური ქორეოგრაფიის საფუძველზე ინტენსიურად ვითარდება ეროვნული საბალეტო სკოლი. ამიტომაც ესოდენ მრავალსახეა საბუთა ბალეტი.

დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ქვეყნებში მრავალი ფორმა-

კოვიჩი, ა. ზაჩატურაინი, ან. ბალანჩივაძე. მათ გზას გაჟღერებდა კარაკევი, დ. თარაძე, ალექსი მაკევაძეანი, არიფ მელიქოვი, ედუარდ ბალანაინი, ანდრეი პეტროვი, სულხან ცინცაძე, რენა ვაბიჩვაძე და სხვები. საბუთა ბალეტს ასაზრდოებს და აძლიერებს მრავალი შენაკადი, რომელიც მოქმედ რესპუბლიკებში ვითარდება. იგი ამ გზით მდიდრდება ფანტაზიად, თემატურად, სტილისტურად. მის ფორმირებაში აქტიურად მონაწილეობდნენ გამოჩენილი საბუთა ბალეტმეისტრები. ამ მხრივ დიდია გამოჩენილი მოცეკვავისა და ბალეტმეისტრის ვახტანგ ჭაბუკიანის ღვაწლი. საუფეთხთოდ ცნობილია მისი როლი საბუთა ბალეტის პეროუსაქიასა და ქართული ბალეტის შექმნაში, მისი ეროვნული სტილის ჩამოყალიბებაში.



პროკოფიევი. კლასიკური სიმფონია.

ლისტური მიმდინარეობა არსებობს, მაგრამ პარალელურად ვითარდება ეროვნული ქორეოგრაფიული სკოლებიც. ისინი სხვადასხვა გზით ცდილობენ ხალხურ შემოქმედებასთან დაკავშირებას. ორიგინალური საბალეტო დასები ჩამოყალიბდნენ ესპანეთში, ლათინური ამერიკის ქვეყნებში, იაპონიაში, ინდოეთში, აფრიკაში. ზნობად იქ საინტერესო შედეგება მოჰყვება ხოლმე ეროვნული და ევროპული ტრადიციების სინთეზს. ასე მდიდრდება უჩვეულო და თავისებური პლასტიკური ინტონაციებით, სხეულის ამტკვედლებს ნაირგვარვანი საშუალებებითა და ხერხებით თანამედროვე ქორეოგრაფიული ლექსიკის საერთო ფონდი.

**ბ. ალმასინი:**

ცნობილია, რომ თანამედროვე საბუთა ბალეტის ცენტრში დგას რეალისტური დრამა. იგი აღმოცენდა სოუტურტი მრავალქტიანი კლასიკური საბალეტო დრამატურგიის საფუძველზე. საბუთა საბალეტო რეალისტური თეატრისთვის დამახასიათებელია ჰუმანიზმი, პერსონაჟული პათოსი, მონუმენტურობა, აქტიულობის პრობლემატიკა მდიდარი ისტორიითა და ტრადიციებით. საბუთა საბალეტო თეატრს აწებდნენ გამოჩენილი კომპოზიტორები ლიბერი, ასაფიევი, კრეინა, პრულოუევი, შოსტა-

ვახტანგ ჭაბუკიანთან ერთად, საბუთა ბალეტის მაგისტრალური გზა გააყვანა ბალეტმეისტრების მთელ პლედას, რომელთაც არა მარტო საფუძველი ჩაუყარა საბუთა ბალეტს, არამედ განსაზღვრა კიდევ მისი მომავალი. ამ პერიოდის თითოეულმა წარმომადგენელმა განვლო ნაყოფიერი შემოქმედებითი ცხოვრება და განამტკიცა რეალისტური ბელოცენების მაღალი პოზიციები. 1927 წელს ლ. ლაშინიანმა და ვ. ტიხომიროვმა დადგეს პირველი საბუთა ბალეტო გილირის „წითელი ყუარა“. კ. ვაინონენმა 1932 წელს განახორციელა ასაფიევის „პარიზის აღის“ დადგმა, 1934 წელს კი რ. ზახაროვმა — ასევე კომპოზიტორის ბალეტო „ბახჩისარის შადრევანი“, 1937 წელს ვ. ჭაბუკიანმა დადგა ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“, ხოლო 1939 წელს მანვე წარმოადგინა კრეინის „ლაურენსია“, 1940 წელს ლ. ლაშინიანმა დადგა პროკოფიევის „რომეო და ჯულიეტა“. ეს იყო საეტაპო სპექტაკლები. სწორედ ამ ბალეტმეისტრებმა დასახეს და განავითარეს კიდევ საბუთა ბალეტის გზები. საბუთა საბალეტო თეატრში იშთავითვე მნიშვნელოვანი ძვრები მოხდა. საფუძველი ჩაეყარა სასცენო, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საწყისების სინთეზირების პროცესს, რამაც



განსაზღვრა დრამატურგიის ფუნქცია და როლი; იგი აშკარად რეალისტური მუსიკალური დრამატურგიის იმ შემოქმედებით პრინციპებს, რომლებიც თავის დროზე ჩაიკოვსკის შემოქმედებაში წამოიჭრა. ბალეტმეისტრების წინაშე იდგა არა მარტო საცეკვაო სახეების შექმნის ამოცანა, არამედ სტეფანური რევისორული პრობლემებიც. ისინი ეყრდნობოდნენ დანავითარებდნენ წარსულის გამოჩენილი ბალეტმეისტრების — ნოვრის, ფოკინის, პეტიაას, გორსკიას და სხვათა ტრადიციებს. მხატვარი მოწოდებული იყო რეალისტურად წარმოესახა მოქმედების ადგილი და დრო.

**მ. ასმბელნი:**

რეალისტურმა საბალეტო დრამამ ახალი მხატვრული და ტექ-

ნიკალურ საფუძვლებს. რა ახასიათებდა საბჭოთა ბალეტს ახალ საცეკვაო სტილს?

**მ. ალექსიძე:**

შემართება, არტისტული ტემპერამენტი, ათლეტური ნახტომები, ფრენადობა, მეროკულ-რომანტიკული პათოსი... საბჭოთა საცეკვაო სტილის ბრწყინვალე წარმომადგენელია ვახტანგ ჭავჭავაძე, რომელმაც ნამდვილი რეფორმა ჩაატარა მამაკაცთა საცეკვაო სტილში.

**მ. ასმბელნი:**

სხვა ენებში თუ ვითარდებთან საბჭოთა საბალეტო ხელოვნებაში?



სენა ი. ფალის ბალეტიდან „ორისტა“.

ნიკური პრობლემები წამოჭრა აქტიორული ხელოვნების წინაშეც. დღის წესრიგში დადგა გმირთა შინაგანი სამყაროს გახსნის ამოცანა, რაც შესატყვის ქორეოგრაფიულ გამომსახველობას მოითხოვდა. თანდათან ჩამოყალიბდა მოცეკვავე-მსახიობის ახალი ტიპი. მას გააზრებია და ჩაფიქრებით უნდა ემუშავა როლზე, რათა დაუფუძეოდა ხასიათების რეალისტური გამოქრწევის მეთოდს. 30-იანი წლების საბჭოთა საბალეტო თეატრში სწორედ ანეთი მსახიობები დაწინაურდნენ: გ. ულანოვა, მ. სენიონოვა, ნ. დუდინსკაია, ო. ლევეინსკაია, ტ. ვერესლოვა, ა. შელესტი, ვ. ჰაბუკიანი, ო. იორდანი, კ. სერგეივი, ა. მესერერი, ნ. ერმოლოვი, მ. ვაზოვიჩი.

50-იან წლებში ასპარეზე გამოჩნდა მოცეკვავეთა ახალი პლედა, მათ შორის სახელოვანი ბალერინა — მაია პლისცკაია.

საბჭოთა საბალეტო ხელოვნებამ ახალი საცეკვაო სტილი შეიქმნა. რაღა თქმა უნდა, იმ ეტაპზე ჭერ კიდევ მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა პანტომიმით მეტყველებას. ამავე დროს ინტენსიურად ვითარდებოდა საცეკვაო გამომსახველობა, რომელიც თანდათან ღრმად სწვდებოდა საბალეტო სექტაკლის მუ-

**მ. ალექსიძე:**

პარალელურად ვითარდებთან ქორეოგრაფიული მინიატურა და სიმფონიური პოემა. 30-იან წლებში ქორეოგრაფიულ მინიატურას საფუძველი ჩაუარა ცნობილმა საბჭოთა ბალეტმეისტერმა კ. გოლიეზოვსკიმ. ხოლო რამდენიმე წლის წინ, გამოჩენილმა საბჭოთა ბალეტმეისტერმა ლ. იაკობსონმა ლენინგრადში ჩამოაყალიბა მინიატურების თეატრი. ამ ბალეტმეისტრისთვის დამახასიათებელია დაუცხრომელი ძიებები, ფანტაზია, გონებამახვილობა. იგი ქორეოგრაფიული ნიუანსების ოსტატია, მას გაჩნია საოკეტრო ტემბრებისთვის შესაბამისი ქორეოგრაფიული ფერების მიგნების უნარი. ამ მხრივ იაკობსონის მიღწევად იმბაჩნია, ქართველი მსურერბისთვის ცნობილი, მოცარტის პადლეუ და ბერგის „აბულო და ფრანჩესკა“.

**მ. ასმბელნი:**

ამრიგად, საბჭოთა ბალეტში ვითარდებთან მონუმენტური და კამრული ფორმები. კარგა ხანია, რაც საბჭოთა საცეკვაო სტილი განთავისუფლდა პანტომიმისაგან. მისი ადგილი დაიკავს

ცეკვალბის ახალმა საშუალებებმა, რომლებიც მუსიკალური შინაარსის საფუძვლიანი ამოცოხის შედეგად აღმოცენდნენ. ამ ზრიდ ვანსაკუთრებით საინტერესო მუშაობს ცნობილი საბჭოთა ბალეტმეისტერი იური გრიგოროვიჩი. იგი ანეთარებს საბჭოთა საბალეტო დრამის ტრადიციებს და ფრიალ ორიგინალურ შემოქმედებით ინდივიდუალობასაც ამეღვენებს. რა ახსიათებს გრიგოროვიჩის შემოქმედებამ?

**ბ. ალექსიძე:**

გრიგოროვიჩი საბჭოთა ბალეტმეისტრთა სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენელია. იგი დეერადლო წინამორბედი თაობის მდიდარ გამოცდილებას, შემოქმედებითად აითვისა და განაზოგადა რუსული ბალეტის მდიდარი ტრადიციები. მის შემოქმე-

დებებში დადა პრაქტიკის კლასიკური სიმფონია. ლინინ-გარდის კორეის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შთაბრძნა ბალეტმეისტრმა იგორ ბელსკიმ მიმართა შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმფონიის პირველ ნაწილს და შექმნა სიუეტური საცეკვაო სიმფონიის საინტერესო ნიშნული. სიუეტური საცეკვაო სიმფონიის თანის უახლოვდება სიმფონიური პოემა, რომლის მიმართ ინტერესი გამოიჩინეს ბალეტმეისტრებმა გ. დავითაშვილმა, ა. კიქინაძემ, ი. ჩერნიშოვმა და სხვებმა.

**მ. ახმეძალი:**

საბჭოთა ბალეტმეისტრებს შორის, თქვენს გარდა, კიდევ ეინ მუშაობს საცეკვაო სიმფონიის ეანრში?

**ბ. ალექსიძე:**

განსვენებულმა ბალეტმეისტრმა ლ. ლავროვსკიმ 60-იან

შოქნი. ვარაიციები მოცარტის თემაზე.



ღებში ერთმანეთს შეერწყა საბჭოთა ბალეტის ორი ძირითადი სხე: ერთის მხრივ, 20-30-იანი წლების პლასტიკური ნოვაციები (ლაპუხოვი, გოლიუოვსკი), ზოლო მეორეს მხრივ 40-50-იანი წლების რეალისტური საბალეტო რეესურის ტრადიციები (ვახუციანი, ლავროვსკი). ამასთან, გრიგოროვიჩმა საბალეტო თეატრში შემოიტანა ახალი პლასტიკური თემბა, გააქტორა კორეოგრაფიული ენის გამდიდრებისა და გადახალისების პრაქტის, უფრო განზოგადებული გახადა ეესტის გამომსახველობა. იგი რეესორულ-კორეოგრაფიული კონცეფციებით აზროვნებს, ქმნის მასშტაბურ სექტალებს, ძერწავს სკულპტურულ დრამატულ სახეებს. ასეთია ა. ხაჩატურიანის „სპარტაკი“ და ა. მელიქოვის „ლეგენდა სეუვარულზე“. უველაზე შთაბრძნის კი ის არის, რომ გრიგოროვიჩი კორეოგრაფიული აზროვნების სიმფონიურების გზას დადა. იგი თავისებურად ანსორციულებს მუსიკალური და კორეოგრაფიული პარტიტუტების სინქრონულობას. ამ რთული ამოცანის გადაწვეტაში მასთან ერთად აქტორად მონაწილეობს გამოჩენილი თეატრალური მხატვარი სოლოი ვირსალაძე.

გარდა ამისა, აღსანიშნავია იმ საბჭოთა ბალეტმეისტრების

წლებში დადა პრაქტიკის კლასიკური სიმფონია. ლინინ-გარდის კორეის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შთაბრძნა ბალეტმეისტრმა იგორ ბელსკიმ მიმართა შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმფონიის პირველ ნაწილს და შექმნა სიუეტური საცეკვაო სიმფონიის საინტერესო ნიშნული. სიუეტური საცეკვაო სიმფონიის თანის უახლოვდება სიმფონიური პოემა, რომლის მიმართ ინტერესი გამოიჩინეს ბალეტმეისტრებმა გ. დავითაშვილმა, ა. კიქინაძემ, ი. ჩერნიშოვმა და სხვებმა.

**მ. ახმეძალი:**

თანამედროვე საბჭოთა ბალეტში მრავალი შემოქმედებითი პრაქტისი მიმდინარეობს. იგი ფართოდება და მდიდრდება თეატრალად, ეანრობივად და სტილისტურად. ჩვენს მოზან ადენატება უველა მხატვრული მოვლენის განხილვა. მხოლოდ რამდენიმე საკითხზე შევჩერდეთ. უანასკნელ ხანებში საბჭოთა ბალეტში თავი იჩინა ახალმა ტენდენციამ — სახვითი ბელოვნების, კერძოდ, კ. ფერწერისა და ქანდაკების თავისებურებათა ათვისების ცდებმა. მაგალითად, გრიგოროვიჩმა სექტალებში „სპარტაკი“ გამოიყენა რენესანსული ფერწერისა და სკულ-



პტორისთვის დამასანათებელი ფორმები, პლასტიკური მტევნების ხერხები, კომპოზიციის აგების კანონები და გამოსახველობის სხვა სპეციფიკური საშუალებები. ასე შეიქმნა ან სექტორალს განვითარებად მკვეთრი და ამაღლებული სტილი, მისი მონუმენტური და პერიოდიული ხასიათი. გრიგორიანმა რენესანსულ ხელოვნებაში მიაგო გოლიათური ენერჯის სიკვანძს, რამდენადაც წარსულის დიდოსტატები რიტმისა და ლინეაჟის კონტრასტული შერწყმა-შეპირისპირებით ქმნიდნენ.

სექტორალის ემოციური ეფერადობის გამაძვირების მიზნით კი ბალეტმისტებმა რენესანსულ თემატიკას მიმართა. მან სახალღო სივრცე განასახიერა ქორეოგრაფიული პიეტის მრავალგვარი ხარაქტი. ასე გაცოცხლდა სექტორალს სახალხო დავლის გმირულ-მემუნეარე სახეები. ამდაგვარადვე გამოიყენა მან რენესანსული სახვითი ხელოვნების სხვა ეანერჯები, რომელთა მოტრავები ორგანულად ჩართო ბატალიური თუ ორგანულ სცენების პლასტიკურ-ემოციურ გამოსახველობაში.

ამ რთული შემოქმედებითა ამოცანის დაწვევებისას გრიგორიანის დიდხმარება გაუწია გამოჩენილმა მხატვარმა სოლოკო ვირსალაძემ, რომელმაც აღნიშნულ დადგმაში მხატვარ-ოქსიორად მოგვევლინა. ამავე მტკიცებულებას არა მარტო ვერთა ძუნწი და ელვარე გამა, არამედ მხატვრული გავორძების პლასტიკურ-დინამიკური და კომპოზიციური გადაწყვეტა. ეს კომპონენტები სექტორალში აქტიურ დრამატურგულ ფუნქციას ასრულებდნენ და, თავის მხრივაც, ქმნიან ქორეოგრაფიული პარატეტრის სტრუქტურა და ხასიათს. ერთი სიტყვით, იწვევდა მონოლოთურია წარმოდგენის მხატვრულ-ქორეოგრაფიული კონცეფცია, რომ თითქმის შეუძლებელია გრიგორიანისა და ვირსალაძის ნამუშევრებს შორის წვდარის დღეება.

სახვითი ხელოვნების თავისებურებებთა გამოყენების ამოცანა წარმოქმნა საბალეტო მინიატურების თეატრის ხელმძღვანელმა ლეონიდ იაკობსონმა. მან როდენის ქანდაკებების საფუძველზე შექმნა მრავალხასიათიანი ქორეოგრაფიული ციკლი.

სახვითი და ქორეოგრაფიული ხელოვნების კავშირზე მტკიცებულებები ცეკვადობის სტიპიით გამსჭვალული ფერწერული და სკულპტურული ნაწარმოებების, მაგალითისთვის დიდი ფრანგი მხატვრის დევიდ შემოქმედებაც ემარტება, რომელმაც ბალეტების სამყაროში მიაგნო სრულიად ახალ ტექნიკურსა და ესთეტიკურ პრინციპებს, ისეც ცნობილია, რომ საბალეტო თეატრისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს ამჟღავნებდნენ გამოჩენილი მხატვრები: კორკიანი, სეროვი, გოლიგინი, მატეისი, პიკასო, ლევი, პენუა, ბაჰსტი, შვალდი. არსებობს ამ ხელოვნებათა ურთიერთ-დამოკიდებულების სხვა მრავალი მაგალითი. როდის ჩაეყარა საფუძველი ამ ტრადიციას საბალეტო ხელოვნებაში? რა თავისებურებანი ახასიათებს მას?

**ბ. ალექსიძე:**

ჩემი აზრით, აქ უნდა გავიწინოთ ორი სხვადასხვა საკითხი. პირველი — ბალეტმისტებისა და სექტორალის მხატვრის ურთიერთდამოკიდებულება, ხოლო მეორე — სახვითი ხელოვნების გავლენა ქორეოგრაფიაზე.

ქრ კიდევ მე-18 საუკუნეში კლასიციზმის საბალეტო თეატრის უფამდებლობა, დღემა ფრანგმა რეფორმატორმა ეან ვაჟ ნოვრმა გამოჩენილი მხატვრის პუსენის ფერწერული ნამუშევრების საფუძველზე დადგა სექტორალი «გაცოცხლებული სურათები». მას შემდეგ სხვადასხვა დროის ბალეტმისტებმა სხვადასხვაგვარად იყენებდნენ სახვითი ხელოვნების მოტივებს. ბალეტში თავისებურად აირეკლა ანტიკური და რენესანსული, კლასიციზმური თუ რომანტიკული, იმპრესიონისტული თუ ექსპრესიონისტული მხატვრობის სტილისტურ-თემატურა თავისებურებანი. უფრო მტკიც. 20-იანი წლებში საბალეტო თეატრში კუბისტურ-კონსტრუქტიული და სიურრეალისტურა მიმდინარეობების ტენდენციებიც კი შეიქრინნ.

ცნობილია სახვითი ხელოვნების სპეციფიკური ელემენტების გამოყენების სხვადასხვა მეთოდი. წარსულის ბალეტმისტების ილუსტრაციულად გადმოსცემდნენ ფერწერული ნამუშევრების სიუჟეტებსა და სახეებს. ასე იყო პეტრას ბალეტებში. სადაც მხატვრობა მიწოდებული იყო შექმნა ფერიული, შთანბქდალი, მდიდარი სანახაობა. აქ არცა მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მხატვრობის ალექტუური შესატყვისების საკითხი. მე-20 საუკუნის დამოუკიდებლობის ვითარება იცვლებდა. ფოკინის რეფორმა სახალხო თეატრში დიდ კომპოზიტორებთან ერთად დიდ მხატვრებსაც იწოდებდა. ამიერიდან კომპოზიტორი, ხელმძღვანელი და მხატვარი სექტორალის ერთან მხატვრულ კონცეფციას ქმნიან. ამის მაგალითთა სტრავინსკის, ფოკინის, ბუნუს, ბალანცინის, პიკასოს, შვალდის თანამშრომლობა.

რაც შეეხება სახვითი ხელოვნების გავლენას ქორეოგრაფიაზე, თქვენ მოიყვანეთ საინტერესო ნიმუში იმისა, თუ როგორ იყენებს გრიგორიანი ანტიკური და რენესანსული კომპოზიციების პრინციპებს ბალეტ «სარტაგის» (ალექსეი სცენებში). სახვითი ხელოვნების სახეებისა და მოტივების გამოყენების საინტერესო მაგალითები უზადა არის იაკობსონის შემოქმედებაშიც. მან სცადა შვალდის და მანუჩიელის ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრების განსახიერება. ჩემის აზრით, არსებობს სახვითი ხელოვნების გამოყენების ერთი გზა — ერთი ილუსტრაციული, როდესაც ზღვრა რომელიმე ცნობილი კომპოზიციის მექანაურით გადმოკრება საბალეტო სცენაზე და მეორე — ნიში შემოქმედებითი გადაარჩება და განვითარება ქორეოგრაფიული პრინციპების საფუძველზე.

**ბ. სპამბალო:**

საბალეტო ხელოვნება მიმართავს კლასიკური დრამის მაღალ-მხატვრულ ნიმუშებს — შექმნილის, გოთებს, ბაირონისა და სხვათა შემოქმედებს. ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში საბალეტო სცენაზე დადგა «იდეალი», «ფუსტატი», «ქოსარა» და სხვა განსაკუთრებით მდიდარი და საინტერესო საბალეტო შექმნიანა. მიუხედავად ამისა, არსებობს აზრი, რომ საბალეტო თეატრისთვის მიწვევადილ მწვეთვლად რჩება ამ ადგოთა ფილოსოფიური ხარაქტერის ენით სიტყვები. კამათი ამ სპეციფიკური შეუსაბამობის ირგვლივ დღესაც გრძელდება. როგორია თქვენი აზრი ამის შესახებ?

**ბ. ალექსიძე:**

ბალეტისთვის მოწვევადილია ის ნაწარმოებები, რომლებშიც ფილოსოფიური კონცეფცია მხოლოდ ერთი პაროვნების ფსიქოლოგიურ სამყაროშია კონცენტრირებული. შეუძლებელია ფილოსოფიური მონოლოგების ქორეოგრაფიული ამტკიცებულება, ჩემთვის მწელი წარმოსადგენია მაგალითად მამულეის მონოლოგის «იუდას არაოქმის» ცეკვა.

ბალეტისთვის ხელმისაწვდომია მხოლოდ ის ნაწარმოები, რომელშიც ფილოსოფიური კონცეფცია თანდათან ყალბდება კონკრეტიკულ საწყისთა დაპირისპირებით, როცა გმირი მოხვედრიალია კონკრეტულ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში, რომლის მიმართ საუბარო დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. გარდა ამისა, არსებობს ფილოსოფიური იდეის თანმიმდევრული განსოგადების გზა. ამ თვალსაზრისით ბალეტისათვის განსაკუთრებით ახლობელია ფილოსოფიური ლირიკის საწყარო.

**ბ. სპამბალო:**

თანამდროვე საბჭოთა ბალეტში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სიახლე აღინშნება. ეს გახლავთ ფსიქოლოგიური დრამის შექმნის ცდა, რომელიც საბალეტო თეატრის წინაშე ძალიან საინტერესო პრესპექტივებს ხსნის. აღხანიშვანია, რომ ფსიქოლოგიური დრამის შექმნა იმ წარმოდგენებში მომწველია, რომლებიც საბჭოთა ბალეტის ფორმირების ხანგრძლივმა და რთულმა შე-





ჩემოდებთმა პროცესმა წარმოშვა, საქმე ისაა, რომ რეალისტურ სახელტო დრამაში ფსიქოლოგიურ საწყის იმთავითვე მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა, მაგრამ იგი, ათეული წლების მანძილზე სხვა საწყისებთან — პეროკოული, სოციალური თუ ფერულ—კომპლექსური ვერაღებოდა. დღეს ფსიქოლოგიური დრამის დამოუკიდებელი არსებობის დროც დადგა, რაც აქედან თვარის წინაშე უარსებავ სერიოზულსა და რთულ შემოქმედებით პრობლემებს აუენებს. ამ ამოცანის რეალობისთვის საბჭოთა ბალეტმეისტრებმა და კომპოზიტორებმა სასიყვარულო ლიტერატურის დიდი ფორმების „ბალეტრეაიის“ ხერხს მიმართეს. ამის მაგალითია ლ. ტალსტოვის რომანის „ნა კარენინს“ დადგმა მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე (კომპოზიტორი არ. შვიდრინი). შეიჯეროთ ეს სახალტო სცენა დიდი პროზის სამყაროს?

**ბ. ალმანისძე:**

სამწუხაროდ, სექტაკლი „ნა კარენინს“ არ მინახავს, ამიტომ ამ კონკრეტული მაგალითის მიხედვით პროზისა და ბალეტის უპირატესობა დამოუკიდებლად ვერაფერს ვიტყვი, მაგრამ ჩემ პირს მინდა შეახსენებთ: სახალტო სცენაზე შეიძლება დაიდგას მხოლოდ ის ნაწარმოები, რომელიც ინტენსიურ და მკვეთრ დამატურაგის შეიცავს. ამდენად სახალტო თეატრში შესაძლებელია სოფრული, შექსპირისა თუ საბატრის ნაწარმოებთა დადგენა. ამას სახალტო ხელოვნების მთელი იმპორიაც აქტივობის, ვერ კიდევ ულასიკოზმის ეპოქაში გამოჩენილი ბალეტმეისტერი ნოვიკი დაგვამ ანტიკურ ტრადიციებს. მათ შორის ეფრაიიმის „უფდასა“; სახალტო თეატრის მდიდარმა პრაქტიკამ დაამტკიცა, რომ ქართველთაფულ განსხულებას იტანენ მხოლოდ ლოკალი და მკვეთრი სახეები, რელიეფური ხასიათები: სარტაგალი, კლემენტინა, ოტლო, ეკსიმოლო, ჭელიფი და სხვა. ე. ი. ის სახეები, რომლებიც თავისი აქტიური ემოციურ-სექსუალური ცხოვრებით წოვადსაკაცობრიო იდეალებსაც ანახავენ. ამდენად, თუ პროზაული ნაწარმოები მკვეთრ დრამატურგაზიან ერთად გამსჭვალულია დამალმატურული, იდეური სახეებითა და თემებითაც, მაშინ მისი სახალტო განსახიერებაც შესაძლებელი იქნება.

**მ. სამბერძე:**

როგორც ცნობილია, ლენინგრადის კონსერვატორიის სახალტმეისტროს ფაულტეტის დამატურებისთანავე თქვენ დაიწყო მუშაობა ამავე ფაულტეტის პედაგოგად და დღესაც ამ სასწავლებელში წარდით მომავალ ბალეტმეისტრებს. ამას წინაა წარბაებით ჩაიარა თქვენი დიპლომანტობის პრემიერებმა ჩვენი ქვეყნის ქალბატონი. ლენინგრადის ვიკარ სამოქრო თეატრში იტენის დადგამა ა. ხაჩატურაიანის „გაგან“, კონტრატორის კუნაშვილი — ჰაიენის „გამოსახიერებია სიმფონია“, რას შემდეგ იგი ამავე თეატრის მთავარ ბალეტმეისტრად დაუნაშავო. ზოლო საკვამპა პერმში განახორციელა სტრავინსკის „პულიჩინო“. როგორც ჩანს, შესაძლებელია სახალტმეისტრული პროფესიის შესწავლა. ამ საკითხის შესახებ კი განსხვავებული იდეალსაჩინო არსებობს: ზოგი ამტკიცებს, რომ ბალეტმეისტრად იხადებთან, რომ ეს არის თანდაყოლილი ნიჭი, რომელსაც მათხორო-მოცუცავი თეატრში მუშაობისას ამუღავნებს, აქვე იქნეს სთანადე გამოვლდობას და დამოუკიდებლად ეუფლება თავის პროფესიას.

მეორე თვალსაჩინოთი კი თანამედროვე ბალეტმეისტრის ჩასწავლობბებად აუცილებელია სექციალური პროფესიული სკოლის გაკლა.

**ბ. ალმანისძე:**

წინათ არ არსებობდა სახალტმეისტრული სკოლები. წარსულის არც ერთ დიდ ხელოვნებას არ მიუღია სექციალური განათლება.

ბალეტმეისტრთა დიპლომანტობის პროცესს თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება და იქ არსებული ტრადიციები წარმოართადენენ. ისინი თანდათანობით ეუფლებოდნენ ამ პროფესიას: ჭერ გამოცდილი ოსტატების ასისტენტებად მუშაობდნენ, შემდეგ ცალკეულ დავიტარებლებს დაამდნენ. მეორე ერთი თეატრის სექტაკლი დადამკრინდით მეორე თეატრის სცენაზე და ა. შ. ასე იქნებდნენ ბალეტმეისტრები სათანადე გამოცდილებასა და ჩვენებს. სახალტმეისტრო დახელოვნების ასეთი სისტემა დღესაც ნაშემდებს. ჩვენ ვინცბით სწორად ამ გზით ჩამოყალიბებულ მრავალ თანამედროვე ხელოვნებას.

მაგრამ ბალეტმეისტრის აღზრდას უმაღლესი სკოლის ბაზაზე პრინციპული უპირატესობა აქვს, რადგან თანამედროვე სახალტო თეატრი უღრნსად რთულსა და სასეციფურ პრობლემებს აუენებს ხელოვნების წინაშე, რომელთა გადაწყვეტა შესაძლებელია მხოლოდ მტაკიც, ღრმა და კომპლექსური ცოდნის შემცნობით.

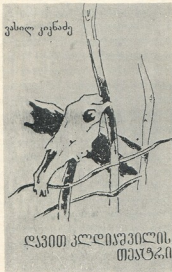
დღეს უკვე სრულად გამოიცხდულია ნებისმეორე სახალტო დადგმის განზოცილება მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული პარტურების სინქრონიზობის გარეშე. ამიტომაც ბალეტმეისტრებს უნდა შეეძლოს მუსიკალური პარტიტურის სიღრმეების ამოცნობა, რათა მიალაწოს მის შესაბამისი ქორეოგრაფიულ განსხულებებს. ბალეტმეისტრი ასევე უნდა უნდა ერკვეოდეს მხატვრობაში, რომელიც სექციალური კონცეფციისა და დრამატურგის აქტიური კომპონენტია. მას ევალება თეატრის სექციფიისა და რეჟისორული პრინციპების ცოდნაც. უკვლა ამ პრობლემას აუენებს ათეი სახალტო ხელოვნება, რომელიც თავისი არსით სინფორმურია. ამრავად, მხოლოდ საფუძვლიანი ცოდნა ვაკალებს ამ თუ იმ ეპოქის სტილისტიკის, ესთეტიკის, იდეოლოგიის თავისებურებათა შემეცნების უნარს; ამის გარეშე კი შეუძლებელია დამალმატურული სახალტო სექციალური შექმნა.

შეკვნიდა ორადე სიტყული მოთხსენიება გამოჩენილი საბჭოთა ბალეტმეისტრი, ცნობილი პედაგოგი თ. ლოპუხოვი, რამეზულ წლების მანძილზე ლენინგრადის კონსერვატორიაში წარმეტული ხელმძღვანელობის ბალეტმეისტრთა აღზრდას რთულ საქმეს. ბედნიერად ვფიქრობთ, რომ შევხვდით ამ დიდ ხელოვნებას, ერუდირებულ პედაგოგს, ნამდილი ინტელიგენტს, კეთილშობილ პიროვნებას. იგი ჩვეთვის უყოფილმზრებ საშავალითა. თ. ლოპუხოვს აღზრდელისთვის აუცილებელი და ამასთანავე ოპტიმა თვისებებთა გაჩენა. იგი უსურველად გადასცემს ახალგაზრდობას არა მარტო მთელი თავის მიღწერი გამოცდილებასა და ცოდნას, არამედ უმცლეს მისთვის უკვლავი ძვირფასსა და იდეალ ნაწარმესაც კი. ამიტომაც ლოპუხოვთან ურთიერთობა ამოღებებს დედადგნათა პროფესიულ თვალთახედვას, მის სულიერ სამყაროს. ამავე დროს იგი არა მარტო აღიარებს სხვათა წარმატებებს, არამედ ამუღავნებს კლდეგალური სისხარადლის გრძნობასაც, რაც ესოდენ მრავლია.

საუკრადებლია თ. ლოპუხოვის პედაგოგიური სისტემა, რომელიც სტუდენტთა ინდივიდუალური მონაყეების გამყვლებების პრინციპს ემყარება. იგი უარყოფს შემოქმედების ისეთ ძალას, რომელიც წუღადს და იმორჩილებს აღსაზრდელის ნიქსა და ონანს. თ. ლოპუხოვი ზელს უწყობს დამოუკიდებელ მხატვრული ურთრების განვითარებას, რისთვისაც თვითონვე კმნის თანადე შემოქმედებით ატმისფეროს.

მისთვის დამახასიათებელია სხვათა ტალანთით აღტრთოვანება სწორედ ამაში ვლინდება თ. ლოპუხოვის სულმადლობა, კაცთმყოფარება, სიყოფი.

ჩვენც, მისი მოწაფეები, ვეცდებით ასევე ვემსახუროთ მშობლიურ ხელოვნებას, გულისხმობრად მოვეკიდოთ კოლეგების ნაწილგაწარმის, მზარში ამოვოდებთ ნიჭიერი ახალგაზრდობას, დავებმართო ერთმანეთს, რადგან ეყვალზე მაღალი ხელოვნებაა — ეყო ნამდილი, ღირსეული ადამიანი!



# საინტერესო ნიშნი

## და პისი ავტორი

დომიტრი ალექსიძე

ჩემთვის დიდი ხანია ცნობილია ვასილ კიკნაძის ნაძის თეატრმცოდნეობითი ძიებანი. კარგად ვიცი არა მარტო იმას, რასაც იგი წერს, არამედ იმასაც, რაც მისი ნაწერების მიღმა შეიკრძობა. ამბობენ: საექტაკლები ავლენენ მათი დამდგმელების ხასიათს. თუ ეს მართალია, მაშინ იგივე შეიძლება ითქვას კრიტიკოსზეც, რომლის წიგნებშიაც კარგად ჩანს ავტორის ხასიათის თავისებურებანი.

ამ მხრივ საინტერესოა ვასილ კიკნაძის წიგნები: „ქართველი რეჟისორები“ (ორი წიგნი), „სანდრო ახმეტელი“ და სხვ. მკვლევარმა დიდი დრო და ენერგია მოახმარა მათ შექმნას. ქართულ თეატრმცოდნეობაში ვასილ კიკნაძემ ეროვნულ რეჟისურას პირველმა მიუძღვნა ორი წიგნი. მანამდე ჩვენი კრიტიკოსებისთვის რეჟისურა ყოველთვის „უმორე პლანი“ იყო, იბეჭდებოდა მხოლოდ თითო-ორულა წერილი; ამიტომ ცოტა რამ დაგვჩრია თვით საუკეთესო რეჟისორებზეც კი. ვ. კიკნაძისთვის ადგილი როდი იყო ამ მწირი მასალებიდან რეჟისორთა პორტრეტისა თუ მონოგრაფიების შექმნა. რთული და ნაყოფიერი მუშაობის შედეგად მან დაწერა ქართული რეჟისურის ისტორიის საფუძვლიანი გამოკვლევა. ამ საკითხზე იმიტომ კი არ შეეჩრდი საგანგებოდ, რომ იგი ჩემს კოლეგებს, ჩემი პროფესიის ადამიანებს უცებათ, არამედ უმთავრესად იმიტომაც, რომ ავტორმა დამსახურებულ წარმატებას მიაღწია.

და კიდევ ერთი გარემოება: როდესაც ვასილ კიკნაძე ოცდახუთ ქართველ რეჟისორზე წერდა, ბუნებრივია, ყველა არ იყო მის სულთან ახლოს, ყველა მათგანის შემოქმედება არ იწვევდა მასში ერთნაირ აღფრთოვანებასა თუ შთაგონებას, მაგრამ მან თითოეულს კუთვნილი ადგილი მიუჩინა.

ვასილ კიკნაძესთან ერთად ათი წელი ვიმუშავე რუსთაველის სახელობის თეატრში. მასხოს მისი გატაცება დიდ რეჟისორ სანდრო ახმეტელის შემოქმედებით. ვ. კიკნაძემ მრავალი წელი შეაღია ახმეტელის მოღვაწეობის შესწავლას, გამოაქვეყნა ათობით სტატია და რამდენიმე წიგნი, წამოაყენა არა ერთი ორიგინალური კონცეფცია ქართული თეატრის კარდინალურ საკითხებზე. ახლა, რუსთაველის თეატრში მისი მუშაობის ანალიზისას, ჩემთვის უფრო ნათელი გახდა რომანტიკული თეატრის პრინციპებით ვ. კიკნაძის გატაცების ფსიქოლოგიური საფუძველი.

ალ. ახმეტელს ჩემი რეჟისორული კარიერის დასაწყისში შევხვდი. ეს იყო მისი ცხოვრების მძიმე პერიოდი, როდესაც რთული ვითარება შეიქმნა ქართულ თეატრში. ვ. კიკნაძის წიგ-

ნები ს. ახმეტელზე ისეა დაწერილი, თითქოს ახმეტელი მისი თანამედროვე და ახლობელი იყოს. მათში იმდენად კარგად არის მოცემული ახმეტელის შემოქმედების თავისებურებანი, რომ შრომები სახელმძღვანელო მნიშვნელობას იძენენ. აქ რეცისორი დანახული არა მარტო მის მიერ უკვე გაკეთებულის მიწვევით, არამედ იმითაც, რაც უნდა გაეკეთებინა, ე. ი. განვითარებაში, პერსპექტივაში.

ვასილ კიკნაძის შემოაღწეულ შრომებს წესი ახალი წიგნიც შეემატა. ეს არის „დავით კლდიაშვილის თეატრი“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1973 წ., რედაქტორი თ. ჯანელიძე), რომელმაც პრესისა და საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოიწვია.

ეს შემთხვევითი არ არის. ვ. კიკნაძე უკვე ათი წელია აქვეყნებს სტატიებსა და ნარკვევებს დავით კლდიაშვილზე. ახლა კი ყველაფერი ეს ერთად თავმოყრილი ცალკე წიგნად გამოვიდა.

„დავით კლდიაშვილის თეატრს“ დასტამბამდე გავეყანი, და მასწინევე ღლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა.

რეცისორისთვის, რომელსაც ათეული წლები უფერია დ. კლდიაშვილის თეატრზე, განსაკუთრებით ძვირფასია ასეთი შრომა. მას დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს. როდესაც ვასილ კიკნაძის წიგნი წავიკითხე, გავიფიქრე სწორედ ასე უნდა გაიხსნას-მეთქი დ. კლდიაშვილის სამყარო სცენაზე; ასე უნდა ამტკველდნენ მისი ხასიათები, სახეები; ასეთ ატმოსფეროში უნდა გამოიკვეთოს მათი შინაგანი ფსიქოლოგიური სამყარო. ავტორი ისე ზუსტად შედევს, ისე ნიჭიერად სატაქს ყოველ ნიუანსს, რომ დ. კლდიაშვილის გმირები ამ წიგნში ახლებურად ცოცხლდებიან. ეს ახალი კი ვასილ კიკნაძის მიერ აღდგენილი სინამდვილეა. წიგნში ერთნაირი ერწყმინა მეცნიერული კვლევა და პოეტური განწყობილება, თეატრმოდერნიზმითი მიება და ფილოლოგიური ანალიზი. კრიტიკოსის ნააზრევი აქ ესთეტიკურ იტერპრეტაციას იძენს. ამ სინთეზის მიღმა შეიკრძაბა თეატრი, რომელსაც დ. კლდიაშვილის სახელი ჰქვია (ვასილ კიკნაძემ პირველმა უწოდა მას ეს სახელი!).

მკვლევარმა კარგად იცის დ. კლდიაშვილის პიესების მნიშვნელობა და მათ მაღალი მომთხროველობის პოზიციებიდან იხილავს. წიგნის ერთ-ერთი დიდი ღირსებაა მასშტაბების გრძნობა. დ. კლდიაშვილი დანახულია და გაზარებულია მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსების შემოქმედებითი ანალიზის ასპექტში.

ამასთან გათვალისწინებულია თანამედროვე ლიტერატურის მიღწევებიც.

მკვლევარი წერს: „დრო დ. კლდიაშვილის სასარგებლოდ იოქმედებს. სულ უფრო და უფრო იზრდება მისი სახელი. დღეს კიდევ უფრო ამაყად გაისინა მისი სიტყვა — ადამიანი კეთილია! პიროვნებასა და სოციალურ უკუღმართობას შორის წარმოშობილ რთულ კონფლიქტში იგი ზედმად ადამიანის ტრაგიკომიკურ მდგომარეობას და ხმას იმალდებს მის დასაცავად, მისი გმირები გაცივებული დგანან დიდ ურბანიზაციის პროცესის წინ და რაღაც უცნაურ სევდას განიცდიან იმის გამო, რომ ფენქემში მიწა ყვდება.“

დიდი სოციალური კონფლიქტების რთულ მექანიზმში მოქცეულან „პატარა ადამიანები“ და საცოდავად გამოიყურებიან ისინი, მაგრამ დ. კლდიაშვილმა იცის, რომ მწერლის უპირველესი ვალია, კი არ დასცინოს, არამედ მიეშველოს ადამიანს, „მოთმინება-გამძლეობაში გაამხნოს, გული გაუმზაროს, მოაგონოს კიდევაც მამაცობა, პატიოსნება, იმედი, სიამაყე, თანაგრძობა, სიბრალული, თავგანწირვა— ყველაფერი ის, რაც ადამიანის წარსულს დიდებით მოსავს (უ. ფოლკნერი)“.

ამგვარი ინტერპრეტაცია მისცა ვ. კიკნაძემ დ. კლდიაშვილის შემოქმედებას, რაც დიდი პუმანისტიკის ღირსეული შეფასებაა.

„დავით კლდიაშვილის თეატრი“ განხილულია ქართული თეატრის განვითარების ასპექტში. წიგნი იწყება მე-19 საუკუნის 80-იანი წლების თეატრალური პროცესების ანალიზით და გრძელდება ჩვენი საუკუნის 70-იან წლებამდე. ამრიგად, ნაშრომში განხილულია არა მარტო დ. კლდიაშვილის პიესები, არამედ ის ტენდენციებიცა და პრობლემებიც, რომლებიც დროდადრო იჩენენ ხოლმე თავს ქართულ თეატრში. მაგრამ ყოველივე ეს გაკეთებულია დ. კლდიაშვილთან მიმართებაში. პარალელური ზუსტია და საინტერესო.

ვასილ კიკნაძე დიდ ყურადღებას აქცევს კლდიაშვილის ნაწარმოებების გაგებისა და მათი დადგმის საკითხებს. ამასთან იგი გვიჩვენებს თუ რა არის ურასაკონო მათი სცენური ისტორიიდან, რაში იყო მთელ რიგ დადგმათა შეცდომები, რამ განაპირობა ის წინააღმდეგობრივი გზა, რომელიც დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმების ისტორიას ახლავს. ავტორი საშუალებას გვაძლევს სწორად გავიგოთ, რას უნდა ვივადებოთ მასში და რას უარყოფდით.

„დ. კლდიაშვილის თეატრი“ აკრე მეგზურობას გაუწევს ყველა რეცისორს, ვინც ამ დიდი პუმანისტიკის ნაწარმოებების დადგმას განზ-



რასხვ. წიგნი იმითაც არის საყურადღებო, რომ აქ მეცნიერული კეთილსინდისიერებით არის აღნუსხული დ. კლდიაშვილის შესახებ გამოქვეყნებული შრომები. ავტორს დიდძალი მასალა შეუსწავლია, კრიტიკულად გაუაზრებია და საკუთარ შეხედულებათა მიხედვით გაუანალიზებია.

როგორც ცნობილია, „დარისპანის გასაჭირი“ ერთ-ერთი უმწიფარესი ტრაგიკომედიაა. ამ პატარა პიესაში დიდი ადამიანური ტკივილებია ჩაქსოვილი. ვ. კიკნაძეს გემოვნებით, ცოდნითა და „შესაბრალის ადამიანებისადმი“ უდიდესი სიყვარულით განხილავს მთელი პიესა (და არა მარტო იგი).

„დარისპანის გასაჭირის“ განხილვამ მე, როგორც რეჟისორს, ახალი ემოციები და იმპულსები აღმიძრა, ახალი კუთხიდან დამანახს ყოველივე ყურადღება მიმაქცევს ისეთ დეტალებზე, რომელთაც მანამდე არც თუ მინიშნულოვნად ვთვლიდი. გულახდლად რომ ვთქვა, „დარისპანის გასაჭირის“ დადგმეზშიაც არ მინახავს ის, რაც ვ. კიკნაძის განხილვაში აღმოვაჩინე. აი, მაგალითად, მარტოობის პრობლემა. ავტორი ღრმად, რთული ფსიქოლოგიური მიმენტის გათვალისწინებით, სხნის კაროქნასა და ნატალიას მარტოობას. იგი ჯერ საილუსტრაციოდ იმორწმუნებს დარისპანისა და პელაგიას დიალოგს, შემდეგ კი განაზოგადებს მას.

„დარისპანი — იქნება მიხთვის... მშ! შენახვა არ ვინდა, კალბატონო? ვერ შევინახეთ ყველა, ბოშო, ვერა, მინდა პატრონს ჩავაბარო... რომ ვეღარ შევხვდი იმ საღმწაწმედლოს! მარა, ვაი თუ დმერთს არც კი გევიჩინოს თქვენი ბედი და იღბალი, ვაი თუ კენტებათ ყავხართ გაჩენილები.“

პელაგია — ათასწიარად ვეწვალებო, თავს ვიკლავ — კაცმა ბედი არ მოგადათ, თავი რომ დაგანებოთ, ვინდა შემოგხვდეთ. თქვე შევ დღეზე გაჩენილებო, ვინლა? უნდა ჩაბერდეთ თქვენს ნაცარში, თქვე უბედურებო?!

დარისპანი და პელაგია ერთანობად განიცდიან შიშს უპერსპექტივო მომავლის წინაშე. მარტოობის განცდა ზარავთ კაროქნასა და ნატალიასაც, მშობლების სიტყვები ისეთი დიდი სევდითა და ტკივილით არის ნათქვამი, რომ კაროქნასა და ნატალიას უკვე აღარაფერი აქვთ სათქმელი. ისინი დუმან და ასე მწუხარებისგან გახეებულნი, გადიან მოქმედებიდან. და შემდეგ, „დ. კლდიაშვილთან ადამიანის „კენტად გაჩენის“ საკითხი, ერთი შეხედვით, ძალიან უბრალო და მარტივ ფორმაში ვლინდება, მაგრამ არსებითად, მას ღრმა ფსიქოლოგიური საფუძველი აქვს. როცა დარისპანი დაეჭვდება, რომ იქნება ღმერთმა მის შვილს მართლაც წინასწარ გადაუწყვიტა მარტოობა,

მას ეუფლება შიშის გრძობა. მის სულში ისახება შინაგანი კონფლიქტი მის იდეალებსა და შვილის მომავლის შეუცნობელობის შესაძლებლობას შორის. თუ მომავალი მართლა ისეთია, როგორც დარისპანს ესახება, მაშინ კაროქნა „უბედურ დღეზე გაჩენილა“. ადამიანის დაბადება, როგორც წყარო სიცოცხლისა და სიხარულისა, დარისპანისთვის იქცევა „შავ დღედ“, რადგან „ნაცარში ჩაბერებულნი“ და „კენტად გაჩენილნი“ წიყვეტენ სიცოცხლის გაგრძელების პერსპექტივას და აი, აქ ხდება საკითხის სრული შემობრუნება — პესიმიზმი გზას უთმობს ყოვლისმომცველ ჰუმანიზმს, რადგან მწერალი უმღერის სამყაროს განახლებისა და სიცოცხლის გაგრძელების იდეას და არა მის დასასრულს“.

როგორც ვხედავთ, ანალიზი ზუსტია. პრობლემა განზოგადებულადაა გადაწყვეტილი.

ასევე დამუშავებული ყველა პიესა და მთი სცენური ისტორია.

ვ. კიკნაძემ სრული სახით პირველმა გამოაქვეყნა კლდიაშვილის მანამდე უცნობი პიესების ფრაგმენტები და მთელი რიგი წერილები, ჩემთვის საინტერესო იყო იმის გაგება, რომ კლდიაშვილს სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა თურმე პიესით უცდაია.

წიგნში გაბედულად და ასლებურადაა დასმული ქართული თეატრის ისტორიის არა ერთი საკითხი. მაგალითად, დ. კლდიაშვილისა და გ. ერისთავის სკოლის ურთიერთობის პრობლემა, რომელიც მცვედვარმა ორიგინალურად განიხილა.

საინფორმაციო ხასიათისა წიგნის ერთ-ერთი თავი — „დ. კლდიაშვილის პიესები საქართველოს გარეთ“. ვფიქრობ, ეს თავი შედარებით და მაინცდამაინც დიდ ღირსებას არ მატებს შრომას.

ვ. კიკნაძის „დავით კლდიაშვილის თეატრი“ დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობის ფუნდამენტური გამოკვლევაა, რომელიც უნდა ახარებდეს ყველას, ვისთვისაც ძვირფასია დავით კლდიაშვილის სახელი.



შეშლ ბავშვი ხატავს! ამაში არაფერია ახალი და გასაოცარი. ეს ბუნებრივი მოთხოვნაა — დააროვილი ბავშვი ენერჯის ჭარბი შთაბეჭდილებებისა და ემოციების რეაქციის აუცილებლობით გამოწვეული. რაიმეს შექმნა, გამოხატვა, გამოქმნა უდიდესი ძინაოვნების მომგვრელია და ამიტომ ძველად მოძებნება სკოლამდელი, ან სკოლის ასაკის ბავშვი, რომლისთვისაც ფერადი ფანქრები, საღებავები, ფერადი ცარცი, პლასტილინი და სხვა, მისთვის მისაწვდომი სამხატვრო მასალა, არ წარმოადგენდეს გამოსახვის შესანიშნავ გრაფიკულ საშუალებას.

და აი, ამ, თითქოსდა ბავშვისთვის ჩვეულებრივ მოქმედებას, ხატვასა და ძერწვას აუცილებლად ესაჭიროება განსაკუთრებული ხელშეწყობა და წახალისება. ცნობილია, რომ ბავშვის აღზრდაში დამკვიდრებული შეცდომის გამოისწორება უფრო რთული საქმეა, ვიდრე მისი თავიდანვე სწორად წარმართვა. ჩვენს სკოლებში სახვითი ხელოვნების გაკვეთილებზე მასწავლებლები ბავშვების ყურადღებას ძირითადად სურათის სიუჟეტზე ამახვილებენ და ივიწყებენ ნამდვილ შემოქმედებით აღქმას, რაც ხელოვნების ნაწარმოებთან უშუალო კავშირის განმარტობებელია. გამოჩენილი საბჭოთა ფსიქოლოგი ლ. ვიგორსკი სამართლიანად შენიშნავს, რომ ეს თეტიკისთვის უცხო შემეცნებითი ხასიათის მიზნებმა ერთგვარი შემაფრხველები როლი ითამაშეს აღქმის ისტორიაში. ბავშვისათვის საჭირო მასალის შერჩევაზე ლ. ვიგორსკი ამბობს: თუ დასატული ვაშლის ჩვენებისას ისე წარმართავთ საუბარს, რომ ბავშვს აღვუძრავთ ნამდვილი ვაშლის ჭამის სურვილს, მაშინ სურათი მისი ესთეტიკური აღქმის გარეთ დარჩება.

პედაგოგს ყოველთვის უნდა ახსოვდეს, რომ ხაზების ფორმებს, მონაზულობას, ფერთა ტონებს და მათს შესამებას უშუალო გამოსახვის ძალა აქვთ. გამომსახველობა კი ძლიერ მოქმედებს ბავშვის შემეცნებაზე. პედაგოგი ფაქტად უნდა მოეკიდოს აღ-

# გ ა ვ შ ვ ი ა ნ ა ხ ა ტ ე ბ ი ს გ ა მ ო უ ნ ე ა

გუგა მიქაძე

საზრდელებს და ასწავლის მათ ფორმის უშუალო გამომსახველობის თანდათანობით შექმნევა. მაგალითად, მასწავლებელმა მატისის „ოვეზების“, სარაინის ნატურმირტებისა და პეინაჟების, აგრეთვე ფირსმანის ცხოველების ჩვენებისას ბავშვთა ყურადღება უნდა შეაჩეროს არა მარტო იმაზე, რომ ეს სურათები მას ახსენებენ და მოუთხოვენ აქვარიუმში მოთავსებულ რეალურ თევზებსა და ცხოველებზე, არამედ მან ხაზი უნდა გაუსვას იმ გარემოებასაც, რომ ისინი ფორმის თავისებურებით, ფერთა ტონებითა და კომპოზიციით ჩვენში აღვიძებენ განსაკუთრებულ განწყობილებას, სიცოცხლის შეგრძნებას. სწორედ ის არის ტუმარტიკი ხელოვნების ნაწარმოების ძალა და მნიშვნელობა — ყოველდღიურობა აიყვანოს ისეთ სიმამლეზე, რომ მან ადამიანებს ჩაუნერგოს სიცოცხლის, სიკეთის, ბედნიერების, მომავლის რწმენა.

გემოვნებისა და სახვითი ხელოვნებისადმი სიყვარულის გამოუმუშავების ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა ბავშვთა და მოსწავლეთა ნახელავის ექსპონირება, მათი ნამუშევრების გამოფენა-პოპულარიზება. გამოფენები ბავშვებს აცნობენ თავიანთი თანატოლების შემოქმედებას — ნახატს, ნაძერწს, აბლიკაციასა და სხვ. აქ უნდა მოხდეს მხოლოდ შერჩეული ექსპონატები. გამოფენებს ისეთივე მნიშვნელობა აქვთ ხატვის მოყვარული ბავშვებისთვის, როგორც დიდი მხატვრების ნამუშევართა, ან მათი რეპროდუქციების ხილვას უკვე დასრულებული მხატვრებისთვის.

მასწავლებელი ასეთი გამოფენებით ცნობას სახვითი ხელოვნების სწავლების დონეს სხვა სკოლებში, მიმართულებას, სახატეს შეთადრავს და ყოველდღე ამათ ითვისისწინებს შემდგომ მუშაობაში.

ბავშვთა ნამუშევრების დათვალიერება აუცილებელია მშობლებისთვისაც; ისინი გაერკვევიან ბავშვის მხატვრული საქმიანობის მნიშვნელობაში, კარგი და უკეთესი, მაღალი და მდარე მხატვრული ღირებულების ნაწარმოებების გარჩევაში. ამით კი თა-

ვიანთ შვილებს ხელს შეუწყობენ შემოქმედებითი უნარის გამოვლენაში. დბოლოს, ბავშვების ნახატების დათვლიერება სასარგებლოა ყველასთვის, ვინაიდან საგამოფენო დარბაზებში იგრძნობა მოზარდთა უშუალოა, კეთილშობილება, უანგარობა, სიცოცხლის სიყვარული და ასეთივე ემოციები ეუფლებათ მნახველებსაც. ამით არის გამოწვეული, რომ ბავშვთა შემოქმედებისადმი უდიდეს ინტერესს იჩენს მთელი პროგრესული კაცობრიობა; ბავშვთა ნახატების გამოფენა იმართება თითქმის ყველგან, როგორც საზღვარგარეთ, ასევე ჩვენს ქვეყანაშიც: ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებში, სომხეთში, საქართველოში. ამას წინათ გაეცლითი გამოფენა მოწყობილია და თბილისელ პიონერთა შორისაც.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი საინტერესო აღმზრდელი ღონისძიებრა. ჩვენს რესპუბლიკაში ამ ბოლო დროს ტრადიციად იქცა ნორჩ მხატვართა კონკურსების მოწყობა, რომელიც ბავშვთა მხატვრული შესაძლებლობების გამოვლენის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა. კონკურსი თვეში ერთხელ ეწყობა სასკოლო ასაკის მოსწავლეთა მონაწილეობით; ბავშვები ხატავენ 3-4 საათის განმავლობაში. შემდეგ მათ ნამუშევრებს ეცნობიან ჩვენი დამასხურებელი მხატვრები, პედაგოგები, მეთოდისტები. კონკურსი საზეიმო ვითარებაში მიმდინარეობს. მისი შედეგები საჯაროდ იფინება და იმართება მსჯელობა. აქ ბავშვები ეჩვევიან აზრის გამოთქმას თანატოლების ნამუშევრებზე. ნაწარმოების ავტორის გარჩევას. ამასთან ერთად კონკურსი ხელს უწყობს ტალანტების გამოვლენას.

გასულ წელს მოსწავლეთა ესთეტიკური აღზრდის საკითხებს მიეძღვნა ერევანში ჩატარებული კონფერენცია, რომელიც მოაწვეს სომხეთის მხატვართა კავშირმა, განათლებისა და კულტურის სამინისტროებმა და ქალაქის საბჭომ. მასში მონაწილეობა მიიღეს მხატვრებმა, პედაგოგებმა, თეორეტიკოსებმა, პრესის მუშაკებმა.

კონფერენციის მსჯელობის საგანი გახდა სახეითი ხელოვნების სწავლების სრულყოფისა და ესთეტიკური აღზრდის მტკიცეული საკითხები, კერძოდ, ესთეტიკური აღქმის კულტურის, ხელოვნების ნიმუშებისა და ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი მხატვრული მიდგომის გამოუმუშავება ბავშვებში.

კონფერენციის დროს ქ. ერევნის ბავშვთა სტაციონარულ გალერეაში მოეწყო მოზარდთა ნამუშევრების გამოფენა. ბავშვთა სტაციონარული გალერეა საბჭოთა კავშირში დღემდე მხოლოდ სომხეთში არსებობს. სასურველია იგი საქართველოშიც შეიქმნას. ეს კი საშუალებას მოგვცემს მოეწყოს სარესპუბლიკათაშორისო და საკავშირო გამოფენები. შესაძლებელი გახდება საერთაშორისო ურთიერთობების დამყარებაც, რაც, საბოლოო ჯამში, ხელს შეუწყობს ბავშვთა შორის მხატვრული გემოვნების გამოუმუშავებას, მათ სწორ ესთეტიკურ აღზრდას.

საზღვარგარეთ, ასევე ჩვენს ქვეყანაშიც: ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებში, სომხეთში, საქართველოში. ამას წინათ გაეცლითი გამოფენა მოწყობილია და თბილისელ პიონერთა შორისაც.

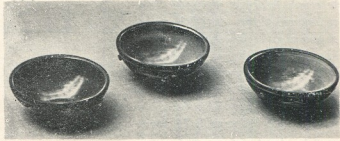
საზღვარგარეთ

შემოქმედითა

ნამუშევრების გამოფენილია



გ. ნიგურაინი.  
დეკორატიული თასი.



მ. შაბატიძე ფიალები.





არსებობს შთაბეჭდილებები, რომლებიც თავისთავად თითქოს უნებლიეთ, წარმოქმნიან პოლემიკის სურვილს, მაინცდამაინც ვინმე ოპონენტთან კი არა, უფრო საკუთარ ინტელექტთან, სურვილებსა და ოცნებასთან...

ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსი ა. კუგელი წერს: „ადამიანის სათამაშოთა შორის თეატრი თავისი ერთიანობით, თავისი მექანიზმით, არსებობის ინტიმური არსით გახლავთ ყველაზე მაცთუნებელი, ყველაფერზე ძვირფასი და, რა თქმა უნდა, დაუნდობელი და მაკაცრი სათამაშო“.

ჩვენ ხშირად ვლაპარაკობთ მაყურებლის დამოკიდებულებაზე თეატრისადმი და საკმაოდ რთულ აზრობრივ და ემოციურ კომპლექს ვატყვით ამ დამოკიდებულებაში... რატომღაც ნაკლებად თვით თეატრის (რომლის პერსონიფიკირებული წარმოდგენა გვიძნელდება) დამოკიდებულებაზე მაყურებლისადმი, თითქოს აქ რაღაც მიუწვდომი იდუმალეება ვხედავთ და გამჟღავნება გვირდება.

თეატრი ზრდის მაყურებელს... მაყურებელი ზრდის თეატრს... ორი, ურთიერთმასზე გრძელად ფორმულა, რომელთა მიღმა არა მარტო განაყენებული თეორიული პოსტულატები იგულისხმება, არამედ სოციალური და ესთეტიკური აქტივობაც, გემოვნებისა და ცხოვრების სტილის მათორგანიზებული საწყისებიც; იგულისხმება ჩვეულებრივი, თუნდაც ასე თითქმის, ადამიანური მოვლუბობის გრძნობაც.

ამ „ძვირფას სათამაშოს“ გაფრთხილება უნდა. შეიქმნა ერთგვარი მონოპოლიები, რომლის მიხედვით თეატრი გკუთვინის თეატრალუბასა და თეატრმცოდნეთ (ანუ ხალხს, აზრის გამოთქმის უფლებას გარკვეული თეორიული საყრდენი რომ ანიჭებს), პოეზიაზე აზრის გამოთქმის პრიორიტეტი — მხოლოდ პოეტებსა და პოეტების სპეციალისტებს, მხატვრობაც ასევე... რა თქმა უნდა, პროფესიული ჯებირები არსებობენ და ხშირად მტკიცე ქვეთვირით ნაგებიც, მაგრამ არსებობენ ალქმები, განცდები, შეგრძნებანი, რომლებიც მოვლუბათა შეფასების უფლებას გვანიჭებენ და რასაც ჩვეულებრივი, უბრალო სიტყვით — ინტელიგენტში — განვსაზღვრავთ.

არსებობს პარმონიის მიღწევის სურვილიც და იმის შეგნება, რომ პარმონია დიალექტიკური ცნებაა, პარმონია კონცეფციაა. მაღალი პარმონიის ძიებას მიყავართ თეატრში, გამოფენაზე, წიგნთან...

კულტურული ცხოვრების განუყოფლობის შეგრძნება ყოველთვის გული სხმობს კულტურის. ინტელგაციის სურვილს. სწორედ ამის გამო ვებდავ გამოეთქვა ზოგი მონასაზრება ერთი სპექტაკლის — კ. მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორ დ. ალექსიძის მიერ დადგმული ა. ოსტროვსკის პიესის „ტალანტები და თავყანისმცემლების“ თაობაზე. ოღონდ, ალბათ ეს არ იქნება თეატრალური რეჟიზონი, თუნდაც იმიტომ, რომ გამოვტოვებ მთელ რიგ მომენტებს, რომელთაც ჩვეულებრივ აუცილებლად განიხილავენ ხოლმე. ჩვენ ხშირად გვგნებია — თეატრი?! კმ... მე მხოლოდ თეატრში აღარ დავდივარ. ამგვარი განცხადება არ შეიძლება იყოს მხოლოდ სნობიზმი ან მოყირვებული ფორმების უარყოფა... შესაძლოა ამასაც მოიცავდეს და კიდევ — უკმარისობის გრძნობით გაჩენილ უნებლიე პროტესტს.

„ტალანტები და თავყანისმცემლები“ ვნახე პრემიერის დღეებში, შემდეგ დღისით, რადან გადავწყვიტე მინახე ჩვეულებრივი. სამუშაო სპექტაკლი, გათავისუფლებული სახეობი განწყობისა და პრემიერის ატმოსფეროსგან. დარბაზს სასესეს, ვაგლას, ვერ დარქმევდი, არც სპექტაკლია გამიზნული მოზარდთათვის. თუმცა უნდა ითქვას — წარმოდგენას შენარჩუნებული ჰქონდა ჩვეული სახე. ალბათ, მაყურებელთა უმეტესობა შთაბეჭდილებას აყალიბებს თეატრიდან წასვლის შემდეგ. ე. ი. მაშინ, როცა უშუალო კონტაქტებისგან გათავისუფლდება და პირისპირ

# ტალანტები და თავყანისმცემლები

ოტია პაჭკორია

შერჩება საკუთარ ფიქრს, როცა ერთი, მარტივი ფრაზით უნდა გამოიხატოს პოზიცია.

პირადად ჩემთვის იგი ასეთი შეკითხვით გამოიხატა — თ ვ ი ს ო ბ რ ი ვ ა დ ა ხ ა ლ ი ს ა ე კ ტ ი კ ა ლ ი თ უ პ ი - ე ს ი ს მ ს ო ლ დ ი ლ უ ს ტ რ ა ვ ა ც ი ა ?

შეგნებული მაქვს, ამგვარ რიტორულ კომბინაციას შეუძლია შორს წამიყვანოს. მით უმეტეს, სამეფო გვაქვს დრამატურული საფუძვლთან, რომლის თაობაზეც ვერავის შეედავები, რომ მაინცდამაინც შენი წაკითხვა მართებულად ორიგინალურია.

ასევის წაკითხულს, სცენაზე მრავალჯერ განხორციელებულს თავისებური ხიფათიც ახლავს — ინერცია, წამიკი და, ჩვეულებრივი, უშუალო კონსერვატიულობით რომ გემუქრება. სცენაზე ამას უფრო უბრალოდ უწოდებენ — შ ტ ა მ პ ი.

ხელნაწილისთვის საერთო, თუნდაც ლიტერატურული კატეგორიები, თეატრზეც ვრცელდება და საკმაოდ ობიექტური შეფასების პირობას ქმნის. და, საერთოდ, ფიქტორბ, აუცილებელია ანალოგიები სხვა მსატერული „სპეციფიკებიდან“.

აგილოთ თუნდაც საფუძვლთა საფუძვლი — ს ა ხ ე. სახე სცენური და, ვთქვათ, პოეტური. რა თქმა უნდა, განსხვავება არსებობს, უმთავრესი კი საერთოა: სახე ორგანოვით გამოხატავს ხასიათსა და კონცეფციას; სახე ორგანო შედგება იმ ინტერდინტეისგან, რაიც ტექნიკასა და ოსტატობას მიერთვის; სახე მსატერული (ამდენად სცენური) აზროვნების უმაღლესი ფორმაა, აზრის პლასტიკური სატი.

ოსტატობა სტილია. ჩვენს სცენაზე სტილი, როგორც გამოხატვის უნივერსალური საშუალება, ხშირად იცვლება შ ა ნ კ რ ი თ (რაც თითქმის საყოველთაო მოვლენაა), მანერა უკვე შეიხარბა და ვერასოდეს შექმნის ქემშირტი სახეს, ხატს, ტროსს...

თემას რიდი დავცილდით, სცენური გარდასახვა არსით პოეტურის იდენტურია. სწორედ აქ იქმნება ახალი სახე და აქვეა ე. წ. ტექნიკის პრობლემა, რომელიც, რატომღაც სახის განხორციელების მსოფლიო საშუალებად მივაჩანია, „ტექნიკა კი, ა გ რ ე თ ე ს უ ლ ა“.

არსებობს აუცილებელი პირობა, ყოველგვარ გარდასახვას სარწმუნოს რომ გახდის, გარდა ლოგიკის, უშუალობისა, ეს პირობა გახლავთ ბ უ ნ ე ბ რ ი თ ბ.

უფრო ნათლად რომ ითქვას (მივუბრუნდეთ თვით სპექტაკლს), რა განსხვავებაა, მაგალითად, მ. თბილელის მიერ განასახიერებელი დონა პანტალიონის სახესა და ი. ტრიპოლსკის თავად დულეობის შორის? ფიქტორბ, ერთადერთი, გარდასახვის ფორმა და ხარისხი.

მ. თბილელის სცენურ გარდასახვას ახლავს ბუნებრიობა. იგი ქმნის ახალ სახეს, თ ა ვ ე ს ს ა ხ ე ს, თ ა ვ ე ს ტ ე ე კ ი თ, რომლის მიღმა კართული, ვიშნორი, ქართული სცენის ტრადიცია და სტლიოსტიკა დგას. მ. თბილელი არ ივიწყებს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ქრესტომათიულ მოდელს, მაგრამ იგი მექანიკურად არ გადმოაქვს. თამამად იცნებს თვით მარჯანიშვილის თეატრის წიაღში შემქმნელ ტექნიკას, მსახიობისთვის სისხლბოროცულსა და უაღრესად ბუნებრივს (აქ უშუალო წარმომავლობის მითითებაც არ შეიძლება). სწორედ ამის გამო მის მიერ შექმნილი სახე გულწრფელია და სარწმუნო.

ი. ტრიპოლსკი ქმნის სახის ილუსტრაციას, გარეგნულ დახასიათებას, თითქმის მთლიანად მანერის გადმოხერხებით კმაყოფილდება, რასაც გახვიადებული პლასტიკით გამოხატავს და იქნებ სწორედ ამის გამოც აკლავს მის სცენურ გარდასახვას ბუნებრიობა.

თავად დულეობის სახე საკმაოდ რთული და სახიფათოც კია. სახიფათოა იმდენად, რამდენადაც გარეგნულად

სქემატურია და დადგენილი. იშვიათად რომი შეგვდებით სცენაზე და ლიტერატურაში დულეობებს — ისინი ერთნაირად დადიან, აწუხებთ იმიოზი, ცდილობენ გაანავონ საზოგადოებრივი აზრი, ბოროტდებიან, როცა რამის ვერ ისაკუთრებენ, სასაცილონი არიან ხელოვნურად აღზნებული ვებების გამო და ა. შ. ასეთია, ასე ვთქვათ, ლიტერატურულ სქემატურად დახასიათება. ა. ოსტროუსკი ქმნის მძაფრ სატირას, კომიკურს, მაგრამ არა პაროდიას. დულეობი სოციალური და ფსიქოლოგიური ალტერნატივის პროდუქტია. ალტერნატივა არ შეიძლება პაროდიად გარდაიქმნეს. ი. ტრიპოლსკი როლის მხოლოდ გრაფიკულ კონტურს შემოწრს. ბუნებრივი გარდასახვის (მისიანე გარდასახვის) შემთხვევაში მსახიობი ასცდებოდა მანერულობას, შექმნიდა და სახეს სწორი სოციალური დახასიათებით (თუმცა, სოციალური დახასიათება მასთანაც ფორმალურად სწორია). რაც მთავარია, დულეობის კომიკური არისტოკრატიზმი (საკმაოდ საბედისწერო) და პროვინციული მაკიაველიზმი გარდაიქმნებოდა მსახიობის ორგანულ თვითებად (მას ხომ ამის ძალა დახაც შეუწყვეს) და მაყურებელიც გაათავისუფლდა ხელოვნურების შეგრძნებისაგან.

ა. ოსტროუსკის პიესაში „ანათებს, ოღონდ არ აბობნო“ არის პერსონაჟი, ვინმე ხუდობავე, აგრეთვე სატირული, მკვეთრი კომიკური ინტონაციით. ხუდობავე სასაცილო სურვილისა და შესაძლებლობების შეუფარდებლობის წამი. სასაცილო ერთ მომენტამდე, სულ ერთ, ანაზანი აზმოცდენულ ფრაზამდე. როცა მას ახალგაზრდა, ლამაზი ქალი გვიხიბავს — კი მაგრამ რას მომცემო შენთან ცხოვრება, იგი უპასუხებს — რომ ფ ლ ო მ ს უ ნ ე კ ო ბ რ ი ე კ ა ნ ო ნ ს და მ ა ს ა ე ა ხ ო ა რ ე ბ ს. ფრაზა მალაღფარდვანიც კია, ოღონდ შემამრწუნებელი შინაგანი აზრის (ქვეტექსტის) მქონე. ათეული გვერდის დაწერა შეიძლება, თუ რას წარმოადგენს ხუდობავეის „ხუდობრივი კანონი“, რა ეთიკურ ფესვზეა აღმოცენებული, ან კანონის ხუდობრივი კანონი, ან თვით დულეობისა.

უნდა ითქვას, ი. ტრიპოლსკიც ავლებს თავისებურ მიჯ-

ნეინა — ს. ჭიაურელი.



ნას. ბოლო აქტის დღეებში საგრძობლად განსხვავდება პირველი აქტის პერსონაჟისგან. აქ იგი უფრო ტუნწია და თავშეკავებული (შესაძლოა, პირველი აქტში მსახიობმა მოისურვა განსაკუთრებით გამოეხატა განსხვავება, ფიზიკურადაც უნებობრივად, დულებოვსა და ნეინას შორის და საამისოდ ვოდევილის მანერა მოიფელდა).

არსებობს გამოთქმა — „ჯგუფური ფორმირების ხანა“, იგულისხმება, რომ დღეს აქცენტები გადატანილია ანსამბლებზე. შემოქმედებით კოლექტივებზე, ჯგუფების მიერ საერთო კონცეფციის გამოხატვაზე. აქ ასათფალისწინებელია წვენი ფსიქიკის ფორმირების ის ეტაპი, რომელსაც ინფორმაციის ფორმათა განვითარება და მოდფიკაცია იწვევს. იგულისხმება ისიც, რომ დღეს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ტიპოლოგიური ჯგუფების დადგენასა და კლასიფიცირებას.

ამ წიაღსვლას, უფრო სწორად, ასოციაციას თავისი ფუნქცია აქვს. დღეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება თეატრალურ ანსამბლებს. რა თქმა უნდა, კვლავაც გვხვობა ცნობილი სტატეების თამაში, ოღონდ საყვი-ფიკურად შეიცვალა ერთი მსახიობის სპექტაკლისადმი დამოკიდებულებაც (ეს საკმაოდ ძველი ჭეშმარიტება განსაკუთრებით იმ ხანიდან მოდის, როცა სამხატვრო თეატრი ე. წ. „მსახიობთა თეატრს“ დაუპირისპირდა და რეჟისორის ცენტრალიზებული ძალაუფლების პრობლემა წამოჭრა. აქვე წამოიჭრა თეატრალური ანსამბლის პრობლემაც, როგორც „ნიჭიერთა ერთიანობის ფერადი სიმფონია“ და არა ფიგურათა გეომეტრიული განლაგება). ძნელია ყურადღების კონცენტრირება ერთი მოლიანის ფარგლებში ერთ კონკრეტულზე, რადგან, რაოდენ მეორეხარისხოვანიც არ უნდა იყოს ვინმე ყალბისმწიფელი, შთაბეჭდილების ერთიანობა იქვე ირღვევა, რაც მთავარია, იშლება ანსამბლი და ნაწევრდება აღქმა.

ანსამბლის პროფესიული დონე, ალბათ, არ განისაზღვრება მხოლოდ მონაწილეთა პროფესიული დინით. შემოქმედს, ასე თუ ისე, ყოველთვის ანასათიებს განცალკევ-

ბისკენ, განდგომისკენ სწრაფვა. ერთიანი კომპოზიციის, შეკავშირების, ერთიანი ანსამბლის შექმნა რეჟისორის უპირველესი საზრუნავია, რადგან იგი ხომ მთელი სპექტაკლით შეტყვევლებს და არა რომელიმე კომპონენტით. დაგრაქვათ ამას თუნდაც „ჯგუფური ფორმირების“ უნარი და ეს საკმაოდ ბანალური ჭეშმარიტება პრაქტიკული თვალსაზრისით განვსაკუთრო.

სპექტაკლის „ტრანსტები და თაყვანისცემლების“ ცეკრისას ერთი უცნაური შეგრძნება მაწუნებდა: ალექსანდრა ნიკოლაევა ნეინა (მსახიობი ს. ჭიაურელი) სპექტაკლის ცენტრალური ფიგურაა. იგი მართლაც „ცენტრალური“ აღმოჩნდა, ოღონდ სულ სხვა გარემოების გამო. მის ირგვლივ თავისებური სივარილეა შექმნილი. ს. ჭიაურელი განმარტოებით დგას, მას პარტიტორები ნაკლებად ესმარებიან, არ ეძებენ მასთან კონტაქტს (გამონაკლისი მ. თბილელი და ე. მასარაძე თუა). უფრო სწორად, მათ დამოკიდებულებას ფორმალურობისა და გულგრილობის იერი დაჰკრავს. ყოველი მათგანი გულმოდგინედ უკითხავს თავის ტექსტს ნეინას, სთავაზობს სარეცელს, ებრძვის, თავიანთს სცემს მის გამორჩეულ ნიჭს, როგორც კოლეგა. მაგრამ თაყვანს სცემს ყოველგვარი გულწრფელობისა და ენუბის გარეშე (მინდა სწორად გამოიგონო, ვეულისხმობ არა პიესის შინაარსს, სადაც ყოველივე ეს იკითხება, არამედ მსახიობთა პროფესიული კონტაქტების ხარისხს სცენაზე). იქნებ ამის გამო აქალია ს. ჭიაურელის ის იმპულსი, გმირის რთულსა და დაძაბულ სულიერ ცხოვრებას სასიცოცხლო ძალას რომ შემეატებდა და ემოციურ ზემოქმედებასაც გაზრდიდა.

ს. ჭიაურელის ნეინა წალობს, იტანჯება, იბრძვის... იგი ხსნის გუზებს ეძიებს შემანიშნის შემხუთებული ატმოსფეროდან თავის დასაღწევად, რათა სისუბტაკე, სიამაყე, სიფაქიულ შეინარჩუნოს. ოღონდ რატომ ვერ აღწევს იმ ტრაგიკულ დაძაბვას, რაც ბიუსონია?

შემანიშნი (აქ მნიშვნელობა არა აქვს სოციალურ რანგს, თუნდაც თავადი დულებოვისა და „დემონიური“ ვე-





ლიკატოვის აზნაურული მემწიანში) სწორედ იმის გამო შემარწმუნებელი, რომ მხოლოდ თავისი სიმართლე იყის, თავისი უბრალო, დაბალნაშემული ძაღლისთვის სწამს, და ამ მორევში (არტისტული თავისუფლების და სითამამის კი არა, მემწიანური გარყვნილების) ითრევის სათნო ქალწულს.

მემწიანში ყოველთვის ახასიათებს ლტოლვა მელოდრამებისადმი. ა. სტროფსკი, ა. ჩხვირი, მ. გორგი არ გაურბიან მელოდრამატულს, ოღონდ მას, სოციალური არსის ღრმა შეცნობის წყალობით სულსხვა მასშტაბსა და შინაგულ მოთბობას ანიჭებენ. ასევე, „ტალანტებისა და თავყვანისმცემების“; პიესაშია ასე, სცენაზე კი მელოდრამის არტემებისგან თავს მითლიანად ვერ ითავისუფლებენ.

ეს საერთო ინტონაცია, სპექტაკლის საერთო სტილი მ. ჭიაურელის თამაშსაც რადენიმე გადაცემამ.

ვიყუთ გულსადილნი — ძნელი კატეგორიული მტკიცება, როცა საქმე ხელოვნებას ეხება, მაგრამ, ვფიქრობ, სწორედ აქ იძინს ფუნქციის ანსამბლის პრობლემა, და აქედან გამომდინარე, დაფიქრება რეჟისორის შემოქმედებით პრინციპსა და მსახიობთან მუშაობის მეთოდზე.

ალბთ საბეციალისტიკი უფრო ღრმად განამტკიცებენ სპექტაკლის ილუსტრაციული ხასიათის მიზეზს (ან საერთოდ უარყოფენ ამ მოსაზრებას და სათანადო კონტრარგუმენტს წარმოადგენენ). ჩემი აზრით, აქ თავისებურ პასიურობასთან, დადებითი ფორმების განსაკუთრებულ ნდობასთან გვაქვს საქმე.

არსებობს ა. სტროფსკის დიდი დრამატურგია, ასე თუ ისე, ყველაზესაბოლოო ნაცნობი; არსებობს კონკრეტული პიესა, განხორციელებული ქართული თეატრის სცენაზე. ნაგვიტომის, ქართულ თეატრს ა. სტროფსკის პიესების დადების საქმე ტრადიცია აქვს. ვიკონებ ამ ტრადიციამ შედეგად დაგვამყვანა. ახალი მხატვრობა, ახალი მუსიკა, ახალი შემოქმედებები... ამოიწონა კი საკმარისი ახალი სპექტაკლის შესაქმნელად? ამ შეკითხვაში, იქნებ, პასუხი იგულისხმება. ერთიც უნდა ითქვას — არის კი სპექტაკლი ძიების გზით შექმნილი თეატრალური სანახაობა? (ძიება სულაც არ ნიშნავს ა. სტროფსკის დრამატურგიის ხელყოფას).

ა. სტროფსკის დრამატურგიამ ნათლად ასახა რუსული კულტურის ევოლუციის ეტაპები, რომელთაც იგი ქრონოლოგიურად დაემთხვა. მან, პუშკინისა და გოგოლის შემოქმედების წილიდან დაძრულმა, „სლავიანოფილიობის“ სინეგოზისა და, „რანზონინულ“ ლიტერატურას დაუკავშირებდა და სწორედ აქ გამოიკვეთა მისი დემოკრატიული არსი, რამაც ახალი თეატრალური სტილისტიკა მოიხორცა და კი სტილისტიკა შეიქმნა კიდევ. შემდეგ თავისივე ფარგლებში განვლო რეკონსტრუირების ეტაპები და შეინარჩუნა სასიცილო ფუნქცია — სოციალური აქტიურობა და ეროვნული საშემსრულებლობა.

და აი იგი კვლავ ქართულ სცენაზე. მის განხორციელებას ხელი მიჰყო მრავალნაწიანმა, მაღალი კულტურისა და შემოქმედებითი ენერჯის რეჟისორმა. და მაინც, როგორ უნდა დავედგა იგი? როგორც მარტინოვი თამაშობდა, როგორც მცირე თეატრი დაგადა (ხდაც სწორედ სამსახიობო სკოლის სპეციფიკა ასრულებდა არც თუ მცირე როლებს), თუ რაიმე სხვა, ახალი, თუნდაც დინამიკისა და რიტმის თვალსაზრისით, უნდა მოხდეს. რისთვის იღვწოდა თეატრი? ახალი, ორიგინალური სპექტაკლის შესაქმნელად თუ სკოლის რესტრუქციისთვის, ახლებური სცენური ინტერპრეტაციისა თუ იქნებ კულტურულად შესრულებული, მაგრამ მაინც ილუსტრაციისთვის.

აი შეკითხვათა ის რიგი, რომელთა უპასუხოდ: დატყუებულა არ შეიძლება.

მე მასხობა ა. სტროფსკი მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე (ეს იყო თეატრისთვის ბედნიერი ხანა, რაკ ჩვენი მშობლები მთელი კვირა ეზაღდებოდნენ თეატრში წასასვლელად და თავისი თეატრალური კრებები ჰყავდათ. ეს იყო სპექტაკლი „უშნიოვი“); მასხობს ყმაველთვისთვის დაუვიწყარი თეატრალური ზეიმის ახალღებულ შეგრძობება: მაგრამ რამდენად შეიძლება ამ მომენტის ნდობა; მოიონება ზოგჯერ ტყვეობას ჰგავს, იგი გატყვევების ავიარებულ ისახებოდნენ, ერთდრო კულტურის დიდი დავალი რომ დასდეს; გატყვევების ერთი თემატობა — რა კარგად თამაშობდნენ უწინ, რა კარგ წარმოადგენდნენ დადმდნენ უწინ... საკმაოდ შეზრდილებული და ცბიერი ფრანზა, მაგრამ იმპულსის დღის დადმდნენ წარმოდგინები თუ იძლევიან (მით უფრო, ჩვენ თეატრალურ კრიტიკისა ბევრი არაფერი დაუტოვებია იმის დატყუარად, რომ მართლაც ნათლად წარმოდგინდნენ — როგორი იყვნენ ის გარდასული სანახაობანი) და საერთოდ, უწინდლის ღირებულებას ხშირად განაპირობებს დღევანდლის ხარისხი.

„სპექტაკლი რომანი არ არის, ოცდაათი წლის შემდეგ თართან რომ გადმოიღო, წაიიხობი და ყოველგვარი შუამავლის გარეშე, თვითვე დარწმუნდ, რას წარმოადგენს იგი“ — ამ სიტყვებით ერთმა კრიტიკოსმა ხაზგასმით აღნიშნა თეატრალური კრიტიკის განსაკუთრებული მნიშვნელობა და სპეციფიკა.

ხელოვნების არცერთი დარგი არ არის ისე დამოკიდებული თანამედროვეთა აზრზე, როგორც თეატრი... იქნებ ამის გამო საჭირო განსაკუთრებული სიფრთხილზე, თანაგრძნობა და სიმკაცრეზე.

დღევანდელი ბეგრისთვისაა მისაწვდომი, ჩვეულებრივი მეთოდებით აღწევს პიესის კითხვისას დღევანდელის გარეგულ ხარისხს და, ასე განსაზღვრულ, გარკვეულ სახეობებზე წარმოდგენებასაც. რაკი სპექტაკლი ხირსეს ასხმას ამ ბუნდოვან წარმოდგენებს და რეალობის სფეროში გადმოიქცევა, ჩვენც ორიოდ სიტყვით კვლავ მივეყვან სპექტაკლს.

ალექსანდრა ნიკოლაევან ნეგინა მიიღებს გადაწყვეტილებას (ურავიყვს სულიერი ცხოვრებას და ხეირობივად არც თუ ისე მომზიდვულ ნაიბეს ვადადგამს), მაგრამ იგი გადაწყვეტს ხარკი ვადაუხადის სულიერი მირას (მირას იმდენად, რამდენადაც ვერ შეინარჩუნა იგი); განწირული არსების პირდაპირობით სიავაზოს მელუსოვს (მსახიობი მ. მებურიშვილი) სამედისწირო ღამის ერთად გატარებას. ნეგინას გაცნადა ცხადია — მას არ სურს, ვისაც მიყვიადა, თავისი უშიშროებაც შესწიროს. არ სურს ისე წავიდეს, რომ ჭეშმარიტი სიყვარული ბედნიერება არ განიკადოს.

მელუსოვი (მ. მებურიშვილი) შემაწუხებლად ინერტულია. არც ვაოცება, არც აღტაცება, ბედნიერი წილის განცდა და უნებლურების ქვეყნობიერი განჭურება ამ პაბუკის საციელსა თუ სცენურ ქმედებებში არ ჩანს. ისე ყველაფერი — აღტაცებაცა და ვაოცებაც, სქოლიოში გატანილ რემარკასავით.

ა. სტროფსკი მელუსოვის სახეს უკავშირებს თავის იდენტურ მიწაწმას, სოციალურ პროტესტს, დემოკრატიულ პრინციპებს. სცენაზე მელუსოვის პროტესტი თავდაპირველად ვაპირებს ჰგავს; იგი ხაზგასმით უყვიადა, რაც ალბათ ამაყ დამოუკიდებლობას ნიშნავს; მრავალმნიშვნელოვანად ღუბს, რაც ალბათ მონაცხს უპირატესობას ნიშნავს... გარეგულ დახასიათებით თვითსებურ სტანდარტსა ქმნის (სხვათა შორის, მელუსოვი ტურგენევის ბაზროვი არ გახლავთ, მელუსოვი „რანზონინელთა“ მრწამსის სცენური უკუყვანა). ბოლოს განინსებულა, მამულებული სიტყვით

მიმართავს დუღებოვებსა და ბაკინებს და აქაც მხოლოდ მეტყველებს, ტირიდას წარმოთქვამს, იმდენად გამოთიშულია თავისი გმირის სულიერი ინტენსივობისგან, ცოტა არ იყოს, გაოცებს კიდევ, რატომ დაინტერესდა უცებ ნინა სმელსკაია ამ ჭაბუკით.

სპექტაკლის ექსპოზიციას ქმნის ჩესუჩის კოსტიუმით შემოსილი, კაფანდარა, სევდიანი კაცი.

მარტინ ნაროკოვი (მსახიობი კ. მახარაძე) არ არის სპექტაკლის ცენტრალური ფიგურა, მაგრამ განსაკუთრებული, ასევე ვიტყვით, მორალური ფუნქცია აკისრია, ნაროკოვი სპექტაკლის ემბლემა-ნიღაბია, პიესის ლირიკულ-დრამატული ლეიტმოტივი.

ნაროკოვა ყველაფერი იცის; იცის თავისი სიმართლე, ნეინას სიმართლე; ველიკატოვისა და ბაკინის არსებობის საფუძველი. იგი გულწრფელია, ოდნავ ინფანტილური, თეატრისა და ნიჭიერების მოწამებრივად თავყანისმცემელი. ხელმოცარული იმპრესარიო, რომელთა მსგავსსაც შეინარჩუნეს რუსული თეატრალური კულტურა, მისი ზეგობრივი შრწამსი.

კ. მახარაძის თამაშში განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ის შინაგანი კულტურა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პერსონაჟის ხასიათის სრული ცოდნა, რაც მას საერთოდ ახასიათებს. კ. მახარაძის ნაროკოვი სევდიანი იუმორით გამოხატავს განცდას, სიყვარულს, მოვლენათა არსის წვდომის ილუმინაციას.

ერთია ოლონდ, იქნებ ცოტა მეტი ემოციური დაძაბვა, მეტი ენერჯია იყოს საჭირო. მსახიობის ტექნიკა მაღალ-ოსტატურია, მაგრამ სწორედ ტექნიკას აკლია თითქოს სული. ეს განსაკუთრებით მეოთხე აქტში, გამოთხოვების სცენაშია საცნაური. კ. მახარაძე ხშირად მხოლოდ გონების თვალთვრეტს თავის გმირებს.

არსებობს ქვეცნობიერი განცდა, უცქერი სპექტაკლს და ამჩნევ — ელი მსახიობს, გასურს ისევ და ისევ სცენაზე იდგეს. კ. მახარაძის ნაროკოვი ამგვარ მოლოდინს აღძრავს.

სხვათა შორის, ასევე ელი ველიკატოვსაც (მსახიობი თ. არჩვაძე). ველიკატოვის პიროვნული დემონიურობა, სიმდიდრით მიჩინებული უპირატესობა, გოროზი იერი, მომხიბვლელი გარეგნობა, ... ყოველივე ეს საკმაოდ ცხად წარმოდგენასა ქმნის დახვეწილ შოძალადზე, ასე კარგად რომ იცის რაცა სურს და როგორაც მოიპოვოს. ერთია ოლონდ, თ. არჩვაძე, ვფიქრობ, მეტყველებას საგანგებოდ ამძიმებს, ზოგჯერ ფრზა იკარგება, არ ისმის, რადგან აქცენტები არასწორადაა განაწილებული.

სცენაში, სადაც დომნა პანტელეევნა (მ. თბილელი) და ველიკატოვი მამულის, ჭათებისა და გედების თაობაზე საუბრობენ, თ. არჩვაძე ერთთავად თავისუფლდება დაძაბულობისგან. აქ სახასიათო როლის იუმორმა იჩინა თავი და მსახიობიც თითქოს გალაღდა, გახდა უშუალო და წრფელი. რაც მთავარია, მ. თბილელი და თ. არჩვაძე სრულ პროფესიულ კონტაქტს ამყარებენ. ეს სცენა სპექტაკლში ერთ-ერთი საუკეთესოა (აგრეთვე, მეფეების შემდგომი სცენა ნეგინას სახლში, სადაც ს. ჭიაურელის პლასტიკა, რიტმის გრძნობა, სიხარულის ხალასი განცდა სრულად მჟღავნდება).

მძაფრი სოციალური კონფლიქტი, რაც, მაგალითად, მელუზოვსა და ბაკინს (მსახიობი ვ. ცხვარიაშვილი) აპირსიბრებს, გამოკვეთილი იდეური პოზიციის გამომსატკეპლია. ბაკინი სტატისტიკი არ არის. ა. ოსტროვსკი ამ სახეს ფრიად მნიშვნელოვან სოციალურ შინაარსს აძლევს. უპრინციპობა, ვერაკობა, დათმობის, უკან დახვევის ცბიერი



დუღებოვი — ი. ტკაბოლსკი.

უნარი, მლიქვნელობა და ანგარება, დაუნდობლობა და ადამიანის საოცარი უპატივისცემელობა... ამ თვისებათა თანმყარა ბაკინს პირდაპირ იმ იარღივს ამსგავსებს, დუღებოვებისა და ველიკატოვების საზოგადოების სოციალურ გეგმად რომ გამოდგება. ოლონდ, გულამდილად რომ ვთქვა, ეს განყენებული თეორიული მსჯელობაა. სცენაზე განხორციელებული სახისგან მიღებული შთაბეჭდილება კი რამდენადმე ფერმკრთალია და გაუარკვეველი.



სიყალბეს თავისთავად ახასიათებს ერთგვარი თეატრალიზმი. უფრო სწორად, ყალიბი და ხელოვნური შეიცავს იმ პირობას, თეატრალიზმის ილუზიის შექმნაც რომ ძალუძს.

გრომილოვი, მიგაევი — თვით გვარგებშია თითქმის დახასიათება (ისევე, როგორც ნენსასტიციცივი და სნასტიციცივი გვარგებში გამოსატყვევ პიროვნულ თვისებას).

„ტრადიციოსი“ (მსახიობი შ. ლაფრეაბე) აუცილებლად ბარიტონს უნდა ფლობდეს, ლომიერი ბლენიანოვიდეს, ლომიონდეს და ჰაადეს თაყვანისმცემელი-მფარველი (ვისმე ვასია, ახალგაზრდა ვაჭარი, მართლაც გასტრუფულად შეყვარებული თეატრზე), აქვე უნდა იყოს ანტრეპრენიორიცი (მსახიობი გ. ციციქვილი), პაწია, ციბირი კაცუნა, ასე კარგად რომ იცის, როგორ არ დაკარგოს ხელსაყრელი წაში (აკი გვარცი მიგაევი აქვს). ასეთია ანტურაჟი. სქემა სწორია, ხანცნობი.

ოდონდ გულახილად უნდა ვთქვა, „ტრადიციოსის“ ყვირილი პირდაპირ მაწუხებდა. იმიტომ გი არა, რომ გრომილოვი არ უნდა ყვიროდეს (გასსოვთ დოსტოევსკის — „ადამიანი გაყვირის ველზე“, — ამ ფრაზის ექერვიას, სიციქვილი და ფსიქოლოგიურ არსს კომენტარი არ ქირდევა. გრომილოვის „ყვირილის“ აზრობრივი ფესვი აქედანვეა აღმოცენებული). ბოლოს და ბოლოს გასაგებია, რომ ეს ვეება კაცი, ჩანს ნიჭიერიც, ვერ უტყვა პროფინციული ქალაქის სულისშემუთველ ჩართობი. შეთანხმდეთ, არავითარი განსხვავება პროფინციული პასუხისმგებლობის თვალსაზრისით გრომილოვსა და, ვთქვათ, ნევიას როლებს შორის არ არსებობს. გრომილოვი, სმელსკია, ხარკოვი ქინაი ხელოვანთა იმ კორპორაციას, „ტალანტებს“, უროძისოდება სიციქვილი მასშტაბი შემცირდებოდა. და გასურს გჯეროდეს — გრომილოვი დარდობს, დარდობს გამოუყვებელი დიდი ხიჭის გაბო, რომ მას, როგორც ხელოვანს, ყოველდღიურობის უაზრობით დათრგუნვილს, ღრმა სვედა ეწევა; გასურს, რომ გრომილოვის შფოთვაში, განწიოულ დადაღისში უფრო მეკეთრად ჟღერდეს ნიჭიერი და მიუხაფარი კაციის სულიერი ტკივილი, შინაგანი აოსიდან, უვიდურესად დაძაბული ემოციური სამყაროდან მოდიოდეს მისი წვალებმა. თუ შეიძლება ასე ითქვას, ზოგჯერ ჩურჩულით ყვიროდეს, ასეთი „ყვირილი“ ქანდარის ბოლო რიგშიც კარგად ისმის.

ზოგჯერ ფიქრობ, რამდენადა გამართლებული შთაბეჭდილების დაქუცმაცება, გახაზვილება, წვრილმანთა გამოდგეება (თუკი ხელოვნებაში წვრთმასებში არსებობს). უნებლიეთ მაგონდება ერთი რეჟისონტის ჩივილი — ანალიტიკოსი, ასე თუ ისე, თავისთვის ყოველთვის უბედურია. რადგან ცალკეულ შემადგენელთა შეფასებისას, ვერც ამჩნევს, როგორ გვარგება ვსთეტიკური ფეხომენიო.

მაინც რას წარმოადგენს ეს ესთეტიკური ფეხომენი? მაღალი პარამონის შეგრძნებას და სურვილს, მთლიანი სახით შეინარჩუნო იგი, თუ აღიარო მოვლენა ერთიანად (ან ასევე უარყო) და ამით დაქმყოფილდე? ძნელი სათქმელია. ხომ უნდა შეთავსდეს რეჟისორული კულტურის, დიდი გამოცდილების (რაც ამ სპექტაკლში უცილობლად ჩანს) და ამავე დროს უკმარისობის განცდა. საიდან მოდის ეს განცდა, მსახიობთა თამაშიდან, სპექტაკლის ოლსტრაციული ხასიათიდან, თუ იქიდან, რომ თეატრალური სანახაობა, უალრესად მნიშვნელოვანი თავისთავად, ფაქტიურად შექმნილია ერთგვარი გულდამშვიდებით.

ზოგჯერ, მართლაცა, წვრილმანი უცებ აქვეითებს აღქმის ხარისხს. მე მინახავს მ. მალაზონის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები („სირანო დე ბერჟერაკი“, „ახი წლის შემდეგ“ და სხვ.). თითქმის ყოველთვის ნათლად ჩანდა

მხატვრის პრინციპი — შეთანხმებინა მხატვრობა პიესის დედაზრთან, ეპოქის სტილთან, არა მარტო შეთანხმებინა, განესაზღვრა კიდევ სპექტაკლის ღირსება.

„ტალანტებისა და თაყვანისმცემლების“ მხატვრობა რეალურ გარემოს ქმნის: პროფინციული ქალაქი, რუს მემკვიდრეთა „ოსონნიკების“ ატრიუტი — სვეტები, მუშანური ოქრო და ღია ფერი, მართლაც, სტილისტურად არც ისე ზუსტი, მაგრამ აზრობრივად გამართლებული.

მაყურებელმა ყოველთვის იცის, სცენაზე ბუტაფორიაა, მუყაო და მუშამა... მაყურებელი ივიწყებს ამ კონდას და თანხმება ერთი შტრიხით, ერთადერთი საგნით წარმოიდგინოს, ვთქვათ, სახსლევ იგი პირობითი საკრავდ ვეება. სპექტაკლში პირობითი პლანი არაფერი არ არის გაღაწყვეტილი და იქნებ ამიტომ მოხდა, რომ სცენის შუაზე ტიპიანებით ჩადგმული ოთხი სვეტის მუდმივმა აწევა-ჩამოშვებამ, რაღაცნაირი პრესისა და დეკორაციის შთაბეჭდილება უფრო შექმინა. სვეტებმა დაკარგეს მასა (თუნდაც პირობითი მასა), ირონიული შეფერილობა მიეცათ, ცოტა არ იყოს გწუხდი, ავეჯი ან მსახიობი არ მოყოლოდა ქვეშ (ერთ-ერთი პაუზისას ასეც უნდა და კორექციის შტახანა გახდა აუცილებელი). მოხდა აღინიშნოს, სპექტაკლის მუსიკა ერთიანად ეთანხმება წარმოდგენის სტილს და ქმნის ეპოქის დამახასიათებელ მეტყველ ფონს.

აღმოსავლეთში უთქვამთ — გჯეროდეს მისი, ვინც ეტიებს, ნუფა დაუჯერებ. ვინც უკვე მითია. ქართული თეატრი აზარათვის განახორციელებს სცენაზე ა. ოსტროვის პიესებს. თუ რა სტილისტიკას მიეკლავებს, როგორ მიუხადადებს ჩვენი თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკას, ტემპერამენტს, საშემსრულებელ ტექნიკას, ჩანს, მომავლის





საქება და საკამოდ რთული საქმეც. ერთი ფაქტია, დ. ალექსიძის მიერ შექმნილი საქვეტაკლი გარკვეული თვისობრივი ეტაპია და კულტურული ტრადიციის თვალსაზრისით არც თუ მცირე როლი შეასრულა. არც საქვეტაკლით დაინტერესება შემთხვევითი. ლიტერატორი ვერ გაეცემა თეატრს, ვერც თეატრი იქნება „ალიტერატურული“. თეატრის კანონები, მომდინარენი სცენური ხელოვნების ხანგრძლივი ისტორიის სიღრმიდან, ყოველთვის წამოჭრიან თეატრისა და ლიტერატურის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს. ოღსნაღც თეატრი თვით იყო ლიტერატურა და მარად ღირებულებებს ქმნიდა.

\* \* \*

ვინ იცის ცარიელი თეატრალური დარბაზების საიდუმლო, შემაკრობელი ღუმლის ძალა ან კანტიკუნტი წამოძახილი, მსახიობს პროფესიული დისკვალიფიკაციითაც რომ ეშუქრება. რატომ განდა „თავყანისმცემელთა“ ცარიელი საფარმლები ბინდში ჩაძირული რიგი?! იოლი როდია რაიმე გარკვეული თვალსაზრისის გამოთქმა. ფაქტი ისაა, რომ ეგზომ თეატრალური თბილისი თითქოს განუდგა თეატრს. დაკარგა ფანატიკური, კეთილშობილი და ლამაზი განცდა, რაც მასთან აკავშირებდა. თეატრალურ სენსაციებს კი არ ეძებდა, მიდიოდა როგორც ტაძარში. სურდა მოეხმინა დარბაზისლური ქართული და ზიარებოდა მაღალ ხელოვნებას (წიაღსვლის სახით: „ტალანტები და თავყანისმცემლები“ კარგად არის თარგმნილი ვ. ჭელიძის მიერ). ასეთი იყო ცხოვრების წესი და ესთეტიკური წრთობის სკოლა.

მაყურებლის, ასე ვთქვათ, განთესვა იქნება მხოლოდ თეატრის ბრაილი არცაა. რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა, მაინც თეატრის, რომელიც ხშირად ვერ ასერხება აღზარდოს მაყურებელი (მე განგებ არ ვამბობ — მიიზიდოს, რადგან ამ კანცელაროულ ტერმინში სახიფათო ტენდენციაც იფარება) და ვერ გაურბის პროვინციულთა გემოვნებისა და მოთხოვნების ანკესზე წამოგების ცთუნებას. როგორც უკვე ვთქვით, შესაძლოა თვით ჩვენშიც აღმოცენდა ერთგვარი სნობიზმი და ფსევდოკულტურის უსაფუძვლო აპოლომს მივენდეთ, იქნებ კურმოკულთა ვითარებათა ღირსებისა უფრო გვეჯრა და ზერეულ ინფორმაცია გეიტაცებს. ყოველ შემთხვევაში, ეს კომპლექსური პრობლემაა, მაყურებელმა და თეატრმა ერთმანეთისკენ გზა ორმხრივ უნდა მიიღონ!

დასასრულ მინდა მოვიტანო სხვისი სიტყვების პარაფრაზი: „...მე თეატრში შორიდან მოვედი, არაფერი პირადად სპექტაკლთან არ მაკავშირებდა, თეატრის სიყვარულის გარდა; არც არაფერი ვიცოდი წინასწარი მუშაობის შესახებ, ზოგჯერ ალქმის სიცხოველეს რომ ანელებს. მე არავისთვის არაფერი მიჩრქვია და მისწავლებდა. ამდენად, ჩემი თავმოყვარეობა თავისუფალი იყო და ხელშეუხებ. გამაზნდა მხოლოდ შეფასების უფლება, „აზრის გამოთქმის ძალა“. თეატრალური ხელოვნების ავტონომია ყოველთვის გულისხმობს ორი „ძალის“ არსებობას: ესაა „რეჟისორის ძალაუფლება“ და კრიტიკოსის „შეფასების უფლება“. ეს არ არის დაპირისპირებული კატეგორიები. ამ ორი ძალის თანაარსებობა აუცილებელია, უპირველეს, თვით თეატრის საკეთილდღეოდ.

ნარკოცი — კ. მახარაძე.



ველიკატოვი — თ. არჩივაძე,  
ლომნა პანტელეენა — შ. თბილელი.

ი  
ნ  
ტ  
ა  
რ  
ვ  
ი  
უ

ფურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ კორესპონდენტმა ალისა უიფშიძემ ჩვენს გამოჩენილ მსახიობებს სთხოვა ეპასუხნათ რამდენიმე კითხვაზე.

1. თქვენი აზრი თეატრის როლისა და მსახიობის დაიშნულების შესახებ.
2. რა სიახლეები შეიტანა დრომ თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში და რა ამოძრავებს მას?
3. რა ქმნის მაღალ აქტიორულ ხელოვნებას და რა ახალ საშუალებებს ფლობს იგი?
4. რა განასხვავებს სცენურ განცდებს ცხოვრებისეულისგან?
5. რა განსხვავებაა სცენურ და ეკრანულ სახეებს შორის? ადამიანის სულიერი სამყაროს გახსნისთვის თეატრს უფრო მეტი საშუალება გააჩნია თუ კინოს?
6. ხომ არ კარგავს მსახიობი შემოქმედებით ცხოველყოფილობას როლის მრავალჯერ შესრულებისას?
7. ვინ არის თეატრში წამყვანი — მსახიობი თუ რეჟისორი?
8. რას მოელოდით სასცენო ხელოვნებისგან, როდესაც მას პროფესიად ირჩევდით?
9. რა სირთულეებს შეხვედრიხართ მუშაობის დროს? თუ გქონიათ მიბაძვის პერიოდი? რომელია თქვენთვის ყველაზე ძვირფასი როლი?
10. დიდხანს მუშაობთ თქვენი ბუნების საწინააღმდეგო ფსიქოლოგიური წყობის გმირის ხასიათის გახსნაზე? გარდასახვის პროცესში თუ გქონიათ საკუთარი „მე“-ს, როლისთვის სწორად მიგნებული ტონის ან თეიოკონტროლის დაკარგვის შემთხვევა?
11. რა ხერხებით ქმნით გმირის შინაგან პორტრეტს? როგორი ხასიათის როლების შესრულებას ამჯობინებთ?
12. რა არის თქვენი შთაგონების წყარო? თეატრალური ხელოვნების რომელ ჟანრს ანიჭებთ უპირატესობას?
13. როგორ ხვდებით კრიტიკას? საჭიროა თუ არა აპოლოდისმენტები?
14. როგორი იქნება მომავლის თეატრი, რას უსურვებთ ქართულ თეატრს?



**პერიკო**

**ანჯაზარძე:**

1. დიდა თეატრის მნიშვნელობა საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში. იგი მაღალი ხელოვნების ერთ მოვითხოვს ეპოქის ადამიანზე, თანამედროვეთა ცხოვრებასა და საქმიანობაზე. თეატრი ყველა ეპოქაში ასახავდა სინამდვილეს, ადამიანის სოციალური და ზნეობრივი ცხოვრების განვითარების დასახულ პერსპექტივებს.

თეატრალური ხელოვნება გვიჩვენებს— რა არის და რა უნდა იყოს. მსახიობი სცენაზე განახორციელებს თეატრის მიზანს.

2. წარსულის თეატრში ემოცია სკარბოზდა, თანამედროვე თეატრში კი გონება ბატონობს. დღევანდელი თეატრალური ხელოვნების ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანია ეფესტის, სიტყვისა და ინტონაციის სიძუნწე, დროის ახალმა რიტმმა თეატრალურ ცხოვრებაშიც ახალი რიტმი მოიტანა.

3. აქტიორის პროფესიისადმი უდიდესი სიყვარული, ტალანტი, დაუღალავი შრომა, სრულყოფილებისკენ სწრაფვა, ხალხისა და დროის წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობა. განსაკუთრებული, ახალი ხერხები თანამედროვე აქტიორულ ხელოვნებაში არ არსებობს, მაგრამ ნიშანდობლივია ადამიანის ფსიქიკაში უფრო ღრმა წვდომა. გაჩნდა მეცნიერება — ადამიანთმცოდნეობა, რომელმაც ჩვენს წინაშე გახსნა თანამედროვე ადამიანის ფსიქოლოგიის ახალი სტრუქტურა. აქედან მოდის ახალი ხერხების მოჩვენებითობაც. ჩვენს დროში მსახიობი უნდა იყოს არა მარტო შემოქმედი, არამედ მოაზროვნე!

4. თეატრის ცხოვრებისეული მოვლენები აყვავს ხელოვნების კატეგორიამდე. სცენა ცხოვრებისეულ განცდებს ერთგვარად აზვიადებს, ართულებს.

5. სრულად სხვადასხვაა. რასაკვირველია, მეტ საშუალებები იქა, სადაც გრძნობ მაყურებელთა დარბაზის სუნთქვას, სადაც არის ცოცხალი სიტყვა და მაყურებლის ცოცხალი გამომსაურება.

6. რაღაც, რა თქმა უნდა, იკარგება,

მაგრამ ერთი სექტაკლიდან მეორე სექტაკლამდე კვლავ იბადება ახალი. ყველაფერი დაბოიადებულია მსახიობზე. მის განსაკუთრებულ შემოქმედებით განწყოილებიან.

7. დღეს, რა თქმა უნდა, რევისორი.

8. დიდ შემოქმედებით სისარტის.

9. ამ თვალსაზრისით, ძალიან საინტერესო სცენური ბიოგრაფია მაქვს... მიხატვის პერიოდი არ მქონია, დიდ მსახიობთა ვაჟუნებს კი ვაწეციდიდი. ვამინდლებდა რომელიმე როლის გამოყვლა.

10. ვაჩანია სახეს და ჩემს შინაგან განწყოილებას. „მე“-ს, როლისთვის სწორად მიგნებულა ტონისა და თვითკონტროლის დაკარგვა ხდება ხოლმე. მათი მიჩვეუბები სხვადასხვაა.

11. ხან შინაგანი განწყოილებიდან მივდივარ გარეგნულისაკენ, ხან პირიქით. ვაქოინებ, რასაკვირველია, ფსიქოლოგიური ხასიათის როლებს. მიყვარს ადამიანის სულის სიღრმეები თავისი სითულებითა და ხლართებით.

12. ალბათ, ჩანაფიქრის გამოვლენის სურვილი. უპირატესობას დრამასა და ბალეტს ვანიჭებ.

13. კრიტიკა უკვე აღარ მჭირდება. აპლოდისმენტები სჭირია მანამდე, სანამ არის მაყურებელი და მსმენელი.

14. მჭერა, რომ თეატრი იქნება საჭირო, დიდებული, საყვარელი, სადაც ადამიანები მოვლენ ესთეტიკური სიამოვნების მისაღებად, ზეიმის განსაცდელია. ქართულ თეატრს ვუსურვებ ნიჭიერ ახალგაზრდობას, რევისორებს, რომლებიც შეიგრძნობენ რა უდიდესი პასუხისმგებლობა ეკისრებათ მათ.

**პსო გოძიანვილი:**

1. თეატრის დანიშნულებაა ცხოვრების ასახვა სინამდვილისთან მჭიდრო კავშირში, რომელსაც იგი მსახიობის შემოქმედებით ანხორციელებს. ყოველი ეპოქის თეატრი მის სიპართოს გამოხატავს.

2. ხელოვნებაში შეიქრა ტქნიკა და მეცნიერება. სხვა საყიობია, მომწონს ეს თუ არა. ყოველგვარი ცივილიზაციისა და კულტურის მამოძრავებელი თვით ყოვლისმომცველი ცხოვრებაა.

3. კარგი დრამატურგია, მსახიობის

სცენიურობა, ტალანტი. თანამედროვე აქტიორული ხელოვნება შედევ საშუალებებს ფლობს: ფიქრის გადმოცემის კონკრეტულობას, ლაკონირობას, განსახვის ხერხების სიძუნწესა და ინტელექტს.

4. ეს სხვადასხვა განცდებია, რომელთაც თვითნატი კანონები ვაჩინათ და მეც მათ მივყვები. არის სცენური სი-







მართლ და ცხოვრებისეული სიმაართლე.

5. ისინი სახვებით სხვადასხვანი არიან. რასაკვირველია, თეატრს უფრო მეტი საშუალებები გააჩნია ადამიანის სულიერი სამყაროს გახსნისთვის.

6. არ კარგავს. როლი, რასაკვირველია, იზრდება, მაგრამ ერთი პირობით, თუ არის როლი და არის ნამდვილი მსახიობი.

7. ალბათ ის, ვინც უფრო ნიჭიერია.

8. მოველოდი მხოლოდ სიბარულს, მაგრამ შევიცანი წამებაც.

9. „პიარად“ სირთულეებს არ შევხედვარ, მქონდა მხოლოდ შემოქმედებითი ხასიათის სირთულეები სახის ძიებისას. მიბაძვის პერიოდი, დიახ, მქონდა ახალგაზრდობის წლებში. ყველა ჩემი როლი მიუყვარს და ვიმედოვნებ, რომ ეს სიყვარული ორმხრივია.

10. დიდხანს, ძალიან დიდხანს. საკუ-

თარი „მე“-ს დაკარგვის შემთხვევაში შემიწინააღმდეგებოდა, მიგნებული ტონისა კი — ძალიან ხშირად; მსახიობს არა ჰქვს თვითკონტროლის დაკარგვის უნაღბი.

11. ადამიანის ზუთივე განზობით, პლუს შექვეცე გრძნობა, მსახიობის მთელი არსება. მიუყვარს ყველა ჩემი შესრულებული როლი. ისინი ჩემთვის მშობლიურნი არიან.

12. კარგი მაყურებელი. უპირატესობას დრამატულ თეატრს ვანიჭებ.

13. კარგი კრიტიკა სტომოსს მამლევს. აპლოდისმენტები საჭიროა.

14. ისეთივე, როგორც იქნება ადამიანი. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ გადამწყვეტს საცხოვრობა თავის ხელოვნდელ დღეს. კარგი თეატრს ვუსურვებ ტალანტების მომრავლებას.



ბაბინი ბახხბძე

2. მშვიდობისმოყვარეობა, უმაღლესი სიყვარული, უწმინდესი სწრაფვა. გამომხატველობის ლაკონიურობა, ახლდური გააზრება, თეატრის მოდერნიზების სურვილი.

3. ტალანტი და უდიდესი შრომა. ხერხებზე არ ვილაპარაკებ. ვიცი მხოლოდ, რომ კარგი და ცუდი მსახიობიც თავის ფსიქოფიზიკურ აპარატსა და სცენურ საშუალებებს ისე უნდა ფლობდეს, როგორც ვიოლინის.

4. მეც ისევე განვიცდი, როგორც ყველა ადამიანი. განსხვავება იმაშია, რომ მე სცენიდან ყოველგვარი ცხოვრებისეული სიტუაციის გადმოცემა შემიძლია, თქვენ კი — არა.

5. სრულად განსხვავებული პროცესებია და სახის განსხვავებული რელიეფი. უფრო მეტი საშუალება გააჩნია, რასაკვირველია, თეატრს, სადაც მაყურებელთან ცოცხალი ურთიერთობის დამყარება შეიძლება, სადაც მსახიობი თავის ხელოვნებას სწინს უწყვეტი შემოქმედებითი თანმიმდევრობით. თეატრში მსახიობს შეუძლია სახის შეცვლა, გამდიდრება-გაღრმავება, რაც კინოში შეუძლებელია.

6. თამაშის პრინციპს გააჩნია. სექტაკალი თავისი შემოქმედებითი და პროფესიული შესაძლებლობებით ყოველთვის უნდა იყოს ცოცხალი, ამაღლებული. როლი, სახე ყოველი ახალი შესრულებისას მდიდრდება.

7. მსახიობი და რეჟისორი.

8. ახალგაზრდობაში გატაცებული ვიყავი ფერწერით, ბოლოს კი სცენაში მივიღე. ვიგარტინი, რომ თეატრალური

საშუალებებით, სცენური შესაძლებლობებით უკეთ გამოვხატავდი ჩემს სათქმელს, ვემახურებოდი ხალხს.

9. ყოველთვის ხელს მიშლიდა ჩემი „სპორტული“ ტანი. მიჭირდა ფსიქოფიზიკური აპარატის ჩემი ნებასურვილისთვის დამორჩილება. მე ისეთი უღიანის მსახიობი ვარ, რომ ხშირად ვასრულებ ჩემი ბუნებრივი მონაცემების საპირისპირო ხასიათის ადამიანთა როლებს, ამიტომ უდიდესი შინაგანი წინააღმდეგობების დაძლევა მიხდება.

ყოველი ახალგაზრდა მსახიობი განიცდის დიდი ოსტატის გავლენას. შემოძლია მითითებით — პირადდ მე ლალო მესხიშვილის გავლენას განვიცდიდი, თუმცა არასოდეს მიმიბაძავს მისთვის.

ნუ გაგვიკვირდებათ, ასეთი როლი ბევრია, რადგან ისინი უყვარს მაყურებელს: აბესალო სალმათაძე — „ირინეს ბედნიერება“, მენგო — „ცხვირის წყარო“, გუნიავი — „ისიდოლივი“, აშული — „ქართა ქალაქი“, ახმა — „ანზორი“, კლავდიუსი — „კამლბეტი“, ფრანც შორი — „უაჩაბეტი“, დარისანი — „შემოდგომის აწნაურები“, ბერტხტი — „პლატონ კრეტტი“, იაკო — „ოტლო“, კიკვიძე — „კიკვიძე“, ვასილ შუიანი — „დიდი ხელმწიფი“, შმაგა — „უღანაშალო დამნაშაენი“, კრუტიცი — „ვიკი ჭეუსაგანი“, პეია — „გლახის ნაამბობი“, რინარდ III — „რინარდ III“, ნერონი — „ნერონი“, პროფესორი გიორგი — „სურათები საოქავო ალბომიდან“, მესტრო — „მესტრო“... ყველას ჩამოვიღა შემოქმედებითა.

1. თეატრის ძირითადი დანიშნულებაა: მოწინავე იდეების გამოხატვა მხატვრული სახეებით, ჰუმანური ოციებისთვის აღზრდა ადამიანებში. თეატრი გამოხატავს იმ საზოგადოებისა და დროის მორალურ, სოციალურ მოვლენებს, რომელშიც ის არსებობს. მსახიობი თეატრალური ხელოვნების ქურუშია.

10. დიღანს. ეს პროცესი მრავალმხრივი, შემოქმედებითი, ფსიქოლოგიური და სწორად ორგანიზებული შრომაა. ხშირად გარდასხვა მსახიობს ანიჭებს იმედს, სიხარულსა და დამაქვრებლობას; იგი თავისუფლდება კუნთების დაკიშვ-ლოვისგან. საკუთარი „მე“-ს დაკარგვის გრძნობა არასოდეს დამუფლებია. მიგ-ნებელი ტონი? რასაკვირველია, დამი-კარგავს ხოლმე, ასეთი წუთები უველა მსახიობს განუცდია; რაღა ოსტატი ვარ, თვითონტროლს თუ დავკარგავ?

11. ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ვა-მიიბრუნება. იმ როლების შესრულებას ვამჩნობინებ, რომლებსაც ჩემში რეჟისო-რი ხედავს. მსახიობი უძღვრია ბოლომ-დე შეიცნოს თავისი შესაძლებლობები. მას სჭირდება რეჟისორის მახვილი თვა-ლი და გულისხმიერება.

12. ეროვნული ხელოვნება, რომელიც უზოგადაკობრიული უნდა გავხადო. უპირატესობას ვანიჭებ დრამატულს, რომელშიც ვმუშაობ.

13. ორგანიზაციულ მიუყარს და მძულს კიდევ. მიუყარს ისეთი კრიტიკა, რომე-ლიც შედომებს გამომწვრიბინებს, ხოლო თუ კრიტიკოსი მხოლოდ საკუ-თარი პიროვნების განსაღებლად მა-ჭებს და, ამავე დროს, ჩემი შედომე-ბით ხარობს, მძულს. აპლოდისმენტები საჭიროა, თავის დროზე ისინი სტიმულს

აძლიერებს, აქეზებენ აქტიობის ანტი-ტებას, ქმედობას.

14. როგორ მინდა საკუთარი თვლით ვნახო. იქნება ისეთი თეატრი, რომელ-ზედაც საბჭოთა ეპოქის მსახიობები ვოცნებობდით და ახლაც ვოცნებობთ. ჩვენი ძიებები და საბჭოთა თეატრა-ლური ხელოვნების გულმოდგინება ამოად არ ჩაივლის. ჩვენი მეცადინეო-ბის საფუძველზე დაიბადება უველაზე მაღალი, მუშანური თეატრალური ხე-ლოვნება, როგორსაც აქამდე არ იცნობ-და კაცობრიობა — თავისუფალი ადა-მიანის, კომუნისტური ეპოქის აღბაი-ნის ხელოვნება.

ჩემი სურვილებია: განვამტკიცოთ ქარ-თული თეატრის უმღირესი აქტიორუ-ლი და რეჟისორული ოსტატობა, მინა-ჭემშარტიად ეროვნული დრამატურგია. ქართული სიტუვის, ქართული მეტაფე-ლების ძალა უცხოელ მაყურებლებზე შემოქმედულია რადიოთეატრების გა-რეზე. ამ ნითი, ამ სიტყვით უცხოელებს ვანცვიტრებთ ისევე, როგორც ჩვენი-ნებს. ეს ისტორიაცა და დღევანდელი დღეც. უნდა ვიდგეთ ქართული ნის სიწმინდის სადარაქოზე, რაც ეროვნე-ლი თეატრის შექმნის უთავიერია ია-რალია. სცენიდან ნათქვამმა ჩვენმა სიტყ-ვამ უნდა გამოხატოს ადამიანის მისწ-რავება და ფიქრები.



ზინა

კვიპირჩხილბაძე:

1. თეატრი ესმარება ადამიანს მშვე-ნიერების შეცნობაში, ამკვიდრებს რწმე-ნას, სიცოცხლეს, ასახავს თავისი ეპო-ქის სოციალურ ცხოვრებას. მსახიობს კი თეატრის ამოცანები მაყურებლამდე მიიქვს.

2. ხელოვნებაში შეიჭრა მეცნიერება და ტექნიკა, როგორც დამხმარე საშუა-ლებები. ძნელია იმის თქმა, კარგია თუ არა ეს, მაგრამ, ცხადია, კანონზომიერია. თეატრალურ ხელოვნებას დღეს მშუფო-ვარე ეპოქა, თანამედროვეობა ამოძრა-ვებს.

3. მაღალი პროფესიონალიზმი. გა-მომსახველ საშუალებათა სიძუნწესა და ინტელექტს.

4. ცხოვრებისეული განცდები უშუა-ლოა, სცენური კი მსახიობის გონებას და კონტროლს გაეზღოს.

5. ერთი და იგივე როლი თეატრსა და კინოში არ მითამაშია, მაგრამ, ჩემი აზ-რით, ეს სრულიად სხვადასხვაა. არ მინ-და ჩრდილი მივაყენო კინოხელოვნებას, მაგრამ ადამიანის სულიერი საშუარო უფრო ღრმად თეატრში იხსნება.

6. პირქით, უფრო ამღერებს.

7. ვერ გავყოფ მათ როლებს. მათ შო-რის უნდა იყოს სრული შემოქმედები-თი მარმონია.

8. თითქმის არავფის ველოდი, გავხდი მსახიობი და უამისოდ სიცოცხლე ვერ წარმომიდგინია.

9. გაუბედობას. მიბაძვის პერიოდი, შესაძლებელია მქონდა კიდევ ქვეცნობი-ერად, მაგრამ არ მახსოვს. მიუყარს ან-ტიგონე და ფედრა.

10. ძალიან დიღანს. ჩემი აზრით, საკუთარი „მე“-ს სრული დარკვა არარეალურია. ტონის დაკარგვის შემ-თხვევა მქონია, თვითონტროლისა კი — არასოდეს.

11. მე ინტუიციით „ვგრძნობ“ გმირის პორტრეტს, მის შინაგან სამყაროს; მიუყარს ძლიერი, მტკიცე ხასიათის რო-ლები.

12. თეატრის სიყვარული. უპირატე-სობას ტრადედას ვანიჭებ.

13. ჩანალი კრიტიკა სტიმულს მამ-ღლებს. აპლოდისმენტები საჭიროა.

14. აღბათ, უფრო სრულყოფილი იქ-ნება. წინასწარ განვეჭრება ძნელია. ქართულ თეატრს ვუსურბებ ცხოვრების მხარდამხმარ სიარულს.

# ინტერვიუ



ეროსი  
მანჯგალაძე:

2. ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებები; თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებას ამორავებს მიმდინარეობაშია სიმრავლე. რეალიზმი, ალბათ, შეიცვება ახალი თვისებებით, ახალი ფორმებით. და კვლავ გაიმარჯვებს.

3. გულწრფელობა, თანდაყოლილი მიზიდველობა, თანამედროვეობის შეგრძნება. იგი შორდება მათურებულ-ზე ზემოქმედების გარეგნულ საშუალებებს (კარნი, ხმის ტემბრის ხელოვნური შეცვლა, აზროვნების ლაკონიზაცია). ფორმულით რომ გამოვთვალოთ: ემოცია პულს ინტელიქტი.

4. ცხოვრებისეული განცდები ქემარიტა და ამიტომ ღარიბიც; სცენური კი, წარმოსახვას რა ცხოვრებას, აწვადებს მას, ხაზს უსვამს ამა თუ იმ ფაქტს. „თეატრი ამრეკლავი სარკე კი არ არის, არამედ — გამაღღებელი შუაში“.

5. განსხვავება ძალიან დიდა, ადამიანის სულიერი სამყაროს გახსნა კინოში იოლია, თეატრში ეს უფრო ღრმად, უფრო ცოცხლად ზდება და მხატვრული დანაკარგებიც ნაკლებია.

6. დადგმას გააჩნია. ამასთან მსახიობის მუდმივი საზრუნავი აქვს — ოსტატობის სრულყოფა. ყოველი სპექტაკლი ერთადერთი უნდა იყოს.

7. რა თქმა უნდა, მსახიობი.

8. ალბათ იოლ ცხოვრებას, მაგრამ როგორც ცვლებოდი, თურმე.

9. მორცხვობას, რომლის დაძლევა ძნელია. მე მგონია, ეს არის მსახიობის ავადმყოფური პროფესიული მდგომარეობა. სიჭაბუკეში 22-ჯერ ვნახე „უღიანა-შაული დანაშავენი“ გ. დავითაშვილის

1. თეატრი აღამიანების სულიერი მისწრაფებათა შემამკობრობელია, იგი აღამიანებში ასოციაციებს აღძრავს და ასახავს ყველა თვისებურებას, რაც აღდგენებს მისი დროის აღამიანებს. მსახიობის დანიშნულება თეატრის სამსახურია.

კობე  
მასხარაძე:

1. ფიქრობ, თეატრი, როგორც საზოგადოებრივი აზროვნების ფორმა, ერთი მიზნით აღმოცენდა — წარმოქმნას მოედანი, საიდანაც შესაძლებელი იქნება სასურარი აზრების, სიმართლის წარმოქმნა. ამ დანიშნულებას იგი თანდათანობით კარგავს. თეატრი თვითმყოფადი უნდა იყოს, საჭიროა სატირა იმ სოციალურ მოვლენებზე, რომლებიც ხელს უშლიან ჰუმანიზმს, ხალხთა ბედნიერებას. მსახიობი არის თეატრის ალფა და ომეგა.

2. მსახიობის თამაში გაიოლდა, ცხოვრებას დაუახლოვდა. შესაძლოა, თეატრალური მსახიობის რეალისტურ თამაშს ხელი შეუწყო კინომსახიობამაც, ვინაიდან კინომსახიობმა შეიცვალა ლაკონიზაცია სიმშვენიერე და იგი თეატრში მოიტანა.

თეატრი კერძო თემიდან საზოგადოებრივად გადაიქცა.



მონაწილეობით და, რასაკვირველია, განვიციდი ამ შესანიშნავი მსახიობის გავლენას, ვებძაფდი კადმს სასოლო სპექტაკლებში. ჩემთვის ძვირფასია როლები, რომლებიც გერ არ მოთამაშია, ჩემი ოცნებაა ტრაგიკულიების გმირი.

10. დიდხანს, ოვითაოდ ვაგნებ პირველივე რეპეტიციებზე. საკუთარ „მე“-ს არასოდეს ვკარგავ. ტონის დაკარგვის შემთხვევები ზდება ხოლმე, სწორედ ამისა მსახიობის ტრაგედია, ვინც თვითკონტროლს დაკარგავს, მას შეუძლია დეზუდემონა მართლა დახაროს.

11. ვსწავლობ გმირის გარეგნულ პორტრეტს: აზრის გამოხატვის ხერხებს, მანერებს, ფსიქოლოგიას, ვსწავლობ დაინებიზ, როგორც გამოხატებელი. ვამჯობინებ სახასიათოს, კომპიურსა და დრამატული პლანის როლებს. ისინი ახლებული არიან ჩემთვის.

12. შემოქმედებითი მიღწევის სიხარული. უპირატესობას, პირველ რიგში, დრამას ვანიჭებ.

13. რამდენიმე დღეს ვბრაზობ, მერ კი ზოგიერთ შენიშვნას ვიღებ, თუმცა შენაგანად მაინც მძულს კრიტიკა. აქლოლისმენტიები საჭიროა, და მერე როგორ!

14. მომავლის თეატრი ბრწყინვალე უნდა იყოს, მსახიობი — უნივერსალი. მაგრამ თეატრის ფორმის წინასწარი გაჭეხება...

ჩემი ყველაზე დიდი სურვილია — ქართული მსახიობი გახდეს პროფესიონალი. ეს თვისება ჩვენ დასაზამიდან ვკვლია. და აღავერდ ქართველ დრამატურგებთან.

დობრჩვე გადავიდა. პიტერ ვიისის დოკუმენტურმა თეატრმა იგი გაუხსნა დაუახლოვდა. ეს არის ქართველი, ინფორმაციის თეატრი. მის პირველ მიმართულებას აიხსნა ნაციონალისტური მიმართულება მეორე მსოფლიო ომში.

3. ალბათ ყველაფერი: დაბადების წელიც, ოჯახიც, ეპოქაც; ჭეყანა, კონკრეტული გარემოცვა, სკოლა, რეჟისორი, დრამატურგია, მათურებელი, შრომა, ნიჭი — ყველაფერი, ყველაფერი, ყველაფერი. ფლობს იგი მაქსიმალურ უზრალეობას, მან უარყო მანერულობა.

4. ჩემი აზრით, ეს ძალიან რთული საკითხია და ფსიქოლოგის ჩარევას მოითხოვს. მე ვერ გიპასუხებო.

5. მე თითქმის ერთადერთი ქართველი მსახიობი ვარ, რომელსაც კარში არ მოთამაშია, ამიტომ, როგორც არამატეიკოსს, გამოიჩრდება ამ კითხვზე პასუხის





ატარს აქვს ერთი განუწოებელი ძალა — სცენური პარობითობა. კინოში პირველ ადგილს რეჟისორის ვანიტებს, ვინაიდან იგი ახდენს გადაღებულ მასალის მონტაჟს. მსახიობმა წინასწარ არ იცის რა შევა ფილმში, იგი მარტე პასუხისმგებელი არ არის.

6. თუ როლი გიყვარს, მაშინ შემოქმედებითი აღმავლობაა და შესრულების უშუალობაც, ყოველი სექტაკელი განაზღვრება, მდიდრდება ხოლმე.

7. 1500 საუკეთესო რეჟისორი რომ შეიკრიბოს ბრეტის სამშობლოში, ყველაზე უკეთეს შემთხვევაში ეს იქნება: კრება, თუ შეყვრა, ყრალბა, პლენუმო, სიმპოზიუმი, მაგრამ თუნდაც ერთი მსახიობი, ბაზრის მოედანზე პატარა ხალხით, უკვე თეატრია.

8. მორმოდუქვის წლის კოტე მხარამეს გაუქმრდება პასუხის გაცემა კი-ობვაზე, რას მოელოდა იგი ჩვიდმეტო წლის ასაკში.

9. სირთულეები — ძირითადად დეკავირებული შინაგან წინააღმდეგობებთან, რეჟისურასთან. შიხაძე? — ხანდახან, ხდებოდა ხოლმე. ძვირფასი როლი რამდენიმეა: ფურჩიკი (თეატრალური ინსტიტუტში ვიოამაზე), ანდარეში, კიკვიძე, შინდია, ურცილი (ყ. მარჭანი-შვილიყვალ დადგამაში).

10. ხდება ხოლმე სხვადასხვაგვარად

და მოულოდნელად. საკუთარი „მე“ს დაკარგვა არ შემიწონება, ჩვეულებრივ, ორიენტაციის ვინარჩუნებ. მიგნებული ტონის დაკარგვა ხდება ხოლმე, ასეთ შემთხვევებში ძნელია მისი კვლავ მიგნება. ასეთი სექტაკელი ჩავადრნა. თვითკონტროლის შესახებ უარყოფითად თუ გიპასუხებთ, არ დამიჭერით.

11. თეატრში ორ საწუისს ცნობა: ინტელექტსა და ემოციას. ამ ელემენტების პროპორციზვა და მოყიდებული მსახიობის ოსტატობის სტილის არსი. არ ვიცი რამდენად სწორია, მაგრამ მე ყოველთვის ვიწუებ პორტრეტის ინტელექტუალური მხრიდან: ვამჩნობინებ მძაფრ სახსიათოს. ალბათ იმიტომ, რომ ასეთ როლებს ნაქლებად ვთამაშობ.

12. სიყვარული, მის ყოველგვარ გამოვლინებაში. უპირატესობას ვანიტებს ბალეტს. ეს ჩემი განუწოებელი ოცნებაა, რომელიც ჩემს ქალიშვილს მაკას გადავეცი.

13. მწუხინს და სტიმულს მამულვს. ღმერთო ჩემო, რა იქნებოდა მსახიობის ცხოვრება უუვაივებოდა და უტაშოდ?

14. დროს მივადლო ამ საკითხის გადაჭრა.

ვისურვებდი, რომ ქართული თეატრი, ქართველი რეჟისორები, ქართველი მსახიობები განთავისუფლდნენ თეატრის მიტმანნილი ადამიანებისაგან.

გაცემა. თეორიულად კი ისინი სხვადასხვაა. ადამიანის სულიერი სამაროს გახსნისთვის უფრო მეტი საშუალება, რა თქმა უნდა, კინოს გააჩნია, მაგრამ თე-



## ინტერვიუ ტრიპოლსკი:

ნამედროვეობისაგან იღებს ფართო მასალას. მსახიობს დროს მჭრისცემა მი-აქვს მაუერებლამდე.

2. სოციალისტური რეალში. მას იდეურ-ესთეტიკური კოზიციების სიმკვეთრი ამოძრავებს.

3. ტლანტი; თანამედროვე აქტიორული ხელოვნების ახალ საშუალებებთან დეკავირებითი კი მახსენდება ფრანგული ანდაზა: „რაც უფრო მეტად იცვლება, მით უფრო მეტად რჩება ძველებური“.

4. სცენაზე განცდები უფრო ღრმა და რელიეფურია. ამაშია სცენის მნიშვნელობა.

5. ისინი ერთნაირია. „ძმები კარამა-ზოეები“ ფილოია, მაგრამ აღიქმება სექტაკლად. მე მგონი, მაინც თეატრს უფრო მეტი საშუალებები გააჩნია ადამიანის სულიერი სამაროს გახსნისთვის, ვიდრე კინოს.

6. არასოდეს, პირაქით.

7. თეატრში — მსახიობი, კინოში — რეჟისორი.

8. სცენაზე, ჩემი ოცნებების ზორც-

შესხმა მსურდა. რასაც ცხოვრებაში ვერ მივალწი, მივალწი სცენაზე.

9. სირთულეებს შევხვედრივარ. მიბაძვის გარეშე კი არ არის მსახიობი. მეჭრე ზორავს ვხამავდი, შემდეგ — ზაქარიაძეს. მიყვარს ყველა ჩემი როლი.

10. თუ საზე ბუნებრივია და არა გამოვლინობი, ცოტა ხანს, „მე“-ს და თვითკონტროლს არასოდეს ვკარგავ; რა-ლისთვის სწორად მიგნებული ტონის დაკარგვის შემთხვევა მქონია. ეს ძალიან მძიმეა.

11. გარეგნული საშუალებებით. ვარჩევ სახსიათო როლებს. მიყვარს ხასიათების ძებნა და მათი მიგნება.

12. მინდობილი როლით გტაცებია, შემოქმედებითი სიხარული, უპირატესობას ვანიტებ დრამას.

13. მისი გაგონებაც არ მინდა. ტაში ძალზე საკარია.

14. როგორც იქნება ცხოვრება. ისეთივე იქნება თეატრი. მაგრამ დღეს ეს არ შეიწონება. კლასიკა არ მტაცებს. მსურს თანამედროვე გმირთა ხასიათების ახანვა. იგივეს ვუსურვებ ქართულ თეატრს.

1. თეატრის დანიშნულებაა თანამედროვე ცხოვრების წყობის, მისი ხასიათის გახსნა. ყველა ეპოქის თეატრი თა-



მედა  
ჩხატავა:

1. თეატრი ასახავს ცხოვრების ყველა თავისებურებას, რაც კი ადამიანებს აოვლებთ. მსახიობი განასახიერებს თეატრს, რომელიც ადამიანს ეხმარება ცხოვრებისეული მოვლენების გარკვევაში.

2. ფილოსოფია, ინტელექტი, გამოსახვის საშუალებათა ლაინურიზაცია და სცენური დეტალების გათვითცნობილება მას ამორავეებს სახლის წყურვილი.

3. მაღალ აქტიურულ ხელოვნებას მსიანი როლები, როლები, როლები. მისი შესაძლებლობაა გამომსახველობით საშუალებათა სიღრმე.

4. ცხოვრებაში სინამდვილე უხელოვნოდ, სცენაზე კი განცდებს ვამს-გავსებს სინამდვილეს. ვცდილობ ადექვატური განცდებისა და ემოციების აღდგენას. ძიების პერიოდში აქტიურად მუშაობს თეატრის როლი. შემოქმედების პერიოდში კი, როდესაც მასთან ათვისებულია და ემოციაც უფრო ძლიერი, განცდებს უკვე ქვეყნობიერად ვაკონტროლებს.

5. ისინი სრულიად სხვადასხვაა. რასაკვირველია, კინოს უფრო მეტი საშუალება გააჩნია ადამიანის სულიერი სამყაროს გახსნისთვის. მაგრამ სცენაზე მსახიობის უშუალო კონტაქტი მაყურებელთან უფრო შთამბეჭდავი და ძლიერიცაა, ვიდრე კინოში.

6. არა. მსახიობი ყოველთვის სათანადო სიმაღლეზე უნდა იყოს და მასში

ყოველი სპექტაკლი იქნება მარჯვნივ რგება, არამედ პრემიერა. **საქრებულო**

7. ჩვენს დროში, რა თქმა უნდა, რეჟისორი.

8. არ ვიცი, უურაღდება არ მიმიტყვივა.

9. სირთულეები ძირითადად დეკორაციების ხელშეშობითაა ჩემს ყოველ ახალ როლზე მუშაობის დაწყებისთანავე. ახალგაზრდობაში ვერიკო ანჯაფარიძეს ვხედავდი. მიუვარს ლიდა მატისოვა პიესაში „რცა ასეთი სიყვარულია“.

10. დიდხანს. გარდასახვის პროცესში „მე“-ს დაკარგვა ხდება ხოლმე, მაგრამ, რასაკვირველია, ქვეყნობიერად. რეჟისორის სწორად მიგნებულ ტონისა და თეატრალური დაკარგვის შემთხვევაში მქონია.

11. ხერხები სხვადასხვაგვარია, დამოკიდებულია როლზე: დრამატული როლები ჩემთვის სულიერად ახლებიერებს.

12. თეატრის სიყვარული, გარდასახვა. უპირატესობას ბრძანა და ბრძენის ვანიტეტი.

13. მართალი კრიტიკა მეხმარება. აპლოდისმენტები საჭიროა და აუცილებელიც!

14. აშემაღ იმდენი სხვადასხვა მიმდინარეობა შექრალი თეატრში, რომ ძნელია მისი მოპოვების წარმოდგენა; ქართულ თეატრს ვუსურვებ კარგ დრამატურგიას.



რამაზ  
ჩხიკვაძე:

ინოვაციებს. დიდა აქ მსახიობის დანიშნულება, რომელსაც ყველაფერი ეს მაყურებელად მიიქვს.

2. ტემპი, რიტმი, ლაკონიურობა; სიმარტოდე და გამბედაობა.

3. შრომა, ფანტაზია, ინტელექტი. ახალი აქტიურულ ხელოვნებაში, ჩემი აზრით, ბრეტისეული „გახსივების“ ხერხია, რომელიც ჩვენ ჯერ კიდევ არა გვაქვს სრულიად დაძლიებული.

4. ცხოვრებაში ამა თუ იმ ფაქტზე რეაგირებ უცებ, სცენაზე კი ფაქტებთან დამოკიდებულება ხანგრძლივ პერიოდში, რეპეტიციების პროცესში იქმნება.

5. თამაშის სხვადასხვა პროცესი, სხვადასხვა ტექნიკა. უფრო მეტი საშუალებები, რა თქმა უნდა, თეატრს გააჩნია. სადაც მეტი შესაძლებლობაა. მსახიობი აქ უფრო თავის ნიჭსა და ოსტატობას ეყრდნობა.

6. არა, მსახიობი ყოველთვის საჭირო სიმაღლეზე უნდა იდგეს.

7. კარგი მსახიობი და კარგი რეჟი-

სორი არის ნამდვილი, დიდი ხელოვნების სინთეზი.

8. სიუბტუსი წლებში თეატრისკენ მივიღტვიდი, მეგონა, თეატრში მოხედვრა, დიან, მოხედვრა, იყო ყველაზე რთული. სცენა წარმომდგინა ილიად, მზიარულად და ბრწყინვალედ. ძალიან ცუდებული. მსახიობის შრომა მძიმეა, ძალიან მძიმე.

9. სირთულეები მხვედებოდა ჩამოყალიბების პროცესში, ამაღლის ძიებისას. მზიავის პერიოდი მე მგონი, არ მქონია. საყვარელი როლები ბეჭვია. აშემაღ მიუვარს კრიული მიმნიოშვილის რალი. უნდა ვთქვა, რომ მსახიობს უყვარს ის როლები, რომლებიც უყვარს მაყურებელს.

10. ხან დიდხანს, ხან ცოტა ხანს. გააჩნია, როდის მივაგნებ მოთარს.

დობს, ხანდახან მეუფლება ნათამაშევი გვიარის შერგანებში, გვიარის, რომელიც, ასე ვთქვათ, ჩემი „ბიოგრაფიის“ ნაწილი გახდა. მიგნებული ტო-



ნის დაკარგვის შემთხვევები მქონია, ეს რიტუენულია. თვითკონტროლი კი თითქმის არასოდეს დამიკარგავს.

11. ესარგებლობ გამომსახველობის უკველგვარი საშუალებით: მოძრაობის დეტალები, ხმის ტემპრი, ლაპარაკის მანერა და სხვ. ვამზობინებ სახასიათოს, კომედიურს ან ხანგრძლივ, ისინი ახლობელი არიან ჩემთვის.

12. თეატრალური ხელოვნების სიყვარული. უპირატესობას კომედიურ და ფსიქოლოგიურ დრამას ვანიჭებ.

ხომ ვერც ერთი ჩანაფიქრი ვერ მიაღწევს დასახულ მიზანს. თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებას ალბათ ის ამოძრავებს, რომ თავის პრაქტიკაში რაც შეიძლება მწვეველ, თამამად და დროულად გაატაროს ცხოვრებაში მომხდარი პოლიტიკური და სასოციალური მოვლენები.

3. მსახიობის უნარი დაინახოს ადამიანი ტიპური ნიშნები და განაწვავდოს ისინი. უშუალოდ მდებარე მიყვანილი ოსტატობა და ტალანტი; თანამედროვე მსახიობი სინთეტური, მრავალმხრივი უნდა იყოს, უნდა ფლობდეს სასცენო ხელოვნების ყველა სახეობას. სრული თავაზუნება, ხმა, უშუალო და. რა თქმა უნდა, გარეგნობა, დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე პიესის ქარგას, ისუეტს.

4. ცხოვრებისეული განცდები უკველთვის მოულოდნელია, სცენური კი წინასწარ მოწინააღმდეგელი, მოფიქრებული. სცენურ განცდებს მსახიობი გარკვეული, კონკრეტული სახისთვის საქირო ემოციებით გამოიყვებს.

5. კინო ფილმის ადამიანის შინაგანი სამყაროს ჩვენების ტექნიკა — ეს არის მსხვილი ულანი, რომლის საშუალებით უსაძლებელია ადამიანის სულის, აზრების დაწახვ. ეს სცენიდან გაცალდებით რთული მიიღწევა. მიუხედავად ამისა, მაყურებელთან ცოცხალ ურთიერთობას, უშუალო ზემოქმედებას დიდი ძალა აქვს.

ერთა და იგივე როლის შესრულების შემთხვევა სცენასა და ეკრანზე არ მქონია, მაგრამ როლის მომზადებისა და მუშაობის პროცესი, რეპეტიციები და გადაღებები იმდენად სხვადასხვა სტერეოა, რომ მათი შედარება არ შეიძლება. მინც მინდა ვთქვა, კინოში რეპეტიციების იმავე მეთოდს რომ იყენებდნენ, როგორც თეატრში, აქ იგი ბევრად გააიოლებდა მსახიობის თამაშს.

13. პროფესიული კრიტიკა, რაც, ხუმრულად წესიარად, არც თუ ხშირად ვგვხვდება. ეხმარება შემდგომ წრდას, მიუიოთებს მსახიობის თამაშის ნაკლსა და წარმატებაზე. მისი გავლენით სწორდება სუსტი ადგილები და მყარდება სწორად მიგნებული. ტაში აუცილებლად საქირია, სტიმულს აძლევს მსახიობს.

14. მე ვფიქრობ, რომ იქნება იმპროვიზაციის თეატრი, წინასწარმეტყველებდა ძნელია. ქართულ თეატრს კი ვუსურებთ კარგ დრამატურგიას.

## სოფიო ვიპარული:



6. უკველფერი დამოკიდებულება როლზე. როლი, რომელიც ვიყვარ, გავლევებს, გეშინია მისი, არასოდეს დაკარგავს თავის ცხოველყოფილობას. ასეო როლთან შესახვედრად ყოველდღე მიღიხარ, როგორც პირველ პაემანზე. თეატრის სიმშენიერე კიდევ იმამა, რომ მსახიობს ყოველ სექტაკლში შეუძლია მომენოს და გახსნას თავისი გმირის მანამდე უცნობი მზარები.

7. რასაკვირველია, რეცისორი, მეორე მხრივ, მსახიობი თოქინა არ უნდა იყოს რეცისორის ხელში. მსახიობმა უნდა იყამათოს, დემორჩილოს, გააპროტესტოს, შესთავაზოს თავისი ხედვა და კვლავ დემორჩილოს, ვინაიდან მხოლოდ ბძიოლში, ტკივილებში იბადება ახალი და საინტერესო.

რეცისორი და მსახიობი ორთაბრძოლაა.

8. არაფერს. უსცენოდ სიცოცხლე ვერ წარმოიმედვინა.

9. პირად სიმწელიდ მიმჩნია ჩემი ხმა, რომელსაც ვერაფრით ვერ ვიმორჩილებ, მაგრამ უნდა ვთქვა, რომ ძალიან ცოტას ვაყვებ ამის მისაღწევად. მიუღწეველი კი ადამიანისათვის არაფერია.

მითაქვის პერიოდი არ მქონია. პირიქით, ყოველთვის ვცდილობდი შორის ვყოფილიყავი ყველა მსახიობი ქალის გავლენისაგან, განსაკუთრებით კი დედაჩემის გავლენისაგან. ვინაიდან, ბუნებრივია, შესაძლო იყო მას დავმსგავსებოდა. ყოველგვარი მიზაქვა მაღიზიანებს.

სხვადასხვა დროს სხვადასხვა როლი იყო ჩემთვის ძვირფასი. ძალიან მიყვარს ჩემი პირველი როლი ბავთიანი გოგონა. იგი მუდამ დარჩება ჩემს მეხსიერებაში ნათელ მოგონებად.

10. სხვადასხვაგვარად. გაიჩნა როლის თუ იგი თავისი სულიერი წყობით ჩემთვის ახლობელია, მაშინ ცოცხანს. წინამდებე შემთხვევაში მივმართავ ხოლმე სცენური შესრულების ტექნიკას.

1. ფიქრობ, რომ თეატრს ადამიანისათვის სიხარული მოაქვს: აღორაქებს, ეხმარება მათ სიკეთის დამკვიდრებაში. იგი თავისი ეპოქის ყველა მღვდლავრ მოვლენას უნდა ეხმარებოდეს. რაც შეეხება მსახიობის როლს, მე ასე ვგაბასუბებდით: თუ რეცისორი თეატრის ტვინია, მსახიობი მისი სულია.

2. ჩვენი დროის თეატრალურ ხელოვნებაში კარბობს აჭრი, გონება, მაგრამ მე ამით არ მინდა ვთქვა, რომ გამორიცხულია ემოცია, ნამდვილი გატაცების, ემოციური ხელოვნების გარეშე





არ შემინუნავს. არ არის სახე, სადაც პირველ რიგში არ იყო „მე“. ეს ხომ მსახიობთა განმსახავებელი ნიშანია. სცენაზე შენს ნამდვილ სახეს ვერ დაფარავ.

თუ მიგნებულა როლისთვის საჭირო სწორი ტონი, ასე თუ ისე აგებულია იგი, მისი დაკარგვა არ შეიძლება. მაგრამ თუ რაიმე გადაკეთებულია და ვერაფრით ვერ დამდგარხარ სწორ გზაზე, რასაკვირველია, „როლიში“ უკველთვის ცუდავ და არა ისე, როგორც თვეში წყალში. თვითონტროლი არასოდეს დამიკარავს.

11. ჩემთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს როლის პირველ წაყობვას, პირველ შეხვედრას, პირველ გაცნობას. მაშინ, ჩემს გონებაში გვიჩივრებოდა წარმოდგება მთელი თავისი მშვენიერებით, შემდეგ კი როლზე მუშაობისას ვუახლოვდები ფანტაზიაში ნანახი ხასიათის, ჩვეულების, ტანსაცმლის, თმის ვარცხნილობის, მანერების, ე. ი. პლასტიკის ძიებას. მიყვარს ხასიათით, ექსცენტრული როლები. აღბათ იმიტომ, რომ ისინი მრავალფეროვანია, მდიდარია და მხატვარულნი არიან.

12. უკვლავფერი ჭეშმარიტად მშვენიერი. ბალეტს ვეუყვანები; ვერ მიპატოებია ჩემი მშობლებისთვის, რომ თა-

ვის დროზე სახალტო კყოლებში მამარებს, თუმცა, ახლა უკვე გადადგარი მოცეკვვე ვიქნებოდი.

13. უკველთვის მოუთმენლად, შიშით ველი კრიტიკულ რეცენზიებსა და სტატიებს. მაგრამ, სამწუხაროდ, გულისტკივილით უნდა შექნინო, რომ ძალიან ცოტაა საინტერესო და საჭირო კრიტიკა, რომელიც ეხმარება მსახიობსა და რეჟისორს იმის გაგებაში, თუ რა შექმნის მათ. ამაზე ღაპარაკი არ მინდა. აპლოდისმენტები მსახიობისთვის უცილებელია, ისევე როგორც ადამიანისთვის მადრი, თევზისთვის — წყალი, ბავშვისთვის — აღზრდა. ჩემი მაყურებელი ხანდახან ძალზე არაგულისხმობია ხოლმე.

14. ისეთი, როგორც შთაბეჭდილებაც მოახდინა ჩემზე, ექვსი წლის გოგონაზე, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სექტაკლში „ლურჯმა ფრინველმა“. მომავლის თეატრი „ლურჯ ფრინველად“ მაქვს წარმოდგენილი.

ქართულ თეატრს ვუსურვებ, რომ ჰყავდეს რეჟისორები, ისეთი როგონებები, რომლებსაც უყუყუანოდ გაყუყუებ; ხანდახან მინდა მთელი ხმით ვიყვირო ხოლმე, რომ გავაღვიძო ნამდვილი ქართული თეატრი.



მედია

ჯაზარნიძე

რების მხატვრული და ზენობრივი მხარეების ხელახალი გააზრების თავისებურებებს.

2. ჩემი აზრით, თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში იცვლება ფორმა, გამოსახვის ბერბები, ხოლო საფუძველი კი იგივე რჩება. მისი მამოძრავებელია ძიება.

3. ტალანტი, შემოქმედის ნატურა პლუს შრომა, იგივე უნდა ახასიათებდეს რეჟისორსა და პარტნიორსაც.

4. ხელოვნება უფრო მდიდარია, უფრო მხატვრული.

5. საფუძველი ერთი და იგივეა, გამომსახველობითი საშუალებები — სხვადასხვა. თეატრში ისევე, როგორც კინოში, უკვლავფერი დამოკიდებულია რეჟისორის ნიჭზე, ადამიანის სულიერი სამყაროს უფაქიზესი ფსიქოლოგიის გაგების უნარზე.

6. არა.

7. ჩემი აზრით, საჭიროა სინთეზი.

8. იმ პერიოდში ვერ ვანალიზებდი, ახლა კი ეს დიდ ბედნიერებად მიმაჩნია.

9. მე შუაღის მხატვრისა და კომპოზიტორის, რომლებიც დამოკიდებული არ არიან რეჟისორზე, პარტნიორზე, გრი-

1. თეატრი ადამიანს ეხმარება ცხოვრებაში, როგორც წიგნი, როგორც სიცოცხლის ელიქსირი. მე ვიტყოდი, უკველა ეპოქის თეატრი გამობრავებს ცხოვ-



თამაზ კიკნაძე

დამიდ ალშარუ სიკეიროსის სახელს თითქმის ორმოცი წელია იცნობს მსოფლიო. მგზნებარე რევოლუციონერი, პოლიტიკური მოღვაწე, ხელოვანი, მტკიცე კომუნისტი, მექსიკის პროფკავშირული მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერი, მეოცე საუკუნის მექსიკისა და, შეიძლება ითქვას, მსოფლიოს მონუმენტური ფერწერის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და მქადაგებელი წელს თბილისს ეწვია.

შეხვედრისთანავე გულთბილი და შინაარსიანი საუბარი გაიმართა სიკეიროსსა და ქართველ მხატვრებს შორის. მეც წილად მხდა ბედნიერება შეხვედრის მას და გადაწვივტიეს შობამედილიზმის და საუნარი, რაც სიკეიროსის თბილისში ყოფნის ხანმოკლე დროის მანძილზე მივიღე და დავიმსხსოვე, ჟურნალ „სამბოთა ხელოვნების“ სამუშაოებით ქართველი საზოგადოებრიობისათვის გამეზიარებინა.

ჩემი ცხოვრების მანძილზე ოცდან დამაპატიმრეს და სამშობლოდან გამასვლეს — ივრინებს 76 წლის ტანმალაი, მშრბები გამოლილი, ჭაღარათმიანი და საოცრად ინტელექტუალური, სათნო ივრის ადამიკი. — ჩემი მეუღლეც, პროფკავშირული მოძრაობის აქტიური ორგანიზატორი, დაპატიმრებული იყო.

ქალბატონი ახელა სიკეიროსი გარეგნობით ტიპიური მექსიკელია. იგი ხშირად ერევა საუბარში და მეუღლეს საკენძო მომენტებს ასვენებს.

— დიას, პირველად რომ დამაპატიმრეს, 14 წლისა ვიყავი, ისწავლობდი სან-კარლოსის აკადემიასთან არსებულ სახვითი ხელოვნების

სკოლაში. სტუდენტებმა გაფიცვა მოვაწყვეთ. მე ერთ-ერთი აქტიური მონაწილეთაგანი ვიყავი.

საპატიმროდან გამოსვლის შემდეგ სიკეიროსი მონაწილეობს დიქტატორ უერტასა და კონტრრევოლუციის წინააღმდეგ შეთქმულებაში. იგი, ისევე, როგორც მისი მრავალი მეგობარი მხატვარი, შეუერთდა რევოლუციურ არმიას და არსებული დიქტატურის წინააღმდეგ იბრძოდა.

— სხვა გზა არ იყო, უნდა გვებრძოლა — განაგრძობს სიკეიროსი, — დავტოვეთ დედაქალაქი და მთელს ქვეყანაში მიმოვანატყეთ. ზოგი ჩემი მეგობარი ახალგაზრდა მხატვარი ჩრდილოეთით წავიდა და ფრანსისკო ვილას, ან მიკლოვი ერერას არმიებს შეუერთდა, სხვანი სამხრეთში, ემილიანო საპატას თანამებრძოლები გახდნენ, მე კი ახანაგავის ჯგუფთან ერთად ჩრდილო-დასავლეთით, წყნარი ოკეანის სანაპიროსკენ, გავემურე და გენერალ ობრეგონის მეთაურობით არმიას შეუერთდი. ახალგაზრდა მექსიკელი მხატვრები ასე ვიქცეით რევოლუციის ჯარისკაცებად. ბევრი ჩემი მეგობარი დაეცა იმ ბრძოლებში. სწორედ რევოლუციური ბრძოლების ქარცეცხლში ჩამოვლიბდა ჩვენში ხელოვნების სოციალური არსი, ფუნქციები და საფუძველი ჩაეყარა მონუმენტურ ხელოვნებას.

მექსიკამ თანამედროვე კაცობრიობას მისცა სამი ბუმბერაზი შემოქმედით მონუმენტალისტა: ხოსე კლემენტე ოროსკო, დიეგო რივერა და დავიდ ალფარო სიკეიროსი. ოროსკო 1949 წელს გარდაიცვალა 66 წლის ასაკში, რივერა—1957 წელს, 71 წლისა. სიკეიროსი რივერაზე 10

წლით უმცროსია. სწორედ ეს სამეული იქცა მექსიკის მონუმენტური ხელოვნების მამამთავარად და სულის ჩამდგმელად.

ოროსკომ თავის „ავტობიოგრაფიაში“ კარგად გამოხატა მექსიკელ მონუმენტალისტთა ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნები: „რა განასხვავებს მექსიკელ მონუმენტალისტთა ჯგუფს სხვა მხატვრებისაგან? — ესაა მათი თეორიული ასპროვნების თვისება. მათ თავიანთი მოზმადების შესაბამისად ესმოდათ დროის პრობლემები და წარმოადგენლით ჰქონდათ ის გზა, რომლითაც უნდა ეკოვთ. ისინი გრძნობდნენ ისტორიულ სიტუაციას, რომელშიც მუშაობდნენ, გრძნობდნენ თავიანთი ხელოვნების დამოკიდებულებას სინამდვილესთან და თანამედროვე საზოგადოებასთან“.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში მექსიკის პროგრესული ხელოვნების განვითარებაზე უდიდესი გავლენა იქონია სახალხო-განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ. 1910-1917 წლების ბურჟუაზულ-დემოკრატიული რევოლუციის პერიოდში მექსიკის პროგრესული ხელოვნება გამსახურებოდა მუშათა და გლეხთა მოძრაობის ასახვას, რომელსაც მექსიკის ახლად ჩამოყალიბებული კომპარტია ხელმძღვანელობდა. ამ მოძრაობაზე რივერა ამბობდა, რომ იგი არის „...პროლეტკი როგორც ეროვნული მექსიკური კულტურისა და მექსიკის აგრარული, ბურჟუაზულ-დემოკრატიული რევოლუციისა, ასევე, თანაბრად, ძლევაშობილი პროლეტარული რევოლუციისა რუსეთში, რომელმაც სოციალისტური რესპუბლიკების გაყვრის შემდგომ დაიწყო კაცობრიობის ახალი ერა“.



„ახალი დემოკრატია“, 1940 წ. პირაქ-სილონი. მესხიის ნატიფ ხელოვნებათა მეზუმი.

სიკვიროსი უაღრესად დინამიურნი მხატვარია. ჯერ კიდევ 1922 წელს 28 წლის შემოქმედმა თავისი პირველი ნაშუაგვრით „სტიქიები“, რომელიც ენკაუსტიკით იყო შესრულებული, ორიგინალური კომპოზიციითა და გაბედული რაკურსებით სერიოზული განაცხადი გააკეთა, როგორც დიდი ნიჭის მქონე მხატვარმა. ეს ნაშუაგვარი 50 წლისა და მექსიკის მონუმენტური მხატვრობის ერთ-ერთი პირობაა.

ორსოხსა და რევერსანსი განსხვავებით, რომელთაც თავიანთ შემოქმედებაში ფართოდ გამოიყენებოდა იტალიური რენესანსის სტილი, სიკვიროსი შემოქმედების ადრინდელ ეტაპზე მიმართავს ძველ ინდიელთა მემკვიდრეობას. ამ ფრესკების რეკონსტრუქციური შინაარსის მიუხედავად, თვით მხატვრის თქმით, ოციან წლებში პრეპარატორიამ შექმნილი ფრესკებიდან ისინი ყველაზე არჩეული იყო. სწორედ ამ პერიოდში, სიკვიროსი განსაკუთრებით გატაცებული იყო საუკუნეთა სიღრმებიდან მომავალი შაის, ტოლტეკების, აცტეკების სკულპტურული და ფრესკული ტრადიციებით. ამ დროს იგი ჯერ კიდევ მყარად იდგა დასავლური ფერწერის პოზიციებზე, თუმცა გამომსახველობაში უკვე ჭარბობდა მონუმენტურობა.

აი, თუნდაც ზეთის საღებავებით შესრულებული ტილო „გლეხი დედა“ (1929 წ.). ამ, ერთი შესხედვით, კომპოზიციურად თითქმის მარტივ ნაწარმოებში იგრძობა მძაფ-

რი დინამიზმი, ლაკონიურობა და გამოსახულების მონოტონურობა. ნათლად აღიქვამ უდაბნოს მსგავს ნივთიერებას კაქტუსებს შორის მიზანდასახულ მსგავს მსგავსებს, რომელსაც შვილი ჩაუკრავს გულში. იმდენად მკაცრი და განწყინებულია ფონი, რომ იქმნება შთაბეჭდილება რაღაც არაბიტიონალური, არამიწიერი, პირქუში სამყაროსი, რომელშიც ქალის ფიგურა განმარტოებულად გამოიყურება: თითქოს არ არსებობს დედამიწა, არ არსებობს კაცობრიობა, სიცოცხლე ნაწარმოებში ძალზე სტატიურია. მხოლოდ ქალის წინადადებული ნაბიჯი და უკან დარჩენილი კაქტუსი გვაგანცნობს მის მოძრაობას პირდაპირ ჩვენსკენ. შემდგომ წლებში სიკვიროსი უკვე მტკიცედ გადავიდა სტატიურობიდან დინამიზმზე.

მხატვრის თქმით, მისი შემოქმედების მეორე ეტაპი მოიცავს 1932-1938 წლებს. მაშინ სამშობლოდან გასახლებული სიკვიროსი ამერიკის შეერთებულ შტატებში იმყოფებოდა. ლოს-ანჯელესში დაიწყო მანკანდის მხატვრობის ახალი ფორმების შემუშავება. ამერიკის შეერთებულ შტატებში ცხოვრების პერიოდს ეკუთვნის მისი „ტრობიკული ამერიკა“ და „მუშათა მიტინგი“. მაგრამ რა ზედი ზეით ამ ნაშუაგვრებს? 1932 წელს სპეციალური კვლევის დაფარვს „ტრობიკული ამერიკა“, რომლის შუაგულშიც ჯვარტყმული ინდიელი იყო გამოსახული. მალე ეს კვლევის მხატვრო-

ბა, ისევე, როგორც „მუშათა მიტინგი“ მთლიანად განადგურეს, სილო თვით ავტორი შეერთებული შტატებიდანაც გაასახლეს.

აქ შეიძლება გავიხსენოთ მაიკლ გოლდისა და სენდბერგის აზრი ორი ამერიკის შესახებ, რომელსაც ჰემინგუეიც იზიარებდა. სილო როგორც კულ კენტმა ასე გამოხატა: „არსებობს ორი ამერიკა. ერთი მიყვარს, მეორე მძულს. პირველია ამერიკა უბრალო ადამიანებისა, რომელთაც უმღეროდნენ უიტმენი და სენდბერგი, ადამიანებისა, რომელთა ხელეჩითაც იქმნებოდა და იქმნება მატრიარქული დოვლთი. მეორე ამერიკაა მგანატების, სამრეწველო და ფინანსური მეფეების, ადამიანების, რომლებმაც ანგარების დევნაში თავიანთი ბილწი საქციელით კაცობრიობის სინდისს შეურაცხველად მიაციენეს, ხოლო ლინკოლნისა და ვაშინგტონის ქვეყანას — გამოუსწორებელი ზიანი.“

ამერიკიდან სიკვიროსი ურუგვაიში, ხოლო შემდეგ არგენტინაში გადასახლდა. 1933 წელს მან ბუენოს-აირსში მოაწყო გამოფენა, 1934 წელს აი სამშობლოში დაბრუნდა. თანრუნებისთანავე იგი ახრჩიეს ფაშისტისა და ომის წინააღმდეგ ბრძოლის ერთგული ლიეის პრეზიდენტად.

შემოქმედების მეორე ეტაპი, — ამბობს სიკვიროსი, — წარმოადგენს ძირითადად პირველი ეტაპის ტრადიციონალისტური ხერხების კრიტიკული გადახიზვებისა და ახალი მხატვრული ფორმებისა ოკრიტიკური მეთოდების შემუშავების პერიოდს, რაც შინაარსით ადგილობრივ თანამედროვე სიკვიროსი მხატვრობისა.

სიკვიროსი შემოქმედების მთლიანი მთავარი წლები (1936-1938) მონაწილეობდა ესპანეთის რესპუბლიკური არმიის ბრძოლებში ფაშისტის წინააღმდეგ.

— კაბიტის ჩინი მქონდა, — იგონებს მხატვარი, — ვიბრძობს სახაბო ბრიგადაში, რომელსაც გენერალი ლისტკინ მეთაურობდა. ბრძოლებიდან თავისუფლად დროს სწორად ეგზეციბოდი ილია ერენბურგს. მიყვარდა მასთან კამათი ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე. მიუხედავად მრავალ საკითხზე აზრთა სხვადასხვაობისა, ჩვენ დიდი მეგობრები ვიყავით.

სიკვიროსი მონაწილეობა ესპანეთის რევოლუციურ არმიის მისი საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მოღვაწეობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპია. ესპანელი ხალხის



ბედი მას თავისი სამშობლოს ბედს აკონებდა. ფაშიზმი ესპანეთში ღრმად იღვამდა ფესვებს. მსოფლიოს პროგრესული ადამიანები მოხალისეებად მიიღოდნენ ინტერნაციონალურ ბრიგადებში ესპანელი ხალხის თავისუფლების დასაცავად.

1939 წელს სიკეიროსი მექსიკაში დაბრუნდა და კვლავ ჩაება აქტიურ პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ საქმიანობაში. ესპანეთში მის იმდროინდელ შემოქმედებას ახალი და ურთიერთი წყარო შესძინა, რომლის მწვერვალად იქცა ელექტროქიმიკოსთა პროფკავშირის შენობაში მოხატული „ბურჟუაზიის პორტრეტი“.

— ვცდილობდი ამ ნაწარმოებში, — ამბობს ჩვენი სტუმარი, — ზუსტი და ობიექტური ვყოფილიყავი. მსურდა მელაპარაკა ფაქტების ენით. ჩემი მიზანი იყო ნიღაბი ჩამომეხსნა ფაშიზმისთვის და დოკუმენტური სიზუსტით მეჩვენებინა მისი ნამდვილი სახე. გაზეთში გამოქვეყნებული ფოტოსურათი, რომელზეც ასახული იყო ესპანელი მუშების დახვრეტა, „ბურჟუაზიის პორტრეტი“ გადავიტანე.

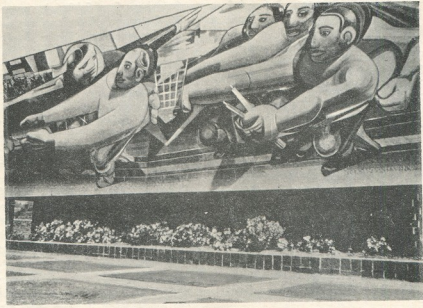
ამ უაღრესად დინამიკურ და სოციალურ ნაწარმოებში ავტორმა გამოხატა კაპიტალისტური წყობილების უკუღმართობა, ხალხი გაუსვია ფაშიზმს, როგორც უდიდეს ბოროტებას. ჯარისკაცთა კოლონები, ვერერთელა წნების ქვეშ მოქცეული მუშები, აირწინალებში გამაწყობილი კაპიტალისტები ინგლისისა და ამერიკის დროშებით, საკონცენტრაციო ბანაკებში გამომწყვდეულ ადამიანთა გატანჯული სახეები, აღმოვლებული სახლები, უცნაური მანქანები. ნაწარმოებს განსაკუთრებულ დინამიურობასა და სიმძაფრეს მატებს ვებერთელა, ფოლადისფრთხიანი არწივი, რომელსაც კისერზე ჩამოხრბობილი ადამიანი კედლია.

1940 წელს სიკეიროსი კვლავ პოლიტიკურ ემიგრაციაშია, ამჯერად ჩილეში. სწორედ აქ, სანტიაგოში, 1941-1942 წლებში დაამთავრა მონუმენტური ტილო „დამპყრობლის სიკვდილი“. ხოლო 1943 წელს მხატვარი კუბაზე და ქმნის ნაწარმოებებს „რასობრივი სამართლიანობის ალფერია კუბაზე“ და „ამერიკის ორი უდიდესი გმირი — ლინკოლნი და ხოსე მარტი“. აქვე შეასრულა მომავალი დიდი სამუშაოს „ახალი დემოკრატიის“ ეტიუდი (რომელიც 1944 წელს დაიწყო მექსიკაში დაბრუნების შემდეგ) სახეითი ხელოვნების მუშეუმისთვის და დაამთავრა 1950 წელს.

As las lecciones de  
Gabochoa Orloweb  
Am un saludu gratuu  
y de bonurudu a  
su Madru de Georgia  
Por de 1º de May  
de 1973  
Gauru

„საბჭოთა ხელოვნების“ შეთხვევებს.  
ძმური საღამო ქართულ მხატვრებს ა-  
ხანავებისაგან. 1973 წლის 1 მაისი.  
სიკეიროსი.

კომპოზიცია უნივერსიტეტის რექტორატის შენობაზე. ფრაგმენტი 1952-1956 წ. კომბინირებული ტექნიკა.





სიკეიროსი განსაკუთრებით ბევრს მუშაობს სამოციან წლებში. ამ პერიოდს ეკუთვნის დიდი ფერწერული რელიეფი უნივერსიტეტის რექტორატის მეზობლაზე, აგრეთვე ლა რასას პოსპიტალიში, ერთგული ინსტორის მუზეუმში, ჩაპულტაქეში, მხიხოს საშვილიანი ცენტრში და სხვ. ამ დროისათვის განსაკუთრებით გამოიკვეთა და დაიწყო მონუმენტური ფერწერის სიკეიროსისეული მანერა, სივრცობრივი აგება, მაღალი რელიეფი, მასშტაბურობა, დინამიურობა და სხვა.

ჩემი სამუშაო ადგილი უძრავი კვლევა, — ამბობს სიკეიროსი, — ისიც უძრავია, რაც ამ კვლევაზე უნდა გამოვხატო, და ვცდილობ ისეთი საშუალებების გამოხატვას, რომლებიც ნაწარმოებს ოპტიკურად მორბავს გახიდავს. ამისთვის ვიყენებ, ერთი შეხედვით, მოკლედნელ რაკურსებს, მსხვილ პლანს, პიპერტოფიფერულ ფიგურებს. ღია ცისქვეშ არსებული მონუმენტური ფერწერა ისეთი მაყურებლისათვისაც უნდა იყოს გამიზნული, რომელიც ავტომატობით მიჰქრის საათში 60 მილის სიჩქარით.

1955 წელს სიკეიროსი მეორედ იყო საბჭოთა კავშირში. იგი მოსკოვსა და ლენინგრადში გამოდიოდა ლოქივებით მექსიკის სახელი ხელოვნებაზე.

— ახლა მეოთხედ ვარ თქვენს ქაიანაში, — განაარბობს სიკეიროსი, — 1957-1964 წლებში ვიმოგზავურე პოლინიუმს, ევროპაში, ინდოეთსა და საბჭოთა კავშირში.

სწორედ ამ პერიოდს, 1957-1960 წლებს, ეკუთვნის სიკეიროსის ერთერთი საუკეთესო ნამუშევარი — „მექსიკის რელიეფი პორფირის მის დიქტატურის წინააღმდეგ“, რომელიც ჩაპულტაქეში, ეროვნული ისტორიის მუზეუმის კედლებზეა გამოსახული. აქ გამომიქმულა მუშაოსა დემონსტრაცია, დიქტატორი პორფირი დიას თავის დამქაშებით. მექსიკის სახალხო არმიის სახეიმი მარში, რომელსაც ვილა და საპატა მიუძღვინა.

1960 წელს სიკეიროსი კვლავ დააპატიმრეს, ამჯერად სკაღმეტისა დემონსტრაციამ მონაწილეობისათვის და რვა წლით პატიმრობა მიუსაჯეს. მძიმე პირობებისა და ავადმყოფობის მიუხედავად, ხელოვანი ციხის საკანშიც განაგრძობდა მუშაობას მუყაას ნაჭურზე. 1964 წელს იგი განათავისუფლეს და ჩვეული ენერგიით შეუდგა შემოქმედებითსა და პოლიტიკურ მოღვაწეობას.

სიკეიროსი სიამოვნებით პასუხობდა ყველა შეკითხვაზე.

— რას იტყვით დაზურ ფერწერაზე, თქვენ ხომ ადრე გატყვევებული იყავით ამ სახეობით და დიდი წარმატებებიც გქონდათ?

— დაზური ფერწერის წინააღმდეგი არა ვარ, მაგრამ საკუთარი შეხედულება მაქვს. დაზური ნაწარმოები, უხეშად რომ ვთქვა, სალონებისთვისაა გამიზნული. მას არა აქვს ისეთი მასშტაბურობა, როგორც მონუმენტურ ფერწერას. ამ უკანასკნელს ათასობით ადამიანი ხედავს ერთდროულად. ჩემს ადრინდელ დაზურ ნაწარმოებებს წარმატებით ვიყენებ მონუმენტურ ფერწერაში.

რასაკვირვლია, ამ საკითხში ჩვენი მხატვრები ვერ დაეთანხმებოდნენ მსყვედურს შემოქმედს, რომელსაც დაზურ ფერწერაშიც არანაკლებ წარმატებები ჰქონდა. გვიხსენით თუნდაც შემთხვეული აღგებებიც.

რადგან საღებავები ვახსენეთ, ინტერესს მოკლედული ამ იქნება ორიოდე სიტყვა ვთქვათ იმ ტექნიკურ საშუალებებზე, რასაც სიკეიროსი იყენებს.

— ის, რისი გადმოცემაც მსურდა, მოითხოვდა ახალ ტექნიკას, ახალ საშუალებებს. ძველი მონუმენტური ფერწერის ფრესკული მეთოდი, რასაც რენესანსის ეპოქის მხატვრები და ჩვეიც, ორსოვო, რივერა და მე ვიყენებდით, ასე ვთქვათ, გერმანიურ არქიტექტურის პირობებში აღარ გამოდგებოდა. დავიწყე ესპერიმენტები. 1932 წელს პირველად ფუნჯის ნაცვლად გამოვიყენე აეროგრაფი — პულვერიზატორი, რაც ძალიან მენხმარება დიდი და შრომატევადი სამუშაოების დაჩქარებაში. ამისთვის ბევრი მარტიკა აქვდა; მეც ვიტანჯებოდი, რადგან პირველად არაფერი გამომიდიოდა. საჭირო იყო სპეციალური საღებავების მიგენება და მიჯანე კლდე. როგორც უნდა იყოს საღებავი, რომ შენობის გაერთა კედლი უნდა მოიხატოს? მას არ უნდა ემინდეს წყიმის, ტემპერატურის ცვალებადობის, ერთი სიტყვით, კლიმატური პირობების. ასეთია პირქვითი, ანუ ნიჭოვლელულოზის საღებავი. ამ საღებავებით ღებავენ ავტომატობებს, გემებს. თვითმფრინავებს, მაცივრებს და სხვა.

ახალი სინთეტიკური საღებავების შექმნაში ძალიან დამეხმარა ჩემი მეგობარი მხატვარი და ქიმიკოსი გუბერესი. იგი ისე გაიტაცა ახალი საღებავების შექმნა, რომ თით-

ქის მთლად მიანება თავი მხატვრობას. ხანგრძლივი ძიების შედეგად მან შექმნა „პოლიტექსის“ საღებავები, რომლითაც ამ დიდელ წლის წინათ შევედგე მუშაობას. დასაწყისში მექსიკელ მხატვართა უმრავლესობა სასტიკი წინააღმდეგით იყო ამ საღებავების, შემდეგ ერთი ჩემი ძველი თანამებრძოლი და მეგობარი რივერა დარჩა ძველ პოზიციებზე.

სიკეიროსის მოეწონა ზურაბ წვერეთის ნამუშევრები და რიცა ქართულმა მხატვარმა უთხრა, რომ იგი მიწვევლია ბრაზილიაში საბჭოთა საელჩოს ახალი შენობის მოსამსახურად, გამოცდილმა შემოქმედმა ბევრი კარგი რჩევა მისცა ზურაბს ბრაზილიის კლიმატური პირობებისა და სხვა საუკეთესო გასათვალისწინებლად.

დავი აღფარო სიკეიროსის შემოქმედმა ღრმად ფსიქოლოგიური და ანაჟ დროს უდიდესი სოციალური ქვრადობისა. ესაა მონუმენტური ფსიქოლოგია, რომლის ამოსავალი წყარო ხალხების თავისუფლებისა და უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლაა.

სიკეიროსი, როგორც პიროვნება, მისი მეგობრის, ელენეტიანის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „...ესა უპირველესად ყოვლისა სოციალური კონცეფციებისა და იდეოლოგიური მუშაობის ადამიანი“. ხოლო მისი შემოქმედების კრულ შეიძლება განიხილოს გერმანელი მხატვრის პუბერტ ჰერკომბის გამონათქვამი: „ხელოვნება შენთვისაა, ხალხი:“





# პ რ თ ი

# ლია წერილის

# გ ა გ ო

ხალხურობის ფუძემდებლურ პრინციპებს, გამომდინარეობს ლენინური მძიმე დიქციონარიდან ორი კულტურის შესახებ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, კლასიკური შემკვიდრებისა და დამოკიდებულების შესახებ, მოვლენებისა და ფაქტების ანალიზისას ხელმძღვანელობს პროლეტარული იმპერიალისტი და პირველბათა თიშველი ამოლოცეტიკისა და ყალბი პრიორიტეტის ტენდენციები.

მე შემთხვევით როდი ძეგვზე ამ პრობლემებს. სწორედ ამ პრობლემებისადმი მიდგომაშია შეუთანხმებლობა ჩემსა და დოც. გ. ხარატიშვილს შორის. მოკამათე მხარეთა პოზიციები ამ შემთხვევაში პირდაპირ გამოიყვანება ერთმანეთს. ორი, ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენცია გვერდგვერდ არსებობს, როგორც ორი პარალელური მართობი ხაზი, რომლებიც ათასობებს გადაკვეთებ ერთმანეთს.

აიამი დიდი ხანია დაეკუსუბი და ამიტომაც გავერბოდი კამათს წიგნის „კოტე მარჯანიშვილი“ ოსუსულ თეატრში“ ავტორთან. მაგრამ აი, იგი პირველი გადმოვიდა იერიშზე. შევეცდები, გავარკვიო, ვის მხარეზეა სისართლე. ჩემი წიგნის — „კოტე მარჯანიშვილი“ — მიზანი იყო, მივჩვიებოდა, რომ მარჯანიშვილის სახით ს ა ბ ტ ო თ ა თ ე ა ტ რ ს ჰყავს საბაგალითო ხელოვანი-ინტერესაციონალისტი, რომელმაც, შესაძლოა, X X საუკუნის დიდ რეჟისორთა შორის ყველაზე მეტად ასახა სოციალისტური კულტურათა უ რ თ ი ე რ თ გ ა ვ შ ი რ ი ს ა და უ რ თ ი ე რ თ გ ა მ დ ი რ ე ბ ი ს ღრმა და რთული პროცესი. მან თითქმის მთელი თავისი მიღვაწეობით ქართულ, ოსუსულ, უკრაინულ, ლატვიურ და სხვა თეატრებში ცოცხლად გააზოხცივლა თვით იდეა ამ დიდებულ სინთეზსა.

გ. ხარატიშვილის მიზანი კი, რომელსაც იგი თანმიმდევრულად ემსახურება თავის ყველა ნაშრომში, სულ სხვაა. იგი კარგად ვიცნობი ამ ნაშრომსაც; ესენია — მისი წიგნი (საკანდიდატო დისერტაცია) „კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში“, ამავე დისერტაციის ავტორფურატი, ქუთაისის „საბჭოთა ხელოვნების“ 1965 წლის შეკრებულ და შემდეგ ნომერში გამოქვეყნებული სტატიები. ისეთი მოხსენებელია ავტორფურატი, როგორც სადისერტაციო თემაზე გამოქვეყნებული მასალა. უხდა აღიზნობს, რომ ავტორფურატი ითითებულა ავტორზე ამავე ქურნლის თეხზე ხომერში მითაცხეული სტატია, მაგრამ არც ხსენებულ ნომერში და არც „საბჭოთა ხელოვნების“ სხვა რომელიმე ხომერში ასეთი სტატია არ აღმოჩნდა. გასაცხრობა, მაგრამ ფაქტია, რომ უიფერნისტეტის სათადადო სამეცნიერო საბჭო და უმაღლესი საატესტაციო კომისია შევდომას იქნენ შეყვანილი...

ყველა ამ თავის ნაშრომში გ. ხარატიშვილი თანმიმდევრულად (ამ ღრმისგან მას ვერ წავართმეო!) იცავს კონცეფციას მარჯანიშვილის სრული დამოუკიდებლობისას ვისივე გავლენისაგან, ვისთანვე შემოქმედებითი კავშირითიფიციონისაგან. ამ პათოსითაა გასასკულული „ლია წერილიც“, რომელიც არა მხოლოდ ჩემი წიგნის კრიტიკას შეიცავს, ამაჟღერ შეხედულე ბათა მთელი სისტემატა ხელოვნების მოვლენებზე, გამოსატყულება მტდარი მეთოდოლოგიური საფუძვლებისა, რომლებზეც, სამსწრაზოდ, ჯიუტად დგას „ლია წერილის“ ავტორი, და აქ მთავარი ის კი არის, თუ რამდენჯერაა მოხსენებული ჩემს წიგნში ხ. ქიფოჯი, რამდენჯერ დაუდგამს ხარჯანიშვილს ა. ჩხეიჯის პიესები, იყო თუ არა ვლ. ხენტიროვი-დახინკო, ცხობიერების ბრჭყალებში“ და „პირველი“ დადგმა ხელმძღვანელი (ყოველივე ამის შესახებ მე ქვემოთ ვილაპარაკებ), აქ მოვყვარება გ. ხარატიშვილის ყ ე თ ო დ ო ლ ო გ ი უ რ ი პ ო ზ ი ც ი ა, მისი

## ეთერ გუგუშვილი

შურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1973 წლის მეშვიდე ნომერში გამოქვეყნებულია დოც. გ. ხარატიშვილის „ლია წერილი“ ამ სტრუქტურის ავტორისადმი, სათაურით „წიგნი დიდ რეჟისორზე“.

ჩვეულებრივად, პირად წერილს ვასუსობენ ხოლმე, მაგრამ, გულახდლიად რომ ვთქვათ, არ მინდა პირადი მიმოწერა გაუმართო ჩემს ოპონენტთან, რადგან მეტად ხერხიოზულად მიმჩინია ჩვენი პოლემიკის მიზანსა. ამასთანავე ერთობ სხვადასხვაგვარია ჩემი და მისი თვალსაზრისი ხელოვნებაზე, თეატრზე, ეთიკაზე და თვით კოტე მარჯანიშვილზე. ამავე დროს უფლება არა მაქვს, დუმილით ავუარო გვერდი პრობლემებს, რომლებიც აღძრულია გ. ხარატიშვილის „წერილში“. რაკი საკითხი ეხება არა მარტო ჩემი ნაშრომის პრესტიჟს, არამედ კოტე მარჯანიშვილის პიროვნებას, მის ღვაწლსა და შემოქმედებას — ქმშმართება უნდა აღდგეს.

როგორც ყოველ მეცნიერებს, თეატრმცოდნეობასაც კვლევის საკუთარი მეთოდები გააჩნია, თავის მეცნიერულ ძიებებში იგი ეყრდნობა ხელოვნების პარტიკულობისა და





მიდგომა ხელოვნების მოვლენებისა და ფაქტებისადმი. პირველ ყოვლისა, სწორედ ამას უნდა ვიმსჯელოთ.

გ. ხარატიშვილს არ მოსწონს ის გარემოება, რომ ჩემი წიგნის ერთ-ერთ თავს, სახელდობრ, მეორე თავს (რომელიც მოიცავს პერიოდს დაახლოებით 1897 წლიდან 1906 წლამდე) ეწოდება „ჩხოვნიანი და გორაკისანი ვიწარა“. როგორ? კითხულობს ჩემი ოპონენტი, რა შუამია აქ ჩხოვნი? განა ასე დიდად აინტერესებდა იგი მარჯანიშვილს, განა ასე მხიარად დავადა მის პიესებს? დიდა ამაზე — სულ ათვრედ დადავა (სწორედ ეს ციფრია აღნიშნული „დაა წერილობით“, ხოლო დასახელებულია 9...), მაგრამ ნება მიბოძეთ, გავასწენო დოც. გ. ხარატიშვილს, რომ ჩხოვნი პიესები მარჯანიშვილმა დადავა არა 9 ან 10-ჯერ, არამედ 22-ჯერ. მან ოთხჯერ დადავა „ძია ვანო“ (ვატკა, 1901 წ. იანვარი, რიცხ. 1904 წ. მარტი, ხარკოვი, 1907 წ. 12 იანვარი, ოფესა, 1908 წ. 1 სექტემბერი); სამჯერ — „სამი და“ (რიგა, 1904 წ. 2 ოქტომბერი, კიევი, 1907 წ. 1 სექტემბერი, როსტოვი, 1914 წ. 5 სექტემბერი); ორჯერ — „ივანიანი“ (რიგა, 1904 წ. 21 სექტემბერი და 1905 წ. იანვარი); ერთხელ — „ალუბისის ბაღი“ (პერმი, 1904 წ. ივლისი); ორჯერ — „ქორცილი“ (უფა, 1902 წ., ნოემბერი, რიგა, 1905 წ. 6 ოქტომბერი), ერთხელ — „დათვი“ (სარატოვი, 1906 წ., 4 აგვისტო), თითოჯერ ინსცენირება მოხორციელდა „ბოროტყმარსაბული“, „ქიორეგია“, „უნეტერ პრიშიბაბევი“ (ხარკოვი, 1905 წ. ნოემბერი), „გრემელი ენა“, „კარგი დასასრული“, „უკანასკნელი მოპატიჟიქალი“ (რიგა, 1905 წ.). დაუხსენებელი მოწყალებით (თარიღი დადგენილი არ არის) ის რიგაში დადავა „რუბილუს“ და „ხელის თხიფანა“, ქერჩეში 1899 წელს ატროვის როლს თამაშობდა „ძია ვანო“-ში.

და აი, თვითონ განსაკუთრებით დადგომე ნაწარმოებთა რედაქციის მხრივ მარჯანიშვილის შემოქმედებაში ჩხოვნი თურმე პირველ ადგილზე დგას. ისტორიკოსის პიესები მან 17-ჯერ დადავა, იხიენისა — 13-ჯერ, გორკისა — 12-ჯერ, ხოლო მისთვის ყველაზე საყვარელი მილიერისა (როგორც გ. ხარატიშვილი ამბობს) მხოლოდ — 4-ჯერ.

მაგრამ მთავარი, რასაკვირველია, ციფრები არ არის. ჩვენ ეს ფაქტები მოვიტანეთ სოხუტისთვის, რაც ესოდენ უყვარს დოც. გ. ხარატიშვილს. მარჯანიშვილის მიწრაფება ჩხოვნიკენ, შემთხვევითი როდი ყოფილა და ამ საკითხს უნდა მივუდგეთ არა მშრალი ციფრებით, არამედ ფაქტების ანალოზით. მთავარი ის არის, რომ, როგორც ვ. შვიდინი იუწყება, ჩხოვნი იყო მარჯანიშვილის საყვარელი მწერალი. მარჯანიშვილმა მას უწოდა „დრამატული ხიფიზინის მამა“.

თეატრის, როგორც ეპოქის მოწინავე იდეების გამომხატველი ხელოვნების, გავგება ინთავითვე წარმოადგინდა ახალაზრდა მარჯანიშვილის ესთეტიკური მიწრაფის უპირველეს და ყველაზე მტკიცე საყვედურს. როდესაც მარჯანიშვილი საქართველოდან რუსეთში ჩავიდა ორი საუკუნის მერხაზე, ეს მრჩამში დაკავშირებული იყო რეალისტურ წრითაბთან, რომელიც მან მიიღო ქართული თეატრის კორიფორმის (ლ. ალაუქი-მეხსიშვილი, ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია, კ. ყვიანი, კ. მესხი და სხვ.) ურთიერთობაში და იგი სასებით შეთანხმებული იყო მარჯანიშვილის გატაცებებთან ქართული სასცენო ხელოვნების პერიოკულ-რომანტიკული სულისკვეთებით. ეს მრჩამს კიდევ უფრო მეტ აზრს და მნიშვნელობას იძენდა მაშინდელ, რევოლუციის წინანდრინდელ რუსეთში. მარჯანიშვილი მისიწრაფოდა სახალისკენ და იმდროინდელი თეატრალური ცხოვრების სახალხეთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ა. ჩხოვნი-სა და მ. გორკის დრამატურგია. ამ ორი მწერლის ქმნილებებში პოლობდა ახალაზრდა მარჯანიშვილი თანამედ-

როვეობის სუნთქვას და მთელი გულთ მისიწრაფებებში.

მაგრამ ეს მსჯელობა ყოველგვარ აზრს ჰკარავს იმ თუხისთა წინაშე, რომლებიც გ. ხარატიშვილმა წამოაყენა ჩხოვნი შესახებ. ჩემი აზრით, ეს თუხისთი მოწოდებს არა მარტო იმას, რომ გ. ხარატიშვილს კარგად არ ესმის ჩხოვნი დრამატურგია, არამედ იმასაც, რომ იგი ღრმად ცდნდა მეთოდოლოგიის საკითხებში. „ლია წერილობით“ იგი წერს: „ესხალია, კ. მარჯანიშვილს 1914 წლიდან გარდაცვალებამდე (1933 წ.) ვ. ი. თითქმის ოცი წლის მანძილზე, არც რუსულ და არც ქართულ თეატრში, ა. ჩხოვნი-ვის დრამატურგისათვის არ მოეპოვებოდა და ეს მისთვის, როგორც რევოლუციონერი შემოქმედისთვის, კანონმომრეცი იყო. როგორც მოგვსუნებთა, ა. ჩხოვნი-ს პიესებში არ არის სოციალისტური რევოლუციონისთვის მეტრძლი გმირი, რაც ასე აუცილებელი იყო ახალ, თვითმპყრობელისთვის და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ მეტრძლი თეატრისთვის, რომლის მსახურიც კ. მარჯანიშვილი იკავებდა“. (ხაზი ჩემია, — ვ. გ. 34).

ჯერ ერთი, თა არის ეს ახალი თეატრი, რომელიც იბრუნებს თვითმპყრობელობისა და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ 1914-1933 წლებში? ამ ფორმირების ბუნდობანება და გაურკვეველობა მართლაც რომ განსაკვირვებელია. და მეორეც (და ესაა მთავარი!), გ. ხარატიშვილის ლიკი-ის მიხედვით, მარჯანიშვილს რევოლუციური აღმავლობისა და საბჭოთა წყობილების წლებში არ შეგწოლ და არც უნდა დაედავა ჩხოვნი, შექაპირის, ლოპე დე ვეგას, მილიერის და, საერთოდ, აგრც ერთი კლასიკოსის პიესები, გარდა გორკისა, რადგან მხოლოდ გორკის პიესებში მოქმედებენ თვითმპყრობელობისა და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ მებრძოლი რევოლუციონერები.

და ეს იყრებოდა დღეს, XX საუკუნის 70-იან წლებში იწყებოდა შავით თეთრად.

როგორც ჩანს, საჭიროა ვურიოთ გ. ხარატიშვილს, უფრო გულმოდგინედ წაიკითხოს ვ. ი. ლენინის გენიალური წერილები ლევ ტოლსტოის შესახებ, უფრო ღრმად გააზროს ვ. ი. ლენინის მოძღვრება კლასიკური მემკვიდრეობისადმი დამოკიდებულების საკითხებზე.

გ. ხარატიშვილი უარყოფს არა მარტო ა. ჩხოვნი-ის როლს მარჯანიშვილის შემოქმედებაში, არამედ მოსკოვის მცირე თეატრის მნიშვნელობასაც დიდი ქართველი რეჟისორისთვის. აღბათ მას სასებით დაეკავებოდა ის შემოქმედებითი ურთიერთობანი, რომლებიც ისტორიულად არსებობდა მოსკოვის მცირე თეატრსა და ქართულ თეატრს შორის, დააიწყნდა, რომ მცირე თეატრი არა ერთხელ ჩამოსულა საგანტროლო საქართველოში, რომ ქართული თეატრის კორიფორმები დიდი პატივსცემით გაიკორიდნენ ამ თეატრის გმირულ-რომანტიკულ ტრადიციებს, რაც დაკავშირებული იყო მ. შჩალოვის, მ. ერმოლოვის, ა. იუვილის, ა. ლენკის, ნ. რიბაკოვის და სხვების სახელოვან, რომ მცირე თეატრის ერთ-ერთი მსგევერი იყო ჩხოვნი თანამემკვირვლე ა. სუშინათოლი-იუვინი, რომ მცირე თეატრის გმირულ-რომანტიკული სულისკვეთება ასე გასაგები იყო ქართველი ხალხისთვის.

დისონანსად გაისმის ამ ურთიერთობათა ისტორიის ფონზე გ. ხარატიშვილის სიტყვები: „იმდენად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან მცირე თეატრის მხატვრული ტრადიციები და მარჯანიშვილის ნოვატორული მეთოდი, რომ გ. ხარჯანიშვილის მისულა მცირე თეატრში მართლაც გასაყარი იყო. კ. მარჯანიშვილი — ყოფილი თეატრის გმირულ-რომანტიკული სულისკვეთება ასე გასაგები იყო ქართველი ხალხისთვის.“



შევეჯა ერთმანეთს კ. მარჯანიშვილი და მოსკოვის სამხატვრო თეატრი. (გ. ხარატიშვილი „კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში“, გვ. 15).

მაგრამ ეს ვერ კიდევ ყველაფერი არ არის. გ. ხარატიშვილს, როგორც ჩანს, თვდებოდადამდამ გამოეპარა სხვა გაუმომბინე; მას დაევიწყდა, რომ მცირე თეატრთან მარჯანიშვილს ავაკონტრბდა ორი არსებითი მომენტე: ერთი მხრივ — ეს იყო მისი ადამგანზღობის დროისდელი მთაბეგდელიმანი. მცირე თეატრი იყო პირველი რუსული თეატრი, რომელიც იმისა მარჯანიშვილსა საქართველოში ვერ კიდევ თავისი აქტიურობითი მოღვაწეობის განთავადესე. სწორედ ეს იყო მარჯანიშვილის პირველი შეხვედრა რუსულ თეატრთან. მეორე მხრივ — მცირე თეატრის კულტურსუფვედა მარჯანიშვილის ოჯახში. ამის შესახებ მოვიტან რამდენიმე სტრიქოს ჩემი წიგნიდან: „მცირე თეატრთან რეჟისორის შემოქმედებითი ურთიერთობის კანონზომიერება მთულდებნული არ იყო. მარჯანიშვილის მეუღლის ხადდედა ქეთევანის პაპამ — ცხოვრება კომიკა-ბუნება განსილ თეოკოვან მთელი თავისი ცხოვრება ამ თეატრს შესწრა. მცირე თეატრში მუშაობდებ აგრეთვე დ. ქეთევანის დედა და მამა — მსახიობები ალექსაიდა და დიმიტრი ქეთევანები. ბუნებრივია, რომ მცირე თეატრის — ამ სათეატრო აკადემიის კულტურსუფვედა ქეთევანის ოჯახში. ეს გარემოება განელება იქნისა მარჯანიშვილსე.“ (გვ. 11).

მთავრველი აღბათ მიხედება, რომ ჩემი აზრების პოპულარიზაციასთვის როდღი მოვიტანე ეს ციტატა, დედა ქეთვილის „ავტორი მისაქმედებებს, ომთ თითქმის ჩემ ჩემს ოცენით დაევიწყე ნ. ქეთვილი, რომ მას ვიხსენებე მთოდ შეთხვევიდან შეთხვევაამდე, ამ როგორც მარჯანიშვილის ბუნუაისისტს. ვფიქრობ, ვაითხველი უკვე დარწმუნებდა, რომ დ. ქეთვიანს ორღი მარჯანიშვილის შემოქმედებითი ბოგრაფიაში სწორედ თვითონ გ. ხარატიშვილსა დაევიწყა და მიუქმალა.

აგათამ განვაგროთ ჭეშმარიტების ძიება. შევეხები მოსკოვის სახატვრო თეატრს, როდის მიმართება „დედა ქეთვილი“ ავტორი ისეთსავე დამოკიდებულებას იჩენს, როგორსავე ჩეხოვისა და მცირე თეატრის თითარი. იგი ცდილობს ყოველმხრივად და სოულიად გათმოს და დამართოს მარჯანიშვილი ამ თეატრსა და მის ხელმძღვანელებს, არაფერი ნახოს საერთო მათ შორის. გ. ხარატიშვილის მეუღლია მიპასუხოს: მე ხომ მაქვს ჩემს წიგნში ასეთი ფრაზა: „კ. მარჯანიშვილის მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მუშაობის წლები (1910-1912) მეტად დიდი მნიხეულობისა როგორც თვით კ. მარჯანიშვილისათვის, ასევე სამხატვრო თეატრისათვის. კ. მარჯანიშვილს აქ მუშაობა მოუღდა კ. სტანისლავსკისა და გ. ნემიროვი-დანიჩენისთან სწორედ იმ წლებში, როდესაც ყალიბდებოდა სეველი ხელოვნების ახალი შემოქმედებითი ავიდობი და პოზიციები. ამასთან, პირადმა შემოქმედებითა კონტაქტის თეატრის ისეთ დიდ ოსტატებათა, როგორებიც იყებენ კ. სტანისლავსკი, ვ. ნემიროვი-დანიჩენი და თეატრის სოცენიტი სხვა მუშაკები, (იგი ასევე თეატრში ახლი გაეცა კორდღი კრების მუშაობისა) როგორც შემოქმედმა ძალიან იფერი რამ შესინა“ (გვ. 68).

ეს ხომ მართლაც მარჯანიშვილისა და სამხატვრო თეატრის ურთიერთობის აღიარებაა! დიან, ფორმალურად თითქოს მართლაც ასეა. მაგრამ, არსებითად, საქმე სრულიად სხვაგვარადაა. გ. ხარატიშვილის წიგნიდან მოტანება ამ ციტატის არც ერთი დებულება არამე თუ არ არის გახსნილი და დასაბუთებული, ავტორი არა მარტო არ გვიჩვენებს თუ კონკრეტულად რამე გამოხატება ეს კონტაქტები, არამედ, პირიქით, მთელი თავისი შემდგომი არგუმენტაციით იგი ან სასველით ქმალავს ამ პირობებს ან

არსებითად უარყოფს. მოვლენებისა და ფაქტების თვალმყოფლობითი ახალისის საცვლად, მისი მავიერ, რომ თუკუნდა მიახლოებით, ოღნავ მაცინ ადადღინის ის სპექტაკლები, რომელიც მართლაც დამოუკიდებლად შექმნა მარჯანიშვილმა სამხატვრო თეატრში („სცოვრების ბრჭყალებში“, „პერ გიუბტი“), გ. ხარატიშვილი ყოველთვის ყურადღებას ამახვილებს უნივერსულ, წვრილმან, არადამახასიათებლად ფაქტებზე, ისეთებზე, რომლებიც არ ექვემდებარებათ მეცნიერულ განსოგადებას. მაგალითად, თავის ავტორფერატში იგი საიმომენით განდებეცემს გაუთხკევისკათა მისლ-კამოქვეყნებულ უხას ველტების იმის შესახებ, რომ მარჯანიშვილის ერთ-ერთი სპექტაკლში სცენანუე ცოცხალი გოჭი გამოიყვანეს:

«Нам из Москвы на торжество  
Его прислал сам Станиславский...  
От Станиславского свиньи,  
Свиньи художественной!..»

მაპატვის მეთხველმა, რომ იძულებული გავხდი მომეტანე ეს უხასი სტრიქონები. მაგრამ სავესით ნათელია, რომ გ. ხარატიშვილი ამ სტრიქონებს იმომწებს თავისი მცდარი კონცეფციის სასარგებლოდ კ. სტანისლავსკის პირივნების შესახებ — ყოველგვარი ისტორიზმის პრინციპის გარეშე, იმის გაუთვალისწინებლად თუ რომელ გოჯაში და რისთვის იკურებოდა ყოველივე ეს. ამავე დღოს თავის წიგნში „კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში“ იგი ოატრმად სავესით უკლის გვერდს ისეთ უაღრესად მნიხეულთა დოკუმენტს, რომელიც იმავე გაუთხით იყო გამოქვეყნებული: მარჯანიშვილის ძებრ ამ გაუთხითის კოპიოხდებლობის მიყმულ ინტერვიუ. ამ ინტერვიუში კ. მარჯანიშვილი ლაპარაკობს იახე, ოაც სავესით თანახმუნდა სამხატვრო თეატრის ძირითად პოზიციას — თეატრის მალად იდურობაზე, მის ანამდებოვე სუნთქვაზე, მისი აუცილებლობაზე, ომთ თეატრი უღდა ოცის ცხოვრების ტრიბუნა და ვსახებრებოდეს ხალის ინტერესებს. მართლაც იმე ფსადადებელია მარჯანიშვილიან ასეთი გამოსვლიან მნიხეულთა იდმორბელი რუსული თეატრალური ცხოვრებისთვის. მაგრამ გ. ხარატიშვილს ასეთი რამ ორღი აინტერესებს.

იმის საცვლად, რომ გამონახოს და გამოარკვეოს საერთო, დამახასიათებელი მომენტი (სადაა უნდა გაირკვეს ასეთ ურთიერთობათა საკითხი, თუ არა იმ წიგნში, რომელიც ეძებება რუსულ სცენანუე მარჯანიშვილის მოღვაწეობას), გ. ხარატიშვილი მუდამ გართულია „კონფლიქტურ სიტუაციების“ გამოარკვევით. ყველაზე მეტად მას ის „პრობლემის“ აინტერესებს, იყო თუ არა მარჯანიშვილი „ჩამოღების“ დამდებელი სამხატვრო თეატრში, დამოუკიდებლად დაღდა მას თუ არა „სცოვრების ბრჭყალებში“ და „პერ გიუბტი“. ეს საკითხები მართლაც იმასწორებენ ინტერესსა და ყურადღებას, მაგრამ რატომ უნდა შევეცადოთ ასეთი „ძიებითი“ ყველაფერი დანარჩენი? ხომ შეიძლება ამის შესახებ თქვლითი გაცოლებით მოკლედ და ამასთანავე უფრო გარკვევით, როგორც ეს გააკეთა 1936 წელს გ. კოიფენი, სწორედ იმ კრიტიკაში, როდის შესახებაც ასე მკაცრად წერს „დედა ქეთვილი“ ავტორი, გააგუთა კარგად და დიდი ტაქტით.

სამწუხაროდ, ასე არ მოიქცა გ. ხარატიშვილი. იგი სრულიად უსადუქმლოდ მართლებს, თითქოს მე ვე. ნემიროვი-დანიჩენის ვაცხადებდებ სპექტაკლებს „სცოვრების ბრჭყალებში“ და „პერ გიუბტის“ დაღმამათა ხელმძღვანელოდ და უარყოფდებ მარჯანიშვილის დამოუკიდებლობას ამ დაღმებში.

ვიმეორებ, გ. ხარატიშვილს ძლიერ უყვარს სიხუსტე





ცირებობისას. იგი წინააღმდეგაა „მაკრატლისა“ — სხეი-  
ნა აზრების შეგვეცხა. თეთრო კი ასეთი „მაკრატლით“  
მართლაც რომ ვირტუოზულად კრეჭს სხვის აზრებს. დიას,  
მე ვერ, რომ ნემროვი-დანჩენკო და ნი შუკო ი  
იყო ხელმძღვანელად დადგინა „ცხოვრების ბრტყალები-  
ნი“. მაგრამ და ნი შუკა ჯერ ხომ კიდევ არ ნიშნავს  
ხელმძღვანელსა. ნემროვი-დანჩენკო სინამდვილეში  
არ ყოფილა ამ დადგინის ხელმძღვანელი. და არ არს  
ვერ ამის შესახებ ჩემი წიგნის 147-ე გვერდზე: „ძმები  
საკრამაზოვიანი“ შემდეგ ნემროვი-დანჩენკო მარჯანი-  
შვილი შესავაგნა გაცნობად გნუტ ქაშისენს, „ცხოვრების  
ბრტყალებში“. თეატრის ხელმძღვანელი თეთრო სერად  
დაგვეცხა ეს პიესა, მუშაობდა მის ვადაკეთებელს, მის სკე-  
ნურ განხორციელებაზე. ძნელია თქმა, თუ რამ ვადაწყვე-  
ტიდა ნემროვი-დანჩენკოს პიესა მარჯანიშვილისთვის  
განაღება. უნებრ ამის მიზეზი იყო ის, რომ ნემროვი-დანჩენ-  
კოს ეს იყო დაიწყო ს. თუგვერის პიესას „Misericere“  
მუშაობა და ამან გაიტაცა იგი, ანდა შეაძლებელია, ახალ-  
გაზრდა რეჟისორმა საბოლოოდ დაიმსახურა ხელმძღვანე-  
ლის ნიშნა და დაბადა მასში სურვილი მარჯანიშვილის  
დამოუკიდებლობა გამოეცადა“ (გვ. 147).

და შემდეგ, სპექტაკლის მთელი ანალიზის მანიძლეზე,  
მე ხასჯასმით აღვიწინავ მარჯანიშვილის ასეთ დამოუკი-  
დებელ მუშაობას. კიდევ მეტი — მივიღარ იმ დასკვნამ-  
დე, რომ ეს სპექტაკლი იყო სრულიად საწინააღმდეგო სკე-  
ნატორი თეატრის მეთოდისა, რომ არც ნემროვი-დანჩენ-  
კო და არც სტანისლავსკი აღფრთოვანებულნი არ იყვნენ ამ  
დადგენით. მამ რატომღა ამასიწინავს გ. ხარატიშვილი ჩემს  
აზრს: ეს ყოვლად შეუფერებელია პოლემიკის ეთიკისთვის.  
„საბჭოთა ხელოვნების“ მეთოდებს ხომ შეუძლია დანი-  
სტრირდეს ამ საკითხით, აიღოს ჩემი წიგნი და შეაბრუნოს.  
მაინც „ლია წერლის“ ავტორი უხერხულ მდგომარეობაში  
აღმოჩნდება...

იგივე უნდა ითქვას „პერ გიუნტის“ შესახებაც. დიას,  
ამ დანგინის ხელმძღვანელადც ნემროვი-დანჩენკო იყო  
და ნიშნული, მაგრამ ფაქტიურად მას არ გაუქვეყნა ასეთი  
ხელმძღვანელობა დადგინისთვის და სწორედ ამას ვამტკი-  
ცებ მე ჩემი წიგნის თხოთმეტ-ნახევარ გვერდზე. (იხ. გვ.  
გვ. 162-177). ისეთ დასკვნამდე მივიღარ, რომ „პერ გი-  
უნტის“ ისევე როგორც „ცხოვრების ბრტყალებში“ მარჯა-  
ნიშვილი მიიღებდა შექმნა სინთეტური სანა-  
ხაობა... როდესაც მე რაჯანიშვილი სპექტაკლს  
ქმნიდა, რომეშიაც ასე რთულად გადახილართა სხვადა-  
სხვა აზრობები და სტილისტური ნახები, იგი, როგორც  
რეჟისორი, მთელი თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობის  
სამოვლენას ცდილობდა. მან თავი მოუყარა ყველა გამომ-  
სახველ საშუალებას და, როგორც ყოველთვის, ხელგაშლილ-  
დად, მისთვის ჩვეული გუნებითა და ტემპერამენტით მი-  
მართა ამ საშუალებას“ (გვ. 170-171).

გ. ხარატიშვილს ხელს არ აძლევს ყველაფერი ის, რაც,  
თუნდაც შორეულად მივიშობს რაიმე საერთოს მარჯანი-  
შვილსა და სტანისლავსკის შორის. იგი ჩემს სიტყვებს ან-  
კლავებს კონტექსტიდან და წაბნა-კუნბნა ატრიალებს,  
თეთრობურად გადასვამს ერთი ადგილიდან მეორეზე და  
ამით აკინებს თვით პრობლემის მნიშვნელობასაც.

მე არა მაქვს საკამო ადგილი და შესაძლებლობა, რომ  
განვიხილო მისი ყველა მანაიუალაცია და განხვალავო ჩემი  
აზრები იმ ლოგიკური თანმიმდევრობით, როგორცდაც ისი-  
ნი ჩემს წიგნშია წარმოდგენილი. მაგრამ თუ მიმეტზე  
მინც მინდა გაავსახვილო მითხრობის ყურადღება.  
თავის „ლია წერლიში“ (გვ. 38) გ. ხარატიშვილს მო-  
უქვს კონტექსტიდან ამოვლელონი ჩემი ფრაზა: „მარჯანი-  
შვილის მიერ პიესისა და სპექტაკლის „საერთო აზრის“,  
ხილო უშუალოდ ამის შემდეგ, „მსახიობთა აზრის“ ძიება,

უნებლით იწვევს ასოციაციას სტანისლავსკის „მოდერნიზ-  
მისათა როლის“, ზემოცნასა“ და „გამგოლინი მოქმედებ-  
ბისა“ შესახებ“.

არა მარტო მითხველი, არამედ მეც, წიგნის ავტორი,  
გაკვირვებით ვკითხვობ კონტექსტიდან ამოვლეულს და  
სწორედ ამიტომ გაუგებარ ამ სიტყვებს. რა არის ეს „სა-  
ერთო აზრი“? რას ნიშნავს „მსახიობთა აზრი“? რის შე-  
სახებაა აქ ლაპარაკი?

გ. ხარატიშვილი ან განზრახ ცდილობს გააბუნდოვა-  
ნოს საკითხის არსი, ან სასებით ვერ გარკვეულა ამ არს-  
ში.

ჩემს წიგნში გ. ვფიქრობ, სასებით ნათლად და გარ-  
კვეთით არის ნათქვამი: „ტექსტზე, მისი სიღრმისეული  
აზრის, ანუ სტანისლავსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ქვე-  
ტექსტიც გახსნაზე მუშაობას მარჯანიშვილი მიჰყავდა  
იმ დასკვნამდე, რომ რეჟისორისათვის მთავარი ამოსხნას  
დასკვნა და მუშლის მისი მისადაგება თეატრის არსებულ  
ძალეებთან, რაათა მსაყრებზედა, რაც შეიძლება უკეთ აღვი-  
ქვას იგი“, „საქირათა რეჟისორი და სპექტაკლის ყველა  
მონაწილე ყოვლანად გაგრევენ ავტორის აზრში. საქირათა  
უწინარეს პირებისა კარგად აუღოს ალოო პიესას, კარგად  
გაითაროს იგი. მსახიობებთან პიესის განხილვის, საკრ-  
თო აზრის, რაც მთავარია, მსახიობთა  
აზრის შემუშავების (ხაზი ჩემია — ე. გ.) შემ-  
დეგ უნდა მოხდეს პიესის მოზანსახველს მონახვა“ (გვ.  
535) და შემდეგ განმარტავს: „მარჯანიშვილის მიერ პიე-  
სისა და სპექტაკლის „საერთო აზრის“, ხილო უშუალოდ  
ამის შემდეგ, „მსახიობთა აზრის“ ძიება, უნებლით იწვევს  
ასოციაციას სტანისლავსკის მოძღვრებასათა როლის, ზე-  
მოცნასა“ და „გამგოლინი მოქმედების შესახებ. აქ არ  
არის და არც შეიძლება იყოს პირდა-  
პირი და მთხვევა, 1929 წელს (სწორედ ამ პერიო-  
დისა შემოთ ციტირებენ სარ რეჟისორისა) შეიძლება  
მარჯანიშვილისთვის არც იყო ცნობილი სტანისლავსკის  
მიერ ამ შესხვლებების მწყობრი თეორიული დასაბუთება,  
მაგრამ ინტიუიციას, საკუთარ დიდ შემოქმედებით გამოი-  
რღებდას (აქ გამოირცხვლები არ არის სტანისლავსკისთან  
პირადი ურთიერთობა) იგი მიჰყავდა იმ ამსახველ მო-  
ზიციებთან, რომლებიც განასხვურებდნენ თვით სტანის-  
ლავსკის ძიებას იმ მიმართულებით. სტანისლავსკის მიხედ-  
ვით ზემოთაა განუწყვეტელი უნდა წარმართავდეს რო-  
ლის მინჯანს ცხოვრებისა და შემოქმედების მიხსნას, „ი  
რატომ არის მსახიობის პირველი საზრუნავი ის, რომ მხედ-  
ველობიდან არ გაუშვას ზემოცნასა. მისი დავიწყება ნიშ-  
ნავს — განსახიერებელი პიესის ცხოვრების მარჯანი-  
შვილს“ (სტანისლავსკი). ახლა მოვებრუნდეთ მარჯანი-  
შვილს. მისი აზრით, მსახიობის პირველი, ანუ როგორც  
თეთრო ამბობს, „მთავარი ამოცანა“ შემოქმედისა აზრი,  
რაც მის თამაშს გასდის ლოგიკურს, თანმიმდევრულს, მი-  
ზანსწრავლულს „საერთო აზრისაკენ“. (სტანისლავსკის მი-  
ხედვით, სწორედ ეს საერთო, საბოლოო, მთავარი მიზა-  
ნია — „ზემოცნა“). მარჯანიშვილს უნდა იხედ ვერ წარ-  
მოუდგენია პიესის სწორად, საზრისიანად წაითხვდა და  
მისე მუშაობა“ (იხ. ჩემი წიგნის გვ. 535-536).

ეს წარმოადგენს ვფიქრობ, რომ ყოველივე ეს სრულიად  
არ წარმოადგენს ირონიას და დაცინვის სავსეს. აქ ლაპა-  
რაკია ორი სხვადასხვაგვარი ხელოვნების რთულ ძიებათა  
შესახებ, ორი ხელოვნების, რომლებსაც მიუხედავად ერთ-  
მანეთისაგან ღრმა განსხვავებისა, მთავარი, არსებითში  
ბუერი მათ აღმოჩნდათ საერთო. და განა ხანგრძობი არ  
არის დავაგეგმობი, მიუხედავად მათი ერთგული და მხატ-  
ვრული სხვადასხვაობისა, რა ქმნიდათ მათ საერთო?  
აი, კიდევ ერთი მაგალითი „ერთიანობის“ პრობლემა-  
საში გ. ხარატიშვილის მოუთმენელი დამოკიდებულები-







ახლა რამდენიმე სიტყვა ა. ამბეტელის „ლამარას“ შესახებ. გ. ხარატიშვილი არ ეთანხმება სპექტაკლის ჩემულ შეფასებას. იგი განსაკუთრებით უარყოფს და ეწინააღმდეგება ჩემს მოსაზრებას, რომ ამ სპექტაკლში ეგზოტიკასა და ეთნოგრაფიის ელემენტები გვსდევდა. „თქვენ, — წერს იგი, — და წერილი“ (გვ. 37) — არამც თუ „ლამარა“, ს. ამბეტელის არცერთი სპექტაკლი არ გიბასავი და, როგორც ჩანს, შუაგულში მასზე განაყენებულ პირთა სიტყვებით და არა ოფიციალური დოკუმენტებით.

არ ვიცი რომელ განაყენებულ ადამიანებს გულისხმობს ამ ძემთხვევამ გ. ხარატიშვილი. ერთი თუ უმეტესია, რომ ამ „და წერილის“ ავტორს ავიწყდება თეატრმცოდნეობის, როგორც მცენიერების სპეციფიკური თავისებურება. მას აბაბთ დაავიწყდა ისიც, რომ თეატრმცოდნეობა თავის ძიებებში ხშირად ძიძარათავს ხოლმე სპექტაკლებს, რომლებიც რეალურად უკვე აღარ არსებობს, „აღადგეას“ მათ, აღწერს გარდაცვლილ მახსობთა ხელოვნებას, ბ. ზელინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, თეატრის „ცოცხლობა მხოლოდ აყვითნა იმ არსებობის წარსულში“. ცხადია, ამ სპეციფიკის არცდენამ შეუძალა ხელი გ. ხარატიშვილის იმანთ, რომ თავს წიგნში ვერ მოგვცა თეატრმცოდნეობის რიგში ანალოგიური მარჯონაშვილის იმ სპექტაკლებსა, რომლებიც მას არ უნახავს. საერთოდ მთელ ამ წიგნში, რომელსაც თეატრმცოდნეობის ხაზობის პრეტენზია აქვს, არცერთი სპექტაკლი არ არის აღწერილი, დანახაათებული და პროფესიულად განალოზებული. განა შეიძლება ჩემს დროში ამგვარად ვწერა თეატრზე, თეატრის ისტორიაზე?

მაგრამ დავებრუნდეთ „ლამარას“. დიახ, მე არ მინახავს ეს სპექტაკლი, მაგრამ ვსარგებლობდი წყაროებით, ლიტერატურით, დოკუმენტებით, როგორც ეს ჩვეულებრივად მივიღებთ თეატრმცოდნეობაში. მივხატოთ ამ მასალებს, ავიღოთ მავალითავე კრებულთა „რუსთაველის თეატრი“, რომელიც ა. ამბეტელის უშუალო მონაწილეობით გამოცხადდა რუსთაველის თეატრის მუზეუმში თბილისში, 1934 წელს. მაშინ ამ თეატრის ხელმძღვანელი ამბეტელი იყო. კრებულის მესუეთ-მეექვსე გვერდებზე მოთავსებულია მამიძელე განათლების სახალხო კომისიის აკ. თათაროშვილის (რომელსაც ნ ა ნ ა ხ ი ჰ ჰ ი ს და „ლამარა“) — წერილი. მასში ნათქვამია: „გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა „ანსორ“-ის დადგმას, რომელიც რუსთაველის სახელობის თეატრის უდავო გამარჯვება იყო, რადგანაც იგი იძლეოდა ნაციონალური ფორმების საუკეთესო მუფარდებას იმ რეკულაციურ განწყობილებასთან, რომლითაც გაკლენითლია ეს საყარმოები. მაგრამ მიღწყვეტიან ერთად თეატრს ჰქონდა მეცოდმებიც: შავალითადა, „ლამარა“-ში თეატრმა სრულიად უკრიტიკოთ მიიღო ეთნოგრაფიული ელემენტები, გადააქცია ის სპექტაკლის მინაარსათ და ამდებდა დადამვიდრა ნაციონალური ეგზოტიკა“ (გვ. 5-6).

არ ვიცილო გრ. მუმიშვილისა, ამბეტელის შემოქმედების პატივსაცემული თურნალისტისა და ლიტერატორისა. მასაც უნახავს „ლამარა“. იგი გარკვევით და სავსებით სამართლიანად წერს რუსთაველის თეატრის დიდ წარმატებებს, მაგრამ ამასთანავე აღნიშნავს: „გუჯაყეღურები და ნაწილობრივ დღესაც ვუჯაყეღურები (თეატრს — ე. გ.) ადგილობრივ ეთნოგრაფიულ მიმენტებს, ეოლკოროს ელემენტების გადაჭარბებულ გამოყენებას თეატრში. ეს გადაჭარბება იწყებდა და ნაწილობრივ დღესაც იწვევს ნაციონალისტურ ტენდენციებს (გვ. 16)“. ამ შეიძლება შევდავეობილთ მუმიშვილს, ა. ამბეტელის მაყარ შეფასებამ თეატრის ეთიმთ „ნაციონალისტური ტენდენციების“ შესახებ. შეიძლებოდა შევდავეობილთ ავრთვედ იმ კრიტიკოსებს, რომლებიც საყვედურობდნენ, რომ „ლამარაში“ იგნორირებული იყო კლასობრივი ბრძოლის მიმენტი. ასეთი კრიტიკოსები ახგარისს, რომ „ლამარაში“ — თემური წყობილების ყოფაცხოვრების მასალებზე ავებულ პიქსასა და სპექტაკლში არც შეიძლებოდა ასახულიყო კლასობრივი ანტიკონიში, კლასთა ბრძოლა. საჭირო არის ერთხელ და სამუდამოდ, განხილავს ელემენტული ა. ამბეტელი და მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია ამგვარი უზორი ბრალდებებისაგან. მაგრამ ეს საკითხი სხვა დროსთვის გადავდებო.

აი, კიდევ ერთი დოკუმენტი იმავე ვერსიულიდან — იხილეთ პიქსასა და სპექტაკლში არც შეიძლებოდა ასახულიყო კლასობრივი ანტიკონიში, კლასთა ბრძოლა. საჭირო არის ერთხელ და სამუდამოდ, განხილავს ელემენტული ა. ამბეტელი და მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია ამგვარი უზორი ბრალდებებისაგან. მაგრამ ეს საკითხი სხვა დროსთვის გადავდებო.

საჭიროა კავშირის წახლბა ხელოვნების ოლიმპიადის ჟურნის დადგენილებაში რუსთაველის თეატრის მეტად მანად შეფასებასთან ერთად ნათქვამია:

«Высокое мастерство театра, опирающегося на развитую культуру режиссера, актерского коллектива, художника и музыкантов, позволяющая предъявлять к этому театру и повышенные требования идеологического творческого порядка. Театр не во всем еще может ответить на эти требования. В первую очередь, внушает известное опасение возможность превалирования национальных моментов над классовыми в трактовке произведений грузинской литературы. Это, например, в «Ламаре», где недостаточно вскрыта социальная подоплека образа». (ციტორ. შ. აფხაიძის, ნ. შავანგირაძის წიგნიდან «Государственный орден Ленина театр имени Руставели». «Заря Востока», Тб. 1958, стр. 35).

რასაკვირვებელია, ძრებობს სხვა ხასიათის დოკუმენტებიც, სადაც ვეკლავფერი შექმნილია სპექტაკლში, მაგრამ თვით ეს ფაქტი, რომ ა. ამბეტელმა კრებულში შეიტანა შემოიღონებული წიგნები — ცოტას როდი ნიშნავს!

ამავე დროს რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი სპექტაკლის შეყდონა-ნაყოფენებათა მხილბა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება განავთვადოთ რუსთაველის თეატრზე საერთოდ და ა. ამბეტელის მთელ შემოქმედებაზე. ამ დოკუმენტებში არ უნდა დავინახოთ „ემონინალი“, „თავდასხმები“, ბორიტი გამოსტომინი ალ. ამბეტელის წინააღმდეგ, ერთმანეთში არ უნდა ავურიოთ შეყდონბთა კრიტიკა და ის მართლაც სასტიკი, დანაშაულებრივი რებრსიები, რომელთა მსხვერპლიც გახდა ჩვენი დიდი რეჟისორი. შეყდონბთა კრიტიკა არ უნდა გავივით როგორც პოლიტიკური ბრალდება. არც მიშველი ამოლოგებტიკა სახარგებლო და ნაყოფიერი მეცნიერებისათვის. ფაქტების ცალმხრივი განუქვება ყოველთვის მოწონის მეცნიერული კრიტიკების დაკვეთებას, პროვინციალიზმს და ხელს უწყობს ანტიმეცნიერული აზრების გამომტას.

მარჯანიშვილი არ საჭიროებს „დაცვას“ მანოსთან მისი უზერბული შედარებისაგან, როგორც ამას გულმოდგინებით აწყება გ. ხარატიშვილი ცნობითი რუსი თეატრმცოდნის გ. კრიტიკის წინააღმდეგ უზერბული, დამსაშურებელი ლამარისთვის. იგი მაყარად მისყვედურებს იმის გამო, რომ კეთილი სიტყვით მოიხსენიებ გ. კრიტიკის, რომელსაც თავის ერთ-ერთ წერილში ოფხდაც ქართველი რეჟისორის შემოქმედებითი გამგებობა და შემართება მანოს ბუნებისათვის შეუდარებელია. და გ. ხარატიშვილი მირჩევს ხელსაყვანა ვნაო. ბ. პერეტიანის ფილმი „წითელი ღმამკუნები“, რათა კარგად გავივით თუ ვინ იყო მანოს... მართალია, გ. კრიტიკიკმ უზერბული და მცდარი შედა-



რება შერჩია, მაგრამ ეს იყო ოციან წლებში. თუ გადავხედავთ იმდროინდელ პრესას, შევხვდებით მრავალ ისეთ დებულებას, გამოთქმას, შედარებას, რომლებიც დღეს მართლაც უცნაურად მოგვეჩვენება. მაგრამ ამგვარ მცდარ და უცნაურ დებულებას, თუ გამოინათვინათა ავტორები მომდევნო წლებში საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განხორციელო მოღვაწეები გახდნენ და საყოველთაო აღიარება მოიპოვეს. არ შეიძლება „მეცნიერ“ ადამიანი ძველი შეცდომებისთვის, მით უმეტეს, თუ მან თვითონვე უკუაპოვოს ეს შეცდომები. გავიხსენოთ ვ. ი. ლენინის ბრძნული სიტყვები: „ჭკვიანი ის კი არ არის, ვისაც შეცდომები არ მოსდის. ასეთი ადამიანები არ არსებობენ და არც შეიძლება არსებობდნენ. ჭკვიანი ის არის, ვინც ძალიან არსებით შეცდომებს არ უშვებს და ვისაც ძველ ადგილად და მალე გამოასწოროს ისინი“ (ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 31, გვ. 24).

გ. კრიტიციკი დიდი ხანია გამოასწორა თავისი უხერხული შედარებანი. მან რამდენიმე შრომა დაწერა მარჯანიშვილის შესახებ, რომლებშიც პირველად და მ. გ. ვეზუხუა უკეთესად გვიჩვენა მარჯანიშვილის დიდი როლი რუსული თეატრის ისტორიაში, მისი დიდი წვლილი რუს ხალხის კულტურაში.

სხვათა შორის, განსაკვიფრებელია გ. ხარატიშვილის არაღამომდევრული და ცვალებადი პოზიციაც. კრიტიციკისადმი ჩვენ ხელთა გავაქვს გ. ხარატიშვილის ორი წერილი (არა „ლია“, არამედ უბრალო, ჩვეულებრივი წერილი) გ. კრიტიციკისადმი. ისინი თვითონ გ. კრიტიციკი გამოვიგონებან თავისი პირადი არქივიდან და გვთხოვა გამოგვეჩვენებინათ. ავადმყოფობის გამო მას არ შეუძლია პოლემიკაში ჩაბმა.

პირველი წერილი ასეთია: „Глубокоуважаемый Георгий Константинович! Мой святой долг обратиться к Вам, как к другу и соратнику покойного К. А. Марджанишвили, исследователю его жизни и деятельности, вложившему огромный труд и сделавшему его режиссерскую деятельность предметом научного изучения и просить ознакомиться с моим авторефератом, высказать о нем Ваше весьма авторитетное мнение и прислать не позднее...“ и т. д. ხოლო მეორე წერილში გ. ხარატიშვილი აცნობებს გ. კრიტიციკს თავისი საკანდიდატო დისერტაციის დაცვის შედეგებს და სწერს:

„...Все выступающие говорили о Вашей неосциной заслуге в деле изучения деятельности Константина Александровича... Всегда уважающий и любящий Вас Георгий Исидорович Хара-тишвили“.

როცა გ. კრიტიციკისადმი ასეთ საალერსო და სასიყვარულო სტრიქონებს თხზავდა, გ. ხარატიშვილი, ალბათ თვითონ იფიქრებდა „წითელ ეშმაკუნებს“, იფიქრებდა იმასაც, თუ ვინ იყო მანძი...

გ. კრიტიციკისთან დაკავშირებულ ამ ფაქტებს ნაკლები კავშირი აქვს მეცნიერებასთან. ისინი უფრო ეთიკას შეეხება. მაგრამ ალბათ საჭიროა საკითხის ამ კუთხით გაშუქებაც, რათა „ლია წერილის“ ავტორის ფაქტების ფაქტის-ფაქტის ხალხი დავაგროვოს.

სხვათა შორის, ფაქტობრივად შესახებ გ. ხარატიშვილის შემოქმედებაში ამის აშკარა გამოხატულებასაც წავაგვიძლი.

მოითხვენება განსაჯოს თუ შეცდომათა რომელ კატეგორიას შეიძლება მივაკუთვნოთ გ. ხარატიშვილის მიერ მოთხრობილი ასეთი შემთხვევა: „მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ასეთივე დიდი საღამო მოეწყო 1921 წელს. სა-

ღამოს მოწყობა დაემთხვა მოსკოვში ინგლისის პარლამენტის წევრების ჩამოსვლას. ამ საღამოსაც მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობდა. იგი 20 იანვარს შედგა... ინგლისელი სტუმრები სტუდენტობამ საზოგადო ვითარებაში მიიღო, გადაჯავრებულნი ხმლების ქვეშ შემოთქმეს ყველაინ ცალკალკე დარბაზში. ქართულ სამართავ ისინი ქალაქის თავმა გუგუჩოვს მიიყვანა. გუგუჩოვს სტუმრები დიდი თეატრიდან გამოიყვანა.“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1955 წ. № 7, გვ. 22).

გ. ხარატიშვილს ალბათ დაავიწყდა ისეთი უბრალო დეტალები, რომ 1921 წელს მოსკოვში არავითარი ქალაქის თავი გუგუჩოვი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო. მას ალბათ ისიც დაავიწყდა, თუ ვინ იყო გუგუჩოვი. სამუშაოდ, არ მახსოვს არც ერთი საბჭოთა ფილმი, რომლისთავე გ. ხარატიშვილი გაიყვანდა გუგუჩოვის პიროვნებას, მაგრამ შემოდომა მას მიუვითოთ წერხვები „სამოქალაქო ომის ისტორია სსრ კავშირში“. აი, რა წერია ამ წიგნში გუგუჩოვის შესახებ:

«Гучков А. И. (1862-1935) — крупный Московский промышленник, основатель «Союза 17 октября», председатель III Государственной думы. В период империалистической войны — председатель центрального военно-промышленного комитета. В 1917 г. — военный и морской министр в первом составе Временного правительства. Активный участник борьбы против Советской власти в 1917-1921 гг. Белоземigrant. («История Гражданской войны в СССР», т. I, 1935, стр. 318).

როგორც ხედავთ, საამაყო არაფერი უნდა იყოს იმაში, რომ გუგუჩოვი მართლაც დასწრებდა ქართულ საღამოს. ან განა ღირდა ამ ფაქტის ასეთი დემონსტრირება, თუნდაც იგი მიმხდარიყო არა 1921 წელს, როგორც გ. ხარატიშვილი ვვარწმუნებს, არამედ ვეთვლა, ოქტომბრის რევოლუციამდე რომელიმე ნებისმიერ წელს.

დაიბ, არ შეიძლება ფაქტების დამახინჯება და მკითხველთა შეცდომაში შეყვანა.

გ. ხარატიშვილი სხვებს საწავლის მეცნიერულ სისუსტესა და კეთილსინდისიერ ციტირებას. ის წინააღმდეგია სხვისი აზრების შეგვიყვასა და დამახინჯებისა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ასეთ მოთხოვნებს არ უყენებს საკუთარ თავს. ის მართლაც ვირტუოზულად ასხაფერებს ჩემს აზრებს „თავისუფალი თეატრის“ შესახებ, მომწვერს ისეთ რამეს რაც არ შეიძლებოდა ეთქვა ადამიანს, რომელიც ოდნავ მაინც იცნობს ამ თეატრის პრინციპებს. ჩემს მოსაზრებებს „თავისუფალი“ და სამხატვრო თეატრების ზოგიერთი მსგავსებით შესახებ ო რ გან იზ ა ც ი უ ლ ს ა კ ი თ ხ ე ნ შ ი ი, იგი თვითხერად განაზოვადებს და აგრეველებს ა თეატრების მხატვრულ პრინციპებზე. თითქოს არც არსებობდეს ჩემი ვრცელი მსჯელობანი „თავისუფალი თეატრის“ საკვიფრობის, მისი თე ი თ მ ი ყ ო მ ი ს ა და არაგვეულებრიობის შესახებ, თითქოს მე არც კი ვიცი ვთქვას, რომ „მარჯანიშვილი უნდოდა თე ა თ ბ რ ე ვ ა დ ა ხ ა ლ ი თეატრის შექმნა“. „ლია წერილის“ ავტორი მკითხება, ნუთუ არ ვიცი მე, რომ „თავისუფალი თეატრი“ დაიბადა, როგორც სამხატვრო თე ა ტ რ ის ტ რ ა დ ი ე ვ ი ბ ა ს პ რ ო ტ ე კ ტ ა (ხაზი ჩემია — ე. გ.) და ოსტატურად მალავს ჩემი წივიდან (გვ. 192) შემდეგ სიტყვებს: „თავისუფალი თეატრის“, რომელიც განჩადა ქვეყნად, როგორც თავისებური პ რ ო ტ ე კ ტ ი სამხატვრო თე ა ტ რ ის დ რ ო ე ბ ი თ ი „ს ო მ უ მ ი ს“, მისი, როგორც მარჯანიშვილი ი ა მ ბ ო მ ბ ა დ „ყ ვ ე რ დ ლ ი უ რ ო მ ი ს“ წ ი ნ ა დ ა მ დ ე ე ტ, უ ფ რ ო „მ ე მ ა რ ტ ე ს ე ნ უ ლ ი“ ი ე რ ი ე ლ ო, ვ ი დ რ ე ს ა მ მ ხ ა ტ ვ რ ო თ ე ა ტ რ ის, უ ფ





რო მემარცხენე იყო მისი ხასცენო ხერხები, მხატვრული გამოხატულების საშუალებანი, მიდრეკილებანი და მისწრაფებანი.

გ. ხარატიშვილი არაფრის წინაშე არ ჩერდება. იგი შინაარს ავლის და ამანინჯავს ჩემს დებულებას იმის შესახებ, რომ მარჯანიშვილი არ ყოფილა პროფესიონალი რევოლუციონერი, მაგრამ აქტიურად მონაწილეობდა რევოლუციური მასების საბარაკებო ბრძოლებში, სწორედ იმეგზე, როგორც ვალო მესხიშვილი, რომელიც ორგანიზაციულად არ ყოფილა დაკავშირებული პროლეტარიატის პოლიტიკურ ავანგარდთან. მაგრამ 1905 წლის მკვნებარე დღეებში თავისი თეატრი საბრძოლველად გამოჰყავდა რევოლუციურ მარიატელეჟე ქუთაისში. გახა გასაგები არ არის, რას ვამბობ და ვამტკიცებ მე ამ შემთხვევაში?

იორიულად წერს „ღია წერილის“ ავტორი ჩემი იმ დებულების შესახებ, რომ მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით არსებული ქართული თეატრი თავისი სარეპერტუარი გემგებით ხშირად უახლოვდებოდა ხოლო საზნატვრო თეატრის რეპერტუარს. გ. ხარატიშვილს ვერ გაუკია (ან არ უნდა გაეცნოს), რომ აქ უპასუხაია არა იმხელ, თითქმის მარჯანიშვილი პიესების შერჩევისას ბრძანდა ბაძადა სამხატვრო თეატრს, არამედ იმხელ, რომ იგი გამუდმებით იმყოფებოდა საბჭოთა თეატრალური ცენტრების შუაგულში და მისი ურადღების გარეშე არ რჩებოდა არაფერი, რაც ეს საუკეთესო გამოჩნდებოდა ხოლო მე 20-იანი წლების საბჭოთა დრამატურგიაში, ნ. პოგოდინის პიესები იქნებოდა ეს თუ ა. აფინიანოვისა, ი. ოლეშისი, ბ. კულდისა თუ მ. ბულგაკოვისა. დიხა, რაც არ უნდა უკვირდეს ეს გ. ხარატიშვილს, ჩვენს დიდ რეჟისორს განსრულებული ჰქონდა მ. ბულგაკოვის, ეს. ივანიოვის და ს. ტრეტიაკოვის პიესების დადგმა. ამის შესახებ გარკვეულად არის ჩაწერილი მის უბის წიგნაკითხში. ყოველთვის ეს, სამწუხაროდ, აღბათ უცნობია გ. ხარატიშვილისთვის. ავი წერს კიდევ თავისი დისერტაციის 83-ე გვერდზე: „გ. მარჯანიშვილს კი ერთი ფუნქცია არ დასტკავდა თავისი დანი და მდიდარი საინტერესო მოღვაწეობის შესახებ გარდა იმ პატიარა მემუარებისა, რომელიც მოკვიანებით თბილისში დაიწერა და მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა.“

ნუთუ გ. ხარატიშვილმა დისერტაციის წერისას არაფერი არ წაიკითხა დიდი რეჟისორის მემკვიდრეობიდან, რაც თავის დროზე გამოქვეყნებული იყო და ფართოდ ცნობილიც. ნუთუ მან არ იცოდა, რომ შ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის მიერ ამ დროისათვის უკვე გამოცემული იყო ორი სქულტანაინა კრებული რუსულ ენაზე სათაურით „Т. А. Марджановичи. Теоретическое наследие“, т. I, «Заря Востока», 1958; т. II, «Литература да хеловнеба», 1966). ცხადია, არ იცოდა, რადანაც ოფიციალური ოპონენტის პროფ. დ. ჯაბლიძის რეცენზიაში აღნიშნული იყო სწორედ ეს საგალალო ხარვეში სამეცნიერო ხარისხის მაძიებლის სპეციალური განათლებაში.

ამავე დროს გ. ხარატიშვილი დიდ მომთხზენელობას იჩენს სწავლის მიმართ. იგი უკმაყოფილოა, რომ მარჯანიშვილის მემკვიდრეობიდან ამოუღლიათ (აღბათ დისერტაციის დაცვის შემდეგ გადაიკითხა დიდი რეჟისორის ნაშრომები). რაღაც ფრაზები, სიტყვები სახეიფ იმხნები, იგი მზად არის წებოსწენებული კრებულის საწრდაქციო კოლეჯის დასწავლის რაღაც კრიზინალი. შეიძლება მართლაც არ უნდა შეხებოდა კრებულის საწრდაქციო კოლეჯია. მარჯანიშვილის მემკვიდრეობას და თვისებურად არ უნდა შეეხებოდა დიდი რეჟისორის ნაწერებში რაიმე ცვლილება თუ მოჭრები. მაგრამ მაინც დაე მკითხველმა ცალსახას ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კრებულის საწრდაქციო კოლეჯი-

ის საქციელი. რა ხასიათის ფრაზა ამითლი მანქანაში შვილის მემუარებებიან? დიდი რეჟისორი ახასიათებს რა თავის დადგმას, „ცხოვრების ბრჭყალებში“, თხრობას ამ თავრებს შემდეგი სიტყვებით: „ცხოვრების ბრჭყალებში“ — ეს იყო გასაკვილი ამოცნის აშკარა ყაჩაღური თავდღისმა წყნარ ფიქრობილუ საზნატვრო თეატრზე“ (გ. მარჯანიშვილი. მემუარები და წერილები, 1947 წ. გვ. 68). სარედაქციო კოლეჯიამ, რომელმაც სწებთან ერთად შეიღონენ მარჯანიშვილის ასობილი მემორები, მისი დიდად მოყვარული ადამიანები — დ. ჯაბლიძე, ბ. კულბეტი, დ. მენგელაია, — არასასურველად და მისწინაშეწინაღობდა ჩათვალეს, რუსი მეიხველისთვის მარჯანიშვილის წარმოდგენა ასეთი უხერხული დახასიათებით. მაგრამ გ. ხარატიშვილს აქვს „კონფლიქტური სიტუაცია“ ესპორთება სახიკთავია, რისთვის?

სიტუატე მეცნიერებაში მართლაც დიდი საქმეა. მაგრამ, როგორია თვითონ გ. ხარატიშვილის მდგომარეობა ამ თვალსაზრისით? მისი ერთადერთი წიგნიც, დისერტაციაც, ავტორუფერატიც, „ღია წერილები“ უპირავ მეცხოვრებას მისიგეს. რით ახსნათა. მავალთვლეს, ის გარემოება, რომ გ. ხარატიშვილი ამანინჯავს სამოქალაქო ისტორიის პერიოდისთვის? ასათურებს რა თავისი წიგნის ერთ-ერთ თავს „პოლიტიკური რეაქციის წლებში“, იგი ამ წლებს იწყებს პირდაპირ 1905 წლის დასასრულით, მაშინ, როდესაც სამოქალაქო ისტორიაში დადგენილი პერიოდისა ციით რეაქციის პერიოდი მოიცავს 1907-1910 წლებს. ეს ხომ საგალალო ლაფსუსია. ასეთსავე საგალალო ლაფსუსს წარმოადგენს მის მიერ მოცემული განმარტება კომიკური ოპერისა. გ. ხარატიშვილი ამტკიცებს, რომ კომიკური ოპერა უნდა გადაწყვედეს და დაიდგას მუსიკის ხასიათის მიხედვით: „ყოველი მუსიკალური ნაწარმოებიც, ეს იქნება სეროზული კომიკური ოპერა თუ ოპერეტა, უნდა გადაწყვედეს, ე. ი. დაიდგას მუსიკის ხასიათის მიხედვით, რადან მუსიკაშია დამდგული სუვერესი დრამატული არსი“ — წერს იგი და ამის უცოდინრობას მე მიკვირებს, დიდ ცოდვად და ლაფსუსად მიითვის.

სინამდვილეში კი თვით გ. ხარატიშვილი იჩენს გაურკვევლობას ამ საკითხში. საქმარისა მეგანრობით თეატრის ისტორიის ჩვეულებრივ სახელმძღვანელოებს, ან თვითონ მარჯანიშვილის მემკვიდრეობას.

დავიწყით სახელმძღვანელოებიდან ცნობილი საბჭოთა თეატრმცოდნე, თეატრის ისტორიკოსი პროფ. ბ. ასევეი თავის წიგნი „XVII-XVIII საუკუნეთა რუსული დრამატული თეატრი“ წერს:

«Комические оперы называются драматическими представлениями с музыкой (ზანი ჩეობა — ე. გ.) в виде армей, дуэтов, хоров. Главное место в спектале принадлежало драматическому, а не музыкальному искусству — основой была пьеса, разыгрываемая драматическими актерами... Тексты комических опер представляли собой не оперное либретто, а драматические произведения, имеющие самостоятельную художественную ценность». (Б. Н. Асеев. «Русский драматический театр XVII-XVIII веков. «Искусство», М., 1958, стр. 298).

აი, თვით მარჯანიშვილის სიტყვები ამ საკითხზე: «Если вы припомните последние комические оперы (хотя бы Рихарда Штрауса со сложной гармонией и давлением над всем оркестром), вам станет ясно, что во вред яркому сюжету и юмористике торжествует оркестровка, — отсюда и неупсех этих опер. В комических операх, как и в оперетте, доминирующее место должна зани-

მამა ფაბულა — остроумная, занимательная, сочная...» («Котэ Марджანიშვილი». Творческое наследие. Т. II, стр. 6).

როგორც ვხედავთ, გ. ხარატიშვილის უყვარს ღიდი აპლომენტი მსჯელობა ისეთ საკითხებზე, რომლებშიც იგი კომპეტენტური არ არის.

სწორედ ასეთი აპლომენი აძლევს მას უფლებას მისაყვედურის მრავალსიტყვობა. რუსთაველის გენიალური ავტორსშემის მისმჯელობით ჭკუას მარიგებს: „გრძელი სიტყვა მიკლე დ თქმისი“.

გეოსანხებით. მოკლე სიტყვა, ალბათ, მართლა სჯობს გრძელსიტყვობას. მაგრამ რა გქნათ, ჩვენი დიდი რეჟისორის შემოქმედება მართლაც რომ დაუსრუტელელია. ჩემს არქივში ახლაც ინახება ბევრი რამ გამოუქვეყნებელი მისი მეშვიდერობიდან, რაც წიგნმა ვერ დაიბარა. ასე მგონია, რომ ადამიანს, რომელიც თეთონ მუშაობს მარჯანიშვილის შემოქმედებითი შემეკიდრების გამოკვლევაზე, მასალის ასეთი სიმრავლე და სიმდიდრე მხოლოდ უნდა ახარებდეს. მე ვწერდებ მეცნიერულ გამოკვლევას — მინორგანულია. სამწუხაროდ, გ. ხარატიშვილს ალბათ ყურადღებით არ წაუკითხავს ჩემი შრომა და ამიტომაც განცხადებულნი კითხვობის: „...ვერ გადავიწყვეტია, რომელ ჟანრს მივაკუთვნოთ თქვენი შრომა?“ (გვ. 33).

გ. ხარატიშვილი ყოველ ფუნის ნაბიჯზე მაკრიტიკებს იმის გამო, რატომ არ არის ჩემს წიგნში ესა თუ ის მომენტი. რატომ ვაღვლე პარალელს, მაგალითად, უმ. ჩხეიძისა და გ. კანაღიას პამლეტების შორის და არ ვადარებ უმ. ჩხეიძის მ. ჩხეიძეს? მაგრამ, ავტორს ხომ უფლება აქვს შეარჩოს ნებისმიერი მასალა თავისი ასოციაციებით-სათვის? ამჯერად ლოგიკით, მეც ხომ შემძლია შევეკითხო გ. ხარატიშვილს: „რატომ?“ მაგალითად, როდესაც იგი თავის წიგნში ლაპარაკობს ლ. ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრების“ მარჯანიშვილისეულ ცნობილ დადგამზე, რატომ არ ადარებს მას იმავე პიუნის სხვა დადგმებს, რომლებშიც იმავე წლებში განახორციელეს კ. სტანისლავსკიმ მოსკოვში და ეს. მეიერჰოლდმა პეტერბურგში? ასეთი შედარება ხომ მეტად საინტერესო იქნებოდა „თავისუფალი თეატრის“ შესახებ მსჯელობისას რატომ არ აღნიშნავს ამ თეატრის მოღვაწეობის ისეთ მნიშვნელოვან მომენტს, როგორიც იყო მ. გორკის სცენარებზე მუშაობა? ესეც ხომ დიდად საინტერესო იქნებოდა! რატომ უნდაღვს იგი მკითხველს მარჯანიშვილის აღფრთოვანებულ სიტყვებს სამხატვრო თეატრის შესახებ: „მე მზინდავად მისი საექტაკალების მთლიანობა, მათი რეალიზმი?“ რატომ არ ადარებს იგი გორკის პიუნების მარჯანიშვილისეულ დადგმებს ამავე მწერლის პიუნების განსახიერებასთან სამხატვრო თეატრში? დაუსაბუთებლად თქმა იმისა, რომ მარჯანიშვილის დადგმები უკეთესი იყო სამხატვრო თეატრის დადგმებზე, არსებითად არაფრის თქმას ნიშნავს. არსებობს დიდძალი და საინტერესო მასალა (იმ წლების რეჟისურები), რომელიც მართლაც დასტურებს მარჯანიშვილის ზოგიერთი დადგმის უპირატესობას. მაგრამ გ. ხარატიშვილის წიგნში ეს მასალა არ არის გამოყენებული. რატომ ერთი სიტყვაც არ არის ნათქვამი მის წიგნში იმ უდიდესი მნიშვნელობის საპროგრამო სტატიაზე, რომელიც მარჯანიშვილმა დაწერა თეატრალური ხელოვნების საკითხებზე საბჭოთა წყობილების პირველ წლებში? მან ხომ სწორედ აქ ჩამოაკალიბა თავისი თვალსაზრისი ახალი სამყაროს ხელოვნებაზე (სტატის სათაურია — „ახალი ხეობი“). მხოლოდ ორი გვერდი რატომ მიუძღვნა გ. ხარატიშვილმა საბჭოთა თეატრის ისტორიის ისეთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენას, როგორიც იყო მასობრივი ინსტერირება „მსოფლიო კომუნისაკენ“? რატომ ერთი სიტყვა არ არის თქმული იმაზე, რომ მარჯანიშვილი აპირებდა გ. მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფის“ დადგმას

კვირ კიევიში, ხოლო შემდეგ — თბილისში? რატომ გამტკიცებდა გ. ხარატიშვილმა, თითქოს მარჯანიშვილს კიევიში დაეღვას მ. გორკის „ფსკრეში“? (იხ. მისი წიგნი, გვ. 23). ეს ხომ მართალი არ არის. რატომ უწოდებს იგი პეტროპოლისის კომიკური ოპერის სახელმწიფო თეატრს კომიკური ოპერისა და ოპერეტის თეატრს? იქნებ ეს კორექტურული შეცდომა? მაგრამ ასეთი „შეკვობიში“ ხომ აუარებელია გ. ხარატიშვილის წიგნში; აქ უკვე შეცდომითაა მოვლ „სისტემათაში“ გვაქვს საქმე. დიდი რუსი მსახიობი მ. ს. შჩეპკინი აქ მოხსენებულია პეუნის გავით (გვ. 162), ცნობილი მსახიობი ლ. იაგროვსკია აქ გარდაწმობილია მ. იაროსკაიად (გვ. 34), მ. სარანიან — ს. სარანიანად (გვ. 98); „თავისუფალი თეატრის“ ცნობილი ფარდა, რომელიც ამჯერად მარჯანიშვილის თეატრის ფოთეში ინახება, მიწერილი აქვს მხატვარ კ. სიმოვს, მაშინ როდესაც ამ ფარდის ავტორი, როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, იყო კ. სიმოვი, ხოლო 135-ე გვერდზე: კ. ოფენბახის ცნობილი ოპერეტა „ორფოლი ჯოჯოხეთში“ მონათლულია როგორც „ორფოლის წყალში“. საიდან? როგორ? რა საერთო აქვს „ჯოჯოხეთსა“ და „წყალს“? ეს შეცდომა ალბათ იმით უნდა აიხსნას, რომ რუსულად სიტყვა „ჯოჯოხეთში“ „в аду“ ფონეტიკურად მართლაც წააგავს სიტყვას „წყალში“ — „в воде“. საკითხავია, ვინ არის დამნაშავე ამ შეცდომაში — მთარგმნელი თუ თვით გ. ხარატიშვილი? ჩანს, ოფენბახის ოპერეტის სათაური გ. ხარატიშვილს მხოლოდ გაუგონია სადაღვ და ვიღაცისაგან და დაბეჭდილიც არ წაუკითხავს.

დაბოლოს, უნდა ვთქვა, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული თეატრმცოდნეობი ხშირად ვკამათობს, ზოგჯერ არც გეოსანხებით ურთიერთს, მაგრამ არსსდებს და კვლავთე ურთიანეთის შრომისაგან პატივითა და კოლეგიალური დინსტების გრძნობას. სამწუხაროდ, ამ ფონზე დინსტანსად გაისინა გ. ხარატიშვილის „ლი წერილი“ და არა მარტო ეს წერილი... შემდეგოთ ვიღვამ ბერი რამ და მეწერა, მაგრამ ვთქვარბ, ყოველივე ზემოთქმული სასიყუარო საკმარისია იმისათვის, რათა მკითხველმა ნათლ წარმოდგინა იქონისა „ლი წერილის“ ავტორის ტენიონ-ციურ პოზიციასზე. მისი პროფესიული კულტურისა და ერულიციის საერო დონეზე.



ალექსანდრე ჩიკავაძემ არა მარტო უნიჭიერესი შემსრულებელი, არამედ საუკეთესო პედაგოგი და საინჟინერო სპორტიზატორი იყო. ჯერ კიდევ ბავშვობაში მიიპყრო მან მუსიკალური სასოგადოების ყურადღება, როგორც ძალზე ნიჭიერი ვიოლონჩლისტი. შემდეგ კი მისი სახელი ცნობილი გახდა სსრ კავშირის სხვადასხვა კუთხეში, სადაც იგი მოწაფეობის პერიოდში გამოდიოდა როგორც დამოუკიდებელი სოლო კონცერტებით, ისე სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად. ვიოლონჩლოზე დაკვირვას ალექსანდრე სწავლობდა ჩვენი კონსერვატორიის ცნობილ პროფესორ კ. მინაითან, რომელმაც აღზარდა მთელი პლეადა განთქმული ვიოლონჩლისტებისა (რათა გარბუზოვა, გერც ცომიკი, ა. ფერკელმანი, კ. ანუშელივიჩი, აიგაზოვი, ჩვენი რესპუბლიკის პროფესორ-შემსრულებლები გ. თაქთაიშვილი, გ. ბარანბიშვილი, ნ. გოზმინსკაია და სხვ.).

შვიდი წლის ასაკიდან სანდროს მონაწილეობა ინტენსიურად ვითარდებოდა, 1935 წელს 17 წლისა და იგი ისახელა ლენინგრადში გამართულ შემსრულებელთა მეორე საკავშირო კონკურსზე. ამ ძნელ შეჯიბრში კომპეტენტურმა ეიურემ ვიოლონჩლისტებიდან მხოლოდ ს. ჩიკავაძე დააჯილდოვა პირველი ხარისხის დიპლომით, მხოლოდ მას ვერო ლაურეატის წოდება.

ამ გამარჯვების შემდეგ სანდრო მეორედ მონაწილეობს შემსრულებელთა საკავშირო კონკურსზე, რომელიც მოსკოვში გაიმართა 1937 წელს. აქ იგი, კიდევ უფრო დამაჯივრებლად ამტკიცებს თავის დიდ სამემსრულებლო ნიჭს და საკავშირო კონკურსის ლაურეატის ხდება. აღსანიშნავია, რომ ქართველ ინსტრუმენტალისტ-შემსრულებელთა შორის სანდრომ პირვლამ მიიღო ეს საპატიო წოდება. ასეთი დიდი მიღწევისთვის საქართველოს მთავრობამ იგი ძვირფასი ინსტრუმენტით (იტალიელი ხელოსნის „ბერნოცის“ ჩელოთი) დააჯილდოვა. თბილისის კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ ალექსანდრე სწავლას აგრძელებს მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის კონსერვატორიაში ცნობილ პროფესორ ა. კაზალუპოვიან. სანდრო კიდევ უფრო ღრმად ეუფლება თავის საყვარელ ინსტრუმენტს. კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ

# მუსიკოსი და პედაგოგი

ლუარსაბ იაშვილი

ალექსანდრე ჩიკავაძე.



პროფ. ა. კაზალუპოვი მას თავის ასისტენტად ტოვებს გნებინისი სახელობის ინსტიტუტში.

ნიჭიერი მუსიკოსი ალექსანდრე ჩიკავაძე დიდი შემსრულებლის მონაწილეობით იყო დაჯილდოებული: თანდაყოლილი მუსიკალობა, აბსოლუტური სმენა, სპეციფიური ფიზიკური მონაცემები, ლამაზი და ხანგრძლივანი ბეგრა, მაღალი ტექნიკა. იგი მსმენელს სიზლავდა უშუალოებით, ამა თუ იმ ნაწარმოების შინაარსის ღრმა და თავისებური გახსენით, შინაგანი ტემპერამენტითა და ელვარე არტისტიზმით.

ერთი რამ ახასიათებდა ალ. ჩიკავაძის სამემსრულებლო მანერას: იგი გაუნძრევლად იჯდა ესტრადაზე, არ იცვლებოდა მისი სახის გამოხეტყველებაც. სშირად სიცილით გვითქვამს კიდევ: ესტრადაზე სარგადავსაპულოვით ზინარო, მაგრამ, ამ გარეგნული სიმშვიდის მიღმა ფეთქებად ალ. ჩიკავაძის მელვარე და პოეტური ბუნება, მისი ჩელო მეტყველებდა გულში ჩაწვდომი ხმით. მართლაც, ს. ჩიკავაძის ელვრადობას, მასშაბურობითა და სიღრმით, მხოლოდ გამოჩინული შემსრულებლებს ს. კუშნევიცისა და გ. ცომიკს ადარებდნენ ხოლმე. მის დაკვრას ახასიათებდა ძირღვიანი ვიბრაცია, უღრესად ზუსტი და წმინდა ინტონაცია, მარცხენა და მარჯვენა ხელის ტოლფასოვანი გამომსახველობა, ხმოვანების ელასტიურობა, რაც უსასრულო მღერადობის შობაბეჭდილებას ახდენდა. იქნებ ამიტომაც იგი უმეტესად ლირიკული ბუნების ნაწარმოებებს ეტანებოდა.

ალ. ჩიკავაძეს რომ თავდაუზოგავად ემუშავა საკუთარ თავზე, აღბათ დადიოდა არ ეყოლებოდა არამც თუ საბჭოთა ქვეყანაში, არამედ მის სასწავლებელს გარეთაც. იგი გატაცებების კაცი იყო, რაც ზოგჯერ აფერხებდა მის საკონცერტო შემოქმედებას.

მუსიკოსის მრავალფეროვან რებერტუარში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობოდა ბასის სუიტებს; წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა მის მიერ შესრულებული შოპენის ეტიუდები, შინაგანი წვითა და უზალო არტისტიზმით უკრავდა ჩაიკოვსკის ვალსს, ფორტის „გამოღვიძებას“ ბრეგლის, ვალენტინის, ბეთჰოვენის სონატებს, სენ-სანის, ჰაიდნისა და





ბოკერიის კონცერტებს.  
 ალ. ჩიჯავაძე სიმფონიურ კონცერტებში პარტიზონობას უწყვედა გამოჩენილ დირიჟორებს. მათ შორის აღსანიშნავია ვ. მიქელაძე, ა. გაკუი, კორნო, ელიასბერგი, დიმიტრიადი და სხვები. ეს სახელოვანი მუსიკოსები ერთხანად აღნიშნულენ ალ. ჩიჯავაძის განსაკუთრებულ ინდივიდუალობას, უარესად თავისებურ შემსრულებლობას მანერას, ანსამბლის შესანიშნავ შერჩევას.

აღსანიშნავია ს. ჩიჯავაძის პედაგოგების შესწავლებანი. პროფ. ა. კახალაშვილი: „ა. ჩიჯავაძეს ვიღელი დადიან ნიჭიერი ვიოლონჩლისტად, რომელიც ფლობს მომხიბლვე ტონსა და სათანადო ტექნიკას. მისი დაკრავა იმდენად ღრმად და გულში ჩამწვდომი, რომ ყოველივეს მიქმედებს მშვენიერად.“

პროფ. მოსტრასკი: „სანდრო ჩიჯავაძე განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭითაა დაჯილდოებული და დიდი მასშტაბის არტისტია, მას აქვს იშვიათი სილამაზის ბეჭა, ამა თუ იმ ნაწარმოების ორიგინალური და საინტერესო ინტერპრეტაცია, მისათვის მუსიკალური კულტურის საერთო დონე, რომელიც მას მაღალკვალიფიციურ შემსრულებელთა რიგებში აყენებს.“

პროფ. გუკუივი: „ა. ჩიჯავაძე ძალზე ნიჭიერი ვიოლონჩლისტია, რომელიც ფლობს სრულ, თბილას და განსაკუთრებული სილამაზის ბეჭას. მას განსაკუთრებით ეხერხება მ. შორელი, ლიბიჩილი სასათის ნაწარმოებების შესრულება, სადაც ყველაზე მეტად ჩანს მისი საუკეთესო ტონის თვისებები.“

სამწუხაროა, რომ სანდრომ, როგორც სოლისტმა, შეადრებთ ადრე დაძმო თავისი პოზიციები, ვერ მოასწრო თავისი სამშემრულებლო ხელოვნების ახლებდა ფიციფიკებს, რამაც მომავალ თაობას საშუალება არ მისცა განსებობდა ამ შესანიშნავი ვიოლონჩლისტის შემოქმედებას.

ალ. ჩიჯავაძე ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა, იგი ყოველთვის დიდი ვატაცებითა და მოწოდებით ამყავდიებდა თავის სტუდენტებს, ღრმად ცოდნასა და თავისუფალი პედაგოგიურ ალღოს ამტკიცებდა. სანდროს არ უყვარდა უნიჭო, თუნდაც საშუალო მონაცემების მქონე მოსწავლეებთან მუშაობა. მას არა ერთხელ უთქვამს კიდევ: „რისთვის უნდა ვასწავლო ხელოვნებისათვის უფარვის მოსწავლეს? ეს ხომ სრულიად უიმედო საქმეა.“

განა არა სჯობს ეს დრო ნიჭიერ ასალგაზრდებს მოვახმართ? მათთვის არა დამენანება არც დრო და არც ენერჯია“.

მართლაც, ნიჭიერ მოსწავლეს იგი გადაყვებოდა ხოლმე, საათობით ამეკადრებდა, მთელი თავისი არსებით ხელს უწყობდა მის ზრდა-განვითარებას და შესანიშნავ შედეგებსაც აღწევდა.

როგორც აღვნიშნეთ, სანდრო დაუფლებული იყო ორი შესანიშნავი პროფესორის — კ. მინიარისა და ა. კახალაშვილის სკოლას, მათ პედაგოგიური მეთოდებს. ს. ჩიჯავაძემ, თავის მხრივ, კიდევ უფრო გააღრმავა მათი გამოხატულება და სწავლების საკუთარი მეთოდი გამოიმუშავა. იგი ძალზედ მიმოსწრები პედაგოგი იყო. თავის სტუდენტებს პირველ რიგში უხსნიდა კომპოზიტორების სტოლს, აცნობდა ნაწარმოების შინაარსს, თვითონვე ასრულებდა ჩქოლზე, უყურდა სათანადო შტრიხებსა და აპლიკატურას. მხოლოდ ამის შემდეგ მკაცრად მოითხოვდა თითოეული ბეჭის თუ ფრანსის დახვეწას, მხატვრულ გამოხატულებობას, ნაწარმოების მკაფიო ინტერპრეტაციას. ამავე დროს მისი წავალებებს არ უშვებდა ინდივიდუალობის მის მოწაფეებიდან პირველ რიგში უნდა დაეასახელოთ საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი თამარ გაბარაშვილი, კომპოზიტორი და კამერული ორკესტრის სოლისტი ედუარდ სანაძე და სხვები.

აღსანიშნავია ს. ჩიჯავაძის პედაგოგიური მუშაობა ეგვიპტეში, კერძოდ, კაიროს კონსერვატორიაში. აქ მან დიდი სახელი და პატივისცემა დაიმსახურა, როგორც შესანიშნავმა პედაგოგმა და მუსიკოსმა. არამე შედარებები არაჩვეულებრივად განზარდნენ მის ხელში: სანდრო კაიროსა და ალექსანდრიაში მართავდა კლასის კონცერტებს და ყოველთვის ეტაბრი ჟურნალ-გაზეთების დღეებს იმსახურებდა. სანდროს რომ დასცლოდა, მისი საუკეთესო სტუდენტი, ამჟამად კურსდამთავრებული ვიოლონჩლისტი მუსტაფა ნაჯი უსათუოდ საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი გახდებოდა. სანტარესთა ამოცილებით რამდენიმე სტიქიანი გუზეთიდან „ალ-გუზურში“ (20. IV. 70 წ.): „ალ. ჩიჯავაძე თბილისის კონსერვატორიის ერთ-ერთი ცნობილი პროფესორია, სამჭითა პედაგოგიებიდან პირველ თანანია, რომელმაც კაიროს კონსერვატორიაში მოღვაწეობა დაიწყო. მან რამდენიმე წელიწადში არაჩვე-

ულებრივად წინ წასწია ხელისუფლებას. მისი საუკეთესო მოსწავლეა მუსტაფა ნაჯი, რომელმაც დიდი ტალანტი გამოამჟღავნა და მსმენელების ყურადღება მიიპყრო დიდა არტისტული მონაცემებით, ფრანუზებით, ლამაზი ბეჭებით. ჩვენ გესურს ეს ბრწყინვალე შედეგი მივულოცოთ პროფ. ა. ჩიჯავაძეს, რომელმაც გვიჩვენა მაღალი საცილო-ნიჩლო სკოლა და, ინსტრუმენტის დაუფლების გარდა, თავის მოსწავლეს ჩაუნებრა მუსიკის ღრმა შერჩევები“.

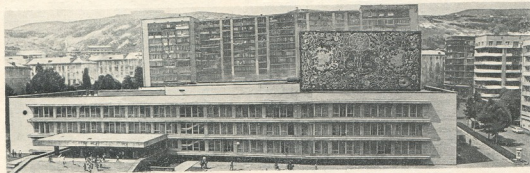
თუ რამდენად აფასებდნენ და პატივს სცემდნენ ეგვიპტელი მუსიკოსები ალექსანდრე ჩიჯავაძეს, როგორც თვალსაჩინო მუსიკოს-პედაგოგსა და პიროვნებას, იქიდანაც ჩანს, რომ კაიროს კონსერვატორიაში მემორიალური დაფით და პორტრეტით დაამაშვენეს მისი კლასი და სპეციალური კონცერტიც მისცეს მიხევე მოწაფეების მონაწილეობით.

სანდრო ჩიჯავაძე ძალზე სერიოზული იყო, როგორც შემსრულებელი და პედაგოგი, იმდენად მზიარული, ხუმარა, ენაბრწუნებელი და თავგანსაკუდების დიდი მოყვარული გახლდათ. ეს იყო ძალზე ორიგინალური, თავისებური და საინტერესო პიროვნება. ნებისმიერ საზოგადოებაში იგი მუდამ ყურადღების ცენტრში უნდა ყოფილიყო, საიგარედ ეხერხებოდა თავისი და ამხანაგების თავგანსაკუდების მოყოლა. სასაკირველია, ბევრს უმატებდა, ამუქებდა, მაგრამ იმდენად თამაჯურბოლად და ლამაზად, რომ დიდი სიამოვნებას გაგრძობინებდათ. მსმენელი თავმუკავებულად იცნობდა, თვითონ კი ამ დროს ენაყოფილების ნიშნად მხოლოდ იღიმოდა.

ქართულმა მუსიკალურმა საზოგადოებამ სათანადოდ დააფასა ალ. ჩიჯავაძის დიდი ღვაწლი. მისი ნეშტი დიდების პატივითა მიიპატი, სადაც ჩვენი სახელოვანი მოღვაწენი განიცდიდნენ.

მსოფლიოში განთქმულმა საბჭოთა ვიოლონჩლისტმა პროფ. მ. როსტროპოვიჩმა თბილისში გასტროლების დროს, ერთ-ერთი კონცერტის დასასრულს, სანდრო ჩიჯავაძის პატივსაცემად და მის მისაყრდენად, დარბაზში მყოფი ხალხი ფიზევ წამოვიდა, თვითონ კი ფორეს „ამომდებია“ შეასრულა. მერვე დღეს იგი დიდების პატივითში წვიდა თავისი კოლეგის საფლავის სანახავად და ცოცხალი ყვავილებით შემკო იგი.

# ქ რ ო ნ ი კ ა



● **ბმპ ფლის** 2 ნომერის თბილისში საფუძველი ჩაეყარა საქართველოს სახალხო პოეტის ვალექტორ ტაბიძის ძეგლს (კვაკვაძის პრ. № 21).  
იმავ დღეს ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა ვალექტორ ტაბიძის დაბადების 80 წლისთავთან დაკავშირებული საიუბილეო საღამო.

● **ზაპარინა შალინა** შვილის სხეულობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა თავისი ასოცირებული სეზონი დაიწყო. მან, ტრადიციისმებრ, წარმოადგინა ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“. ეს სპექტაკლი ოპერა „დაისის“ შექმნის ორმოდამეთვე წელს მიმდინა. მასურებელმა მოუწოდებდა ცნობილ ქართველ მომღერლებს — რესპუბლიკის სახალხო არტისტ ლ. კუონიას (მარო), სსრკ სახალხო არტისტ ზ. ანჯაფარიძეს (მელხაი), რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტ თ. ზეინკლიშვილს (კიახო) და სხვებს. სპექტაკლს დირიჟორობდა რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, სხელმწიფო პრემიის ლაურეატი დ. მირცხულავა.

● **ბსლზბნ** იუნესკოსთან არსებულმა საერთაშორისო მუსიკალურმა საბჭომ ალბა-აიაში მოაწყო კომპოზიტორთა და მუსიკისმცოდნეთა მორიგი, მესამე შეხვედრა, რომელსაც აზიის ქვეყნების საერთაშორისო მუსიკალური ტრიბუნა დაერქვა. მისი მიზანი იყო აღმოსავლეთის ხალხთა ხალხური და პროფესიული მუსიკის პროპაგანდა.  
ამ დიდ ფორუმში მონაწილეობდნენ ქართველი კომპოზიტორები და მუსიკისმცოდნეები. აქ პირვე-

ლად იქნა წარმოდგენილი ქართული ხალხური და პროფესიული მუსიკის ნიმუშები.  
მესამე საერთაშორისო მუსიკალური ტრიბუნის კომიტეტმა მოიხილა და შეაფასა ფორმ ჩაწერილი ოცი ქვეყნის კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. სახიზარდლოა, რომ ქართულ მუსიკას განსაკუთრებული წარმატება ხვდა.  
პირველ ადგილზე გავიდა ქართული ხალხური სიმღერა „შავი შავი“ ანსამბლ „გორდელას“ შესრულ-

ებით; მეორე და მესამე ადგილებზე გაიყვანა მონღოლურმა ფოლკლორულმა ნაწარმოებმა და ჩვენებურმა ავსტრულმა შეიდეკამ.  
უფრადღმა მიიპერო აგრეთვე ქართულმა პროფესიულმა მუსიკამაც. პირველი ადგილი მიენიჭა კომპოზიტორ ნოდარ გაბუნიას მიერ სულხან-საბა ორბელიანის ნაწარმოების მიხედვით შექმნილ იგავ-არაკს „ხოფლის ადმინისტრაციის“.  
დღით წარმატება ხვდა კომპოზიტორ ს. ცინცაძის შექმნილ სიმეიან კვარ-

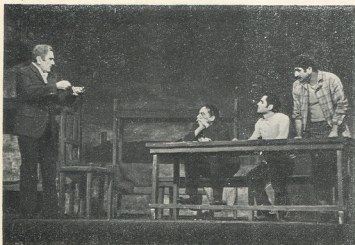
ტეტს, ბუდაპეშტის საერთაშორისო კონკერტის ლაურეატის საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის შესრულებით.  
აზიის ქვეყნების მუსიკალური ტრიბუნის მუშაობაში ჩვენი რესპუბლიკიდან მონაწილეობდნენ სსრკ სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი ანდრია ბალონიჯიძე, საქართველოს სახალხო არტისტი, კომპოზიტორები ოთარ თქაიშვილი და სულხან ცინცაძე, მუსიკისმცოდნეები გვი ორკონიკიძე და ევგენი მაქვარიანი.



● **ბსლზი** თეატრალური სეზონი თბილისის გრიბოედოვის სახელობის შრომის წითელი დროშის ორდენის სახელმწიფო რუსულ დრამატულ თეატრში გაიხსნა ცნობილი საბჭოთა დრამატურგის ა. არბუზოვის ვოდევილ-მელოდრამით „ამ სავაერელ, ძველ სახლში“.  
სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია გ. ლორთქიფანიძე, რეჟისორი — ლ. გაში, მხატვარი — გ. გუნია, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის საქართველოს ხელოვნების დამსახურებულ მო-

ღვაწეს ი. ბობოხიძეს. სპექტაკლი მონაწილეობენ მხატვრები: ე. ბაიყცისკი (არსსრ) და მამახუბერული (არტისტი), ვ. ზაპაროვა (საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი), დ. სლავინი (საქართველოს სსრ სახალხო და უკრაინის სსრ დამსახურებული არტისტი), ნ. ბურმისტროვა (სსრკ სახალხო არტისტი), ე. კილოხანიძე (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი), ვ. პეტროვსკი, ვ. ვოისიკი, რ. შარტკი, ლ. შპარნი, ვ. ხაჩიუტჩიანი, შ. ნიროლაევა და სხვები.





↑ ● მასშტაბულმა გულ-თბილმა მიღო ს. შუშინა-ის სახელობის თბილისის სომხური დრამატული თეატრის ახალი დიდგმა — ნ. დუმბაძის საბრალდებო დღესკანა (თარგანი ბ. სეი-

რანიანისა და არ. დავითიანის). სექტაკლი დიდგარეისორმა მ. უშეიანმა, მხატვრულად გააფორმა რ. ნალანთან, მუსიკალური გაფორმება კუთვნილი ლ. ოგენეზოს.

სექტაკლში მონაწილეობენ საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი დ. ამირბეგია (იხილორე საღარბო), საქართველოს და სომხეთის სსრ დამსახურებული არტისტები: რ. პაპოვიანი (მომთაველი), ე. სტეფანიანი (ანა ნაკაშიძე), ს. შვერიანი (ნუნუ), საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ბ. სიმონიანი (გამომძიებელი ხელაძე), ს. ელზარიანი (გოგოლი); საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მოღვაწე ი. ჩოფიაიანი (გამომძიებელი გავა); მსახიობები რ. ხაჩატურიანი (წაწა ნაკაშიძე), უ. კარაბეგია (ტიგრან გულიანი), რ. ოგენიანი (გალაქტიონ ქვივილი), ს. სოსიანი (ლიმონა დედარანი), რ. პაპიანი (ვ. გამემლიძე), ა. აივლიანიანი (ვ. მოთაველი), ი. თათარია (ლ. მებურია-შვილი), მ. ბეგულიანი (წემდამდეგული).

● დიდ საკონცერტო დარბაზში შედგა ცნობილი ქართველი კომპოზიტორის, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის ალექსი მაქავარიანის დაბადებიდან 80 წლისთავის აღსანიშნავი საღამო. სიტყვით გამოვიდა მუსიკისმცოდნე პროფესორი პავლე ხუტუა, მან ილაპარაკა კომპოზიტორ ალექსი მაქავარიანის შემოქმედებაზე, მის მრავალმხრივ მოღვაწეობაზე. შესრულდა ალ. მაქავარიანის სიმფონია № 2, სავალიონო კონცერტი ცნობილი საბჭოთა მევიოლინის ვაიმანის შესრულებით და ფრაგმენტები ბალეტდან „ოტელიო“. კონცერტში მონაწილეობდა სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი, დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე.

● თბილისის ვ. სარაჯი-შვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა ინსტრუმენტული ანსამბლი, რომელშიც გაერთიანდნენ ახალგაზრდა ნიქიტო შემსრულებლები — თბილისის კონსერვატორიის პედაგოგები: რ. ჭანდიერი (ვიოლინი), გ. გვიგბედაშვილი (ალტი), რ. მარბული (ჩელო), მ. ლორია (კონტრაბასი) და ანსამბლის ერთ-ერთი ორგანიზატორი, პიანისტი ჯარჯი ბალანიძე. ეს კოლექტივი მიზნად ისახავს კლასიკური და თანამედროვე კამერული მუსიკის მდიდარი ლიტერატურის შესწავლასა და პროპაგანდას.

ახს წინათ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამართულ კონცერტზე ანსამბლმა წარმატებით შეასრულა შუბერტისა და ჰუმელის კვინტეტები, ბეთოვენის კვარტეტი, ბრამსის რომანსი და შოპენის კრაკოვიაკი (ორკესტრობა ჯ. ბალანიძისა). კონცერტში მონაწილეობდა კონსერვატორიის სტუდენტი, მომღერალი მ. თომაძე.

● ახას წინათ ჩვენს საზოგადოების უურადღებამიყურ საქართველოს სსრ ხელოვნების მუშაკთა სახლში გამართულმა ახალგაზრდა მხატვრის მანანა ბობოხიძის ნამუშევრების გამოფენამ.

გამოფენა გახსნა ხელოვნების მუშაკთა სახლის დირექტორმა, ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ვ. ჯახუბაშვილმა, რომელმაც ილაპარაკა ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედებაზე, მის პირველ დამოუკიდებელ ნაბიჯებსა და წარმატებებზე. ხელოვნების მუშაკთა სახლის თანამშრომელმა ელისო ქიქოძემ შეკრიბილთ გააცო საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვრის ლადო გუდაშვილის წერილი, რომელიც მან მანანა ბობოხიძის გამოუგზავნა.

მხატვრის შემოქმედების შესახებ შთაბეჭდილებები გამოთქვენ აკადემიკოსმა გიორგი ჭიბლაძემ, საბჭოთა

კავშირის სახალხო მხატვარმა უნა ჯაფარიძემ, აკადემიკოსმა შულვა ამირან-შვილმა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა დოდო ანთაძემ, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ანდრო კობლაძემ.

აღსანიშნავია მხატვრის შემოქმედის ნამუშევრები: „მთვარისა“, „ორი ზარი“, ქეთევან ერეკლესი, კონსტანტინე გამსახურდიასა და ლადო გუდაშვილის პორტეტები.

ც. ხეთიბაძე.





● **თბილისის მოზარდ მკურნებელთა** ქართულმა თეატრმა მკურნებელს უჩვენა ვაჟ-ვაჟივებს პიესა „მოკეთილის“ პრემიერა, რომელიც დადა რეისორმა შალვა გაწერულა, გააფორმა მხატვარმა მიხეილ ქავჭავაძემ, მუსიკა დაწერა არჩილ ჩივაჭაძემ, სექტაკლში მონაწილეობენ მსახიობები: ელ. ასლამაზიშვილი, ვ. პრეშვიცი, ჯ. დიდუაძე, ო. სეთურიძე, ლ. ვაფხაძე, ვ. ბელოვანი, თ. გაბელია, ვ. მეტევაიშვილი, ს. მთლიანიშვილი და სხვები.



ბული არტისტის ნანა მელქაძის ხელმძღვანელობით. ისინი ოსტატურად ფლობენ ქართული „ქართის“ და კავასიური „ჭიჭიბოს“ ურთულეს ილეთებს.

გამოცდილმა მსახიობებმა ფილიმონოვმა და პესკოვმა რთული ეგვიპტის-ტული ნიშრები შეასრულეს კიბუზე, გამოსახველად გარკნივობად გაქმულ თოქზე მოსიარულე ვიდეო თაის პარტიორებთან ერთად.

უძველეს საციკლო ვანარში — იყარულ თამაშებში მონაწილეობდა ობარშნიანიკოვების ჭკფუი, ტრადიციულ საციკლო ბოძზე კურთულესი ვარკში ჩაატარეს კასარბენიკოვებმა.

საციკლო პროგრამაში ჩართული იყო გაფართოვებული ცხენების თაისებური სექციული ამ სახაობის ხელმძღვანელობდა მწვრთნელი ლერჩი.

საღამო მიმავადთა კომპოსებს, უღმურტაჟა ასსრ დაშასურებულ არტისტებს ორლოვსა და ტრაპაკინს. მათ ექსცენტრიული მუსიკალური ნიშრებიც შეასრულეს.

პროგრამის მეორე განყოფილება დათმობი იღუწიასა და კალდეოსოს. თბილისელი შეხედნენ საციკლო ზელოვების საკუწრიო დავალიერების დიპლომანტს ნახელი არბანოვს, რომელიც აგრძელებს ცნობილი საშუაია ილუზიონისტების დრავასინის, გეორჯინისა და კოს ტრადიციებს.

ა. მონიპა.

● **თბილისის აეროპორტის** მოედანზე აღიშართა პირველი ქართული მფრინავის ბესარიონ ქვეტუიას მონუმენტი, რომლის ავტორებია მოქანდაკეები თეიმურაზ ქუონია და ჭემალ რუსაძე, არქიტექტორი — ნილარ მაგლობლიშვილი.



● **თბილისის სახელმწიფო ცირკმა** ახალი სეზონი დაიწყო. იგი მრავალფეროვანი პროგრამით წარსდგა მკურნებლის წინაშე.

ტრადიციული ადრულის შეხედუ პერში მოვარკმეტავარლოვსკაამ რთული გამასტული ილეთები შეასრულა თაის ქვეშ. შემდეგ კი მანეტუ საინტერესო ნიშრებში გამოვიდნენ ძალოსანი აკრობატები ლავინი და კანარსკია, ეკვილიბრისტა ვორინია.

თბილისელ ცირკის მოყვარულთა უფრადლება მნიშური ძალების მწვრთნელმა ქალმა ი. ფილიპოვიამ.

საციკლო პროგრამაში მონაწილეობდა ქართული მოჭრითი გოგონების ჭკფუი რესპულაიის დამასბურე.



● **ბბალ თეატრალურ სეზონში** საშრეტ ოსეთის კოსტა ზეოაგუროვის სახელობის სახელმწიფო თეატრის ოსურმა დასმა მკურნებელს უჩვენა მ. გუნაშვილის კომედია „სახინელი სიშრები“.

პიესა დადა რეისორმა მ. გაჯავმა, მუსიკა ეკუთვნის კომპოზიტორ ფ. ალბოროვს, მხატვარია რ. ჩოჩივი.

სექტაკლში მონაწილეობენ ლ. გალავანოვა, კ. ჩოჩივი, ი. იყავი, დ. ვაბარაივი და სხვები.

ა. სიმეოვიჩმა. სექტაკლში რომლებს ანსახიტებენ რესპუბლიკის დამასბურებელი არტისტი ი. აივაზოვი, მსახიობები — ს. ვინოგრადოვი, ნ. ანდრეიევი, ს. შველიძე, ა. პონომაროვი, ა. გარინი, ი. ვინოგრადოვი, მ. ნერიაზოვი, ს. ისმანგულოვი.



ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ,  
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ПЯТЬДЕСЯТ ШЕСТОЙ  
ОКТАБРЬ

Праздник Октября в этом году отмечается особо, что обусловлено значительными событиями во внешней и внутренней жизни Советского Союза. С одной стороны, это был год ослабления международной напряженности, а с другой — это Октябрь третьего, решающего года девятой пятилетки развития народного хозяйства СССР.

Особое значение имели дружественные визиты секретаря Центрального Комитета КПСС, члена Президиума Верховного Совета СССР тов. Л. И. Брежнева в Польшу, Германскую Демократическую Республику, в Болгарию, а также в Федеративную Республику Германии, в Соединенные Штаты Америки, во Францию и Индию.

Правительство Советского государства, Центральный Комитет КПСС, лично Л. И. Брежнев делают все для того, чтобы навсегда исчезла опасность атомной войны и народы мира могли заниматься созидательным трудом, чтоб развивались культурно-экономические связи между социалистическими и капиталистическими странами.

56-ой годовщине Великого Октября предшествовал состоявшийся в Москве Международный конгресс миролюбивых сил, который явился новым, значительным этапом международного движения борьбы за мир.

Однако все это отнюдь не свидетельствует об ослаблении идеологической борьбы. Наоборот, капиталистический мир свог спасения видит именно в ее обострении, поэтому необходимо усилить борьбу за чистоту идеологии марксизма-ленинизма, за проведение в жизнь политического курса XXIV съезда КПСС.

Советский народ, вдохновленный Октябрьскими призывами Центрального Комитета КПСС, стоит на трудовой вахте и успешно выполняет задание третьего года девятой пятилетки. Плечом к плечу со всеми идут и трудящиеся Грузии, которые выполняли и пе-

ревыполнили план и социалистические обязательства девяти месяцев 1973 года.

Большим праздничным днем стало для Грузии 5 октября текущего года, когда член Политбюро Центрального Комитета КПСС, секретарь Центрального Комитета КПСС тов. А. П. Кирилenco вручил орден Дружбы народов трудящимся республики. Эта высокая награда нашего правительства обязывает к дальнейшему самоотверженному, героическому труду.

Свою лепту в общее дело должны внести работники искусства, которым XXIV съезд КПСС и его последующие документы предоставили широкие возможности для творческого труда. Среди этих документов следует отметить постановление Центрального Комитета КПСС «О литературно-художественной критике», «О мерах дальнейшего развития советской кинематографии» и постановление бюро Центрального Комитета Компартии Грузии «О работе Союза советских писателей Грузии по интернациональному воспитанию трудящихся».

И почетный долг работников литературы и искусства — широко утверждать в своих произведениях интернациональный дух, отражать переломные моменты в нашей действительности, создать типичные образы положительных героев, бороться против пороков сторон жизни. (стр. 3)

В связи с 80-летием со дня рождения великого грузинского поэта Галактиона Табидзе в журнале публикуется его стихотворение «Хвала Никордмине», «Галактион Табидзе об искусстве» и письмо «Орнамент Галактиона».

ГАЛАКТИОН ТАБИДЗЕ  
ОБ ИСКУССТВЕ

В 12-й том академического издания Г. Табидзе (издательства «Сабчота Сакартвело») вошли высказывания поэта о литературе и

искусстве. Текст для издания подготовили и прокомментировали Л. Санадзе, М. Хуцишвили и И. Лордкипанидзе. Выборочно эти высказывания публикуются в нашем журнале. Вот некоторые из них:

«Вы, поэты, художники, артисты, писатели! Сможете ли почувствовать и пережить все так, как этого требует современность? Чувствуете ли вы, что нашу эпоху должно освещать подобающее искусство?. Я призываю вас, героев, молодых, полных творческого огня, примите и подобите голос новой Грузии: возобновление или смерти! Да здравствует новое творчество!»

«Какова в основном роль художника, поэта, ваятеля (точнее, какой она должна быть)?»

Каждый величественный образ надо брать из жизни. Жизнь — опора искусства».

«Надо быть уверенным в себе, чтобы создать что-нибудь великое, но навсегда потеряешь веру в себя, если позорно потерпишь поражение; чтобы создать что-нибудь величественное, не нужно бояться завтрашнего дня».

«Народная поэзия отличается легкостью, простотой, музыкальностью. Она осознанно избегает всяких тяжеловесных выражений, она естественна, она кристально чиста». (стр. 8)

Лали Марташвили

ОРНАМЕНТ ГАЛАКТИОНА

Гроздь винограда, изваянная в камне (фрагмент), которая сейчас хранится в мемориальном фонде Грузинского государственного литературного музея им. Г. Леонидзе, в течение десятков лет украшала рабочий стол Галактиона Табидзе.

Этот орнамент в 1917 году преподнес Галактиону поэт Беглар Ахосипрели. Галактион пишет: «...Я продолжал писать давно начатую книгу «Грузинский орнамент». Дело в том, что эта тема с юношества привлекала меня. В ней я чувствовал и видел проявление природной одаренности грузинского народа... Я попросил поэта Беглара Ахосипрели привезти какой-нибудь орнамент. Он мою просьбу выполнил — принес мне замшелый от времени орнамент, изборававший гроздь винограда. Я поставил его на стол и продолжал писать».

Галактион бережно относился к произведениям грузинского ис-



куства и вдохновенно их воспе-  
вал. В данном письме приведено  
высказывание Галактиона о необ-  
ходимости хранить национальную  
монументальную архитектуру как  
зеницу ока. (стр. 14)

**Андрей Балачивадзе**

### БОЛЬШОЙ ТВОРЧЕСКИЙ СМОТР

Автор повествует о деятельно-  
сти Союза композиторов Грузии  
после предшествующего IV съез-  
да. За этот период создано значи-  
тельное количество произведе-  
ний симфонической, концертно-  
инструментальной, вокально-сим-  
фонической, камерно-инструмен-  
тальной и хоровой музыки. Но,  
как указывает автор, менее про-  
дуктивными оказались жанры  
оперной и балетной музыки.

В статье рассмотрены некото-  
рые тенденции современной грузин-  
ской советской музыки. Автор  
пишет: «Безусловно, заслуживает  
одобрения резкое обновление вы-  
разительных средств, поиски но-  
вых ракурсов национальных исто-  
ков, освоение современного тех-  
нического «арсенала». Но порой  
эти тенденции принимают нежела-  
тельный уклон. Дело в том, что  
часть композиторов, в основном  
молодежь, иногда спокойно отка-  
зывается от завещаний реалисти-  
ческого искусства, от прекрасных  
традиций грузинской народной и  
профессиональной музыки».

Автор требует от грузинских  
композиторов большого внимания  
к современной тематике, призывает  
создавать истинно актуальные  
произведения, в которых достовер-  
но отразилась бы советская дей-  
тельность.

В статье поставлены и другие  
серьезные вопросы — оператив-  
ное издание грузинской советской  
музыкальной литературы, научное  
изучение грузинской народной му-  
зыки, формирование камерной ба-  
летной труппы, создание хоровой  
капеллы при Государственном ко-  
митете телевидения и радиовещания,  
целенаправленная пропаганда  
грузинской советской музыки,  
улучшение работы телевидения и  
филармонии и т. д. (стр. 16)

**Манана Ахметели**

### ВЕЧЕРА СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Состоявшиеся недавно концер-  
ты Государственного симфониче-  
ского оркестра Грузии вызвали  
широкий интерес общественности.  
Единодушно отмечалось повыше-  
ние исполнительского уровня, рас-

ширение репертуара, выявление но-  
вых творческих возможностей. Во  
многом это результат напряжен-  
ной и продуктивной работы дири-  
жера и художественного руково-  
дителя оркестра Джансуга Кахи-  
дзе.

В программу концертного цикла  
вошли произведения Генделя,  
Гайдна, Моцарта, Бетховена,  
Дворжана, Чайковского, Рахмани-  
нова, Рихарда Штрауса, Стравин-  
ского. Значительное место заняли  
произведения современной совет-  
ской музыки. Впервые в нашей  
столице была исполнена оригина-  
льная оркестровая пьеса Р.  
Щедрина «Озорные частушки»;  
состоялся премьеры третьей сим-  
фонии Г. Канчели и II скрипично-  
го концерта С. Насидзе.

В концертах Государственного  
симфонического оркестра Грузии  
участвовали известные советские  
музыканты Р. Керрер и М. Янви-  
ли. (стр. 19)

**Мери Давиташвили**

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Этот вопрос тесно связан с ак-  
туальной проблемой эстетического  
воспитания молодежи. Автор ука-  
зывает на нехватку высокохудож-  
ственной национальной учебной  
литературы по музыке и призывает  
грузинских композиторов усилить  
работу в этой области.

Обращает Мери Давиташвили  
внимание своих коллег и на необ-  
ходимость создания песен для де-  
тей — содержательных, с простыми  
и живыми национальными мелоди-  
ческими образами, ибо велико вос-  
питательное значение песен.

В статье говорится о роли и  
значении детской оперы, перечисле-  
ны лучшие образцы этого жанра.  
Автор видит необходимость  
как в систематическом обогащении  
репертуара детской оперы, так и  
в создании произведений других  
жанров (балет, симфония, камер-  
ные ансамбли и т. д.).

М. Давиташвили особо ставят  
вопрос изучения народной и клас-  
сической музыки в специальных  
музыкальных и общеобразователь-  
ных школах; указывает на низкий  
уровень музыкального обучения в  
общеобразовательных школах, и  
видит необходимость в его основа-  
тельной перестройке.

По мнению автора, в деле эсте-  
тического воспитания подрастаю-  
щего поколения особую роль по-  
мощь окажет практика домашне-  
го музицирования и грузинская  
народная музыка, изучение кото-  
рой должны начинать с малых  
лет. (стр. 22)

**Джансуг Чарквани**

### СИЛЬНАЯ, ПРАВДИВАЯ, ЧИСТАЯ!

Основа грузинской скульптуры  
кроется в истоках национального  
зождества. Анализируя творчество  
известного грузинского скульпто-  
ра Мераба Бердзенишвили, автор  
указывает именно на эти корни.

Творчество Мераба Бердзени-  
швили, — пишет Джансуг Чарк-  
вани, — питается национальным  
искусством, идущим от старых  
фресок, декоративных колонн и  
расписных фасадов. Это искусство  
органически вошло в творче-  
ство художника. По мнению авто-  
ра, скульптуры «Георгий Саака-  
дзе», «Руставели», «Захарий Па-  
лашвили», «Муза», «Медвед», го-  
рельеф «Котэ Марджанишвили» —  
результат вдохновенного творче-  
ского подвига большого мастера,  
в них ярко отразилась его инди-  
видуальность. Автору все эти ра-  
боты ваятеля видятся единой  
скульптурной ансамблевой компо-  
зицией, которую он мог бы на-  
зывать так: «Сильная, правдивая,  
чистая». (стр. 26)

**Уча Джапаридзе**

### ГРУЗИНСКИЕ НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ

Грузинское народное декора-  
тивное искусство и художествен-  
ные промыслы характеризуются  
самобытностью и многогранно-  
стью. Следует отметить, что на-  
ряду с сельским крестьянским  
промыслом существовали город-  
ские художественные ремесла. По-  
рождены они были старым укладом  
жизни, когда люди вынужде-  
ны были или сами создавать ме-  
бель, домашнюю утварь, или по-  
ручать это вышедшим из их же  
круга ремесленникам. Традиции  
народного творчества складыва-  
лись на протяжении ряда веков и  
достигли высокого совершенства.  
Каждый предмет изготовлялся с  
максимальным усердием, отлича-  
ясь высокой художественностью.

Но, как указывает автор, на-  
родные промыслы совершенно не-  
оправданно предаются забвению,  
почти исчезли ремесленные ма-  
стерские. Кое-где еще остались  
старые мастера, которые создают  
интересные изделия. Но это, ко-  
нечно, не спасает положение.

Сегодня многие взяли за из-  
готовление сувениров. В основ-  
ном, этим увлекается молодежь,  
но она не всегда обладает соответ-  
ствующими знаниями и, что самое  
главное, художественным вку-  
сом.

Традиционное древнее грузин-  
ское мастерство почти полностью  
по забыто.



Автор статьи считает, что нужно принять решительные меры против этого ремесленничества и восстановить старые народные художественные мастерские. Он предлагает создать научный центр, который осуществлял бы руководство всеми исследованиями в области народного художественного промысла города и села. (стр. 34)

#### Ладо Авалиани

##### ОДНОВРЕМЕННО СМОТРЯТ НА МЕНЯ...

Своими воспоминаниями о выдающемся актере грузинского советского театра Ушанги Чхеидзе делится писатель Ладо Авалиани. Ему довелось видеть Ушанги Чхеидзе почти во всех ролях. Неизгладимое впечатление произвела на писателя игра актера. Он говорит о необыкновенном таланте перевоплощения У. Чхеидзе, о его пленяющем актерском даровании и особо останавливается на двух ролях — Яго и Кваркваре: — два разных характера, которые актер воплотил с одинаковым художественным мастерством, с одинаковой проникновенностью.

(стр. 36)

#### Лали Курулашвили

##### ЗАРИСОВКИ УШАНГИ ЧХЕИДЗЕ

Автор на основе материалов фонда рукописей музея Государственного академического театра имени Ш. Руставели заключает, что пьеса «Сабля Кахабера» написана выдающимся грузинским драматургом П. Какабадзе не в 1944 году, а в 1928-29 годах.

Над постановкой этой пьесы, как было установлено, работал известный актер Ушанги Чхеидзе. Он же сделал зарисовки типажа действующих лиц (в журнале напечатаны репродукции некоторых из них). По мнению автора, эти зарисовки дают точную характеристику персонажей. (стр. 38)

#### Арчил Сулакаури

##### ТОСКА ПО ПИРОСМАНИ

Так называется фреска, выполненная художником К. Игнатовым на стене банкетного зала на плато Мтацминда в Тбилиси. Арчил Сулакаури дает ей весьма оригинальную характеристику:

Идея фрески проста и утопична. Пирсомани стоит в центре площади на виду у всех и пишет

картину... Великий художник создает шедевр, словно зачарованный стоит он перед собственным творением, с кистью в руке, чтобы окончательно завершить его.

...Все исчезло сейчас для Пирсомани, так как художник творит и вместе с тем все существует для него, поскольку он творец.

На фреске оригинально распределены цвета, незаметная игра которых порождает удивительное ощущение дня и ночи.

Все законы пропорции и перспективы нарушены... Порой трехэтажные здания едва достигают груди человеческой фигуры. Этой условности верим безоговорочно, она не корбит нас. По мнению автора, это свидетельствует о большом мастерстве художника, о его строгом чувстве меры.

Автор отмечает, что К. Игнатов, пытаясь утвердить свой образ старого Тбилиси, отличный от Пирсоманевского и колоритом, и линиями, и движением. Фреска Игнатова вызывает радостное, праздничное настроение. Картины же Пирсомани наводят тоску, они печальны.

Множество легенд создано о Пирсомани, а фреска К. Игнатова — новая легенда об этом блестящем художнике. (стр. 40)

#### Акакий Бакрадзе

##### ОБ ИСТИННОЙ АКТУАЛЬНОСТИ

Основа театра — драматургия. Автор ищет объективные и субъективные причины отставания грузинской драматургии. Серьезной причиной, которая сковывала и продолжает сковывать ее развитие, по мнению А. Бакрадзе, является то, что предпочтение отдается не актуальной идее, а актуальному материалу. Между тем для художественных произведений существенное значение имеет актуальность содержания, а не материала. Необходимо всесторонне осмыслить проблему, заглянуть глубоко в человеческую душу, изучить ее и только потом превратить в художественный факт.

Развитию грузинской драматургии очень мешает наводнение посредственных пьес. В них как будто все в порядке, с точки зрения требований времени, но это внешняя, поверхностная актуальность, которая в конечном счете причиняет вред искусству.

(стр. 45)

##### ПОЗДРАВЛЯЕМ!

Пополнилась семья лауреатов — талантливых грузинских музыкантов-исполнителей: Государствен-

ный квартет Грузии в сентябре текущего года занял второе место на XIII международном конкурсе в Будапеште.

Руководитель советской делегации на этом конкурсе, кандидат искусствоведения, Б. Доброхотов дает высокую оценку конкурсным выступлениям Государственного квартета Грузии. (стр. 48)

#### Исаак Атанелов

##### МАСТЕР ОПЕРНОЙ СЦЕНЫ

Об известном грузинском певце и педагоге, народном артисте СССР, лауреате Государственной и им. З. Палиашвили премий, профессоре Давиде Андгуладзе пишет автор. Он характеризует специфику замечательного драматического тенора Д. Андгуладзе, его актерское дарование, а также анализирует другие стороны творческой индивидуальности певца.

Автор выделяет сценические образы, созданные Д. Андгуладзе, отличавшиеся обобщенными, глубокими и масштабными характеристиками. И. Атанелов особо останавливается на вокальной технике, исполнительской культуре и высоком профессионализме Д. Андгуладзе, отмечает плодотворное влияние Станиславского на творческое формирование певца.

Здесь же приводит автор воспоминания современников о Д. Андгуладзе, их впечатления об искусстве вокалиста. (стр. 49)

#### Нодар Мгалоблишвили

##### НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ ТБИЛИСИ

Градостроительство — одна из главных проблем в архитектуре. Автор рассматривает некоторые аспекты этой большой и важнейшей в условиях Тбилиси проблемы.

В последнее время много говорят о необходимости сохранения облика нашей столицы.

Ни у одного города в мире не было и не могло быть неизменяемого облика. Города растут и меняются — такова историческая закономерность. Так к чему же наши старания, почему мы против изменений в Тбилиси? Нельзя же препятствовать его развитию! Вот тут-то и кроется опасность ложного истолкования проблемы. Дело в том, что одно не исключает другого, и сохранение старины, не может тормозить развитие города. Известно много примеров, когда города росли и теряли свое лицо. Такого нельзя допустить в Тбилиси. Практика реконструкции старых городов показала, что необходимо сохранить не только



уникальные памятники, но и целые исторические ансамбли.

Автор высказывает свои соображения о современном Тбилиси, каким должен быть его национальный колорит, как нужно использовать его богатый рельеф, озеленение. Он предлагает разделить старый город на «зоны особого режима реконструкции». Здесь работы должны проводиться с особой осторожностью, обязательно на основе научно обоснованных проектов, где точно будут сформулированы необходимые требования застройки и благоустройства исторического города. (стр. 52)

## Лейла Хускивадзе

### ЦИЛКАНСКАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ

Работа посвящается Цилканской иконе, хранящейся в Государственном музее искусств Грузии. Памятник сложный, разновременный. Основная композиция иконы — поясное изображение Богоматери с младенцем и фланкирующие ее архангелы — является самой важной и интересной частью иконы. В результате стилистического анализа здесь выделяется два слоя. Ранний слой Цилканской иконы — лики, шея, руки, ноги изображений, писанные восковой темперой, относятся к IX веку, одежда же изображений, фон и грузинская надпись «Асомтавруди» на нижнем борте иконы, выведенная красными красками, исполнены обыкновенной темперой и относятся к XIII веку.

Цилканская икона является блестящим образцом древнегрузинской живописи, одним из ранних и характерных памятников нашего национального искусства. Кроме того, Цилканская икона — редкий пример энкаустической живописи в Грузии, а также один из ранних средневековых энкаустических памятников искусства вообще.

Художественные достоинства Цилканской иконы ясно свидетельствуют о том, что и на этом раннем этапе развития христианского искусства в Грузии грузинская иконопись стояла на довольно высоком уровне. (стр. 58)

## Ираклий Очаури

### КОЕ-ЧТО О СОВРЕМЕННОЙ ЧЕКАНКЕ

Двадцать лет назад грузинское чеканное искусство делало свои первые шаги на пути возрождения. Все, что последовало за эти

ми первыми попытками, требует обзора и некоторого подытоживания.

Автор статьи, известный представитель искусства чеканки, с сожалением отмечает, что до сих пор о возрожденной грузинской чеканке, кроме беспорядочного нагромождения восторженных строк и фраз, он почти ничего не читал и не слышал. Это обстоятельство способствовало развитию некоторых дурных тенденций в грузинской чеканке. Учреждения, магазины, художественный салон республики заполнили безвкусовые, однообразные, те имеющие художественной ценности образцы чеканки.

Новая чеканка имеет лишь слабую, условную связь с древним искусством, автору кажутся необоснованными категорические суждения о восстановлении традиций. По его мнению, сегодня создано совершенно новое «искусство» — чеканка коммерческого назначения.

Настало время отказаться от легких и дешевых эффектов и серьезно подумать о повышении уровня искусства чеканки, о его будущем. (стр. 63)

## ДИАЛОГ

Заведующая отделом музыки и хореографии журнала «Сабхота хеловнеба» М. Ахметели имела беседу с главным балетмейстером Тбилисского государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили Георгием Алексидзе. Были подняты некоторые вопросы современного грузинского советского и западного балетного искусства.

В диалоге особое внимание уделено проблемам дальнейшего развития грузинского балета, повышению исполнительского уровня и улучшения репертуара.

Прослеживая процесс зарождения и развития нового жанра современного балетного искусства — «танцевальной симфонии», Г. Алексидзе вспомнил балетмейстера Т. Лопухова, который первым в 20-е годы поставил в Ленинграде IV симфонию Бетховена. В связи с этим собеседники отметили, что балетмейстер Джордж Баланчин развивает именно этот жанр танцевальной симфонии. Были упомянуты и такие известные западные балетмейстеры, как Джером Робинс, Морис Бежар и Ролан Пти.

Высказаны суждения по поводу магистральной линии современного советского балетного искусства — история и традиции реалистической балетной драмы. Собеседники отметили ее стилистические, тематические и жанровые

особенности и вспомнили имена тех советских композиторов и балетмейстеров, которые внесли большой вклад в развитие реалистического балета.

Были названы также балетмейстеры, работающие в других жанрах советского балета (миниатюра и симфоническая поэма), удостоившие внимания заслуживают балетмейстера И. Григоровича.

Собеседники обменялись мнениями по поводу некоторых тенденций современного советского балета, взаимоотношения балета и изобразительного искусства, создания психологической драмы, разрешения философской проблематики. Наконец, в беседе был поднят вопрос профессионального воспитания балетмейстеров на базе высших учебных заведений. (стр. 65)

## Дмитрий Алексидзе

### ИНТЕРЕСНАЯ ИГРА И ЕЕ АВТОР

Известный грузинский режиссер Дмитрий Алексидзе рецензирует выпущенную недавно издательством «Хеловнеба» книгу искусствоведа В. Кикнадзе «Театр Давида Кдлашвили». Составлена она из опубликованных В. Кикнадзе в течение 10 лет статей о грузинском писателе. Как отмечает рецензент, в труде переплетаются научный поиск и поэтический настрой, театроведческие изыскания и филологический анализ. Размышления критика здесь приобретают эстетическую ценность. За этим синтезом чувствуется театр, который носит имя Д. Кдлашвили.

Рецензент дает высокую оценку анализу пьес, осуществленному В. Кикнадзе. Он подчеркивает, что, разбирая пьесы, а вслед за этим передавая историю их сценического воплощения, В. Кикнадзе выложил почти все существенные детали. Одно из серьезных достоинств книги — масштабность. Д. Кдлашвили увиден и осмыслен в аспекте анализа творчества классиков мировой литературы. Определено также значение театра Давида Кдлашвили в грузинском сценическом искусстве.

В книге по-новому и смело поставлен ряд вопросов грузинского театра, например, исследователь оригинально рассмотрел проблему взаимоотношений школ Давида Кдлашвили и Георгия Эристави.

Рецензент заключает, что книга В. Кикнадзе является фундаментальным исследованием, которое должно радовать каждого, кому дорого имя Давида Кдлашвили. (стр. 76)





Гуга Микадзе

## ВЫСТАВКА ДЕТСКОГО РИСУНКА

Дети особый интерес проявляют к рисованию и валянию, и в этом их необходимо поддержать и поощрять.

В наших школах на уроках изобразительного искусства учителя фиксируют внимание детей преимущественно на сюжете и забывают об истинном творческом восприятии, возможным лишь при непосредственном контакте с произведением искусства.

Педагог всегда должен помнить, что линии, очертания, цветовые тона и их сочетания имеют силу непосредственной выразительности, и учитель должен постепенно развивать в ребенке способность замечать это. Изображение очень сильно действует на детское познание.

Автор считает, что выставки детского рисунка и конкурсы весьма плодотворно влияют на формирование художественного вкуса подростков, помогают прививать им любовь к изобразительному искусству. Здесь дети привносят высказывать свое мнение по поводу работ ровесников, отмечают достоинства и недостатки картин. Конкурс одновременно позволяет выявлять новые таланты.

Автор полагает, что у нас должна функционировать постоянная галерея детского рисунка, в которой будут устраиваться межреспубликанские и всесоюзные выставки произведений школьников. Это в большой мере будет способствовать эстетическому воспитанию детей. (стр. 79)

повинен сам театр, не умеющий зачастую воспитать зрителя.

Автор интересуется вопросом, является ли постановка органическим для театра воплощением пьесы или это своеобразная иллюстративность. В спектакле автор отмечает отдельные истинные успехи, но не достигнута ансамблевая целостность. Центральная фигура пьесы Александра Негина (артистка С. Чиаурели) в спектакле оказалась центральной только потому, что вокруг нее создавалась своеобразная пуста. С. Чиаурели одна на сцене, партнеры не идут с ней контакта, не помогают ей. На сцене разыгрывается мелодрама, лишенная глубокого социального смысла.

Музыка созвучна стилю постановки и создает характерную для эпохи выразительную форму. Но этого нельзя сказать о художественном оформлении спектакля. На сей раз М. Малазония не достиг привычного для него мастерства передачи в условном плане многоговорящей лаконичной художественной правды. (стр. 81)

## ИНТЕРВЬЮ

Корреспондент нашего журнала Алина Кишидзе встретилась с известными грузинскими артистами В. Анджапаридзе, А. Васадзе, В. Годзиашвили, М. Джапаридзе, З. Кверенчхилидзе, Э. Манджгаладзе, К. Махаралзе, Я. Трипольским, М. Чахавя, Р. Чхиквадзе, С. Чиаурели и попросила ответить на ряд вопросов, касающихся актуальных проблем современного сценического искусства.

В журнале публикуются их ответы. (стр. 97)

### Тамаз Кикадзе

#### ДАВИД АЛЬФАРО СИККЕЙРОС

Публикуется материал об этом замечательном мексиканском художнике. Тамаз Кикадзе рассказывает о жизни и творчестве Сиккейроса, освещает важнейшие моменты его политической деятельности.

Творчество Сиккейроса глубоко и психологично и вместе с тем исполнено величайшего социального звучания. Источник его вдохновения — борьба за свободу народов, за лучшее будущее.

Давид Альфаро Сиккейрос — словаком его друга Эйзенштейна, «прежде всего человек социальных концепций и идеологической убежденности». (стр. 97)

### Этери Гугушвили

#### ПО ПОВОДУ ОДНОГО ОТКРЫТОГО ПИСЬМА

В нашем журнале, в седьмом номере текущего года была опубликована статья Г. Харатишвили «Книга о большом режиссере» (открытое письмо Этери Гугушвили) представляющая собой рецензию на труд Э. Гугушвили «Котэ Марджанишвили». (Театральное общество Грузии, 1972 год).

В данном ответном письме Э. Гугушвили спорит с Г. Харатишвили, который, по ее мнению, тенденциозно рецензирует книгу Э. Гугушвили, считает, что Г. Харатишвили допускает ряд методологических неточностей при разборе деятельности К. Марджанишвили, что и обусловило слабую аргументированность рецензии. (стр. 101)

### Луарсаб Яшвили

#### МУЗЫКАНТ И ПЕДАГОГ

Материал посвящен талантливому виолончелисту и педагогу, трагически погибшему Александру Чиджавадзе.

Л. Яшвили пишет: «По масштабности и глубине звучание Чиджавадзе сравниваем с исполнением известных музыкантов С. Кнушевицкого и Г. Цомка. Его игру характеризует необычайно точная и чистая интонация, равноценная выразительность левой и правой рук, эластичность звучания, создающая впечатление беспредельной певучести. Может, именно поэтому он преимущественно отдаст лирическим произведениям».

Автор отмечает педагогические заслуги Ал. Чиджавадзе, сотрудничавшего в Тбилисской и в Каирской консерваториях. За годы своей работы в консерватории Наира Ал. Чиджавадзе сумел поднять уровень подготовки музыкантов по классу виолончели и воспитал хорошие исполнительские кадры. (стр. 110)

### Огня Пачкорია

#### ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ

С вопроса взаимоотношения театра и зрителя начинается автор свою статью по поводу постановки пьесы А. Островского «Таланты и поклонники» на сцене театра им. К. Марджанишвили. Ни постановщик Д. Аликсидзе, ни актеры не пощадили сил для создания интересного спектакля. И, тем не менее, в сумерках злата пустуют ряды кресел «позлонииков». Автору трудно высказать какое-либо определенное суждение по этому поводу, но, как ему кажется, в этом «отсеивании»

შავიბრი რედაქტორი —  
თამაზ ჭილაძე

სარედაქციო კოლეგია:

აკაკი ბაქრაძე, ვახტანგ ბერძენი,  
გივი ბოჯგუა (პასუხისმგებელი მდივანი), ნოდარ გაბუნია,  
ვახტანგ კიკნაძე, ნოდარ მგალობლიშვილი, ზურაბ  
ნებირაძე, ნათელა ურუშაძე, რევაზ ჩხეიძე, ანტონ  
წულუკიძე, ნიკო ჭავჭავაძე.



# საგჳოთა სელოჯნება

№ 11, 1973

შინაარსი

ორგოცდამოთქმსმიბი ოპტოგმბირი	3
ვალაქიონ ტაბიძე —	
ჰიბათა ჰიბა ნიკორჴონდსა	7
ბალაბტიონ ტაბიძე ხელოვნების შესახებ	8
ლალი მარტაშვილი —	
ბალაბტიონის ჩუპურთბა	14
ანდრია ბალანჩივაძე —	
დიდი შემოქმედებითი ღათვალნიებბა	16
მანანა ახმეტელი —	
სიმფონიური მუსიკის საღამოები	19
მერი დავითაშვილი —	
მოსზარდი თაობის მუსიკალური ალზრდა	22
ქანსულ ჩარკვიანი —	
ქლირი, მართალი, ჴონდა!	26
უჩა ჴაფარიძე —	
ქართული ხალხური სამხატვრო სარეჴები	34
ლადო ავალიანი —	
მითდროულად მიტქიბირან	36
ლალი ყურულაშვილი —	
უშანგი ჩხეიძის ჩანახატბები	33
არჩილ სულაკაური —	
ფიროსმანის მოხატბბა	40
აკაკი ბაქრაძე —	
აქტუალურრობაც არის ღა აქტუალურრობაც	45
გულოცავთ!	48
ისახე ათანელოვი —	
საოპერო სცენის დიდოსტატი	49
ნოდარ მაგლობლიშვილი —	
თბილისის არაბიტბტრის ჴოგბითი პრობლემბა	52

ლეილა ხუსკივაძე —	
წილანის ღვთისმშობლის ხატი	58
ირაკლი ოჩიაური —	
ზოგ რამ თანამედროვე ველურ ხელოვნებაზე	63
დილოზი	65
ღიმიტი ალექსიძე —	
საინტბრესო წიგნი ღა მისი ავტორი	76
გუგუ მიაქიძე —	
ბავშვთა ნახატბის გამოყნან	79
ოტი პაქვიორი —	
ტალანტბი ღა თაყვანისმცემლობი	81
ინტბრეტი	83
თამაზ კვიციანი —	
ღავით ალზარო სიკიბროსი	97
ეოთრ გუგუშვილი —	
მეტი ღიწი ფილისის ბამო	181
ლუარსაბ იაშვილი —	
მუსიკოსი ღა პედაგოგი	110
ბრონიკა	112

### შეღმომის გაზწორება

ჩვენი ჴურნლის მე-10 ნომრის 31-ე გვერდზე მოთავსებული ფოტოგეროლუქციის წარწერა — კარავაჯო. ავტობორტრეტი. უნდა იყთხებოდეს: ოტავიო ლიონი. კარავაჯოს პორტრეტი.

ნომერში დაბეჭდილია მ. ბაბოიხა და პ. შევჩინკოს ფოტოები.

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბალაბუშვი.  
კორტორლოორ-კორექტორი ვანდა ხახუშაშვილი.

საქართველოს კ ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა.  
თბილისი, 1978.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 29/XI-73 წ. უე 13663  
შეკვ. 3491. ტირაჴი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.  
საღირსცევა-სავამომცემლო თბახი 19.75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა.  
თბილისი, ღენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 98-98-59.

რედაქციის მისაბართი: თბილისი, მარჯანოვლის 5, ტელ. 95-10-24.



ИНДЕКС

26177