

# საქართველო ხელოვნება

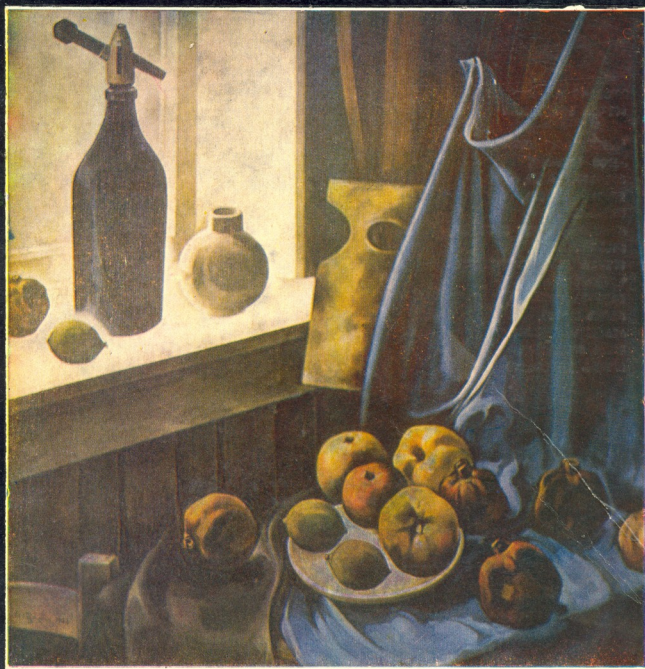
ISSN 0132-1307

გროვეული  
გეგმობისთვის

# 2

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უძველესი პერიოდი

1986





# ს ა ჯ ჭ ე ტ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

2/ 1986

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
აკაკი ბაქრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გაბუნია,  
მერაბ გვიგია  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ვასილ კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ჯურაგ ნიშარაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ წულუკიძე,  
ნიკო შავვაშაძე,  
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ეკონომიკა  
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს კვ ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა.  
თბილისი, 1986





ქმედება  
სკპ XXVII  
პერიოდის

|  |                               |     |
|--|-------------------------------|-----|
| ახალგაზრდული სემინარიების მიერ საკავშირო თეატრალური ფესტივალი    | „ვატარბოთი მასპინძიმინს“      | 9   |
| მერაბ გეგია  | „პალიოგა“                     | 10  |
| ნათელა არველიძე  | „მამისეული ლამკარი“           | 13  |
| მაია კობახიძე  | „უბადურების ნიშანი“           | 16  |
| თენგიზ კვაჭაძე   | „მეგობრები“                   | 18  |
| გუბაშვილი  | „უფლისწული და მათხოვარი“      | 19  |
| დალი მუშაძე  | „ადრეული წიგნი“               | 22  |
| ნათელა ურუშაძე   | „სომხური ნამდვილი“            | 24  |
| ეფთხი გალუსტოვა  | „სომხური ისტორიის გაკვეთილი“  | 29  |
| ვაჟა ძიგუა   | „დისანტი“                     | 31  |
| ვაჟა მარტოვი   | „ჩემი სანატორი ციფერი ნაკირი“ | 34  |
| ზურაბ ბახტაძე  | „აღმავალი დღეობა კიბეში“      | 36  |
| გია კახელი   | „სოფელ დანაბაშის სკოლა“       | 37  |
| ვაჟა ბრეგაძე   | „ალია“                        | 40  |
| გულდია ჭავჭავაძე   | „გადმეორება ჩემი“             | 42  |
| ირაკლი ხიმშიაშვილი   | „რანინგა“                     | 90  |
| საბოტაჟი მკანის ხელოვნებით                                       |                               |     |
| ნოდარ გურაბანიძე   | „ფუთბოლი ასა“                 | 44  |
| მარი მარი  | „თბილისის თეატრები“           | 53  |
| ნინო ველებოვა  |                               |     |
| სამხიანი მოგზაურობა  | „თეატრალური დღეობა“           | 66  |
| ნათელა ურუშაძე   |                               |     |
| როლი და მსახიობი   |                               | 85  |
| სეტლანა მაგიდონი   |                               |     |
| მდებარეობა გუნდი   |                               | 106 |
| ვასილ კიქნაძე  |                               |     |
| ცხოვრება სანდრო ახმეტელის  |                               | 120 |
| როლი საბანაძე  |                               |     |
| პარისი მხატვარი  |                               | 65  |
| იოსებ ოშიძე  |                               |     |
| სელის ფარდების კოეფი   |                               | 130 |
| მანანა ოდიშელი   |                               |     |
| საქართველოში აღმოჩენილი იტალიის მოზაიკების კომპოზიციური ევოლუცია |                               | 140 |
| ეფთხი გუგუშვილი  |                               |     |
| თანამედროვე ბალეტის მშენებელი                                    |                               | 58  |
| ლია დოლიძე   |                               |     |
| პროგრესი და განმანათლებლოების გზით                               |                               | 100 |
| ფერენც ლისტი   |                               |     |
| შოპენი   |                               | 135 |
| სანდრო თუმანიშვილი   |                               |     |
| „დასავლეთის ინტელექტუალური კომპატი“                              |                               | 74  |
| ანა ბანიანის ცხოვრების წიგნი                                     |                               | 113 |
| პანორამა   |                               | 43  |
| ბრონიკა  |                               | 155 |

თეატრი

მხატვრობა

მუსიკა

კინო

საბჭოთა  
ხელოვნება

1986 წ. № 2

გარეკანის პირველ გვერდზე — ხ. ინაშვილი „ნატურალიზტი“  
 გარეკანის მესამე გვერდზე — რ. სანადირაძე „აქარა“  
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე — შ. ხოლუაშვილი „სრომიითი სემესტრი“

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის  
 გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.  
 ტელ. 93-93-59.



# ახალგაზრდული სპექტაკლების მეორე საკავშირო თეატრალური ფესტივალი



ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალების ჩატარების იდეა თბილისში ჩაისახა. უეჭველია, მას დიდი სტიმული მისცა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცკ-ის დადგენილებამ ახალგაზრდა შემოქმედთა შესახებ, სადაც მუშაობის, მიზანმიმართული საქმიანობის ფართო პროგრამა იყო დასახული.

იყო სხვა ფაქტორებიც: ახალგაზრდა თეატრალურ შემოქმედთა რესპუბლიკური დათვალეობის ფორმები, როგორც კონსერვირებული გახდა და დრომ მათი გადახალისების აუცილებლობა დააყენა დღის წესრიგში. საჭირო იყო მეტი ასპარეზი, შედარებისა და შეჯიბრების საშუალება, რათა თვალნათლივ გვეჩვენა თუ რა ხდება საბჭოთა თეატრალურ რუკაზე და როგორ გამოვიყურებით ჩვენ ამ ფონზე.

ახალგაზრდული სპექტაკლების პირველი საკავშირო დათვალეობა, რომელიც 1982 წელს ჩატარდა, მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება.

მისი მასშტაბი საკმაოდ შთამბეჭდავი იყო — მონაწილეობდა ოცდაექვსი თეატრი (II ფესტივალში ნაკლები — 20 თეატრი), წარმოდგენილი იყო მრავალფეროვანი თეატრალური აფიშა, რომელიც საშუალებას გვაძლევდა გავეცინო როგორც აკადემიური თეატრების, ასევე სხვა დრამატული თუ სასკუთრივ ახალგაზრდული თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრება. მაშინ ჩვენი ყურადღება მიიპყრო მოსსოვეტის სახ. თეატრის სპექტაკლმა — „საშუაქა“, ვილნიუსის თეატრის სპექტაკლმა „ფიროსმანი“, ტალინის — „13 წლისა ვარ“, რიგის მოზარდ მსაუბრეებელთა ლატვიური თეატრის პოეტურმა კომპოზიციამ „მიბიჯებენ“, კუნნასის თეატრის სპექტაკლმა „კრედიტორები“ (სტრინდბერგის მიხედვით) და, რასაკვირველია, შ. თუმანიშვილის სპექტაკლმა „დონ ჟუანი“ („კინომასახობთა“ თეატრში), რომელიც გაზ. „პრავდამ“ „კლასიკის ფაქიზ და ჰუმანიტად თეატრალური წაკითხვის ნიმუშად“ მიიჩნია.

ამვე ფესტივალზე, ყველაზე სრულყოფილად და საინტერესოდ ბალტიისპირეთის თეატრები წარმოსდგნენ, რომლებმაც ცხადყვეს ნამდვილი პროფესიონალიზმი, დასახული ამოცანების სერიოზულობა და მასშტაბურობა. 1982 წლის ფესტივალის რეპერტუარში სჭარბობდა სპექტაკლები კლასიკურ პიესებზე და ძალიან ნაკლებად იყო წარმოდგენილი როგორც თანამედროვე ავტორები, განსაკუთრებით ახალგაზრდობა, ასევე თანამედროვე ცხოვრების პრობლემები.

პირველ ფესტივალს ფართოდ გამოეხმაურა ჩვენი ჟურნალი (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1982 წ.), რომელმაც ამ შესანიშნავი თეატრალური დღესასწაულის შუქ-ჩრდილები ასახა.



ერთობ კრიტიკულად და პრინციპულად შეაფასა პირველი საკავშირო (ე-  
 ატრალური ფესტივალის მნიშვნელობა გაზ. „პრავედა“ (№ 128, 1982 წ.)  
 მელმაც განსაკუთრებით გაამახვილა ყურადღება შემოქმედებით და საფესტივალო რეპერტუარის შერჩევის პრინციპებზე. საოცარია, რომ არც  
 მაშინ (1982 წ.) და არც ახლა (1985 წ.) ფესტივალის მასპინძლებს, რომელთა  
 მხრებზე გადაიარა მთელმა ორგანიზაციულმა და პრაქტიკულმა სიროთულეებმა,  
 არავითარი საშუალება არ ჰქონდათ ფესტივალის რეპერტუარის ფორმირება-  
 ნის კონკრეტული მონაწილეობისა. მართალია, რესპუბლიკის კულტურის სამინ-  
 ისტროს არა აქვს იმის საშუალება (და არც პრეტენზია), რომ სრულყოფილად  
 იცნობდეს საკავშირო ახალგაზრდული თეატრების და ახალგაზრდული სპექ-  
 ტაკლების მთელ სამყაროს, მაგრამ მას იმდენი კომპეტენცია მაინც აქვს, რომ  
 მოძვე რესპუბლიკებისა და მოსკოვ-ლენინგრადის რამდენიმე თეატრს გაუ-  
 წიოს რეკომენდაცია. ფესტივალის ყველა შემოქმედებით საკითხს წყვეტს სა-  
 კავშირო კულტურის სამინისტროს თეატრალური სამმართველო (თუმცა ეს  
 ფესტივალი მიმდინარეობს სსრკ კულტურის სამინისტროს, ალკ ცენტრალურ-  
 ი კომიტეტის, კულტურის მუშაობა პროფკავშირების ცკ-ას ეგიდით და თუ  
 ჩვენ ამ ორივე ფესტივალის შედეგების მიხედვით ვიმსჯელებთ, უნდა ვოქაოთ,  
 რომ ისინი მაინცდამაინც კარგად ვერ ართმევენ თავს დაკისრებულ მოვალეობას.

რა ძირითადი პრინციპული მოსაზრებანი გამოთქვა „პრავედამ“ პირველი  
 საკავშირო თეატრალური ფესტივალის მიმართ? (სასიამოვნოა იმის აღნიშვნა,  
 რომ ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე გამოქვეყნებული შემაჯამებელი სტატიის  
 შენიშვნები დამთხვავა ამ დღიად ავტორიტეტული გაზეთის დებულებებს).

შეითხველს შევახსენებთ უმთავრესს:

1. ჯერ ფესტივალის რეპერტუარის გამო: „თბილისში საჩვენებელი სპექ-  
 ტაკლები: შერჩევის თაობაზე განსაკუთრებით გესურს ლაპარაკი. საინტერესო  
 სპექტაკლების გვერდით მყურებელმა საკმაოდ ნახა ისეთი წარმოდგენებიც,  
 რომელთა იდეურ-მხატვრული დონე უკიდურესად დაბალი იყო... ხშირი იყო  
 შემთხვევა, როცა არა მხოლოდ მყურებლები, არამედ თვით ფესტივალის ორ-  
 განიზატორები რეკომენდირებულ სპექტაკლს პირველად უყურებდნენ. უეჭ-  
 ველია, შერჩევის წესები ასეთ დათვალეობაზე — ვიმდინებთ, იგი რეგულ-  
 არულ ხასიათს მიიღებს — უფრო მკაცრი უნდა იყოს.“ („პრავედა“).

სამა წელმა, სამანხევარმა თეატრალურმა სეზონმა განვლო. როგორ აისა-  
 ხა ეს ფესტივალის ორგანიზატორთა საქმიანობაში? მოვესმინოთ ისევ გაზ.  
 „პრავედას“ (1985 წელი, 25 დეკემბერი):

„შეკარა, რომ ჯერ კიდევ შორსაა სრულყოფისაგან სპექტაკლების შერჩე-  
 ვის პრაქტიკა ისეთი მნიშვნელოვანი და წარმომადგენლობითი დათვალეობე-  
 ბისათვის, როგორცაა თბილისის ფესტივალი. ფესტივალის ორგანიზატორე-  
 ბი — სსრკ კულტურის სამინისტრო, ალკ ცკ. კულტურის მუშაობა პროფ-  
 კავშირის ცკ — როგორც ჩანს, ერთობ ნაკლებად იზიდავენ ამ უაღრესად რთულ  
 საქმიანობაში რესპუბლიკური თეატრალური საზოგადოებების, კრიტიკოსების  
 წარმომადგენლებს.“

2. ფესტივალზე წარმოდგენილი ახალგაზრდა დრამატურგების ზვედრით  
 წილზე: „დრამატურგების ახალი რაზმი, რომელიც უფრო და უფრო დაბეჭი-  
 თებით იპყრობს ჩვენს სცენას, ფესტივალის აფიშზე წარმოდგენილი იყო უაღ-  
 რესად მოკრძალებულად“ („პრავედა“).

3. საბჭოთა ახალგაზრდობის ცხოვრება I ფესტივალზე ნაჩვენები იყო  
 უაღრესად მკრთალად. მაშინვე დაისვა სამართლიანი კითხვა — სად უნდა გა-  
 მოჩნდეს ახალგაზრდობის ცხოვრება, თუ არა ახალგაზრდულ ფესტივალზე. ისიც  
 ითქვა მაშინ, რომ საფესტივალო აფიშის ნახევარს კლასიკურ დრამატურგიაზე

საქ. სსრკ მარქსის  
 სახ. სახ. რესპუბ.  
 ბ. გლინცეკა

(უპირატესად შექსპირი, მოლიერი, ოსტროვსკი, ბრეჰტი, სტრინდბერგი) შექმნილი სპექტაკლები შეადგენდნენ. ამ სპექტაკლთა შორის კი „არცერთი არ აღმოჩნდა შემოქმედებითად წარმატებული. ჩვენს წინ იყო კლასიკა ან უფერული ან სამოსწავლო-ქრესტომათიული წაკითხვა, ან ...იმგავარი ხელოვნური მისწრაფება, რომ რაღაც არ უნდა დაგვიჯდეს „გავაცოცხლოთ“ პიესა, განვაღვიფროთ დარბაზი“ („პრავდა“).

I საკავშირო ფესტივალიდან II ფესტივალამდე თითქმის სამმა წელიწადმა განვლო. ამ ხნის მანძილზე საბჭოთა სცენაზე მრავალი ახალგაზრდა დრამატურგი (ე. წ. „ახალი ტალღის“ წარმომადგენლები), რეჟისორი, მსახიობი თუ თეატრალური მხატვარი გამოჩნდა, დაიდგა უაღრესად საინტერესო სპექტაკლები, როგორც აკადემიურ, ახალგაზრდულ თეატრებში, ასევე სწორედ ამ ხნის მანძილზე აღმოცენებულ ახალგაზრდულ თეატრალურ-სტუდიებში (ეს უკანასკნელი ამ ფესტივალზე სავსებით იგნორირებული აღმოჩნდნენ).

ახლა გადავხედოთ საკავშირო II თეატრალური ფესტივალის პანორამას და ენახოთ თუ როგორ გაითვალისწინეს ფესტივალის ორგანიზატორებმა, ვახ. „პრავდის“ მიერ, აგრეთვე რესპუბლიკურ ჟურნალ-გაზეთებსა თუ სპექტაკლების შემდეგ გამართულ განხილვებზე გამოთქმული კრიტიკული შენიშვნები.

პირველი, რისთვისაც განსაკუთრებით მიუტყევივით უჭრადღება საკავშირო კულტურის სამინისტროს თეატრალური სამმართველოს მესვეურებს — ეს კლასიკა ვახლავთ. მაგრამ აქ, პირდაპირ განსაცვიფრებელ მეტამორფოზასთან გვაქვს საქმე. უფრო სწორად, გროტესკულ უკიდურესობასთან: ამ ფესტივალზე (კიდევ ვავიშოროთ: I ფესტივალზე სარეპერტუარო აფიშის 50% კლასიკა იყო) არცერთი კლასიკური დრამატურგიული (ხაზს ვუსვამთ **დრამატურგიული**, რადგან აქ წარმოდგენილი ერთადერთი კლასიკოსი — მარკ ტვენის — კლასიკოს დრამატურგად არ ჩაითვლება, მით უფრო მისი „უფლისწული და მათხოვარი“ არ მიეკუთვნება ამ კლასიკას) ნაწარმოები არ იყო სპექტაკლად ქცეული.

ღმერთმანი, კარგად გაუვიათ ფესტივალის ორგანიზატორებს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ორგანოს „პრავდას“ შენიშვნა!!!

„არ იყო მხოლოდ კლასიკა, რომელიც არსებითად ყველაზე უკეთ ავლენს მსახიობთა და დამდგმელთა შემოქმედებით შესაძლებლობებს. დათვალე რეჟისორის დროს არ გეტოვებდა იმის შეგრძნება, რომ გვაკლდა რაღაც ისეთი უმნიშვნელოვანესი რამ, რასაც შეეძლო შეეესო სურათი და ნათელი მოფენა მისთვის. თუმცა ფესტივალის პროგრამასთან დაკავშირებით სხვა მრავალი საკითხიც წამოიჭრა“ („სოვეტსკაია კულტურა“ 1985 წ. 17 დეკემბერი).

ვიხსენებ რომ არ იფიქროს, თითქმის მხოლოდ საკავშირო კულტურის სამინისტროს შესაბამისი სამმართველოსადმი გგჰონდეს შენიშვნები, ჩვენი კულტურის სამინისტროს მიმართაც გვსურს გამოვთქვათ რამდენიმე შენიშვნა. I ფესტივალის დამთავრების შემდეგ გამოითქვა ვაკვირებდა იმის გამო. რომ რესპუბლიკის მოზარდ მაყურებელთა არცერთი თეატრი არ მონაწილეობდა ამ დიდ ფორუმში. როგორც ჩანს, მაშინ ეს თეატრები, რომელთა უპირველესი მოვალეობა სწორედ ახალგაზრდობის ცხოვრების ჩვენებაა (აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, რომ მათი დაღები ახალგაზრდა მსახიობებშითა დაკომპლექტიებული და მათი მონაწილეობა უკვე ამართლებს ფესტივალის დივიზს) სათანადოდ ვერ მოიპოვებდნენ. მაგრამ გაიიდა დრო, სრულიად საკმარისი იმისათვის, რომ სერიოზულად ეფიქრათ ამ თეატრის ხელმძღვანელებსაც და ჩვენს თეატრალურ განყოფილებასაც რაიმე სახით ამ ფესტივალზე გამოსვლისათვის.

მაგრამ, ჩვენ უბრალოდინი ამო გამოდგა. მეტიც, თუ I საკავშირო ფესტივალზე მონაწილეობას ღებულობდა მეტოხის ახალგაზრდული თეატრი („პამლოტი“) და კინოტურთა „ქართული თიღმის“ თეატრი-სახელონო („ლონ ეუანი“) ამგვრად, ამ მცორე ფესტივალზე არც მოზარდ მაყურებელთა თეატ-



რები გამოხსულან და არც ეს ახალგაზრდული თეატრები. ძნელია ამ მოვლელის ახსნა თუ არა ამ თეატრების ხელმძღვანელთა უპასუხისმგებლობით ჩვენივე დაუდევრობით. სხვა რას უხედა მიეწეროს ის გარემოება, რომ ფესტივალის იარითავე პროგრამაში ჩართული არ იყო კინომსახიობთა სპექტაკლის შესანიშნავი სპექტაკლი „წუთისოფელი ასეა“ (რეჟ. ნუგზარ ლორთქიფანიძე), რომელმაც ფაქტიურად იხსნა ქართული თეატრის მაღალი პრესტიჟი.

ფესტივალის დებულება ითვალისწინებს არა მარტო ახალგაზრდული სპექტაკლების ჩვენებას, არამედ ახალგაზრდა რეჟისორების, დრამატურგების, სცენოგრაფების ხელოვნების გაცნობასაც. უკანასკნელ სესიონებში ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ძალიან ნიჭიერი ახალგაზრდა დრამატურგების თ. აბულაშვილის, შ. შამანაძისა და თ. ბაძაღვას პიესებმა. ნუთუ არ შეიძლებოდა თუნდაც შადიმან შამანაძის „ღია შუშაბანდის“ ჩვენება? ეს პიესა ხომ ყველგან საინტერესოდ დაიდა (რუსთაველის, ქუთაისის, რუსთავის, კინომსახიობთა თეატრების სცენაზე). დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ამ ფესტივალს ახალგაზრდა ქართული დრამატურგიისათვის დიდი სამსახურის გაწევა შეეძლო. ასე რომ, ამ II ფესტივალის მისამართითაც შეგვიძლია გავიმეოროთ გაზ. „პრავდის“ მიერ I ფესტივალისადმი გამოთქმული საყვედური: „დრამატურგების ახალი რაზმი... ფესტივალის აფიშაზე წარმოდგენილი იყო უაღრესად მოკრძალებულად“.

ეთქვათ, საყავშირო ფესტივალის მოსკოველ ორგანიზატორებს „გამორჩათ“ დრამატურგის „ახალი ტალღის“ მრავალი ნიჭიერი წარმომადგენელი, ჩვენ, ჩვენი მცირერიცხოვანი რაზმიდან, რატომ უნდა გამოგვჩვენოდა ვინმე? ამიტომ, საესებით ბუნებრივია გაზ. „კომსომოლსკაია პრავდას“ (1985 წ. 6 დეკემბერი) შენიშვნა: „ნუთუ შემაშფოთებელი არ არის, რომ ფესტივალზე, სადაც მარკ ტვენის იყო მთავარი თეატრალური კლასიკოსი, თითქმის არ გაყვლელებულა თანამედროვე თემა? ნუთუ შემაშფოთებელი არ არის ის, რომ ახალგაზრდულ ფესტივალზე პრაქტიკულად წარმოდგენილი არ ყოფილა ახალგაზრდა დრამატურგია?“

„...აღვნიშნავთ აქვე იმასაც, რომ ფესტივალმა არა მარტო არ აღმოაჩინა ახალგაზრდა დრამატურგის ახალი სახელი, არამედ მას თანამედროვე პიესის საფუძველზე განხორციელებული არცერთი შესამჩნევი სპექტაკლიც კი არ წარმოუდგენია“ („პრავდა“, 1985 წ. 25 დეკემბერი).

გარდა ამისა, „წარმომადგენლობითი“ სტატუსიც დავკარგეთ ამ ფესტივალზე. თუ პირველად მონაწილეობას ღებულობდა ჩვენი რესპუბლიკის 6 თეატრი (კ. გამსახურდიას სახ. სოხუმის ქართული თეატრი — „ახალგაზრდა გვარდია“, რუსთაველის სახ. თეატრი — „ათენიერებენ მიმინოს“, მარჯანიშვილის სახ. თეატრი — „შეყვარებულითა თვითმკვლელობა ციურ ბაღეთა კუნძულზე“, რუსთაველის თეატრი — „ღარაბებს მიღმა გაზაფხულია“, კინომსახიობთა თეატრი — „დონ კუანი“, მეტეხის თეატრი — „ჰამლეტი“), ახლა მხოლოდ სამი თეატრით გამოვედით (თელავის თეატრი — „ჩემი წყალქალის ხმები“, ჭიათურის თეატრი — „უმადლესი ზომა“ და მარჯანიშვილის თეატრი — „შენსკენ სავალი გზები“). თუ ვხელმძღვანელობდით იმ აზრით, რომ ჩვენი ახალგაზრდული თეატრების სპექტაკლები არ ასახვენ ქართული თეატრის საერთო დონეს (რაც სიმაართლეს არ შეეფერება), მაშინ თვით ეს გარემოება უნდა იქცეს სერიოზული მსკვლელობის საგნად. თუ ის გვაფიქრებდა, რომ ფესტივალზე წარმოდგენილი იქნებოდა სხვა თეატრების უკეთესი სპექტაკლები და ჩვენ „დავიზაგრებოდით“, მაშინ, გამოდის, რომ ჩვენ არ ვცნობთ რეალურ ვითარებას.

მეორე ფესტივალის პროგრამის ლოგიკურობა აღნიშნა სწორედ „კომსომოლსკაია პრავდამ“: „ჯერ კიდევ მანამ, სანამ პირველი საფესტივალო ტაში გახშიანდებოდა, მრავალი შეკითხვის დასმა შეგვეძლო: რატომ ჩამოვიდა, მაგალითად, ეს რეჟისორი და არა ის? რატომ არ აღმოჩნდა ოც სპექტაკლს შო-

რის კლასიკის ადგილი?... ჩატომ იყო წარმოდგენილი მოზარდ მსყუბნელთა მხოლოდ ორი თეატრი — იაიცი, არა წამყვანი თეატრები — ლევოსა და აზერბაიჯანისა?... ორგანიზაციული კითხვების გამარჯვლება კვლავ შეიძლებოდა, მაგრამ ამჯერად ეს არ ვესურს. არსი მაინც მათში კი არაა, არამედ იმაშია, რომ თანამედროვე ახალგაზრდული თეატრის მდგომარეობა საგანგაშოა... და კიდევ: „მთავარი: საგანგაშოა ახალგაზრდული სპექტაკლების საერთო დონე. თითქოს, რეჟისორები ხშირად ივიწყებენ: თეატრი ინფორმაციის კი არ უნდა აწვდიდეს მსყუბნელს, არამედ უნდა შესძრას იგი. სპექტაკლი მნიშვნელოვან თემაზე როლებით წაითხული ლექცია როდია, არამედ მხატვრული ნაწარმოები, რომელმაც დრო და ადამიანი უნდა გაიზაროს“.

ახალგაზრდულმა საკავშირო ვაზეთმა ფესტივალზე მონაწილე ახალგაზრდა მსახიობთაგან მხოლოდ ორი მსახიობი გამოარჩია. ჩვენი ზურბა ანთელავა (რეჟისორ ა. ქათარია) სპექტაკლი „ჩემი წყალკალის სმები“ — თელავის თეატრი) და ბორის კოსტინი (მ. ზახაროვის სპექტაკლი „ვატარებთ ექსპერიმენტს“ — მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახ. თეატრი). ხოლო ოცი სპექტაკლიდან საგულსსმომ აღნიშვნის ღირსად სცნო სამი სპექტაკლი — მინსკის რუსული დრამატული თეატრის სპექტაკლი „უბედურების ნიშანი“ (რეჟისორი ვალერი მასლიუკი), იაკუტიის დრამატული თეატრის სპექტაკლი „ჩემი სანატრელი ცისფერი ნაპირი“ (რეჟისორი ალექსანდრე ბორისოვი) და თელაველი სპექტაკლი. ვაზ. „პრავდასა“ და „სოვეტსკაია კულტურას“ (1985 წ. 17 დეკემბერი) ფესტივალის სამ საუეთეთესო სპექტაკლად „რომლებმაც წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვეს სტუმრებზე“, მიანია: „უბედურების ნიშანი“, „ჩემი სანატრელი ცისფერი ნაპირი“ და „წუთისოფელი ასეა“. „ეს ძალიან განსხვავებული სპექტაკლებია, თეთელ მათგან თავისი, ინდივიდუალური სახე აქვს. ამასთან ერთად მათ რაღაც ახალი გვაჩვენებს რეჟისურაში“.

ამ ფესტივალზე თითქმის არც ერთ სპექტაკლში არ მომხდარა ახალგაზრდა რეჟისორის, ახალგაზრდა დრამატურგისა და ახალგაზრდა მსახიობების შეხვედრა (გამონაკლისია რეჟისორ დავით ანდელუაშვილის სპექტაკლი ლაშა თაბუკაშვილის „შენსკენ სავალი გზები“ მარჯანიშვილის სახ. თეატრში), რაც შემოქმედებითი ინტერესების სხვადასხვაობას მოწმობს. გამოდის, რომ ახალგაზრდებს არა აქვს ერთიანი საზოგადოებრივი და ესთეტიკური იდეალები. ამის გამო ფესტივალზე შთაბეჭდილება შეიქმნა, რომ «не хватало в нем эстетической новизны» („სოვეტსკაია კულტურა“). «не хватало на фестивале спектаклей дерзких» („კომსომოლსკაია პრავდა“).

„მეტ-ნაკლები პროფესიულობით განხორციელებული დანარჩენი დადგმების დიდი უმეტესობა, გულს გეწყვეტდა თავისი უემოციობით, შემოქმედებითი მოდუნებით და საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი პრობლემატიკის უქონლობით. ეს პრობლემატიკა იყო არა არსებითი, არამედ ფორმალური — რადგან კარგადაა ცნობილი, რომ ყველაზე ამაღლებული თემა გაუფასურდება, თუ მას მხატვრულად უეარგისი ხერხებით სწყვეტენ“ („პრავდა“, 1985 წ. 25 დეკემბერი).

საერთოდ, თვით სახელწოდება — „ახალგაზრდული სპექტაკლების ფესტივალი“ იმთავითვე აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა. შეიძლებოდა იგი გაგვეყო როგორც სპექტაკლი ახალგაზრდობაზე, სპექტაკლი ახალგაზრდობისათვის დაბოლოს თვით ახალგაზრდობის მიერ დადგმული სპექტაკლი. ორივე ფესტივალი ამ სახელწოდების განსხვავებული ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, და ამაში, მაინცდამაინც ცუდს ნუ დავინახავთ. საესებით სწორად მიგვაჩნია ვაზ. „სოვეტსკაია კულტურას“ აზრი: „ახალგაზრდობას დიდი პასუხისმგებლობა აკისრია, მისგან ბევრს მოელიან. ნათელია, რომ ამ პოზიციებიდან უნდა გამოვდიოდეთ დათვალიერების პროგრამის შედგენის დროს“.

ფესტივალი დამთავრდა. მან მრავალი კითხვა და პრობლემა წამოჭრა არა

მხოლოდ ფესტივალის ორგანიზატორების, არამედ საერთოდ ახალგაზრდული თეატრების წინაშე, იმათ წინაშე, ვინც საბჭოთა თეატრის ხვალისდელ დღეზე უნდა ფიქრობდეს.

„ნათელი, მხატვრულად დამაჩერებელი სახეების სიმცირე, სადადგომის ხელოვნებას ხელების სტერეოტიპულობა, გმირთა აზრებისა და გრძობების პატარა მასშტაბი — ამის შედეგად კი მაყურებელთა დარბაზის ინერტულობა — ეს ჩვენი თეატრების ნაკლია და ამის შესახებ წერენ როგორც თეატრის პრაქტიკოსები, ასევე კრიტიკოსები. ამის შესახებ ბევრს ლაპარაკობდნენ აგრეთვე ფესტივალის შედეგებისადმი მიძღვნილ თეორიულ კონფერენციაზე“ („პრავდა“, 1985 წ. 25 დეკემბერი)...

„და საერთო სურათი შეიქმნა — წერს ნ. კამინსკაია „სოვეტსკაია კულტურაში:“ — სამი შემდღება საკმაოდ ვრცელსა და მოსაწყენ სივრცეში. ცოტა სიახლე, სითამამე, ჯანსაღი კონფლიქტურობა, რომელიც ყოველთვის თან ახლავს ხოლმე ხელოვნებაში სიახლეს. თითქმის არ არის მსახიობური აღმოჩენები. თითქმის არა აქვს ახალგაზრდას „თავისი“ დრამატურგია. რატომ ხდება ასე? მაინც რა როლს თამაშობენ ახალგაზრდები ახლანდელ თეატრალურ სიტუაციაში, როგორია მათი რეალური წვლილი მასში? ორი წლის შემდეგ — ახალი ფესტივალია. რას გვიჩვენებს იგი?“

„ნებისმიერი ახალგაზრდული შემოქმედებითი დათვალეობა უცილობლად გულისხმობს ექსპერიმენტს, იმის თამამ ცდას, რომ ახლებურად გადაწყვიტოს ძველი თემა, შექმნას საკუთარი სტილი. ასეთი ცდები ამჯერად, თბილისში, შეუწყინარებლად ცოტა იყო.“ („პრავდა“, 1985 წ. 25 დეკემბერი).

ეს კითხვები სრულიადაც არ არიან რიტორიკულ-პათეტიკური. ახალმა ფესტივალმა პასუხი უნდა გასცეს მრავალ მწვავე შემოქმედებით კითხვას. მანამდე კი — ამდენი კრიტიკული შენიშვნების შემდეგ — არ შეიძლება მადლიერებით არ მოვიხსენიოთ საქართველოს კულტურის სამინისტრო, რომელმაც თავი გაართვა ურთულეს ორგანიზაციულ საკითხებს, შესანიშნავად მოამზადა თბილისის თეატრების სცენები სტუმართა სპექტაკლებისათვის, ღირსეული მანსპინძლობა გაუწია მრავალ ცნობილ თეატრალურ მოღვაწეს და კრიტიკოსს და ბოლოს, ესაა მთავარი, თბილისში დაამკვიდრა და რეგულარული ხასიათი მისცა საკავშირო ფესტივალს, რაც ჩვენ საშუალებას გვაძლევს გავეცნოთ ქვეყნის თეატრალურ პანორამას, ახალ სახელებს, სიახლეებს (თუკი ასეთი იქნება) თეატრალურ ხელოვნებაში.

ფესტივალის დღეების ნამდვილ მშვენიერად იქცა კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლი „წუთისოფელი ასეა“. ნულარ გამოვედგენებით ფორმალურ მოტივს (სპექტაკლი ფესტივალის პროგრამის გარეშე უჩვენეს, რის გამოც იგი არ განუხილავთ), ნულარ გავაგონებთ ჩვენს საყვედურს ფესტივალის ორგანიზატორებს. მთავარია, რომ სპექტაკლი ნახეს ფესტივალის მონაწილეებმა და მრავალრიცხოვანმა სტუმრებმა, კრიტიკოსებმა. საყურადღებოა ის შეფასება, რაც ამ სპექტაკლს საკავშირო პრესის ფურცლებზე ზედა.

„დღესასწაული თუ იყო მაინც? დიახ, დღესასწაულიც იყო. ფესტივალის ფარდის დახურვის წინ ქართული სცენის გამოჩენილი ოსტატის მიხეილა თუმანიშვილის მიერ აღზრდილმა საქართველოს კინომსახიობთა ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის დასმა, გვიჩვენა სპექტაკლი-იგავი „წუთისოფელი ასეა“ — ქართული ხალხური ლექსით მოთხრობილი ამბავი ერთ მოქმედებად. ორი საათის განმავლობაში დარბაზი, სადაც უმეტესობას არ ესმოდა ქართული ენა — სუნთქვაშეკრული შესცქეროდა ადამიანის დაბადების, მისი სიკვდილის, სიყვარულისა და ეჭვიანობის, ერთგულებისა და ღირსების მარად ახალ ისტორიას. ვირტუოზულ ხელოვნებასთან, შემსრულებელთა სცენურ აზარტთან შერწყმული ეპოსის სიბრძნე და სილამაზე სასწაულის შეგრძნებით



აღგავსებდა და გვაიძულებდა გვერწმუნა, რომ თეატრის ხვალისდელი დღე მახიც მშვენიერია. უფრო სწორად — უნდა გვერწმუნა, რომ ასეთი იქნება იგი თუ დღევანდელი ახალგაზრდები თავდაუხოვავად, ფხიზლად შეაფასებენ უკვე შექმნილს“ („პრავდა“, 1985 წ., 25 დეკემბერი).

აი, რას წერდა ვაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“ (1985 წ. 17 XII): „დასასრულს კი ჩვენ ვხახეთ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ კინომსახიობთა თეატრის პატარა ნამუშევარი „წუთისოფელი ასეა“, ნატიფი და წარმატაცი სახანაობა ფოლკლორულ მასალაზე დადგმული ნ. ლორთქიფანიძის მიერ. ადამიანები იზადებიან, უყვართ, ზრდიან შეილებს, ბერდებიან და იხოცებიან — აი, უბრალო სიუჟეტი, აი, ცხოვრების მარადიული ორომტრიალი. ამაზე ბრძნულ რამ ამქვეყნად არ გაჩენილა. მაგრამ ამის თამაში შესაძლებელია მხოლოდ იმ თეატრში, სადაც მიუფეობს ფანტაზია, სადაც აფასებენ ადამიანს, უყვართ მსახიობი, სჯერათ მისი განუხსაზღვრელი შესაძლებლობებისა...“

ახლა „კომსომოლსკაია პრავდას“ (1985, 6 XII) მოვუსმინოთ: „ყველაზე ბოლოს ჩვენ გვიჩვენეს სსრკ სახალხო არტისტის მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით არსებული თბილისის კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლი „წუთისოფელი ასეა“. ქართულ ფოლკლორზე აგებული ამ კომპოზიციის ავტორია ნუგზარ ლორთქიფანიძე.

რა მშვენიერია, რომ ჩვენ ეს სპექტაკლი ვნახეთ! აქ არის ყველაფერი ის, რაც უნდა იყოს ნამდვილ თეატრში: ფიქრი უმთავრესზე, ადამიანის ყოფიერების არსზე, მყურებელთა თვალწინ აქ მსახიობები ბალღებიდან ბავშვებამდე გადაიქცევიან, შემდეგ ჭაბუკებად და ყველა ეს გარდასახვა მხოლოდ პლასტიკის მეშვეობითაა მიღწეული. მასში არის იუმორიცი და სევდაცი. ფანტაზიის ოკეანემ გვშთანთქა, გავკაოვანა.

რასაკვირველია, ფესტივალის ამ მაჟორულად დამთავრებაში გვსურს სიმბოლოს დანახვა“.

როგორ შევადგასოთ ფესტივალის შედეგები? რასაკვირველია, დადებითად! სამი-ოთხი კარგი სპექტაკლი, ამ ფესტივალისთვისაც კი, ფრიად დიდი რამაა. დადებითი მოლოენაა თუნდაც ის, რომ ჩვენ ახლა უკეთ ვიცით თუ რა პრობლემები დგას ახალგაზრდული თეატრების წინაშე, ვიცით როგორ და რა მიმართულებით უნდა ვიმუშაოთ ნაკლოვანებათა გამოსწორებისათვის. ამიტომ ჩვენ ვეთანხმებით „კომსომოლსკაია პრავდისა“ და „სოვეტსკაია კულტურას“ დასკვნებს:

1. „კომსომოლსკაია პრავდა“; „როგორც ცნობილია, მომავალი იწყება დღეს. თეატრის მომავალიც. თბილისურმა ფესტივალმა გაამართლა, ვინაიდან განსაზღვრა ამ მომავლის წარუმატებლობა და წარმატება“.

2. „სოვეტსკაია კულტურა“: „შეგვიძლია თუ არა ჩავთვალოთ, რომ ფესტივალმა გაამართლა? რასაკვირველია, გაამართლა! მეტსაც ვიტყვი — მას ბედოც სწყალობდა, რადგან არც ისე ხშირია ხოლმე შემოქმედებითი გამარჯვებანი თანამედროვე თეატრში. ამასთანავე, ამგვარი დათვალეირების მიზანი იმდენად მყურებლებისათვის სიურპრიზების მიწოდებაში კი არ მდგომარეობს, რამდენადაც საერთო სურათის დახატვაში“.

(რედ.).



## მოსკოვის ლენინური კომპოზიციის სახელობის თეატრი

# „ვატარებთ ექსპერიმენტს“

მარჯანიშვილის თეატრმა სპექტაკლზე დასწრების ყველა მსურველი ვერ დაიტია. პარტერში ჟურნალისტებისთვის „დაჯავშნული“ ადგილები სტუმრებმა დაიკავეს, და ჩვენ, სხვადასხვა დარგის სათეატრო სპეციალისტები, იძულებულნი ვავხდით თავი ქანდარისთვის შეგვეფარებია (იმ თეატრალური „ბუმის“ ფონზე, რაც ახალგაზრდული სპექტაკლების ფესტივალმა გამოიწვია, ქანდარაც კი მყუდრო სავანედ გამოიყურებოდა).

სპექტაკლი „ვატარებთ ექსპერიმენტს“ ყოველგვარი დრამატული ეპილოგის გარეშე დაიწყო. რეჟისორმა თავიდანვე შემოგვთავაზა სცენური არტიზი, რითაც თითქოსდა გვამცნო, რომ სპექტაკლი თვითვე იქნება ექსპერიმენტი ყველა თვალსაზრისით. მოქმედების ასეთი „სიმღორის“ მიუხედავად, ცნობისწადილი აღძრა შინაარსობრივმა ინტერგამ — ქარხნის მმართველობას ერთი თვით უშვებენ შვებულებაში და მათ ადგილს დაიჭერენ ეგრეთწოდებული „დუბლები“, ანუ ქარხნის ახალგაზრდობა, რომელთა შერჩევით, ფაქტიურად, იწყება კიდევ სპექტაკლის მაგისტრალური ქმედება. შემეცნებაში სწრაფად ამოტივტივდა ისეთი საზოგადოებრივი პრობლემები, როგორცაა კადრების შერჩევის მეთოდი (ასე მაგალითად, დირექტორის პოსტზე ერთ-ერთი „დუბლის“ შერჩევისას, მის უარყოფით თვისებად მიიჩნევენ არაკონფლიქტურობას, რაც თავისთავად, არატრადიციული კრიტერიუმია) მართვის სისტემის ახალი ფორმების დანერგვა; საწარმოო ურთიერთობების დემოკრატიზაცია; საწარმოო პროდუქციაზე პასუხისმგებლობის გაძლიერება. მარკ ზახაროვმა მეტად რთული რეჟისორული პარტიტურა შემოგვთავაზა. ასეთ რეჟისურას ძნელია თეატრალური იარაღი მოუძებნო. ძირითადად, ეს სპექტაკლი, უთუოდ ეპიკური თეატრის პრინცი-

პებზეა აგებული, მაგრამ „ეპიკური“ აქ მხოლოდ ესთეტიკური ბაზისია, სხვა დანარჩენი, თეატრალური აზროვნების აბსოლუტურად თავისუფალ მერიდიანებზე ემყარება.

რეჟისორმა მთლიანად უარყო მოქმედების დრო და ადგილი. სცენური სივრცე ხან კონკრეტული, ხან კი სავარაუდო სცენების ასპარეზია. მოქმედებაში ერთიან ისინიც, ვინც უშუალოდ, აქამად მოქმედებენ, და ისინიც, ვინც ეს-ესაა ახსენეს და მხოლოდ „ტრანსცენდენტურ“ კავშირში იმყოფებიან მოვლენების მსვლელობასთან. მაგრამ რეჟისორი მანძილის კავშირსაც არღვევს და აქვე, სახელდახელოდ ქმნის ურთიერთობას, რომელიც სულ სხვა დროს და ვითარებას გულისხმობს. მაგრამ თუ ერთხელ დათანხმდები წარმოსახვის ასეთ „თამაშს“, დროისა და მანძილის ფაქტორები უმნიშვნელო ხდება. მთავარია თვით მოვლენა, რომლის ჩასახვა, განვითარება და დასრულება ხდება შენს თვალწინ. სახელდახელოდ შექმნილი (საკამებით ან სხვა სცენური ატრიბუტებით) ამა თუ იმ სცენის ინტერიერი მთლიანად პირობითია. მაყურებელს რაიმე დეტალის წყალობით შესაძლებლობა აქვს თავისი ფანტაზიის შემწეობით თვითვე გაასრულოს შთაბეჭდილება. თქმა იმისა, რომ მარკ ზახაროვმა ამ სპექტაკლში გამოიყენა „ცნო-



ბიერების ნაჯადის“ ან „ცნობიერების დრამის“ მეთოდი, შეცდომა იქნებოდა. ეს, უფრო, ამბის „შიშველი რეჟისორული თხრობაა, რომელიც არ ექვემდებარება არც ერთ მანამდე არსებულ წესს და კანონს. ბოლოს და ბოლოს, ექსპერიმენტის თავი და თავი, სწორედ ამაში მდგომარეობს. და საფიქრელია, რომ ეს არის ტოტალური რეჟისურის ის ზღვარი, რომლის იქით რეჟისურის დიქტატი თეორიულადაც კი წარმოუდგენელია.

მარკ ზახაროვმა სპექტაკლის თვით მუსიკალური თანხლებაც კი სრულიად სხვა სიბრტყეზე გადაიყვანა. სპექტაკლის მონაწილეებისაგან საკრაუიერი ანსამბლის შექმნა, ვოკალის გამოყენება ხან ატმოსფეროს, ხან კი ფონის შესაქმნელად, ცხადია, სრული სიზღვევა დრამატული თეატრისათვის.

რაიმე სიზღვეს არ შეიცავს სპექტაკლის მხატვრობა. შიშველი სცენა და სცენის შუაგულში დადგმული დიდი ტურბინა, რომელიც სხვადასხვა დროს ირთვება და სცენის გასწვრივ მოძრაობს, არც ფუნქციურია და არც ესთეტიკური ღირსებებით გამოირჩევა.

რამდენიმე სიტყვა მსახიობებზე. აშკარაა, ის, რაც მოსკოვის ლენინური კომკავშირის თეატრმა გვიჩვენა, ვერც ჩვენ, და დარწმუნებული ვარ, ვერც რეჟისორს ვერ დააყმაცაოფილებდა. მაგრამ აქ მთავარი შესრულების ხარისხი როდია (თუმცა არც ეს ფაქტორია უმნიშვნელო), ფაქტი ის არის, რომ რეჟისორს არ უცდია მსახიობების მუშეობით აეგო სპექტაკლის მხატვრული კონსტრუქცია. სპექტაკლის სამსახიობო ნაწილი მთლიანად სქემატურია და იშვიათი გამონათებების გარდა, შთამბეჭდავს არაფერს გვაწვდის. ეს კი უთუოდ აღარბებს წარმოდგენას,

თუმცა, ალბათ, რეჟისორის შეუძლია, რაიმე იმით იმართლოს, რომ მისთვის თვით პირობა ლემა, თვით მოვლენის რეჟონანსიკუქვევლეს სხვა ყველაფერი კი მისი შემადგენელი ნაწილია. და ამაში, უთუოდ მოიძეება ჰემატივების მარცვალი.

სპექტაკლ „ახალი ექსპერიმენტის“ პირველი აქტი დამთავრდა და მსაყურებელთა კარგა მოზრდილი ნაწილი გასასვლელისკენ გაემართა (რაც კომენტარს არ საჭიროებს). ქართველმა მსაყურებელმა უგულვებელყო რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული თეატრალური ესთეტიკა, და ბუნებრივია, არ დაკმაყოფილდა სპექტაკლის მხოლოდ პუბლიცისტური ელვრადობით. სამუხუბროა, რომ ჩვენი თეატრალური აუდიტორია არ არის შეჩვეული სცენაზე ყოველდღიურობის ხილვას. მას უყვარს მარადიული, ზოგადსაკაცობრიო თემატიკა, დასრულებული, გამოკვეთილი თეატრალური ფორმები, უყვარს მოქმედების უწყვეტობა, რაც ემოციური ზედასვლის პრიციპს ემყარება (სტანისლავსკი თვლიდა, რომ თუ სპექტაკლი თუნდაც ერთი წამით შეფერხდა, იგი მოკვდა), უყვარს სამსახიობო სახიერება, ფერადოვანი ტონები და ძლიერი მონასმები. მაგრამ ამის გვერდით არც სადღეისო, საჰირობოროტო საკითხებზე დაფიქრება გვაწყენდა. თეატრი ხომ საზოგადოებრივი ტრიბუნაც არის, სადაც მოწმდება დროის პულსაცია, ადამიანთა განწყობილებანი, მიდრეკილებანი, საზოგადოებრივი ტენდენციები, და არც ის არის გამორიცხული, რომ დღეს ჩვენთვის სწორედ ასეთი სპექტაკლებია უფრო მნიშვნელოვანი.

მერაბ გვიბია

14 ნოემბერი

მოსკოვის მხატვრული საზოგადოება

„ა ლ ი ო შ ა“

სამამულო ომის თემას საფესტივალურ პერტურში საგულისხმო ადგილი ჰქონდა დათმობილი. მათ შორის გამოირჩეოდა მოსკოვის ცენტრალური საბავშვო თეატრის სპექტაკლი „ალიოშა“. რეჟისორი — ა. ბო-

როდინი, მხატვარი — ს. ბენედიქტოვი, კომპოზიტორი — ა. ჩაიკოვსკი.

სადღეისოდ უფროს თაობას განეკუთვნებიან ადამიანები, ვისთვისაც ომი საკუთარი ბიოგრაფიის ნაწილს წარმოადგენს. სამა-

ბელო ომმა არა მარტო დაავიწყდა ისინი, არა მარტო ჩამოაყალიბა პიროვნებებად, არამედ სამყაროს აღქმის რაღაც განსაკუთრებული უნარი ჩამოუყალიბა კიდევ. ისინი საერთო ბიოგრაფიით, მოვლენების აღქმის სიმძაფრით თითქმის გვანან ერთმანეთს. მათი თვლით დანახულ საბრძოლო ეპიზოდებში თითქმის ყოველთვის ფეთქავს პეროიკის ძარღვიანი შეძახილი. ეს მათი ტკივილია, მათი გაუხარელი ყმაწვილკაცობის საყვედურია, უკვე ზრდასრული პიროვნული სამყაროს დაქაღნებაა. მათი კოგნატიური მოფლვაგებაც სწორედ ომის წლებს მრინხანებით არის წარმოქმნილი. ასეთი შინაგანი სისხლხორცეული კავშირით ერთიანდებიან ამ ეპოქის მიერ ჩამოყალიბებულ ხელოვანთა მხატვრული აზროვნებით შექმნილი სამამულო ომის ეპიზოდები.

გ. ჩუხრაის ფილმში „ბალდა ჯარისკაცზე“ ომი იმ „ლიმილის ბიჭების“ თვლით იყო დანახული, ვინც ორმოციან წლებში იწყებდა ყრმობის ასაკში შესვლას. ალიოშა სკვორცოვის გაცხებული თვალები და მიამიტი გამომხედვა სამყაროს ქაოტური წრებრუნვისადმი რეჟისორის პიროვნული პროტესტის გამოხატველი შეიქმნა. ომი სხვა თვლით იქნა დანახული, და ამ სხვა თვალმა უეცრივ შეარყია ჩვენი წარმოდგენა საბრძოლო ბატალიების ასახვის იმ შეუვალ ლოგიკაზე, რომელიც მომდებარს შტამბალ იქნა უკვე. გ. ჩუხრაის ფილმმა საომარი ეპიზოდების მიღმა გვაჩვენებინა ეპოქის მიერ წარმოქმნილი ყოვლისმომცველი სისასტიკე.

სპექტაკლი „ალიოშა“ — იმ თაობის წარმომადგენელთა მიერ არის შექმნილი, ვისთვისაც სამამულო ომი ბავშვობის უსიამო ზმანებაა, მშობლების ან პაპა-ბებოების მოვლენათა გამო განცდილი ყრუოლაა. ამ დისტანციური აღქმის სიღრმე და მოვლენების „ახალი თვლით“ შეფასების ეფექტი ნაკლებად შეიგრძნობა სპექტაკლში. მხოლოდ ამის გამო ვავიხსენებ კინოფილმი. სრულიადაც არ ვაპირებ მათ შედარებით ანალიზს, მით უფრო, რომ განცდის სიმძაფრე პირველ შემთხვევაში კინოხელოვნებისათვის ორგანულ „ნამდვილობას“ ემყარებოდა, სცენაზე კი იმავე განწყობის შესაქმნელად „ლოკუმენტური ნამდვილობის“ ექვივალენტური თეატრალური ლოგიკისა და სახიერების წარმოქმნა აუცილებელი, რაც ძნელი მისაღწევი აღმოჩნდა ამ კონკრეტულ შემთხვევა-



ში. რა თქმა უნდა, ვ. ევოვისა და გ. ჩუხრაის კინოსცენარის, ისევე როგორც სხვა ნაწარმოების ტრანსფორმაცია ხელოვნების მეორე სახეობაში, უდანაკარგოდ თითქმის შეუძლებელია. თეატრის კანონთა გათვალისწინებით უნდა მოხდარიყო ლიტერატურული პირველწყაროს სცენური ადაპტაცია. ის მხატვრული აზროვნება, რომელიც ორგანულია ეკრანისათვის, თეატრის ენაზე გადატანისას ითხოვდა აზროვნების სხვა სისტემასთან შეგუებას. აღნიშნულ სპექტაკლში ყოველთვის ვერ მოხერხდა კინოსცენარის დამახასიათებელი ფრაგმენტული წყობის ორგანული გადატანა სცენის უწყვეტი ქმედების ენაზე. ამიტომაც თეატრში გათამაშებულმა ამბავმა დანაწევრებული სანახაობის ფორმა შეიძინა, ვერ შეიქმნა ერთიანი, შეკრული წარმოდგენა, სადაც ყოველი კომპონენტის ურთიერთხემოქმედების შემწეობით წარმოიქმნებოდა დამდგმელი ჯგუფის მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პოზიციის ტანდემი. სპექტაკლის მოქალაქეობრივი სათქმელის სიმძაფრე წმინდა თეატრალური სახიერო აზროვნების სრული სახით ვერ გამოიანახა, რამაც აღქმის სიმწვავე შეანელა.

კვონებ, თავად დასაწყისსაც სჭირდებოდა სცენური სახიერებითა და მყარი ლოგიკით გადაწყვეტა, რათა ალიოშა სკვორცოვის ქმედების ფსიქოლოგიური მოტივირება მთელის სისრულით გამოსახულიყო. გ. ჩუხრაის ფილმის პირველი კადრები სწორედ ეპიზოდის მხატვრული გადაწყვეტითა და შინაგანი ფსიქოლოგიური სკვლების უჩვეულო

რაჟურსით ქმნიდა მოულოდნელობის ეფექტს: ერთგვარად „აყირავებული“ ვადამწვა-  
ოი ველი, გერმანული ტასი ჯარისკაცს  
აღდეგებდა, არც იეტუნს მოსაკლავად და  
არც თავს ანებებს. ყაჭვილი გახველით გარ-  
ბის... ტანკისა და ალიომას „შერკინების“  
პროცესი ეგრანული შეტაფორით გამოისახა.  
საოპარო ტექნიკა ფსიქიური შოკით „უწყობ-  
და“ გამოცდას ჯარისკაცის გამძლეობას —  
კადრის ქვეტექსტში გეომაწელთა ტანკისტის  
ციხიზმიც გამოიკვეთა, რაც თავად ამ ორ-  
თაბრძოლის „შეშლელთაშიც“ შეიგრძნო-  
ბოდა. კრიტიკულ სიტუაციაში ადამიანი გა-  
მოსავალი ათულობდა, იტენის მშვენიერე-  
ბა — ადამიანი — აიროგველი მალბით,  
გონიერებითა და მოსაზრებით აღმატებული  
აღმოჩნდა „ომის მანქანის“ უსულგულობაზე.  
მეტაფორულ სინტეზაში ვლინდებოდა რეჟი-  
სორის აზროვნებისათვის დამახასიათებელი  
სიღრმე და დახვეწილობა. ზღვარს მიტანე-  
ბულმა დამატულობამ ალიომა გვირად აქ-  
ცია, მოიგერია მტრის ტანკების შემოტევა.  
თავდაცვის ინსტრუქტმა ალიომას გვირობა  
ჩაადგინა. ასე იწყებდა გ. ჩუხრაი ფილმს,  
ომის უსუსიანი სინამდვილე შემდგომ არა-  
ერთ გამოცდას უწყობდა ყრმას, იგი ზნეობ-  
რივ სისრულეს ამ ქართველიან მგზავრობა-  
ში დამაჯერებლად ავლენდა.

რა თქმა უნდა, ეს ეპიზოდი სცენური ტექ-  
ნიკის წარმატებული გამოყენების შემთხვე-  
ვაშიც კი დამაჯერებლობის იმ ეფექტს ვერ  
შექმნიდა, როგორც ეს კინოფილმში იყო  
მიღწეული. მას სჭირდებოდა სცენური პი-  
რობითობის მდიდარი არსენალის გამოყენე-  
ბა, რომ ამყამად თეატრის ენაზე წარმოქმ-  
ნილიყო იგივე მოულოდნელობის ეფექტი.  
ამის თაობაზე სპექტაკლში გვიყვებიან მხო-  
ლოდ და ისიც ფრაგმენტულად, სხვადასხვა  
ეპიზოდში და ისიც საკმაოდ მკრთალი გამო-  
სახველი საშუალებებით. ვინაიდან ვერ მო-  
ხერხდა სცენური გამომსახველობის ენაზე  
ალიომას პირველი საბრძოლო ქმედება თვალ-  
საჩინო გამხდარიყო მყურებლისათვის, სპექ-  
ტაკლის დასაწყისმა აღქმის სიმწვავე დაპ-  
კარგა, რამაც გამოიწვია შემდგომი მოვლე-  
ნების შედარებით „მშვიდი“ რიტმით წარ-  
მოსახვა. თავად პიესის ენარი (უფრო სწო-  
რად, სცენარის ენარი) — ბალადა, ეპიკური-  
საკენ უბიძგებს თეატრს. სცენური „თხრო-  
ბის“ მომენტმა იმლაგრა და ილუსტრაცი-  
ულობას ვერ გაექცა დამდგმელი ჯგუფი...

ჩამუქებულ სცენაზე ერთი ვაგონია მხო-  
ლოდ. იგი ავბელითად ამოძრავდება, ძირითა-  
დი ეპიზოდებიც მასში გათამაშდებიან. მთელი  
„შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მხოლოდ ეს  
ყანა ლინდაგზე შემდგარა, გზაშარაზე გა-  
მომდგარა, რომ მხოლოდ ფრონტისათვის  
იზრუნოს. თითქოს პიროვნული სიმწვიდე და  
სიმყუდროვე შეუძლებელია ამ საერთო გა-  
საქირის დროს. თეატრის მეტაფორამ თავად  
სათქმელი მასშტაბურად მოაყოლა მყურე-  
ბელს. დასანანი, რომ ამგვარი მიგნება ყო-  
ველი ეპიზოდის გათამაშების დროს შინაგა-  
ხი სისავეით ვერ დაიმუხტა. რამდენიმე სცე-  
ნას გავიხსენებ სპექტაკლიდან...

ექვსი დღით მშობლიურ სოფელში მიემ-  
გზავრება ალიომა — ა. ძიხაილოვი. ვაგონის  
კუაში მებრძოლებს დამგზავრება. აქ ვი-  
გებთ სწორედ ალიომას მტრის ტანკებთან  
ებრძოლების ამბავსაც. მებრძოლები ოც-  
ნებობენ თავიანთ ოჯახებში დაბრუნებაზე,  
გოგონებთან შეხვედრაზე, დროსტარებაზე,  
ზოგს სახლი დარჩა შესაყებელი, ყანა  
გასათონი, შვილი დასაქორწინებელი, მო-  
ხუცი მშობლები საპატრონებელი... მსახიო-  
ბები გულწრფელად საუბრობენ, მათ თვა-  
ლებში სევდაცა და ტკივილიც გამოკრთის,  
მაგრამ მოვლენის ძირითადი აზრი კი ვერ  
გამოისახა, ვგონებ, ამ ეპიზოდს მა-  
ყურებლისთვის მთავარი ინფორმაცია უნ-  
და მოეწოდებინა: როგორ მოსწყურ-  
დათ ადამიანებს მშვიდობიანი ცხოვრება. ეს  
კი იმ მოვლენის აზრობრივ კამერტონს წარ-  
მოადგენს, რაც ომის უსულგულობაზე დაგ-  
ვაფიქრებდა და დარბაზის პროტესტის  
გრძნობას კიდევ უფრო გამოკვეთდა.

საინტერესოდ არის ჩაფიქრებული ბაზრო-  
ბის ეპიზოდი. იქვე, ვაგონთან, შეყუჟულან  
ადამიანები, სანოვავისათვის ვადარჩენილ  
ნიეთებს ჰყიდიან. ვფიქრობ, ამ სცენაზე და-  
აჯლად რეჟისორული გამოგონებლობის ფე-  
რადილება. ძნელია ამ მოკლე დროში თი-  
თოეული მათგანის ხასიათისა და ბიოგრაფი-  
ის ამოცნობა. ეს ჩვეულებრივი მასობრივი  
სცენა აღმოჩნდა და არა თანამედროვე სა-  
თეატრო აზროვნებით ამოხსნილი და გადა-  
წყვეტილი მოვლენა. რას ყიდიან სევდიანი  
და შოხანი ქალები? ერთი — თავშალს,  
სითბოს იმეტებს ლუქმა-პურისათვის; ყმაწ-  
ვილი ქალი მოხდენილ ფეხსაცმელსა და  
ქუდს ყიდის. ახლა პეწიანი შემოსვისათვის



არავის სცალია, ახლა საზეიმოდ გამოწყობის დრო არ არის! ახლა მთავარია სარჩო მოიპოვო როგორმე, რომ ფიზიკურად გაუძლო! აი, რა არის ომის მრისხანება — ვგონებ, აქაც მთავარი აზრი არ გამოიკვეთა სცენტური სახიერებით, გრაფიკული მონახაზის დახვეწილი ფორმით.

სწორედ ომის სისასტიკის რეალური განცდა გვაგრძნობინებს მსახიობებმა ლ. გრებენსშიკოვამ და ვ. პელეხანოვმა. ინვალდი ქმარი შინაგანი რიდიტა და ძრწოლით შეპყურებს ცოლს; ქალის მშფოთვარე სახემ და ცრემლმწარეგმა ინტონაციამ მაყურებლის ყურადღება უმთავრესზე გაამახვილა — ამიერიდან ხეიბართა თანადგომა გახდება ქალების ხეიერი. აი, რა მოჰყვა ომს.

სახიერად არის გადაწყვეტილი ალიოშა — ა. მიხაილოვისა და შურა — უ. ბალაშოვის სცენები ვაგნში. კედლის ჰრილში მალმალ გამოკრთება გოგონას შიშნარევი თვლები, რაჟის სიკითით აღსავსე მიამიტი მზერა. განშორების სიმძიმისაგ ძლიერად გვაგრძნობინებენ ახლოაზრდა მსახიობები.

საინტირესო იქნებოდა კიდევ უფრო მეტად რომ ყოფილიყო სპექტაკლში გამოკვეთილი ალიოშას პიროვნებად გადაქცევის

პროცესი. ხშირად ვამბობთ ხოლმე, რომ ადამიანი ორჯერ იბადება, მეორედ მადეარობის შედეგად. ალიოშა კი ნამდვილად თერაკიანი თავგადასაღლებით აღსავსე ურობის შედეგად ჩამოყალიბდა ზნესრულ პიროვნებად. ფონტელი ნაცნობის ოჯახში მისული ალიოშა — ა. მიხაილოვი ამახათს არ უტოვებს მოლაღატე ცოლს. ამ ეპიზოდმა გვონებ საბოლოოდ წარმოაჩინა ყრმის ზნეობრივი აღმატებულობა და შინაგანი წესიერება. სწორედ აქედან იწყება სკვორცოვის ბიოგრაფიის ახალი საფეხური. მსახიობი ამ გარდატეხას სათუთი ფერებით გამოგვიცემს, ხოლო დედასთან შეხვედრის ეპიზოდში უკვე კაცურ სიდიჩეს და მოვალეობის შეგნების სიმტკიცესაც ამჟღავნებს.

მოსკოვის ცენტრალური საბავშვო თეატრის სპექტაკლი „ალიოშა“ თეატრის გულწრფელი დიალოგია თავის მაყურებელთან. ამ დიალოგის მასშტაბურობა და სიღრმე მეტაფორული აზროვნების სისტემამ უნდა გამოხატოს. ვფიქრობ, სწორედ ამ თვალსაზრისით მართებს შემოქმედებით კოლექტივს ძიებათა წარმართვა.

ნათელა არკველამე

14 ნოემბერი

ლევონის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი

„მამისეული ლამპარი“

ლევონელთა სპექტაკლი „მამისეული ლამპარი“ ისტორიულ დრამად იწოდება. XII საუკუნის გალიჩის რუსეთის ისტორიის, თავად იაროსლავ ოსმომისლის ხანგრძლივი მმართველობის ერთ-ერთი ეპიზოდი, აღწერილი რომან ფიოდოროვის ნაწარმოებში (სწორედ იგია ინსცენირებული ლეონის მაქსიმ გორკის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მიერ) არც რაიმე გარდატეხის პერიოდს წარმოადგენს, არც გამორჩეული ისტორიული დრამატიზმით ხაზით-



დება. რომანის ავტორი, მის კვალად კი თე-  
ატრი თითქოს განზრახ იჩვენებ მას ისეთი  
პოლიტიკური პროცესების ასახვის სანაცვ-  
ლედ, რომელთაც მკვეთრად გამოხატული  
შედგებები მოსდევდა და ამდენად, ავტორისა  
და თეატრის აუჩქარებელი განსჯისთვის კა-  
ტეგორიული ხასიათის მინიჭება შეეძლო.  
ლევოველთა სპექტაკლი კი საერთოდ გამორი-  
ცხავს კატეგორიულობას, მზა რეცეპტებს ის-  
ტორიული მოვლენებისა და ადამიანის ბუნე-  
ბის შეფასებისას. ის უფრო კვლევის მომენ-  
ტის ფიქსირებას წარმოადგენს, იმ მომენტის-  
სა, რომელიც საბოლოო შედეგად და დასკე-  
ნებისაგან ჯერ საკმაოდ შორს არის.

რეჟისორული კონცეფციის ამგვარი მოკ-  
რძალბული, არაპრეტენზიული ხასიათი  
გარკვეული ნდობის განწყობილებას წარ-  
მოშობს და ჩანაფიქრის რეალიზაციის პრო-  
ცესში დაშვებული რიგი უზუსტობების,  
ზოგჯერ მხატვრული დისპროპორციის განს-  
ჯისას ნაკლები სიმკაცრის გამოჩენის სურ-  
ვილს ბადებს.

და მაინც, რას წარმოადგენს „მამისეული  
ლამპარის“ კვლევის ობიექტი, როგორ გა-  
ნისაზღვრება იგი? ალბათ, მთავარია ისტო-  
რიულ-პოლიტიკური თემის ინდივიდუალურ-  
ფსიქოლოგიური ასპექტი. უფრო ზუსტად —  
პოლიტიკის ზნეობრივი საფუძველი, ის-  
ტორიული პროცესების უშუალო მონაწილის  
პიროვნული თვითგანსორციელების შესაძ-  
ლებლობა.

ხალხი, როგორც ისტორიული პროცესის  
ძირითადი მამოძრავებელი ძალა, საკუთრივ  
სპექტაკლში, არსებით როლს არ თამაშობს,  
მისი მოქმედების განვითარებას არ განაზ-  
ღვრავს, რადგანაც აქ საერთოდ არ დგას  
მთლიანობაში ისტორიული პროცესის მხატ-  
ვრული გამოვლენის ამოცანა, ამის საშუა-  
ლებას არც ლიტერატურული მასალა იძლე-  
ვა, არც რეჟისურის (მ. ნესტანტიჩერი) მი-  
ყრთვება. რა თქმა უნდა, იგულისხმება, რომ  
ყოველივე უხილავი სოციალური ძალების  
ბრძოლის შედეგს წარმოადგენს, მაგრამ  
სპექტაკლში ასახული ეპიზოდის კრიტიკულ  
მომენტებში „ხალხი მდუმარებს“. ყურადღე-  
ბის ცენტრში კი დრამის გმირია, რომლის  
ფორმირება პოლიტიკისთან, ისტორიისთან,  
ძალაუფლების საკითხებთან უშუალო შე-  
ტაკებისას ხდება.

გმირთა სამოქმედო გარემო, სპექტაკლის

საგნობრივი სამყარო მოკლებულია ისტო-  
რიული თემატიკისთვის ტრადიციულ დე-  
ტალიზაციას, ისტორიულ „ყოფითებას“ ადგი-  
სკეტურია. საერთოდ, მოქმედებებს საყრდენ-  
რული ატმოსფერო, ავბედითი წინათვრძნო-  
ბების გაჩენას უწყობს ხელს (სცენოგრაფია  
ე. ბორტიაკოვს ეკუთვნის). სხვადასხვა ფორ-  
მით დაწყობილი ხის მორები, აქა-იქ ჩარ-  
ჭობილი ნაჯახებით, ფერმკრთალი განათება,  
ეკლესიის სილუეტი შორეულ მარცხენა კუთ-  
ხეში — ეს არის და ეს. განსაკუთრებული,  
ლაკონიზირებული გარემო, რომელშიც დაა-  
სახლა რეჟისორმა სპექტაკლის გმირები,  
თითქოს იმორჩილებს მათ, არც ბოლომდე  
გაშინაურების, თავისუფლად მოკალათების  
საშუალებას აძლევს, არც ამ ცხოვრებაში  
დადგენილი „კომპოზიციის“ დარღვევას ანე-  
ბებს. მთლიანობაში სპექტაკლის სამოქმედო  
გარემო და ის ხერხები, რომლითაც იგი იქმ-  
ნება, რეჟისორული ჩანაფიქრის აშკარა რა-  
ციონალიზმზე მეტყველებს.

ისტორიული სიუჟეტის მქონე სპექტაკლის  
დამდგმელი რეჟისორის წინაშე მუდამ დგე-  
ბა ხოლმე საკითხი იმის შესახებ, თუ რამ-  
დენად არის საჭირო პერსონაჟთა პლასტიკის,  
მეტყველების სტილიზაცია, რა დოზით  
არის მისაღები ძველებური ეტიკეტის  
ან გარდასული ეპოქის ფსიქოლოგიუ-  
რი თავისებურებების აღდგენა, ადამიან-  
თა ურთიერთობის სპეციფიური მანერის  
რეკონსტრუქცია და ა. შ. სხვაგვარად რომ  
თქვათ, საკითხი იმის შესახებ, საჭიროა  
თუ არა დროისმიერი დისტანციის ილუზიის  
შექმნა. ამასთან დაკავშირებით „მამისეული  
ლამპარის“ რეჟისურას არ გააჩნია ბოლომ-  
დე გარკვეული პოზიცია, რომელსაც იგი  
თანამიმდევრულად გაატარებდა მთელი სპექ-  
ტაკლის მანძილზე. უფრო მეტიც, იქმნება  
შთაბეჭდილება, რომ აქ გარკვეულ გაორე-  
ბასაც აქვს ადგილი. პირველი მოქმედება  
აშკარად შეიცავს ისტორიული დისტანციის  
შექმნის სურვილს, მეორე მოქმედებაში კი  
თავს იჩენს მოდერნიზაციის ტენდენცია.  
პირველ მოქმედებაში დისტანციის ილუზიის  
შექმნის სურვილი სხვა სადადგმო ამოცა-  
ნებზე დომინირებს და სპექტაკლის ამ ნა-  
წილში გარკვეული სტატიურობა შემოაქვს.  
შესაძლოა ამის გამო გალიჩის თავადის, ვლადიმირკოს მმართველობის ბოლო პერიოდი,  
მისი სიკვდილი, ვლადიმირკოს ვაჟიშვილისა

და მეგვიდრის იაროსლავ ოსმომისლის დინასტიური ინტერესების შესატყვისი ქორწინება, მის მიერ სათავადო ტახტის დაკავება, საერთოდ პირველი მოქმედება, ანუ ფაქტიურად მთელი სპექტაკლის ნახევარი მხოლოდ ექსპოზიციად აღიქმება, არც ერთ მოვლენას თავისთავადი დრამატული დატვირთვა არ ენიჭება. ასეთი დაყოფა კი, ბუნებრივია, სპექტაკლის კომპოზიციურ დისპროპორციას იწვევს.

პერსონაჟებს მხოლოდ სპექტაკლის მეორე ნაწილში უწერიათ ამოქმედება. ეს მაშინ გახდა შესაძლებელი, როდესაც რეჟისურამ ისტორიული დრამის ფსიქოლოგიური კოალიზების მოდერნიზაცია დაუშვა, რის შედეგადაც ისტორიული პერსონაჟების გრძნობები და საქციელი გასაგები გახდა არა მარტო არსის მიხედვით, არამედ გამოხატვის ფორმითაც.

ლვოველთა სპექტაკლის ძირითადი თემის გამოხატვა ცენტრალური გმირის, ვალიჩის ახალგაზრდა თავადის იაროსლავ ოსმომისლის შინაგანი დრამის საშუალებით ხდება. იაროსლავის (მსახიობი ა. კუზმენკო) გამოჩენის პირველივე მომენტი ნათელჰყოფს გმირის შინაგან ორიენტაციას. იგი შინაგანად გამოირიყნავს თავისთვის არათუ პოლიტიკაში და მმართველობაში, ცხოვრებისეულ სიტუაციაში აქტიურ ჩარევას და თავის სასარგებლოდ მის წარმართვასაც. ასეთი პიროვნების არსებობა XII საუკუნის ვალიჩის პირობებში უკვე თუნდაც იმიტომ არის დრამატული, რომ იგი მარტოობისათვისაა განწირული. მაგრამ მარტოობა მისი დრამის მხოლოდ ექსპოზიციას წარმოადგენს, ეს არ არის ყველაზე საშინელი განსაცდელი გმირისთვის, დრამა მის შინაგან სამყაროშია, ამ სამყაროს არასტაბილურობაში. ამის გამო ვერ უძლებს იაროსლავი პირველსავე გამოცდას ძალაუფლების მხრიდან. სწორედ შინაგან არასტაბილურობას მიჰყავს იგი სისასტიკემდე მ-ის მმართველობის პირველ პერიოდში, შემდგომში კი ინიციატივას თმობინებს, ფარ-ხმალს აყრევენებს კრიტიკულ სიტუაციაში.

ა. კუზმენკოს მიერ შექმნილი იაროსლავის სახის დიალექტიკა საკმაოდ რთულია. ცალკეულ სცენებში იაროსლავის გამოხედვა დაბაბულ, ინტენსიური აზროვნების პროცესს,

სიტუაციაში გარკვევის, მისი ობიექტური შეფასების სურვილს გამოხატავს. დროა, როცა პერსონაჟი გარემოსგან განდევნული, საკუთარ თავში ჩაღრმავებული ტანჯვისკენ გადაიხრება. კუზმენკოს იაროსლავის შინაგანი მდგომარეობის ასეთი ცვლილებები, მისი რიტმის ხშირი ცვლა კმირის ემოციურ არასტაბილურობას წარმოსახავს.

ბოიარებთან, ოპოზიციასთან ბრძოლისთვის იაროსლავს საკუთარი რესურსები არ ჰყოფნის სწორედ შინაგანი დისკომფორტის გამო. მხოლოდ ხანმოკლე პერიოდის მანძილზე ახერხებს იგი წინააღმდეგობის გაწევას, რაც სპექტაკლში უშუალოდ უკავშირდება მისი სიყვარულის ჟამს უბრალო ქალიშვილ ნასტუსიასთან (მსახიობი ე. დუდნიკი). ეს შინაგან წონასწორობას მოაპოვებინებს და გარკვეულ ძალასაც შესძენს იაროსლავს. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ეს ლირიული გრძნობა და მისი გავლენა მთელი ვალიჩის ბედზე სპექტაკლში, ცოტა არ იყოს, პრიმიტიულად არის მოწოდებული. დრამატუზმს მოქმედება მხოლოდ მაშინ იძენს, როდესაც ოპოზიციის ინტრიგების შედეგად იაროსლავის შეყვარებულს კოცონზე სწვავენ, იაროსლავი კი მისთვის ჩვეულ მდგომარეობას უბრუნდება და კვლავ მარტოსული და მიუსაფარია.

ვალიჩის თავადის ხელისუფლების ოპოზიციას სპექტაკლში აშკარად აკლია მასშტაბურობა. ბოიარების ლიდერი, ვალიჩის ჯარის მხედართმთავარი კოსნიატო (მსახიობი ე. მოვჩანი) თვითნება, გათამამებულ ყმაწვილს უფრო ჰგავს, ვიდრე საშინო მონაწილედგეგს. უპრინციპო ავანტიურისტის, იანის (მსახიობი ა. დეიცივი) სახეც უკმარობის გრძნობას იწვევს. დასაწყისში ის თითქოს მხიარული ბიჭი, „სიმპათიური“ ავანტიურისტია. ზნეობრივი საფუძველის უქონლობა მის შემდგომ დეგრადაციას, სულიერ საწყისს მოკლებული გონების გადაყვარებას იწვევს, მაგრამ თვით ამ პროცესის წარმოსახვისას სპექტაკლში ზომიერების გრძნობა აშკარად ირღვევა და იანის მოქმედებად ქცევა ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას მოკლებულია.

ისიც უნდა ითქვას, რომ იაროსლავის ოპოზიციის წარმომადგენელთა ხასიათები არსებითად არ ცვლის სპექტაკლის კონცეფ-

ციას. როგორც არ უნდა იყვნენ ეს ადამიანები, ისტორიის სველა გარდუვალა. არ დამდგარა ჯერ გალიჩში თავადის ხელისუფლების განმტკიცების და შუღლის შეწყვეტის დრო. აქ პიროვნება არსებით კორექტივს ვერ შეიტანს.

სპექტაკლის ჩამოთვლილ პერსონაჟთაგან არც ერთს არ გააჩნია საკუთარი დანიშნულების, საკუთარი მისიის ნათელი შეგნება. ვერც ერთს ვერ მოაქვს მამისეული ლამპარის სინათლე. ამის უნარი მხოლოდ ჟამთაღმორცხველს, ივან რუსინოვს (მსახიობი ს. კუსტოვი) შესწევს. თუმცა ამ უკანასკ-

ნელის საქმიანობაც ცხოვრებაში აქტიურ ჩარევას გამოიხატავს, მხოლოდ დროის ევზედითობის ფიქსირებას ისახება. მხოლოდ მომავალ თაობათათვის გასაცნობად. ბუნებრივად იმისა, რომ სიმართლე ისტორიული ეპოქის შესახებ არ დაიკარგება, შეძლებისდაგვარად ანულებს სპექტაკლის კონფლიქტის ტრაგიზმს, თუნდაც მინიმალურად, მაგრამ მაინც ოპტიმისტური ინტონაცია შემოაქვს მის ელერადობაში.

მანია კობახიძე

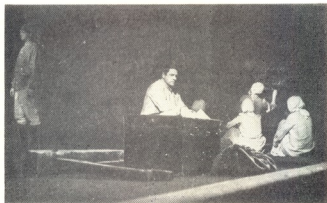
15 ნომერში

მინსკის რუსული დრამატული თეატრი

„უბედურების ნიშანი“

თუშმც ბელორუსიის მ. გორკის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის სპექტაკლს „უბედურების ნიშანი“ აქოტაქი არ გამოუწვევია, მაგრამ თვით სპექტაკლი, კრიტიკოსთა აღიარებით, საინტერესო გამოდგა საფესტივალო რეპერტუარში. ვ. ბიკოვის რომანის მიხედვით შექმნილმა სცენურმა ნაწარმოებმა არა მარტო ემოციურად გავავამიღრა, არამედ დაგვაფიქრა კიდევ. მართალია, მასში წამყვანი სამამულო ომის თემა,

მაგრამ ომი უფრო ფონია, ვიდრე სპექტაკლის ძირითადი შინაარსი. წარმოდგენამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, ომით გამოწვეული ადამიანთა უბედურების ნიშანი ბევრად უფრო სხვადასხვაგვარია, ვიდრე ამას ამ თემაზე შექმნილი უამრავი ნაწარმოებები გამოთქვამენ. და თეატრი გვარწმუნებს, რომ ალბათ კიდევ დარჩა ასპექტი, რომლიდანაც ომის საშინელება ახალი ძალით წარმოჩინდება. „დაკარგული თაობის“ თემა ახალი არ არის არც ლიტერატურისთვის და არც თეატრისათვის. მაგრამ „დაკარგული კლასისა“ კი აშკარად ახალია. აი, ასეთად აღუქვიათ გლეხთა ცხოვრება ომამდე და ომის დროს სპექტაკლს „უბედურების ნიშანი“ შექმნელთ, რადგან ერთმანეთთან ურთიერთობაში ჯერ კიდევ გაურკვეველ მიწის მშრომელებს (კოლექტივიზაციის პერიოდი) საშინელი უბედურება, უცხოელთა ინტერენცია დაატყდება თავს. ცდება მიწა თავისი მეინახის მოლოდინში, ინგრევა კარმიდამო მზრუნველის მოლოდინში, იღუპება შინაური პირუტყვი,





თავისი მომველელის მოლოდინში. ხოლო მისი და მეურნეობის მორტყვად გლეხკაცს, ხელში იარაღი აუღია და მომხდურებთან საბრძოლველად გაუწევია. მოხუცები კი, სოფელში რომ დარჩენილან, ინტერვენტების და ადგილობრივი მოლაღატე პოლიციელების საჩივრები გამხდარან.

გარეგნულად, ერთი შეხედვით, რეჟისორ ვ. მასლიუქს სადადგმო თვალსაზრისით რაიმე ახალი არ შემოუთავაზებია. მაგრამ ის ფაქტი, რომ ფაშისტები სპექტაკლში მხოლოდ გერმანულად ლაპარაკობენ, და თანაც ისე, რომ ინტონაციის და ქმედების შემწეობით ჩვენ ყველაფერი ვეცემის — ახალი არ არის? განა გერმანელი მზარეულის უეცრად წარმოშობილი სიმპათიები მასსავით მშრომელი ბელორუსი გლეხის მიმართ — ახალი არ არის? განა ადგილობრივი პოლიციელების უსიტყუო ცინიზმი თავისი თანასოფლელების მიმართ ახალ შტრისს არ მატებს ჩვენს ცოდნას პოლიციეების „მოდგის“ შესახებ? ყოველივე ეს ისეთი სიახლეა, რომელიც სწორედ ფსიქოლოგიური საშუალებებით შედგენდება და სპექტაკლს იმ სიღრმეს სძენს, რომლის გარეშე დღეს წარმოუდგენელია ომის თემატის გააზრება.

სპექტაკლში არის კიდევ ერთი საინტერესო ფსიქოლოგიური წილისკვლა: „დაკარგულ კლასის“ თემას ამჟღავნებს და ინტონაციურად ამრავალფეროვნებს მორჩილი ადამიანის თემა. მშრომელი, უწყინარი, ყველა საკითხების მშვიდობიანი გზით გადაჭრის მომხრე მოხუცი გლეხკაცი, სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, ნელ-ნელა იმ პიროვნებად ყალიბდება, რომლისთვისაც პროტესტი უსამართლობის მიმართ გამართა კი არა, ჩვეულებრივი ადამიანური მოთხოვნილებაა. და სპექტაკლის ფინალში ამ პროტესტს, სრულიად უკანმოუხედავად, თავდაუზოგავად აცხადებს. და ალბათ, ლიცოტელში პირველად, მისი მეუღლე (რომლის დამოშინებას უნდებოდა მთელი ცხოვრება ეს ყოველად უკონფლიქტო ადამიანი), ცდილობს გონს მოიყვანოს თავზეხელაღებული ქმარი. როლები შეიცვალა, მაგრამ როგორც ეს ცხოვრებაში ხდება, განაწყენებული მორჩილის დაოკება გაცილებით უფრო ძნელია. გაშმაგებული

პოლიციეები ბეროიკაცს ქაში ახრჩობენ. რეჟისორში „შეილი ვადგინდით სამაგიეროს“ მის საბოლოო სიტყვები, რომელსაც მოხუცი წარმოთქვამს. და მასში სიმართლესა და სამართლიანობისადმი ყოველმომცველი რწმენა იკითხება. და აქი წინასწარმეტყველური გამოდგა კიდევ მოხუცის სიტყვები. რეჟისორმა ძალზე ლაკონიურად, ყოველგვარი ზედალიზაციის გარეშე შექმნა ეს თეატრალური პროცესი. და რაც მთავარია, სპექტაკლის მთავარი „გამწევი“ ძალა, მსახიობები არიან.

ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ რეჟისორმა სხვა კომპონენტები მეორეხარისხოდ მიიჩნია. სპექტაკლში კარგადაა ორგანიზებული სცენოგრაფია, მუსიკალური გაფორმება, რეჟისორი ყველგან იცავს სტილის მთლიანობას. როგორც მხატვრობაში, ისე მუსიკალურ გაფორმებაში იგრძნობა ზომიერება, მოვლენების ლაკონიური წარმოსახვისავე ლტოლვა. რეჟისორისთვის არც მეტაფორული აზროვნებაა უცხო. ასე მაგალითად, გლეხკაცის კარმიდამოს ფონს უქმნის ტყე, რომლის წიაღში სპექტაკლის მსვლელობის ამა თუ იმ მონაკვეთში გამოჩნდება ხოლმე ხალხი (უფრო ხშირად მომღერალთა ვუნდის სახით). გლეხკაცის თანამემამულენი. ეს თითქოს ანტიკური ხანის ქოროა, რომელიც თვალყურს ადევნებს მოვლენების განვითარებას და ჩაუტრეკლობის მიუხედავად, მოქმედების მოკარნახედ გვევლინება. ეს სცენები თეატრალური მისტიკურობითაა გაყვნილი.

სპექტაკლი მთავრდება, მაგრამ მისი დასასრული დასაწყისია იმ ფიქრებისა და განცდებისა, რომელსაც იგი წარმოშობს. როგორ არ უნდა შეგებრალოს, ან როგორ არ უნდა გახედ თანამდგომი ფუტკარივით მშრომელი კაცისა. თავისი მადლიანი კალთით რომ გვეზავს, და რომელსაც, სხვადასხვა ჭურის არამზადები შრომას არ აცლიან. ჩვენც, ამის შემყურეებს ისეთივე შეურიგებელი პროტესტი გვიჩნდება, როგორც ამ გლეხკაცს გაუჩნდა, და ჩანს, სწორედ ეს წარმოადგენდა ამ სპექტაკლის მიზანსაც.

თანაბრ კვანავა

საქ. ასრ კ. მარქსის  
სახ. სახ. რესპუბ.  
ბიბლიოთეკა

## „მ ე ბ ო ბ რ ე ბ ი“

ახალგაზრდული სპექტაკლების მეორე საკავშირო ფესტივალზე ძირითადი ადგილი დაეთმო ახალგაზრდობის პრობლემებთან დაკავშირებულ თემებს. მათი მხატვრული გადაწყვეტა ზოგჯერ ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებდა.

ასეთ სპექტაკლს განეკუთვნებოდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დადგამაც „მეგობრები“. რეჟისორმა გ. იალოვიჩმა სცადა პუბლიცისტური ფორმისა და ლიტერატურული თეატრის პრინციპების გამოყენებით ეჩვენებინა იმ თაობის შემოქმედებითი და ცხოვრებისეული ინტერესები, რომლებიც ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოდიან და პიროვნებად ყალიბდებიან. ამ პრობლემის გასაცნობიერებლად დრამატურგ გ. ეპიფანცევის მ. გორკისა და ლ. ანდრეევის მოღვაწეობის დასაწყისი შეურჩევია. პიესაში უმეტესად ამ ორი შემოქმედის პირადი წერტილებია გამოყენებული, რასაც რეჟისორმა თავიდანვე მოუძებნა საინტერესო ფორმა. სცენაზე ვხვდავთ მსახიობთა საგრიმიორო ოთახს (მხატვარი ნ. სვირიდიჩი), სადაც სპექტაკლი „მარამ სტუდენტის“ წარმოდგენის შემდეგ მეორეხარისხოვანი როლების შემსრულებლები პაეი და კაპიტანი კოსტუმებს იცვლიან. თანამედროვე ტანსაცმელში გამოწყობილი მსახიობები იწყებენ წერალების კითხვას. თითქმის გამოიკვეთა რეჟისორული გადაწყვეტა — თანამედრო-

ვე პოზიციიდან შევაფასოთ წარსული და მასში ახალგაზრდობისათვის აუცილებელი სულიერი საწყისი დაინახოთ. მაგრამ მოქმედების შემდგომ განვითარებაში ასეთი საინტერესო ჩანაფიქრი იკარგება და სცენაზე მხოლოდ მხატვრული კითხვის ელემენტებს ვხვდავთ.

სპექტაკლი სამხატვრო თეატრის მცირე სცენისთვისაა განკუთვნილი. 80-იანი წლების დასაწყისიდან მცირე სცენების მომრავლებას თავისი ობიექტური მიზეზები გააჩნდა. ეს იყო სწრაფვა ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიებისაკენ, სადაც მთავარი უნდა ყოფილიყო გმირთა ფსიქოლოგიური სახეებს წარმოჩენა, მაყურებელთან უფრო მჭიდრო კონტაქტის დამყარება, ანდა საკუთარი შემოქმედებითი კრეატივის სპეციფიკის ჩვენება.

ამ შემთხვევაში კი მსახიობებმა ვერც ისტორიული პიროვნებების ჩვენება შესძლეს და ვერც მათ მიმართ ახალი, სპეციფიკური დამოკიდებულება გამოამჟღავნეს.

ამ წარუმატებლობის მიზეზი გ. ეპიფანცევის დრამატურგულ მასალაში უნდა ვეძიოთ. მ. გორკისა და ლ. ანდრეევის წერილებში უმთავრესად მათი პირადი ურთიერთობები შედარებულია და არა შემოქმედებითი შეხედულებები.

ცნობილია, რომ ლ. ანდრეევის შემოქმედება 900-იან წლებში კაპიტალისტური წყობისადმი პროტესტით ხასიათდებოდა, მაგრამ პროგრესული იდეების უქონლობა ასუსტებდა მისი შემოქმედების მამხილებელ ძალს და რეალისმი სიმბოლისტურ ექსპრესიულ ტენდენციების წინააღმდეგობაში ვლინდებოდა. ხოლო ამავე პერიოდის მ. გორკის შემოქმედებაში აღსანიშნავია ახალი მხატვრული მეოდიის, სოციალისტური რეალისმის დამკვიდრების პროცესი. მისი მთავარი თემა საზოგადოების ისტორიული გარდაქმნის აუცილებლობა, რუსეთის საზოგადოების თვითგამორკვე-



ვის პროცესი მოახლოებული რევოლუციის წინ.

აქედანაც კი ნათელია თუ რა შემოქმედებითი წინააღმდეგობა შეიძლება წარმოქმნილიყო მათ ურთიერთობაში, მაგრამ ისინი მაინც მეგობრებად რჩებოდნენ. სწორედ ეს მთავარი თემა ვერ იქნა გამოკვეთილი პიესაში. ცალკეულმა წერილებმა ვერ ასახეს ეს ურთულესი პროცესი. ამიტომ მთავარი სათქმელის აზრის გავერმკრთალებამ პიესა სქემატური გახადა. მოქმედების განვითარებაში გაუგებარია მათი მიმოწერის ხანგრძლივი შეწყვეტის მიზეზი და მხოლოდ პირადი წყენის საბაბითაა ახსნილი. პიესაში მკრთალად გამოიყურება პირველი რევოლუციის პერიოდი. გ. ეპიფანცევმა ვერ შეძლო მთლიანად ეჩვენებინა მ. გორკის შეხედულებები ამ ფაქტის მიმართ, გორკის ამ პერიოდის შემოქმედება კი ისტორიული პროცესების ფართო ჩვენებითა და სოციალური დაპირისპირებით ხასიათდება. სწორედ სერიოზულმა ხარვეზებმა განაპირობეს სპექტაკლის წარუმატებლობა.

სცენაზე ბოლომდე გაურკვეველი რჩება, თუ რატომ იწყება ამ წერილების კითხვა სპექტაკლ „მარიამ სტიუარტის“ დამთავრების შემდეგ. ასეთი რეჟისორული ხერხი არც მოქმედების დრამატულობას უსვამს ხაზს, არც რაიმე სანტერესო ინფორმაციას აწვდის მაყურებელს და არც მსახიობებს მატებს აუცილებელ შტრიხს.

მოქმედებას წარმართავენ მსახიობი ქალი (ე. მაიოროვა) და მსახიობი (გ. მანუკოვი). ეს ასტრაქტული პერსონაჟები დრამატურგსა და რეჟისორს საკუთარი პოზიციის გამოსახატავად სჭირდებოდა. ისინი თანამედ-

როვე კოსტუმებით შემოდიან სცენაზე და შემდეგ მოქმედების მსვლელობის ხსენებას სიტუაციის შესაფერ კოსტუმებზე ირჩევიან. ისინი ხან ოფიციატები, ხან მსახიობები, ხან მოქმედების კომენტატორები არიან. ამით, მართალია, ფონს უქმნიან მთავარი როლების შემსრულებლებს, მაგრამ რეჟისორს მაინც გაუჭირდა ამ ორი პერსონაჟის პოზიციის გამოსატყვა. გ. იალოვიჩს შეეძლო ისტორიული წარსულს აღდგენაც და მათი ასახვაც დღევანდელი პოზიციიდან. ეს უკანასკნელი კი დამდგმელ კოლექტივს საშუალებას მისცემდა ასახული მოვლენებისათვის ახალი თვალით შეხედა.

მსახიობებმა დ. ბრუსნიჩმა და რ. კოხაკმა, რომლებიც მ. გორკისა და ლ. ანდრეევის როლებს ასრულებენ, სპექტაკლის მთავარი იდეა ვერ გამოკვეთეს. მსახიობებს თავიდანვე არ უცდიათ გმირების პორტრეტული მსგავსებისათვის მიედწიათ. მათ უნდოდათ გმირთა შინაგანი სამყაროს გახსნით გმირთა მოქმედების მოტივი ეჩვენებინათ, მაგრამ თითოეული მათგანის მოქმედება არც შინაგანი ფსიქოლოგიური განწყობით არ გამოხატავს გმირის სამყაროს. ამის მიზეზი თვით რეჟისორულ გადაწყვეტაში უნდა ვეძიოთ. მოქმედების შენელებული რიტმი კიდევ უფრო აღრმავებს ამ უკმარისობას. მსახიობები ერთფეროვნად აღიქვამენ მათ გარშემო მიმდინარე პროცესებს. სპექტაკლს არა აქვს განვითარებისა და კულმინაციის ისეთი წერტილები, გმირთა ხასიათებისა და დადგმის მთავარი აზრის გამოკვეთა რომ შეეძლოს.

გუზაზ მებრლიძე

16 ნოემბერი

ლავიის უიჯის სახელობის ღრამის თეატრი

## „უფლისწული და მათხოვარი“

იმანტ ბაღინისა და ანდრეა მიგლის ორმოქმედებიანი მუსიკალური სპექტაკლი მარკ ტვენის ცნობილი ნაწარმოების საფუძველზეა შექმნილი. რეჟისურა ედმუნდ ფე-

იერბერკა ეკუთვნის. სცენოგრაფია გუნარს ზემგალისს. კოსტუმების ავტორია — იევა კუნდზინია.

ფესტივალზე წარმოდგებილ სპექტაკლთა

შორის ამ წარმოდგენას განსაკუთრებული ყურადღება არ მიუპყრია, იგი დიდად არ განსხვავდებოდა სხვა დანარჩენთაგან, თუმცა მის მიმართაც ბევრი ტყბილი სიტყვა ითქვა, რაც სრულიად გაუგებარი დარჩა ამ სტრიქონების ავტორისათვის, რადგან ალტაცებს არა მარტო ქართული სტუმართმოყვარეობით გულანთებული ოპონენტები გამოხატავდნენ, არამედ მოსკოვიდან, ლენინგრადიდან და მოკავშირე რესპუბლიკების დედაქალაქებიდან ჩამობრძანებული სხვა კრიტიკოსებიც.

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ წლებიდან დღე ფესტივალზე წარმოდგენილი სპექტაკლების დიდი უმრავლესობა საშუალო, ან საშუალოზე დაბალ მხატვრულ დონეზე იყო შესრულებული. საფიქრებელია, რომ ისინი ვერ გამოხატავდნენ თანამედროვე სამაშულო თეატრალურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებსა და მხატვრულ ტენდენციებს, ვერ ასახავდნენ იმ ძვრებს, რასაც თანამედროვე თეატრის ესთეტიკა განიცდის. და თუ ისინი მაინც იყვნენ ამ ტენდენციების გამომხატველი, მაშინ ჩვენ განგაშის ატეხა უფრო გემართებდა, ვიდრე ქებათა-ქების გულმოწყალე ჩამორიგება.

უნდა აღვნიშნო, რომ ფესტივალის დღეებში წარმოდგენილ სპექტაკლთა შორის საუკეთესო წარმოდგენა (მხედველობაში მაქვს ნუგზარ ლორთქიფანიძის მიერ კინოსახიობის თეატრის სცენაზე განხორციელებული „წუთისოფელი ასეა“) არ მოექცა ფესტივალის არეალში და იგი მხოლოდ შემავარდნის კონფერენციის მოწყობის შემდეგ უჩვენეს. და თუმცა ნ. ლორთქიფანიძის ეს სპექტაკლი, ისევე როგორც ყველა სხვა ცალკეული წარმოდგენა, არ შეიძლება სრულიად გამოხატავდეს ქართული თეატრალური კულტურის დღევანდელ დონეს, იგი მასში მაინც სრულიად გარკვევით იაზრება. ამას

გარდა, თანამედროვე ქართული თეატრალური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები უკვე საქვეყნოდაა აღიარებული და ამ ვითარებაში რამდენადმე უხერხულად მეჩვენება ფესტივალზე წარმოდგენილი სპექტაკლების თავდადაკლული ქება, ქართული თეატრის მოღვაწეთა მოწოდება — ვისწავლოთ მათგან და მივსდიოთ მათ. და ეს მაშინ, როცა არც ერთ მათგანში არ გამოხატულა არამცთუ რომელიმე პრინციპულად ახ-

ალი მხატვრული კონცეფცია, არამედ ქველი მიგნებებიც არ ყოფილა მაღალი მხატვრულ დონეზე ახილული. ამ მოსახიობების დასასაბუთებლად, ვფიქრობ, უმჯობესია ლის მაგალითიც კმარა, რომლის განხილვა მე მერგო წილად.

ედმუნდ ფეიერბერგის რეკვიზურა „უფლისწულისა და მათხოვრის“ ახალ ინტერპრეტაციას არ გეთავაზობს. იგი მიზნად არ ისახავს მარკ ტვენის ამ ცნობილი ნაწარმოების შესახებ რაიმე ახალი თვალსაზრისის გამხელას. აკადემიური თეატრი ილუსტრირების ძალზედ მოწვევებულ პრინციპს მიმართავს და თან ისე, რომ ლიტერატურული პირველწყაროს სცენიურ სახიერებაში გადატანის აუცილებლობას მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდში თუ აღწევს. დანარჩენ შემთხვევებში ეს არის მარტოდენ ტექსტის გათამაშება შეკავშირული სიმღერებითა და ცეკვებით.

შესანიშნავი სცენოგრაფია, ლატვისის სახალხო მხატვარი გ. ზემგალისიცი კი ერთნიშნა, მარტოდენ ფუნქციურ განზომილებებს ემორჩილება და არსად არ მიეღტვის ისეთი განსაკუთრებული და თავისთავადი მხატვრული სამყაროს შექმნას, რომელშიც მარკ ტვენის ამ მომხიბლავი ნაწარმოების სული და კოლორიტი იქნებოდა გამოხატული. მისი ფრონტალური დეკორაცია სცენიურ სივრცეს ორ სიბრტყედ ჰყოფს.

— ქვემო და ზემო მოედნებად. ქვემოთ თავმადება მდებოთა ყოფის ამსახველი სკენები, ზემოთ — დიდი ბრიტანეთის სამეფო ღერბით დამშვენებული ვიტრების შუქზე, გოთური შიბლების თაღქვეშ, სასახლის სცენები იმართება, მაგრამ ამ ორი სამყაროს ურთიერთმიმართება და კონფლიქტურობა უმთავრესად გარეგნული მახასიათებლებითაა განსხვავებული და გმირების გრძნობათა ბუნებაში არ არის გადატანილი. მაშინ, როდესაც მოქმედება მიმდინარეობს ზემოთ: მოიდანზე, როცა ქაპარეზე გამოდიან შესანიშნავ კოსტუმებში გამოწყობილი დიდებულები, მაგრამ ვერ გამოხატავენ იმ ინტრიგის ძალასა და მნიშვნელობას, რაც უფლისწულის აკადემიისთვის გამო დატრიალდება სასახლის კარზე, ამ დროს კი ქვემო მოედანზე მყოფი მსახიობები, უბრალო ხალხს, ბრბოს რომ წარმოადგენენ, ჩერდებიან და სიბნელეში შეეუფლები ელიან თავს რაგს. გასრულდება სასახლის სცენა, და მათავრდ-



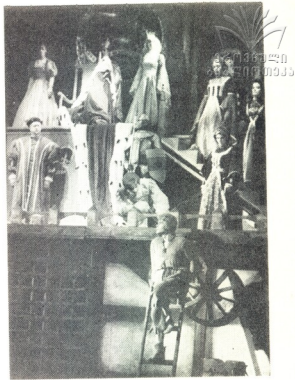
ბა უფლისწულად ქცეული მათხოვრის სა-  
 დლის მოსაწყენი რიტუალი, განათლება ქვე-  
 მოთა მოედანი და ტრავილურ ძონებში  
 შემოსილი ბრობო, არაფრით რომ არ განსხ-  
 ვავდება სხვა ბრობოსავან, „ჩაერთებება“ მოქ-  
 მედებაში — ამღერდება და აცეკვდება.

მუსიკალურ პარტიტურაში დამუშავებუ-  
 ლი ხალხის თემა გაცილებით უფრო კოლო-  
 რიტული და სახიერია, ვიდრე მისი პლასტი-  
 კაში გადატანაა განხორციელებული მსახიო-  
 ბების მიერ. ამდენად, იგი სპექტაკლში ჩა-  
 დგმული მუსიკალური ნომრების შთაბეჭდი-  
 ლებას უფრო ახდენს, ვიდრე მდღედება იმ  
 ორგანული კავშირის გამოხატვამდე, რასაც  
 მუსიკალური სპექტაკლის დრამატურგია და  
 მისი განსაკუთრებული სპეციფიკა შოით-  
 ხვს. უნდა ითქვას, რომ დრამატული თეა-  
 ტრის მსახიობები სპექტაკლში საკმაოდ მა-  
 ლდ ვოკალურ კულტურას ამჟღავნებენ, მა-  
 გრამ აქტივობა ეს ვოკალური მონაცემები  
 ბოლომდე არაა გამოყენებული, რადგან წა-  
 მობრუნებული არ არის შექმნილი არც ერთი  
 რამდენადმე მნიშვნელოვანი მხატვრული სა-  
 ხე და სიმღერა გვირის შინაგანი მდგომარე-  
 ობის ლოგიკურ გამოხატულებას კი არ  
 წარმოადგენს, არამედ ერთი მდგომარეობი-  
 დან მეორეში შექანიკურად გადასვლის ნი-  
 მუშს ქმნის.

მასის ტიპიზირება, მოგვსენებათ, ახალი  
 მოელენა არ არის თეატრალურ ხელოვნე-  
 ბაში, მაგრამ ამ სპექტაკლში ეს ტიპიზაცია  
 ერთნიშნა მახასიათებლებითაა წარმოდგეხი-  
 ლი და ამიტომ იგი ვერ ქმნის სახელდობრ  
 ამ წარმოდგენის მხატვრული ქსოვილისათ-  
 ვის აუცილებელ კოლორიტსა და ვარემოს.

მათხოვრად ქცეული უფლის პრინცი კი  
 სწორედ ხალხთან ურთიერთობაში, ამ ხალ-  
 ხის კონკრეტული წარმომადგენლის ხასია-  
 თისა და ბედის ჩაწვდომის გზით უნდა ეზ-  
 იაროს იმ სიბრძნეს, რაც ტახტის უმკვიდ-  
 რეს სახელმწიფოს გონივრული მართვისათ-  
 ვის დასჭირდება შემდგომ და მისი ხელი-  
 სუფლების ქვეშ მალალი ზნეობრიობისა და  
 დიდი ძალაუფლების იდეალურ კავშირში  
 განხორციელდება.

მათხოვრისა (მსახ. ა. რეინისი) და უფ-  
 ლისწულის (ა. კაიასკი) ურთიერთმიმართება,  
 მათი თემების ურთიერთხევაველენა კვლავ  
 მუსიკაში უფრო მძაფრადაა გამოხატული და  
 ამდენად, ემოციურ მუხტს კომპოზიტორები



უფრო უქმნიან სპექტაკლს, ვიდრე ამ როლ-  
 გების შემსრულებელი მსახიობები. რეჟისო-  
 რის ნების თანახმად ისინი ერთმანეთისაგან  
 სრულიად დამოუკიდებლად მოქმედებენ და  
 სწორედ ამიტომ სპექტაკლში არსად არ ეს-  
 ნება ხაზი ძალაუფლებისათვის ბრძოლის პა-  
 თოსს. ეს უიღრესად აქტუალური პრობლემა  
 სათანადოდ არაა დამუშავებული. ამიტომ  
 სპექტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერეს-  
 სო მიზანსცენა წარმოდგენის იდეურის კონ-  
 ცეფციისა და სტილური თავისებულების გა-  
 მომხატველ ნიმუშად არ აღიქმება. სამწუ-  
 საროდ, იგი არ სცილდება კარგად მიგნებ-  
 ული ეპიზოდის მნიშვნელობას სწორედ იმი-  
 ტომ, რომ მსგავსი მხატვრული აზროვნების  
 წინამძღვრებსა და შემდგომი განვითარების  
 ლოგიკასაა მოკლებული.

უფლისწულად ქცეული მათხოვარი, რო-  
 მელსაც ძალიან არ მოსწონს თავისი  
 ახალი მდგომარეობა, ქვემოთა მოედანზე  
 ჩამოხტება უდანაშაულოდ დასჯილი ადამიან-  
 ნების გასანთავისუფლებლად. ამ სცენის გა-  
 სრულების შემდეგ იგი კვლავ ზევით, სასახ-  
 ლეში უნდა დაბრუნდეს. გზის ძებნისას მას  
 ყველაზე „მოკლე“ და „ადვილ“ გზას შეს-  
 თავაზებენ. რაინდთა ფიგურებს შორის ჩამ-  
 დგარი სასახლის მცველი გადაიხრება, უფ-  
 ლისწული მას ზურგზე შეადგამს ფეხს, ხე-  
 ლებით ზემოთა მოედნის მოაჯირს ჩამოეკი-  
 ლება და მერე უკვე ადვილად ავა თავის ახ-

ალ საუფლოში. ლორდი პარტეორდი მცველს სავსე ქისას ვადაუგდებს. ეს უკანასკნელი კრეაფილი გაიჭიმება და კიდევ უფრო დიდის გულმოდგინებით განაგრძობს სასახლის კარიბჭის დაცვას. მაგრამ აღწერილი სცენის ქვეტექსტი სპექტაკლში არ თამაშდება. მისაზიოები არ გამოხატავს იმ მრავალფეროვან გრძნობებს, რომელიც პრინცად ქცეულ წათხოვარს უნდა ეუფლებოდეს აღნიშნული აერაბეტეების გავლისას. სპექტაკლს საერთოდ აკლია შინაგანი ბრძოლის, კონფლიქტური ვითარებებისა და წინააღმდეგობათა (ამდღევის გამოხატველი სცენური ექვივალენტები. წარმოდგება მოკლებულია დინამიურობასა და მაღალ რიტმს. იგი სტატუტური და ქორეოგრაფიული ეტიუდების სიუხვე შინაგანი მუხტის უქონლობას ვერ ფარავს.

წარმოდგენაში ყველაზე მეტ ყურადღებას იპყრობს ლატეის დამსახურებული არტისტის უ. დუმპისის მიერ შექმნილი მაკლ პენდონის რაინდული სახე, რომელიც უფლისწულის საღმობათა თანამოზიარე და მოსი მფარველი გმირია. მისაზიოზს აქვს კარგი ხმა, კარგი გარეგნობა, შინაგანი მომზობლახა, მაგრამ ეს მონაცემები სპექტაკლის პირველ ნაწილში უფრო მკაფიოდ ვლინდება.

რადგან მის მიერ შექმნილ სახესაც კვლევა განვითარება და მრავალფეროვნება.

„უფლისწული“ და მათხოვრის უკანასკნელი ნაწილი ვარიანტია ლარაგებს იმაში ნდევან. რომ რეჟისორი შეგნებულად არ მიმართავს სიმბოლურ ვახზრებებს, შეტაფორულ აზროვნებას, არ „ამძიმებს“ წარმოდგენას მხატვრული აზროვნების იმ სტრუქტურებით, რომელიც თანამედროვე რეჟისორული ხელოვნებისათვისაა დამახასიათებელი, რაც თითქოს იმიოთა გაპირობებული, რომ სპექტაკლი ახალგაზრდობისათვისაა ვახკუთვილი, მას კი, თურმე, უკირს თანამედროვე თეატრალური ენის შეცნობა და ამოხსნა. ვფიქრობ, საერთის ამგვარი დაყენება პრინციპულად არასწორია. ნუ დავივიწყებთ, რომ „ბავშვებისათვის“ უნდა ვითამაშოთ ზუკად ისე, როგორც დიდებისათვის, ოლონდ კიდევ უფრო უკეთესად“. ამ სიტყვების ავტორმა კ. სტანისლავსკიმ მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“, ეს ლეგენდარული სპექტაკლი, ბავშვებისათვის შექმნა, და თუმცა ახლა ჩვენში „ლურჯი ურჩხული“ იდგმება, მაგრამ, ის დროც კარგად გვახსოვს, ქართულ თეატრს მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმული გ. ნახუტურიშვილის „ქინჭრაქა“ რომ ამშვენებდა.

დალი მუხლაძე

16 ნოემბერი

ნარინის მუსიკალურ-დრამატული თეატრი

„ადრეული წეროები“

ფესტივალში თეატრის მონაწილეობა მუდამ რთულია. მართლაც, ადგილზე ყველა ერთად ადგილობრივ მაყურებელს ემსახურება. ეს მაყურებელი მის ენაზე ფიქრობს და ლაპარაკობს. ერთი სიტყვით, სცენის ხელოვნათა ცოცხალი ქმნილება საკუთარ მიწაზეა, მისთვის ჩვეულ გარემოშია და პირობებში. მაგრამ თუ მათგან რომელიმე

ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად ვემგზავრება, იწყება „გადანერგვის“ რთული და მტკივნეული პროცესი: უცხო ქალაქი, უცხო სცენა, თუნდაც საკუთარზე უმჯობესი, მაგრამ მაინც უცხო, სხვისი, რომელზედაც ფეხი არ დაგვიდგამს... სცენა, სადაც შეიძლება დეკორაცია არ დაეტიოს, ანდა პირობით — ვერ შეავსოს ამ სცენის სივრ-

ე... სხვა აქუსტიკა, სხვა მანძილი სცენასა და დარბაზს შორის... მაყურებელი, რომელმაც არ იცის შენი ენა, ყურმილით კი ერთდროულად ორი, სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ადამიანის სიტყვა ესმის — მსახიობისა და მთარგმნელის... ორივე მხარეს უჭირს — იმათაც, ვინც სცენაზეა, იმათაც — ვინც დარბაზში...

ასეთ მდგომარეობაში აღმოჩნდა ყირგიზეთის ქალაქ ნარინის, მ. რისკულოვის სახელობის სოლოქო მუსიკალურ-დრამატული კოლექტივიც, რომელმაც თექვსმეტ ნოემბერს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე წარმოადგინა ჩინგიზ ათიმატოვის ორნაწილიანი დრამატული ეპოპეა „ადრეული წეროები“ (სცენური კომპოზიცია ვ. ფრიდმანისა და ა. ტარასოვისა, თარგმანი ა. კანიბეკოვისა).

ეს კოლექტივი, ერთ-ერთი უძველესი რესპუბლიკაში და განსაკუთრებული თავისი დანიშნულებით — ის მტალი მთის მოსახლეობას ემსახურება. თამაშობენ საკუთარსა და სხვათა კლასიკურსა და თანადროულ ნაწარმოებებს. ჰყავთ გამოცდილი ოსტატები და მშვენიერი ახალგაზრდები.

საფე-ტივალო წარმოდგენის გმირთა ცხოვრება ტალასის მთებში მიმდინარეობს, შორეულ ყირაიზულ აილში. 1943 წლის ზამთარია. მამაკაცები ფრონტზე ომობენ. შინ არიან მათი დედები, დები, ცოლ-შვილი. სწორედ ამ შვილებმა, მეშვიდეკლასელმა მოსწავლეებმა სულთანმურატმა (ა. ჟაპაროვი), ანტაიმ (კ. სულაიმანოვი), ერგეშმა (კ. ისმაილოვი), ერკინბეკმა (შ. მიტევი), კუბატულმა (კ. ტურგანალიევი), შექმნეს ე. წ. „აკაის დესანტი“, რომლის მიზანია შეცვალონ მამაკაცები, მოხნან ორასი ჰექტარი მიწა და დათესონ პური. ეს ყმაწვილები არიან სწორედ „ადრეული წეროები“.

საშინელ ზამთარში მიწის დამუშავება სტიქიასთან შეჭიდების ტოლია. ბევრები იწყებენ ბრძოლას. მკაცრ ბუნებას ემატებიან მძარცველები. უთანასწორო ბრძოლაში იღუპება სულთანმურატი, მისი პირველი და უფაქიზესი სიყვარული... მაგრამ ადრეული წეროები მაინც მოფრინდებიან, მაინც იზაარდებენ ცის კამარაში.



ამაზე დაწერილი ჩინგიზ ათიმატოვის ნაწარმოები, სცენაზე მისი დრამატულ ეპოპედ განხორციელების სურვილი თავისთავადაც მრავლისმთქმელია — თეატრი ისწრაფვის მასშტაბური იდეის წარმოჩინებისათვის იზნაირად, რომ ამ იდეით სპექტაკლის მთელი ქსოვილი იყოს გამსჭვალული. სხვანაირად თანამედროვე თეატრის წარმოდგენა უკვე შეუძლებელია. სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი აღმაზ სარლიკბეკოვი თანამედროვე რეჟისორია. მის დადგმაში პერსონაჟთა ქმედითი სიტყვაა და წამყვანის თხრობითი სიტყვა, სიმღერაც, წარმოსახული საგნებით მოქმედებაც, წარმოსახულ ცხენთა ქენებაც, დაღუპულ ჯარისკაცთა სულებიც, რომელთაც ფარაჯიანი ვეჟაკები (ვითომ ცხენები) განასახიერებენ, მოქმედების ადგილს ამა თუ იმ ნივთით მინიშნებაც. მთელი სპექტაკლი ერთ დეკორაციულ დანადგარზეა გათამაშებული, მოქმედების ადგილი კი ავეჯისა და ნივთების საშუალებით იცვლება — მერხები, ხალიჩა, მუთაქა, დროვი (მხატვარი მ. შარაფდინოვი).

ცხადია, რომ ამ სპექტაკლის რეჟისორისთვის ცნობილია თანამედროვე სასცენო ხელოვნების მხატვრული ხერხები და საშუალებანი, რასაც იგი ყოველწამიერ იყენებს, — „ადრეული წეროები“ მაინც უადრესად ეროვნული სპექტაკლია. იმიტომ, რომ რეჟისორი ამ საშუალებათა შინაგან საყრდენს ეძებს თავისი ხალხის ცხოვრებაში, იმაში, თუ როგორ გამოხატავენ ისინი თავიანთ გრძნობებს. ამის საბუთია გუნდური სიმღერა

სპექტაკლის დასაწყისსა და დასასრულში. მას ეროვნული ტანსაცმელით შემოსილი მსახიობები ასრულებენ. ამას გვაუწყებს სპექტაკლში ჩართული, სევანური ზარის მსგავსი ყირგიზული გოდება, რასაც ისინი ჯერ ფეხზე მდგარნი ასრულებენ, შემდეგ კი მუხლმოდრეკილი. გვაუწყებს ფიცი, ახალგაზრდები, მათ წინაპართა მსგავსად, ზეადმართული მათრახით რომ სდებენ. ეს იგრძნობა წარმოსახულ ცხენთა ჭენებაში, სადაც ასე ბუნებრივად ვლინდება ამ ხალხის სული. და ბოლოს, იმ განსაკვიფრებელ რაინდულ შემართებაში, ეს პატარა ბიჭები რომ იჩენენ, როცა გამოირკვევა, რომ ორი მათგანი ერთ გოგოს ეტრფის. სწორედ ასეთი ეპიზოდებია ყველაზე ძლიერი ამ წარმოდგენაში როგორც რეჟისორულად, ასევე აქტიორულად. თავდაუზოგავად გაიღებენ ისინი თავიანთ სულიერ ძალებს. ერთსულთვანი ტაშიც ამ დროს იფეთქებდა ხოლმე

დარბაზში, ვინაიდან წრფელი გაცნობა და მისი ბუნებრივი გამოვლინება ეწოდებოდა და მამდებია.

ყირგიზთა სპექტაკლი მოეწონა უკვე მანამაც, როდესაც მისი ბუნებრივი გამოვლინება ეწოდებოდა და მამდებია. იმიტომ, რომ კოლექტივი უწევინებს ადამიანის სულის ძლიერებას, უდიდეს წინააღმდეგობებთან მის შეჭიდებას და გამარჯვებას. იმიტომ, რომ სასურველ პრობლემას ის დიდი მწერლის ნაწარმოებში ეძებს და ამ მწერლის ლიტერატურულ შემოქმედებას თანამედროვე თეატრალური საშუალებებით ასხამს ხორცს. ოღონდ უთუოდ საკუთარის, თვითმყოფადის სამსახურად, თავისი მსურველისთვის. ამიტომაც შეუძლია გააცნოს ყველას თავისი ხალხი, მისი საუკუნოვანი მონაპოვარი და სულიერი მისწრაფებანი. დიდია და საპატიო ასეთი თეატრის მნიშვნელობა.

ნათელა ურუზაძე

16-17 ნოემბერი

**მოლდავეთის თოჯინური თეატრი „ლიკურიჩი“**

**„უახლესი ისტორიის გაკვეთილი“**

**ახვონეთის თოჯინური თეატრი**

**„საოცარი ნამცეცა“**

მოლდავეთის თეატრი „ლიკურიჩი“ და ესტონური თოჯინური თეატრი, საფესტივალო ბედის განჩინებით, როგორც ერთმანეთის საპირისპირო ბანაკში აღმოჩნდნენ. მათმა ნამუშევრებმა, წარმოაჩინეს რა თოჯინური თეატრის შესაძლებლობათა ორი პოლუსი, უხვი საზრდო მისცეს თოჯინური თეატრების ხარისხის, მხატვრული მიჯნის და თემატური ჰორიზონტის განსასჯელად. არც მოლდავეური და არც ესტონური სპექტაკლი არ იყო მთლიანად თოჯინური, მის

სპეციფიურ ჩარჩოს დიდად შორდებოდა, მაგრამ თითოეული მათგანი თავისებურად, საკუთარი გაგების საწყისი გვიმტკიცებდა ამ სახის ხელოვნებასთან თანაზიარობას. ოღონდ, თუ ესტონელთა მტკიცება-მისწრაფებას გამარჯვებად მივიჩნევთ, მოლდაველთა ნახელავმა გამოიწვია ნოსტალგია მოკრძალებულ, წმინდა წყლის თოჯინურ თეატრზე.

„ლიკურიჩმა“, რომელსაც რუსული თოჯინური თეატრის სცენა დაეთმო, მსურვე-



ბელთა სამსჯავროზე გამოიტანა ინსცენირება ემ. ბუკოვის პოემისა — „სამყაროს შიდა პირი“ ვ. ბიტკინის მუსიკის თანხლებით. პროგრამის მიხედვით სპექტაკლს ერქვა „უახლესი ისტორიის გაკეთილი“, ხოლო ეწარად — მიუზიკლი, მაგრამ არა მგონია თეატრს დთანხმებოდა მაყურებელთაგან ვინმე, ვინც წარმოდგენას ბოლომდე უყურა. იგი უფრო პოლიტიკური პლაკატი იყო მუსიკალური ნიმრებით უღარესად ადვსილი და ერთხელაც გვიმტკიცებდა იმ აზრს, რომ სპექტაკლში მუსიკის დიდი როლდენობა არ განსაზღვრავს იმას, რომ იგი მუსიკალურდრამატულ ეწარს მივაკუთვნოთ.

იყენებს რა ბავშვებისათვის ჩვეულებრივი გაკეთილის ფორმას (მასწავლებელი „სოცხალი პლანია“), თეატრი ვარაუდობს, რომ ასე უფრო გაუადვილდებდა თავის მაყურებელს მოუთხროს თუ წარმოუჩინოს, რა მშფოთვარე სამყაროში ცვხოვრობთ, ატომური იმი ცივილიზაციას რას უქადის და რა ბევრია ჩვენს პლანეტაზე ცეცხლოვანი წერტილი, სადაც ყოველდღიურად იღუპებიან უბრალო ადამიანები, ძლიერთა ამა ქვეყნისათა პოლიტიკურ და ეკონომიურ ინტერესთა სამიხნეზად რომ ქეუულან. მაგრამ თეატრის სურვილი არამც და არამც არ განხროტილდდა მხატვრულ სინამდვილედ, თუმცა რეჟისორი ტიტუს უტოკოვი თეატრალურ გამომსახველ საშუალებათა მიოელ მარავს იყენებს იმ სურვილით, რათა თავის თხრობას შესძინოს თელსაჩინოება, სიმძაფრე და დამაჩერებლობა.

ფონად რეჟისორი იყენებს შავ კაბინეტს, რომელზეც უფრო ნათელი და მკაფიო ფერადოვნებით თამაშდებდა ნილაბ-ჩაფხუტები, ხელების პლასტიკა, სიყვარულის, პარმონის და სილამაზის (სოცხალი პლანი) განმასახიერებელ მთავარ გმირთა ფერდია კაბები, პლაკატები — ხედ დაქირავებული ჯარისკაცები რომ ხატია, შემდეგ კი სამიხნეზად იქევიან, თოჯინა-მანეკენები, სიკვდილის მასიმბოლურებელი ჩონჩხები, უშქის ყოველნაირი ეფექტები...

ყველაფერ ამას პროექციით მონაცვლობს მშობლიური მიწა-წყლის ფართო სივრცეების, ადამიანთა მშვიდობიანი შრომის, ჩვილის დაბადების, დედობის სიხარულის და ზედნიერი ბავშვობის ილუსტრაციები, რაც თავისებური დაპირისპირებაა ერთის მხრივ,



მშვიდობის, სიყვარულის, ბედნიერების და, მეორეს მხრივ, ომის, ბოროტების და ყოველგვარი სიციცხლის დაღუპვისა... და. როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, გამუდმებით გვესმის მუსიკა უფრო ხშირად ზონგებად. მუსიკა შეუპოვარი, ხმაურიანი, მაყურებელს სულის მოთქმას არ აცლის, მშვიდად გაიაზროს სიმღერის სიტყვიერი ტექსტი, მოკლე-მოკლე ეპიზოდთა დინამიკა და თანმიმდევრული მონაცვლობა, მით უმეტეს, გაიაზროს ნანახი, რა უნდა შესულიყო სპექტაკლის შინაარსში, მის იდეურ მიზანდასახულობაში, მაგრამ ამგვარი მუსიკა არ იწვევს რამდენადმე მკაფიო, ნათლად გარკვეულ ემოციას, სამწუხაროდ, გვრჩება მხოლოდ სურვილი, რაც შეიძლება მალე გავიგონოთ მისი კოდა.

სპექტაკლის შემეცნებით ღირებულებას თუ შევეჩებით, იგი მინიმუმამდე იყო დაყვანილი, რადგან სცენიდან მოედინებოდა ყველაისთვის დაძვეებული, კარგად ნაცნობი ინფორმაცია — ტრაჟიკული პრესით, რადიოთი, ტელევიზიით, კომენტირებაც არ გამოირჩეოდა ახლებური რაკურსით ან მოულოდნელი დაპირისპირებით, რაც ასე აუცილებელია პლაკატისათვის, მით უმეტეს, პოლიტიკური პლაკატისათვის. ახალი ვერაფერი შემოგვთავაზა თეატრმა კაბიტალისტთა საჩინილებების ჩვენებით, სპექტაკლში მშვიდობის განმტკიცებისა და მისთვის ბრძოლის მოწოდებები ერთობ დეკლარაციულად ჟღერდა.

სპექტაკლის მხატვრული უმწეობა-უსუსურობა კიდევ უფრო ღრმავდებოდა შეუ-

თავსებელი და გაცეითლი, ანაქრონული მეტაფორების გამოყენებით. მაგალითად, სიცოცხლისა და შრომის სურათების პროეცირებისას რატომღაც გამოყენებული იყო ოცდაათიანი წლების (!) კინოქრონიკა, ხოლო ახალგაზრდების დუეტები — იერთი, პლასტიკით, ჩაცმულობით ასოცირებდა კონკრეტულ ლიტერატურულ სახეებს, გვაგონებდა უფრო რომში და ჭულიეტას, ვიდრე უახლეს დროში, დღევანდელ დღეს მოქმედ გოგოსა და ბიუსს. არაფრით ესადაგებოდნენ ისინი მასწავლებლის მონათხრობს და არც მაინცდამაინც სიმპათიას ან თანაგრძნობას იწვევდნენ. არადა, რეჟისორმა ისინი კომპოზიციის შუაგულში მათათვისა და მათზე დახიზნებულ იარაღს უნდა აღედგინა მილიტარისტთა მოქმედებისადმი აღშფოთება, რამეთუ ისინი ხომ მათ სიყვარულსა და, საერთოდ, მთელი პლანეტის ზვალინდელ დღეს, მონავალს ემუქრებოდნენ თოფ-იარაღით.

ასე და ამრიგად, მაყურებელმა ვერ გაითავისა, ვერ გაიგო, სპექტაკლი ვისთვის იყო დადგმული, რადგან მან ვერ გაიტაცა ვერც ბავშვები და ვერც ღიღები. უფრო მეტიც, უფროსები საგონებელში ჩაგდნო: ეს წარმოდგენა საკვაშირო ფესტივალის მონაწილეთა შორის როგორ აღმოჩნდაო?!

რაც შეეხება მეორე თოჯინურ სპექტაკლს — რეჟისორ ე. სპრიტიუს დადგმული. ტრულის „საოცარ ნამცეცას“, რომელიც რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში წარმოადგინეს ესტონელებმა, ყველაზე სიტყვაძვირი მაყურებლებიც კი ალაპარაკა. უკვე პირველი მოქმედების შემდეგ კულუარებში დაიწყო სპექტაკლის გამო იმპროვიზაციულ აზრთა გაზიარება და კამათი, რადგან პიესის თემატიკაც, რეჟისორული გადაწყვეტაც და აქტიორული თამაშიც იძლეოდნენ საბაბს თოჯინური თეატრის ამოუწურავი პოტენციალის განსახელებად. და, მართლაც, ესტონელ მსახიობებს ყველაფერი ხელეწიფებოდათ — ოსტატურად თამაშებდნენ თოჯინებს და ცოცხალი პლანიითაც ჩინებულად, ნაცადი დრამატული მსახიობებივით მოქმედებდნენ.

ყოფილი ღიღებულ მუსიკოსები მღერიან და რამდენიმე ინსტრუმენტზე უკრავენ; პანტომიმის მსახიობთა სიმსუბუქით მოძრაობენ.

რომ არ ვიცოდეთ, თოჯინების თეატრის

სპექტაკლს ვესწრებით, მას აღვიკვამთ გორც მხიარულ საესტრადო წარმოდგენას ერთადერთი თოჯინის მონაწილეთა დასახელებით, თუ ჩაუუკვირდებით, შეუძლებელია არ ვაღიაროთ მისი ნათესაური კავშირი თოჯინურ თეატრთან, რამეთუ იგი მთლიანად გამსჭვალულია ბავშურობით, მოქსოვილია ბავშვობის შეგრძნებით და მისი წვენი არის ნასაზრდოები. მართალია, იგი ნათელი, მლიმარე პირისახით უცქერს ბავშვებს, მაგრამ ღიღებსაც ბევრ რამეს ასწავლის, რამეთუ ეხება დედამიწის მოქალაქე ყველა თაობის მარადიულ საკირობოტო საკითხს — შენს ფეხდაფეხ ადევნებული ახალგაზრდა, ნორჩი, ნაბარტყი ყლორტების საზოგადოების აღზრდას. საკითხი ფრიად სერიოზულია, მაგრამ ესტონელები ვინმესთვის ჭკუის სწავლებას სულაც არ აპირებენ. აირჩიეს რა სპექტაკლის ფორმად თამაში, ისინი წამოიწყებენ სახუმარო საუბარს თემაზე: როგორებად ეჩვენებათ ბავშვებს ღიღები თავის აღმზრდელთა როლში, და როგორ ესახებათ მათე თავისი თავი დიდობისას.

სცენაზე ბავშვთა სათამაშო პატარა მოედანია, როგორც არცთუ ცოტა ყველა ქალაქში — არაფრით გამორჩეული უზადრეტი მოედანია, მესერული ღობე — ასევე უღიმამო და ერთობ განვიადებული კასრი „ფანტათი“ (ბავშვებს უყვართ მიაი სმა) და ასევე გამახვილებული მასშტაბით ასანთის კოლოფი (ბავშვებს ასანთით თამაშიც ასევე უყვართ). მოქმედების თანმიყოლებით მესერიც, კასრაც და ასანთის კოლოფიც გამოიყენება თოჯინა-ჩვილის თეატრად. სპექტაკლის ყველა მონაწილეს — ბიუსს, გოგოს და მათ მეგობარს, — აცვია კომბინეზონი, ფეხაუდგმელი ჩვილის შარვალ-ხალათსაც რომ გვაგონებს და ჯამბაზის სამოსელსაც. დასაწყისშივე ისინი ასრულებენ სიმღერას თამაშზე და სწორედ ამით აძლევენ სპექტაკლს მუსიკალურ და აზრობრივ ტონს.

...აი, ასანთობიას თამაშის შემდეგ ბიჭი და გოგო რატომღაც მიჩუმდნენ ერთმანეთის გვერდით, განაპულნი დიდხანს, ძალიან დიდხანს რაღაცას ელოდებიან, თან ადგილზე ცმუქავენ. როგორც შემდგომ გაირკვა, ისინი ბავშვს ელოდებიან, რომელიც, როგორც ეს ცხოვრებაში ხშირად ხდება, მოულოდნელად შეიძლება თავს დაატყდეთ ადამიანებს. მართლაც ისმის ხმაური, ფეხის ტყაპუ-



ნი და მათ ზურგს უკან გამოჩნდება ჩვილი, თავისი დაბადებით ყველას რომ გააოცებს. რამდენი ლოდინიც უნდა დასჭირდეთ, ახალგაზრდა მშობლები ჩვილის დასახვედრად მზად არასოდეს არიან და — ილიმეზიან სპექტაკლის მონაწილენი. კაბუკები იგონებენ სადაც გავიწყობს: ბავშვი — სიხარულით, მაგრამ რამდენი სადავიდარაბოცაა, მით უმეტეს, ასეთი გამოუცდელი „მშობლებისათვის“, სპექტაკლის გმირები რომ არიან. დაბნეულ ბიჭსა და გოგოს თვითონ ყმაწვილი შეახსენებს, რომ ბავშვს უნდა მოეფეროს, მოეაღეროს... მერე კი, მერე რა? — ფიქრობენ ახალგაზრდა „მშობლები“, ალერსიც ხომ შეიძლება ბოლოს მოებზრდეს? გზას ისევ თვითონ ახალშობილი ასწავლით — ბიჭუნას სახელი უნდა დაარქვან, შეურჩიონ... და აქ თეატრი თავისი თავისა და მყურებელის სასიამოვნოდ განსაცვიფრებლად ურჩევს სახელს სთავაზობს ასარჩევად, თანაც სხვადასხვა დარგის მიხედვით, ეს იქნება ხელოვნება, კულტურა, ტექნიკა თუ ისტორია, ადამისკამინდელი ეროვნული, სოფლური თუ შედგენილ-შეკოწიწებული სახელი, რამაც ყველა დააბნია, რამეთუ აღარ იციან, ბოლოს და ბოლოს, რა დაარქვან. ხოლო თვითონ ყრმა, დაღალა რა იმის მოსმენამ, მისი წინაპრები როგორ ახდენენ თავიანთი განათლების დემონსტრირებას, სთავაზობს დაარქვან უცნაური, მაგრამ შთამბეჭდავი სახელი — ამბროსი. ამაზე და ბევრ სხვა რამეზე მღერიან სპექტაკლის ზონგებში, პატარა ადამიანის ცხოვრების ცალკეულ მომენტებს რომ გამოყოფს ხოლმე. გარდა ადრე ნახსენები იმ სიმღერისა, დასაწყისში თამაშს რომ შეუგალობეს, მყურებლები იგებენ, რომ „ბავშვი — ეს გამოცანაა“, რომ იცვლება წელიწადის დრონი, რომ ადამიანს ჰყავს წინაპრები, რომ დასჭირდა თორმეტი ფუთი მარლისი შეკუპა, ადამიანად რომ გაიზარდო. ბოლოს კი ისმის საგალობელი „გაუგონარ ამბროსიზე, მის ბუნდოვან შეხედულებებზე და საერთოდ...“, „უცხოურ ენაზე“, „გაზრდა-ამაღლებაზე“ და სხვა. ხოლო თუ სიმღერის სახელწოდებები ახალს არაფერს გვიჩვენებენ. მათი ღირსება მარტოოდენ თემის არჩევა როდია, არამედ მათი ორიგინალური, მძალის პოზიციის ფორმებით დამუშავება მთავარი. აქაც მართალია თეატრი — არ შეიძლება თავი შევაფაროთ მელოდიას, რიტმს, სიმღე-

რის სიტყვები თვითონაც უნდა შეიცავდნენ საინტერესო აზრს, ლექსთწყობის ჰარმონიასა და სილამაზეს, რათა მუსიკამ სპექტაკლში ჰემმარტად მხატვრული ღირებულება-მნიშვნელობა შეიძინოს.

პიესის მიხედვით ამბროსი თავის მშობლებზე უფრო აქტიურია, სწავლია, მათზე, რაც შეიძლება, მერე გაიგოს, ამიტომაც უამრავ შეკითხვას უსვამს. ხომ არ არის აქ მითითება, რომ მშობლები არ უნდა გაეგან ხათაბლამი, მათ მუდამ მზად უნდა ჰქონდეთ, რა უპასუხონ, რა უთხრან თავიანთი შეილებს, რა ასწავლონ მათ, ყველა შეკითხვაზე პასუხის გაცემა პასუხისმგებლობით რომ უნდა შეეძლოთ?

არაჩვეულებრივად საოცარია ნამცეცა ამბროსი! კვლავ თვითონ ჰკარნახობს დედ-მამას, რომ დროა მის აღზრდაზე იზრუნონ, მაგრამ ვინ უნდა იკისროს მისი აღზრდა და, საერთოდ, ვის შეუძლია იყოს აღმზრდელი? აქ, ოჯახობანას მოთამაშე ბავშვთა გონებაში ამოტივტივდება ბებიას სახე — საზოგადოებრივი მოვალეობისაგან თავისუფალი ადამიანისა, რომელსაც მშობლების მაგალითისაგან განსხვავებით, შეუძლია თავი მთლიანად ყრმის აღზრდას დაეთმოს. მაგრამ სად მოეძებნოთ ასეთი ბებია, ბავშვის გონება-მეხსიერება ხომ ზღაპრული სახეებით საზრდოობს, ჰოდა, იგი კარნახობს, სად ეძებონ ბებია — რა თქმა უნდა, ტყეში, სადაც იგი მარტოდმარტო ცხოვრობს და მისი ნაშვიერი საზრდოს, ლუკმა-პურს უზიდავენ. ბები-



ასთვის გასაგზავნად ბარათს ისინი ასეც აწერენ — „ტყეში, ბებიას“ და იგი მთლიანად პაროდიული ხასიათისაა. ბარათის პირველი სტრიქონები ზრუნვაა ბებიას ჯანმრთელობაზე. ვითომ სწადიათ მისი მარტობა შეალამაზონ და ამიტომაც ეპატყებიან ქალაქში, სადაც ბევრი თავშესაქცევ-გასართობია. მხოლოდ წერილის ბოლოს ატყობინებენ, რომ შეეძინათ ჩვილი და უგზავნიან ბევრ კოცნას. ბებია, როგორც მის მრავალ კოლეგას სჩვევია, გამოეხსურა ბარათს და ეწვია პატარა ამბროსის. ბებიას გამოცხადებას ბევრი მოულოდნელობა მოჰყვა, განსაკუთრებით, თუ მხედველობაში მივიღებთ მის გარეგნულ იერს. ესტონეთში სპექტაკლის ბებია ძალიან გვაგონებს ყველასთვის კარგდნობილი დუეტის — ვერონიკის და მავრიკიის სახეს. აქაც ქალს მამაკაცი თამაშობს (მსახიობი ხ. კირვიტე) და თამაშობს ჩინებულად — თავსაფრიან მოხუც ქალს სათვალე უკეთია, კალოშები აცვია, და სურსათით და კონსერვებით სავსე ბაღურა-ჩანთა უჭირავს... და თუ ამგვარი ბებია სიახლედ ვერ მოგვევლინა, ვერ მოგვიტანა ახალი აღმოჩენის სიხარული, სამაგიეროდ, მისმა „ნიჭიერებამ“ გულწრფელად აღაფრთოვანა ყველა დამსწრე. იგი აღმოჩნდა არა მარტო კარგი მსახიობი, დასარტყამი საკრავის დიდებული შემსრულებელიც, როგორც თეატრის თანამშრომლებმა აღიარეს, ერთ-ერთი საუკეთესო მთელ ესტონეთში. მისი ბრწყინვალე თამაში შესანიშნავ რიტმულ ფონს უქმნიდა სპექტაკლის ყველა მუსიკალურ თანხლებას და ზონგს, გვინათებდა შეგანთა სიხარულით, რომ ესტონეთში უყვართ თოჯინების თეატრი და სიამოვნებით თანამშრომლობენ მასთან.

იმ მომენტში, როცა ბებია ივარაუდა: ამბროსის აღზრდა მოვიმთავრეთ, მოიგდო ზურგზე თავისი დასარტყამი და კვლავ ტყეს მიაშურა. ეს სურათი ნაღვლიანიც არის და სასაცილოც! ხშირად ნათესავები მხოლოდ მაშინ ახსენდებათ, როცა სჭირდებათ და ავიწყდებათ, როცა მის დახმარებას აღარ საჭიროებენ.

მთელი პირველი მოქმედების განმავლობაში სპექტაკლს არ უღალატნია თავისი სათამაშო ბუნებისათვის, მაგრამ როცა მშობ-

ლები „გაიზარდნენ“, თამაშის მომენტზე ხელიდან გაუსხლტათ (დიდებმა დიდების თანაში დაიწყეს) და მაცურებელს უკანაში დაეწყინა. ეტყობა, დრამატურგსაც არ ეყო ვამპირიახობა და ფანტაზია, როცა ამბროსის სასკოლო და არასკოლო განრიგს აღვენდა, ხოლო რეჟისორს — გამოიმკონებლობა, რათა საოცარი ბიჭუნას სწავლის პერიოდი ახალი ფერების შემკობით გაემდიდრებინა. ჩამოითვალა სასწავლო საგნები, ყოველგვარი სპორტული სექცია, სადაც ბიჭმა თავი შერგო, აღინიშნა მუსიკის სწავლა და საქმე ამის მიღმა აღარ წავიდა. არადა, ამბროსი, დიდების მიგავსად, მარტო თავისთვის, საკუთარი სიამოვნებისთვისა ცხოვრობდა. ერთი: წარმოდგენის ბოლოს მან გააოგნ-დაარეტიანა მშობლები მისი შეტყობინებით, რომ მას შვილი ეყოლება. დიახ, ახლა უკვე ის ითამაშებს ოჯახობანას და ასე გაგრძელდება უქუნთი უქუნისამდე... რამეთუ სიცოცხლე მეორდება, როლები იცვლება...

არ გავგიჟიხლეს, უცნობი დარჩა, ბიჭმა მომავალი მამისთვის აუცილებლად საჭირო დასკვნები გააკეთა თუ არა, მაგრამ მაცურებელმა ის კი ნამდილიად გაიგო, რომ მან იხილა საინტერესო თოჯინების თეატრი, სისხლსავსე შემოქმედებითი ცხოვრებით რომ ცოცხლობს და რომლის გაცნობამაც, ყოველად შეუძლებელია, სიამოვნება არ მოჰგვაროს მის მაცურებელ ბავშვსაც და დიდსაც.

ყოველგვარი რეჟისორული გადაწყვეტა, გამჭირაობა, გამოიმკონებლობა შეიძლება თვითმიზნურად მოგვეჩვენოს, თუ იმ თეატრის დასში, სადაც ის მუშაობს, არ არიან სადაღმგო ჩანაფიქრის ნიჭიერი შემსრულებელ-განმამხორციელებელი. ესტონელთა თოჯინების თეატრში არიან ამგვარი მსახიობები და საჭიროდ მიგვაჩნია მათზე საგანგებოდ ვთქვათ — მსუბუქად და შთამბეჭდავად მუშაობენ ისინი ისეთ რთულ საესტრადო-სათამაშო წარმოდგენაში, როგორიც არის „საოცარი ნამცევა“. მწყობრი სინარჩარით გადადიან ისინი სიტყვიდან სიმღერაზე, ინსტრუმენტის დაკვირვად თოჯინის დაჭერამდე, რომლისკენაც არის გაბმული სპექტაკლის ყველა ძაფი. შესანიშნავია ტრიო — გოგონა (ა. პრესიარე), ბიჭი (ხ. სელიამა), ოჯახის მეგობარი (ტ. რადიცი), ხოლო ესტონ-



ნეთის დამსახურებული არტისტის ხ. ტომპერეს თამაშზე ხომ ზედმეტია ლაპარაკი. იგი მოწოდებით არის თოჯინური თეატრის მსახიობი, ოსტატურად ატარებს თოჯინას (ე. მარენიასთან ერთად) და მის მაგივრადაც ჩინებულად ლაპარაკობს. მსახიობმა იპოვა საოცრად მართალი, წმინდა წყლის ბავშვური ინტონაცია, ყოველგვარი ენის მოჩუქებისა და დამახინჯებული მეტყველების გარეშე. მისი ხმა წკრიალებს, ფრაზეები გამოზომილია მკვეთრად, სიტყვების აზრს გვაწოდებს გაუპრანჭავად. ხ. ტომპერეს თამაშში ყურადღებას იქცევს სხვა მომენტიც. ამბროსის სახეს გაორებულად არ აღვიქვამთ: იმისდა მიხედვით, თოჯინას მოძრაობას ვუყურებთ თუ თვითონ მსახიობის მიმიკას. მსახიობი და თოჯინა შედუღაბდნენ ერთ

სახედ, როდესაც იგი გაზრდილ ამბროსის თამაშობს ცოცხალი პლანით და ამან იმ ნადავაც არ შეცვალა მისი არსი და ხელოვნური შინაარსი.

ერთი სიტყვით, ესტონელთა წარმოდგენამ გავვახარა იმ ურთიერთობით, ჩვენთან რომ დაამყარა ნიჭიერმა კოლექტივმა, რომელსაც თავკაცობს მთავარი რეჟისორი რ. აგური და რომელმაც ამავ დროს დიდი უშუალობით და უბრალოებით, თოჯინური ხელოვნების ღირსების დაცვით, თბილისში წარმოდგენილ სპექტაკლში მთარგმნელის როლიც თვითონ ითავა.

ასეთ თეატრთან შეხვედრა ყოველთვის დღესასწაულია, იგი ამდიდრებს ადამიანის სულს.

ეთარ ბალუსოვა

17 ნოემბერი

## ლატვიის სამხატვრო თეატრი

# „დ ე ს ა ნ ტ ი“

ლატვიის იან რაინისის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიური თეატრი ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთი საუკეთესო, გამორჩეული კოლექტივია. მის შემოქმედებას იცნობენ საკმაოდ ფართოდ და ღირსებულად აფასებენ. მაღალპროფესიული დასი, დახვეწილი გემოვნება, საინტერესო ძიებები თანამედროვე თეატრალურ სარბიელზე — ამ კოლექტივისთვის ნიშანდობლივია და ამიტომაც მუდამ საყოველთაო ყურადღების ცენტრშია მოქცეული. თბილისელ მაყურებელს კარგად ახსოვს ახალგაზრდული სპექტაკლების პირველ საკავშირო ფესტივალზე რაინისელთა ნამუშევარი — შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. მაშინ ერთხმად აღინიშნა წარმოდგენის უჩვეულო პლასტიკა, მსახიობთა დახვეწილი შესრულება, მხატვრობა, კოსტიუმები და რეჟისორ კარლის აუშკაპის მდიდარი ფანტაზია, რიტმისა და ქანრის შეგრძნების უნარი. ამ უდავო

ღირსებების ფონზე არცთუ უმნიშვნელო საყვედურიც გამოითქვა — რეჟისორული გამომგონებლობის დაუცხრომელ ძიებებში რაინისელებს ყურადღების მიღმა დარჩათ, რომ შექსპირი, უპირველესად, ბრწყინვალე პოეტია. სცენურ ფიგურებერში გაიბნა პოე-



ტური ფრანსის სილამაზე და მუსიკალური-  
ბა.

ამჯერად, ფესტივალზე თეატრი წარმოდგა მიხაილ აბელევის პოლიტიკური პიესით „დესანტი“. ნაწარმოები რთულ საერთაშორისო პრობლემატიკას ეხება, სადაც მხოლოდ უღია ტერორიზმის ბოროტი, დაუნდობელი მეთოდების გამოყენება კაპიტალისტური სამყაროს მიერ. დრამატურგი ვრცელი, გაქიანურებული, დეტექტური ამბის თხრობის ფონზე ცდილობს სცენური ქმედება ფსიქოლოგიური პასაჟებით წარმართოს, მაგრამ იმდენად ჭარბობს ინფორმაცია ადამიანური ვენებების, ხასიათების გამოკვეთას, რომ რჩება შთაბეჭდილება, თითქმის დრამატურგიული ნაწარმოების პირველწყაროდ აღებულია პროზაული ქმნილება. თვით ამბის გადმოცემა რომ დავაპიროთ, მოგვიწევს თითქმის დაუსრულებელი საბრალდებო დასკვნის მოტანა, რომელშიც კალეიდოსკოპური ცვალებადობით ეპიზოდი ეპიზოდს ენაცვლება, რაც ხლართავს სიტუაციას, განვითარების სიუჟეტურ ხაზს და, აქედან გამომდინარე, ანელებს ემოციას.

სპექტაკლის დასაწყისში, როდესაც სადესანტო ბაზაზე გამოჩნდებიან ახალგაზრდა მოხალისეები, „მასპინძელთან“ ოტო მიკერთან მათი პაექრობა ისე მძაფრად წარიმართება, რომ ლოგიკის მიხედვით კულმინაციური ხაზი აღმასვლით უნდა განვითარებულიყო, მაგრამ მძაფრი დასაწყისი თანდათანობით განელდა და, როგორც აღვნიშნე, კამერული სიტუაციისათვის გამოიხსნა პიესა სათავგადასავლო, გაქიანურებულ სანახობად გადაიქცა.

პირველ სცენაზე განსაკუთრებით იმიტომ ვეგამახვილებთ ყურადღება, რომ ექსპოზიციური ნაწილი, რომელიც მეტად პრეტენზიულად დაიწყო, თითქმის იმის წინაპირობას სახავდა — შემდგომი ქმედება აღმასვლით წასულიყო. მაგრამ, სამწუხაროდ, შეიქმნა შთაბეჭდილება, თითქმის სათქმელი დასაწყისივე ამოიფურთა, შემდეგ კი ცალკეული სცენური ეპიზოდების სწრაფმა მონაცვლეობამ, რომელშიც უნდა განაწილებულიყო მთელი ამბავი, არსებითი ხარისხი ვერ შესძინა წარმოდგენის დრამატული სიტუაციების სიმძაფრეს.

თეატრი მ. აბელევის ამ პიესით დანტერესებას შემდეგნაირად ხსნის — პოლიგრა-

ფიულად შესანიშნავად გაფორმებულ და მონაარსიან პროგრამაში მას მოჰყავს ერთგულ პეინტურის სიტყვები: „ერთადერთი სიტყვაა ლება ებრძოლო ბოროტმოქმედებს“. თეატრი — ეს არის ამხილო ის ბუნძური მაქინაციები, რომელსაც მისთან მივეყვართ და სააშკარაოზე გამოიყვანო ის დამნაშავენი და არამშადები, რომელნიც თავიანთ იმედებს ომის გაჩაღებას უკავშირებენ“. თეატრის პოზიცია კეთილშობილური და სავსებით ნათელია. ისიც კარგად ვიცით, თუ რაოდენ დიდი მოთხოვნაა არსებობს პოლიტიკურ პიესაზე, მაგრამ უკვე მერამდენად ვნახულვით სპექტაკლებს, სადაც დიდი შრომაა დახარჯული. ლიტერატურული პირველწყაროს დრამატურგიული სისუსტე კი ხელს უშლის სცენური ნაწარმოების სათანადოდ აყვარებას. რაინისელთა სპექტაკლშიც ეს ძირითადი და მეტად მნიშვნელოვანი ნაკლი შეიმჩნევა.

ეტყობა, მ. აბელევი კარგად იცნობს ტერორისტული საქმიანობის არსებით პერიპეტებს, გარკვეული საერთაშორისო პოლიტიკის ძირითად მიმართულებებში, მაგრამ ეს საკმარისი არ აღმოჩნდა დრამატურგიული სიმძაფრის, მკვეთრი ხასიათების შესაქმნელად. სპექტაკლში ამას თან დაერთო კინემატოგრაფიული შტამების სიჭარბე, რის საშუალებითაც ცდილობენ რეალური, დამაჯერებელი, ფსიქოლოგიურად მოტივირებული სურათის შექმნას. ეს ხერხი იმდენად გაკვეთილი და ტრაფარეტულია, რომ თვით რაინისელთა მალაროფესიულმა კოლექტივმაც ვერაფერი გააწყო მისი გამართლებისათვის.

წარმოდგენაში ყურადღებას იპყრობენ ცალკეული სცენები, რომლებშიც სახიერი პაუზები, ემოციური აფეთქებები, დახვეწილი სცენური მოძრაობები უდავოდ შთაბეჭდავია, თუმცა ისევ და ისევ მივდივართ იმ დასკვნებისაკენ — როცა ყველაფერ ამას ქმედითი სიტყვა და გამოკვეთილი სცენური აზრი არ ეხმარება. ასეთი მიგნებები ცალკეულ გამოჩნობად რჩება მხოლოდ.

სპექტაკლი ნაჩვენები იქნა შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრის სცენაზე, რაც მიგვანიშნებს, რომ რაინისელთა ეს ნამუშევარი გამოიხსნა იყო კამერული დარბაზისათვის. აქტიორულ

ნამუშევართ მსხვილი პლანი ჩვენება დამატებით სირთულეებს ქმნის. ეს პრობლემა ამ თეატრისთვის დაბრკოლებებს არ სახავს— მსახიობებს შესწევთ უნარი ტონალობის ზუსტი შეგრძნებისა, პაუზებში ასროვნებისა, ინტიმური სიტუაციების გამართლებისა... მაგრამ იბადება კითხვა, რამდენად მოხანშეწონილი იყო მ. აბელევის „დესანტი“ კამერულ სცენაზე წარმოდგენა? ნაწარმოების ხასიათი, ატმოსფერო, თითქმის ბატალური სცენები, სავსებით არ შეესატყვისება მცირე მოედნის შესაძლებლობებს, ამიტომაც მოხდა სტილური აღრევა და, აქედან გამომდინარე, შეუსაბამობანი.

უთუოდ საინტერესოდ გვესახება ილმარ-ბლუმბერგის სცენოგრაფია. მხატვარმა მოახერხა სცენური სივრცის ათვისება, შექმნა განწყობილება ჩაკეტილი, დამძიმებული სივრცისა, სადაც დეტალები, რეკვიზიტო, სი-ზუსტითაა შერჩეული და, რაც მათავარია, თითოეულ მათგანს ფუნქციონალური დანიშნულება გააჩნია. მხატვარი კარგად გრძნობს ფერს და ზედმიწევნით იყენებს შექ-ჩრდილებს.

ახალგაზრდული სპექტაკლების ფესტივალზე, ბუნებრივია, ყურადღების ორბიტაში უნდა მოექცეს ახალგაზრდა აქტიორთა ნაწარმოებები. რაინისელთა ამ სპექტაკლში ოთხი ახალგაზრდა მსახიობი მონაწილეობს. თითოეული მათგანის შესრულებაში იყო ზეკრი საინტერესო ადგილი. განსაკუთრე-

ბით გვინდა გამოვყოთ კეროლის როლის შემსრულებელი მირკა მარტინსონი. ხარისხიანცადა, უშუალობა, სცენური ტემპერამენტი, ზომიერების გრძნობა ახლდგენის მასა როგორც მძაფრ დრამატულ სიტუაციებში, ასევე ლირიულ სცენებში.

დრამატული სისასესით მიჰყავდა როლი ჰელმუტ კალნინს. ვაჟკაცური შემართება, შერწყმული ინტელიგენტურობათან, ადამიანური კეთილშობილება აფაქიზებდა პიტ ხალბერგის განცდებს.

ახალგაზრდების გვერდით, მთავარ როლში ვიხილეთ ლატვიის სსრ სახალხო არტისტი ჰარი ლიეპინი. თუკი პირველ მოქმედებაში გამოცდილი ოსტატის თამაშს ნაკლად გასდევდა ზედმეტი მანერულობა, სიტუაციის გათამაშება, პედალიზირება, მეორე მოქმედებაში, განსაკუთრებით ფინალურ სცენებში, მსახიობის თამაშმა თანდათანობით შეიძინა მართალი ინტონაციები, ადამიანური განცდის სიწრფელე და კულმინაციურ სცენაში, ტრაგიკული ტონალობაც აყვრიდა.

რაინისელთა ახალი ნამუშევარი — მ. აბელევის „დესანტი“, მიუხედავად სერიოზული სცენურ-დრამატურგიული ხასიათის ხარვეზებისა, ჩრდილს ვერ აყენებს ჩვენს წარმოდგენაში დამკვიდრებულ ამ მაღალნიჭიერი კოლექტივის უნარსა და პოტენციურ შესაძლებლობებს.

საჟა ძიჯა

17 ნოემბერი

## იაკუვიის ოიუნსკის სახელობის თეატრი

# „ჩემი სანატრელი ცისფერი ნაკირი“

საბავშირო ფესტივალის სპექტაკლებზე გარკვეული წინასწარი განწყობითა და მოლოდინით მივიღოდით ხოლმე, რადგან მეტწილად ეცნობდით თეატრალურ კოლექტივებს. ეს მომენტო გამორიცხული იყო იაკუტიის ოიუნსკის სახელობის თეატრის მიმართ, რადგან მათზე არაფერი გვსმენოდა. ცნობილი იყო მხოლოდ ის, რომ წარმოად-

გენდნენ ჩ. აითმატოვის ნაწარმოებს „ჩემი სანატრელი ცისფერი ნაკირი“. თავიდანვე ცხადად ჩანდა, რომ ჩ. აითმატოვის მხატვრული სიტყვა თავის ზემოქმედებას მოახდენდა მაყურებელზე, მაგრამ საინტერესო იყო ის, თუ რამდენად შეძლებდა იაკუტიის თეატრი პროზის სსსცენო ენაზე გადატანას, შემოგვთავაზებდა ინსცენირების ცნობილ

გზას თუ რაიმე ახალს, ამ შემთხვევაშიც იჩენდა თავს ინცენიერებისათვის დამახასიათებელი „სახიფათო ადგილები“, თუ არა, წარმოაჩენდა თუ არა სპექტაკლი იმ ფილოსოფიურ განზოგადებას, რაც ლიტერატურული პირველწყაროს არსია. ამგვარი ფიქრები გვიპყრობდა სპექტაკლის დაწყებამდე, შემდგომ კი ჩ. ათმატოვის ნივთების სამყაროში პირისპირ ოკეანის აბობოქრებულ ტალღებში მოქცეულ ადამიანებთან აღმოვჩნდით, რათა კიდევ ერთხელ დავფიქრებულყავით ადამიანის დანიშნულებაზე ამქვეყნად, მოვალეობაზე, ყოფნა-არყოფნაზე, თაობათა სულის უკვდავებაზე, ზნეობაზე, ცხოვრებასთან ჰიდილზე, სულის ერთი ამოთქმით რომ მოედინებოდა სცენიდან.

სცენაზე ცვილის ფერი ბატონობდა ნივთების ჩაცმულობასა თუ სახეებში, ოკეანეში სანადიროდ გამოადებულითა ატრიბუტებში თუ ნავში, სივრცეში, ჩვენს თვალწინ ამფერისავე ქვიშის ნაპირსა და უსასღვრო ოკეანეს რომ გვაგონებინებდა ცივი, და ამავე დროს, მომწუხრებელი კოლორიტით (მხატვარი გ. სოტნიკოვი).

დამდგმელმა რეჟისორმა ა. ბორისოვმა სპექტაკლს ჩ. ათმატოვის ნაწარმოების სცენური კომპოზიცია უწოდა. ამ განაცხადით, ერთის მხრივ, შეარბილა პრეტენზია ინსცენირებისადმი, მეორეს მხრივ კი წარმოაჩინა, რომ თეატრი მიზნად ისახავდა ლიტერატურული პირველწყაროს მხოლოდ სცენურ კომპოზიციაში ამტყვევლებას, ანუ იმ მთავარის გამოხატვას, რისთვისაც დაიწერა ეს ნაწარმოები. ამიტომაც ა. ბორისოვის, კომპოზიციის ავტორისა და რეჟისორის ყურადღება, უპირველეს ყოვლისა, გამართა სახეებზე, მათი ხასიათების გამოკვეთასა და ფსიქოლოგიურ გახსნაზე, მსახიობთა თამა-

შის დამაჯერებლობასა და ანსამბლური ბუნება გადატანილი.

ყველაფერში სისადავე და არა სიმბოლური, აი, ესაა ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება ამ სპექტაკლისა. ამიტომაც ნებისმიერი პირობითობა, რომელსაც გვთავაზობენ მხატვარი და რეჟისორი, აღიქმება ასეთივე სისადავით. მაყურებელი ორგანის წამიერ განრღვებას ნავთან, ოკეანეში მის გასვლამდე აღიქვამს არ როგორც მოხუცის უბრალო ჩვევას, ან როცას ოკეანეში ნადირობის წინ, არამედ როგორც სტეჟიასთან, ცხოვრებასთან კიდევ ერთ შეჭიდებას, ამჯერად მის შვილიშვილთან ერთად, ნადირობის ნათლობას, ორგანის ამ წამიერ განრღვებას — იღუმალების, რიტუალის სახე აქვს, რასაც უსიტყვოდ მხოლოდ ნაცდ და ერთხელ მეგობარს — ნავს ანდობს. ეს წამი ძალზე ზუსტად და შთამბეჭდავად არის დაფიქსირებული სპექტაკლში მსახიობის (ს. ფელდოვი) და რეჟისორის მიერ და ჩვენც გვაზნობდა რაღაც დიდებულისა და მნიშვნელოვანისათვის. ამიტომაც ნავის პირველ შეჭრას წყლის სტიქიაში, მის პირველ აზვირთებას ტალღებში, აღვიქვამთ როგორც ადამიანის პირველ ძლიერ სიხარულსა და აღფრთოვანებას სამყაროს პირველქმნილ მშვენიერებასთან, მის ბობოქარ სტიქიასთან პირველი შეხლით. სტიქიასთან ჰიდილში ადამიანმა უნდა შეძლოს თავისი ღირსებისა და ძლევაშისილების დამტკიცება. ამგვარი განზოგადების ძალა აქვს სპექტაკლში ამ სცენას და ამიტომაც აღარავის ახსოვს, რომ ეს ნავი ადამიანებითურთ დროდადრო ასეთი გახელებითა და აღტაცებით რომ მოექანება ავანსცენისაყენ, ფაქტიურად თოკებზე მოქანავდა, ხოლო ტალღები კი პაწია ფარდათავისი კლანკილი ზედაპირით. ჩ. ათმატოვის მიზანიც ეს გახლდათ. „უცდილობდი მკითხველი დამეფიქრებინა ადამიანის ზნეობის მთავარ ფასეულობაზე, მოვალეობის გრძნობაზე, ყოველივე იმაზე, რაც ადამიანს ადამიანად აქცევს“.

ნისლსა და ქარიშხალში, სამყაროსგან მოწყვეტლნი და უგზოუკლოდ გარყულნი, მშვიერ-მწყურვალნი მონადირენი ოკეანეში ზნეობის გაკვეთილებს აღწევენ პატარა კირისკს, თაობათა ურთიერთპატივისცემისა და მოვალეობის, პასუხისმგებლობის გაკვეთილებს. წინაპართა თაობებში დაგროვილი





არა მარტო პრაქტიკული ცხოვრებისეული გამოცდილების მატარებელია ორგანი, არამედ ადამიანური ფილოსოფიისაც, მას თავიერი შეხედულებები მოვლენებსა თუ ბუნებაზე, ადამიანებზე, წინაპართა საქციელში ამოუყვანხვან და ამასვე სთავაზობს ცხოვრების გამოცდილებად თავის შემკვიდრეს—კირისკს. ორგანის, მილგუნის, ემრაინისა და კირისკის როლების შემსრულებელი მსახიობები ძალზე ლაკონიური გამომსახველი საშუალებებით, ზუსტი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით ქმნიან თავიანთი გმირების მართალ სახეებს.

კირისკის ცხოვრებისეულ სიბრძნეს სძენს ადამიანი სხვათათვის თავგანწირვის უნარიც ყოფიდან არყოფნაში ღირსეულად გადასვლის, იმ წამთან ღირსეულად შეხვედრის უხარი, რომელიც ყოველი ადამიანის სიცოცხლის დასასრულსაც მოასწავებს და მის შემდგომ უკვდავებასაც მომავალ თაობებში.

სპექტაკლში, ისევე როგორც ლიტერატურულ პირველწყაროში, ღირსეულად ეგებიან ყოფნა-არყოფნის ზღვარს. დანიშნულ დროსა და საათს ჯერ ორგანი, შემდეგ მილგუნი და ემრაინი. ისინი უჩინარდებიან ტალღებში და თანდათანობით მიეახლებიან სცენის უკანა ფარდას, თითქოსდა წყლის ზედაპირის პორიზონტზე ამოცურებულ სიმბოლურ მკედრის მხეს. ასეთ წუთებში სპექტაკლში საძვერ გაისმის შაოსან ქალთა გოდება, რაც სპექტაკლში დროდადრო შეგვისხანებს მიწას, ხმელეთზე დარჩენილ მომლოდინეთ. მაგრამ თუკი ჩ. ათმატოვი ფილოსოფიური თვალსაწიერიდან უცქერის ადამიანის წასვლას ამქვეყნიდან, რომლის ცხოვრებასაც მუდამ ეთამაშება სიკვდილი და მიიჩნევს, რომ ღირსეულ წინაპართა სიცოცხლე მუდამ გრძელდება და გაგრძელდება მომავალ თაობებში, რის გამოც ნაწარმოებში თითოეული გმირის წასვლა დიდებული სიმშვიდითა და უბრალოებითა აღწერილი და კანონზომიერებით გამართლებული, სპექტაკლში ეს თვალსაწიერი თითქოსდა დაპატარავებულია და უფრო გამოყვეთილია ტყვიური ადამიანის ამქვეყნიდან ფიზიკური წასვლის გამო, რასაც კიდევ უფრო გამოკვეთს შაოსან ქალთა გოდება.

რეჟისორმა შეძლო სპექტაკლის ყველა კომპონენტის ჰარმონიულად შერწყმა. სპექტაკლს, რომელიც ასახავს ნიუხების ყოფას ხმელეთსა თუ ოკეანეში, მათ ჩვევებსა თუ

რიტუალებს, არ დაავლდა ის განზოგადების ძალა, რაც ასე ძალუმიად დევს ლიტერატურულ პირველწყაროში და რის გამოც შეუძლებელია თა ზედი დამაფიქრებელია და ახლავს სხვადასხვა ეროვნებისა თუ ასაკის ადამიანისათვის. აღსანიშნავია ისიც, რომ რეჟისორმა შეძლო მხატვრული დამაჯერებლობით ეჩვენებინა ის უხილავი ძაფები, ოკეანეში გარყულ ადამიანებს რომ აკაშორებთ ხმელეთთან, გაეცოცხლებინა ის შინაგანი ხილვები, დროდადრო რომ ეწევა შინისაკენ ჯერ ემრაინს, შემდეგ მილგუნს, ბოლოს კი კირისკას პირველი წარუმატებელი ნადირობის შემდეგ. მსახიობთა უშუალოება და ზომიერების გრძნობა, რეჟისორის რიტმისა და სპექტაკლის საერთო დინამიკის ზუსტი გრძნობა ძალზე ჰარმონიულს ხდის ამ სცენებს სპექტაკლის საერთო ქსოვილში. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ ლაკონიურსა და სადა სპექტაკლში რეჟისორმა ვერ შეძლო მთხრობელისა და შამანის როლის შემსრულებლის ერთგვარი პრიმიტიულობისგან განთავისუფლება, აგრეთვე ავტორის ტექსტის გარკვეული ნაწილის ილუსტრაციულილობისაგან თავის დაღწევა. სპექტაკლისათვის ძალზე ორგანულ სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაშიც ერთ ადგილას შეინიშნება აგრეთვე ილუსტრაციის მომენტები. კერძოდ, ილუსტრაციის ფუნქციის მატარებელია ცაზე ვარსკვლავების გამომხატველი ნათურები. ასეთი „ხერხებისაგან“ თავის დაღწევა ადვილად შეუძლია დამდგმელ კოლექტივს.

ფესტივალზე მრავალი სპექტაკლი იყო წარმოდგენილი. ისინი ზნეობის საკითხებსა და თანამედროვე გმირის პრობლემას ეხებოდნენ. მაგრამ ეს საკითხები იმგვარი განზოგადებითა და სათქმელის დაკონკრეტებით, უბრალოებითა და ოსტატობით, როგორც ეს ჩ. ათმატოვის ნაწარმოებშია, თითქმის არცერთ თანამედროვე ლიტერატურულ პირველწყაროს არ გააჩნდა და ამ ნაწარმოებს რეჟისორული სისადავით, ავტორისადმი ღრმა პატივისცემით და აქტივობით გაცემით კარგად გაართვა თავი იაკუტის ოიუნსკის სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა.

## „აღმასვლა დაღმავალ კიბეზე“

ოქსის აკადემიური თეატრის საფესტივალო სპექტაკლის ქებათ თბილისამდე ჩამოაღწია. საკუთრივ პრესა დადებითად გამოეხმაურა ომსკელთა „აღმასვლას დაღმავალ კიბეზე“ (სპექტაკლი დაიდგა 1981 წელს).

ბელ კაუფმანის ამ მოთხრობას მკითხველები ოციოდ წლის წინ გაეცნენ. იმ ხანებშივე მოსკოვის კინოფესტივალზე უჩვენეს იმავე სახელწოდების ამერიკული ფილმი. ეს ნაწარმოები ამერიკული სკოლის იმ პერიოდს ეხება, როცა მომხდარმა ამბებმა, როგორც ჩანს, აიძულა მწერალი შეექმნა მოთხრობა, რომლის სიღრმემ საერთაშორისო მასშტაბებს მიაღწია. ავტორი ერთგვარ სიფრთხილესაც კი იჩენს და მოწინავე სკოლას კი არ აგვიწერს, არამედ ჩამორჩენილ მოსწავლეთა სკოლას. მაგრამ ამ ნაწარმოების დოკუმენტად აღიარება და ცალმხრივად აღქმის იცევა არ შეიძლება, როგორც სხვა ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოებისა. „აღმასვლა დაღმავალ კიბეზე“ პირველ რიგში მომხდარი ამბით განპირობებულ ფსიქოლოგიურ და სოციალურ მიზეზებს ეხება, ხოლო ერთსა და იმავე მიზეზს სხვადასხვა ადგილას განსხვავებული მასშტაბის შედეგები შეიძლება ჰქონდეს. ბ. კაუფმანის მოთხრობა იძლევა განზოგადებულად აღქმის საშუალებას და

მხოლოდ დამდგმელსა და შემსრულებლებზეა დამოკიდებული მისი სცენური ვარიანტის აზრობრივი მასშტაბის სიდიდე და სიმცირე. ნაწარმოების განზოგადებულად აღქმას პირველ რიგში მისი მხატვრული ხარისხი განაპირობებს, მაგრამ ამის წინაპირობად ყოველთვის მისი სწორად წაკითხვა და შესატყვისი აზრობრივი აქცენტების დასმა გვევლინება.

ავტორი თავადვე ავიწროებს და აკონკრეტებს ნაწარმოების გეოგრაფიასა და მოქმედ პირობა ასპარეზს. მოქმედება ხდება ამერიკულ სკოლაში, ხოლო კონფლიქტს ადგილი აქვს მხოლოდ მასწავლებლებსა და მოსწავლეებს შორის, მაგრამ, როგორც ვიცით, მასწავლებლებიც და მოსწავლეებიც მხოლოდ სკოლაში ხვდებიან ერთმანეთს, მათი კონფლიქტი კი თაობათა შორის უთანხმოების ერთ-ერთი მარადიული პრობლემის გამომხატველია, რაც ბ. კაუფმანს ძველბერძნული დრამის მხატვრულ დონემდე ვერ აპყავს, მაგრამ მისი მხატვრული და იდეური დონის შესაბამისი ხარისხის სპექტაკლით შეიძლება საინტერესო სანახაობის მიღება. ნაწარმოების გმირთა სახეები საკმაოდ ნიჭიერადაა დახატული და მათი ფსიქოლოგიის გახსნით ავტორი უფრო მეტს ამბობს, ვიდრე სამოქმედო ადგილისა თუ წარმოშობის აღნიშვნით.

ომსკელთა თეატრის რეჟისორს გ. ტროსტიანეცკის ნაწარმოები თავისებურად აქვს გააზრებული. მან გამოაცალკევა ის ადგილები, რომლებიც სიუჟეტურად ერთმანეთს მისდევენ და საერთოდ უარყო ისინი, რომელთა საშუალებითაც იხსნება გმირთა ფსიქოლოგია, რის გარეშეც რჩება მხოლოდ სულიერად და ფიზიკურად განახევრებული ნაწარმოები. დროისა და მოქმედების მხრივ სპექტაკლს დასრულებული სახე აქვს, მაგრამ ამ „სისრულეს“ დახასიათება სჭირდება. ომსკელთა სპექტაკლის რეჟისორი გრძნობს, რომ მხოლოდ აუცილებელი და თითქმის ერთი



და იგივე შინაარსის შემცველი ტექსტი მაყურებელს შეიძლება მოგებრდეს და წარმოდგენაში შეტანილი აქვს ექსცენტრიული „ნომრები“, რომლებიც შესრულების მხრივ ძალზე კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებენ, მაგრამ მათ მხოლოდ გამართობისა და დროის გაყვანის ფუნქცია აკისრიათ. ფსიქოლოგიური „სისრულის“ უქონლობა შეუძლებელს ხდის სპექტაკლის განზოგადებულად აღქმას. ის ტექსტურა, რეჟისორს რომ აქვს დატოვებული, აქცენტრირებულად არის მოტანილი. მიუხედავად ამისა, ღირსებები სპექტაკლს მაინც გააჩნია. უნდა ვუმაღლოთ საკმაოდ ნიჭიერ მსახიობებს, რომელთა უმეტესობა მისთვის „დატოვებულ“ სამუშაოს ოსტატურად ასრულებს. ვფიქრობ, ნაწარმოებისადმი ასეთი მიდგომით კლასიკური რეპერტუარის მოქცევაც კი შეიძლება ვიწრო „ინგლისურ“, „რუსულ“ ან „ფრანგულ“ ჩარჩოში.

ზემოთ ჩამოთვლილი მიზეზების გამო სპექტაკლს ძალზე „საქმიანი“ იერი აქვს და მიუხედავად იმისა, რომ იგრძნობა უნარიანი რეჟისორი, ნიჭიერი მსახიობები და აკადემიური თეატრისათვის დამახასიათებელი მაღალი საერთო სადადგმო დონე, წარმოდგენას მაინც მექანიკური შინაგანი რიტმი აქვს და მისგან თითქმის ამოღებულია ის სული, რომელიც ყოველ ნაწარმოებს აქვს ტექსტის მსახიობთა თამაშის, მხატვრობისა და მუსიკის მიღმა. დღეისთვის ყოველივე ეს შეიძლება არც უნდა იყოს გასაკვირი, ვინაიდან ძალზე მომრავლდა ასეთი გზით დადგმული სპექტაკლები. ამ გზას, როგორც წესი, ის თეატრები ადგებიან ხოლმე, რომლებსაც ჩვეულებრივი ხერხებით არ ძალუძთ რაიმე სერიოზულის შექმნა და უუნარობის დასაფარავად ათასგვარ გარეგნულ გამომსახველ საშუალებებს იყენებენ. ომსკელთა სპექტაკლის მნახველს შეუძლია პირველივე თხუთმეტ წუთში დარწმუნდეს, რომ ეს თეატრი ასეთთა რიცხვს არ განეკუთვნება და რომ მათთვის ეს გზა არ არის გამოუვალი მდგომარეობით ნაკარნახევი. მათი პოტენციის მქონე თეატრისათვის ეს გზა მხოლოდ არასწორი არჩევანია და ამიტომაც აქვს აზრი მათ მიმართ შენიშვნების გამოთქმას.

თეატრი ხელოვნების ის იშვიათი დარგია, სადაც ხელოვანი და მაყურებელი ერთმანეთ-

თან ცოცხალ კონტაქტს ამყარებენ და აქედან გამომდინარე, როდესაც ეს კონტაქტი შედგება, იკარგება ყველაზე მთავარი, რომელიც შემდეგაც ყოველ სხვა ცალკეულ შემთხვევაში ფასი აღარ აქვს. ომსკელთა სპექტაკლის რეჟისორი თავდაჯერებულად გეთავაზობს ერთ რეჟისორულ ხერხს, ერთ მხატვრულ კონსტრუქციას, ერთ ლოკალიზებულ კონცეფციას დეტალებისაგან განტვირთული სცენა ერთ გამოიშვლებული რკინის კონსტრუქციას წარმოადგენს და სიმბოლურად ზუსტად გამოხატავს სპექტაკლის მხატვრულ და იდეურ თვალსაზრისს. ბ. კაუფმანის მოთხრობიდან რეჟისორმა ამოიღო ის ადგილები, რომლებიც არაფერს შემატებდნენ საკუთარი კონცეფციის გამოხატვაში. იქნებ ამის გამო მოხდა, რომ თუ მანამდე მსახიობები მაყურებლის ტაშს მხოლოდ სპეციალურად დადგმულ ექსცენტრულ სცენებში იმსახურებდნენ, ერთ-ერთ სცენას „ფსიქოლოგიურ“ მემენტშიც ერგო ტაში... როდესაც მოსწავლეს მისმა მასწავლებელმა რევილვერი ესროლა, მან სასიკვდილო დაჭრილისთვის დამახასიათებელი ბუნებრივობით მოახერხა მრავალსართულიანი რკინის კონსტრუქციიდან ჩამოვარდნის იშვიათი პლასტიკურობით იმიტირება. ტრადიციულ საფესტივალო განხილვაში ომსკის თეატრის ამ სპექტაკლის მიმართ გამოითქვა აზრი, რომ სპექტაკლი დიდი ხნისა და უკვე შეიძლება ძველიც ეწოდოს. ერთი შეხედვით, ეს ფაქტის აღნიშვნაა და არა აზრი, მაგრამ იგი, ასე თუ ისე, სპექტაკლის ნაკლოვანებების გასამართლებლად ითქვა თეატრალური ხელოვნება არც ისე სწრაფად ვითარდება, რომ სპექტაკლი ოთხ წელიწადში მოქველდეს, და თუ მოქველდა, ეს მოხდება საშემორულებლო მანერის, გამომსახველობითი საშუალებებისა ან სხვა კომპონენტების ხარჯზე. ომსკელთა სპექტაკლის ნაკლი კი ლიტერატურული მასალის განახევრება და რეჟისორული კონცეფციის შეზღუდულობაა. ეს ნაკლოვანებები კი ოთხი წლის წინათაც „ძველები“ იქნებოდნენ.

## „სოფელ დანაბაშის სკოლა“

ახალგაზრდული თეატრების მეორე საკავშირო ფესტივალზე თბილისელმა მკურნალებმა ეროვნულ დრამატურგიაზე შექმნილი მრავალი სპექტაკლი იხილა. მათ შორის, მაქსიმ გორკის სახელობის აზერბაიჯანის სახელმწიფო მოზარდ მკურნალებთან თეატრის სპექტაკლი „სოფელ დანაბაშის სკოლა“.

ჯალილ მამედულიზადე მიეკუთვნება აზერბაიჯანის იმ კლასიკოს მწერალთა რიცხვს, მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულსა და მეოცე საუკუნის დასაწყისში რომ მოღვაწეობდნენ. მოთხრობებისა და ნოველების ავტორს დაწერილი აქვს რამდენიმე პიესაც. „სოფელ დანაბაშის სკოლა“ მწერალს თავდაპირველად მოთხრობის სახით დაუწერია. თემის აქტუალობამ ავტორს მოთხრობა გადააკეთებინა პიესად, რომლის მხოლოდ ფრაგმენტებია ჩვენამდე მოღწეული, ამიტომ თეატრმა მოთხრობის მიხედვით შექმნილი ინსცენირება შესთავაზა მკურნალებს.

ინსცენირება მოგვითხრობს მეფის რუსეთის დროინდელი აზერბაიჯანის ერთი მივარდნილი სოფლის ცხოვრებისეულ ეპიზოდზე. დადგმა განახორციელა ახალგაზრდა რეჟისორმა აზარ ფაშა ნეიტმატოვმა. ლენინგრადის მოზარდ მკურნალებთან თეატრში სტაჟირების შემდეგ იგი სათავეში ჩაუდგა დასს და თავის შემოქმედებით ამოცანად

გაიხადა აზერბაიჯანული ხალხური თეატრალური ხელოვნების საწყისების აღორძინება.

სპექტაკლში თეატრის თითქმის მთელი დასი მონაწილეობს. მიზანსცენების კომპოზიციური წყობა მონუმენტურია, პლასტიკა და ხალხური იუმორი შერწყმულია ხასიათებთან, თავისუფალი, ლაიონური და ხატოვანია სცენური გარემო (სპექტაკლის მხატვარია აზერბაიჯანის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ელჩინ მამედოვი), რაც ხელს უწყობს სპექტაკლის არსის გამოვლენას. გეომეტრიული ფორმის, საცხოვრებელი სახლების მოდელის მსგავსი კუბების წყობა ქმნის სოფლის კომპოზიციურ სურათს. ამ კუბების გადაადგილებით იცვლება მოქმედების ადგილი. სახლები პატარაა და ხატოვანი. მათზე შეიძლება ჩამოვდომა, ფეხით შედგომა.

მეფისდროინდელ მაღალმთიან სოფელში ხელისუფლებამ გადაწყვიტა რუსული სკოლის გახსნა, რათა მეფის ჯარის ნაწილებს სოფელთან კონტაქტის დაწყების შესაძლებლობა მიეცეს. ეს ფაქტი აღშფოთებას იწვევს სოფელში. სკოლა მოსახლეობისათვის გაიგვივებულია სოფლის ახალგაზრდობის ჯარში გაწვევასთან. მეფის რუსეთის ხელისუფლების წარმომადგენლებს სოფელში ჩამოყავთ მასწავლებელი, აზერბაიჯანელი ჭაბუკი, რომელსაც რუსული განათლება აქვს მიღებული. იგი უცხოა როგორც ადგილობრივი მოსახლეობისათვის, აგრეთვე მეფის რუსეთის წარმომადგენლებისათვის. სოფელში განგაშია. იწყება სკოლის გახსნის წინააღმდეგ მიმართული ათასგვარი ხრიკის გაბოგნება... სკოლა მაინც გაიხსნა. ნახევრად ფანატკოს მასწავლებელს სწავლების „საკუთარი“ მეთოდი გააჩნია. ბავშვები და მასწავლებელი ვერ უგებენ ერთმანეთს. მასწავლებლის ოცნება — ცოდნის ჩირაღდ-





ნით განათოს სოფელი, ოცნებად რჩება. ასეთია სპექტაკლის მოკლე სიუჟეტური ქარტა.

აღმოსავლური მელოდიების თანხლებით (კომპოზიტორი რესპუბლიკის კომკავშირის პრემიის ლაურეატი ჯავანშირ კულიევი), თანამედროვე კოსტუმებში გამოწყობილი მსახიობები გვაცნობენ მოვლენების არსს, კოსტუმებზე თითო-ორთა შტრიხის დამატებით მსახიობები გარდაისახებიან სპექტაკლის პერსონაჟებად და იწყებენ მხიარულ სანახაობას ორ მოქმედებად.

რეჟისორი ცდილობს ერთმანეთს შეუხამოს ეროვნული თეატრის ტრადიციები და ბრეტის ეპიკური თეატრის ელემენტები. მსახიობები გადმოგვცემენ თავიანთ დამოკიდებულებას პერსონაჟების მიმართ. არცთუ იშვიათად, მოქმედების მსვლელობის დროს რეჟისორი მიმართავს ლიტერატურული პირველწყაროს კითხვას. მსახიობთა შესრულებაში შეიმჩნევა გროტესკული ელემენტები. ზომიერების გრძნობა რეჟისორ ა. ნეიმატოვის ხელწერის დამახასიათებელი თვისებაა. არც ერთი ზედმეტი შტრიხი არ შეიმჩნევა არც მსახიობთა მოქმედებაში, არც სადაღდმო კულტურაში. მსახიობები ერთდროულად შემსრულებლებიც არიან და მოვლენების მსვლელობის შემფასებელი მკურნალებიც.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში არცერთ მათგანი არ ტოვებს სცენას.

რეჟისორის კონცეფციაში მთავარი გილი უკავია მასწავლებელ გასანოვის სახეს, რომელსაც მსახიობი ჯაფარ ახმედოვი წარმოგვიდგენს. მის მიერ სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა რეგისტრში რუსულ ენაზე წარმოთქმული ფრაზა „ცოდნა სინათლეა, უცოდინარობა — სიბნელე“, ავითოვს აღწევს სპექტაკლის ფინალში, სადაც საკუთარი პიროვნების გაუცხოების და უსუსურობის შეგრძნების ტრაგიზმით დაღლილი მასწავლებელი — ჯ. ახმედოვი მხრებჩამოყრილი კიდეც ერთხელ წარმოსთქვამს მას სევდიანი ირონიით (გაუნათლებელი წინაპრების მისამართით).

სპექტაკლს აქვს მეორე ფინალიც: პატარა „თოჯინურ“ სახლებში სინათლე ინთება, უნდა ვიფიქროთ, რომ ცვილიზაცია შევიდა ოდესღაც გაუნათლებელ სამყაროში. მსახიობთა დასი გულიერებით ზემოდან დაკყურებს პირობითად წოდებულ სოფელ დანაბაშს. ეს არის თანამედროვე ადამიანის პოზიციებიდან სევდიანი წარსულის მოგონება. ცხოვრება მჩქეფარე რიტმით მიედინება.

ბი ახალი

19 ნოემბერი

თელავი. სახელმწიფო დრამატული თეატრი. რ. ინანიშვილის „ჩემი წყალ-ქალის ხმები“  
(„საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1983)

20 ნოემბერი

გურგაენის მუსიკალურ-დრამატული თეატრი

„ა ლ ი ა“

ფსიქოპაღაში ტურგაენის ლენინური კომკავშირის სახელობის პრემიის ლაურეატმა, ყვანახურმა მუსიკალურ-დრამატული თეატრის სპექტაკლმა ა. ტარაზის „ალიამ“ მოწონება ვერ დაიმსახურა. კრიტიკოსებმა მეტად მწვავედ, „დაუნდობლად“ განიხილეს ახალგაზ-

დული კოლექტივის ნაშუშევარი. რასაკვირველია, მათ ამის საფუძველი გააჩნდათ, რაც მთელი სისრულით გამოიყენეს კიდეც. ჩვენ, ასეთ კრიტიკულ სიტუაციაში, ცოტა არ იყოს, თანაგრძნობით განვიმსჯელებთ (მასპინძლების პოზიციიდან) იმ გულწრფელი თეატრალური



ვრცელ ინტერესებზე და გარკვეულ შემოქმედებით სთამამეზე.

თეატრს მინიჭებული აქვს ყაუზბუღუყულ-ფესიული თეატრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანის, ყაუზბუღუყულს სსრ სახალხო არტისტის, სოციალისტური შრომის გმირის სერკე კოქაშელაშვილის სახელი და ერთ-ერთ საუკეთესო კოლექტივად ითვლება რესპუბლიკაში.

სანახაობის მიმართ, რომელშიც იყო ცდა უპრეტენზიოდ, შესაძლებლობის ფარგლებში, ეჩვენებინათ ომის ტრაგიკული დღეები. როდესაც კრიტიკოსების „იერიშებისაგან“ ტურგაელთა შემფრთხალ სახეებს ვაკვირდებოდით, ნათლად დავინახეთ, რომ თეატრმკოდნეთა შენიშვნები მათში ზოგჯერ გაცეცხას იწვევდა. ალბათ ასეც არის — როცა მათ ვადაწყვიტეს ამ სპექტაკლის ფესტივალზე ჩვენება, ბუნებრივია, დარწმუნებულნი იყვნენ მის მხატვრულ და დრამატურგიულ ღირსებებში. სამწუხაროდ, ასეთი წარმომადგენლობითი თეატრალური ფორუმისათვის, ტურგაელთა სპექტაკლი ნამდვილად არ იყო შესაფერისი. აქვე უნდა ითქვას ფესტივალის ორგანიზატორთა შეცდომის შესახებ — შერჩევა უნდა ხდებოდა მეტი დაკვირვებითა და მომთხონელობით; ამით მათი მისიაც პირნათლად იქნებოდა შესრულებული და თეატრის კოლექტივიც გადაურჩებოდა ბევრ უსიამოვნო წუთებს.

როგორც ტურგაის თეატრის საივიზიტო ცნობარიდან ჩანს, ამ კოლექტივს უკვე 50 წელი შეუსრულდა და ამ ხნის განმავლობაში არაერთ მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია როგორც ეროვნული, ასევე მომხმარებელთა რესპუბლიკების და კლასიკური დრამატურგიის განხორციელების დროს. თეატრის რეპერტუარში ვხვდებით ისეთ ნაწარმოებებს, როგორცაა: შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, ევრიპიდეს „მედეა“, მოლიერის „გაუნაურებული მდაბიო“, გოგოლის „რევიზორი“ და სხვა, რაც მიგვანიშნებს თეატრის

ა. ტარაზის პიესა „ალია“, რომელიც თეატრმა აირჩია დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების მე-40 წლისთავის აღსანიშნავად, მხოლოდ თემის აქტუალობით თუ მიიპყრობს ჩვენს ყურადღებას. დრამატურგიულ-ლიტერატურული ღირსებები ამ ნაწარმოებს არ გააჩნია. პრიმიტიულად განვითარებული სიუჟეტი, ხშირ შემთხვევაში მოკლებული ელემენტარულ ცხოვრებისეულ მოტივირებებს, გულბრყვილო, გაკიანურებული დიალოგები ანელებს სცენურ ქმედებას და, შესაბამისად, მოკლებულია მაყურებელზე ზემოქმედების ძალას. ავტორს პიესის ქანრი ტრავედიად განუსაზღვრავს, ალბათ იმ ნიშნით, რომ მთავარი მოქმედი გმირი ფინალში ტრაგიკულად იღუპება, მაგრამ განა მხოლოდ ამ მომენტის არსებობა განაპირობებს დრამატურგიის ამ უმაღლესი ქანრის შინაარსს? ნაწარმოებში ჰარბობს ყოფითი სცენები, ეკლექტიკური პასაჟებით დატვირთული ადგილები და უფერული, ხელოვნურად შემოტანილი მონოლოგები.

არ შეგვიძლია ჩვენი გაცეცხა არ გამოეხატათ — რაოდენი სიყვარულით, განცდითა და რწმენითაა გამსჭვალული თითოეული მსახიობი გმირებთან დამოკიდებულების პროცესში. მათ ბოლომდე სჯერათ გაუმართლებელ სიტუაციებში შემოთავაზებული პირობები და ნამდვილი ენთუზიაზმით, ტემპერამენტით წარმართავენ მოქმედებას.

ტურგაის თეატრი მუსიკალურ-დრამატული ქანრის კოლექტივია და, ბუნებრივია, თავის რეპერტუარში აქცენტი სწორედ მუსიკალური ხასიათის ნაწარმოებზე აქვს გადატანილი. „ალია“ არ არის ასეთი სპექტაკლი, მაგრამ ერთ სცენაში, სადაც მთავარი მოქმედი გმირი ერლანი ეროვნულ ინსტრუმენტზე არიის ტოლფასოვან ნაწარმოებს შეასრულებს, მთელი სისასვით გამოჩნდა ამ

როლის შემსრულებელი მსახიობის კ. ბეგაი-  
დაროვის ბრწყინვალე ვოკალური მონაცე-  
მები. ამან კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა იმ  
აზარტორ არჩევანში, რომელსაც თეატრმა  
მიმართა. რამდენად მოიგებდა კოლექ-  
ტივი, ფესტივალზე რომ წარმოდგინა ერ-  
ოვნული, მუსიკალური ქანრის რომელიმე  
სპექტაკლი.

ჩვენი აზრით, დამდგმელმა რეჟისორმა  
ქ. ხაჩიევმა პრინციპული ხასიათის შეცდო-  
მა დაუშვა, როდესაც ექსპოზიციურ ნაწილ-  
ში, სადაც მსურველი უნდა ეზიაროს ლე-  
ნინგრადის ბლოკადის პირველი დღეების  
მძაფრ ატმოსფეროს, ის დაეთანხმა დრამა-  
ტურგიულ ლაფსუსებს და სცენა გადაწყვი-  
ტა მაიორულ, ხალისიან ტონალობაში, გაშ-  
ლილ სუფრაზედაც არ დაიშურა იმ დროი-  
სათვის მიუწვდომელი სურსათ-სანოვავე,  
რამაც წარმოშვა შეუსაბამობა სცენურ ქმე-  
დბასა და ფაქტიურ სინამდვილეს შორის.  
ამსთანავე, სცენოგრაფიამ (ა. ქერიმბეკოვი)  
ართუ შეუწყო ხელი განწყობილების შექმ-  
ნას, პირიქით, არცთუ სახარბიელო გემოვნე-  
ბითა და აზროვნებით, უფრო მეტად დაამძი-  
მა მიღებული შთაბეჭდილება. პანორამა გა-  
დატვირთულია მდარედ შესრულებული დე-  
ტალებით. არის მცდელობა იმისა, რომ მა-  
ყურებელს თავიდანვე მიანიშნოს მოქმედე-  
ბის ადგილი — გამოსახულია ისაკის ტაძრის  
გუმბათი, ფალკონეს ქანდაკების ფრაგმენტი,  
სცენის პორტალებთან გამჟვირვალე მარლის  
ფონზე, სიტუაციისდა მიხედვით ამონათდე-  
ბა სხვადასხვა ეპიზოდები. ყველაფერი ეს  
მეტად არაორგანულია სპექტაკლისათვის,  
მითუმეტეს, როდესაც ავტორების მიერ ქან-  
რი განსაზღვრულია, როგორც ტრაგედია.  
ასეთი შეუსაბამობანი ხელს გვიშლის, პრო-  
ფესიული კრიტერიუმებიდან გამომდინარე,  
პრინციპულად შევავასოთ წარმოდგენის ავ-  
კარგი.

ცენტრალურ სცენაში, სადაც კონფლიქტი  
დაძაბულობის აპოგეას აღწევს, როცა სნაი-  
პერ გოგონას უბრძანებენ საყვარელი ადამ-  
იანის დახვეტას, სცენური გადაწყვეტის  
საშუალებები, როგორც სიტყვიერი, ასევე  
რეჟისორულ-აქტორული, იმდენად პრიმი-

ტულია და ყალბი, რომ სეროზული მსჯე-  
ლობა მის გარშემო წარმოუდგენლად  
მიგვაჩნია.

ყოველივე ამას ამართლებს მხოლოდ ერო-  
თი მომენტი — თეატრს სურდა გამომხაუ-  
რებოდა დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალ-  
ხის გამარჯვების 40 წლისთავის თარიღს და  
თავისი მაყურებლისთვის მოეთხორო ომში  
დაღუპული საბჭოთა კავშირის გმირის 18  
წლის ყახახი გოგონას ალია მოლდაგულოვას  
ხანმოკლე ცხოვრების შესახებ.

ბუნებრივია, ასეთი ხარისხის სპექტაკლში  
ჩვენ საშუალება არა გვაქვს ვისაუბროთ  
ამა თუ იმ აქტიურულ მიღწევებზე, მაგ-  
რამ ის გულწრფელობა და მონდომება, რაც  
მათ გამოავლინეს, უთუოდ აღნიშვნის ღირ-  
სია.

ლირიზმი, ქალური კდემამოსილება, იუმო-  
რის გრძნობა ახასიათებს ალიას როლის შემ-  
სრულებელს რ. ხაჩიევას. ტუგურულთან  
შეხვედრის დრამატულ ეპიზოდში ახალგაზ-  
რდა მსახიობმა შეძლო რთული სცენის ისე  
წარმართვა, რომ ემოციები ზომიერად გაე-  
ნაწილებინა. ასევე უშუალობით გამოირჩეო-  
და ვალიას როლის შემსრულებელი მსახიობი  
ა. ახმატაკალიევა.

სცენური მომხიბვლელობითა და ვაჟაკუ-  
რი შემართებით ჩვენი ყურადღება მიიპყრო  
ტუგურულის როლში ასევე ახალგაზრდა მსა-  
ხიობმა ა. ისმაგულოვმა.

სახასიათო მსახიობის კარგი თვისებები  
გამოავლინა ყახახეთის სსრ დამსახურებულ-  
მა არტისტმა დ. ქანბოტაევმა, რომელიც  
გამოირჩეოდა პლასტიკით, იუმორითა და  
ოსტატობით.

შორი გზა გამოიარა ტურგაის თეატრმა.  
ის, რომ მან ამჯერად შთაბეჭდილება ვერ  
მოახდინა, მეტად დასანანია. მაგრამ როგორც  
იტყვიან, ყველაფერი წინაა. ფესტივალზე  
მათი ნამუშევრის მიმართ გამოთქმული პი-  
რუთვნელი და მკაცრი შენიშვნები მნიშვნე-  
ლოვანწილად დაეხმარება თეატრს მომავალ  
შემოქმედებით საქმიანობაში.

## „ბედნიერება ჩემო“

ახალგაზრდული თეატრების II საკავშირო ფესტივალზე ლეონის საბჭოთა არმიის თეატრმა წარმოადგინა ა. ჩერვისკის პიესა „ბედნიერება ჩემო“.

„ახალი ტალღის“ დრამატურგიამ, რომლის ერთ-ერთი საინტერესო წარმომადგენელია ა. ჩერვისკი, ბევრი საინტერესო პრობლემა აღძრა. „ახალი ტალღის“ დრამატურგთა უმრავლესობა არცთუ ისე შორეულ წარსულს მიმართავს დღევანდელ დღეზე სასაუბროდ. ადამიანის გუშინდელი და დღევანდელი დღე საოცრად ერწყმის აქ ერთმანეთს, რადგან სწორედ ახლო წარსულში იღებს სათავეს ჩვენი თაობისათვის ესოდენ მტკივნეული მრავალი პრობლემა. ახალგაზრდულმა თეატრებმა, ახალგაზრდა რეჟისორებმა უნდა ამოიკითხოთ სწორედ ის დაფარული სიღრმისეული შრეები, რომლითაც ასე საინტერესოა ახალგაზრდა დრამატურგთა შემოქმედება დღევანდელი მყურებლისათვის.

ა. ჩერვისკის პიესა „ბედნიერება ჩემო“ ომის შემდგომ წლებზე მოგვითხრობს. პიესა უკვე ბევრმა თეატრმა შეიტანა რეპერ-

ტუარში. არა ერთი და ორი საინტერესო სექტაკლი შეიქმნა და ყველა მათგანი განსხვავდება ერთმანეთისაგან არა მხოლოდ რეჟისორული ინტერპრეტაციით, არამედ ენარობრივადაც. პიესა შესაძლებლობას იძლევა ამოიკითხოთ მასში მარტოსული ადამიანის ტრაგედია, ძლიერი ადამიანის შეუღწეველი ბედნიერების ფსიქოლოგიური დრამაც და თავდავიწყებული სიყვარულის ლირიული დრამაც.

...1947 წლის დასაწყისია. უკირს ქვეყანას და ხალხს, რომელმაც დიდი ტრაგედია გადაიტანა. სცენაზე საკლასო ოთახია, ბოტანიკის კაბინეტი, რომლის ერთი კუთხე საცხოვრებლად მოუწყვიათ (შხატვარი ლ. ბოიარსკოვი). აქ, ადამიანის ჩონჩხებსა და ცხოველთა ფიტულებს შორის ცხოვრობს პიესის მთავარი გმირი — ვიქტორია. სცენის გაშიშვლებული კედლები კიდევ უფრო ამძაფრებს მარტოობისა და მიუსაფრთხის შთაბეჭდილებას. კარადის თავზე, თოვლის პაპა შემოუღვამთ — ვიკას ჭერ კიდევ სჯერა სასწაულის — თოვლის პაპის, რომელსაც მეორე მოქმედებაში სცენის მუშები უმოწყალოდ ჩამოაგდებენ. არა, სასწაული არ მოხდება. ამ ბუტაფორულ გარემოში, გრძნობადაცილილ ადამიანებთან შეუძლებელია ნამდვილი ბედნიერება.

ვიკა არაჩვეულებრივი, უნიკალური პიროვნებაა. გამოჩენილმა მხედართმთავარმა თავის ერთადერთ ქალიშვილს ვიქტორია — გამარჯვება დაარქვა, მაგრამ სულ სხვაგვარად წარიმართა მისი ცხოვრება. მამა ომის დასასრულს ვერ მოეწვრო. დედაც დაიღუპა. ვიკა ბავშვთა სახლში აღიზარდა. სწამს, რომ თავის მიზნებს განახორციელებს, სწამს, რომ იმას, ვინც წარსულში დაუმსახურებელი უბედურება გადაიტანა, მომავალში მხოლოდ ბედნიერება მოეღოს.







ვიკა მარტოულია. მის გარშემო არა მხოლოდ ჩონჩხები, თვით ადამიანებიც კი თითქოს არარეალური არიან. იგი ესაუბრება და რჩევას სთხოვს... სურათს (თავისი აღზრდელის, დირექტორის სურათს, რომლის არსებობა დიდხანს არც კი ვგვრამ). ერთადერთი რეალური ადამიანი, რომელთანაც მას ურთიერთობა აქვს, ბოტანიკის მოხუცი მასწავლებელია, მაგრამ ისიც არ ლაპარაკობს, მხოლოდ ისმენს, ხანდახან იღიბის, მაგრამ პასუხს არასოდეს იძლევა. თითქოს ცხოვრება შეჩერდა ვიკასათვის, მას კი არ შეუძლია იცოცხლოს ასე და მარტობის უსასრულო ღამეებში მიიღო გადაწყვეტილება. მას სურს ყავდეს შვილი, თავისი სისხლი და ხორცი, მისი პიროვნების შემკვიდრე, რადგან ადამიანობის ბედნიერი მომავლის უდრდესი რწმენა, რომლითაც სავსეა მისი აულო, არ შეიძლება დაიკარგოს.

მსახიობ ტ. არტუშენკოს ვიკა დასაწყისში გაჩერებთ თავის არაორდინარობაში, კარგად ატარებს სენიასთან შეხვედრის პირველ სცენებს, მაგრამ შემდეგ აღარ იგრძნობს ის უშუალოება, ის შინაგანი ძალი, რითიც დასაწყისში ასე მომხიბლავია მისი გმირი. ამიტომ სპექტაკლში ვიკა მხოლოდ უცნაური, ახირებულ გოგონაა, რომელსაც გადაუწყვეტია, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, შვილი იყოლიოს.

ვიკა შემთხვევით ხვდება სენიას (მასხ. ი. პახომოვი). სენია სრულიად ჩვეულებრივი ბიჭია. იგი საზღვაო სასწავლებელში სწავლობს და მომავალში ჩვენი ქვეყნის წარმომადგენელი იქნება უცხო ქვეყნებში. მაგრამ, სამწუხაროდ, სენიას ნამდვილი სიყვარული არ შეუძლია — არც საქმის, არც სატრფოსი. სენია ეგოისტია და ვერც ვიკას თავდავიწყებულმა სიყვარულმა აქცია იგი ქეშმარიტ ადამიანად. თუმცა ვიკას ძლიერმა სიყვარულმა და თავგანწირვამ რაღაც ადამიანური გააღვიძა მასში, მაგრამ ისიც საკუთარი კეთილდღეობისადმი ზრუნვამ გააფრმავებდა.

ი. პახომოვი საინტერესო მსახიობია, აქვს სცენური მომხიბლავობა, მაგრამ იგი ვერ ახერხებს სრულად წარმოაჩინოს გმირის ბუნება. მსახიობმა ვერ შესძლო ეჩვენებინა ეს გარდატეხა, რაც გმირის პიროვნებაში ხდება გაურკვეველია მისი საქციელი ფინალში (სპექტაკლის ფინალი საერთოდ სუსტია),

იგი ვარბის, მაგრამ გაურკვეველია თავს დააღწევს განსაცდელს, თუ გოგონებს მასში ადამიანი და გაუფრთხილდებიან მდვილ სიყვარულს.

ცხადია, მსახიობებზე დიდი გავლენა იქონია სპექტაკლის რეჟისორულმა გააზრებამ. რეჟისორი რ. მარხოლია პიესის ზედაპირულ გადაწყვეტას დასჯერდა. კარგად გაკეთებული პირველი სცენების შემდეგ ძირითადი აქცენტი კომიკურ სიტუაციებზეა გადატანილი. სჩანს, ახალგაზრდა რეჟისორს ჯერ კიდევ უჭირს პიესის მეტაფორული აზროვნების შესაფერისი სცენური ეკვივალენტის პოვნა. მაგრამ ცალკეული სცენები, განსაკუთრებით პირველ მოქმედებაში, გვაფიქრებინებს, რომ წლებთან ერთად მოვა ოსტატობაც, პროფესიონალურიც.

განსაკუთრებით იგრძნობა რეჟისორის გამოუცდელი ხელი მეორე მოქმედებაში. ამიტომ ხშირად გაუგებარია მოქმედ პირთა საქციელი, იკარგება სცენური რიტმი.

სპექტაკლში არ იგრძნობა დრო, ომის შემდგომი წლების მძიმე ატმოსფერო. ამ ატმოსფეროს გარეშე კი შეუძლებელია ააზნას სკოლის დირექტორის, ლილია ივანოვას (მასხ. ტ. არმატოვა) ხასიათი. იგი მხოლოდ თავის დროის ადამიანი შეიძლება იყოს. ბუნებით კეთილი, გაპირების უამს ვიკას გვერდითა ყოველთვის, მაგრამ გადაწყვეტ მომენტში თავს ვალდებულად თვლის იყოს სასტიკი, რადგან არ შეუძლია სხვანაირად მოიქცეს. შინაგანმა გაორებამ, მოვალეობასა და გრძნობას, სისასტიკესა და სიკეთეს შორის უდიდესმა ლილია ივანოვამ დაღუპვამდე მიიყვანა. მსახიობმა არმატოვამ ვერ შეძლო გადმოეცა გმირის ბუნება, მის მიერ შექმნილი სახე ერთფეროვანია, ამიტომ მისი გმირი ვერ ტოვებს მაყურებელზე სათანადო შთაბეჭდილებას.

შეუძლებელია ერთი სპექტაკლით იმსჯელო რეჟისორისა თუ მსახიობების შემოქმედებით თავისებურებებზე, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ლეოვის თეატრის სპექტაკლმა ვერ წარმოგვიჩინა მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე ახალგაზრდა შემოქმედნი.

გულიკო ჯაპახვილი

## „რ კ ი ნ ი გ ზ ა“

მომხმ სასომხეთის თეატრალური ხელოვნება ჩვენს რესპუბლიკაში საკმაოდ კარგადაა ცნობილი და დიდი პატივისცემითაც სარგებლობს. ბოლო რამდენიმე წლის მანძილზე საქართველოს დედაქალაქში საგასტროლოდ იყვნენ ან სხვადასხვა ფესტივალში მონაწილეობდნენ სუნდლუკიანცის სახელობის აკადემიური თეატრი, დრამატული თეატრი, მოხარდ მაყურებელთა თეატრი... თბილისელი თეატრის მოყვარულები დიდ პატივს სცემენ სასომხეთის თეატრალური სცენის ისეთ დიდოსტატებს, როგორებიც არიან რეჟისორი ჰრამია კაპლანიანი, მსახიობი ზორენ აბრამიანი და სხვები... სასიამოვნო აღმოჩნდა ერევნის კ. ს. სტანისლავსკის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის ხელოვნების გაცნობაც.

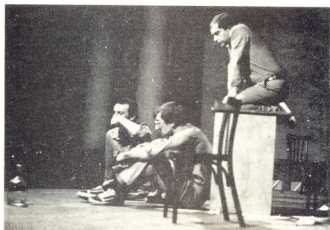
თბილისის ახალგაზრდული თეატრების მეორე საკავშირო ფესტივალზე სასომხეთი ერევნის რუსული კამერული თეატრით წარსდგა. მისმა მთავარმა რეჟისორმა არა ერნჯაკიანმა ინტერვიუში განაცხადა: „ჩვენი კოლექტივი, როგორც სახელმწიფო თეატრი, სულ სამი წელია არსებობს. ჩვენ მას „კამერული“ ვუწოდებთ იმ შენობის სიბატარავის გამო, სადაც წარმოდგენებს ვმართავთ

და იმ მსახიობთა სიმცირის გამო, ჩვეულებრივ სპექტაკლებში რომ არიან დაკავებულნი“.

ერევნელებმა ფესტივალზე გვიჩვენეს სპექტაკლი „რკინიგზა“. ტექსტის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია ა. ერნჯაკიანი. ეს დადგმა ცხადად გვაგონებს აგიტუატრის დროინდელ „ლურჯხალათიანელების“ ტრადიციებს. თუმცა, სამწუხაროდ, სპექტაკლს არ გააჩნია „ლურჯხალათიანელებისათვის“ დამახასიათებელი სიხალისე, სიმწვავე, გაბედულება. წარმოდგენის დასაწყისში მაყურებლის წინაშე იშლება საბჭოთა ახალგაზრდობის ცხოვრების ძირითადი ეტაპების ვოკალურ-მუსიკალური პანორამა — სამოქალაქო ომის, კომკავშირული მშენებლობის, დიდი სამამულო ომის და ბამის მშენებლობისაც კი. შემდეგ იწყება მკვეთრი შემობრუნება. მაყურებელს სცენიდან ეუბნებიან, რომ ისინი მათ წინაშე გამოსულ აგიტბრიგადის წევრებთან ერთად მოწყვეტილია არიან მსოფლიოს, რადგან გზა ჩახერგილია მთის ქანების სქელი ნაშალით. ხერხი გაბედულია და თხოულობს მომხდარი ამბისათვის დამაჯერებელი ატმოსფეროს შექმნას, მაგრამ სწორედ ამგვარი ატმოსფერო არ იქმნება და ეს ვახდა მთელი სპექტაკლის წარუმატებლობის მიზეზი.

ამის შემდეგ მოქმედება, უფრო სწორად, უმოქმედობა კიანურდება, იწყება პერსონაჟთა მსჯელობა ცხოვრების საკმაოდ ფართო წრის საკითხებზე — ცხოვრების აზრზე, ადამიანის მოვალეობაზე, მის მოწოდებაზე და ა. შ., საუბრობენ სიყვარულზეც და მეგობრობაზეც.

შეძლო კი ამგვარ სპექტაკლს, რომელიც იმეორებს 10-15 წლის წინანდელი სპექტაკლ-დისპუტის მოტივებს, გამარჯვება მოეპოვებინა ფესტივალზე? ვფიქრობ, რომ



შეიძლო, მაგრამ მხოლოდ ერთი პირობით: ჩვენი აზრით, სპექტაკლის ამგვარად აგება ერთადერთი გამართლება ის იქნებოდა, მაყურებელი აქტიურად ჩაება სიტუაციებას და წამოყენებული საკითხების განხილვაში. ამ შემთხვევაში შეიძლება სპექტაკლს მართლა მიეღო პუბლიცისტური ელერადობა. მაგრამ ფესტკვალის სტუმრებს არც უცდიათ დადგომოდნენ ამ ერთადერთ სწორ გზას. ამას კი შედეგად ის მოჰყვა, რომ ცალკე არსებობდა მოწყენილი დარბაზი, და ცალკე იყვნენ მსახიობები, რომლებიც სხვადასხვა თემაზე თავიანთ აზრს გამოთქვამდნენ... მიუხედავად ამისა, ახალგაზრდა მსახიობები ა. ამბარცუმიანი; გ. ამირაგოვი და მ. ავაკიშვილი არავითარ გაკიცხვას არ იმსახურებდნენ. ისინი ორგანულად იყვნენ ჩართული ამ დუნე სპექ-

ტაკლის ტემპო-რიტმში და ამავე დროს სკამო თავდაპირველობასაც იჩენდნენ. რადგან ისინი ვერ ამოავლო კლასიციზმის ტორისთან თითქმის ყოველგვარ ბუნებრივ ტის უქონლობამ.

გამოჩენილმა ინგლისელმა მსახიობმა მაიკლ რედგრიემმა როგორაც თქვა, რომ ხელოვნებაში ყოველი ექსპერიმენტი, ცხადია, თუ მას მთელი გულწრფელობით ატარებენ, აუცილებლად დაგვიანებებს თუნდაც ერთ მისხალ ჭეშმარიტებს. ახალგაზრდული თეატრის სპექტაკლის წარმატებლობა მის კოლეტივს აუცილებლად დაანახებს ერთ მისხალ ჭეშმარიტებას, რამაც შეიძლება მომავალში შემოქმედებითი წარმატებები მოუტანოს...

ირაკლი ხიზიაშვილი

### პანორამა

#### „რომი თავს ისხმის „წითელ“ მოპრივს“

მას შემდეგ, რაც ავადსახსენებელმა „რემოში“ ახალი პატრიოტიზმით“ განრუებულ ამერიკელებში დიდი პოპულარობა მოიპოვა, ხოლო მოავარი გმირის შემსრულებელმა სილვესტრ სტალონემ — თვით პრეზიდენტს ლიცია-კურთხევა, პოლივუდში გადაწყვიტა გადაედო „როკის“ მეოხე სერია.

სწორედ „როკი“ მოუხვეჭა თავის დროზე სახელი და დიდება („სკარი“) სტალონეს. რეჟისორ ვილდენის ან ფილმში მოთხოვნილი იყო ისტორია ხელმოცარული მოპრივისა, რომელმაც ბოლოსდაბოლოს მიადგინა წარმატებას ცხოვრებაში.

„როკი IV“-ში სტალონემ კვლავ ჩაიცვა მოპრივის ხელთათმანები, რათა ამკრად დატაკებოდა სსკ-ს ჩემპიონს, რომელიც ფილმში გამოყვანილია (იტალიური „მესაჭეროს“ თქმით) „როგორც ათლეთი, შეუდრეკელი ნებისყოფის ადამიანი, ფარდის მიღმა გაბატონებული იდეოლოგიით გაკეფებული. „წითლების“ ეს „საშინელი“ წარმოდგენელი სისხლისგან ტრუსებში, მაღალყელიან ჩქებებში და ხელთათმანებშია გამოწყობილი. როკი კი, განსაზღვრება „რეიგანის სულისკვეთების“ გმირისა, რომელიც არახალთა ძალის მოზღვავენებს გმირობს „ახალი პატრიოტული ტალღის წყალობით“. „ამ ახალ ფილმში — „მესაჭეროს“ ირონიული შენიშვნით — როკიში რაღაც ახალი აღმოჩნდა, ეს არის მისი გული. ეს გული ახლა ცალკეულ ინდივიდუმს როდი ეყუთვნის, არამედ პატრიოტს“. თუ წინა სამ ფილმში იყო ცდა ტრადიციული ამერიკული იდეალების („თანაბარ შესაძლებლობათა პეყენა“) გამოცდებისა, იყო პროპაგანდა იმ კაცის ფილოსოფიისა, რომელმაც თვით შექმნა თავისი თავი, ნებისყოფის ძალთაშემოთ მოპოვებული წარმატების ფილოსოფიისა, მეოხე ფილმში ავტორთა იდეოლოგიური მიმართულება რამდენადმე შეცვლილია. აქ როკი გადაქცეულია ეროვნულ გმირად, თითქმის ამერიკელი ერთი მხსენილად. წინა სერიებში სტალონ-

თამაშობდა უიღბლო მოპრივს, რომელიც ბოლოსდაბოლოს ამარცხებდა შავკანიან მოწინააღმდეგეებს, რომლებიც ხელს უშლიდნენ რინგზე გამარჯვების მოპოვებაში. შემდეგ როკი „უცხად მიხვდა, რომ ერთი საპირობეს დაცავს, რომ სამშობლოს ეშუქრებინა დაუნდობელი მტრები, რომლებსაც სურთ ამერიკული ოცნების თვით არსის განადგურება“.

შენი ან არის იმის მიხედვით, თუ რას წარმოადგენს ეს „ოჰიოსი“: — ამერიკული ცხოვრების წესის და ამერიკული იდეალების პროპაგანდა!

ამ „დილი“ მიზნებას მისაღწევად საქმარისი არ არის „უფული, დიდება და ბედნიერი ოჯახი“ და აი, როკი ჭერ ამარცხებს შავ კოლოს აპოლო კრდს, შემდეგ, გადასწყვეტს რინგს დაუბრუნდეს, რათა წინ აღუდგეს საბუოო მოპრივს. ამ „საქმეში“, რომელიც მომავალი მსოფლიო ომის პრელუდიაა, სტალონე მართო არაა. მასთან არიან მისი მენეჯერი, მისი ოჯახი და გულშემატკივართა მრავალრიცხოვანი არმია. „მე მინდა გაეახანგრძლივო როკის ეკრანული ცხოვრება, რადგან მას ჭერ კიდევ ბევრი რამ აქვს სათქმელი. ხალხს იგი შეუფარდა და მისგან ახალ თავგადასავლებს ელანს“. მსახიობის ტრახბი უნაპიროა. „მე ვცდილობ მაყურებლის გულში ემპათიურად მოვიყო, მერე ვიწვალურად, და მისგან მოპრივე ჩემს მიმართ სიძულვილითაა აღსავსე. ფილმის მანძილზე იგი ათ დარტყმას მაყენებს, მე მხოლოდ ერთი დარტყმით ვასუსებო, მე ჭეშმარიტი მოწრფე, გამოპრძმედილი ფანტაზიორი ვარ, რომელიც ეკრანზე განახსიერებს ადამიანის უჩვეულო ოცნებებს“.

ფილმის ავტორების ჩანაფიქრით, როკი ზალბოა შესძლებს დაამარცხოს „აღმოსავლეთის საშინელია“. სუპერგმირად ქცეული როკი იდეოლოგიურ მებრძოლად გვევლინება ამ პრიპიტულ ფილმში, სადაც იდეათა კონფლიქტი რინგზე გამართულ საფინალ ბრძოლაში წუდება.

(გაგრძელება 52 გვ.)

# „სუთისოფელი ასეა“

## ნოდარ გურაბანიძე

კომპოზიციის ავტორი და დამდგამელი რეჟისორი ნუგზარ ლორთქიფანიძე, მხატვარი პ. კორიძე, მუსიკალური გაფორმება ლ. თათარაძისა და მ. არაშვილისა. „პართული ფილმის“ კინომახირობათა თეატრი.

რეჟისორი ნუგზარ ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული სპექტაკლი „სუთისოფელი ასეა“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში.

რეჟისორმა თვალი შეაქო ქართული ფოლკლორის უმდიდრეს სამყაროს, სავსეს სიბრძნით, პოეზიით, სიცოცხლის ხმებით და ტრაგიკული მოთქმა-ვაებით. თითქოს მის წინაშე ამოძრავდა ეს სამყარო, შემობრუნდა, დატრიალდა, საკვირველი სილამაზით გამოანათა, რათა ერთხელ კიდევ გამოეჩინა თავისი მრავალსახოვნება, ერთხელ კიდევ გაეოგნებია მსმენელი და მოეგონებინა თავისი წარუვალი სიბრძნე და წარუხოცელი მშვენიერება.

ბუნებრივია, ნებისმიერი თანამედროვე შემოქმედი, ამ თვალშეუდგამი სიმდიდრის პირისპირ მდგარი, აღტაცებასთან ერთად, რაც ყოველთვის თან ახლავს პოეზიისა და სიბრძნის ერთიანობის შეგრძნებას, განიცდის საკრალურ მოკრძალებასაც, რომელიც მას ზედმეტი სითამამისგან იცავს.

ნუგზარ ლორთქიფანიძემ მეტად თამამი რამ განიზრახა: ქართული ფოლკლორის ხელახლა „გაცოცხლება“, ანუ მისთვის თეატრალური ფორმის მიცემა — რაც გულისხმობს მოქმედებას, თამაშს, პლასტიკურ სიციხადეს და თვისობრივად ახალ დინამიურობას.

ამ სიმდიდრიდან ამორჩევის რა შეუძლებელი სასოში უნდა ჰქონდეს ამ დროს რეჟისორს? ცხადია, ყველაზე ნათელი და აშკარა გზა, რომელსაც უმაღლესიანხავეს კაცი, ესაა ერთგვარი „თეატრალურ-ენთოგრაფიული“ ანთოლოგიის სცენური „გათამაშება“, რომელიც, შესაძლოა, ერთგვარ მომხიბ-

ვლულობასაც კი არ იყოს მოკლებული. მაგრამ სიტყვის პირდაპირი სცენური ანალოგის პოვნა, ამ შემთხვევაში მაინც, იოლი გზით სიარული აღმოჩნდებოდა. შესაძლებელია სხვა გზაც: მრავალი ქართული ბალადა, რიტუალური, საფერხულო ტექსტები შეიცავენ დრამატული დაძაბულობის მუხტს, ეგზოტრიკულს თეატრალიზებულ მოქმედებისათვის და მათი სცენაზე „გადაბმა“ რეჟისორული ტექნიკის საქმე იქნებოდა მხოლოდ.

ნ. ლორთქიფანიძემ, როგორც სჩანს, უარყო ეს გზა და, ჩემის აზრით, მიაგნო უმთავრესსა და სიცოცხლის შემცველ მარცვალს, რომელზედაც შემდეგ აღმოცენდა და განვიითარდა მთელი ეს თეატრალური სანახაობა. თავის სპექტაკლს — და ამდენად ფოლკლორისტული მასალის „თეატრალურად გააზრებას“ მან საფუძვლად დაუდო არა ამა თუ იმ რიტუალური ქმედების ერთი რომელიმე, თუნდაც მწყობრი სისტემა, არამედ თვით სიცოცხლის ციკლური მოძრაობა: — დაბადებისა და სიკვდილის, განახლებისა და გარდაცვალების საწყისთა ერთიანობა, რომელიც იმანენტურად არის რიტუალური, შინაგან წესრიგსა და აუცილებლობას დამორჩილებული. ეს ზოგადი აზრი, რომელიც სამყაროს შინაარსში ძეგს, კონკრეტულ საფუძველს ითხოვდა, რათა ხელოვნებრივ (ამ შემთხვევაში თეატრალური ხელოვნების) წესრიგსა და აუცილებლობას დამორჩილებოდა. მეორეს მხრივ, ჩვენი ფოლკლორი სავსეა ამქვეყნიური ცხოვრების წუთიერებისა და მარადიულობის შეგრძნებებით, „ბინდისფერი სოფლის“ სწრაფ-წარმავლობით („რა წამს კი დავიბადებით, იქვე საფლავი მზა არი“ ანდა: „სიკვდილ-სიცოცხლე ტიალი, კაცის თავს დაუწერია“),



აქედან ამოზრდილი სევდით თუ ფილოსო-  
ფიური სკეპსისით და ამავე დროს სიცოცხ-  
ლის სიყვარულით, ცხოველმოსილებით,  
ზღვარდაუდებელი სილალით — „ჩვენთა  
სურვილთა საზღვარი, უფალოს არ დაუდგე-  
ნია“. ქართულმა კაცმა, თვით ამ ფოლკლო-  
რის შემქმნელმა — კარგად იცის, რომ სიკე-  
დილიდან სიცოცხლემდე ადამიანის არსებობა  
თვალის ერთი დაფაქლებება, რომ ბედის-  
წერით განჩინებულს კაცი ვერსად გაეჭვივა  
„(კაც ერთხელ მაინც მოკვდება, წერა მწე-  
რლის წიგრითა)“, მაგრამ იგი მაინც შეტრ-  
ფის სიცოცხლეს, სტებება მისით, იბრძვის,  
ილხენა, ყანას „ყელს ქრს“, ხოლო ქალს  
კისერს უგრებს, თავისკენ უშვრება პირს,  
რათა „ამოუკონოს ტუჩები“, ერთდროულად  
სვამს სიცოცხლის ნექტარსაც და სიკვდილის  
სამსალასაც.

დაახ, ასეთი განწყობილებითაა საცხე ქარ-  
თული ფოლკლორი, რომელშიაც სამყაროს  
მარადიული ცვალებადობის არსია გამოხა-  
ტული, მისი ციკლური მოძრაობის მხატვრუ-  
ლი სახეა შექმნილი. ეს ერთიანობა ის ზო-  
გადი აზრია, რომელიც კონკრეტულ განსხე-  
ულებას, რაღაღურ საფუძველს საჭიროებს.  
და აი, აქ ნ. ლორთქიფანიძე იღებს ამბავს  
„ქართული ხალხური ლექსით მოთხრობილი  
ამბავი“ — თვით უწერია „პიესის“ სახელ-

მოლექსე — რ. იოსელიანი



წოდების ქვეშ) ზოგადსა და კონკრეტულს  
ერთსადაიმავე დროს, რომელიც სიკვდილ-  
რად ბუნებრივ მთლიანობაში ჰკრავს ფოლ-  
კლორის მრავალ შედეგს. იგი <sup>სიკვდილმე-  
მდობელია</sup> ინდენად, რამდენადაც ყოველი ადამიანის  
არსებობის საყოველთაო მომენტებს ეყრდ-  
ნობა (დაბადება-გარდაცვალება, სიჭაბუკე-  
სიბერე, ქორწილი-გასვენება, ლხინი-გლოვა,  
თამაში-შრომა), ხოლო კონკრეტული, რამ-  
დენადაც ქალ-ვაჟის — მუხანასა და ვაჟი-  
კას — ცხოვრებაშია ეს ზოგადი მომენტები  
გადასული და განსხეულებული (ძალიან  
მკრთალად მოჩანს ნიკო ლორთქიფანიძის „თა-  
ნსაფრიანი დედაკაცის“ კონტურები). ამ უბ-  
რალო სიუჟეტმა საშუალება მისცა რეჟი-  
სორს ბუნებრივი თანმიმდევრობით დაელა-  
გებინა სხვადასხვა რიტუალური ქმედებანი,  
წეს-ადათობრივი ჩვევები და მისტერიული  
სულისკვეთებით აევსო ისინი. ესაა საწესო  
და საყოფაცხოვრებო, წარმართულ-ქრისტიან-  
ული, რელიგიურ და ცხოვრებისეული, ტრადი-  
ციული, საუკუნეების მანძილზე შემუშა-  
ვებული ფორმები, რომელნიც სულიერი  
კულტურის ისეთივე მონაპოვარია, როგორც  
ფოლკლორში გამოვლენილი მაღალ პოეტური  
აზროვნება რიტუალურ კომპოზიციას და-  
მორჩილებული ფორმა, ფორმა ქმედითი. ამ  
შემთხვევაში იგი ძალზე ორგანულად ითვი-  
სებს პოეზიის ენას, თითქოსდა, ერთდროუ-  
ლად, სპონტანურად იყოს წარმოქმნილი  
ორივე.

ამ ორგანულობის მიღწევა რეჟისორ ნ.  
ლორთქიფანიძის ყველაზე დიდი მონაპოვა-  
რია ამ სპექტაკლში. ხალხის პოეტური გე-  
ნიით გაბრწყინებული ფოლკლორის სიტყ-  
ვა, დახვეწილი საუკუნეების მანძილზე, აქ კი  
არ თამაშდება, მას კი არ ეძებნება ფორმა  
და პლასტიკური ეკვივალენტი, არამედ  
„ამოზრდილია“, ბუნებრივადაა წარმოქმნილი  
ასევე საუკუნეების მანძილზე დახვეწილი —  
და აქლა სცენაზე გადატანილი — რიტუ-  
ალური ფორმებიდან, თითქოს ჰოეზიაც და  
ეს რიტუალური ფორმებიც ერთდროულად  
გაჩნდნენ. ცხადია, ეს სინამდვილეში ასე არ  
ყოფილა. ისინი სცენაზე „შეაერთა“ რეჟი-  
სორმა და ამით გასაოცარ ეფექტს მიადწია —  
ჩვენს თვალწინ ახალი ფერებით გაიბრწყინა  
ქართულმა ფოლკლორმა და თავისებურმა,  
ღრმა და ძველი კულტურის ანაბეჭდმა —  
ქართულმა წეს-ჩვეულებებმა. ამ „შეერ-  
თებამ“ მიულოდნელად გამოავლინა თეატ-



სცენა სპექტაკლიდან

რალიზების უსაზღვრო შესაძლებლობანი და, ამ თვალსაზრისით, ნ. ლორთქიფანიძემ ნოვატორული საქმე გააკეთა. ამ მშვენიერი სპექტაკლით მან ნათლად დაგვანახა, თუ რა ამოუწურავი შესაძლებლობის შემცველია ხალხის გენიის მიერ შექმნილი, საუკუნეთა სიღრმეებიდან წამოსული პოეტური და რიტუალური ფორმები, შთაგონების რა დაუშრეტლური წყარო და იმპულსი შეიძლება იპოვოს აქ შემოქმედმა, არა მხოლოდ საკუთრივ თეატრალურ ფორმებში, ვთქვათ, ბერეკაობაში, ფერხულში, კარნავალურ სანახაობებსა და თამაშებში, არამედ თვით ხალხურ პოეზიაში და ხალხის ყოფა-ცხოვრებაში.

ჩვენში ხშირად აღუნიშნავთ (პირველ რიგში კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს, აგრეთვე თანამედროვე რეჟისორებსაც), რომ ქართულ ყოფაში, წეს-ჩვეულებებში, ლხინისა თუ გლოვის რიტუალებში მრავალი თეატრალიზებული ფორმა ჩამოქნილი და რომ ისინი შესაძლებელია ახალი თეატრალიზების სათავედ იქცენ. მაგრამ, ჯერჯერობით, ეს სიმდიდრე ნაკლებადაა, სამწუხაროდ, გამოყენებული. ს. ახმეტელის „თეთნულდში“, როგორც მისი თანამედროვენი ვადმოგვცემენ, თავზარდამცემ შთაბეჭდილებას ახდენდა ე. წ. „ბაპების სცენა“, სადაც დატირების წარმართული ფორმა გათეატრალიზირებული. დღეს ჩვენ მთლიანად ამ ძველი, წარმართული და ქრისტიანული ფორმების თეატრალურად გარდასახვის მოწმენი ვაგვხვდა ნ. ლორთქიფანიძემ.

სპექტაკლში, მართალია, მზეხასა და ვაეიკას ტრფობის, ცხოვრებისა და სიკვდილის ამბავია მოთხრობილი, მაგრამ იგი იტევს ცხოვრების ზოგად ნიშნებს, წარმართულსა და ქრისტიანულ ეპოქებში შექმნილ სახეობ-

რივ სისტემებს. ეს ბუნებრივია, რადგან თვით ქართული ხალხური ლექსი და ხალხის ყოფა-ცხოვრებითი წესი, ამ ორი ფაქტორის ელემენტებს თანაბრად შეიცავს.

სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაშიც შეინიშნება წარმართული და ქრისტიანული ნიშნების ერთიანობა. მხატვარი კ. ქორიძე, რომლის სცენოგრაფია ძალზე ლაკონურია, რამოდენიმე ელემენტით ქმნის თეატრალურ გარემოს. სცენაზე დადგმული მოედნის სიღრმეში აღმართულია ხატი-კარედის ფორმის კარი, რომელიც შეკრულია დედა-ბოძის თაღით. ზემოთ კიაფობენ ცხვრის თავზე ანთებული სანთლები. სცენის ბაქანზე დგას ძველი, მოჭედული სკივრი, მაღლიდან ჩამოშვებულია კარაქის სადღვებელა. იქვე მიუყუდებიათ ხის ფიწალი, ხოლო დაბლა ფარდავია მიგდებული. მთელ ამ ტრადიციულ აქსესუარს ემატება რეკულებიანი აკვანი. ეს არის და ეს (კოსტუმებიც ერთი-ორი არსებითი შტრიხითაა ლოკალიზებული). ამ გარემოში იწყებს სპექტაკლს რ. იოსელიანი-მოლექსე, რომელსაც ხელთ უზარმაზარი ბიბლური „ცხოვრების წიგნი“ უპყრია. გულში ჩამწვდომი, განცდილთ სავსე ხმით იწყებს მსახიობი:

სცენა სპექტაკლიდან



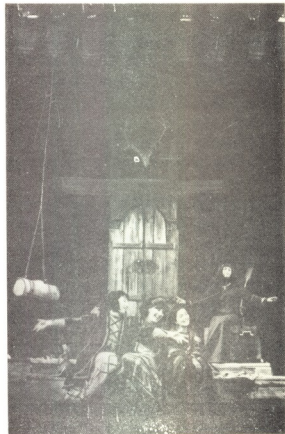
ზღვა-ზღვა მიეტყუათ უფროდ  
ნახების მოუხმელად,  
არც არას ვდარდობთ, არც ვჩივთ  
ბედი გვაქვს წინამძღოლად,  
გავალთ თუ დავილუბებით  
არავინ იცის სწორად.

დრამატიზმით, მოახლოვებული აღსასრულის შერკმებითაა გამსჭვალული ეს ხმა. იგი სპექტაკლის კამერტონია. ამ მცირე პოეტურ-ფილოსოფიური პროლოგის შემდეგ იწყება გლოვის სცენა, ავტობული მოღუქსეა და მორტუალის დაილოვება. ამ სცენაში მოულოდნელად ირღვევა სწორად აღებული ტონი, რომელიც აქ პათეტურ ინტონაციას იქნის. მე მესმის, რომ რეჟისორს სპექტაკლის კომპოზიციისათვის სჭირდებოდა ამგვარი ექსპოზიცია — პროლოგი — გარდაცვალება — გლოვა-დატირებით („გლოვის ხარით“, „ხმით ტირილით“), მაგრამ სამწუხაროდ, ეს სცენა ძალზე ბუტაფორული და ილუსტრაციული გამოუვიდა რეჟისორს (საბედნიეროდ, ამგვარი სცენა ერთადერთია სპექტაკლში). სპექტაკლის პირველი ნახვისას უცხად ისიც კი ვიფიქრე, თუ რეჟისორი ამ გზას გაჰყვა, უთუოდ პოეტური ტექსტის თეატრალური ილუსტრატორის როლში მოგვეკონებოდა-მეთქი. რატომ შემექმნა ამგვარი შთაბეჭდილება? თავისთავად დედის მიერ შვილის დატირების ტექსტი ძალზე პოეტური და დრამატულია („წუხელი სიზმარი ვნახე, ნეტავ დედა, რაო?..“) მაგრამ ამ შემთხვევაში, ანუ სცენაზე გადატანილი, იგი ძალზე ზოგადია, აბსოლუტურად მოკლებული რაიმე კონკრეტულობას, რადგან არ ვიცით, თუ როგორ შვილს, როგორ „ყმას“ დასტირის დედა. ზოგადად, ცხადია, დედის მიერ შვილის დატირება, გულის-შემძვრელია. მაგრამ სცენა ამ ზოგადობასთან ერთად კონკრეტულობას მოითხოვს. შავებში მოსილი, შავ თავსაბურავ ჩამოშლილი, წამოხობილი დედა დასტირის თეთრ სუდარას. უნდა ვიგულისხმობთ (ეს არაა ძნელი წარმოსადგენი), რომ ეს მისი გარდაცვლილი შვილია, რომელიც მაყურებელს, ცხადია, არ უნახავს და ვერც წარმოიდგენს მას. ამიტომ სპექტაკლის ერთბაშად დაწყება ამ კულმინაციით (იგი უნდა აგვირგინებდეს სცენურ-დრამატულ ამბავთა რიგს) მხოლოდ განცდისაგან დაცლილი სანახაობითი მომენტია, და რაც უფრო ტრაგიკულ მოთქმა-ვებას ამოუშვებს მორტიალი დედის

როლის შემსრულებელი რ. ბოლქვაძე, მით უფრო პათეტური იქნება ეს მოთქმა. უფრო მეტად „ჩაქსოვს“ განცდებს ხმაში მით უფრო ყალბი იქნება ეს განცდის მორტიალი მოთქმა. როგორც მხოლოდ კომპოზიციურ ელემენტს, მე საუბრით ვღებულობ ამ სცენას, მაგრამ სპექტაკლისათვის დამახასიათებელი სტილისტიკიდან გამომდინარე, უარეყოფ მას, როგორც ყალბი განცდით, არსით, ემოციით, გრძობაა ბუნება, თან დაუკავშირებლად გათამაშებულს.

შესაძლოა, აჯობებდა დედა-შვილის ამ ტრაგიკული, „გასაუბრების“ ჩვეულებრივი მხატვრული წყაითხევა, ხაზგასმა მისი, როგორც კომპოზიციური ელემენტისა, ყოველგვარი „განცდისა“ და „ფსიქოლოგიის“ გარეშე. არჩილ ჩხარტიშვილს, თავის შესანიშნავ სპექტაკლში „მოკვეთილი“, იგივე ხალხური ლექსი—დაილოგი, მოხარე დედასა და სასიკვდილოდ განწირულ შვილს შორის, გასაცვიფრებელი სიხუსტით ჰქონდა ჩასმული სწორედ თეატრალური დრამატურგიის თვალსაზრისით. ხატობაში, საერთო ლხინსა და ალტკინების ეკსპრესიულ მიზარვით სასიკვდილო პრილობას მიაყენებს ჩონთას. ამ დროისათვის მაყურებელმა იცოდა, თუ რა „კარგი

სცენა სპექტაკლიდან





სცენა სპექტაკლიდან

ყმაა“ ო. მეღვინეთუხუცესის ჩონთა, კელაბ-ტარივით ანთებული, უღამაზესი ვაჟკაცი, რომელიც კეთილშობილების, რაინდობის, შეუზღალავი სულის განსახიერებაა. ასეთი სცენური გმირის სიკვდილი, რომელიც მაყურებლისათვის უკვე უსაყვარლეს არსებად ქცეულა, მართლაც თავზარდამცემია. სასიკვდილო ავონიით შეპყრობილ ჩონთასა და მის სასოწარკვეთილ დედას ვ. ანჯაფარძის-ჯავარას შორის იწყებოდა ეს ტრაგიკული ფრენონია:

წუხელი სიზმარი ვნახე,  
ნეტავ დედავ, რაო?  
აღვის ხე რო წამოიქცა  
ნეტავ დედავ, რაო?  
შეილო, შენი ტანი არის.  
ვაპ, შენ დედასაო!  
(და ა. შ..)

ეს ისე ბუნებრივად იყო დაბადებული მთელი სიტუაციიდან, რომ არც გმირების ეს ლექსად მოულოდნელი ამეტყველება გვეუცხოებოდა და არც ის, რომ ვაჟს პიესაში ამგვარი რამ არ არის. ეს პატარა შედეგრი ავგირგვიწებდა მთელ ამ სცენას და დრამატული განცემა პოეტურ, მძაფრ კულმინაციამდე აპყვდა.

დავუბრუნდეთ ჩვენს სპექტაკლს. დატირების ამ რიტუალის შემდეგ იწყება „გარდაცვლილის“ ვახსენების პროცესის ნელი, სამგლოვიარო-სახეიმო მსვლელობა და სცენაზე სიცოცხლეს იწყებს ნამდვილი პოეზია და გულწრფელი განცდა. შავად მოსილი ქალების სვლაზე, ბნელში მოფარფატე სანთლების ფონზე ისევ ბუნებრივად აჟღერდება ზმა მოლექსე — რ. იოსელიანისა, რომლის ასკეტური სახეს მწუხარე გამომეტყველება ვადაუელის: „ესაა წუთისოფელი, მზე ჩავა, მთვარე ამოვა“. დამთავრდა სეედის მომგვ-

რელი ეს ეპიზოდი და სამგლოვიარო პროცესი ისაში ისახება ახალი სიყვარული, რხე ახალი სიცოცხლის დერტიკა. აქ ოსტატურად ვამყურებულ სიტუაციური, სალექსო <sup>სამაღალსადა</sup> ასევე ზუ-ტია მსახიობ რ. იოსელიანის მიერ მიგნებული პოეტური ინტონაცია. მის ხმაში მაყორული განწყობაა საცნაური, რომელიც ეშმაკურ, წამქეზებულ იმპულსსაც შეიცავს. აქ გრადაცია აუცილებელია, რადგან სპექტაკლი, როგორც ვთქვი, ახალ სიცოცხლეს იწყებს: „სიცოცხლე ყველას გვიხარის, სიკვდილ გვაშინებს ფერიოა, კაც ერთხელ მაინც მოკვდების წერა მწერელის წერიოა... რკინის უღელი გადასდე, ყანას გამოსჭერ ყელიო, გადაუგრიხე კისერი, ქალს შენსკენ უყავ პიროო; ამოუკონე ტუჩები, მოუვა ტკბილი ძილიო“...

სიბრძნისა და ეპიკურული სიცოცხლის გამომხატვალი ეს სტრიქონები უსწრებენ წინ მზეხასა და ვაჟიკას სიყვარულს. თუ აქამდე, პროლოგა და პირველი ეპიზოდში, რეჟისორი თეთრი და შავი ფერის სიმბოლურ ნიშნებს მიმართავდა (თეთრი ზეწარი — სულარა, შავი კაბა — გლოვა) და რიტუალური მოქმედებისათვის დამახასიათებელი სიმეტრიული სიმტკიცით წარმართავდა სცენურ მოძრაობას, ახლა თვით სიცოცხლე ცხადდება მზეხასა და ვაჟიკას სახით, სიმბოლოებს სიცოცხლით სავსე ახალგაზრდები ენაცვლებიან და თავიანთი მჩქეფარებით არღვევენ ცხოვრების მღორე, „გამოზომილ“ სვლას. მ. არაბული მზეხას როლში სავსებით შეუზღუდავად გრძნობს თავს. მისი მსუბუქი ნაბიჯი (ასეთი სიმსუბუქე იგრძნობა თუმი ქალების მიერ ვაჟიკრიცკვის შესრულებისას), მოკვეთილი ყესტი, სხეულის ამაყი აბრისი, ყმაწვილური გაცაიკით აღბეჭდილი მოძრაობა, სიმტკიცე, შეზავებული ქალურ სინაზესთან, მკვეთრ პლასტიკურ ხატს ქმნის.

მ. არაბული გვიჩვენებს სიყვარულის პირველი აფეთქებით გამოწვეული ქალწულის სინარულს. თანდაყოლილ კეკლუტობას, რომელიც მას ნამდვილი გრძნობის აშკარა გამაჟღავნებს უკრძალავს, გვიჩვენებს იდემალი მღელვარებთ შეპყრობილის აფორიაქებას, სულიერ აღმავრენას (ეპიზოდი დედასთან — „გამათხოვე დედაჩემო! რას მიყურებ, რასაო?“) და თავმოწონების, ქალური სიამაყის სავსე თამაშის მომხიბვლელობას (ვაჟიკასთან გამართულ დიალოგებში), იგი პლასტიკური





მზეხა — მ. არაბული

ვაჩიკა — ლ. უჩანეიშვილი



განსხეულებია იმ ფრაზისა, რასაც ვაჩიკას ეუბნება: „გზის თავზე შეგიფრინდებო, უჩანეიშვილი, ვაჩიკა თმასაო“.

უიმედოდ გადაკარგული ვაჩიკას მიღწევაში ნით გამოწვეულ გამწარებას, სიბრაზეს საკუთარ უჩიაკობაზე და ვაჩიკას მიუხედავრელობაზე მშვენივრად გამოხატავს მზეხა — მ. არაბულის კომიკურ-დრამატული სიმღერა, რომლის პირველ სიტყვებს — „მარტო ვარ, მარტო ვიძღვრი, არაინა მყავს მობანე“ — იგი ისე ვაჭკვიის, თითქმის სურს ცას და სოფელს მიაწვდინოს ხმა და თვითონ კი „თავთავივით დაიშალოს“, რადგან „გულს მოხვდა მწარე ლახვარი“. ლირიზმითა და სომნამბულასათვის დამახასიათებელი სიმღერებითაა წარმოდგენილი სცენა, როცა ძილღვიძილში მშფოთვარე ვაჩიკას გამოეცხადება, ნახევრად ბნელში, კარის ბაღის ქვეშ მდგარი: „აქედანა და შენამდე, ვარდი მასხია ყელამდე“ — მიმართავს იგი მიძიმდ ნაღვინებს, რაზედაც სავსებით ლოგიკურად პასუხობს ვაჩი: „მე შენი სიყვარულითა, მიბნედილი ვარ მიძინარე“.

ვაჩიკას როლი ლ. უჩანეიშვილის შესრულებით ყველაზე მრავალფეროვანი და დინამიური სპექტაკლში, მართლაც ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს ამ მსახიობის უტყუარი ნიჭი. სპექტაკლში თითქმის არ არის არც ერთი ეპიზოდი, რომელიც მას თეატრალური წარმოსახვისა და პლასტიკური მეტამორფოზების კასკადური გადასვლების თამაშად არ გადაექციოს. იგი ხან თამაშია და გამომწვევი, ხან მიამტი და ბეშეურად მიმნდობი, ხან დაუფარავად „ლექსაობს“ სიყვარულზე, ხან კი შემკრთალი, მორიდებული დგას მზეხას წინაშე. მის სიტყვებში ზოგჯერ მაცდური ეროსი არხვეს თავის ფრთებს. ზოგჯერ კი რაინდული კდემამოსილებითაა სავსე მისი ყოველი ვესტი. პლასტიკურადაც ძალიან მრავალფეროვანია მისი როლი. იგი შეიცავს პანტომიმური მოძრაობების და იმიტაციის ზუსტ და მეტყველ პანორამას, სადაც სხეულის მოძრაობის სულ მცირე ნიუანსიც განწყობილებისა და გამომსახველობის გამასქმნის.

ლ. უჩანეიშვილი ამ როლში ერთმანეთს უხამებს თავისი სცენური გმირის გულწრფელობასა და თვითირონიას, მომენტალურად გადადის კონტრასტულ ცვალებადობაზე. პანტომიმის, პლასტიკისა და სიტყვის ერთიანობის მშვენიერი ნიმუშია „თვითდამარხვის“



რძალი — ნ. ჭანკვეტაძე

ქალიშვილი — ნ. ლორთქიფანიძე

სცენა, რომელიც გათამაშებულია კომიკური სასოწარკვეთილებისა და სერიოზულობის ხალისიანი აღრევით. მუხეხასაგან უარყოფილი, სიყვარულისაგან „ხელი“ ვაეიკას ავანსცენაზე ხმლით ვათხრილ „საფლავში“ („დახე წყეულსა დიაცსა, რა დღემდე მომალწევინა“) ცივი მიწის შეხება, იქიდან ამოხტომა, საკუთარ თავთან გათამაშებული დაილოგიორ ხმაზე:

„ვახმე დღიჩემის მუხესა!  
რათა ბიჭო!  
საქმეს ვიზამ საზარელსა!  
რათა ბიჭო!“ —

თეატრალური მისტიფიკაციითაა სავსე. ამას აგვირგვინებს ძმობილებისაგან გადარჩენილი ვაეიკას აღსარება, წარმოთქმული სიცილტირილით, პათეტური და ჩვეულებრივი ტონის მონაცვლეობით, „ორი გულის“ სხვადასხვანაირი სიცოცხლით მძაფრი — „გმირული“ და მდორე — „ლორიული“ რიტმების მონაცვლეობით. მსახიობს თითქმის მართლაც ორი გული ეკიროს ცალ-ცალკე, რომელთაც იგი ხან ცრემლით სავსე თვალებით შესცქერის, ხან სახეგაბრწყინებული. რაც უფრო დრამატულია ამ დროს მსახიობი, მით უფრო კომიკურია მისი სასოწარკვეთა — „ეს ჩემი

გული ორია, ერთში წვიმს, ერთში დარია; ავტირდე — შავყრი ღრუბლებსა, რომ ვავიცინო — დარია“. მთელი როლი ამგვარი, მართლაც ოსტატურად დამუშავებული ეპიზოდებისაგან შედგება. ლ. უჩანეიშვილი სრულიად ახალგაზრდა მსახიობია. აშკარაა მისი ნიჭიერება, ცხადია მისი პლასტიკურობა, ტემპერამენტი და სცენური ვარეგნობა. მით უფრო აღსანიშნავია მისი ოსტატობის, მსახიობური ტექნიკის ზრდა და გამდიდრება. სუექტაკლის ბოლო ეპიზოდებიც ამას ნათლად ადასტურებენ. მხედველობაში მაქვს უკვე მოხუცებული ვაეიკასა და მუხეხას უკანასკნელი მობრუნება ამ მათთვის მართლაც რომ ბინდისფერი სოფლისკენ სიღარიბეში გაღუული ცხოვრების დაისის ქაშს. ფიზიკური ძალისაგან დაცლილ სხეულებს ძლივს დაატარებენ მათი მისუსტებული ფეხები, საბრალოდ მიხუსხუსებენ, თითქოს მზით გამთბარი ძელები საცაა დაიმსხვრევაო, და, ამ დროს, მათში ძველებური ტრფილის ნაპერწკალი გაივლევს, როგორც მოგონება და როგორც ნაღვლიანი სიცილით შეფასება აწინდელი უიმედობისა:

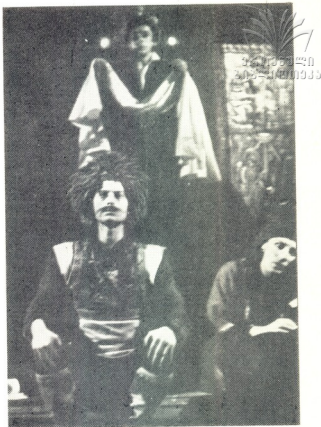
— გოგოვ, შეჩირდი ერთ წაბა,  
— რა ვინდა!

ეს სცენა მთავრდება ამ მოხუცების იმქვეყნად გადასვლით, არა სიკვდილით, არამედ გარდაცვალებით. თეთრ ზეწარმოხვეული მათი სხეულები ნელ-ნელა იძირებიან სცენის სიბნელეში. ისინი „სულეთში“ მიემგზავრებიან. ქართული წარმართული ჰანთონის და მისტერიული წარმოდგენების სხვადასხვა პლასტი აქვს გამოყენებული რეჟისორს. მე აქ აღარ ვილაპარაკებ რიტუალებზე, რელიგიური შინაარსის თამაშობებზე, სადაც — ბირობითად თუ ვიტყვით, ქართული, მირაკლისა თუ მისტერიის ნიშნები ჩანს. შევჩერდები მხოლოდ „დაბადების“ სცენაზე, რომელსაც ზუსტი სიტყვიერი (პოეტური) და პლასტიკური ანალოგი აქვს სცენაზე ნაპოვნი. ბავშვის შობის უაღრესად მიწიერი აქტი, სულის განახლების, ხორცისაგან თავდახსნის, ტკივილებისაგან განთავისუფლების პოეტურ სურათად არის ქცეული. მაყურებლისაგან თავშექცეული ქვეს მზეხა სენის ფარდაზე, ყვითელი შუქით განათებული (დაბადება — ბნელიდან ნათელში გადმოსვლა!) თითქოს მზე შემოვიდა ოჯახის კერაში, თითქოს ბავშვის დაბადება ასტრალური მოვლენა იყოს და ქალის ვედრებას ციური სხეულებიც ემორჩილებიან. მზეხა აქ ლექსს თითქოს „აღმოსთქვამს“:

მზე შინა და მზე გარეთა  
მზე შინ შემოდიო  
ქალ-ვაჟი დავვალებია  
მზე შინ შემოდიო.

ამის შემდეგ ისევ ხელახლა იწყება ციკლური მოძრაობა: ისევ თამაში, სიყვარული, დაოჯახება... მეორდება სიტყვები, რიტუალები... ეს ახალგაზრდებიც მზეხასა და ვაჟიკას მიერ განვილი გზას გაიმეორებენ.

აქ რეჟისორს სოციალურ-ზნეობრივი მომენტიც შემოაქვს. ყველაფერი თითქოს მეორდება, მაგრამ სხვა ელფერი შეუძენია სიყვარულს, ოჯახში რძლის შემოსვლას, მშობლებთან დამოკიდებულებას. ყოველივე ოდნავ დამდაბლებულია, სიყვარულის პოეზიას რომანტიკული საბურველი შემოსაძარცვია. ახალი წყვილების ურთიერთობას რეჟისორი უპირატესად რუმორისტულ პლანში წარმოგვიდგენს და ქალიშვილი — ნ. ლორთქიფანიძე, რძალი — ნ. ჭანკვეტაძე, ვაჟიშვილი — დ. ერისთავი, სიძე — გ. პიპინაშვილი ზუსტად



სცენა სპექტაკლიდან

გაძნობენ ეპიზოდის სტილისტურ თავისებურებას — ისინი ხაზს უსვამენ „თამაშის“ პირობითობას, გვიჩვენებენ, რომ სცენური სიტუაციები ინფანტილური სისადავით და მხიარულებით უნდა გათამაშდეს. ბავშვური ცნობიერების გაღვიძებას, მათი უცნაური და ჩვენთვის გაუგებარი მოძრაობების კომიზმს კარგად გადმოსცემენ „აღზრდის“ სცენაში ნ. ლორთქიფანიძე და დ. ერისთავი, ბავშვური „ცხენისობას“ წარმოსახვითაა გათამაშებული ფეხმძიმე ქალიშვილის — ნ. ლორთქიფანიძის და სიძის — გ. პიპინაშვილის „შემოჯირითება“ სცენაზე, ცხენიდან გადმოხტომა, გროტესკული გავლა. ასევე გულწრფელი ირონია სპევიის ფეხმძიმე რძლის — ნ. ჭანკვეტაძის ზანტ, შენელებულ მოძრაობაში, მის „მიზეზიან“ სახეზე არეკლას „წუნიაობაში“.

რეჟისორსა და მსახიობებს თავიანთი გმირებისათვის მკვეთრად ინდივიდუალური პლასტიკური ნახაზი აქვთ — ხალხური თამაშობის, ცეკვის, ფერხულის ელემენტებზე აგებული. სპექტაკლის პლასტიკური ხატის ორგანულობა ხალხურ ლექსთან არსად ექვს არ იწყებს. აქ ბუნებრივად შეერწყა ერთმანეთს ჩვენი ფოლკლორის და ადათ-წესე-



ბის მრავალი სახე. მივიღეთ ქვეშარიტად სინთეზური სპექტაკლი, რომელიც იმდღს გვისასახს, რომ ახლო მომავალში შესაძლებელი გახდება ე. წ. „ფოლკლორული თეატრის“ შექმნა.

ახალი თეატრები ჩვენ არ გვაკლია და ბევრს,

## ბანორამა

იხ. 43 გვ.

### ლენი რიფენშტალი ნინა გლადიცის წინააღმდეგ

ნაციტური გერმანიის რეჟიმის აპოლოგებმა, რეჟისორმა ქალმა — ანჟელა საკოლ სოლიდერ ასაკი წილწულობა ლენი რიფენშტალმა სასამართლო პროცესი წამოიწყო თავისი უმცროსი კოლეგის, კინოლოკუმენტალისტი ქალის ნინა გლადიცის წინააღმდეგ.

მოსუცი, მაგრამ ჭეჩ კიდევ სახელმწიფოებრივი ლენი რიფენშტალი, რომელიც თავის დროზე ვერმანხტის უმაღლესი ხელისუფლების მფარველობით სარგებლობდა და ახლა კი ფედერალური მთავრობის სამსახურშია გარბინის, აღაშფოთა გლადიცის დოკუმენტურმა ფილმმა „დუმილისა და სიხნელის ხანა“, სადაც შეუბრალებლად არის მხილებული წარსულის დასინდელბანი, ძირსა და მხობილი ვერმანხტის ფასადი, რომლის შილაშეუღას ასტრიგად ცდილობდა თავის დოკუმენტურ კინო-კადრებში რიფენშტალი.

თავის ფილმში გლადიცმა გამოიკვლია მთელი ის ვითარება (1941 წლის პერიოდი), რომლის წიაღში აღმოცენდა რიფენშტალის კინოსურათი „ქვედა ფენა“, — დღაღბურჯ საოპერო დიბრეტოს საფუძველზე შექმნილი, ამ ფილმის მასობრივ სცენებში გადაღებული იყვნენ ბოშები, რომლებიც იმ დროს აღგოვლადნაცვლებულთა ბანაკში იმყოფებოდნენ და შემდგომ კი ოსვენციის საკონცენტრაციო ბანაკში დაიღუსნენ. ამ სტატისტიკიდან გადარჩენილებმა ნინა გლადიც კინო-კამერის წინ უამბეს თვინათ მანინდელ მდგომარებაზე და რიფენშტალის როლზე მათ ცხოვრებაში. ბოშებისთვის რიფენშტალი განსაზღვრება იყო „წმინდა“ რასის ხატებისა, რომელიც თავისუფლების იმედის სხვის ატრეყვდა. მაგრამ სასტიკად მოტყუებდნენ. მას შედევს, რაც პიტლერის, გეზელსისა და გერინგის ფაქორიტმა ბოშებისაგან მიიღო ის, რაც მას უნდოდა, თავისი „მსხიობები“ უკანასკნელ გზას გაუყენა.

ყველაფერი ეს ნაჩვენები იქნა ტელევიზიით, რამაც რიფენშტალის აღმოფოება გამოიწვია.

ნინავეარ წელზე მერს გრძელდებოდა ფრენბურგის სასამართლოში სამოქალაქო საქმე დიფამაციის გამო, აღქრული ნინა გლადიცის წინააღმდეგ.

გაწ. „ცაიტ“ მიაჩნია, რომ სასამართლოს „კეთილსინდისიერი და პროფესიონალური ვერდიქტი“ უხერხულობის გრძობას ბადებს.

თავის საჩივარში ლენი რიფენშტალმა უარყო გლადიცის კინოფირის შეჩაარსი და ოთხი ბრალდება წამოაყენა:

1. მაქსგლანისა და ზალბურგის საკონცენტრაციო ბანაკებში პირადად მე არ ვარჩევდი სტატისტიებს.

2. მე არ ვაიძულებდი მათ გადაღებაში მონაწილეობაში.

ჩვენზე ვაცილებით დიდ რესპუბლიკას, დიდად ვაჭარბებთ კიდევ თეატრებს, უფრო ნობის მხრივ, მაგრამ უმდიდრესი ფოლკლორზე აღმოცენებული თეატრი სულ სხვა რიგის ესთეტიკური და ეროვნული მოვლენა იქნება...

3. ბოშებმა ფილმში მონაწილეობისთვის საზღაური მიიღეს.

4. ჩემთვის წინასწარ ცნობილი არ იყო ბოშების შემდგომი ბედი (დეპორტაცია — ოსვენციში) და არც რაიმე შევირებებარო მათ.

რიფენშტალის პირველი სამი ბრალდება სასამართლომ არ მიიღო, სამაგიეროდ, აღნიშნა, რომ ტურნალისტური კორექტულობა ამ შემთხვევაში იქნებოდა „ნაციტის ხელოვანის სახეობრივი აზროვნების კონკრეტული გამოხატვისაგან“ თავის შეკავება (რადგან „ნორმალურ დროში“ ძნელია ამტიკო სტატისტიების ესოდენ ცინიკური გამოყენება).

სასამართლომ „ვერ შესლო“ დაემტკიცებინა იცოდა თუ არა რიფენშტალმა ოსვენციის არსებობა (რადგან ოსვენციის საკონცენტრაციო ბანაკის სასიკვდილო ბანაკად გაფართოება დაიწყო 1941 წლის ზაფხულში, ხლო ბოშთა დეპორტაცია ვაცილებით გვიან მოხდა).

„ცაიტი“ შენიშნავს, რომ პროცესუალური თვალსაზრისით ეს შეიძლება სწორიც იყოს, მაგრამ ისტორიულ-პოლიტიკური თვალსაზრისით, მცირე რასები სადამ და ეროვნული უმცირესობისადმი საყოველთაო სიძულვილის ვითარებაში ყველაფერი სხვანაირად გამოიყურებოდა, სენადახსობილი და ბრმა უნდა ყოფილიყო კაცი, რომ არ სცოდნოდა ნაცისტთა „საქმეობა“.

ლენი რიფენშტალის მაგალითზე (რომელიც პროცესზე „შურტაცუფოფილი წმინდანის“, „სიძულვილით დევნილის“ როლში გამოიდოდა) ცხადი გახდა, რომ სასამართლო პროცესის პუნქტუალობა (რომელიც ყოველი ბრალდების კონკრეტულ დადასტურებას მოითხოვდა) ხელს აძლევს ძველ დამნაშავეებს და მათ ახლანდელ მფარველებს, რადგან იმ დროის აქტოფერო, ისტორიული გამოცდილება, არადაამიანური ფონი, ახლა ძნელი დასამტკიცებელი გახდა და ისტორიული ქვეშარიტების დადგენა არ უწყობს ხელს. სწორედ ამიტომ ყოფილი ნაცისტები მით სარგებლობენ და ზნორად სასამართლოში ჩივიან, შურტაცუფოფას გაუყენებო.

სასამართლოს სხდომის პირველ დღეს ლენი რიფენშტალმა განაცხადა, რომ როცა გლადიცის ფილმს ვუყურებდი, „ცრემლმორეული ვლრაილენდი და ვკვილი საშინელებისგან შეძრწუნებული“, რაზედაც ერთ-ერთმა მონაბარტულმ შენიშნა: „შესამე რების“ წარმომადგენლებს ძალიან კარგად გამოუღოთ ნინამდვილის უფლება გადაბრუნებო. „ცაიტი“ დაასკვნის, რომ როგორც ჩანს, დღეს სამოქალაქო სასამართლო გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში ანგვარ საქმეებში უღურაო.

(გაგრძელება 84 გვ.)





# ერთი ღლე თბილისის თეატრებში

12 ღეკემბერი

## ფელიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი

„მავრის ჰავანა“, „სერენადა“

ამ ბოლო ათეული წლის მანძილზე საოპერო თეატრი ერთგვარ შემოქმედებით კრიზისს განიცდიდა. სწორედ ამის გამო, 1982 წელს დეკემბერში საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება: „თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მდგომარეობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“. მას შემდეგ, რაც თეატრს სათავეში ჩაუდგა სსრკ სახალხო არტისტი, რუსთაველის სახ. პრემიის ლაურეატი, დირიჟორი კანსულ კანდი, საოპერო თეატრში საინტერესო ძიებებმა და ექსპერიმენტებმა იჩინეს თავი.

1985 წელს თეატრი წარსდგა მოსკოველი მკურებლის წინაშე. საოპერო და საბალეტო დადგმებმა დიდი ინტერესი გამოიწვიეს საზოგადოების ფართო წრეებში. მართალია, ზოგიერთ სპექტაკლზე განსხვავებული აზრები გამოითქვა, მაგრამ კრიტიკამ უაღრესად დადებითად შეაფასა თეატრის მუშაობა. მიუხედავად ამისა, თეატრმა მაინც ვერ დააინტერესა ქართველი მკურებელი. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ საოპერო თეატრს ჰყავს თავისი თავყვანისცემლები, მაგრამ ფართო საზოგადოებისთვის რატომღაც ინტერესმთქმულია აქ განხორციელებული წარმოდგენები. ეს პრობლემა არა მხოლოდ საოპერო თეატრს ეხება, არამედ დრამატულ თეატრებსაც.

გასული წლის 12 დეკემბერს წარმოდგენილი იქნა ერთმოქმედებიანი ბალეტები „მავრის ჰავანა“ და „სერენადა“.

„სერენადა“, რომლის ქორეოგრაფიაც ეკუთვნის ჯორჯ ბალანჩინს და დადგმულია ჩიკოვსკის ნაწარმოების („სერენადა სიმებიან-

ნი ორკესტრისათვის“) მიხედვით, უკვე მეორე სეზონია წარმატებით მიღის ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე. რაც შეეხება მეორე ბალეტს „მავრის ჰავანას“, მისი პრემიერა სულ ცოტა ხნის წინ შედგა. ამერიკელმა მოცეკვავემ და ქორეოგრაფმა ხოსე ლიმონმა შექსპირის ტრაგედიის, „ოტელოს“ მოტივების მიხედვით დადგა ეს ბალეტი. მუსიკა ეკუთვნის ინგლისელ კომპოზიტორს ჰენრი პერსელს. ამ სპექტაკლს დადებითად გამოეხმაურა პრესა და ტელევიზია.

11 დეკემბერს საოპერო თეატრის ეს ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმა ნახევრად ცარიელი დარბაზის წინაშე გაიმართა. წარმოდგენა ათი წუთის დაგვიანებით დაიწყო, რაც შეუფერებელია აკადემიური თეატრისათვის. დასი ელის მკურებელს, რომელიც, მიუხედავად დაგვიანებისა, აუჩქარებლად შემოდის დარბაზში და ხმაურით ეძებს ადგილებს. ყოველგვ ეს, რა თქმა უნდა, მოქმედებს მსახიობთა შესრულებაზე, მაგრამ მათ მაინც შესძლეს სპექტაკლის მაღალ ღონეზე წარმართვა. აღმოჩნდა ისეთი მკურებელიც, რომელიც მხოლოდ ახალი დადგმით იყო დაინტერესებული და ამიტომ პირველი მოქმედების შემდეგ დატოვა დარბაზი.

თეატრის მომსახურე პერსონალი შეეგუა ამ ფაქტს, რომ სპექტაკლები თითქმის ყოველთვის ნახევრად ცარიელ დარბაზში იმართება. ამიტომ ისინი მკურებელს პარტერში ეპატიყებიან, დარწმუნებულნი, რომ პარტერი მაინც ვერ შეივსება. მკურებლის ნაკლებობა თავისთავად მოქმედებს დასის მუშაობაზე. საოპერო თეატრის დღევანდელი რეპერტუარიდან გამომდინარე თუ ვიმსჯელებთ, მკურებლის პრობლემა არ უნდა არსებობდეს. თბილისელმა მკურებელმა უფრო მეტი ყურადღება და სიყვარული უნდა გამოიჩინოს ფალიაშვილის სახ. თეატრისა და საერთოდ, დღევანდელი საოპერო ხელოვნების მიმართ.

ფიკრია შუშიბაშვილი  
ნილო ჰირია  
თეა კანაოშვილი

პართული თეატრის წინაშე წამოჭრილ პრობლემათა შორის, უპირველესი და არსებითია მაყურებლის პრობლემა. დღეს, ზოგიერთისათვის ანაქრონიზმად ედერს თეატრისადმი მაყურებლის ფანტიკური დამოკიდებულების შთავინებული მოწოდება: «Идите в театр, живите, умрите ради него, если сможете».

მეოცე საუკუნის ცივილიზებული საზოგადოების შენაძენია ე. წ. „ეკონია“ მაყურებელი, მოყრეპყებული გულგრილობით რომ აღევნება თვალს წარმოდგენას. იგი ჯერ უმცირესობას შეადგენს, მაგრამ ყოველი ცული მაგალითის მსგავსად უმრავლესობად გარდაქცევის მისწრაფება გააჩნია. უბუნებელყოფილა ქვეყნის ელემენტარული კულტურის წესები, არათუ ხელოვნების კეთილისმოყვანილი გავლენისადმი სათანადო დამოკიდებულება?! სპექტაკლის მსვლელობისას მაყურებელი „განცხრომას“ ეძლევა, გონების ვარჯიშს „ყბების ვარჯიშს“ ამჯობინებს. ინერტულად თვითკმაყოფილი ხდება.

12 დეკემბრის, რიგით წარმოდგენაზე დასწრებად მსგავსი პესიმისტური ფიქრები აღმიძრა. ცარიელი ამფითეატრი ობლად გარინდულიყო! მიუსაფარ, განძარცვეულ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ნახევრად ცარიელი დარბაზის წინაშე თამაში ესთეტიკური კახუის თვალსაჩინო შემთხვევა და დაფიქრებას მოითხოვს (თუმცა ძალით გავრცელებული ბიულეტენის მფლობელთა „უგემურ“ ანშლაგს, ისევე მოკრძალებით მდუმარე ცარიელი დარბაზი გვიჩვენებდა) განსაკუთრებით მაშინ, როცა სცენაზე საინტერესოდ ხორცშესხმული მხატვრული ნაწარმოები თამაშდება.

თამაშ გოდერძიშვილის ორმოქმედებიანი პიესა „გაროტა“ შექმნილია ლუის ბერლანგას, რაფელ ასკონას, ენო ფლიანოს კინოსცენარის („ჯ.ლათი“) მიხედვით. ავტორთა ინტერესს იმსახურებს ცხოვრებისეულ სიტუაციაში გადმონერგული პროფესიონალიზმის იშვიათი შემთხვევა, ქალათის მანი-

პულაციების შეფარულ გამოვლინებათა მხატვრული განზოგადება. ამადეო (იგუე ჩალბანი), როგორც სიკვდილის პერსონაჟი, ცხოვრებით იარაღი — ადამიანში განსხვავებული გაროტაა. ასეთი ახსნა შეიძლება მოემბნოს პირობითად რეჟისურის, სცენოგრაფისა და მუსიკალური ქსოვილის ორგანულ სინთეზში წარმოჩენილ სპექტაკლის იდეას (რეჟისორი თ. ჩხეიძე, მხატვარი — თ. მურვანიძე, კომპოზიტორი — გ. ვაჩეჩილაძე, გამოყენებულია ნინო როტას მუსიკა).

დამაჯერებლად წარმართავენ სცენურ გმირთა ცხოვრებას მთავარი როლებს შემსრულებლები: ი. უჩანეიშვილი — ამადეო, ნ. ხომასტრიძე — კარმენი, დ. დვალისვილი — ხოსე, სიკვდილმისჯილი — ნ. მგალობლისვილი, კოლორიტულია — კ. თოლორაია — ალვარესი, უშუალო, ცხოვრებისეულია თ. კილაძის — ანტონიო, ლ. ყარასაშვილის — ესტეფანია. სპექტაკლი „გაროტა“ უკვე მეორე სეზონია თეატრის რეპერტუარში. პრემიერა შედგა 1985 წ. 26 თებერვალს. დღემდე ინარჩუნებს კარგ მხატვრულ ფორმას, ყოველთვის საინტერესოდ და ახლებურად აღიქმება. გამონაკლისი არც 12 დეკემბრის წარმოდგენა ყოფილა, მაგრამ ორიოდ შენიშვნა რიგითი სპექტაკლის მიმართ მაინც გვექნება: ა. ბუაძის (ჩინოვნიკი) იმპროვიზაციით ზედმეტი ვატაცება; ი. უჩანეიშვილის მიერ პარტნიორის უნებლიე შეცდომისადმი აშკარად გამოვლენილი რეაქცია; პარტნიორის (I მოქმედების ფინალი) ვ. კვიციანიშვილის დუბლიორად შეყვანილი ვ. გელაშვილის შესრულებაში დაკარგულია ჭირისუფლის სახის ტიპიური კოლორიტი.

მაყურებლის რეაქცია სავსებით ნორმალურ ფარგლებში გამოიხატებოდა. არ იყო ზედმეტი შეძახილები, უადგილო კომენტარები. საინტერესოდ გადაწყვეტილმა სპექტაკლმა „ეკონია“ მაყურებელსაც გაუღვიძა ინტერესი, სიცილის გვერდით ხშირი იყო სცენის მაგიური ძალის განცდის ძვირფასი წუთები. მაგრამ სპექტაკლი „გაროტა“ ბევრად უფრო დანტერესებულ და თანამოაზრე მაყურებელს იმსახურებს.

მარიამ ჯალაღონია

# გრიბოედოვის თეატრი

„სასიამოვნო ძალი ყვავილით  
და ფანჯრებით  
ჩრდილოეთისკენ“

თბილისის გრიბოედოვის სახელობის რუსულ დრამატულ თეატრში შესულ მყურებელს, უპირველესად, საოცარი სისუფთავე და წესრიგი მოხვდება თვალში. შედგამთ თუ არა ფეხს მის ფოიეში, სადღესასწაულო განწყობილება დაგუფვდება. ამას ხელს უწყობს მომსახურე პერსონალის ყურადღებიანი მოპყრობა, კარგად განათებული დარბაზები, გამაფრთხილებელი ზარის ნაცვლად შემოთავაზებული ვალის ფრაგმენტები.

ჩანს, თეატრის ხელმძღვანელობა ყოველგვარ ღონეს ხმარობს, რომ მყურებლის ესთეტიკური აღქმა შენობაში შესვლისთანავე დაიწყოს.

ამჯერად ვიმყოფებით ე. რადზინსკის პიესის „სასიამოვნო ძალი ყვავილით და ფანჯრებით ჩრდილოეთისკენ“ წარმოდგენაზე. ვერ ვიტყვი, რომ სპექტაკლი „გერმანული სიხუსტით“ დაიწყო (დანიშნულ დროს ოთხი წუთი გადასცდა).

გრიბოედოვის სახ. თეატრში ყველა თაობის მყურებელს შეხვდებით, მაგრამ მათ აერთიანებთ მოკრძალება და ინტერესი. თეატრს მყურებელთა მყარი კონტიგენტი ჰყავს. ეს მყურებელი პუნქტუალური და ერთგულია ამ თეატრისა.

ეს სპექტაკლი უკვე მეორე სეზონია, რაც გრიბოედოვის თეატრის სცენაზე იდგმება, მიუხედავად ამისა, დიდ ინტერესს იწვევს თბილისელ მყურებელში.

სპექტაკლის მხატვრული დადგმის ხელმძღვანელია გ. ჟორდანიანი, დამდგმელი რეჟი-

სორი — ნ. იოფე. ნათელია, რომ რეჟისორები დამდგმელ ჯგუფთან და მსახიობებთან ერთად პატარა ადამიანებზე და ამ ადამიანების ურთიერთობაზე დაფიქრებულან.

სპექტაკლში სულ ხუთი მსახიობი მონაწილეობს. უნდა აღვნიშნო, რომ მათგან სამი (ვ. სიომინა, ე. კუხალიევილი, მ. იოფე) პროფესიული ოსტატობით ასრულებენ როლებს. მსახიობების მეტყველება დახვეწილია, ექსტივულაცია მოქმედებს ერწყმის, არც ერთი მოძრაობა შემთხვევითი არაა და რაც მთავარია, მსახიობებს გააჩნიათ სცენაზე ერთმანეთის მოსმენის კულტურა.

ვ. სიომინას აელიტა მარტოხელა ქალია, მაგრამ იგი თავს ეულად არ გრძნობს. როცა საყვარელმა ადამიანმა მიატოვა, ყვავილი იშვილა და დაუმეგობრდა მას.

რომანის პერსონაჟი გარეგნულად მოუხეშავია, მაგრამ მისი სევდაჩამდგარი თვალები, წრფელი ინტონაცია და სათუთი ურთიერთობა ადამიანებთან, გვარწმუნებენ, რომ ეს ქალია, ვისაც მოყვასის სიყვარული შეუძლია.

ორი საათის მანძილზე ვუყურებთ სიომინას მარტოხელა ქალს და მასთან ერთად განვიცდიტ მისი ღრამის პერიპეტეებს.

ე. კუხალიევილის ფედიას გულუბრყვილო აღსარება, დაფეთებული მოძრაობა, მეოცნებე ინტონაცია პირველ ხანებში სიმპათიას იმსახურებს და ამავე დროს ვგრძნობთ მის უსუსურობასა და გვეჭრა მისი ადამიანური სიკეთისა.

მ. იოფეს დინჯი საუბრის მანერას, ზუსტად განაგარიშებულ მოძრაობებს, ეშმაკურად მოციმციმე თვალებს დიდი დამაჯერებლობა და სცენური სიმართლე ახლავს. ხოლო თ. შოთაძისა და ლ. ლეკვიევილის თამაში მეტ დახვეწას და ემოციურობას საჭიროებს.

განაკა მამაცაშვილი  
ირაკლი ნიკოლაიშვილი

# ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრი

„ღვთიანობის კომედია“

მეოთხე სეზონია, რაც ვასო აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრი წარმატებით წარმოადგენს ი. შტოკის „ღვთაებრივ კომედიას“ (რეჟ. ვ. ნიკოლაძე); ამას მოწმობს ის გარემოებაც, რომ დარბაზი ყოველთვის სავსეა მყურებლით, ასე მოხდა იმ საღამოსაც, 12 დეკემბერს.

სპექტაკლი დაიწყო ზუსტად განსაზღვრულ დროს, 20 საათზე, მაგრამ სამწუხაროდ, მაცურებლის დენადობა არ შემწყვდარა წარმოდგენის დაწყებიდან მთელი 20 წუთის განმავლობაში, რაც, როგორც ჩანს, სრულიად არ აღეგებდათ თეატრის მუშაკებს. ამ გაუთავებელი მიმოსვლით შეწუხებული მსახიობები კი ცდილობდნენ როგორმე ჩაეხშოთ დარბაზში გამეფებული გულის გამაწვრილებელი ზუზუნნი, სკამების ბრაზენი, შრიალი და ხმა მიეწვინათ მსმენელამდე.

სპექტაკლი მოგვეთხრობს სამყაროს შექმნაზე, მამაზღვიერის მიერ ადამისა და ევას თიხისაგან გამოქერწყნაზე, პირველ შეცოდებაზე და სამოთხიდან განდევნაზე, რაც რეჟისორის მიერ საკმაოდ საინტერესოდ არის შეხამებული თანამედროვეობასთან.

შემდეგ კი მთელი წარმოდგენის მანძილზე მაცურებელი ინტერესით მიჰყვება სპექტაკლის მსვლელობას და თავისი ზუსტი რეაქციებით აქტიურად ეხმარება დამდგმელი კოლექტივის ჩანაფიქრს.

მაცურებელსა და სცენას შორის თითქოს სრულიად მოხსნილია ყოველგვარი ბარიერი, ე. წ. მეოთხე კედელი და სცენა და დარბაზი ერთ განუყოფელ სამსჯეროდაა გადაქცეული. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა სპექტაკლის მეორე მოქმედებაში, კერძოდ, მსახიობ ე. მაისურაძის მიერ განსახიერებული ანგელოზ „ა“-ს მოქმედებებით, მეტყველებითა და ზეაწეული ინტონაციებით. მსახიო-

ბი ყოველგვარ ხერხს ხმარობს კომპლექტივის მისაღწევად, ხოლო ნ. პიპინაშვილი, სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედებების ადამი, ოსტატურად ახერხებს მსახიობის შეუფარდოს დარბაზის თვალყურება და ნაყისრი ვალდებულების ასრულებას.

მსახიობი მ. ლორთქიფანიძე, თავისი ნარნარი და კეკლუცი მოძრაობებით საკმაოდ საინტერესოდ ხატავს სცენაზე ბიბლიური პერსონაჟებს — ევას ჯიუტსა და მომხიბლავ სახეს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია სპექტაკლში ახალგაზრდა მსახიობის გ. ქემურტელიძის ანგელოზი „ე“, თავისი არაჩვეულებრივად მოქნილი, ცოცხალი და მეტყველი პლასტიკური გამომსახველობით, მკვეთრი ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობი შთამბეჭდავად უნაცვლებს ერთმანეთს ეოკალსა და პანტომიმურ მოძრაობებს.

და ბოლოს, არ შემიძლია არ აღვნიშნო ერთი გარემოება: იმის გამო, რომ ეოკალური არიები სპექტაკლში თითქმის მთლიანად ჩაწერილია ფირზე, ხოლო მსახიობებს კი უხდებათ მხოლოდ სიმღერის იმიტაცია, მაცურებლის სმენამდე ერთდროულად აღწევს როგორც დაფიქსირებული სიმღერა, ასევე მსახიობის ჩურჩულიც მიკროფონში, რაც ხელს უშლის სპექტაკლის მთლიან აღქმას და აკნინებს წარმოდგენის პროფესიულ დონეს.

თავარ ჭუთათელაძე

## გარიონაჯაგის თეატრი „ჩვენი გაზაფხულის შემოდგომა“

შპპმ ხუთი წელია ძველი თბილისის ერთ-ერთ ულამაზეს უბანში, შავთელის ქუჩაზე არსებობს პატარა თეატრი, რომელიც უამრავ მაცურებელს მასპინძლობს. თეატრი ჯერ ახალგაზრდა და რეპერტუარიც ორიოდ სპექტაკლით შემოისაზღვრება, მაგრამ ინტერესი მისდამი არ ნელდება. ეს იმიტომ, რომ იგი არც ერთ სხვა თეატრს არ ჰგავს.

აქ უჩვეულო სპექტაკლებს მაცურებელთა წინაშე გაითამაშებენ „უჩვეულო“ მსახიობები, რომელთა სულისჩამდგმელია რევან გაბრიაძე. თეატრი 12 დეკემბერს ჩვეული სითბოთი და სიყვარულით მასპინძლობდა თბილისელ მაცურებელს. იმ დღეს მარიონეტების თეატრი ორმაგ დღესასწაულს ზეიმობდა — პრემიერასა და ახალმოსახლეობას.

„ჩვენი გაზაფხულის შემოდგომა“ — ასე ჰქვია მარიონეტების თეატრის ახალ, რიგით მესამე სპექტაკლს, რომლის პიესის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი თავად რ. გაბრიაძეა. მეტად ორიგინალური, მხიარული და



მკვე დროს ნაციონალური კოლორიტით გამბარბი, იუმორით და სარკაზმით აღსავსე სპექტაკლი აგრძელებს თეატრის ტრადიციას. თავისი ხალისიანი და დინამური ელერაღობით, იგი ბევრ რამეზე ჩააფიქრებს მაყურებელს.

სპექტაკლის სათაური სიმბოლურია და წარმოადგენს ავტორთა ზოგადი იდეის მეტაფორულ გამოხატულებას. პატარა ჩიტის ბორია ბრეგვაძის სეველიანი თავგადასავლის ფონზე, რომელიც აღსავსეა უამრავი ფაფერაკითა და სასაცილო სიტუაციით, გამოიყვება თეატრის მოზიკა — სიცოცხლე თავად გაზაფხულა, მაგრამ, როდესაც ადამიანები დაუნდობელნი და ერთმანეთისადმი გულგრილნი ხდებიან, სწორედ მაშინ მოდის მათ ცხოვრებაში შემოდგომა.

მარიონეტების თეატრის სპექტაკლები ყოველთვის გამოირჩევა მაღალი მხატვრულ-ესთეტიკური დონით. არც პრემიერა წარმოადგენდა გამონაკლისს. გაითვალისწინა რა თეატრის სპეციფიკა, მხატვარმა შმაგი შეყვლაშვილმა შექმნა ფერადოვანი, კოლორიტული, სიუჟეტისათვის ზუსტად შესატყვისი ატმოსფერო.

რეჟისორმა და მხატვარმა მაქსიმალურად გამოიყენეს სცენური შესაძლებლობანი. უნდა აღინიშნოს, რომ აღრე დადგმულ სპექტაკლებთან შედარებით ეს წარმოდგენა გამოირჩევა ახალი რეჟისორული მიგნებებით

სპექტაკლის საერთო განწყობილებას ორგანული ფორმა მოუძებნა კომპოზიტორმა ედუარდ ისრაელიძემ. (კონცერტმეისტერი ნანა ავალიშვილი), მუსიკაში გახსნილია პერსონაჟების ხასიათები და სიუჟეტის იუმორით აღსავსე პერიპეტები.

მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი ახალგაზრდულია, მსახიობთა უმრავლესობა უკვე პროფესიული ოსტატობით ვლდობს მარიონეტის ტარების ხელოვნებას. ისინი გამოირჩევიან დახვეწილი ტექნიკით, მარიონეტის სცენური გამომსახველობის ურთულესი ნიუანსების უზუსტესი ჩვენებით. ყოველი მომდევნო სპექტაკლი ნათელი მაგალითია ახალგაზრდა შემოქმედთა იმპროვიზაციული ნიჭისა და იუმორის გრძნობისა. ახალ სპექტაკლში დაკავებულია ხუთი მსახიობი: ირინა აჩბა, ჰამლეტ ჭიჭიაშვილი, ზურაბ ქიქოძე, ივანე შარაშიძე, თეიმურაზ ჯავახიშვილი.

მარიონეტთა მხატვრული სახის სრულყოფაში დიდი ადგილი უკავიათ დრამატული თეატრის წამყვან მსახიობებს, რომელთაგანაც არსებებს დღიდან თანამშრომლობენ მხატვართან. ჩიტ ზორიას აქმოვანებს რამაზ ჩხიკვაძე. მსახიობისთვის ეს რიგით მესამე როლია მარიონეტების თეატრში. იქამდე მან ამეტყველა ყორანი „აღფრედსა და ვიოლეტაში“ და სენო „მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტში“. მსახიობის ტემპერამენტმა, არტისტულობამ, მრავალფეროვანი იმპროვიზაციის უნარმა, მაღალი დონის ვოკალურმა მონაცემებმა საინტერესო ელფერი შესძინეს მარიონეტულ პერსონაჟს. სპექტაკლში კიდევ ერთხელ გამოვლინდა მსახიობის უსაზღვრო შემოქმედებითი დიაპაზონი.

აღსანიშნავია მსახიობ რ. ბოლქვაძის მიერ გახმოვანებული დომნა ბებია, გ. საღარაძის — პროკურორი, ნ. ფაჩუაშვილის — ნინელი, გ. თალაკვაძის — ბაბუა, ი. კავსაძის — ვალტერ კაკაურიძე, რ. ლავკილავა — ადოკატი, რ. თავართქილაძის — მოსამართლე, გ. ქემერტელიძის — ებრაელი.

როგორც ყოველთვის, ამ დღესაც თეატრი ვერ იტევდა პრემიერაზე მოსულ სხვადასხვა თაობის მაყურებელს, რომელთაც ერთიანბნ უსაზღვრო სიყვარული და განსაკუთრებული ინტერესი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებისადმი.

პრემიერა ნამდვილ დღესასწაულად იქცა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სპექტაკლი მომხადდა მაღალ ორგანიზაციულ დონეზე. ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს რეჟისურა, სცენოგრაფია, მუსიკალური გაფორმება, მსახიობთა სამემსრულებლო ხელოვნება და განათების ტექნიკა (მთავარი გამნათებელი თ. სუხიშვილი), რაც გადამწყვეტია მარიონეტების თეატრის სპეციფიკაში.

ნიკო ლავითაშვილი

# თანამედროვე ბალეტის მშვენიება

ეთერ გუგუშვილი

მაია პლისცეკაიას ცხოვრებაში კიდევ ერთი სადღესასწაულო დღე დაუდგა. თანამედროვეობის გამოჩენილ ბალერინას სოციალისტური შრომის გმირის მაღალი წოდება მიანიჭეს.

მსახიობის კიდევ ერთხელ აღიარება ლოგიკური და კანონზომიერია. ესაა ბალერინას ცხოვრების უამრავ გარემოებათა და შესაკრებელთა სინთეზი. იგი ტალანტითა და განუყოვრებლობით XX საუკუნის საბალეტო თეატრის უდიდეს მოვლენად იქცა.

მაია პლისცეკაიას უამრავი აღტაცების გამომხატველი სტრიქონი მიუძღვნეს. ამ სტრიქონებში აღბეჭდილია ბალერინას ხელოვნებით აღტაცება, აღტაცებულნი არიან ყოველივე იმით, რაც მან ბალეტის სფეროში შექმნა თავისი მოძრაობებითა და მშვენიერი პლასტიკური მონახაზით, მგზნებარებითა და ფილიგრანული მუსიკალობით, სულის ტიტანური სიძლიერით და იმპროვიზაციის ნიჭით, ნარნარა ხელებით და მრავალი, მრავალი სხვა არტისტული ღირსებებით, რასაც ვერ ჩამოთვლი, მაგრამ რაც ქმნის მაია პლისცეკაიას სრულყოფილ ფენომენს, რაც განაპირობებს მისი, როგორც ადამიანისა და შემოქმედის იდუმალეობას. ჭეშმარიტად მასზეა ნათქვამი პოეტის სიტყვები:

„შენი მშვენების იდუმალეობა

ცხოვრების ამოხსნას უღრის“.

მაია პლისცეკაიას ხელოვნების იდუმალეობათა ამოცნობა ადვილი როდია. ისინი არ ექვემდებარებიან არავითარ გაანგარიშებებს, არც მათი „თავ-თავიანთ ადგილზე“ დალაგება ხერხდება— ამგვარი ანალიზის ჩატარება მოსაწყენიც კია. მისი საიდუმლოებანი თვით მსახიობში ცოცხლობენ, თავს იყრიან მისი პირველყოფიერების ირგვლივ, მათ ვერ მოიხელთებ და ყოველთვის, როცა კი უახლოვდები, ხელიდან გისხლტებიან, რომ სხვადასხვაგ-

მაია პლისცეკაია





მაია პლისცეკია — ბელი

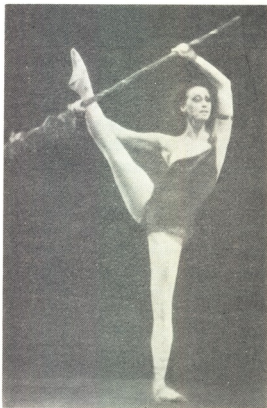
ვარად ავღერდნენ თითოეული ადამიანის სულში, გადმოაფრქვიონ სიკეთე და სინათლე, აგვიჩქროლონ გული და დაიპყრონ იგი.

პლისცეკიას ცეკვა შექმნა მისმა იღუმალეზამ, გვაიძულა დაგვეჩვენებინა, რომ დედამიწაზე არსებობს სასწაული და თანაც სრულყოფილი, არსებობს ხელოვნების ადამიანთა ცნობიერებაზე ზნეობრივი ზემოქმედების, სულის მარადიული ახალგაზრდობის სასწაული.

რა არის ეს, ბედნიერ ვარსკვლავზე დაბადება, ბედის წყალობა? ბუნებრივი ლოგიკის თანახმად, საცხებით შესაძლებელია ამ შეკითხვებს დადებითი პასუხი მოპყვეს, რომ არ არსებობდეს ასევე ბუნებრივი მეორე და უფრო ჭანსალი ლოგიკა. აჯამებ რა ბალერინას ცხოვრების მოვლენებს, სწვდები რა მისი ინდივიდუალური ბუნების საიდუმლოებას, მიდიხარ იმ აზრამდე, რომ ბუნების წყალობამ და ცხოვრების წინასწარ განსაზღვრულობამ კი არ შექმნა სასწაული, არამედ მის კეთილმოქმედებაზე შესაბამისმა გამოძახილმა, ბუნების სიკეთის გააზრებამ, სამყაროსეულ სიმდიდრეთა საკუთარ თავში შემოტანამ, მისი რიტმების აღქმამ და შეგრძნებამ, ცხოვრებაში საკუ-

თარი თავისა და ადგილის დანახვის უნარმა. ზოგჯერ გეჩვენებს ეს ის ზღვარი, რომელსაც ვერცხვად გადალახავს, მაგრამ წამოგვარდნის აზრებას, ასევე წამოვრდ „არღვევს“ თვით ბალერინა — სასწაულების ორბიტაზე გადის მისი „გაცემის“ ფანტასტიური უსაზღვროება, ძიებათა გულმოდგინება, საკუთარი ხელოვნებისადმი თითქმის რიტუალური ერთგულება. მისი აზრი და ნებისყოფა მუ-

მ. პლისცეკია — ეგინა („სპარტაკი“)



დამ დაძაბულია, რასაც შედეგად მოსდევს დაუღალავი სწრაფვა წინ, უფრო შორს, კიდევ უფრო შორს...

ოდესღაც ბელა ახმადულინას უთქვამს: „ადამიანის მოწიფულობა მშვენიერია, მაგრამ ხანმოკლეა იმ დროსთან შედარებით, მის მისაღწევად რომ ხარჯავ“.

ეს სიტყვები მაია პლისცეკიაზე არ არის ნათქვამი, მაგრამ შეიძლება მასაც მიესადაგოს. მოწიფულობისა და სრულყოფის



მ. პლისეცკაია, ე. ბარკინი  
ბალეტში „ვარდის დაღუპვა“

მისაღწევად მან საკმარისი დრო დახარჯა. მაგონდება ბალერინას მიერ განვლილი ცხოვრების გზა პირველი ნაბიჯებიდან (ბედმა ვამილიმა და ამის ცოცხალი მოწმე ვარ) იმ რეალობამდე, დღეს რომ გვაქვს. ამ გზის გავლას სხვას ვერაფერს უწოდებ, თუ არა გმირობას.

არ ვიცი, რამდენმა წელმა განვლო მას შემდეგ, რაც მაია პლისეცკაიას გმირობა დაიწყო. მე მხოლოდ ის ვიცი, დროის დინება მთლიანად დაემთხვა მისი ხელოვნების, ინდივიდუალობის, ადამიანობის და შემოქმედებითი ხასიათის ჩამოყალიბების დინებას. ისიც ვიცი, ჩამოყალიბება რომ წლობით არ ვაკიანურებულა, ყველაფერი გაცილებით უფრო სწრაფად მოხდა, ვიდრე ეს ხდება ხელოვნების ისეთ რთულ დარგში, როგორც ბალეტი. მობრუნება ვერ მოვასწარი, რომ იგი უკვე სენ-სანსის მომაკვდავ გედდ მოგვევლინა. მაია პლისეცკაიას მომაკვდავი, მაგრამ უკვდავი გედი სწრაფად შე-

მოიჭრა ჩვენს ცნობიერებაში და სულში, შემოიჭრა როგორც წამიერი ამოსუნთქვა, როგორც სიწმინდის, სულიერი სიდიადის სიმბოლო, როგორც მარადიული მშვენიერების ხატი. ასე სწრაფად გააოცა მან მთელი მსოფლიო.

მიუხედავად ამისა, მოწიფულობის მისაღწევად საჭირო იყო მეტი შემართება, რადგან თვით მოწიფულობის ცნება უსაზღვროა. ამ შემთხვევაში, როგორც ამბობენ, თითოეულს თავისი ეძლევა, თითოეულს აქვს განუსაზღვრელი უფლება საკუთარი მოწიფულობა ისე გაიგოს, როგორც მას ესმის.

პლისეცკაიამ ეს უფლება ისე გამოიყენა, როგორც პირადად მას, პლისეცკაიას ეკადრებოდა. იგი სწრაფად და როგორცაღ მთელი დღე დაღვანად გადაიქცა მოვლენად საბალეტო თეატრის ცხოვრებაში. მან ერთმანეთის მიყოლებით შეასრულა ისეთი რთული პარტიები, როგორცაა მაშა—ჩაიკოვსკის „შჩელკუნჩიკიდან“, რაიმონდა — ა. გლაზუნოვის იმავე სახელწოდების ბალეტიდან, მირტა „უიზელიდან“, სამი ფერია — იასამნის ფერია, ფერია ვიოლანტა („მძინარე მზეთუნახავიდან“) და შემოდგომის ფერია („კონკიადან“). ეს პარტიები იმიტომ კი არ იქცნენ მოვლენად, რომ შემსრულებლის ცეკვის ფილიგრანობა მთლიანად შეესაბამებოდა კლასიკური და აკადემიური სტილის ტრადიციებს (ბოლოს და ბოლოს, მაია პლისეცკაიამ ხომ კლასიკური ცეკვის ჩინებული სკოლა გაიარა, თანაც საბალეტო კლასიკის ისეთი გამოჩენილი ოსტატების ხელმძღვანელობით, როგორებიც არიან ე. გარდტი, მ. ლეონტიევა, ა. მესერერი. პ. გუსევი, მ. სემიონოვა და ბოლოს ა. ვაგანოვა), არამედ იმის გამო, რომ აკადემიზმსა და კლასიკაში მძაფრად



შეიჭრა თვით პლისეცკიას სტილი, მისი „მე“, მისი განუმეორებელი ინდივიდუალობა, რომელსაც არავისაგან არაფერი უსცხვება და არავის არ გავს. ამ პირველ საბალეტო პარტიებში (მათ შორის ისეთი პარტიებიც იყო, მისი შემოქმედების მწვერვალად რომ იქცა — ოდეტა-ოდილია, ზარემა, კიტრი — და ყველაფერი ეს განახორციელა სულ რაღაც ხუთ-ექვს წელიწადში) უკვე იჩინა თავი შემოქმედის მოღვაწეობის იმ განუზომელმა სიღლიდემ, რაც მასიურად მოქმედებს მაყურებელზე და სამუდამოდ რჩება მის მეხსიერებაში.

ჩემს წინ მიაა პლისეცკიას აურაცხელი, წლობით შეგროვილი ფოტოსურათი დევს. ესაა

ამონაჭრები გაზეთებიდან და ჟურნალებიდან, ლია ბარათოვი, მის მიერ ნაჩუქარი ფოტოები, მასზე დაწერილი ფოტო-ილუსტრაციები. ეს არის მსახიობის მიერ განვლილი გზის დრაგმენტები, ეტაპები, მათგან შედგება მთელი მისი ცხოვრება. ფოტოაპარატის ობიექტივმა საუკუნოდ აღბეჭდა ქალაღზე მისი ფრენა, არაბესკები, ტრიალი, ხელის მტევენების აჩნევა, მშვენიერი და განუმეორებელი აღნაგობა. აკვირდები ფოტოსურათებს და თითქმის ხელშესახებად გრძნობ, როგორ ცოცხლდება ყოველი მოძრაობა, როგორ სუნთქავს და როგორი „მოიფროია“ მისი ცეკვა. აი, აგერ, ავბედითი ფრინველივით მინავარდობს მაღლა, მკლავები და ხელის მტევენები მოუქნელად და კანდიერად გაუშლია და დაბრძანებულა სპილენძის მთის მეუფის დანილას მხარზე (პატონი), აი, აგერ კი, სასოწარკვეთელ ფრიგის თავი დაუდვია იდაყვში მოხრილ ხელზე, მეორე ხელი კა უმწეოდ გაუშლია და პუანტებზეა გაშვებული. აი, კიდევ ფოტო, თავაწყვიტილი ვაკხანალიის მონაწილე ქალი „ვალპურგის ღამიდან“. მთელ მის გარეგნობაში, ხელების აჩნევაში, ფეხების დინამიკაში, ტუჩების ქედმაღლურ მონახაზში, ფართოდ გახელილი თვალების ბრწყინვაში ისეთი დაუდგრომლობა და აღვირახსნილობა შეღავნდება, თავის გზაზე რომ ყველაფერს წაღეკავს. აი კიდევ, წარმოსადგვი, მაგრამ ლალი, ქალური მზეთუნახავი მაღლა აჩნეული ხელებით რ. შჩედრინის „კუზიანი კვიციდან“. აი, აგერ კი ამაყად დგას თავაწეული, შავ მოსასხამში გახვეული ჯულიეტა. როგორ იგრძნობა მისი ზესწრაფვა, თითქმის თვალნათლივ ხედავ, როგორ იწყება მისი ცნობილი გავლა

მ. პლისეცკია — კარმენი („კარმენ-სილიტა“)



თეატრის ავანსცენაზე დახურული ფარდის წინ.

აი, კიდევ მისი ფრენა, მისი ნახტომები, რამდენია ეს ნახტომი და როგორ არ გვანან ისინი ერთმანეთს. ჭოლეტას, სულ ახალგაზრდა გოგონას გოქმაყურ-დაუდევარი ნახტომი; მირტას სიკეთითა და კეთილშობილებით აღსავსე ნახტომი; ლაურენსიას მტკიცე, ძლევათსილი, მომწოდებელი ნახტომი; ოდილიას შმაგი, თამამი, თითქოსდა მსხვერვალი ტალღის მიერ წარმოშობილი ნახტომი; ოდეტას სევდიანი, ფიქრობიერი და პოეტური ნახტომი; ზარემას ტრაგიკულად მრისხანე, „გულის გამგმირავი“, მქენივარე სასოწარკვეთილებასავით მძაფრი ნახტომი; იგი კი არ იხვეწება დამითმეთ გირეთო, არამედ ამას გააფთრებით, თითქმის გონდაკარგული მოითხოვს... მთელი ეს შტრიხები, ნიუანსები, სულის უნატიფესი მოძრაობა, მგზნებარება, კანდიერება, გააფთრება, სევდა, საზეიმო განწყობილება და კიდევ მრავალი სხვა პლისეცკიას ცეკვაში თავის „უკიდურეს“ სახიერებას იძენს და თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, უკიდურეს გამოშხატებლობამდე მსხვილდება. ამიტომაც აქვთ მათ დიდი მნიშვნელობა, ამ მნიშვნელობის შემდეგ კი განსაკუთრებული სხივმფინარება და ყოვლისდამმორჩილებელი დამაჯერებლობის ძალა.

უკიდურესობის ბეჭედი აზის მის არა მარტო ერთ რომელიმე კონკრეტულ პარტიას — როცა გავაჩნია უნარი აპოგევამდე აიყვანო ემოციები და ხორცი შესასხა მათ — არამედ უკიდურესობამდე მიყვანილი მრავალგვარი სტილისტური ხერხებიც, პოლარულად განსხვავებული თემებიც და მუსიკალური მონაცემების სინთეზიც. პლისეცკიას მიერ სცენური აღმოჩენების მრავალმნიშვნელობა და პოლარულობა

ყოველთვის წარმოაჩენენ ხოლმე მისი აქტიორული ბუნების უცნაურობას და არაორდინალურობას, ერთმანეთისაგან განსხვავებული საწყისების „კონცენტრირების“ უნარს, რაც ვლინდება ბალერინას აღნაგობაში, მისი სხეულის პლასტიკაში, ხელების, ხელის მტევენების და ტერფების მოხრილობაშიც კი, ვლინდება მის შინაგან განწყობაში, ერთი სიტყვით, ყველაფერში, რისგანაც შედგება ცეკვის და არა რაიმე მისი მსგავსის ცნება. იმავე მრავალმნიშვნელობას და პოლარულობას ვაპყავს პლისეცკიას რომელიმე ერთი (ერთადერთი) თემის, განწყობის, მოძრაობათა გამოშხატებლობის ჩარჩოებს მიღმა. ხომ იყო ერთ დროს ვაგრცელებული აზრი (მისი გამოძახილი აქა-იქ ახლაც გვხვდება). თითქოს პლისეცკიას სამყაროსათვის დამახასიათებელია ახლებული ფრენა, ძლევათსილუბის, გააფთრების, აქტიურობის, შემტევი ცეკვის აღმაფრენა, პეროიკული სახეების შექმნა, ვიდრე ცეკვის „ხმადაწეული“ ელემენტურობა, რბილი ელერადობა, ცეკვის ნარნარად, ლირიკული განწყობით განვითარება. მაგრამ საკმარისია გავისხენოთ პოპულარული მომაკვდავი გედი და ქალი ვაკხანალიდან, ოდეტა და ოდილი, ეგინა და ფრიგია ა. ხაჩატუროვის „სპარტაკიდან“, საკმარისია ნახო დღეს ვარდისა და კარმენის სიკვდილი (ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით ცხადყოფს ბალერინას თანამიმდევრულ ხასიათს, მის ერთგულებას საკუთარი ვატაკებისადმი), რომ დარწმუნდეს, რამდენად არასწორია ვაგრცელებული აზრი. მომაკვდავ ვარდში შერწყმულია ბალერინას სულის გამჭვირვალე სიწმინდე და პირველყოფლობა, მოძრაობათა მშვეიდი თანაზომიერება და გაადამიანებული ვარ-

დის შინაგანი შეცნობის სიღრმე, მისი არსის ფილოსოფიური გააზრება. ბიზე-შჩედრინის კარმენში იგივე ძლიერი ენებათაღელვა ფეთქავს, იგივე მგზნებარება, იგივე გრძნობათა დაუოკებლობა და პლისეცკაიასათვის ახალი, სტილიზირებული, ცოტათი უხეში, მაგრამ დახვეწილი, ზოგჯერ კი ცეკვის „მჩხვლეტავი“ მანერა.

თუ შეიძლება ვილაპარაკოთ იმაზე, რომ პლისეცკაია ბედნიერ ვარსკვლავებს დაბადებული, ეს უპირველეს ყოვლისა გამოვლინდა პარტიების სიუხვეში და ამ-

დენად დაუღალავ შრომაში ამის ნაკლებობას იგი ნამდვილად არასოდეს არ განიცდიდა. ე. წ. მუშაობა, შრომა, ესეც ზნეობის ნაწილია და არა მარტო კლასის ყოველდღიურ 45 წუთში არ ეტავა, არამედ გრძელდება ყოველ საათს, ყოველ წუთს, ყველგან — ქუჩაში, სტუმრობის ვაჟს, სარეპეტაციო დარბაზში, ადამიანებთან შეხვედრისას, ქალაქიდან ქალაქში, ქვეყნიდან ქვეყანაში მოგზაურობის დროს, ერთი სიტყვით, გრძელდება მთელი სიცოცხლე.

მართლაცდა, მისი ხელოვნება — ეს ხომ მთელი სიცოცხლეა. და არა მარტო მისი, მია პლისეცკაიასი, არამედ ეს არის მთელი საბჭოთა ბალეტის სიცოცხლეც, რასაც მია რწმენითა და სიმართლით ემსახურება და რის გარეშეც იგი ვერ იარსებებს.

ბედმა მია პლისეცკაიას კიდევ ერთი რამ უწყალობა — ესაა შეხვედრები და ურთიერთობები საბალეტო თეატრის გამოჩენილ ადამიანებთან, მათ შორის ისეთ კორიფეებთან, როგორებიც იყვნენ და არიან კ. გოლეიზოესკი და ა. მესერერი, ლ. იაკობსონი და ლ. ლავროესკი, ვ. ჭაბუკიანი და რ. ზახაროვი, ი. გრიგოროვიჩი, ა. ხაჩატურიანი, ი. მოისევი, რ. სიმონოვი, ა. ეფროსი, ლევენტალი და მრავალი სხვა (ყველას ვერ ჩამოთვლი). სხვადასხვა დროს ისინი ბალერინას გვერდით ედგნენ, ესმარებოდნენ მას რჩევით და მგობრობდნენ მასთან. იგი მთავულუხვად უზიარებდა საყუთარ დიქრებს, მხატვრულ გატაცებებს, ბრწყინვალე ტალანტს, გულის ნაწილს. ყოველივე ამან მას შეუქმნა ხელსაყრელი პირობებიცეკვა ისეთ საინტერესო ბალეტმაისტერებთან, როგორები-

მ. პლისეცკაია — ქალწული-მეფე (კუზნაი კვიციანი)



ცაა როლან პეტი, მორის ბეჟარი, ჯ. რობინსი, ალბერტო ალონსო და მისი შემოქმედებითი პალიტრა გამდიდრდა მომკაცდავი ვარდის, ასივლორა დუნკანის მელოდიის (მ. რაველის „ბოლერო“), ლედას („ლედა“) და კარმენის სახეების შექმნით, გარკვეული თვალსაზრისით გავლენა მოახდინა პოლოხოვას სახის შექმნაზეც ა. ეფროსის ტელეფილმში „გაზაფხულის წყლები“.

მაგრამ მიაა პლისეცკაიას ყველაზე მეტად ბედმა იმაში გაუმართლა, რომ იგი თანამშრომლობდა როდინ შჩედრინთან, გამოჩენილ საბჭოთა კომპოზიტორთან, ბრწყინვალე ინსტრუმენტალისტთან და უდაბვეწილეს მუსიკოსთან. სწორედ ამ თანამეგობრობამ გააფართოვა საბალეტო ჟანრის შესაძლებლობანი და ჩარჩოები, შეიტანა მასში სრულიად ახალი პოეტური ნაკადი და მიაა პლისეცკაია წარმოაჩინა როგორც ბალეტმაისტერი და საბალეტო სპექტაკლების დამდგმელი, დაანახა მას ახალი პორიზონტები, მოუტანა ახალი ნათელმზილველობა და აღმაფრენა.

მაგრამ მართლა ახალი? განა მიაა პლისეცკაია ისეთივე არ დარჩა, როგორც არის თავის ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი მაქსიმალიზმით, ძიებისა და ქმედების დაუოკებელი წყურვილით, მისი ცეკვისათვის დამახასიათებელი სტიქიური, მჩქეფარე და საზეიმო განწყობილებით, იმის უნარით, რომ ცეკვის სტიქიაში შეიტანოს არა მარტო მოძრაობები, ფრენა და პლასტიკა, არამედ სულიც, ადამიანის შინაგანი ბუნებაც და გაცემის ბედნიერებაც?

ღიახ, ყველაფერი ეს ასეა. და მინც, ახლის ნიშნები მის ხე-

ლოვნებაში ახალ რეპერტუართან ერთად მოვიდა და ამ რეპერტუარისადმი სრულიად ახალმა დამოკიდებულებამ განაპირობა მისი კიდევ უფრო ღრმად წვდომა ცხოვრების რთულ კონფლიქტში. ვიდრე ეს ადრე ხდებოდა, რაც მისგან განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვდა.

ასე დაიბადა „თოლია“ და „ანა კარენინა“ და მათ შვეს პლისეცკაიას ორი სცენური შედეგრი — ნინა ზარეჩნაია და ანა. ამ სპექტაკლებმა დაგვიდასტურეს მუსიკალურ-საცეკვაო პარტიტურის გასაოცარი თანხვდომა ტოლსტოისა და ჩეხოვის პირველწყაროსთან, მათი ნაწარმოებების სრულიად ახალი ფორმით ხორცშესხმული კავშირი ბალეტთან.

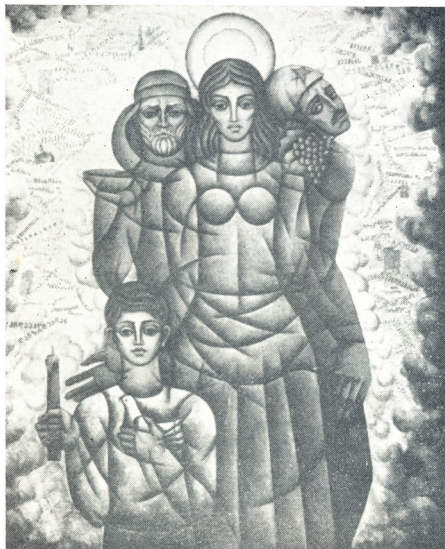
და, აი, დადგა დღესასწაულიც, მიაა პლისეცკაიას დღესასწაული, მისი იმ გმირების დღესასწაული, რომლებთან ერთადაც მან ხელიხელჩაკიდებულმა გაიარა თავისი გზა ხელოვნებაში და ახლა ისინი — ამყანი, ქედუნჩენი, ძლიერნი და ვაჟკაცურნი მსოფლიოს საბალეტო თეატრის კვარცხლბეკზე შემდგარან და სამუდამოდ იმკვიდრებენ ადგილს ამ ჟანრის თეატრის ისტორიაში. ამ პოეტური აღმაფრენით გამსჭვალული დღესასწაულის ზემოთ, როგორც ემბლემა, როგორც სიმბოლო, მოსჩანან განუმეორებელი „მიაას ხელები“, რომლებიც სიმღერებს მღერიან და როგორც დიდ ხელოვნებას არ უღევს ზღვარი, ასევე ამ სიმღერებსაც.





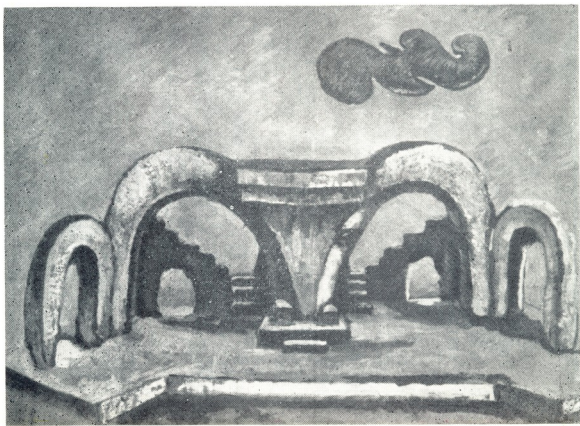


გ. პაპიძე. დეკორატიული ლანგარი „სვანეთი“  
ზ. წულაძე. ხსოვნა გულისა





ბ. კვაჭაძე. დაუშთავრებელი სურათი  
ა. ფილპოვი. დეკორაციის ესკიზი სპეტაკლისა-  
თვის „აეტი“







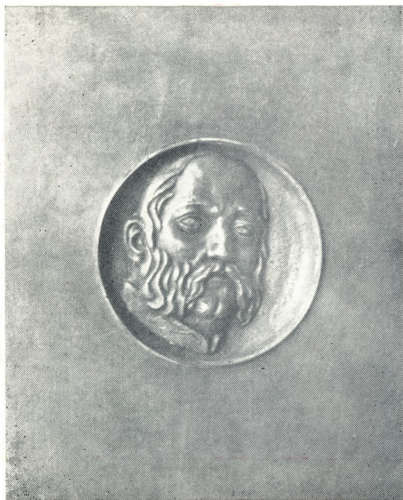
მ. ხალვაში. ბედნიერი ბავშვობა  
ს. ართმელაძე. მესაზღვრეები



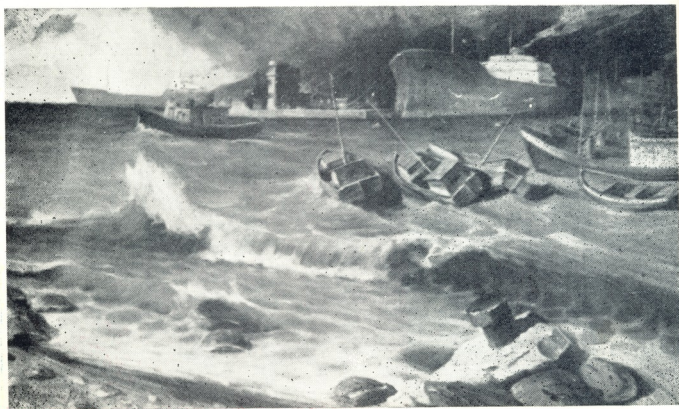




გ. ფუტკარაძე. გაწოილი აუ-  
არაში  
ქ. ხოლუაშვილი. ინჟინერი  
ჭალის პორტრეტი



თ. ლლონტი. გრიგოლ ორბელიანის პორტრეტი  
ნ. მარტინოვი. წვიმის შემდეგ





ფ. კაკაბაძე. ბელნიერი ოჯახი  
ე. გურგენიძე. ზღვა და სიცოცხლე





## როგონა საბანაძე

აჭარის უმშვენიერეს მიწა-წყალზე პროფესიონალ მხატვართა მოღვაწეობა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ იწყება. 30-იანი წლებიდან აქ უკვე მრავლდებიან სხვადასხვა დარგის შემოქმედნი, თბილისის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულნი. კადრების მომზადებაში ნაყოფიერი როლი შეასრულა ბათუმის სამხატვრო სასწავლებელმაც (1936-42). აჭარაში მომუშავე მხატვრები სულ უფრო ხშირად მონაწილეობენ რესპუბლიკურ გამოფენებზე, აწყობენ საკუთარ კოლექტიურ გამოფენასაც. უკვე 1939 წელს საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირთან ყალიბდება აჭარის განყოფილება, ხოლო 1941 წელს, საბჭოთა საქართველოს 20 წლისთავზე თბილისში გაიმართა ამ კოლექტივის ნამუშევრების პირველი გამოფენა. შემდგომი პერიოდების ვრცელი ექსპოზიციებიდან საყურადღებოდ მოვლენებად იქცა 1957, 1959 და მომდევნო წლების გამოფენები. მაღალ პროფესიონალიზმთან ერთად ამ გამოფენებზე საკუთარი შემოქმედებითი სახე აჩვენეს ფერმწერლებმა—შოთა ზამთარაძემ, შოთა ხოლუაშვილმა, გივი მეგრელიძემ, თეატრის მხატვარმა ანტონ ფილიპოვმა, მოქანდაკეებმა — მამუდ ბოლქვაძემ, ტერენტი ჭანტურიამ, გრაფიკოსებმა დურსუნ იმნაიშვილმა, ალ-

ექსანდრე მესხმა, ვალერიან ილუშინმა და სხვებმა.

საღღისოდ აჭარის მხატვართა კოლექტივი საგრძნობლად გაფართოვდა, ნაყოფიერად მონაწილეობენ ისინი რესპუბლიკურ, საკავშირო თუ სასოფლო-სამეურნეო საქმეებში მონაწილეობენ ისინი რესპუბლიკურ, სამართულ სამხატვრო გამოფენებზე. საინტერესო აღმოჩნდა აჭარის მხატვართა ბოლოდროინდელი გამოფენაც, რომელიც „მხატვრის სახლში“ გაიმართა. როგორც ყოველთვის, მათ შემოქმედებაში ძირითადი და წამყვანი ადგილი უკავია თანადროულობას, ხალხის ცხოვრებას, მის მეომრულსა თუ შრომითს შეგარებებს, ამ კუთხის წარმტაც პეიზაჟებს, სახლვით პანორამას. ამჯერადაც ბათუმელ მხატვართა ნაწარმოებები თემატური და ეპიკური მრავალფეროვნებით იქცევა ყურადღებას.

რესპუბლიკის დამსახურებელი მხატვრის შოთა ხოლუაშვილის შემოქმედება კარგადაა ცნობილი. ნიჭიერი ფერმწერლის მრწამსი, ხელწერა, მრავალმხრივი ინტერესები კვლავ გამოჩნდა აქ წარმოდგენილ ტლოებში, რომელთა შორის იყო ფსიქოლოგიურად მეტყველი სურათი „1921 წელი აჭარაში“, ხოლო საიუბილეო გამოფენაზე „ყრილობიდან ყრილობამდე“ ექსპონირებული სურათი „შრომითი სემესტრი“ (რომლის ფერადი რეპროდუქცია აჭარის მხატვართა კავშირის მიერ იქცევა)

კვლავ მეტყველებს ფერმწერლის აქტიურ დამოკიდებულებაზე ჩვენი თანამედროვეობის მოვლენებისადმი.

ცხოვრებისეული სიმართლით, სათელე ფერადონებით ხსიათდება საქართველოსა და აჭარის ასსრ დამსახურებული მხატვრის ნ. იაკოვენკოს მიერ შესრულებული სხვადასხვა ეპიზოდის სურათები. მისიხანე მტერზე — გერმანულ ფაშოზმზე გამარჯვების სიხარულს გადმოსცემს მისი ახალი ტილო „გამარჯვება“.

ისევე როგორც წინამორბედი ნამუშევრები, ინდივიდუალური ხელწერითაა აღბეჭდილი ხ. ინაიშვილის ტილოები „ტყისმჭრელები“ და „ნატურმორტი“. პორტრეტის კარგი მონაცემები გამოავლინა ახალგაზრდა მხატვარმა ქ. ხოლუაშვილმა „ინჟინერი ქალის პორტრეტში“.

„მხატვრის სახლი“ გამართულ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყვნენ მთელი რიგი ფერმწერლები, რომელთა შემოქმედებასაც კარგად იცნობენ თბილისელები, მათ შორის შ. ზამთარაძე, ს. ართმელაძე, მ. ხალვაში, ი. მარტინოვი, გ. ფუტყარაძე, გ. ტულუში, ა. ბაკურაძე, ზ. წულაძე, ვ. ბესელია და სხვები.

სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებშიც — ქანდაკებაში, გრაფიკაში, დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებაში, თუმცა იყო რიგი საინტერესო ნამუშევრებისა, მაგრამ მთლიანობაში გამოფენა სათანადო სისრულით ვერ ასახავდა აჭარის მხატვართა შესაძლებლობებს.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მკითხველებს ვთავაზობთ ნამუშევართა რეპროდუქციებს ამ კოლექტივის ბოლოდროინდელი გამოფენიდან.



შარშან ერევანში ჩატარდა შექმნილი მხედვეთი დაღმგული სექტაკლები ფერადი. საქართველოს თეატრებმა დაყრდნობა უჩვენეს სამი სექტაკლი: სოხუმის აფხაზერმა თეატრმა — „მეფე ლირი“, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა — „ოტელი“ და თბილისის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა — „რომეო და ჯულიეტა“.

ფურცალი „ტიტან“-ში (№ 11; 1985 წ.) გამოქვეყნებული ნინა ველდოვას წერილის იმ ნაწილს, სადაც შეფასებულია საქართველოს თეატრების შემოქმედება.

შეშსპირზე, არსებულ კრიტიკულ ლიტერატურაში გავრცელებულია აზრი, რომ მის ტრაგედიაში სიყვარული იშვიათად გვევლინება ფატალურ და დამღუპველ ძალად. მართლაც, კრიტიკოსები დასძენენ, არსებობს „ოტელიო“, მაგრამ ამ ტრაგედიაში, აზუსტებენ ისინი, საქმის არსი გრძნობის შეურაცხყოფაშია და არა სიყვარულში და ამ მხრივ მხოლოდ „რომეო და ჯულიეტა“ წარმოადგენს უნიკალურ ნაწარმოებს. „ოტელიოს“ კონფლიქტის ამგვარი შეფასების უარყოფა სულ უფრო ჭირს, მაგრამ დროა შევიკნოთ, ოტელი იმდენად არ შეურაცხავია იმ ქალს, რომელსაც უყვარს, რამდენადაც აქ საქმე გვაქვს ამ გავრცელებული აზრის ერთ ადგილზე ტრიალთან. და შეიძლება ამ შეკრული წრის გარღვევა პირველად სცადა თანამედროვე რეჟისორმა, კერძოდ კი თემურ ჩხეიძემ. იგი „ოტელის“ კითხულობს, როგორც სიყვარულის ფატალურ ტრაგედიას, ცხადია, თავდაჯერებული სითამამით ცვლის „ოტელის“ თითქოსდა უცვლელ კონცეფციას. ჩხეიძე „ოტელის“ იმ პიესათა რიცხვს აკუთვნებს, სადაც ქალის დიდი სიყვარულია აღწერილი და ამის შედეგად ქმნის შემდეგ თანამიმდევრობას: ჯულიეტა, კორდელია, დეზდემონა.

ეს რომ გავიგოთ, მიუბრუნდეთ კორდელიას. სიყვარული რომ სულის ღვთიური შინაარსია, არსებობს დიდი საშუალება, რაც აღმინებმა დაკარგვს, ამაზე ცხადად მეტყველებს ლირისა და მისი ქალიშვილის ფატალური დაღუპვა. შეიძლება არავითარი წიკდომა არ დაეფუთათ თუ ვიტყვი, რომ „მეფე ლირი“ უფართოესი ნაწარმოებია, მასში ცხოვრების ბევრი პრობლემა დაფარული, ხელისუფლება დაპირისპირებულია უხვლისუფლებობასთან. ჭირვეულ მბრძანებელს სწორედ ის ხვედრი ხვდა წილად,

# საქმიანი მოგზაურობა თეატრის დღესასწაულზე

ნინა ველეხოვა

თვით მან რომ განუშადა საკუთარ თავს. მაგრამ მოდიოდა დავაბოთ სმენა და ყურადღება, როცა გვესმის ან თვითონ წარმოვთქვამთ სიტყვებს — მეფე ლირი. ვანა მართალი არაა, რომ მის სახელთან ერთად მაშინვე გვინდა წარმოვთქვათ მეორე სახელი — კორდელია. ლირი და კორდელია — აი, სად გადის ამ ტრაგედიის მაგისტრალური ხაზი. ლირი და კორდელია — შეიძლება ეს არის ყველაზე დიდი გრძნობა ადამიანების გრძნობათა შორის, რადგან ეს არის შექმნილის შემქმნელისადმი სიყვარული, სიყვარული ძალისა სისუსტისადმი, დიდესლოვნებისა სულმოკლეობისადმი, მომავლისა წარსულისადმი. სახელი კორდელია ისევეა შერწყმული ლირთან, როგორც ჭულიეტა რომეოსთან, მაგრამ კორდელიას სიყვარული უფრო უანგაროა, ესაა ქალიშვილის სიყვარული მამისადმი და მშვენიერია იმით, რომ ეგოიზმისაგან თავისუფალია.

მეფე ლირის ტრაგედიის გამო უფრო მეტად იწყებენ ტვიზს, ვიდრე „რომეო და ჭულიეტას“ გამო. „მეფე ლირზე“ ისეთი კონკრეტული იყო წამოყენებული, რომ მათი უაზრობისაგან თმა ყალბზე გიდგებოდა. მაგრამ არცერთ სხვა ტრაგედიაში არ იხსნება ლირის „სიღრმე“ ისე, როგორც ამ ნაწარმოების ზუსტ, დაუღვარებელ წაკითხვაში. ეს ტრაგედია გვახსენებს ადამიანის სიყვარულის დაუფასებლობას, რის შედეგადაც თვით ისტორიულმა პროგრესმა თავის პირველდაწყებითი დანაგროვებით გამოიწვია იდეალების გაკოტრება, ანგარება, ომი და ის ზნეობრივი თავაშეკლებლობა, როცა ყველაფერი ნებადართულია. სოხუმის ქანბანს სახელობის თეატრის „მეფე ლირში“ შეინიშნება მონუმენტური სტილის სიმკაცრე და ფოლკლორული უბრალოების ლაკონიურობა. თავიდან ისეთი გრძნობა გვიჩნდება, რომ ვუყურებთ ძველ თქმულებას დესპოტ მეფეზე,

შემდეგ „მეფე ლირის“ სტილში ვგრძნობთ დაფარულ შრეებს, ესაა უბრალო, ანდა თითქოსდა უბრალო თქმულება. როგორც ფბუსლავევი წერდა, ლეგენდა (ზღაპარი) ხომ „ნოვოლირებული მოვლენა არაა ჩვენი დროის სხვადასხვაგვარი პოლიტიკური და საერთო პრაქტიკული იდეებისაგან“ (ფ. ბუსლავევი, ხალხური პოეზია, ისტორიული ნარკვევები, 1887). შემთხვევითი არც ისაა, რომ ლეგენდა ამაზე, რომელიც ვერ მიხვდა, რომ მისი არამწვერმეტყველი ქალიშვილის აღსარება გულწრფელია და იგი სახლიდან გააგდო, ფართოდ იყო გავრცელებული ხალხურ შემოქმედებაში.

რეჟისორი დ. კორტავა არ მიმართავს დეკორულ სტილიზაციას. ლაპიდარული „უხეში“, მონუმენტური სტილი მას იმიტომ გამოუღის, რომ სპექტაკლში არის რაღაც ისეთი, რაც ახსანიანებს ძლიერ აფხაზურ სახალხო თეატრს. რომელმაც დღემდე ვერ მიიღო მოდერნიზმის მოდური ენა, რაც, როგორც ჩანს, მიიღო „რომეო და ჭულიეტას“ შეკინსეულმა დაღვამ, რის გამოც აცდუნეს ნიჭიერი, მაგრამ არამდგრადი ატიკიმივევი.

„მეფე ლირის“ მოქმედების დრო შკლოვსკის ვადაქონდა ინგლისამდელ, ბრიტანიამდელ ეპოქაში. ეს არის შორეული წარსული, ის დრო, როცა იწყება ოჯახის პატრიარქალური გვირგვინისა და ერთოჯახიანობის რღვევა. შკლოვსკი მტკიცედ მოითხოვდა კორდელიას პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის პერსონაჟად. ქალის ძირითად სახედ აღიარებას, რადგან მისგან მოდის ის ძაფები, თანამედროვეობის მრავალ მწვავე პრობლემას რომ უკავშირდება.

შექსპირის ტრაგედია ამბობს, ლირი მხოლოდ მაშინ იყო ძლიერი კაცი, როცა მისი გული სხვის გულთან ერთად ძეგრდა. ეს იყო მისი ქალიშვილის გული. შექსპირ-



მეფე ლირი — შ. ფაჩავა

რის შემოქმედებაში ქალიშვილის მამისადმი სიყვარულს დიდი ადგილი უჭირავს. ვაიხსენოთ თუნდაც ის, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მას „ვენეციელი ვაჭრისათვის“, „ოტელოსათვის“ (დელდემონა და ბრახანციო), „აურზაურისათვის...“ (გერო და ლეონტი), „ჰამლეტისათვის“ (ოფელია და პოლონუსი) და ასე შემდეგ. ეს არის სიყვარულის დრამატული სახეგვარობა, რომელიც გამანადგურებელ ღარტყმებს განიცდის. კორდელიასთან კავშირის გაწყვეტის შემდეგ ლირი კარავს ყველაფერს: ძალას, ხელისუფლებას, მიწას, სიმდიდრეს, წარმატების მიღწევის უნარს. დები შექსპირს იმიტომ ყავს ტრაგედიაში გამოყვანილი, რომ ცხადპყოს ლირის ეს უშეწობა, დაგვანახოს მისი შესაძლებლობის უკანასკნელი ზღვარი, დაგვარწმუნოს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მის დასაცავად ისეთ დაუნახავ მოძრაობას, როგორც ქალიშვილის მისადმი სიყვარული იყო. სწორედ რომ დაუნახავ მოძრაობას, რადგან კორდელიას არ უნდა გამოამკლავნოს სიყვარული, იგი ამბობს, მამა ისე მიყვარს, როგორც ამას ჩემგან მოვალეობის გრძნობა მოითხოვსო. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იყო დამცველი, ეს არის მოვალეობა თვით ცხოვრების წინაშე, რადგან დაცვა ეწინააღმდეგება სიხარბეს, მანკიერებას, დამანგრეველ ინტინქტებს და ადამიანების გაერ-

თიანების დამღუბველი საწყისების — ანგარების, ომის, ყოველსუფლებიანობის — შექმნა. ეს გამოხატულია ორივე მხარეში, რომ საშინელი და თეატრის მიგონა და დევ ამოუხსნელი გონერილასა და რეგანას სახით. მსახიობებმა ს. აგუმამ და ე. კოლონიამ ამ სახეებში რაღაც არსებითი დაინახეს. ორივე ბუნებრივი, დაუოკებელი ინტინქტების მატარებელია, მათთვის დამახასიათებელია ფსიქოლოგიური დაუნაწევრებლობა, ემოციურობის ბიოლოგიური ფორმა სწორედ ამგვარი, ზნეობრიობისაგან თავისუფალი ემოციურობა ხდის მათ იმგვარი შინაგანი წყობის გმირებად, როგორებზედაც მეტყველებს ძველი ლეგენდა, რომელმაც მათი სახეები დაგვიხატა. ორივე ქალის თვალუბიდან იშორება ბოროტმოქმედების თითქმის შეგნებული ზეიმი, აკრძალვის უცოდინარობა. ისინი ძლიერნი, ნადირივით მოქნილნი არიან და მზრებზე შემოხვეული აქეთ ლირის ორად გაყოფილი სამეფოს რუკამხატვარმა ე. კოტლიაროვმა ზუსტად მიაგნო ილუსტრაციის ალგორითთან შერწყმის აუცილებლობას. საერთოდ, მხატვარმა ამ სპექტაკლში შესძლო ჰაერის გამოხატვა, სწორედ რომ ჰაერისა, რადგან სცენაზე არაერთი დეტალები არაა — არც ყრუ ნაბირი, არც უტნობი ნავმისადგომი, სადაც ბანკონოს ტალღების ყრუ ხმაური, დაჭრიან ჭარბები, ბუნდობს შიში და არ ჩანან ადამიანის მიერ გავალული ბილიკები. სპექტაკლის გასათამაშებელ მოედნად მან აქცია პირამიდის მსგავსი ფიცარნავი. ეს ფიცარნავი ისე გარდაიქმნება ხოლმე, როგორც ამას მოქმედების განვითარება მოითხოვს და ამავე დროს არცერთ ეპიზოდში არ არღვევს უკაცრიელი უდანოს უდაბურობას. უნდა ითქვას, რომ ამ სცენურ სიცარიელეს ავსებს შავი და ყავისფერი ტყავისაგან შეხამებულად შეკერილი კოსტუმები ლირის მეომრებისა, კარისკაცებისა და სასიძოვებისა. კოსტუმები დეტალურადაა დამუშავებული. ის თანაფარდობა გვაგონებს ალორძინების ხანის მხატვრობას, ადამიანები ზუსტ ისტორიულ კოსტუმებში არიან ჩაცმულნი და წარმოვიდგებიან ბუნდოვანი ნისლებისა და შორს დარჩენილი, გაქვავებული პეიზაჟის ფონზე. მე რატომღაც ახლა მინდა აღვნიშნო, რომ სონტემელთა თეატრი ქვემოცნეულად გრძნობს შექსპირის რიტმებს, მათი



თეატრული გამოხატვის საჭირო სტილს, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, სპექტაკლში ყველაფერი ერთნაირ დონეზე არ დგას და არც ყოველი მიგნებაა ღრმად გააზრებული და გულმოდგინედ დამუშავებული. შ. ფაჩალია-ლირი დიდი ემოციურობით თამაშის მეთოდს ფლობს. რაც შეეხება სხვა მსახიობებს — გრაფი კენტი — ნ. კაქია, გ. ტარბა, შ. გიცბა, ლ. ავიძბა, ს. გაბნია და ახალგაზრდა მანია — კორდელა, აქ საქმე გვაქვს იმ ეროვნული ტემპერამენტის ინტუიტურად შენარჩუნებასთან, რომელიც არ გათქვეფილა ყოველისმომცველ რეფლექსურ ყოფილობაში.

ჩვენ იშვიათად ვხვებით ამგვარ საკითხებს, თორემ დიდი ხანია მივაქცევდით ყურადღებას იმ მოვლენას, რომ ქართულიც, სომხურიც და ბალტიისპირეთის თეატრებიც, სადაც აქამდე არსებობს მათთვის დამახასიათებელი თეატრალური თვითმყოფლობა, ცდილობენ გააუბრალონ და შეარბილონ თავიანთი ენის გამოხატულობა.

აფხაზებზე საინტერესოა არიან თავიანთი ხმის სურათის თავისებურებებითა და თავიანთი რელიეფური პლასტიკით, სწორედ რომ რელიეფური პლასტიკით, რის წყალობითაც სცენის პაერთან ერთად იკვეთება სახეები და ფიგურები და აძლიერებს მათ დაფიქსირებას მაყურებლის შეგნებაში. ჭერჭერობით მათი სტილი ცოცხლობს, მართალია შეზღუდული სახით, მაგრამ ჭერ არ ვაძამტვერებულა, არ გათქვეფილა უსახურობაში. აი, დგას მსახიობი შ. გიცბა. მის ვაქცავებულ სახეზე იკვეთება სკულპტურულად გამოქანდაკებული შუბლი, შხერის სიძლიერე გამოხატავს ცოცხალი აზრის შიძრაობას. დიდხანს მგხსომება პეიზაჟის სიბუნდოვანე და დასნეულებული ედგარი — გ. ტარბა, რომელიც ლირს ველზე შეხვდება. დამამასპოვრდება ლირის მოთქმაც — შ. ფაჩალია. და მაშინ თავისთავად ამოტივტივდებიან მესსიერებაში შექსპირის შესანიშნავი სტრუქტურები მისი სხვა ტრაგედიდან:

..... სიციხულ მხოლოდ  
ჩრდილი ყოფილა მოაჩუჟი, ტაქიმასხარა,  
რომელსაც ვიდრე დრო აქვს, ადს სცენაზედ  
და იქიმება, იგრიხება მთლად გაქრობამდე.  
სულელის ენით მოჩამხული ამბავი არის,  
თუმც უმნიშვნელო, მაგრამ სავსე აურაჟური



ოტელო — ო. მეღვინეთუხუცესი  
იაგო — ნ. მაკალობიშვილი

შექსპირის „მეფე ლირი“, ეს არის ხმაურისა და მრისხანების ტრაგედია. რომელიც არღვევს ცხოვრების ბუნებრივ დაუშვებებს ამ ტრაგედიაში ისმის ტანჯვით გამოტანილ რწმენის მეწყურთა გუგუნი და მოჩანს კაცობრიობის ფეხქვეშ უფსკრულზე გადაებული ხიდების გახსნა.

შექსპირს ვერ ვაიგებ, თუ გვერდს აუღლი ზნეობრივ კონცეფციას.

აქ უკვე მესამედა საჭირო უკან დახევა. რადგან ეს უკან დახევა აუცილებელია შექსპირის იმ პიესების საერთოდ ცნობილი კონცეფციების გადასაფასებლად, რასაც სწორედ ჰემსმარტ შექსპირთან მივყავართ.

ახლა ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით მარჯანიშვილის თეატრის „ოტელოს“, რომელიც

ოტელო — ო. მეღვინეთუხუცესი  
დეზდემონა — მ. ჯანაშია



დადგა რევისორმა თემურ ჩხეიძემ, რევისორი არ ცდილობს დეკლარირებულად წარმოგვიდგინოს ადამიანის ყოფის ჰუმანური ხორმების დაცვის მისია, დავგანახოს სამართლიანობა, როგორც ადამიანისადმი მიდგომის დასაბამიდან მომდინარე პრინციპი. ჩხეიძე სპექტაკლს დგამს იმ მიზნით, რომ ოტელო დაეცემისა და მონანიების ისტორიიდან გამოიტანოს ზნეობრივი აზრი. მე არ მესმის, როცა ვამბობ სიტყვას „დაცემა“. რატომ უნდა, ოტელოს დაცემაზე ლაპარაკობს თვით შექსპირი, ამხუვე მეტყველებს შექსპირის ტრაგედიებიდან ყველაზე ტრაგიკული ისტორია — იმ კაცის ისტორია, რომელიც ამცირებს და კლავს სწორედ იმ ქალს, ძლიერა რომ უყვარს და რომელიც მისი ერთადერთი დასაყრდენი იყო.

ჩვენ იმდენჯერ ვამტკიცებდით, ოტელო ექვიანი კი არ იყო, არამედ მიმნდობო, რომ უკვე მის სრულ გამართლებამდე მივედით. შექსპირის ყველაზე დადებით პერსონაჟად, ყველაზე ნათელ და რენესანსულ გმირად ვთვლით უბედურ, დაბრმავებულ კაცს, რომელმაც ქალი დაახრჩო.

მაგრამ საქმე ის არის, რომ პუშკინის მიერ სხვათა შორის ნასროლ ფრაზაა არავითარი პრეტენზია არ ჰქონდა ტრაგედიის ანალიზატორი ყოფილიყო. ეს ფრაზა ეხება ამოსავალ პუნქტს. იგი ბუნებით ექვიანი არაა. მერე რა, რომ არაა? არ არის ექვიანი, მაგრამ ქალი კი მოკლა. ეს ხომ იმაზე მეტი ბოროტებაა, რომ ექვიანი ყოფილიყო და ამის გამო მოეკლა ქალი? მაშინ აღარ დარჩებოდა ის გამამართლებელი მიზეზი, რასაც სასამართლოც კი უწევს ანგარიშს: მოკლა ექვით დაბრმავებულმა. ოტელოს საქციელზე იმის მიხედვით კი არ უნდა ვიმსჯელოთ, იყო იგი ექვიანი თუ არა: მან მოკლა და იმ უგუნური განაჩენის შემდეგ, რაც მან დეზდემონას გამოუტანა, აქვს კი იმის იმედი, რომ მისი საქციელი გამართლებული იქნება.

ამგვარ ვითარებაში, რა გზას ადგება რეჟისორი? ჯერ ერთი, იგი ძალზე თავისუფლად ექცევა დროსა და მოქმედების განვითარებას, სპექტაკლს იწყებს რადიკალიზაციისა და შექსპირული სცენებით უცნაურ, გრძელ, კვამლით დაბურულ შენობაში, რომელსაც არც ფანჯრები აქვს, არც კარები და არც დანაშნულება გააჩნია. ოტელო გახწირულია ტანჯვისათვის. კვატროჩენტოს დროინდელ

ტანსაცმელში გამოწყობილი უცნაური ადამიანები, რომლებიც არ იცო, საიდან მოხვდნენ ამ შენობაში, ოტელოს გრძელი, აწივით დატანილი მათრახებით სცემენ. როგორც უნდა იყოს, მან უკვე დაახრჩო დეზდემონა და ტრაგედიის გახზომილებიდან გამოუსულია: აი, იგი ფენა-ფენად იცილებს სახიდან შავ საღებავს. უცერად ყველაფერი იცვლება და ოტელო-მეღვიხეთუხუცესი ჩვენს წინაშე წარმოდგება. მას აცოცა თეთრი. ფართოსაყელიანი პერანგი, სახის კანიც თეთრი აქვს და იწყება სიუჟეტის განვითარება, მონოლოგები, გაქცევა და დეზდემონასადმი სიყვარული. გამოჩნდება იაგოც. რას ნიშნავს ყველაფერი ეს — მათრახები, ცეცხლის ენებით დასერლი უკუნი, უცნაურად დარღული უფანჯრებოდ და უკარებოდ და სახიდან ჩამორეცხილი გრიმი? გადაფურცლეთ შექსპირის „ოტელო“, მონახეთ მეხუთე მოქმედების მეორე სცენა დეზდემონას მოკვლის შემდეგ და წაიკითხეთ ოტელოს მონოლოგი:

როს შეგხვდები უკანასკნელ დღეს,  
 ეგ შემოხვდება გადმოსტორცნის ჩემს სულს  
 ზეციდან  
 და ეშმაკები ხელს სტაცებენ, ჩემო  
 სიცოცხლევ,  
 ცივი ხარ, ცივი, როგორც თვითონ უშანკობა..  
 ოჰ, შე წყევული შავო სული, ო, ტარტაროზო,  
 ცემით განმდევნეთ, განაშორებ ამ ციურ სახეს,  
 მიმეცით ქარსა, მურალ გოგირდში დამწვით,  
 დამხრაკეთ,  
 ჩამავლეთ უფსკრულს, ჭოჯობთის ცეცხლის  
 მდინარეს.  
 ოჰ, დეზდემონა, მკვდარი ხარ შენ, მკვდარი  
 ხარ, მკვდარი.

სპექტაკლის დასაწყისში სწორედ ეს სტრიქონებია ხორცშესხმული, სწორედ ისინი დაედო საფუძვლად პროლოგს. მართლაც: ეს არსებანი, ოტელოს რომ მათრახებით სცემენ, ხომ ეშმაკეულნი არიან, ეს მათ ჩავაღვს ოტელო ცეცხლსა და კვალში, ეს მას ბრუტავენ ცეცხლის ენები, რომლებიც სახიდან კანს ჩამორეცხავენ და ა. შ. რატომ უნდა, ჩვენ ვხედავთ „ნამდვილ ტანჯვას“, რისთვისაც განწირულია ოტელო, რადგან მან თავის თავი თვითონ ჩაიგდო ამ დღეში და ამ ტანჯვისაგან უშუქტევეს გზით იგი იხსენებს იმას, თუ რა მოხდა, ანუ იწყება „ოტელო“ მოქმედების განვითარება. ზოგიერ-

თისათვის ეპილოგი „საეჭვო“ აღმოჩნდა. ისეთი ვარაუდიც კი გამოითქვა, თაქოს ეს იყო ეპიზოდი ოტელოს წარსული ცხოვრებიდან, იმ დროიდან, როცა იგი მონად ჯაყიდეს. არ მოეწონათ არც „ნერუელი სწრაფწერა და ილუსტრაცია“. მათთვის ეს არის ჩამსული და უცხო ეპიზოდი. მაგრამ იმათდა სასიამოვნოდ, რომელთაც ვერ ვაივებს პროლოგის აზრი, ეს სცენა სწრაფად თაღდება, რათა ხელი არ შეუშალოს მათ თვალუქური ადვენონ ოტელოსა და იაკობ ურთავრთბობოლას.

მაგრამ სინამდვილეში პროლოგი გასაცემა და ტყედაია. იგი არა ბარტა თამამადაა გადაწყვეტილი, არამედ კვიანსურცაა რეჟისორს ფანტაზიის თვალაზრისით, რადგან მან განზოგადების ფართო გეგმა დაისახა მიზნად.

ბოლოს, როცა უმაღლესი ზნეობრივი სასამართლოს მიერ დასჯილი ოტელო თავის ტრაგიკული ცხოვრების გზას გაივლის (იგი თვითონ დასჯის თავის ბოროტმოქმედ სელებს, გადიარდნის იმ ხელეღის ვენებს, მისი ცოლი რომ მოკლეს), იგი ყველავ ბრუნდება იმ არაადამიანურ შენობაში, რომლის შუაგულში უცნაური ტანტია აღმართული, რომელზედაც უმოწყალო იაგო წამოსკუბებულია. რეჟისორმა ჩხეიძემ იმკვეყნიური ბედნერი ცხოვრებისათვის ხომ არ აღადგინა დეზდემონა მკვდრეთით: ფინალში ისევე დგება, სცენიდან გადის და ოტელოც თან მიჰყავს. ალბათ ისევე განმეორდება წარმოდგენის დასაწყისში ნახვენები საშინელი ეგზეკუცია, რადგან ოტელოს არსად და არაფრით არ შეუძლია გამოისეიდოს ჩადენილი ბოროტმოქმედება, სწორედ ისეთ ადამიანს არ შეუძლია, როგორიც ოტელოა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, შექსპირი თავის ტრაგედიას საერთოდ არ დაწერდა. ფინალის გააზრება რაღაცით ვაეს სონეჩკა მარმალადოვსა საქციელს, მასაც ხომ მიჰყავს რასკოლნიკოვი მონანიებისა და სასჯელის მიმე ხვედრის მოსახდელად. ოტელოს მსგავს ადამიანებს „არაამკვეყნიური სიყვარული“ კი არ ელით სახულდამო განსასვენებელში, არამედ არაამკვეყნიური ტანჯვა, რახედაც მოგვითითებს კიდევ ჩხეიძის ფანტასტიკური პროლოგი. თვით მოქმედების ფაბულა ვენეციით არაა შემოფარგლული. მოქმედების ადგილი ძალზე ფართოა. ოტელო-მეღვინე-

თუხუცესს აცვია თეთრი, ფართოსაყლოვიანი პერანგი, ისეთი, როგორსაც საუბრის დასაწყისში იცვამდნენ. მსახიობს როდენი ნამედროვე რიტში მიჰყავს, ისევე, როგორც მასში ცხოვრება არათახაბრად შეიღიბებოდა, თამაშობს მონტაჟურად, ძუნწად. მსახიობი, რომელმაც კარგად იცის ცნობილი აქტიორული პაუზებისა და ცეზურების საიდუმლოება, რაც სიტყვას მრავალფეროვნებასა და დიდ მოცულობითობას ანიჭებს, თითქმის ყველავ თანაბრად ძლიერი და თავისთავად ლამაზია. გააჩნია რა უნარი ერთდროულად იყოს in concreto-ც და in abstracto-ც (რაც ამჟამად უნიკალური ნიჭია), მეღვინეთუხუცესი ოტელოს როლს თამაშობს ერთ დროში, ცხოვრების კონკრეტულ-ფსიქოლოგიურ განცდაში. ეკვავრეშეა, მის თამაშში ირეკლება ჩვენს მიერ თანამედროვე დროის განსომილება. აზროვნების დღევანდელი რიტმი და გრანზობის დღევანდელი გამოხატვა. ეტყობა, იგი სწორედ ის ოტელოა, რომელიც არ მოკვდა ყველა შლეგში, რომელმაც არ იცის, რასა იქმს, როცა რკავს თავის თავს და თავის ეგოისტურ საწყაროს, რომელშიც არ არსებობს მისი „სხვა“ მოყვასი. მსახიობი არ კისრულობს იმას, რომ იყოს ოტელოს ვეჟილი, არ ეძებს თავისი გმირისათვის სპეციალურ გამამართლებელ მოტივირებას და არც მისი ბავშვური საქციელით ერთობა და არც მისი მეომრული სიქველით. იგი ყოველივე ამას გადმოგვეცემს მიუყერძობელად, ისე, როგორც თვით ოტელოშია მოცემული, მაგრამ ამვე დროს ჩვენ ვხედავთ მის მიმე, საშიშ გამოხედვას, რის მეშვეობითაც ოტელო-მეღვინეთუხუცესს სურა დეზდემონას ახრება ამოიცნოს. მას არ ჩვევია უკან დახევა, არ ვანიციდის შინაგან მოუსვენრობას. წარმოდგენის მსვლელობის პროცესში ჩვენ თანდათან ვრწმუნდებით, რომ ამ სპექტაკლში დეზდემონაც სხვანაირია: ჩხეიძის ინტერპრეტაციით დეზდემონა სულ უფრო და უფრო შორდება ოტელოს, კიდრე ეს საერთოდ მიღებულია, მას გააჩნია საკუთარი სული, საკუთარი სამყარო და ესეც სიახლეა. ჩვეულებრივ კი დეზდემონა ოტელოსაგან მოწყვეტილი არაა, სპექტაკლში მას გვიჩვენებენ როგორც ოტელოს ჩრდილს, ისეთ ჩრდილს, რომელიც მადლიერების გრძობითაა გამსკვალული იმ სხეულის მიმართ, ვის ჩრდილსაც წარმოადგენს. თვით დეზდემო-





ნატარებლები სპექტაკლში რესპუბლიკელები არიან, რომელთაც სათავეში ბრუტოსი უდგას. ბრუტოსი წარმოდგენილია სადისტყასბად, რომელიც ზიამოვნებით უყრის კეისარს მუცელში ხანჯალს. ამის შემდეგ კი სპექტაკლი, რომლის მოქმედებიდანაც უზარმაზარი ნაჭრებია ამოღებული, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, შეიჭრება „ანტონიოს და კლეოპატრას“ სიუჟეტში და აქ სხაპასხვით იწყება ანტონიოს და კლეოპატრას სიყვარულის ისტორიის თხრობა.

ასეთი გადაკეთ-გადმოკეთება სიყვარულის ამ უდიდეს ტრაგედიას ალბათ ჯერ არ განუცდია.

მაგრამ რაშია საქმე, რატომ არ მოხერხდა ორი ანტონიოსის, ერთის — „იულიოს კეისარიდან“ და მეორის „ანტონიოს და კლეოპატრადან“ ერთ პიროვნებად შეკვრა?

იმიტომ, რომ სწორედ მათ სხვაობაში განხორციელდა შექსპირის იდეა სიყვარულისა და ომის შეუსაბამობის შესახებ, რადგან ომს მოაქვს სიკვდილი, სიყვარული კი იცავს სიცოცხლეს სიკვდილისაგან. მარჯუს ანტონიოსის ბრწყინვალე სამხედრო და მხედართმთავრული კარიერა, რამაც იგი მსოფლიო მბრძანებლის სიმაღლემდე აღაზევა, არაფერა არ აღმოჩნდა იმ ნამდვილ სიყვარულთან შედარებით, ანტონიოსის გულს რომ დაეუფლა და რამაც დაანახა, რომ გამარჯვების ყველა დიდება, მისი ცდუნებები კლეოპატრას სიყვარულთან შედარებით არაფერს არ წარმოადგენს. ამიტომ იგი მთელ დაპყრობილ მსოფლიოს ყოველგვარი სინანულის გარეშე იმობს კლეოპატრას გულისათვის. მთელ



კლეოპატრა — ე. პაქსაშვილი  
(„რომელები“)

მსოფლიოს კრიტიკოსები აღნიშნავენ ამ უცნაურ შეუსაბამობას „იულიოს კეისარის“ ანტონიოსსა და „ანტონიოს და კლეოპატრას“ ანტონიოსს შორის. ერთია ეშმაკი და რაციონალისტი ანტონიოსი, რომელიც გამარჯვებულსა და დიდებისათვის ყველას წირავს, მეორე კი ის ანტონიოსი, რომელმაც დაპყრობილი მსოფლიო ქალის გულისათვის დათმო. სწორედ ამ ორი გმირის სხვაობაში, სადაც ერთის საღებავები არ გადადის მეორის ხასიათში, არის გამოხატული შექსპირის აზრი, მისი არატენდენციური იდეა. დამანგრეველ ადამიანს არ შესწევს იმის უნარი, რომ ის-



მარცხნიდან: ლეპიდოცი — ნ. ხიდურელი, ანტონიოსი — ფ. ჯაფარიძე, ოქტავიონი — ი. ნიღაზაძე



საქართველოს  
წერა-ბეჭდვის  
კავშირის  
წევრების  
კავშირის

არგებლოს მხსნელი და ამბორძინებელი სიყვარულის სიკეთით. თვით შექსპირის პიესებს შორისაც კი არავის ტრაგედიას არა ჰგავს ანტონიოსისა და კლეოპატრას ტრაგედია. ეს არის პირველი, ნამდვილი გრანობის გაფურჩქვნის ტრაგედია, რაც ეპოქის დაკნინებას დაემთხვა. იგი ანტონიოსისა და კლეოპატრას თემას დიდებული ჰქანობის უჩვეულო საღებავებითა და უღრამობით მსჭვალავს. სწორედ ამის შესახებ თქვა ი. ს. ტურგენევი: „შექსპირი თავის სახეებს ყველგან პოულობს — ცაშიც, მიწაზეც, მას არაფერი არ ეკრძალება.. პოეტის ძლევამოსილ გეზიას ყველაფერი ადამიანური ემორჩილება“.

საშუწხაროდ, ეს ტრაგედია თანამედროვე თეატრში იშვიათად თამაშდება, მე მას მეორედ ვუყურებ. პირველად იგი ვნახე ვახტანგოვის სახელობის თეატრში, სადაც სპექტაკლი დადგა ე. სიმონოვმა. კლეოპატრას თამაშობდა თანამედროვე მსახიობი, მოხდენილი ი. ბორისოვა, ანტონიოსს კი კლეოპატრა არ უყვარდა და ამის გამო ამ დადგამზე ვერ გააცოცხლა იმგვარი ტრაგედიის მომხიბვლელობა, სადაც გმირი სივლდის ისე დებულობს, როგორც უკვდავებს.

„მომეციე ჩემი შესამოსი, გვირგვინით მომერთეთ, უკვდავებისკენ მივისწრაფი“ — ამბობს კლეოპატრა, როცა თვითმკვლელობისათვის ემზადება.

ამ ტურებს ეგვიპტის უურძნის წვენი ვეღარ დააღობოს.

აჩქარდი, ირას! ჩქარა, ჩქარა — ანტონიოსი მაძახის

თითქოს, აგერ დგება ჩემ თვალთ წინაშე და მიქებს ღიად განზახვასა. აი დასცინის კეისრის ბედს, რასაც ღმერთნი ხშირად

აძლევენ

კაცთ მხოლოდ მისთვის, რომ შემდგომში მეტად დასაჯონ.

მოვალ, მოვდივარ მეუღლეო! ჩემი სიმტკიცე მაძლევს ნებას, რომ ეს გიჟოღო, ეხლა პაერი და ცეცხლი-ღა ვარ. დამითმა სხვა

სტიქიონი

ამ უფაშური სიცოცხლისათვის. — ხომ

გათავებ?

უჯანსკნელი ამ ტურთ სითბო თქვენ გერგოთ წილად.

ტყუილად არ უწოდა ა. სმირნოვმა „ანტონიოსს და კლეოპატრას“ „დაკნინების ხანის ტრაგედია, რომელიც აღსაკავა ენებათაღელვით და განუქარვებელი მწუხარებით“...

„დასავლეთის ინტელექტუალური მეტიკის“ — კანადელი სოციოლოგის მარშალ მაკლუენის\* სახელი დღეს მეტად პოპულარულია დასავლეთში. მისი შრომები საზოგადოებისა და პოლიტიკის ორგანიზაციაზე მასობრივ კომუნიკაციათა გავლენის შესახებ გამოიკვამ არა მარტო კანადასა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში, არამედ დასავლეთ ევროპის მთელ რიგ ქვეყნებში. „მაკლუენისის“ კვლდაკვალ, დასავლეთის ფილოსოფიურ და სოციოლოგიურ ლექსიკონებში დამკვიდრდა ტერმინი „მაკლუენობა“ — დასტური იმისა, რომ მარშალ მაკლუენს, „ელექტრონული საუკუნის წინასწარმეტყველს“, „ნიუტონისა და ფროიდის შემდეგ ყველაზე დიდ მოაზროვნეს“, მრავალი მიმდევარი და თანამოაზრე გაუჩნდა.

ამავე დროს, გახშირდა მაკლუენის შეხედულებათა კრიტიკაც, მაკლუენს „უმწიფარ ტვინთა აღმზრდელს“, „პოპ-ფილოსოფიის ქურუმს“ უწოდებენ. პირველ ყოვლისა, მკვლევარები მისი კონცეფციების წინააღმდეგობრიობასა და აშკარა ულოგიკობას აღნიშნავენ. ასე მაგალითად, ამერიკელი სოციოლოგი ჩ. სტეინბერგი, მაკლუენის კონცეფციას „ნეოფროიდიზმის, სოციოლოგისა და ისტორიოგრაფიის დომხალს“ უწოდებს. „მისი სტილი, — წერს ჩ. სტეინბერგი, — არც მეცნიერულია და არც ლოგიკური, თითქმის ყველა ადრე მიღებული შეხედულებათა ან

\* პერბერტ მარშალ მაკლუენი დაიბადა 1911 წელს, ქალაქ ედმონტონში (კანადა). 1934 წელს, მანიტობას პროვინციის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ მას მიენიჭა ხელოვნების მაგისტრის წოდება, ხოლო კემბრიჯის უნივერსიტეტის ასპირანტურის დამთავრების შემდეგ — ფილოსოფიის დოქტორის ხარისხი ინგლისური ენისა და ლიტერატურის სპეციალობით. მასობრივი ინფორმაციის პროცესების შესწავლა ფსიქოლოგიის, სოციოლოგიის, ისტორიის, ეკონომიკურ მეცნიერებათა და ფიზიოლოგიის თვალსაზრისით, მ. მ. დაიწყო 1948 წლიდან. დიდი პოპულარობა მოიპოვა დასავლეთის ქვეყნების სამეცნიერო წრეებში „გუტენბერგის გალაქტიკის“ გამოცემის შემდეგ (1962). 1963 წლიდან ხელმძღვანელობს ტორონტოს უნივერსიტეტის კულტურისა და ტექნიკის შემსწავლელ ცენტრს. ამავე დროს, ფორლპემის კათოლიკური (კათოლიკობა მიიღო 1937 წელს, კემბრიჯის უნივერსიტეტის ასპირანტურაში ყოფნისას) უნივერსიტეტის (აშშ) პუ. მანიტარულ მეცნიერებათა პროფესორია, ხელმძღვანელობს მთელ რიგ პროექტებს კანადასა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

# „დასავლეთის ინტელექტუალური კოეზა“

სანდრო თუმშალიშვილი

უარყოფილია, ან თავდაყირაა დაყენებული“. უნდა აღინიშნოს, რომ მაკლუენის აზროვნების მანერა ბურჟუაზიულ ფილოსოფიაში ახალი მოვლენა როდია, იგი ნიშანდობლივია მისტიკურ-ირაციონალური ფილოსოფიის (ნიცშე, შოპენჰაუერი), ფსიქოანალიზის მრავალი მიმდევრისთვის; კერძოდ — შვეიცარიელი ფსიქოლოგის კ. იუნგისთვისაც, რომლისგანაც მაკლუენმა არქეტიპის კატეგორია ისესხა. იუნგის დახასიათებისას საბჭოთა მკვლევარი ს. ავერინცევი წერს: „...მისი აზროვნება განსაზღვრავს მისი სტილისტიკის დონეს: არავითარი მოქნილობა ერთი წინადადების მეორესთან დასაკავშირებლად, ფრაზები და აზნაკები ერთმანეთს ყოველგვარი დაქვემდებარებისა და თანადაქვემდებარების გარეშე ერწყმან...“ იგივე შეიძლება ითქვას მაკლუენისთვის დამახასიათებელ აზრის გამოთქმის მანერაზე.

საფიქრებელია, რომ მაკლუენი თავისი შეხედულებების გადმოსაცემად ასეთ მეთოდს მიმართავს იმიტომ, რომ მსჯელობის შეგნებულად ასოციაციური ხერხი ეხმარება მას საზოგადოების ეპათიურებაში და არცთუ იშვიათად აჩლუნგებს მკითხველის, უფრო მეტიც — მკვლევარის ანალიტიკურ იმპულსს. კლამბურებით, შეთხზული სახეების მანიპულაციებით („ელექტრონული ჯუნგლები“, „გლობალური სოფელი“, „ალორძინებული ტრიბალიზმი“, „სატელევიზიო კომპარები“) და ე. წ. „სიჩებობი“, „ხოზდაყებობი“, მაკლუენი კრიტიკოსებს შეგნებულად ითრევს ზედაპირული პუბლიცისტიკის დინებაში.

მაკლუენის შეხედულებათა კრიტიკა, როგორც წესი, აგებულია იმაზე, რომ მას ბრალად სდებენ სოციალურ-ისტორიულ პროცესში ტექნიკის, განსაკუთრებით ურთიერთობათა საშუალებების როლის გაზვიადებას; იმასაც, რომ მაკლუენი სულიერ მოვლენებს განიხილავს, როგორც ტექნოლოგიური გარდასახვის მარტივ რეფლექსს. ამიტომ, დასავლეთში, ბევრი მას თანამედროვე ტექნიკის შესაძლებლობათა აღმოჩენით გატაცებული

ტექნოკრატების ახალი ფენის მსოფლმხედველობისა და ინტერესების გამომატველად მიიჩნევს.

ამავე დროს მაკლუენს, როგორც მოციქულს, იმოწმებენ დასავლეთის სხვადასხვა იდეოლოგიურ მიმდინარეობათა წარმომადგენლებიც, რომლებიც კანადელი სოციოლოგის ანტიტექნიკურ „აჯლოიფიში“, სპიოთად, თავისთვის სასარგებლო იდეებს პოულენდს. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც სწორედ მაკლუენი — „ელექტრონული ცივილიზაცია“-ის წინასწარმეტყველი“, უარყოფს ბურჟუაზიული სამყაროს კულტურულ-ისტორიულ საფუძვლებს და მზერას მიაპყრობს ორიენტალურ ფასეულობებს, აღმოსავლეთს. კერძოდ, მაკლუენი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს თითქოსდა სოციოკულტურულ კოსმოსში განფენილ, „ავადმყოფური დაძაბულობისგან თავისუფალი მგრძობელობის აღმოსავლურ პრაქტიკას“ და დასძენს, რომ აღმოსავლური ფასეულობანი „თავისი ხატოვანი ფერადონებით“ უკიდურესად განსხვავდება „დასავლეთის უსიცოცხლო-უფერული“, განსწავლული კულტურისგან.

მიუხედავად ამ მოსაზრებისა, ბოლო წლებში მაკლუენს, არცთუ შემთხვევით, მიაკუთვნებენ ეგრეთ წოდებულ „პოსტინდუსტრიულ საზოგადოების“ წინასწარმეტყველთა რიცხს. ასე მაგალითად, ცნობილმა ამერიკელმა სოციოლოგმა ზ. ბეუზინსკიმ (რომელსაც მიაჩნია, რომ ურთიერთობის უახლესი საშუალებები — პირველ ყოვლისა, ტელეხელვა — ქმნის ახალ სუბერკაპიტალისტურ ცივილიზაციას) „ტექნოტრონული ერის“ დამუშავებისას, თავისი დოქტრინის საფუძვლად სწორედ მაკლუენის კომუნიკაციური თეორია გამოიყენა.

„ახალ მემარცხენეთა“ მრავალი იდეოლოგი მივიდა იმ დასკვნამდე, თითქოს მაკლუენი ცდილობს დაცვას თანამედროვე ადამიანი ტექნიკის ტირანისგან, სამომხმარებლო ურთიერთობებისგან, კაპიტალისტური ექსპლოატაციით გამოწვეული მარტოობისა და დაძა-

ბულობისგან, ევროპული კულტურის ინტელექტუალური ჩაგვრისგან. მათი აზრით, მაკლუენის ფილოსოფიამ მსოფლიოს ცივილიზაციას შესძინა განსაკუთრებული, ორიენტალურ-რომანტიკული ელფერი, რითაც კაცობრიობას ყოფილი „ბუნებრივი მთლიანობის“, ხოლო საზოგადოებრივ შეგნებას — „დაკარგული ჰარმონიის დაძაბულობისაგან უბიძგებს“.

თავის პირველ შრომებში მაკლუენი გვევლინება კულტუროლოგად, თანამედროვე ბუნებრივ საზოგადოებაში მიმდინარე შემოქმედებით და სულიერი პროცესების ინტერპრეტატორად. იგი, თუმცა გაუბედავად, მაგრამ მაინც ცდილობს კრიტიკულად გაიაზროს ბუნებრივი ცივილიზაციის ნეგატიური მოვლენები, ვაშიფროს ტექნიკის კულტისა და კულტურის გამასიურების (იგულისხმება ე. წ. „მასობრივი კულტურის“ გავლენის ზრდა. ს. თ.) მაგნე შემოქმედება ადამიანზე. ასე, მაგალითად, წიგნში „მექანიკური საცოლო: ინდუსტრიული ადამიანის ფოლკლორი“ მაკლუენი ილაშქრებს იმ ავტორების წინააღმდეგ, რომლებიც ტექნიკის განვითარებაში ხედავენ საზოგადოებრივი პროგრესის ერთადერთ წყაროსა და კრიტერიუმს და აღწერს რამდენიმე ხერხს, რომელთა დახმარებითაც ხორციელდება საზოგადოებრივი შეგნებით მანიპულირება. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ შემდგომ მაკლუენმა უარყო ნეგატიური შეფასება იმ როლისა, რასაც დასავლეთში ასრულებს თანამედროვე საკომუნიკაციო საშუალებები.

60-იანი წლების ბოლოს, როდესაც ოპონენტებმა უსაყვედურეს მაკლუენს, რომ კაპიტალისტური სისტემის აპოლოგეტიკაში მისმა შეხედულებებმა, „მექანიკური საცოლო“ შემდეგ, არსებითი ცვლილება განიცადა, სოციოლოგმა უპასუხა: „ფრიად გვერცელებული აზრი ამერიკული ყოფის მექანიკურობაზე ტელეხედვამ თავდაყირა დააყენა, მასობრივი კულტურა კი, მისი წყალობით, საკვებით ორგანიზებული გახდა“.

მაკლუენზე, როგორც სოციოლოგზე, დასავლეთი მხოლოდ 1962 წელს ალაპარაკდა, მისი „გუტენბერგის გალაქტიკის“ გამოქვეყნების შემდეგ. სწორედ ამ ნაშრომში ჩამოყალიბდა მაკლუენმა პირველი თავისი ფილოსოფიური შეხედულებები ისტორიაზე და განაცხადა, რომ საზოგადოების განვითარება განპირობებულია, უპირველეს ყოვლი-

სა, სწორედ ურთიერთობის, კომუნიკაციის საშუალებების განვითარებით, რაც თავის მხრივ, განსაზღვრავს საზოგადოებრივი ცხოველების ყველა დანარჩენი ასპექტის განვითარებას.

ცივილიზაციის წინა ისტორიულ პერიოდს მაკლუენმა კაცობრიობის ბავშვობის ხანა — „ტომობრივი საზოგადოების ერა“ უწოდა, რომელიც მისი ვარაუდით, შეცვალა „დამწერლობის ერა“მ. ამ უკანასკნელმა ცხადყო კაცობრიობის გადასვლა სიკაბუჯეში და საუკუნეების მანძილზე ფონეტიკური დამწერლობა გაბატონდა. თავის მხრივ, XV საუკუნის შუა წლებში გუტენბერგის აღმოჩენამ საფუძველი ჩაუყარა „სამედიცინო დაზვის ერას“, ანუ ფონეტიკური დამწერლობის ბაზაზე ჩამოყალიბებულ, ბეჭდური ტექნიკის ხუთასწლიან ბატონობას. დაბოლოს, ტელეხედვის გაჩენასთან ერთად, კაცობრიობა შევიდა „ელექტრონული ცივილიზაციის ერაში“. ცივილიზაციის განვითარების ამ ეტაპს მაკლუენმა კაცობრიობის „მესამე სიკაბუჯე“ უწოდა.

ადამიანსა და საზოგადოებაზე მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა გავლენის განხილვისას მაკლუენი აღნიშნავს, რომ კომუნიკაციის ყველა ხელოვნური საშუალება წარმოადგენს ადამიანის „გაგრძელებას“ და ყოველი ასეთი „გაგრძელება“ არა მარტო ამლიერებს ადამიანის შესაფერისი ორგანოს მოქმედებას, არამედ ადამიანის ვარემოციველ სამყაროსაც გარდაქმნის.

მაკლუენის თვალსაზრისით, გრძნობათა ორგანოები ადამიანში ერთგვარ სენსორულ ბალანსს, გრძნობად აღქმად წონასწორობას ქმნის. კომუნიკაციის ყოველმა ახალმა საშუალებამ, გრძნობის ამა თუ იმ ორგანოს გაძლიერებასთან ერთად, დაარღვია ჩამოყალიბებული საუკუნოვანი ბალანსი. ფონეტიკური ანბანის გამოგონებამ კი „კომუნიკაციური ბუმი“ გამოიწვია.

თემური საზოგადოების ადამიანი — მეთევზე თუ მონადირე — ცხოვრობდა ღრმა, გვაროვნულ-ტომობრივი კავშირებით შეკრულ ზეპირი კულტურის სამყაროში, ყველა მისი გრძნობა გაწონასწორებული იყო და მოქმედება, სულიერი ფასეულობანი კოლექტიური ჰქონდა, ვინაიდან ტომობრივ საზოგადოებაში არ იყო სოციოლოგი ფენები. წიგნიერებამ, მაკლუენის თქმით, „გამოაძევა“ ადამიანი ტომიდან, ერთიანი ტომობრივი ურთიერთობა „ვიზუალური ხაზობრივი ფასეულო-



ბით“ შეუცვალა და „დანაწევრებული შეგნება“ ჩამოუყალიბა.

წიგნის ბეჭდვის გამოკონება დამამთავრებელი ეტაპი აღმოჩნდა „ფონეტიკური წიგნიერების“ გავრცელებაში. მან წარმოშვა „თანამედროვე ნაციონალიზმის ცენტრალიზებული ძალები“ და ხელი შეუწყო ევროპაში სახელმწიფოთა სისტემის შექმნას. ნაციონალიზმი ევროპაში აღორძინების ხანამდე არ ყოფილა, ვიდრე შრიფტმა თითოეულ წიგნიერ ადამიანს საშუალება არ მისცა ანალიტიკური სახით წარმოედგინა, მთლიანობაში დაენახა თავისი მშობლიური ენა. საბჭუდო დაზგა იქცა მრეწველობის განვითარების არქეტაპად და პროტოტიპად. დასავლეთს მექანიკური კულტურის ყველა ასპექტი ბეჭდვითი სიტყვის გავლენით ჩამოყალიბდა. „ცივილიზაცია, — ამტკიცებს მაკლუენი, — დაფუძნებულია დამწერლობაზე, რადგან დამწერლობამ მიიყვანა კულტურა ერთგვაროვან ფორმამდე იმ ეოზუალური ადქმის საშუალებით, რომელმაც მიიღო დროით-სივრცითი გავება ანბანის სახით. ფონეტიკური კულტურა ადამიანს საშუალებას აძლევს დათრგუნოს თავისი გრძნობები და ემოციები მოქმედებისას. რეაქციის გარეშე მექანიკური მოქმედების უნარი დასავლელი ადამიანის უპირატესობა, განსწავლული საზოგადოების სპეციფიკური ნიშანია“.

მაკლუენის აზრით, ურთიერთობის ელექტრონული საშუალებების: ელექტროტელეგრაფის, ტელეფონის, რადიოს, გამომთვლელი მანქანების, ტელევიზიის გამოგონებამ და გავრცელებამ ახალი კომუნიკაციური ბუმი გამოიწვია. ამ საშუალებებმა ექსტერორიზებული გახადა ადამიანის ცენტრალური ნერვული სისტემა, რის შედეგადაც გარდაიქმნა მისი ყოფის სოციალური და ფსიქიკური მხარეები, ხელახლა აიგო ყველა თანამედროვე ინსტიტუტი და ფასეულობა. კერძოდ, ტელევიზია ქმნის ეროვნული ლიდერების პრინციპულად ახალ ტიპს, რომელიც ტომის ბელადს უფრო ჩამოჰგავს, ვიდრე ტრადიციულ პოლიტიკოსს. ურთიერთობის ელექტრონულმა საშუალებებმა ადამიანი ინფორმაციის გვიანტურ ნაკადში მოაქცია, რითაც ხელი შეუწყო მას „თავის თავში მოცევა“ მთელი კაცობრიობა“, მიეყვანა ადამიანი გვაროვნული მთლიანობის აღორძინებამდე, დაებრუნებინა მისთვის ვარშემო მყოფებთან კონტაქტი და ამდენად, პლანეტა ერთ გიგან-

ტურ სოფლად გადაექცია. სწორედ ტელევიზია აღადგენს ინდივიდის სენსორულ ლანს, იცავს კაცობრიობას ბეჭდვითი ყვის გამალარიბებელი შემოქმედებისგან ქმნის თანამონაწილეობის ილუზიას და უბრუნებს ადამიანს გვაროვნული საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ შეგნების მთლიანობას.

მაგრამ მექანიკური კულტურის ფასეულობათაგან ელექტრონული კულტურის ფასეულობაზე გადასვლა ფაქტური კოლონიებითაა აღსაქცე. აი, რატომ გავრცელდა ასე სხვადასხვა ფსიკიკური აშლილობა და გაზშირდა ნარკომანია, — ამტკიცებს მაკლუენი, — ადამიანები ნარკოტიკებს მიმართავენ, რათა გაიადვილონ ერთი კულტურიდან მეორეში გადასვლა, გაიიოლონ ელექტრონულ კულტურაში „ჩართვა“.

მაკლუენის კონცეფციაში სახეზეა სოციალური პროცესების ანთროპოლოგიური ახსნის საეცებითი განსაზღვრული ელემენტები. საზოგადოების განვითარებაზე მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების გააღენას იო ხსნის ადამიანის ბუნებიდან გამომდინარე, ანდა „გონებისა და გულის კონფლიქტს“ განიხილავს, როგორც მარადიულს, და თანაც, როგორც კულტურის სფეროში ურიცხვო წინააღმდეგობების წარმოქმნელს. ამავე დროს, მაკლუენი საზოგადოების განვითარებაში ვარკვეულ როლს აკუთვნებს მასობრივ-საკომუნიკაციო საშუალებებს (ბეჭდვა, რადიო, ტელევიზია). იგი, არსებითად, ტიქნოლოგიური დეტერმინიზმის პოზიციებზე დგას. თავისი კონცეფციით მაკლუენი ცდილობს გადალახოს არა მარტო ბურჟუაზიული აზროვნების განვითარება აბოლოგეტკურ სოციალურ-კრიტიკულ მიმართულებათა შორის, არამედ თანამედროვე ბურჟუაზიული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი განხეთქილობაც ტიქნოლოგიურ დეტერმინიზმსა და ანთროპოლოგიზმს შორის.

მაკლუენის კონცეფციის ძირითადი იდეოლოგიური მიზანია დამტკიცოს, რომ თითქოს მასობრივი კომუნიკაციის თანამედროვე საშუალებათა რევოლუციის მიყვავრთ ინდუსტრიულ საზოგადოებაში პრინციპულად ახალი კულტურის წარმოშობამდე და ამდენად, სრულიად შლის ზღვარს კაპიტალიზმსა და სოციალიზმს შორის. სხვა სიტყვებით რომ უთქვათ, მაკლუენის კონცეფცია მხოლოდ ახალი ვარიანტია ბურჟუაზიული „კონვერ-

გენციის თეორიას“ რომელიც კანადელმა სოციოლოგმა მასობრივ-საინფორმაციო პროცესების პრობლემათიკის ბაზაზე დაამუშავა.

20-იანი წლების რადიომაუწყებლობამ, — აცხადებს მაკლუენი, — წარმოშვა ჯაზის საუკუნე, ჯაზური თაობა და ჰიტლერი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჰიტლერმა იგრძნო რადიოს, როგორც მასების მანიპულაციისათვის აუცილებელი ინსტრუმენტის უსაზღვრო შესაძლებლობები, „დაეყრდნო აქუსტიკურ აღქმას“ და შექმნა „ახალი ერთიანი კლანი“. გერმანული სამყარო დამკვიდრდა ძალადობის, ომის, ერთობლივი მოქმედების შედეგად.

ერთიანი მოქმედების იგივე სენი სჭირდა ომამდელ თაობას, რომელსაც ჰერტრუდა სტაინმა „დაკარგული თაობა“ უწოდა — განაგრძობს მაკლუენი. როდესაც ეს ადამ ანეზ-უბრალო პერსპექტივასა და მიზნის ვიზუალურ გარემოს მოკლებულნი აღმოჩნდნენ, იძულებულნი გახდნენ მიეღოთ დამოუკიდებელი გადაწყვეტილება და მიხვდნენ, რომ გზას აცდნენ. დაგვა გაურკვეველობის, დაბნეულობის ეამი, კრიზისი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ასეთია, მაკლუენის აზრით, 30-იანი წლების „უდიდესი დეპრესია“ ჭეშმარიტი მიზეზი.

დღევანდელი ახალგაზრდობაც „დაკარგული თაობა“ — ამტკიცებს შემდგომ მაკლუენი. ისინი, ვინც მათე ათწლეულში გადააბიჯა, ძალზე მოხუცები არიან, რათა „მიიღონ ტომობრივი ერთიანობის სატელევიზიო მოწოდება“. ახალი კრიზისი წარმოიქმნება მაშინ, როდესაც პირველი „სატელევიზიო თაობა“ დამოუკიდებელ საქმიანობას შეუდგება.

ტელევიზიამ, — განაგრძობს მაკლუენი, — გადააბიჯა ადამიანის აზროვნების ზღვარს, აიძულა იგი ყურადღებით დაკვირვებოდა საკუთარ თავსა და გარე სამყაროს, რომელიც მისი აზრით, ვიგანტურ განმანათლებელ მანქანას გვაგონებს.

„ის, რაც ცხადად ჩანს და კარგად ისმის, ძველი გარემოა. გამოსახულებაა „უკანახედვის“ სარკეში არეკლილი. წინა თაობები ვერ ამჩნევდნენ, როგორ იცვლებოდნენ თავდაც და მათი გარესსამყაროც და გარემოზე: ადამიანის გვლენას მხოლოდ წარსულში აღმოაჩენდნენ ხოლმე. უტომპური იდეების ინტორია განსხვავებულ შებრუნებულ სარკეთა იტორიაა. ნებისმიერი უტომპია წარსულის სურათია, რომელიც მომავალს ეხმარება.

წერც ერთი უტომპია ვერ ასახავს თანამედროვეობას. ადამიანს თითქოს ეშინოდა შეცვლის თანმედროვე გარემოს და სარკესაშუაშვილით იყურება უკან. მხოლოდ მსაგებობის იალუთ შეიგრძნონ ახლის არსებობა აწმყოში. მაგარმა, საცმარისია მხატვარმა გამოთქვას თავისი მოსაზრებები, რომ მას უმალ „ახირებულად“ გამოაცხადებენ, რადგან აწმყოს შემჩნევა არ არის მიღებული და მისი ღრმად წვდომა „საშიშოა“.

მაკლუენის ზარით, თანამედროვე ადამიანს თავისი არსებობის მანძილზე პირველად მიეცა საშუალება დაინახოს გარემო: საქმე ისაა, რომ ახლა ერთი გარემოცვა ისე სწრაფად იცვლება მეორეთი, რომ მიმდინარე ცვლილებების შემჩნევა პრაქტიკულად შეუძლებელია. აქამდე, ადამიანი უმწეო იყო, „ტექნოლოგიურ ცვლილებათა ქარი“ მას ბუმბულივით აქეთ-იქით დადაფარავტებდა, ახლა კი თავად შეუძლია დააპროგრამოს თავისი გარემო.

თუ ადამიანები შეიგრძნობენ გრძნობების არსენალზე ახალი, ელექტრონული გარემოს შემოქმედების ხასიათს, — განაგრძობს მაკლუენი, — ისინი შეძლებენ უფრო სწრაფად განსაზღვრონ და იწინასწარმეტყველონ ცვლილებები ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში.

ამგვარად, ტელევიზია დროში ავტომატურად გამოირცხვას „ვარსკვლავთა სისტემას“ — აქტივობა (აგარსკვლავთა) კულტს. ტელევიზიისთვის, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის „ცივი“ საშუალებისთვის, მიუღებულა კამკაშა, მბრწყინავი, „ცხელი“ „ვარსკვლავები“. ტელეეკრანმა მაყურებელი მიაჩვია ჩაწვდეს, გაიზაროს, ერთ მთლიანობად შეაკავშიროს სცენათა მოზაიკა, აღიქვას სამყარო „ტოტალურად“ — გრძნობათა ყველა ორგანისა და, პირველ ყოვლისა, მხედველობის მეშვეობით.

ტელემაყურებელი სიამოვნებით „ერთვება“ სხეთა ელექტრონულ სამყაროში. ტელევიზიით აღზრდილი თანამედროვე ბავშვები, — მიუთითებს მაკლუენი, — ინტერესდებიან არა მსახიობ-ვარსკვლავებით, არამედ მათი თამაშით, შემოქმედებითი პროცესით. პროცესებზე დაკვირვება „ელექტრონული სამყაროში“ ჩაბმის წყურვილის“ ერთ-ერთი გამოხატულებაა. — ასკენის იგი.

ამით ხსნის მაკლუენი გამოფენა „ექსპოზიციონალი“ წარმატებას მონრეალში. მსოფლიო გამოფენას, რომელსაც, ფელინის ფილ-

მების მსგავსად, არ გააჩნდა ერთიანი სიუჟეტური ხაზი, ერთმანეთთან დაუკავშირებელ მოზაიკას მოგვაგონებდა. იგი წააგავდა ვახუთის პირველ კაბადონს, რომელიც ადამიანს ტოტალურად ითრევს. მაკლუენი „ექსპო-67“ ადარებს მოზაიკურ ტელევიზიას. მას მიაჩნია, რომ ტელევიზია საერთოდ არ აჩენებს ფილმებს. ტელევიზიის არხებით გადაცემული კინოფილმებიც აღარ არის დამოუკიდებელი ნაწარმოები — მხატვრული ფილმი, რამდენადაც „მოზაიკური სიტუაცია“ არღვევს სიუჟეტურ ქარვას და შინაგან კავშირს. ამით აახსენება, რომ ერთი და იგივე ფილმი სხვადასხვაგვარად აღიქმება საოჯახო ტერანსა და კინოთეატრში.

მაკლუენის აზრით, ელექტრონული გარემოცვა ცვლის ადამიანთა დამოკიდებულებას სამსახურის, სპორტის, განათლების, პოლიტიკისა და სხვათა მიმართ. ტექნოლოგიური რევოლუციით გამოწვეულ ცვლილებათა მორიგ ფაზად გვევლინება სიტუაცია, რომელსაც მაკლუენმა „უფილმის მიერ სამუშაოს გაცდენა“ უწოდა. მაღალი თანამდებობის პირს, — ავითარებს იგი თავის აზრს, — არა აქვს ერთი თანამდებობა. მას აქვს 60-მდე თანამდებობა, რაც მისთვის როლია ისევე, როგორც მსახიბისთვის ანდა დიასახლისისთვის, რომელიც უამრავ საქმეს აკეთებს. ელექტრონული საუკუნეში, როდესაც მოლაწყოების ყველა სახე ურთიერთაკავშირშია, შრომის ორგანიზაცია ვადაიქცევა „სიუჟეტურ ხაზად“ (რასაც ორგანიზაციულ საქმესაც უწოდებენ). იმისთვის, რომ შენარჩუნებულ იქნას პროგრესი საქმის წარმოებაში (მენეჯერისთვის სისტემა), საჭიროა, რაც შეიძლება მალე უკუვაგდოთ შრომის ადრინდელი, ძველი ორგანიზაცია, რომელიც სპეციალობებისა და თანამდებობების განაწილებას ემყარებოდა. „მართვის დღეს არსებული სისტემა მკვდარია ისევე, როგორც ბეისბოლი, რადგან იგი ვარაუდობს, რომ ადამიანს ერთ ჯერზე მხოლოდ ერთი საქმის ვაკეთება შეუძლია“.

მაკლუენის აზრით, თანამედროვე სამყაროში, სადაც ყველაფერი ერთბაშად ხდება, მხოლოდ „ტელევიზიის ბავშვები“ ფლობენ ახალ აღქმას. მაგრამ სკოლაში ბავშვები ვერაფერს ნახულობენ ისეთს, რაც მათ ტელევიზიის მოზაიკურ სურათს მოაგონებდა. სასწავლო სახელმძღვანელოები და საგნები კლასიფიცირებულია და თარობებზეა განლაგებუ-

ლი. სასკოლო პროგრამა არ იზიდავს ბავშვებს, ამიტომ არიან ამერიკელი ბავშვები, თავგაბანებული გასართობი ვარემოსების სკოლის ატმოსფეროს შეუსაბამოში.

ტელევიზია ადამიანის ფსიქიკაზე სერიოზულ ზეგავლენას ახდენს. ამიტომ აუცილებელია გამოვიკლიოთ, არსებობს თუ არა განსხვავება იმ ადამიანებს შორის, ვინც ტელევიზიის გავლენას უყურებს დაბადებიდანვე და ვინ — მხოლოდ წერა-კითხვის შესწავლის შემდეგ. მაკლუენის ვარაუდობს, რომ ეს ადამიანები ერთმანეთისაგან განსხვავებული ტიპები არიან. ბავშვები, რომლებმაც წერა-კითხვა უფრო ადრე ისწავლეს, ვიდრე ტელევიზიის გავლენას ნახავდნენ, იძენენ რაღაც იმუნიტეტის მსგავსს. მათ გრძნობებს აქვთ ერთგვარი დამცველი საფარი, რომელიც ამცირებს ტელევიზიის ზემოქმედების ეფექტურობას. საჭიროა ასაკობრივი ჯგუფების მიხედვით განისაზღვროს ამ იმუნიტეტის საზღვრები, რადგან ამაზე ბევრადიან დამოკიდებულია, როგორ იზრდობენ და იცხოვრებენ ადამიანი მომავალში. დასასრულს, მაკლუენი შეჩერდა ვიეტნამის ომის პრობლემაზე. „ვიეტნამი, — თქვა მან, — ჩვენი პირველი „სატელევიზიო ომი“ა. ყველა ადრინდელი ომი ასახვას პოულობდა მხოლოდ „ცხელ“ მასობრივ საკომუნიკაციო საშუალებებში, როგორცაა — კინო, ფერწერა, ფოტოგრაფია თუ პრესა. მაკლუენის აზრით, ტელევიზიით ნაჩივნიბმა ომის სცენებმა მაყურებლისაგან გრძნობების დაძაბვა, „ტოტალური ჩაბმა“, „სრული თანამონაწილეობა“ მოითხოვეს.

აქედან მოდის ამერიკული საზოგადოების უარყოფითი რეაქცია ომისადმი. „საგულისხმობა, — ხაზს უსვამს ავტორი, — რომ ვიეტნამის ომის ყველაზე მძვინვარე მოწინააღმდეგე გამოვიდა სწორედ „ტელევიზიის“ ახალი თაობა“. სხვაგვარად რომ ითქვამთ, მაკლუენს მიაჩნია, რომ ომის საწინააღმდეგო მოძრაობა აშშ-ში გამოიწვია ძირითადად ტელევიზიის „ცივი“ ზუნებისა და ვიეტნამის ომის „ცხელ“ მოვლენათა შეუსაბამობამ.

ეი-ბი-სი-ს-2 ყოველკვირეულმა „Variety“-მ გამოაქვეყნა მაკლუენის ინტერვიუს ნაწყ-

1 წინამდებარე კაცეცხია მ. მ. გამოთქვა ამერიკის ტელეკორპორაციების თანამშრომლებთან შეხვედრისას.

2 American Broadcasting cictem — ამერიკის ტელერადიომაუწყებლობის კორპორაცია.

ვეტი, რომელიც მან ტელეკანძის მუშავებს მისცა<sup>1</sup>.

ამ ინტერვიუში მან თეზისების სახით ჩამოაყალიბა თავისი შეხედულებები ტელევიზიის, როგორც მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების სპეციფიკის შესახებ.

მაკლუენი ემყარება იმ აზრს, რომ ინფორმაცია გარკვეულად „აყალიბებს საზოგადოებას.“ ე. ი. აუდიტორიას, რომელიც, თავის მხრივ, მასობრივი კომუნიკაციის ნებისმიერი საშუალების არსებობის დედააზრს წარმოადგენს. ამიტომ, მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების აუდიტორიის გაგრძელებად, „მისი ძლიერების ნიღბად“ გვევლინება.

ტელეაუდიტორია ძლიერ განსხვავდება ძველი მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა აუდიტორიისაგან: ადამიანი ტელევიზორთან — მხოლოდ მაყურებელი როდია. იგი მოქმედების მოვლენათა თანამონაწილეა; მაკლუენის აზრით, ტელეაუდიტორია გარესამყაროს მოვლენებში უფრო ძლიერად „ერთდება“, ვიდრე 20-იანი წლების რადიოაუდიტორია (ამ დასკვნის გამოტანისას იგი იმოწმებს უელსის რომანის „სამყაროთა ბრძოლის“ ცნობილ რადიოგადაცემას, რომელმაც მსმენელებში პანიკა გამოიწვია). საქმე ისაა, რომ ტელეაუდიტორია სამყაროს კამერის ობიექტივის მეშვეობით კი არ უყურებს, არამედ „მიმდინარე მოვლენებს შეიგრძნობს საკუთარ ბინაში. აწვდის რა მოვლენებს მაყურებელს ოთახში (თუ პირიქით — თავად მაყურებელი გადაჰყავს მოვლენათა უშუალო ადგილებში), ტელევიზია ასლ-ორიგინალის ნიმუშის მიხედვით „აუდიტორიასა და ინფორმაციას ახლებურად აკავშირებს“.

ტელევიზიისა და აუდიტორიის ეს დამოკიდებულება შეიძლება შევადაროთ სპორტულ შეჯიბრებას, ორი გუნდის „მეგობრულ შეხვედრას, თამაშს“. გუნდთაგან ერთი აუდიტორიაა, მეორე — ტელევიზიის მუშავეები, ხოლო თვით გადაცემა — ამ ორი ძალის შერკინების შედეგი. საინფორმაციო პროცესის სპორტულ თამაშთან მიმსგავსება, მაკლუენის აზრით, კანონსომიერია, ადვანს სპორტსა და ინფორმაციას ბევრი საერთო შტრიხი და თავისებურება აქვს. მაგალითად, სპორტში პრაქტიკულად არ არსებობს თამა-

ში აუდიტორიის გარეშე. აუდიტორიის მოკლებული ნებისმიერი თამაში მხოლოდ ვარჯიში, საბოლოო შედეგის ანტიპოდია, სპორტშიც არის ავი და კარგი ცნობები<sup>2</sup>. მიხედვით, ვისი გულშემატკივარია მაყურებელი, დაბოლოს, ისევე, როგორც ინფორმაცია, სპორტიც განიცდის აუდიტორიის ზემოქმედებას: ნებისმიერი თამაში გამოხატავს ადგილობრივი მოსახლეობის განწყობას (იქნება ეს ფეხბურთი, კორიდა თუ მაგიდის ჩოგბურთი). სპორტული შეხვედრა ადამიანის ემოციებზე ისევე მოქმედებს, როგორც ამინდი, ბირჟის მდგომარეობა ან ომი. და თუ აუდიტორიასა და ტელევიზიას შორის დამოკიდებულება ახალი თამაშია ახალ მინდორზე<sup>3</sup>, მაშინ აქაც მკაცრად უნდა დავიცვათ სპორტული წესები, რაც „თამაშს უფრო საინტერესოს გახდის“, სხვაგვარად — აამაღლებს ტელეინფორმაციის ეფექტურობას.

როგორია ეს წესები?

უპირველეს ყოვლისა, როგორც მაკლუენს მიაჩნია, „მეგობრული შეხვედრის თამაშის“ ფორმულა მოთამაშეთა სრულ თანასწორუფლებიანობას გვთავაზობს. ტელეეურნალისტს არა აქვს უფლება აუდიტორიას „ზემოდან“ (ქედმაღლურად) ელაპარაკოს, რადგან ეს „პატიოსანი თამაშის“ წესების დარღვევა იქნებოდა. ინფორმაციის მიწოდებისას დიალოგი გვთავაზობს „მეგობრული თამაშის“ სტილს.

მეორე მხრივ, ტელეინფორმაცია ისევე, როგორც შეჯიბრი, ემოციურად დატვირთული უნდა იყოს. „ტელეგუნდის“ მოთამაშენი მოთამაშე-მაყურებელს აწვდიან ინფორმაციას, რომელიც ასახავს ტელევიზიის თანამშრომელთა ბუნებრივ რეაქციას მიმდინარე მოვლენებზე. ტელევიზიას, ახალი ამბების კომენტარებისას, შეუძლია „გულგრილი პოზიცია დაიკავოს“. ხშირად, კომენტარი, რომელიც ინფორმაციას ემოციურობას მატებს, მსმენელზე უფრო მეტ ზეგავლენას ახდენს, ვიდრე თავად მოვლენა.

შეკითხვაზე, ხომ არ ეწინააღმდეგება ეს წესი ძველი ჟურნალისტიკის იმ კანონს, რომელმაც „მოუკერძოებელი მაყურებლის“ ინტერესებისათვის შექმნა „ობიექტურობის იდეალი“, მაკლუენი უარყოფითად პასუხობს. ობიექტურობა, მისი აზრით, არის „ინფორმაციობანას ძველებური თამაშის“, „საგაზეთო საუკუნის“ თამაშის მოთხოვნა. ახალ,

<sup>1</sup> ივლიტსმება ABC-ს თანამშრომლებთან შეხვედრა 1971 წელს.



ელექტრონულ სამყაროში კი, ობიექტური ახალი ამბები ყველაზე მეტად დამოკიდებულია ხედვაზე. ტელევიზიის მასობრივი კომუნიკაციის სხვა საშუალებებთან შედარებით უფრო ენდობიან. რადგან იგი უმალ ხემოქმედებს ადამიანის გრძნობებზე.

ტელეინფორმაციის ეფექტურობის მესამე მოთხოვნა გამომდინარეობს ტელევიზიის შედარებიდან პრესასთან. პრესა პაუზობს კითხვაზე „რა მოხდა?“. ტელევიზია, პირველ ყოვლისა, იკვლევს, რა ხდება მოცემულ მომენტში, ე. ი. უმალ ერთვება მოვლენებში. ამიტომ, ტელევიზიამ მთავარი ყურადღება უნდა მიაქციოს არა ეფექტების „შეგროვებას“, არამედ პროცესების გადაცემას. „ის, რაც უკვე მოხდა“, პრესის საქმეა. რაც „ხდება“ შემთხვევის ადგილას, ტელევიზიის სფეროა“. — ამტკიცებს მაკლუენი. სხვათა შორის, ტელევიზიას უნდა ვუმადლოდეთ, რომ ნებისმიერი ახალი ამბის განსუყრელ პროგრამულ ნაწილად გვევლინება ინფორმაცია ამინდის შესახებ, რაც უსასრულო პროცესია.

დაბოლოს, „მეგობრული თამაშის“ სტილი ტელეინფორმაციაში ნიშნავს გაზეთისა და რადიოსთვის დამახასიათებელი ყველა ძველი „ცხელი“ ამბის გადატანის აუცილებლობას „ბანის გასაღებში“, რომელიც ნიშანდობლივია ტელევიზიისათვის, როგორც „ცივი“ საშუალებისათვის. ძველი, გაზეთის აუდიტორია მიეჩნევა „ცხელი“ ახალი ამბების მიღებას. გაზეთის ცხოვრებაში „ჩაურთველ“ მკითხველს სწყურია რაც შეიძლება მეტი „უსიამოვნო“ ამბის გაგება, რადგან ეს აძლევს იმის შეგრძნებას, რომ თავად „გადასარჩა“. ტელევიზიის უფრო შეფერება „სასიამოვნო“ ახალი ამბები. ტელეაუდიტორია გაზეთის „ცხელი“ ცნობების კითხვისას უკვე განიცდის გარკვეულ დისკომფორტს, მაგრამ ეს ახალი ცნობები უფრო ცუდად აღიქმება „ცივ“ ტელეეკრანზე, ისინი თითქოს ამოვარდნილია „თამაშის სტილიდან“, რადგან ანგარიშს არ უწევს ტელევიზიის სპეციფიკას, და რაც მთავარია, ტელემაყურებელს.

\* \* \*

ჰერბერტ მ. მაკლუენის შეხედულებები მასობრივ კომუნიკაციებზე, და კერძოდ, ტელევიზიაზე, მიუხედავად მეთოდოლოგიური ხარვეზებისა და მიუღებელი იდეოლოგიური პლატფორმისა, მაინც, საინტერესოა აუდი-

ტორიის შემსწავლელთათვის, სატელევიზიო თეორიის მკვლევართათვის. ჩვენთვის ხაზით ტერმინა თვით ბურჟუაზიული კრიტიკის დამოკიდებულებაც მაკლუენის ფილოსოფიისადმი, მით უფრო, რომ ჩვენში დღემდე არ გამოსულა მისი არცერთი ნაშრომი.

იმისთვის, რომ თანამიმდევრულად განვმარტოთ ბურჟუაზიული კრიტიკის დამოკიდებულება მაკლუენის ფენომენისადმი, მივმართავთ ამერიკელი პუბლიცისტის ჯ. მილერის ნაშრომს „მაკლუენი“, რომელშიც იფიქრისა და პარავის ცნობილი მკვლევარი თითქმის არაფერში არ ეთანხმება მაკლუენს.

მიუხედავად იმისა, რომ მაკლუენის სახელი ძალიან პოპულარულია, ამბობს ჯ. მილერი, ფართო საზოგადოება არ იცნობს მის კონცეფციებს და არ ესმის მისი. ეს აიხსნება არა მარტო მაკლუენის ნაშრომთა სირთულით, არამედ მისი სტილის თავისებურებით, რაც გამოიხატება თხრობის არათანამიმდევრულობითა და სიჭრელით, ათასგვარი ფაქტისა და ციტატის ხელოვნური შეპირისპირებით, რამაც, მაკლუენის აზრით, უნდა შექმნას სხვადასხვა ისტორიული ეპოქისთვის დამახასიათებელი იდეისა და მოვლენის ერთდროული „თანდასწრების“ ეფექტი. მაკლუენის ამ შეპირისპირებას არ ახლავს ავტორის კომენტარი, მას მიაჩნია, რომ დასკვნები თავად მკითხველმა უნდა გამოიტანოს. თხრობის ეს მეთოდი ხელს უშლის შინაარსის კრიტიკულ წვდომას, მაგრამ მაკლუენი თანამიმდევრული აზროვნების პრინციპული მოწინააღმდეგეა და მისთვის ის, ვინც შეეცდება შეიქმნას ლოგიკური წარმოდგენა მის ნაშრომებზე, „გუტენბერგის მსხვერპლია“. — მაკლუენი ამტკიცებს, — განაგრძობს ჯ. მილერი, — რომ მისი ნაშრომები არ შეიცავს გარკვეულ ავტორისეულ აზრს მოცემულ პრობლემებზე. იგი თავისი აზრის გადმოცემას იმიტომ გაურბის, რომ იგი ინდივიდუალიზმის გამოვლინებად მიაჩნია და ამდენად, თავის თავს განიხილავს ისეთ მგრძნობიარე ინსტრუმენტად, რომელიც მოწოდებულია მხოლოდ აღნიშნოს სამყაროში მიმდინარე პროცესები და სუბიექტური არაფერი შეიტანოს მათში.

მაკლუენის შეხედულებათა ანალიზისას, — განაგრძობს ავტორი, — ანგარიშგასაწვეია მისი ბიოგრაფიის ორი თავისებურება — კანადური წარმოშობა და კათოლიკური სარწმუნოება (მაკლუენი აღიზარდა დასავლეთ

კანადაში, აგრარული სოციალიზმის იდეისა და ფერმერთა ეკონომიკური დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლის ატმოსფეროში) გაიდვალისებური გლახური შრომის კულტმა მაკლუენის მსოფლმხედველობას მნიშვნელოვანი კვალი დაატყო, რაც ჯერ შეფარვით „გუტენბერგის გალაქტიკაში“ გამჟღავნდა, ხოლო მოგვიანებით, უფრო მკაფიოდ და თამამად — „გლობალურ სოფელში“.

მეორე ძირითადი მომენტი, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მაკლუენის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში, იყო მის მიერ კათოლიკური სარწმუნოების მიღება. სწორედ კათოლიციზმში უნდა ვეძებოთ მაკლუენის მიერ რაციონალური აზროვნების ლოგიკური თანმიმდევრობის უარყოფის მიზეზები. დიდი გავლენა იქონია მაკლუენის შემოქმედებაზე კათოლიკე მწერლის გ. ჩესტერტონის იდეამ, რომლის თანახმადაც, მანქანათმშენებლისა და რაციონალური საწყისის აღზევების პირობებში ადამიანმა განადიდა თავისი „გონება“, მაგრამ დაკარგა „გული“, სრულყოფილების უნარი. ავტორი აღნიშნავს, რომ განსხვავება გულსა და გონებას შორის, როგორც ამას ჩესტერტონი და მაკლუენი გვთავაზობენ, მეტად მეტაფორული და ბუნდოვანია, რადგან არ არსებობს მყარი კრიტერიუმი, რომელიც გონებისმიერ საქციელს „გულით“ ნაკარნახევი მოქმედებისაგან გამიჯნავს.

რელიგიურობითვე ხსნის გ. მილერი ჩესტერტონისა და მაკლუენის მტრულ დამოკიდებულებას როგორც სოციალური გარდაქმნების, ისე საერთოდ სოციოლოგიის მიმართ. „როდესაც დარწმუნებული ხარ, რომ ადამიანის ბუნება პირველყოფილი ცოდვითაა დამძიმებული, უახრობაა იწამო, რომ საზოგადოებრივ ინსტიტუტთა მარტივი ცვლილებები რაციონალური პრინციპების შესაბამისად აღმოფხვრიან დედამიწაზე ტანჯასა და ბოროტებას. თუკი ცივილიზაციის მანკიერებებს ადამიანური ბუნების მტაფიზიკური ნაკლოვანებებით აქენთ, მაშინ ადამიანის ტანჯვისა და შეცდომების შესაბამეობა შესაძლებელი იქნება, მაგრამ უნდა ვიწამოთ ლეთაბრივი წინაწარმეტყვილების საიდუმლო და დაენერგოთ ინტუიციის სახეობები, რაც დაგეხმარება შევიკნოთ იგი“.

მაკლუენის პირველი ნაშრომი, მიძღვნილი მასობრივი კომუნიკაციებისადმი, იყო წიგნი „მექანიკური საცოლე“ (1951). ამ

წიგნის დაწერას წინ უძღოდა გარდატეხილმაკლუენის ფსიქიკაში, რის შედეგადაც მისი ნოსტალგია წარსულისადმი გარდატეხილმაკლუენის ეიფორიულ აღქმად. „ანსპროსტის“ ში დიდი როლი ითამაშა ედგარ პოს მოთხრობამ „დამხობა მაღშტრემში“, საიდანაც აიღო მაკლუენმა „მორალური გადარჩენის“ იდეა, „მექანიკური საცოლის“ გამოსვლა თავად მაკლუენის თანამედროვე ცხოვრების პირველი ჩათრევის ნიშნავდა.

ამ წიგნისთვის ყველაზე დამახასიათებელი (და ჩვენითვის საგულბისხმ) თავისებურებაა ფსიქოანალიზის გამოყენება რეკლამის შესასწავლად. „მექანიკურ საცოლეში“ თავმოყრილია ვიზუალური რეკლამის მრავალი სახეობა და ნიმუში. მაკლუენმა მიზნად დაიასახა გამოველინა რეკლამის თითოეული სახის მოქმედების მექანიზმი და შეეცადა გაეთვის უფლებიანა თავისი მკითხველი რეკლამის პირდაპირი აღქმისაგან. რეკლამის სხვადასხვა ფორმას „მექანიკურ საცოლეში“ იგი ახასიათებს როგორც „სიზმრების განზოგადებას“, რომელსაც საზოგადოება ხედავს.

რეკლამასა და სიზმარს (ფროიდისტული გაგებით) აერთიანებს ის, რომ ფსიქოლოგიურ მიმართულებაში ისინი დათრგუნული სურვილებს გაბუნდოვანებული გამოხატულებაა. მაკლუენს მიანია, რომ რეკლამა, სტრუქტურა და კონო ადამიანზე ახდენს ისეთ ზეგავლენას, რომლის „კავშირი ადამიანის დათრგუნულ, ქვეცნობიერ მისწრაფებებთან ფარული რჩება“. „ქვეცნობიერების მანიპულირება შესაძლებელი ვახდა ადამიანური ქცევების მოტივზე ცოდნის ზეგავლენის ვაფართოების შედეგად. ასე იქცა ადამიანი მეცნიერების მსხვერპლად“. მაკლუენის ეს დასკვნა მეტად მნიშვნელოვანი და დასულოია. ამ მიმართებით, „მექანიკური საცოლის“ როლი ფართო საზოგადოების გამოფხიზლებაში შემდეგია: „მაკლუენმა, გამოიყენა რა გვარედინი მტკიცებანი ლიტერატურის, ანთროპოლოგიისა და სოციალური ფსიქოლოგიის სფეროდან, აჩვენა თავისი მკითხველს, თუ როგორ და რა სახით ემსახურება მათი სურვილები კომერციულ მიზნებს“ — გამოაქვს დასკვნა გ. მილერს.

უნდა ითქვას, რომ მასობრივი კულტურის ფსიქოანალიზის საშუალებებით შესწავლის საქმეში მაკლუენს ჰყავდა წინამორ-

1 იუმორის ეთხზე გაზთისა თუ ჟურნალში.

ბედნი: უ. ლუისი, რომელიც სწავლობდა „რეკლამის უნიათო სინტაქსს“, „თანამედროვე ქვეყნის ავტომატიზმს“; ჯ. ორუელი, რომელმაც აჩვენა, ფსიქოლოგიის რა კანონები უდევს საფუძვლად საყმაწვილო-სათავგადასავლო მოთხოვნებს და წარმოაჩინა ფერადი ხედვითი ღია ბარათების წარმატების კავშირი „არაოფიციალურ მე-სთან“; რ. უორ-შოუ, რომელმაც ფსიქოანალიზი დამნაშავეობრივი ფილმების აგების კანონების შესასწავლად მიიშველია. უორშოუს თანახმად, ასეთ ფილმებში განგსტერის სიკვდილს მაყურებლისთვის მოაქვს განთავისუფლება როგორც წარმატების გავებისაგან (რის კარიკატურასაც წარმოადგენს განგსტერი), ასევე ცხოვრებისეული წარმატების მოთხოვნილებისაგან, რაც ფილმში ერთგვარ საშუალებას წარმოადგენს.

რეკლამისა და სავაზეთო კომიქსების ანალიზისას, მაკლუენმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ სხვა მხრივ, ეს უნიათო ნაწარმოებები ფორმითა და სტრუქტურით მქედროდ უკავშირდება ყველაფერ იმას, რაც მას საუფრთხოდ და სიცოცხლისუნარიანად მიაჩნია ავანგარდის პოეზიასა და ფერწერაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მაკლუენმა მთელი ყურადღება მიაპყრო მასობრივი კულტურის ნაწარმოებთა ფორმას და მასობრივი კომუნიკაციის მთელი სფეროს აპოლოგეტად მოგვევლინა. როდესაც ჩვენს ყურადღებას მიაქცევინებს იმას, რომ წინდის რეკლამასა და ბიკასოს ქმნილებებს აქვთ საერთო სტრუქტურული თავისებურებანი, ეს ნიშნავს მოგვეწყვიტონ ჩვენ იმ ეკონომიკური დაწესებულებების კრიტიკის დაფინებულ აუცილებლობას, რომლებიც მიმართავენ ასეთ ხერხებს, რათა გვაიძულონ შევიძინოთ მათი საქონელი. „მექანიკური საცოლე“, — ასკენის ჯ. მილერი, — მხოლოდ მარტივი უპერტიკული იმ ინტერესისა, რომელსაც მაკლუენი შემდგომ გამოიჩენს „საშუალებებისადმი“ „შეტყობინების“ საზიანოდ.

როგორც აღვნიშნეთ, მარშალ მაკლუენის არცერთი ნაწარმოები ჩვენში მთლიანად არც თარგმნილა და არც გამოცემულა, თუმცაღა თანამედროვე სოციოლოგიის, სოციალური ფსიქოლოგიის, ურბანისტიკის, ტელევიზიისა და რეკლამის მკვლევართათვის მისი მოსაზრებების გაცნობა არცთუ საზიანო იქნებოდა. ამიტომ, წინამდებარე მასალას შეგნებულად მივეციოთ რეფერატის ფორმა,

რათა მასში უფრო ასახულიყო უცხოეთი კრიტიკის დამოკიდებულება საკვლევი ნიშნადმი, ვიდრე ჩვენი პირადი მოსაზრებები.

### ბიბლიოგრაფია

1 ფინკელსტაინი ს. გენიოსი თუ ილუზიონისტი, გაზ. „ლიტერატურაში გაზეთი“, 15/1—1969, გვ. 13.

2 ბლუმი უ. კომუნიკაციური ვიზუალიზაცია, რადიოსა და ტელევიზიის პრობლემები, მე-2 გამოცემა, მ., 1971, გვ. 149—154.

3 ტელბერგი ჩ., მთი მაკლუენზე, კრბ. „რადიოსა და ტელევიზიის პრობლემები“, მე-2 გამოც. მ., 1971, გვ. 155—162.

4 მიხელსი ს. რ., მარშალ მაკლუენის მასობრივი კომუნიკაციათა ფუნქციის სოციალური თეორია. რეფერატული კრბ. „თანამედროვე საზოგადოების პრობლემები საზღვარგარეთის სოციოლოგიაში“ PCH III-OH მე-4 გამოც.

5 მასობრივი კომუნიკაციები, მ., 1974, გვ. 27—53.  
6. ნ. გ. ზარგორანი, კომუნიკაციების საშუალებათა და კაცობრიობის ბედის შესახებ მარშალ მაკლუენის პოპ-ფილოსოფიაში, უფრ. „ეპოპოსი ფილოსოფია“, 1972, № 10, გვ. 151—155.

6 დავიდოვი ი., მომხმარებლური შეგნების მისტიკა, უფრ. „ეპოპოსი ლიტერატურა“, 1973, № 5, გვ. 44—88.

7 დავიდოვი ი., პედონისტური მისტიციზმი და მომხმარებლური საზოგადოების სული. (კონკრეტულ ტენდენციათა ესთეტიკური შეგნების შესახებ დასავლეთში). კრბ. „მხატვრული ნაწარმოები და პიროვნება“, მ., 1975 წ. გვ. 277—300.

8 კაგრამანოვი ი. მარშალ მაკლუენის დაბრუნებულ სიმოთხე, უფრ. „ინოსტრანია ლიტერატურა“, 1972, № 1, გვ. 231—239.

9 კორბენინოვი ვ., პერბერტ მაკლუენის „ელექტრონული გალაქტიკის“ ჩიხი, უფრ. „შემ: ეკონომია, პოლიტიკა, იდეოლოგია“, 1979, № 10, გვ. 52—62.

10 ტორვსკია მ., ტელეხედეა და ისინი, უფრ. „ინოსტრანია ლიტერატურა“, 1972, № 6, გვ. 243—250.

11 კრავენკო ი., მაკლუენი და მისი კაპიტალიზმის აპოლოგეტა, უფრ. „მსოფლიოს ეკონომია და სოციალური ურთიერთობანი“, 1971, № 4, გვ. 143—147.

12 ვასილენკო ნ. შემოღობილი სამყაროს შესილი იდეები, კინოსა და ტელევიზიის პრობლემები, მე-2 გამოც. მ., 1971, გვ. 109—132.

13 რებანე ი., შემეცნების თეორიის საკითხები, „ტიქნოლოგიური დეტრმინიზმი“ მრუდ სარკში. უფრ. „კომუნისტ ესტეტიკა“, ტალინი, 1973, თ. 29, № 12, გვ. 38—50.

14 ავერიანოვი ბ., მარშალ მაკლუენის ტელევიზიანი, უფრ. „ეპოპოსი ლიტერატურა“, 1975, № 7, გვ. 134—145.

15 ავერინკევი ს., კ. მ. იუნგის „ანალიზური ფსიქოლოგია“ და შემოქმედებითი დანტაზიის კანონზომიერებანი, კრბ. „თანამედროვე მრეცხაოლუ ესთეტიკის შესახებ“, მე-3 გამოც. მ., 1972, გვ. 124.

16 იხ. რეფერატული კრებული — თანამედროვე

ბურჯუაზიული და რევოლუციონისტული პროპაგანდის თეორია და პრაქტიკა, ბ., 1975 .

17 კვანი მ., ურთიერთობა, როგორც ფილოსოფიური პრობლემა კრებ „ფილოსოფიურ მეცნიერებათა უმაღლესი სკოლის სამეცნიერო მოხსენებები“, მ., 1975 № 5, გვ. 41.

### პანორამა

იხ. 52 გვ.

### ტორაპი და კინემატოგრაფი

ინგლისური კინემატოგრაფის წარმატების მიუხედავად („ოსკარ“ დაიშინა ფილმებმა: „განი“, „მოგაზარობა ინდოეთში“, „მოპაკედინებული მდლოვები“ და სხვ.) არასოდეს ისე მძიმე არ ყოფილა ფინანსური მდგომარეობა ქვეყნის კინოინდუსტრიაში, როგორც ახლა.

თუ 1960 წელს დიდი ბრიტანეთის კინოთეატრებმა 500 მილიონი ბილეთი გაყიდეს, 1984 წელს მხოლოდ 500 მილიონი (მაშინ, როცა საფრანგეთის კინოთეატრებში მაყურებელთა რაოდენობა ორჯერ გაიზარდა უკანასკნელი რვა წლის მანძილზე).

ამის მიზეზი მრავალია: ტელევიზიისა და ვიდეოკასეტების კონკურენცია, კინოთეატრების ავარული მდგომარეობა (50-იან წლებში იყო 4.500 კინო-თეატრი, 1985 წელს — 700).

მდგომარეობა ფრიად დაამძიმა უკანასკნელმა სამ. თავრობო ღონისძიებებმა. 1985 წლის მაისში ტეტჩერის მთავრობამ გააუქმა „ფილმების ფინანსირების ნაციონალური კორპორაცია“, რომელმაც 36 წლის მანძილზე ასობით ინგლისური ფილმის გადღება დააფინანსა. „და-მოყოლებული პაროდუტების ბრიტანული ასოციაცია“ აღმოსტრაციის სიტყვებით: „ბრიტანეთი კუთხეშია მიმწყვედული. ჩვენ არ შეგვიძლია კონკურენცია გავუწიოთ ამერიკას კომერციულ ხელოვნებაში, მაგრამ ჩვენს მთავრობას არ სჯერა, რომ კინო ის ხელოვნებაა, რომელსაც სუბსიდირება და მხარდაჭერა უნდა“.

„ტაიშის“ აზრით ტორების ხელისუფალთა ინიციატივა კინოში ეს არის მხოლოდ ნაწილი საერთო სტრატეგიისა, რომლის მიზანია ხელოვნება და მასობრივ ინფორმაციათა საშუალებანი კერძო სუბსიდირების მარა დასტოვონ. 1985 წელსვე პეიჯითარდ შემცირდა თეატრების დოტაციები, ხოლო ბი-ბი-სი იძულებული გახდა რეკლამები ჩაერთო ვადაცემებში.

„ფილმების ფინანსირების ეროვნული კორპორაციის“ ნაცულად შეიქმნა კერძო კონსორციუმი, რომელიც შედგება ოთხი ორგანიზაციისგან. თითოეული მათგანი საერთო ფონდში უკვე 10 წელი უკად შეიტანს 1,6 მილიონ დოლარს, ხოლო მთავრობა 2,1 მილიონ დოლარს ბუთი (!) წლის განმავლობაში.

1986 წ. გამოცხადებულია დიდი ბრიტანეთის კინოს წელიწადი. მაგრამ ინგლისური კინოს აღორძინებისას კურსი აღებულია ამერიკული კომერციული კინო-ხელოვნების ამიტომაც კინოპოლიტიკა პროგნოზები ძველებურად უკენისმართულია, რადგან ტორების პოლიტიკა როგორც კინოხელოვნებაში, ასევე საერთოდ ხელოვნებაში ისეთია, რომ ვითარების გაუმჯობესება გამორიცხულია.

18 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზულებები, მე-17 კვ. მოკ. ტ. 12, გვ. 736—737.

19 იხ. კრებულ „მ. მაკლენის ინტერესი კორნელი „Playboy“-სთვის“ გვ. 87—104. გვიქმნიან 20 იხ. რედაქციული ეურნალი — „თანამედროვე ბურჯუაზიული და რევოლუციონისტული პროპაგანდის თეორია და პრაქტიკა“ მ., 1975, გვ. 153.

### „სხინვათიო თამაშები“

ამერიკული ვიდეოთამაშების რეპერტუარი ისე „უკვლისმოცველი“ გახდა, რომ დასაყუთებამანელების ეროვნული გარემოებიც კი შეურაცხავ. ერთ-ერთ ვიდეოკასეტას თან ახლავს რივის მხარის დაწერილებითი რუკა წარწერთ „განადგურებული იქნას გერმანიის ინდუსტრიალური გული“.

კახეტის ბედნიერ მფლობელს სთავაზობდნენ „განუშორებულ შეასაღებლობას მღელვარების, დაძაბულობის და დრამატის გმირული და ლეგენდარული ნისიის ხელახალი განცდისა“.

ჯემს ბონდზე მორიგი ფილმი გამოსვლამდე უკვე გამოჩნდა ელექტრონული თამაშები მისი „მოხანოლიეობით“. ამ „თამაშებში“ მოზარდმა უნდა მოკლას მტერი ეიფელის კოშკზე, სან-ფრანცისკოსა თუ შატბუში. ნაციტებმა სვანტოკა, ელმასხელი მთავალ სათამაშო კასეტაზე. მიმომხილველების აზრით, ახალი ელექტრონული „კომუნიაციის საშუალება“ კიდევ ერთხელ ამტკიცებს იმას, რომ „თამაშების“ ავტორები თავიანთ მორალურ-სოციალურ წარმოდგენებს კეთილბუნად ბოროტზე ნაციტური წარსულიდან იღებენ.

ოქ სადაც „თამაშების“ რეალისტური კოლორიტი ახალ დეტალებს სჭარბებს, კონსტრუქციონი თანამედროვეობას მიმართავს. ვიგანტურ „სათავადსაველო“ თამაშს „ავდანური შერევა“ (ბრიტანელი მღელვანტეები პაიკბანის საზღვრებს იცავენ) სთავაზობს მოზარდ თაობას „იუეს-ეს-აოლდი“ — ავტორი უკანასკნელი „შედგვისა“ „სამაქრო თვადანსმა მოსკოვზე“, დასაწყისში კომპიუტერი იუწყება, რომ ჩაიშალა მოლაპარაკება „ოსვ-IV“ და „საბუბები ყოველმხრივ მზად არიან ბირთვული დარტყმა მიყენონ აშშ-ს“. „ჩვენი ერთადერთი იმედია — კოსმიური თავდაცვა. უკვე ხართ ესკადრილების უფროსი, რომელმაც უნდა შეასრულოს, შესაძლოა, თვითმკვლელობის მოვალეობა“. თამაშის მიზანია — „საცხოვრებელი ბინის პენტაგონად გადაქცევა“ და „გამცემლობის ბუდის“ — მოსკოვის აფეთქება.

შემაშფოთებელია ამ ელექტრონული ომების არა მხოლოდ წინეობრივი, არამედ „თამაშების“ ბიოფსიქოლოგიური ასპექტი. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობენ ის თამაშები, რომლებიც თავიანთ ეტრანებზე საყაროს ასტრატულად გამოხატავენ, მსგავსად საომარი რუკებისა. თამაშში, სადაც გაუკუენებულია სიმბოლიური კოდი ანდა სინაგილის შიფრი, წაშლილია წვდარი გამონაგონსა და სინანდელივით შორის. თამაში ცხოვრებას კი არ გამოხატავს, არამედ ფრიად საშიში ხერხებით აგრძელებს მას. სინამდვილის სიმულაცია ჭკლავს ჭეშმარიტ ფანტაზიას, იწვევს პათოლოგიას, მანიაკალურობას, ავადმყოფურ აფექტებსა და გონების ტოტალიტაობას.

(გაგრძელება 89 გვ.)



# როლი და მსახიობი

## ნათელა ურუშაძე

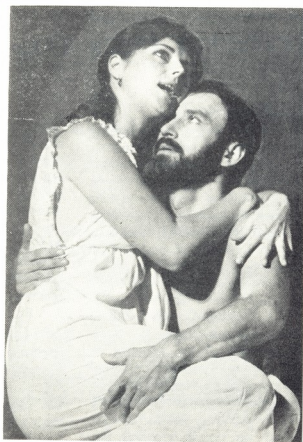
თანამედროვე თეატრი მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლების თეატრია და მრავალრიცხოვან კომპონენტთა ზედმიწევნითი შერწყმისაკენ მიისწრაფვის. რაც უფრო მაღალია ასეთი წარმოდგენის მხატვრული ღონე, მით უფრო ძნელია კოლექტიური ქმნილების რომელიმე ნაწილის გამოცალკევება. მიუხედავად ამისა, ზოგჯერ სპექტაკლის მონაწილეთაგან ერთი განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს. ასეთია ლ. არტიომოვას ოლგა თბილისის გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „ღები“ (ლ. რაზუმოვსკაიას პისა, დადგმა — გ. ყორღანიასი და გ. ჩაკვეტაძის).

ათზე მეტი წელია, რაც ლ. არტიომოვა მოსკოვის კინოხელოვნების ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ გრიბოედოვის სახელობის თეატრის მსახიობია. ბევრი საინტერესო სცენური სახე შეუქმნია. რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტის სპატიო წოდებაც აქვს, მაგრამ როლთან ამ მსახიობის ნამდვილი შეხვედრა, ვფიქრობთ, მაინც ახლა შედგა.

ლ. რაზუმოვსკაია მკვეთრი ინდივიდუალობის ავტორია. მას აღელვებს მძიმე ცხოვრების მქონე ადამიანთა ბედი და სინათლისკენ მათი დაუფიქრებელი მისწრა-

ფება. ის ჭეშმარიტი დრამატურგია, ამიტომ მისი პიესის ყველა როლი კარგადაა დაწერილი — ყველა მოქმედი პირი საკუთარი ხასიათის შესატყვის ქცევებში ავლენს თავს. სცენაზე მისი გამოჩენა უთუოდ დროული, აუცილებელი, საინტერესო და შთაბეჭდავია. განსაკუთრებით მაინც ოლგას როლი, ვინაიდან პიესის დედააზრის ტვირთის უდიდესი ნაწილი მას დააკისრა დრამატურგმა. ის კი რიგითი ადამიანია. ლ. რაზუმოვსკაიას ინტერესი, უპირატესად, რიგით ადამიანებს ეკუთვნის — კლუბის მუშაკს, პროფტექნიკური სასწავლებლის კურსდამთავრებულს, მძღოლს, პენსიონერს, ნაციზარს... ოღონდ ისეთს, რომელსაც მოთხოვნილებად აქვს ქცეული სხვისთვის იყოს საჭირო, მიიღოს და გაიღოს გულის სითბო. არც სიმდიდრე, არც სამსახურებრივი კარიერა მათ არ აინტერესებთ. დრამატურგი არ მალავს თავისი გმირების შეცდომებსა და შეცოდებებს, ამბობს მათ შესახებ მხოლოდ სიმართლეს, ზოგჯერ დაუნდობელს, მაგრამ აპატიებს ერთსაც და მეორესაც, ვინაიდან მთავარი მაინც ისაა, რისკენ ისწრაფვიან ეს ადამიანები.

ავტორის ინდივიდუალობის შესატყვისად, ლ. არტიომოვა არ ცდილობს თავისი გმირის პიროვნ-



ნების შელამაზებას. მისთვისაც მთავარია არა ოლგას ცალკეული ჩრდილოვანი მხარეები, არამედ ის, რაც ასულდგმულებს წას — სურვილი, ჰქონდეს საკუთარი საცხოვრებელი, თავისი ოჯახი, ჰყავდეს გარშემო ადამიანები, რომლებიც ერთმანეთს გაახარებენ ყურადღებით, გულისხმიერებით, სიყვარულით, სიკეთით... ყველანი ირი სიმდიდრე ხომ უნდა გაიცეს, მით უფრო სულიერი... განა არსებობს რაიმე ამაზე მეტად ძვირფასი?! მაგრამ ლ. რაზუმოვსკაიამ საკითხი მოულოდნელი კუთხით დააყენა — ვაი, რომ ხშირად არ ეძლევა ადამიანს საშუალება გასცეს თავისი სულის განძი. მაშინ ძლიერნი იწყებენ ბრძოლას. ასეთია ოლგა.

ლ. არტიომოვას ოლგას მთელი სიცოცხლე თავგამოდებული ბრძოლა იმისთვის, რომ საჭირო იყოს ჯერ მამისთვის, რომელმაც ცოლის სიკვდილის შემდეგ შეილებზეც გული აიყარა, შემდეგ — ქმრისთვის, რომელსაც არაფრის სჯერა, არაფერი აინტერესებს, არაფერი სურს, არც საკუთარი საქმე, არც ოჯახი, არც შვილი. მას არც კი ესმის რა მშვენიერი მეგობარი არგუნა ღმერთმა, მე-

გობარი, რომელსაც ასე უყვარს იგი, არა იმისთვის, რომ ასეთი სიყვარულის ღირსია ეს შინაგანად სრულიად გამოფიტული ადამიანი, არამედ იმიტომ, რომ ოლგას მხოლოდ ასე შეუძლია სიყვარული. ეს უნარი მისი სულის სიმდიდრეა. მაგრამ ეს ქმარიც მოუკლეს ოლგას. დარჩა მარტო... და სწორედ ამ დროს, მოულოდნელი „სვლების“ მოყვარულმა მწერალმა უპატრონოდ დარჩენილ სხვის შვილებს შეახვედრა ფეხშიმე ოლგა — მისი ქმრის მკვლელის შვილებს. მათ სჭირდებათ იგი. ბედნიერებად მიიჩნია ოლგამ ის, რაც სხვისთვის გაუგონარი, წარმოუდგენელი იქნებოდა. ბედნიერებამ სიმზვიდედ მოუტანა. ბრძოლა დასრულდა. ორ სხვის შვილთან ერთად მშვიდად მდგომი ოლგა სულიერი გამარჯვების სახეობრივ

გამოვლინებად წარმოსდგა ჩვენს წინ. მან მიიღწია თავის საწადელს — ამიერიდან იწყება სხვისთვის ცხოვრების ბედნიერება.

ოლგას როლი დიდი როლია, მაშასადამე, მსახიობი ხანგრძლივად სცენაზე. დიდ მთლიანობას ნაწილებიც ბევრი აქვს. საჭიროა მათი ერთმანეთთან დაკავშირება, ასობობივი მახვილების, ფერებისა და ნათელ-ჩრდილების განაწილება, რათა შეიქმნას ამ მოქმედი პირის რთული ცხოვრების დინამიკური ტეხილი. ლ. არტიომოვას ოლგას სცენური ცხოვრების ცალკეული მომენტებიც რომ აღიბეჭდოს ფოტოსურათზე, მათი თანმიმდევრობა საესეებით ნათელს გახდის, თუ რა ზუსტადაა გააზრებული რე-

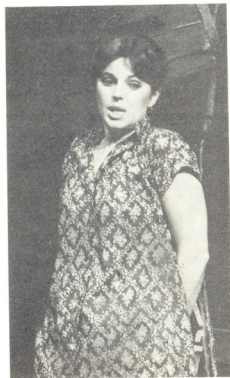


ჟისორებისა და მსახიობის მიერ ამ გმირის სცენური ცხოვრების შინაგანი სტრუქტურა, როგორ მოედინება ეს ცხოვრება ნაწარმოების იდეის სამსახურად.

ლ. არტიომოვამ ისიც კარგად იცის, რომ არც ერთი სცენური სახე დამოუკიდებლად არ არსებობს წარმოდგენაში, ის აუცილებლად და მრავალნაირადაა და-

კავშირებული სხვა მოქმედებებთან. განსაკვიფრებლად მრავალფეროვანია მსახიობის მოძებნილი კავშირები, რომელთაგანაც საც ამყარებს იგი ხან სიტყვით, ხან მდუმარებით, ერთი შეხედვით, ამოხსნით, ლიმილით, კრემლით... მას ზომ გარეგნობაც, ხმაც მშვენიერი აქვს. სხივიანი მზერა და იშვიათი მომხიბველობა. თანაც ეხმარება არა მარტო პიესის ავტორი, არამედ სპექტაკლის რეჟისურა, რომელიც სწორედ ამგვარი კავშირების დამყარებას უღებებს საფუძვლად წარმოდგენას.

ლ. არტიომოვას მიერ განსახიერებულ ოლგას სიცოცხლეში არ მოიძებნება წუთი, მისი არსებობა რომ სხვა მოქმედ პირთან არ იყოს დაკავშირებული. ოლგას სიცოცხლის განვითარების ხაზი, არსებითად, ამ კავშირების განვითარების ხაზია. თანაც ეს ეხება არა მარტო იმას, რაც ჩვენ თვალწინა სცენაზე, არამედ იმასაც, რაც სცენის გარეთ ხდება. მსახიობი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს თავისი გმირის სცენაზე გამოჩენისა და სცე-



შიდან მისი გასვლის მომენტებს შინაგანი, ლოგიკური, ფსიქოლოგიური და მხატვრული მოტივაციის თვალსაზრისით.

ლ. არტიომოვას ყოველი გამოჩენა სცენაზე, ყოველი ჩართვა დრამატურგის მიერ შეთხზულ ყველა ვითარებაში, ყველა კავშირი სხვა მოქმედ პირთან იმდენად ემოციურია, რომ ნებისმიერი ეპიზოდი ნამდვილი ბრძოლაა: პირველსავე სცენაში ებრძვის თავის უმცროს დას, ვინაიდან ძალზე განსხვავებულია მათი დამოკიდებულება მამის მიმართ. შემდეგ — ქმარს — იქნებ მოახერხოს მის სულში მიძინებული გრძნობის გაღვივება?! ებრძვის შურისძიებით გახელებული დის საქმროს, რომელსაც უნდა, რომ ერთი დის ჯავრი მეორეზე ამოიყაროს... ასეთია ოლგას ცხოვრება. მის განმსახიერებელ მსახიობს ემოციათა დიდი მარაგი უნდა ჰქონდეს, ამ მარაგს დაუშოვავად უნდა ხარჯავდეს. სწორედ ასეა ამ შემთხვევაში. ამიტომაც მიღებული შთაბეჭდილება სპექტაკლის შემდეგაც დიდხანს არ ქრება, რაღაც იღუმანოვი ძალის წყალობით ბუდობს შენში და დროდადრო მეხსიერებაში ცოცხლდება. ლ. არტიომოვას ოლგას მშვენიერი სახე, მისი ანთებული თვალები, მისი მთრთოლვარე, გულის სიღრმიდან მომდინარე ხმა გრძნობათა სიწრფელეში გაჯერებს, და ვიხარია, რომ შენს ახლოს არსებობს ისეთი გმირი და ისეთი მსახიობი, რომელსაც შეუძლია უყვარდეს, სწამდეს, უშურველად იღებდეს საკუთარი სულის სიმდიდრეს.

სწორედ იმის გამო, რომ სულისშემძვრელია ლ. არტიომოვა ამ როლში, ძალიან ძნელია ანალიზი და მსჯელობა. დროა სა-

ჭირო იმისათვის, რომ ამოიცნო, რა გზით ახერხებს მსახიობი იმ სირთულეთა დაძლევას, ეს როლი რომ მოიკავს. როგორ ანაწილებს თავის ფიზიკურსა და სულიერ ძალებს, როგორ აქვს შერჩეული ის სახეობრივი ხერხები, ასე კარვად რომ იკითხება დარბაზიდან. რამდენაირია მისი სიტყვაცა და მღუმარებაც, რა ზუსტადაა მიგნებული ქცევა, ელვისებურ რომ გაანათებს ხოლმე იმას, რაც ახლა ხდება მისი გმირის სულში... როგორ შეეცავართ დარბაზში მსხდომნი ესთეტიკური განცდის სფეროში. ეს ყოველივე ნამდვილ ოსტატთა ხვედრია მხოლოდ.

ლ. არტიომოვა ოსტატი მსახიობია. მისთვის არაა საკმარისი იყო მართალი და გულწრფელი, ლოგიკური და მაყურებლამდე საჭირო აზრის მიმტანი, თუნდაც უკიდურესი თანაგანცდის წუთებში. ეს ყველაფერი მისთვის არის საშუალება იმისთვის, რომ მაყურებლის წარმოსახვაში მხატვრული სახე აღმოცენდეს. და მართლაც, ლ. არტიომოვას ოლგასთან შეხვედრით აფორიაქებულს უამრავი რამ გაგონდება, მათ შორის ქარიშხალში მარტო დარჩენილი ძალიან ლამაზი ხე, ლამის რომ უნდა გადატყდეს. მაგრამ არა, ძირს ვართხმული, მიწიდან თითქმის ამოგდებული, ის მაინც ცოცხლობს, მაინც წელშია გამართული. იმიტომ, რომ ყველა ქარიშხალზე ძლიერია სხვისთვის სასიკეთოდ მომართული ადამიანის სული.

მაგრამ ეს ხდება სპექტაკლის შემდეგ. თვით სპექტაკლზე კი ოლგას ცხოვრების ტყვე ხარ. უდიდესი სიხარულის მომტანია ასეთი ტყვეობა მაყურებლისთ-



ვისაც, მსახიობისთვისაც, რომელიც მთელი არსებით შეიგრძნობს, როგორ განიცდის მასთან ერთად მისი გმირის ცხოვრებას რამდენიმე ასეული უცნობი ადამიანი.

ლ. არტიომოვას ეს ერთი სცენური სახე მხოლოდ შემოქმედებითი წარმატება როდია. ამ რო-

ლის განსახიერებით მსახიობმა საკუთარი სიტყვა თქვა ცხოვრებაზე, გამოაქვინა თავი არტისტულ მოქალაქემ და მალე აღმოჩნდა ხელოვანმა. სხლა საცხებო წათელა, რომ ეს მსახიობი შინაგანად მზადაა გადაწყვიტოს ერთულებსი შემოქმედებითი ამოცანები.

## პანორამა

ნ. 84 გვ.

### პავლა „რემბოს“ ბამო

პირველი წარმატებული სტარტის შემდეგ ამერიკის ეკრანებზე გაჩნდა ახალი „რემბო II“, რომელიც „უწყინარი“ პირველი სერიის გაგრძელებაა. „რემბო II“ უკველა დროის საღაროს შლიაგერთაა შორის ერთ-ერთ პირველ ადგილზე დაწინაურდა.

„სასწაულებრივი კინო-ეკრანი“. — „ბრტყელი, როგორც კინოეკრანი“, ჭემს ბონდსა და ტარზანის ნაზვი (რომლის წინაშე ტარზანი ანემიური ბაღდია, ხოლო ბონდა რაფინირებულად ამალღებულა), ევროპაში გადავიდა და აქ პრესისა და საზოგადოების უკმაყოფილება გამოიწვია: „გაოცებული ეკითხები საკუთარ თავს; რა პრიმიტიული უნდა იყოს ამერიკელთა პოლიტიკური თვითშეგება, თუკი ისინი ასე ადვილად ექცევიან ამ საკლავი გმირი-მოძალადის მოხიზველობის გავლენის ქვეშ“ — შეინზავს „ცაიტიკის“ მიმოხილველი. იგი ჩამოთვლის „ნახავს კომიკისის“, ფაბულიანი „ჰოლივუდური აგიტარომის“ დამახასიათებელ ნიშნებს: „პოლიტიკური კრილობების ალოკვა, უმაგალითო სიბნელე, ძალადობისა და საღომა-ზოხიზმის ორგები, სუპერგმირი — გაფთრებული „ტანჭული“, მარტოსული, ხაზგასმული ცხოველური ნიშნებით, კარიკატურული ფსიქოპათიურობა და ანტიკომუნისტური კანიალიზმი.

მსახიობი სილვესტრ სტალონეს ეს გმირი, რომელმაც თავი გამოიჩინა ვიეტნამის ომში, იტანჯებოდა მარმარილოს კარიერებში გამოწვევებული, იმის გამო, რომ შინ მობრუნებულმა ვერ შეძლო შეგუებოდა საზოგადოებას და კანონი დაარღვია. სცენარის ავტორები თავიდანვე შეუღდნენ „საპატიო ამოცანის“ (პრეზიდენტ რიგანის სიტყვებია გამოყენებული) შესრულებას, ვიეტნამის ავანტიურის ხელახლა გადაწერას და მისი ვეტრანების „რეაბილიტაცია“.

„სამხედრო ჩინოვნიკების მიერ ციხიდან გამოყვანილი რემბოს საპატიო მისიაა, რათა ჭუნგლებში მონახოს და ვიეტნამის „კომუნისტური ჯოჯობისაგან“ დაიხსნას იქაურ ბანაკებში დამპლული ამერიკელი ჯარისკაცები (საეკრანო 90 წუთის მანძილზე რემბო

თავის ხელით უსწორდება 40-ზე მეტ ვიეტნამელსა და რუს სამხედრო კონსულტანტს. ბოშით აფეთქებულებს ხომ თვლა არა აქვს!). „კინემატოგრაფიის ისტორიაში, ალბათ არ არსებობს უფრო პრიმიტიული, ამდენადვე დადებითად პრიმიტიული ცხოველურ-მხეტური გმირი, ვიდრე რემბოა“ — წერს შობერი.

ეს პირჭუში, ორმეტრიანი, ბანგველიანი ქერუბი, გაბერილი, ბზინვარე კუნთებით, იმპოზანტური მყერდით (რომელსაც ისევე ამაყად ატარებს, როგორც პროვინციული საპატარქლო თავის ჭიქნებს) უკველაფერს ანადგურებს თავის გეზაზე.

„ტანჯვანი“, რომელსაც ეს გმირი გამოივლის, „უშუასაუქუნეების საშინელებებს“ განაცდევინებს მათურებულს. რემბოს ორგების გააკრავენ ჭვარზე (რაც რეცენზენტს საშუალებას აძლევს სცენარში დაინახოს „კაოლიკური აღმშენი“).

„ერთობ უცნაური ამბებია ამ ფილმში პოლიტიკურ პროპაგანდასთან გადახლართული: პროფაშისტური მოტივები, თანამედროვე კულტი სხეულისა, ახალი მამაკაციური ნარცისიზმი, უბიჭო ბუნების მოდური მიოლოგიკა, რადიკალური ინდივიდუალიზმი კეთილშობილური ველურის, წმინდანი მხეცის განდიდებისას“.

სავალ:ლო ისა, რომ გამოითხვის შედეგად ცნოილა გახდა: ამერიკელთა 90%-ს რემბო მიჩნიათ „მგრძნობიარედ“, „სესქსუალურად“.

„პოლიტიკური ძალისა და ძლიერი შეგრძნებების გაღვიძების მოთხოვნილებანი, როგორც ჩანს, ერთი მდლის ორი მხარეა“ — დაასკნის შობერი.

აღსანიშავია, რომ ფრანკფურტში სარეკლამო აფიშებზე უმაღლეს მიაკერეს პოლიტიკური ლოტუნგები. იმ კინოთეატრების წინ, სადაც გადის „რემბო II“, თავს იურიან დემონსტრანტები, პლაკატებით: „რემბო“ ეს ომის მზადებაა“, „ჩვენ წინააღმდეგნი ვართ კინოში ომის პროპაგანდასა“, „მოვითხოვთ ფილმის დაუყოვნებლივ აკრძალვას“.

(გაგრძელება 112 გვ.)

# საბჭოთა ეკრანის ხვალნიდელი დღე

ახალგაზრდა კინემატოგრაფის IV  
საკავშირო კვირეული-დათვალიერება

ბასული წლის 12-19 დეკემბერს თბილისში, საკავშირო ალკ, სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირისა და სსრკ სახკინოს თოსნობით თბილისში ჩატარდა ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა IV საკავშირო კვირეული-დათვალიერება, რომელიც მიეძღვნა სკკპ XXVII ყრილობას.

ათი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც გამოქვეყნდა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მუშაობის შესახებ. ამ ხნის მანძილზე საბჭოთა კინოში მოვიდა რეჟისორთა, სცენარისტთა, ოპერატორთა, კინომსახიობთა, კინომცოდნეთა ახალი თაობა. კვირეულის მესვეურნი მიზნად ისახავდნენ განესაზღვრათ, თუ რამდენად ეხმაინება კინოს მუშაობა ახალგაზრდა ცვლა იმ დიდ მოთხოვნებს, რომლებსაც ცხოვრება უსახავს საბჭოთა კინოხელოვნებას.

ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა IV კვირეული-დათვალიერება სახეიმოდ გაიხსნა 12 დეკემბერს თბილისის კინოს სახლის დიდ დარბაზში. კინოფორუმის მონაწილეებს მისალმნენ საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის კომიტეტის თავმჯდომარე ა. დვალისვილი, სსრკ სახკინოს მთავარი რედაქტორი ა. მედვედევი, სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის მდივანი ვ. ნახაბცევი, სრულიად საკავშირო ალკ ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგის მოადგილე გ. რატნიკოვა. გახსნას ესწრებოდა საქართველოს

კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ნ. ჯანბერიძე.

კვირეულის მანძილზე საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკის წარმომადგენლები და სოციალისტური ქვეყნებიდან ჩამოსული სტუმრები გაეცნენ საქართველოს დედაქალაქის ღირსშესანიშნაობებს, დაესწრნენ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ კინომსახიობის თეატრისა და საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრის სპექტაკლებს, შეხვდნენ შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენლებს, საწარმოო დაწესებულებათა კოლექტივებს, სოფლის მეურნეობის მშრომლებს, მოეწყო ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა შეხვედრა დედაქალაქის უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტებთან.

თბილისის სამ კინოთეატრში — „კომკავშირელში“, „ქართულ ფილმსა“ და „ნაკადულში“ დედაქალაქის საზოგადოებრიობას შესაძლებლობა ჰქონდა გასცნობოდა კვირეულის მონაწილეთა შემოქმედებას. თბილისის კინოს სახლის დიდ და მცირე დარბაზებში კი ახალგაზრდა კინოხელოვანთა ნამუშევრებს — კონკურსზე წარმოდგენილ 31 მხატვრულ, 23 მულტიპლიკაციურ, 36 დოკუმენტურ და 14 სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმს — აფასებდა სამი ჟიური, რომელთა შემადგენლობაში იყვნენ ყველა კინემატოგრაფიული პროფესიის წარმომადგენლები, ცნობილი საბჭოთა რეჟისორები, დრამატურგები, ოპერატორები, მსახიობები, რეჟისორ-მულტიპლიკატორები.

18 დეკემბერს დათვალეობაზე წარმოდგენილი ფილმების გარშემო მოეწყო დისკუსია, რომელშიც მონაწილეობდნენ კინოხელოვნების საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლები, საკავშირო პერიოდული კინოგამოცემების წარმომადგენლები, კრიტიკოსები, პრაქტიკოსი კინემატოგრაფისტები. დისკუსია მიყვდა კინოხელოვნების საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელს, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატს **ნიკოლოზ სუმენოვს**, რომელმაც შესაჯო სიტყვაში აღნიშნა:

კრიტიკოსებს, ხშირად, არაობიექტურობასა და არაკონსტრუქტიულობას გვსაყვედურობენ. მუდამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ის „სამი ვეშაპი“, რომელსაც კრიტიკა ეყრდნობა, უნდა იყოს კეთილგანწყობილება, მომთხვენელობა და ტაქტი. ესნის რა დისკუსიას, მოვეუწოდებ ახალგაზრდა კინომცოდნეებს, რეჟისორებს, ყველას, ვინც დღეს მონაწილეობას მიიღებს საუბარში, იფიქროს იმაზე, თუ როგორ დაეხმაროს თავისი სიტყვით იმ საქმის წინსვლას, რომელსაც ვემსახურებით.

**ხერგეი შუმაკოვი** (კინოხელოვნების საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი) — რვა წელია ყურადღებით ვაღვწევ თვალს მოვლენას, რასაც ახალგაზრდულ კინოს უწოდებენ, რვა წელია ვცდილობ გავჩვევ მის არსში და გამოვიტყუდებით, დღემდე ვერ შევძელი. კრიტიკაში არსებობს რამდენიმე პოზიცია, რამდენიმე თვალსაზრისი თანამედროვე ახალგაზრდა რეჟისურაზე. ჩემი აზრი რომ გასაგები გახდეს, მოვიყვან ერთ შესანიშნავ ეპიზოდს ალექსეი ტოლსტოის ზღაპრიდან „ბურატინოს თავგადასავალი“: როდესაც ბურატინო ევად გახდა, შეიკრიბა ექიმთა კონსილიუმი. ერთმა ექიმმა თქვა, რომ პაციენტი უფრო ცოცხალია, ვიდრე მკვდარი. მეორე ექიმის განსაზღვრებით, პაციენტი უფრო მკვდარი იყო, ვიდრე ცოცხალი. მესამე ექიმმა მოისმინა ორივე აზრი და ასე შეაფასა მდგომარეობა: „პაციენტი არც ცოცხალია და არც მკვდარია“. ასეთივე ბუნდოვანი წარმოდგენა იმაზე, თუ რა არის თანამედროვე ახალგაზრდა რეჟისურა, განპირობებულია არა კრიტიკის დაუინტერესებლობით, არამედ თვით „ახალგაზრდა რეჟისურად“ წოდებული ფენომენის ბუნდოვანებით. ამას-

თან ეს ბუნდოვანება საკვებით ობიექტურია, რვა წლის მანძილზე იბადება და ყალიბდება ძალზე რთული და სრულიად ახალგაზრდა ლენა (ამასთან მისი დაბადების ცესი ძალზე მტკივნეულია). ამ მოვლენის შეფასებისას, ჩემის აზრით, უპირველეს ყოვლისა, უარი უნდა ვთქვათ ისეთ მოარულ ცნებებზე, როგორიცაა ახალგაზრდა რეჟისორი, ახალგაზრდა სცენარისტი, ახალგაზრდა მხატვარი ან კრიტიკოსი. ვფიქრობ, ეს აზრს მოკლებული განსაზღვრებაა, რომელიც ვერავითარ წარმოდგენას ვერ გვექმნის დღევანდელ კინოში მიმდინარე პროცესებზე. ახალგაზრდა — ნიშნავს წინამორბედთა საქმის გამგრძელებელს, რასაც შესანიშნავად ასახავს კინემატოგრაფისტთა კავშირის კარტოთეკა, რომელშიც ერთსახელს ბუნებრივად ცვლის მეორე და ეს პროცესი დაუსრულებლად შეიძლება გაგრძელდეს. იმისათვის, რომ გავიგოთ რა ხდება თანამედროვე რეჟისურაში, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვისაუბროთ თობაზე თუკი თობა არსებობს, მაშინ ჩვენ გვაქვს სერიოზული, საღი და ობიექტური საუბრის შესაძლებლობა. მაგრამ თუ თობა არ არსებობს, მაშინ ჩვენ კიდევ დიდხანს ვიმსჯელებთ იმაზე, თუ რა არის ახალგაზრდა რეჟისურა.

მე მათ რიცხვს ვეკუთვნი, ვისაც სჯერა, რომ „პაციენტი ცოცხალია“. ჩემის აზრით, რეჟისორთა ახალი თობა არსებობს, მაგრამ მან ვერ შეძლო საკუთარი თავის ზუსტად და ბოლომდე გამოხატვა. წლებანდელმა დათვალეობამ დამანახა, რომ ახალგაზრდებმა კინოში მოიტანეს საერთო იდეები, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს იდეები ყოველთვის ვერ ჰპოვებენ მკაფიო კინემატოგრაფიულ ხორცშესხმას. მათ ფილმებში არის ავტორთა ცდა დაგვანახონ თავიანთი წარმოდგენა კინოზე, ხელოვნებაზე. ზოგჯერ ეს ცდა უსუსურია, ზოგჯერ ძალზე საინტერესო და მოულოდნელიც. მაგალითისათვის შევჩერდები ლენინგრადელი რეჟისორის ვ. საროკინის ფილმზე „იყო ერთი ექიმი“. ის, ვინც ყურადღებით ნახა ეს სურათი, დამეთანხმება ალბათ, რომ იგი ძალზე დატვირთულია კულტუროლოგიური ტექსტით. აქვე ვხვდებით ხელოვნების ახვა დარგებსა და ლიტერატურულ რემინისცენციებს, ავტორი მიმართავს დღევანდელ კინოში ძალზე პოპულარულ ხერხს — შემოყავს ტე-

ლევჩიასთან დაკავშირებული ირონიული მოტივები, როდესაც ამ დამიწებულ, უღიმღამო, ფერდაკარგულ ყოველდღიურობაში გამირი ქალი აღმოჩნდება იმ სუფთა, სტერილური სიტუაციის პირისპირ, რომელსაც ტელევჩიის ეკრანზე ოპერეტის მსახიობები გაითამაშებენ. ჩემის აზრით, ძალიან საინტერესო მონტაჟური შეპირისპირებაა. პოზიციურობას ამ ფილმში აქვს პრინციპიალური მნიშვნელობა, ვინაიდან რეჟისორი, უპირველეს ყოვლისა, ცდილობს განსაზღვროს თავისი ადგილი ხელოვნებაში.

იგივე შეიძლება ითქვას ე. გერასიმოვის ფილმზე „ძალიან მნიშვნელოვანი პერსონა“. ამ ფილმში არის წარსულის კინემატოგრაფსა და დღევანდელ კინოხელოვნებაში დამკვიდრებული იდეებისაგან გამიჯვნის ცდა. სხვა საკითხია, თუ როგორ, რა მხატვრული ხერხებით კეთდება ის.

ფილმში „იყო ერთი ექიმი“, რეჟისორის მიერ ხელოვნებაში საკუთარი ადგილის ძიების გარდა, არის ერთი უმწვავესი პრობლემა და თემა, რომელსაც ავტორი მთელი ფილმის მანძილზე ავითარებს — ეს არის თემაცხოვრების არსის, ადამიანურ ურთიერთობათა აზრისა, რომელსაც, დღითიდღე, სამწუხაროდ, ვეარავთ, მისი პოვნა კი აუცილებელია, რათა სამყაროს დასაბამიერი ბუნებრიობა დაუბრუნდეს. არსის ძიება გამოარჩევს დათვლიერებაზე წარმოდგენილი ფილმების უმრავლესობას. იგი გამოიხატება პროგრამულად, პოზიციურად, მაგრამ გამოსახვის ხერხები, სამწუხაროდ, ხშირად თანამედროვე კინოხელოვნების მოთხოვნათა ადეკვატური როდია.

ფილმში „იყო ერთი ექიმი“ არის ეპიზოდი, როდესაც პერსონაჟები სადამოს წვეულეებაზე იკრიბებიან. სრულიად თავისუფალ, ბუნებრივ ვითარებაში იწყება კამათი ხელოვნების დანიშნულებაზე. ზოგი იმ დასკვნამდეც მიდის, რომ ნორმალური ადამიანი ხელოვნების გარეშეც ადვილად გაიტანს თავს.

როდესაც ამ სურათს ვუყურებდი, გამახსენდა ო. იოსელიანის ფილმი „პასტორალი“, სადაც ეს თემა სხვადასხვა, სრულიად განსხვავებულ დონესა და სხვადასხვა ვარიაციითაა გათამაშებული... აქ ცალკეა ცხოვრება, რომელიც საუკუნოვანი მუხის სიკვდილის შემდეგ ერთგვარ მცენარეულ ლაფად იქცევა, ანუ ცხოვრება, რომელიც,

დოსტოევსკის სიტყვებით, მთლიანად „სხეულში წაიდა“, და ცალკე — ხელოვნების სამყარო, რომელიც ასევე მოქმედებს ცხოვრებისეული საფუძვლის დანაშაულებას სივრცეში იმყოფება. ეს პრობლემა მართლაც ძალზე მწვავეა. იგი გამოხატავს იმ სულიერ ატმოსფეროს, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ. ფილმში „იყო ერთი ექიმი“ იგი ძალზე ზუსტადაა დანახული.

ფესტივალის პროგრამაში წარმოდგენილი იყო ქართველი რეჟისორის გ. ჩხეიძის ფილმი „ადამიანთა სედა“. აქვე მთავარია ძიება არსისა, იმ ფასეულობებისა, ცხოვრებას აზრს რომ სძენენ. ფილმი, უდავოდ, არ არის მოკლებული ფილოსოფიურ სიღრმეს, მაგრამ ჩემთვის სრულიად მოულოდნელი იყო ის გამომსახველობითი საშუალებები, რომელთა მეშვეობითაც რეჟისორი ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ ეკრანზე ნაჩვენებ რეალობას შეიძლება აზრი და წესრიგი დაუბრუნდეს. შთაბეჭდილებები, რომელთა გაზიარებაც მსურს, ძალზე სუბიექტურია, მაგრამ გამოგიტყდებით, მსახიობების მიერ გათამაშებული „ბალაგანი“, რომელიც ქმნის ამ იგავისა თუ ლეგენდის ფონს, განუწყვეტლოვ იწყებდა ჩემში უსიამო შეგრძობებას. იმას, რაც ეკრანზე ვხედავ, პირადად მე „კინემატოგრაფიულ უხამსობას“ ვუწოდებდი. როდესაც ვხედავ, რომ ხნიერი თუ ცხოვრების შუადღეს მიღწეული ქალები უაზროდ კოტრილობენ თოვლში, როდესაც მათ აიძულებენ რაღაც სულელური ტრიუკების შესრულებას, რათა მაყურებელს დაუმტკიცონ, რომ მათი ცხოვრება უაზრო იდეას არის დამორჩილებული, ჩემში ეს პროტესტი იწვევს, მაგრამ პროტესტი არა თვით იდეის მიმართ, არამედ იმის წინააღმდეგ, რასაც აქ მანდილოსნებს აკეთებინებენ. ქართული ლეგენდა სიკვდილზე, რომელიც ფილმში ძალზე დეკორატიულად არის გათამაშებული, მომგებიანად ჩანს ამ „ბალაგანის“ ფონზე, მაგრამ გამომსახველობითი ხერხები, რომელთა საშუალებითაც რეჟისორი ცდილობს მიიყვანოს მაყურებელი რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანთან, სერიოზულთან, პირველივე კადრებიდან ხელს მიშლიან ჩაქვდე ფილმის აზრს.

ყოველივე ზემოთ თქმული, საბოლოო ჯამში, ერთ პრობლემად ყალიბდება: ახალგაზრდა რეჟისორებს მოაქვთ კინოში ახალი აზრები, ახალი იდეები, მაგრამ ისინი ძალზე



იშვითად პოულობენ ადევკატურ გამომსახველობით საშუალებებს. ისევ, ფილმში „იყო ერთი ექიმი“ არის საოცარი, ამ თაობის რეჟისორებისათვის პროგრამული ეპიზოდი: ფილმის გმირის საუბარი მის კოლეგასთან — ახალგაზრდა ექიმთან. როგორ უნდა მოიქცე, როდესაც ყელში ვიჭერენ ხელსო, — ეკითხება გმირი თავის ახალგაზრდა კოლეგას. შენც ყელში უნდა სწვდეო, — პასუხობს ახალგაზრდა. ეს ექიმისათვის ერთობ უცნაუური ესტიაო — პასუხობს გმირი. ამას მოჰყვება განმარტება, რომელიც საკმაოდ ბანალურად ელერს, მაგრამ სწორედ ამამია ფილმის აზრი — მთავარი გმირი ამბობს, რომ ჩვენ დავივიწყეთ სრულიად უბრალო ცნებები — სიმართლე, სამართლიანობა, ღირსება... ფილმი „იყო ერთი ექიმი“, სხვადასხვა ხარვეზების მიუხედავად, ჩემთვის ძალზე მნიშვნელოვანი და ძვირფასია სწორედ იმის გამო, რომ იგი გვიბრუნებს მივიწყებულ ცნებებს, რომელთა გარეშე ცხოვრება აბსურდული ხდება.

ამ იდეამ შედარებით ადევკატური მხატვრული ხორცშესხმა ჰპოვა მოკლემეტრაჟიან სურათებში. მათ შორის გამოეყოფიდა ოთხ ფილმს, რომლებშიც დავინახე არა მარტო რეჟისორთა ახალი თაობა, არამედ ოთხი ხელოვანი, რომლებსაც არ სჭირდება წინამორბედებთან გამიჯვნა. მათი ფილმები კინო ხელოვნების დაქტია. ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდა უკრაინელი რეჟისორის ვ. ილინსკიას ფილმი „ვი-ნა ხარ?“ (პლატონოვის მოთხრობის მიხედვით), ყაზახი რეჟისორის მუსტაფინის შესანიშნავი ფილმი „აქ ყოლი“, რეჟისორ ა. ბიბარცევის მიერ ექსპერიმენტულ ახალგაზრდულ გაერთიანებაში შექმნილი სურათი „მეველს“ — ძალიან პოზიტიური ფილმი უალრესად საინტერესო გმირით. იმას, რაც ამ ფილმში ხდება, მე უბრალოდ კი არ ვადევნებდი თვალს, არამედ განვიციდი; აქვე მინდა მოვიხსენიო ბელორუსი რეჟისორის ა. კარპოვის სურათი „მამა“, მაგრამ ჩემის აზრით, ავტორის ზედმეტმა გატაცებამ ფერის მონაცვლეობით, გაუთავებელმა მონტაჟურმა შეკრებისპირებამ საგრძნობლად ავნო ფილმს, კინემატოგრაფიული ტრიუქებით თავგზააზნეულ მაყურებელს დააკარგინა შეხების წერტილი ფილმის რეალურ მასალასთან.

**მიხეილ ლევიტინი** (კინოკრიტიკოსი,

უფრონალ „სოვეტსკი ეკრანის“ კრიტიკის განყოფილების გამგე); კრიტიკოსის გამოსვლა რომ შთაბეჭდილი იყოს, საჭიროა იმის დასაბუთება, რომ შთაბეჭდილი ან ძალიან გაახალგაზრდად გააბრაზოს ან ძალიან გაახალგაზრდად გააბრაზოს. ნანახმა ფილმებმა არც დიდი სიხარული მომანიჭა და არც დიდი სევდა მომგვარა. კონკურსზე წარმოდგენილი 17 სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმიდან უმრავლესობამ ცხადყო ავტორთა პროფესიული ოსტატობა. ფილმების უმრავლესობა მოგვიტოვებდა თანამედროვეობაზე, რაც ასევე მისასალმებელია. პროგრამა მრავალფეროვანი იყო ჟანრობრივი თვალსაზრისითაც — ვნახეთ ფილმები რეკლამული თემატიკაზე, ომზე, ვიხილეთ დეტექტიური და სათავადადასველო ჟანრის სურათები, ჩვენი საწარმოო ყოველდღიურობის ამსახველი ფილმები და ა. შ. მაგრამ, მიუხედავად ასეთი მრავალფეროვნებისა, მდგომარეობა, ჩემის აზრით, უფრო საგანგაშოა, ამ გრძნობას კი იწვევს მკვეთრი სხვაობა ეკრანულ სინამდვილესა და მაყურებელთა დარბაზის მიღმა მჩქეფარე ცხოვრებას შორის. ის, რასაც ვხედავთ ეკრანზე, უმეტეს შემთხვევაში არ შეესატყვისება სინამდვილეს. შუკმინის სიტყვებით რომ ვთქვათ (მხედველობაში მაქვს მისი ცნობილი წერილი „ზნეობრიობა — სიმართლეა“), ეკრანმა **სიმართლე არ დაგვანახა**. ფილმებში არის პრობლემები, ოსტატურად დემონსტრირების სურვილი, სიმართლედ ცხოვრების შესახებ კი არ არის. ამიტომაც ჩვენს ფილმებს მაყურებელი არა ჰყავს. მაყურებელი ზუსტად გრძნობს როდის ტყუის ეკრანი და როდის ცდილობს მაყურებლისათვის ხმის შეწყობას. როდესაც ეკრანი სიმართლეს გვთავაზობს, მაშინ მაყურებელი რიგში დგება, იცთ ფილმზეც კი, რომელიც გარეგანი მონაცემებით არ არის მიმხედველი. ჩვენს ეკრანს (გასაკვირია, რომ ახალგაზრდულ ეკრანსაც კი) აკლია გზნება, იგი შინაარსობრივად ამორფული, აზრობრივად მოდუნებულია. ფორმა არის, მაგრამ არ არის აზრი, შინაარსი, საკუთარი სიტყვის თქმის სურვილი, და რაც მთავარია, არ ჩანს ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტის პასუხისმგებლობა ხელოვნებისა და მაყურებლის წინაშე. პირადად ჩემთვის გაუგებარია, რატომ აიღო მანამა ახალგაზრდა კაცმა ხელში კამერა? რატომ გასცა განკარგულება „დაიწყეთ!“? რისთვის მოვიდა რეჟისურაში? მხოლოდ იმისთვის, რომ გადაეღო ფილმი და ახლობი-

ნათესაებისთვის ეჩვენებინა ტიტრებში აღნიშნული თავისი გვარი? თუ იმისთვის, რომ მაყურებლისათვის გაეზიარებინა ის ფიქრები, რომლებიც დღეს ყველას ასე გვაღელვებს.

ფილმი „მარტო, უიარაღოდ“ სცენარისტსა და რეჟისორს ერთი რამ აინტერესებთ — რაც შეიძლება მეტად გაართულონ, ჩახლართონ და გაამწვავონ მოქმედება და შემოგთავაზონ მოულოდნელი კვანძის გახსნა. შეიძლება ითქვას, რომ ფილმს თითქმის არაფერი აქვს საერთო სამოქალაქო ომის სიმართლესთან. ამ სახის სურათებს კრიტიკოსმა გიქტორ დიომინმა „ისკუსტეო კინოში“ დაბეჭდილ ერთ-ერთ წერილში „ისტრინი“ უწოდა. ჩემის აზრით, ძალზე ზუსტი განსაზღვრებაა.


ტალინელი რეჟისორი მურდმა ფილმში „კაროლინას ვერცხლის ნართი“ გატაცებულია უჩვეულო, ეფექტური ინტერიერებით. იგი თითქმის ცდლობს გაათავსოს პატარა მაყურებელი, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, პატარები არ მოტყუვდებიან. ისინი უმალ შეამჩნევენ სიყალბეს, მულაქს, მათთვის ეს ფილმი მოსაწყეცი იქნება.

რიგელი რეჟისორის ა. კრიევსის ფილმი „ჟოლოს ღვინო“ გვთავაზობს ავატა კრისტის, „რიგულ ყიდაზი“, მაგრამ არა მგონია, ეს ვინმეს აინტერესებდეს, ვინაიდან ისეთი ადამიანები, რომლებსაც ავტორმა მკვლევობის ადგილას მოჟყარა თავი, თითქმის აღარ არიან. ამბავი, რომელიც მათ თავს გადახდამ, დღეს არავის ააღელვებს და დაინტერესებს. მსგავსი მაგალითების ჩამოთვლა, ალბათ, შორს წაგვიყვანდა...

დათვალიერებამე წარმოდგენილი ფილმების ავტორები უფრო ვარგევან ეფექტებში ეკიბრებიან ერთმანეთს, ვიდრე სიმართლის თქმას.

ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ძირეული ცვლილებები მიმდინარეობს, დღეს, როგორც არასდროს, გვკვირდება პუბლიცისტური მიმართულების ფილმები. ცხადია, მე საგანგებოდ პუბლიცისტას არ ვგულისხმობ. თემის შირჩქევაში, მის გააზრებაში უნდა ჩანდეს, რომ ახალგაზრდა ხელოვანი გრძნობს დროს, მის მაჯისცემას. თუკი ეს არ არის, სიმართლევ არ იქნება.

საგანგებოდ გამოკყოფ დათვალიერების აშკარა ლიდერებს: მოსკოველი რეჟისორის ნ. სკუბინის ფილმს „პოტაპოვის ცხოვრე-

ბიდან“, ლენინგრადელი რეჟისორის  როგოკინის სურათს „რამდენიმე სტრატეგის გამო“, აქ უკვე განხილულ ვ. პანტოვიჩის „იყო ერთი ექიმი“, ე. გერასიმოვის „ძალზე მნიშვნელოვანი პირი“. მათგან სამ ფილმზე მინდა შევაჩერო ყურადღება.

არ ვიზიარებ ს. შუმაკოვის აღფრთოვანებას ფილმით „იყო ერთი ექიმი“. „ძალზე მნიშვნელოვანი პირი“ უფრო მომეწონა. შევეცდები აჩვენო, რატომ:

იმისათვის, რომ საგანი მთლიანობაში აღვიქვათ, მას შორიდან უნდა შევხედოთ. ამ საგნის ნაკლის დასაზიარებლად იგი თვალთან ახლოს უნდა მივიტანოთ ან მიკროსკოპი მოვიშველიოთ. ფილმი „იყო ერთი ექიმი“ მიკროსკოპია, ხოლო საგანი — ამ მიკროსკოპში განხილული ჩვენი სინამდვილე. რეჟისორმა ამ „საგნის“ ძალზე პატარა მონაკვეთს მიუახლოვა კინოკამერის „მგრძნობიარე თვალი“ და დასაზიარებელი ხარვეზები დაინახა. პროფესიული თვალსაზრისით ფილმში ყველაფერი რიგზეა, მაგრამ მე მის იდეურ ჩანაფიქრს არ ვეთანხმები. ფილმში არ არის არცერთი ბედნიერი სახე, ხალისიანი ღიმილი, ცერ ნახათ სნიგნამდგარ თვალებს, კადრებს ღია პორიზონტით. აქ ყველა ცუდად გრძნობს თავს, რაშიც მე წინასწარგანზრახვას ვხედავ. ხოლო იქ, სადაც ყველაფერი წინასწარგანზრახულია, ამბობდა შუქმინი, არ იქნება სიმართლე. შესაძლოა, სადღაც ექიმს ასევე უჭირს, მაგრამ ასეთი პიროვნება ჩვენი დროის გმირად არ მიმაჩნია. შეუძლებელია იგი ჩვენი დროის გმირი გახდეს. მიიტომ, რომ იგი პასიური ადამიანია, რაშიც თავად გამოტყდება კიდეც. თუკი მეტი წლის წინ სირთულეებს ვებრძოდი, ახლა კი ყველაფერს შევეგუეო. ფილმის გმირი ძალიან გავს (ავტორთა სურვილით) ექიმ ჩეხოვს, მაგრამ ეს მსგავსება წმინდად გარიგებულია, ვინაიდან შინაგანად ისინი სრულებით არ გვანან ერთმანეთს. ჩეხოვი ხედავდა საზოგადოების სენს და იბრძოდა კიდეც მის წინააღმდეგ: წერდა, იმოგზაურა სახალინზე და ა. შ. სოროკინის ფილმის გმირი კი ყოველივეს შეურთავდა, ამიტომაც შეუძლებელია, რომ მან მაყურებლის ყურადღება მიიპყროს, დროის, ეპოქის სახელით გამოვიდეს და ამ დროზე ისაუბროს.

ე. გერასიმოვის ფილმი „ძალზე მნიშვნელოვანი პირი“ გვთავაზობს სრულიად სა-

წინამდებელი თვალსაზრისს. აქ „სავანი“ — ჩვენი სინამდვილე, ჩვენი დროის გვირი შორიდან არის დანახული. ავტორი მას გვიჩვენებს ისე, როგორც სურს რომ იყოს.

ფილმის ჩანაფიქრი ორი-სამი წლის წინ დაიბადა და დღეს იგი ძალზე აქტუალურად ელერს: დღეს გვიპრდება სწორედ ასეთი ადამიანები, რომლებსაც აქვთ უნარი პასუხი ავონ საკუთარი თავის, საზოგადოების, ქვეყნის წინაშე. რეჟისორი განგებ მიმართავს ჰიპერბოლიზაციას, რასაც სტილისტიკითაც გამოხატავს. იგი არ აცხადებს პრეტენზიას უტყუარ სიმართლეზე (დეტალურ სიმართლეზე), მაგრამ თავისი არსით მისი ფილმი უარესად მართალია.

რაც შეეხება ფილმს „პოტაპოვის ცხოვრებიდან“, ჩემის აზრით, ესეც ძალზე საინტერესო სურათი უნდა გამოსულიყო, მაგრამ არ გამოვიდა, ჩემის აზრით, უპირველეს ყოვლისა იმის გამო, რომ ჩვენი ბოლომდე უცნობი რჩება გვირის საქმიანობა. ვიცით მხოლოდ, რომ იგი სამხედრო მრეწველობის სფეროდაა. პოტაპოვი (მას შესანიშნავად ანსახიერებს მსახიობი ფილიპენკო) წვალობს, აქეთ-იქით აწყდება, ნერვიულობს, ღამებს ათენებს, მე კი მას ვერ თანავუგრძნობ, ვინაიდან ჩემთვის გაუგებარი რჩება ასე აკეთებს. რას ემსახურება იგი, ჩემის აზრით, ფილმის აღქმას ხელი შეუშალა იმ უამრავმა სიუჟეტურმა განშტოებამ, რომელიც უკავშირდება გვირის ურთიერთობას ცოლთან, მეგობართან და ა. შ. ერთი სიტყვით, ფილმი დრამატურგიულად გაუმართავია.

დაბოლოს, მინდა აღვნიშნო, რომ აქ ნანახმა ფილმებმა კიდევ ერთხელ დამარწმუნა: ჩვენი პროდუქციის ძირითადი ხარვეზების სათავე არასრულყოფილი დრამატურგიული საფუძველია. სცენარების მხატვრული დონე კვლავაც ჩვენი კინოს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა.

**ნატალია ერმაში** (კინოხელოვნების საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი): ჩემის აზრით, ამ ერთი კვირის მანძილზე ჩვენ ძალიან საინტერესო მოვლენის მომსწრენი ვიყავით. მართალია, ის, რაც აქ ვნახეთ, ჩვენი ახალგაზრდა რეჟისორების საუკეთესო ნამუშევრები არ არის. ეს არის დათვლიერებაზე წარმოდგენილი უკანასკნელი ორი წლის პრო-

დუქცია, მაგრამ იგი საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ახალგაზრდა შემოქმედთა ჩამოყალიბების პროცესს. ორი წლის წინ კინოინოვში დავესწარი ასეთივე დამოკიდებულებას. უნდა ითქვას, რომ ორი წლის წინანდელი პროგრამა გაცილებით სუსტი იყო. წლებიდანდღმა დათვლიერებამ გამოავლინა გარკვეული სიახლე წარსულისა და დღევანდელი დღის სინამდვილისადმი დამოკიდებულებაში. მაგრამ ჯერ კიდევ გვხვდება ისეთი სურათები, რომლებშიც ახალგაზრდა ავტორებს მექანიკურად გადმოჰქვთ საბჭოთა რეჟისორთა წინა თაობების მიერ დამუშავებული თემები. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ე. გერასიმოვის ფილმი „ძალიან მნიშვნელოვანი პირი“. მ. ლევიტინისაგან განსხვავებით, მე ვთვლი, რომ ეს სურათი პროგრამის ყველაზე სუსტი ნაწარმოებია. ფილმში მართლაც საუბრობენ სოფლის მეურნეობის, კადრების მომზადების, სოფლად კულტურული გარდაქმნების მნიშვნელოვან პრობლემებზე, მაგრამ საუბრის იქით საქმე არ მიდის. სამწუხაროდ, ფილმში არ იგრძნობა ავტორის დაინტერესება, მისი ცხოვრებისეული და სულიერი გამოცდილება, ის, რაც მისი გრძნობების ქურაში უნდა იყოს გატარებული. ფილმის გვირს არა აქვს ბიოგრაფია. მის უკან არაფერი არ დგას. სიტუაციები, რომლებშიც ეს გვირი ხვდება, არ არის მომზადებული დრამატურგიულად. ფილმში ბევრი შტამპია (თუკი გვირი სოფლიდან ჩალაქში გადმოდის, მას აუცილებლად უნდა მოჰქონდეს ფიკუსი და კომოდი, რესტორნის ღირებულორი აუცილებლად უნდა იყოს ჭარბი და ა. შ.). არის მონტაჟური დაუღირობობაც. გარდა ამისა, ღრმად ვარ დარწმუნებული, ცხოვრებისეული მასალის ღრმა ცოდნის, შესწავლის გარეშე კარგი კომედის შექმნა შეუძლებელია.

სულ სხვა ფილმია „იყო ერთი ექიმი“. აქ მასალა რეჟისორის მიერ არის განცილი, ამიტომაც სურათი საინტერესოა და ემოციურად მოქმედებს მყურებელზე.

მთავარი, რაც დათვლიერების პროგრამამ გვიჩვენა, არის ეკრანზე დადებითი გვირის გამოჩენა. ასეთი გვირი არის ფილმებში „იყო ერთი ექიმი“, „უგანრიგო მატარებელი“, „ხეები ასფალტზე“. სულ ცოტა ხნის წინ ჩვენს კინოში იყო „დადებითი გვირად გამოწე-

სების“ ტენდენცია. ასეთ გმირს გარკვეულ სიტუაციებში უნდა დაემტკიცებინა თავისი დადებითი თვისებები. მაგრამ თავად სიტუაციები ძალზე არასერიოზული იყო, ამიტომ გმირი ვერაფერს ვერ გვიომტკიცებდა. ამიტომ ისეთი ფილმის გამოჩენა, როგორცაა „პოტაპოვის ცხოვრებიდან“, წარმატებად მიმაჩნია. ამ ფილმის ავტორი ნ. სკუიბინი დიდი ხანია მუშაობს თანამედროვე თემაზე. მისი პირველი სურათი „ვის დავკვირებ?“ უჩვეულო იყო იმ წლის პროდუქციაში, ვინაიდან იგი ძალიან საინტერესოდ მოგვითხრობდა ახალგაზრდობაზე — დაბნეულ ახალგაზრდობაზე, პრობლემებზე, რომლის შესახებაც ჩვენს კინოხელოვნებაში ძალიან ცოტა ითქვა. მისი ფილმი „პოტაპოვის ცხოვრებიდან“ არ არის უნაკლო. მაგრამ ამასთანავე იგი ბევრი ღირსების შემცველი ნაწარმოებია. უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორის მიგნებაა მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი ფილიპენკო. იგი „უარყოფითი ხიბლის“ მსახიობია და ეკრანზე მისი გამოჩენისას ჩვენ გვიხდება „მასალის წინააღმდეგობის“ დაძლევა, რათა დადებით გმირად აღვიქვათ იგი. მისი არჩევა რეჟისორის მხრიდან საკმაოდ ვაბეულებელი ნაბიჯი იყო. სიუჟეტი, როგორც ასეთი, ფილმში არ არის, მაგრამ ფილმი ვიტყვებთ, რის მიზეზსაც მე შინაგან დრამატურგიასა და ხასიათების უწყვეტ დინამიკაში ვხედავ. ფილმში ძალიან ზუსტად არის ნაჩვენები გარემო, ატმოსფერო. გმირის ხასიათი იხსნება წვრილმან გარემოებებთან ბრძოლასა და მათ დაძლევაში. ფილმში მნიშვნელოვანია სწორედ გმირის მიერ შინაგან და გარეგან კონფლიქტთა დაძლევის თემა.

ფესტივალზე წარმოდგენილ სამ ფილმში — „იყო ერთი ექიმი“, „პოტაპოვის ცხოვრებიდან“ და ა. ბიბარცევის მოკლემეტრაჟიან სურათში „მეველე“ — მე დავინახე ახალგაზრდა ავტორთა უკომპრომისო ზნეობრივი მომთხოვნელობა საკუთარი თავისა და გარემომცველი სინამდვილისადმი. ისინი ეძებენ სიმართლეს და ცხადი ხდება, რომ არა აქვს მნიშვნელობა ვის გვიჩვენებენ, მთავარია. როგორ გვიჩვენებენ აღამაჩნს.

ამ ფესტივალზე ახლებურად აელერდა თემა „პიროვნება და ისტორია“, რომელმაც საინტერესო გადაწყვეტა პპოვა ა. ბიბარცევის

შესანიშნავ მოკლემეტრაჟიან ფილმში „მეველე“. ამ სურათში მოთხრობილია ამბავი ელენისა, რომელიც ომიდან დაბრუნების შემდეგ მეველე ხდება. ზედმეტსტიკვაობის ნაჩვენებია თუ სულიერად როგორ დასახინჩრა იგი ომმა. ბიბარცევის დიდი მხატვრული ძალით შემოაყავს ფილმში ომის შემდგომი დროის რეალობები. თანდათანობით მოქმედება შეუქმნევლად გადადის 50—60-იან წლებში და კერძო ბედი მიწისადმი ცრუ, უსულგულო და მოკიდებულების სიმბოლოდ იქცევა. აღამაჩნია, რომელმაც ამდენი იცხოვრა ამ მიწაზე და იცავდა მას, ფაქტურად მისი მოღალატე ხდება, როდესაც რაღაც მითითური რეკორდისათვის კლავს უკვე არა მტერს, არამედ მის სამეთვალყურო ტერიტორიაზე ერთი თხის გამოსაკვები ბალახის მოსაცვლად მოსულ გლეხს. ჩემის ზართი, ა. ბიბარცევის „მეველე“ ფესტივალის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მხატვრული მოვლენა იყო.

ახალგაზრდების წინაშე დღეს მრავალი რთული პრობლემა დგას და მე მინდა ვუსურვო მათ შემოქმედებითი წარმატებები.

**ირინე ბეგიშოვა** (თბილისის ივ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის ესთეტიკის კათედრის მეცნიერ-თანამშრომელი): დათვალეობაზე წარმოდგენილი მულტიპლიკაციური ფილმების პროგრამა მრავალფეროვანი იყო ქანრულ-სტილისტური და თემატური თვალსაზრისით. პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც ერთი ნახვის შემდეგ რჩება, არის ის, რომ საბჭოთა მულტიპლიკაციურ კინემატოგრაფში მოვიდა ნიჭიერი, მაძიებელი თაობა.

დათვალეობების ნამდვილი აღმოჩენა იყო სვერდლოვსკელი რეჟისორის ვ. პეტკევიჩის ფილმი „ღამე“. ადვილი წარმოსადგენია ამ ფილმის პირველწყაროს — პლატონოვის მოთხრობის ვიზუალიზაციასთან დაკავშირებული სირთულეები, რომლებსაც რეჟისორმა შესაშური ოსტატობით გაართვა თავი. ამასთანავე მიმართა ქვიშის ძალზე რთულ, ჩვენში თითქმის აუთიციებელ ტექნიკას და შექმნა ძალზე პოეტური მხატვრული სამყარო. შეიძლებოდა ამ ფილმზე კამათი, საუბარი მისი მხატვრული ხელმძღვანელის ი. ნორშტეინის გავლენაზე, რომელიც აშკარად იგრძნობა ფილმში, მაგრამ მოხე-



დავად ამისა, ეს არის უდავოდ ნიჭიერი ხელოვანის ნაწარმოები.

მალალი მხატვრული სახიერებით მიიპყრო ყურადღება მოლდაველი რეჟისორის ვ. კაცაპის ფილმმა „პაიდუკი“.

სასიხარულოა, რომ უკვე ჩამოყალიბებული ტრადიციების მქონე, გამოცდილი შემოქმედებითი კოლექტივების („ტალინფილმი“, „სოიუზმულტფილმი“ და სხვ.) ნამუშევართა გვერდით ვიხილეთ „ახალფეხადგმული“ მულტგაერთიანებების წარმომადგენელთა — ყაზახ და ყირგიზ მულტბოლიკატორთა ფილმები. დათვალიერებაზე წარმოდგენილი ნამუშევრების უმრავლესობაში ჩანს ავტორთა სწრაფვა ეროვნული მხატვრული ტრადიციების ათვისებისაკენ. ისინი თავს არიდებენ უკვე დამკვიდრებულ ტრადიციულ სტილისტიკას და ეძებენ გამომსახველობის ახალ გზებს.

ბოლო დროს, მულტკინოს უკიდევანო შესაძლებლობებით დატაცებულმა რეჟისორებმა ერთგვარად დაივიწყეს საბავშვო აუდიტორია. სასიხარულოა, რომ დათვალიერების პროგრამის დიდ ნაწილს პატარა მაყურებლებისათვის შექმნილი ფილმები შეადგენდა. ამასთანავე, ეს არ არის აშკარა დიდაქტიკური ინტონაციის შემცველი ფილმები. ახალგაზრდა რეჟისორები ეძებენ ბავშვებთან სასაუბრო საინტერესო ენას. მაგალითად, ფილმებში „ჩეჩჩეტი კატა“ (რეჟ. ა. კარპოვი) და „ამბივი მეფეებისა და ბაზებისა“ (რეჟ. ა. გორენკო), ავტორები მიმართავენ „თამაშის გათამაშების“ მომგებიან, ბავშვებისათვის გასაგებ და სახალისო ხერხს.

პროგრამიდან საგანგებოდ მინდა გამოვყო ქართული რეჟისორის დ. სიხარულიძის ფილმი „გულუბრყვილო ბატ ტასიკოს თავგადასავალი“, რომელშიც იგრძნობა ავტორის გულწრფელი აღლევება, მისი პოზიცია, რაც მთავარია, ფილმში არის გმირი, ნაცნობი ხასიათი, რომელიც ასე აკლია დღეს ქართულ მულტბოლიკაციას.

**ვიტალი ტროიანოვსკი** (ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, კინომცოდნე, კინოხელოვნების საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი): 1979 წლიდან მოყოლებული, სისტემატურად ემონაწილეობ ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა დათვალიერებაში და გამოგიტყდ-

ით, ყოველთვის მიჭირდა დისკუსიებში მონაწილეობა, ვინაიდან „არასამსახიროდ“ ნოთი (მხედველობაში მაქვს დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინემატოგრაფი) დაინტერესებული კრიტიკოსის გამოსვლებს ძალიან ცოტა მსმენელი და გულშემატკივარი ძევს. ამიტომ ჩემი დღევანდელი საუბრის მთავარი თემა იქნება კინოს სახეობებს შორის კონტაქტის პრობლემა, რომელიც დღეს ძალზე მწვავედ დგას. მაგრამ ვიდრე ამ პრობლემას შევხებოდე, რამდენიმე სიტყვით ვაგვიზიარებთ დათვალიერებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებს.

პირველი და სასიხარულო შთაბეჭდილება არის ის, რომ ჩვენს სამეცნიერო-პოპულარულ კინოში გაჩნდა ახალი სახელები. მათ შორის დავასახელებ ოთხს:

საინტერესო ფილმი პითაგორაზე („რიცხვები მართავენ სამყაროს“) წარმოადგინა „ცენტრნაუჩფილმის“ რეჟისორმა კარინა დილანიანმა, რომელმაც მიმართა არატრადიციულ, ორიგინალურ გამომსახველობით ხერხებს. მეცნიერებისადმი დამოკიდებულების თვალსაზრისით ეს არის კლასიკური სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი, რომელიც აფართოვებს ჩვენი სამეცნიერო კინოს ესთეტიკურ სივრცეს.

დანარჩენი სამი ფილმი: ა. როდნიანსკის „პრემია“ („კიევენაუჩფილმი“), ა. რუდერმანის „უამი თესვისა“ („ბელორუსფილმი“) და ო. სამოლეუსკაიას „ჩემს თავს ვეკითხები“ („კიევენაუჩფილმი“) გადაწყვეტილია სამეცნიერო პუბლიცისტიკის ჟანრში. ეს არის სამეცნიერო კინოს ახალი შტო, რომელიც დღეს საკმაოდ მძაფრად ვითარდება, ითვისებს დოკუმენტური კინოს ყველა მონაპოვარს. იგი არ ემიჯნება დოკუმენტურ კინემატოგრაფს, მაგრამ იმის გამო, რომ ავტორები ცდილობენ წარმოაჩინონ ფილმში წამოჭრილი პრობლემის მეცნიერული ასპექტი, იგი ახალ ხარისხს იძენს და სამეცნიერო პუბლიცისტიკის რანგში აღის. ჩემის აზრით, ეს მიმართულება დღეს ყველაზე აქტუალურია, თუმცა აქტუალურობა ერთმნიშვნელოვანი ცნება არ არის. არსებობს სხვადასხვა სახომები. ფილმი, რომელიც ეძღვნება სრულიად უცნობ პრობლემას, შეიძლება იმაზე აქტუალური აღმოჩნდეს, რაზეც ყოველდღე წერენ გაზეთები. სწორედ ასეთი ფილმის რიცხვს

მივაკეთებენ ა. როდნიანსკის, ო. სამოლევსკაია და ა. რუდერმანის ზემოთ დასახელებულ სურათებს.

ახლა კი კინოს სხვადასხვა სახეობას შორის კონტაქტების პრობლემას მივებრუნდები. საქმე ის არის, რომ სხვადასხვა დარგობრივ სტუდიებში მოღვაწე რეჟისორები თითქმის არ იცნობენ ერთმანეთს პრობლემებს, არ ესმით ერთმანეთის, მაშინ როდესაც დარგობრივი კონტაქტები შეიცავს ურთიერთგამდიდრების ულევ შესაძლებლობებს. ჩემის აზრით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეს კონტაქტი მხატვრული კინოსათვის. სახეობებს შორის უზარმაზარი უფსკრულის არსებობაში ნაწილობრივ კრიტიკაც არის დამანაწვე. მე არ შემხვედრია არც ერთი წერილი, რომელშიც მხატვრული, დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები ერთ მთლიანობაში იყოს განხილული. ასეთი ანალიზის საფუძველი კი არსებობს. ჩემის აზრით, სწორედ აქ ვაპოვნებოდა მრავალი მოულოდნელი ასპექტი, მკვლევარიცა და მკურნებელიც კინოროცესს დაინახავდა მოცულობითად და არა ორ განზომილებაში, როგორც ეს ძირითადად ხდება ხოლმე.

სახეობებს შორის უფსკრულის არსებობის მაგალითად მოვიყვან 6-7 წლის წინ ცენტრალური ტელევიზიით ნაჩვენებ ვ. ტიტოვის ფილმს „გადამული წიგნი“, რომელსაც საფუძვლად დაედო კავერინის ამავე სახელწოდების ნაწარმოები. ფილმის ერთგვარ თავსართს წარმოადგენდა მიკროგადამების ტექნიკით შესრულებული დოკუმენტური კადრები. როგორც ვახსოვთ, ფილმი ეძღვნება სამამულო ანტიბიოტიკის შექმნისათვის ბრძოლას, რომელიც ორგანიზმის ავტოიმუნიტეტის დამცველთა წინააღმდეგ მიმდინარეობს. საქმე ის არის, რომ ფილმის თავსართში გამოყენებული კადრები აღებულია სურათიდან, რომელიც ეძღვნება ავტოიმუნიტეტს, მის განუახლებრელ შესაძლებლობებს, და ა. შ. ამდენად, დოკუმენტური და მხატვრული კადრები ერთმანეთთან სრულ აზრობრივ წინააღმდეგობაში მოექცა.

ნუ გამოვებთ ისე, თითქოს მე მთელი კინემატოგრაფის „გამეცნიერებისაგან“ მოგიწოდებდეთ. სახეობრივი კონტაქტები ხელს შეუწყობენ ისეთი მოვლენის ჩამოყალიბებას, რასაც მე „ინტელექტუალურ კინოს“ ვუწოდებდი. ჩემის აზრით, დადგა დრო ჩვენს კინემატოგრაფში ამ მივიწყებული მიმარ-

თულების აღორძინებისა. 60-იან წლებში ამაზე ბევრს საუბრობდნენ, გაჩნდა ინტელექტუალური კინოს პირველი ყლორტები, მაგრამ მალე იგი მივიწყებას მიეცა, იმის გამო, რომ არ ენდობოდნენ მაყურებელს. ჩემის აზრით, დღევანდელი დღით ცხოვრება, მხოლოდ დარბაზის შევებაზე ზრუნვა—უბრალო პექტივია. მხოლოდ დღევანდელ მაყურებელზე ორიენტაციით კინო შორს ვერ წავა. უნდა ვეცადოთ, ცოტათი მაინც გავიხედოთ წინ. ცხოვრება დღეს მკვეთრად იცვლება. ერთ-ერთი პროგნოზით 2000 წლისათვის განვითარებულ კაპიტალისტურ ქვეყნებში მოსახლეობის 50% სამუდამოდ განთავისუფლდება მწარმოებელის შრომისაგან (მხედველობაში მაქვს ნიუტონის წარმოება). ჩვენც სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის ანერაში შევდგით ფეხი. ადამიანი მიდის იქითკენ, რომ მის საქმიანობაში მთავარ, ძირითად ადგილს სულიერი ცხოვრება დაიკავებს. სულიერი ცხოვრება შეუძლებელია იყოს სპეციალიზირებული. მან უნდა შეადგინოს ერთი მთლიანობა მთელი კულტურის მასშტაბით...

დისკუსიაში მონაწილეობა მიიღეს რეჟისორებმა ე. გერასიმოვმა (მოსკოვი), ა. კარპოვმა (მინსკი), ს. ილინსკაიამ (ყევი), რსფსრ სახკინოს მთავარი რედაქტორის მოადგილემ ი. სლავიჩმა, კინომცოდნე ლ. კარახანმა და სხვებმა, რომლებმაც ისაუბრეს ახლავაზრდა კინემატოგრაფისტთა წინაშე არსებულ შემოქმედებით და საორგანიზაციო პრობლემებზე, მათი დამლევის გზებსაცა ახალ ამოცანებზე.

კიორეულის დასკვნით საღამოზე ყიურის თაქმდომარებებმა გამოაცხადეს დათვლიერების შედეგები.

**მხატვრული ფილმების კონკურსის უფრომ (თავმჯდომარე — რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. მასლენიკოვი) მიანაჟა:**

1. მოკლიმებრათუნაი ფილმების ბანხრით:
  1. დილომი ექსპერიმენტულ ახალგაზრდულ შემქმედებით გაერთიანებას, კონკურსზე წარმოდგინილი ფილმებისათვის „მეი, ლინკორევი“ (რეჟ. ს. სნეჟკინი), „გამომდელი“ (რეჟ. ი. დიხოვიჩი), „მეველი“ (რეჟ. ა. ბიბარცევი), რომლებშიც მკაფიოდ გამოიხატა თემატური და სტილური მრავალფეროვნება, კინოენის ახალ ფორმათა ძიება.
  2. უფროსი დილომი ფილმს „ტრანგი“ (რეჟ. ო. ლიოთინივილი, „ქართული ფილმი“, გაერთიანება „დებიუტი“).

3. ეთერის დილომი ფილმს „პარიკმხები, რომლის ბიძას ვუფხვმა თავი მოკაპა“ (რეჟ. ს. მელკონიანი, რეჟისორთა და სცენარისტთა უმაღლესი კურსები).

4. ეთერის დილომი ფილმს „ვიან ხარ?“ (რეჟ. ს. ილინსკია, კიევის ა. დოვეჟენკოს სახელობის სტუდია).

## II. სრულმეტრაჟიანი ფილმების ბანერი

1. ეთერის დილომი საუკეთესო რეჟისურისათვის — რეჟისორებს პ. ფაბაკუტდინოვსა და ვ. ხოტინენკოს ფილმისათვის „მარტო, უიარაღოდ“ (სვერდლოვსკის კინოსტუდია).

2. ეთერის დილომი საუკეთესო ფილმისათვის ახალგაზრდობაზე — ფილმს „უგანრიგო მატარებელი“ (რეჟ. ა. გრიშინი, ოდესის კინოსტუდია).

3. ეთერის დილომი საუკეთესო საბავშვო ფილმისათვის — ფილმს „უოველ მონადირეს სურს იცოდეს“ (რეჟ. შ. ილიენკო, კიევის ა. დოვეჟენკოს სახ. სტუდია).

4. ეთერის დილომი დიდი სამაშულო ომის თემის ორიგინალური გადაწყვეტისათვის — ფილმს „რამდენიმე სტრიქონის გამო“ (რეჟ. ა. როგოჟინი, „ლენფილმი“).

5. ეთერის დილომი მუსიკალური კინოს ეპარში შემოქმედებითი ძიებისათვის — ფილმს „კაცი აკორდონით“ (რეჟ. ნ. დოსტალი, „მოსფილმი“).

6. დილომი მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის — მსახიობ ალექსანდრე ტაჩენკოს ფილმში „იყო ერთი ექიმი“ („ლენფილმი“).

7. ეთერის დილომი საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრისათვის — ოპერატორ ბოგდან ვერბიცის ფილმში „უოველ მონადირეს სურს იცოდეს“.

8. როგორმეტყვის დილომი თანამედროვე თემის დამუშავებისათვის — რეჟისორებს ნ. სკუბინს („მოსფილმი“) და ე. გერანიშოვს (გორკის სახ. სტუდია).

**მულტიპლიკაციური ფილმების კონკურსის ეთერი** (თავმჯდომარე — კინორეჟისორი ბ. შტარსმანი) მიანიჭა:

1. დილომი საუკეთესო მულტიპლიკაციური ფილმისათვის (გაიყო) ფილმს „ღამე“ (რეჟ. ვ. პეტკოვიჩი, სვერდლოვსკის კინოსტუდია) და ფილმს „გულუბრუვილო ბატ ტახიკოს თავდასავალი“ (რეჟ. დ. სიხარულიძე, საქრთული ფილმი“).

2. ეთერის დილომი საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრისათვის — რეჟისორ ვალტერ უუსბერგს მულტიფილმი „ხარი“ („ტალინფილმი“).

3. ეთერის დილომი მაღალი გამოსახველობითი კულტურისათვის — მულტიფილმს „ჰაიდუკი“ (რეჟ. ვ. კაკაი, ე. გოროხოვი, „მოდლოვა-ფილმი“).

4. ეთერის დილომი ანტისამხედრო თემის საუკეთესო გორცემსმისათვის — მულტიფილმს „ისრის გაფრენა“ (რეჟ. ა. აშულუასიმოვი, „უკაზხფილმი“).

5. ეთერის დილომი მხატვარ-მულტიპლიკატორის საუკეთესო ნამუშევრისათვის მულტიფილმში „ამბავი იმისა, თუ როგორ ცვლიდნენ ცას დათუნია და ზღარბი“ (რეჟ. ნ. მარჩენკო, „კიევნაუჩფილმი“).

6. საუკეთესო საბავშვო ფილმისათვის — მულტიფილმს „ჩერჩეტი კატა“ (რეჟ. ა. კარაევი, სვერდლოვსკის კინოსტუდია).

**დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების ეთერი** (თავმჯდომარე — კინორეჟისორი ალექსანდრე შტარსმანი) მიანიჭა:

1. დილომი საუკეთესო დოკუმენტური ფილმისათვის — ფილმებს „მეთაური“ (რეჟ. ი. ილინსკის, რიგა) და „შვიდი სილიონი“ (რეჟ. ვ. ეისენერი, აღმოსავლეთ ციმბირის კინოსტუდია).

2. დილომი საუკეთესო რეჟისურისათვის — ფილმის „ფუთეჟი“ დიდ თეატრში“ ავტორს ს. კეედუსს (ტალინფილმი).

3. დილომი საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრისათვის კინოოპერატორებს: ე. შერმერგოსს („მარადიული თავთავის მარცვლები“, სვერდლოვსკის სტუდიის (ქრსნიორსკის ფილიალი) და ა. სოლონარს („დაველოდები“, „მოდლოვა-ფილმი“).

4. დილომი აქტუალური თანამედროვე თემის საუკეთესო გადაწყვეტისათვის — ფილმს „უამი თევსია“ (რეჟ. ა. რუდერმანი, „ბელგორუსფილმი“).

5. დილომი საუკეთესო პუბლიცისტური ფილმისათვის — ფილმს „მომივანი და მოსახუნენ“ (რეჟ. ი. გოლუბევა, ლენინგრადის დოკუმენტური ფილმების სტუდია).

6. დილომი საუკეთესო ფილმ-პორტრეტისათვის — ფილმს „გადსახრენი“ (რეჟ. ტ. სკაბარდი, კინოოპერატორი ს. ვორონოვი, დფცს).

7. დილომი საუკეთესო ფილმისათვის ახალგაზრდობაზე — ფილმს „გადარბენა“ (რეჟ. ს. ბუკუსკი, ქრისიკალურ-დოკუმენტური ფილმების უკრაინის სტუდია).

8. დილომი კინოპერიოდიკაში აქტუალური თემის სინტეტისო გადაწყვეტისათვის — კინოჟურნალს „საბჭოთა ლატვია“ № 25, 1958 წ. (რეჟ. ბ. გოლდბერგსი, როგის კინოსტუდია).

## სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების ბანერი

1. დილომი საუკეთესო სამეცნიერო-პოპულარული ფილმისთვის — ფილმს „თემის მარცვალი“ (რეჟ. ე. მდინარაძე, საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდია „მემატარენ“).

2. დილომი საუკეთესო რეჟისურისათვის — რეჟ. კ. დილანიანს ფილმისათვის „რიცხვები მართავენ სამყაროს“ („ცენტრნაუჩფილმი“).

3. დილომი ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემის დამუშავებისათვის ფილმს „ჩემს თავს ვეკითხები“ (რეჟ. ო. სამოლევსკია, „კიევნაუჩფილმი“).

4. დილომი სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმში მეცნიერო-მოქალაქის სახის ასახვისათვის — ფილმს „მეცნიერმა ბალი“ (რეჟ. ა. სიდელნიკოვი, „ლენინაუჩფილმი“).

5. დილომი სამხედრო-პოლიტიკური ფილმის გადაწყვეტაში შემოქმედებითი ძიებისთვის — ფილმს „ასეთია ჩვენი სამხედრო“ (სსრკ თავდაცვის სამინისტროს კინოსტუდია).



# პროგრესისა და

# ბანჰანათლავლოგის გზით

ლია დოლიძე

გავზიადების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, პროფესორი პავლე ხუჭუა ქართული მხატვრული ინტელიგენციის შესანიშნავი წარმომადგენელია.

პავლე ხუჭუას სახელი კარგადაა ცნობილი საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ. მისი მოღვაწეობა დაკავშირებულია ქართული მუსიკალური კულტურის უმნიშვნელოვანეს დარგებთან: მეცნიერებასა და პუბლიცისტიკასთან, მუსიკალურ პედაგოგიკასა და მასობრივ-საგანმანათლებლო საქმიანობასთან.

პროფესორი პ. ხუჭუა ქართული სამუსიკისმცოდნეო მეცნიერების ერთ-ერთი პატრიარქია, რომელმაც ვლ. დონაძესა და შ. ასლანიშვილთან ერთად საფუძველი ჩაუყარა მეცნიერების ამ დარგს საქართველოში. მეცნიერებას, რომელიც იტვირთავს რთულ მისიის შესრულოს და განმარტოს მუსიკალური შემოქმედების ურთულესი პროცესები, უფლება გვაქვს წავუყენოთ მაღალი მოთხოვნები და განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ეს ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხებს ეხება. ხუჭუას მიერ გამოქვეყნებულ შრომათა სიაში რამდენიმე ათეული დასახელება სწორედ ქართული მუსიკის პრობლემებს ეძღვნება. მათ შორის, პირველ რიგში, აღსანიშნავია მონოგრაფიები, მონოგრაფიული ნარკვევები (მელიტონ ბალანჩივაძე, ზაქარია ფალიაშვილი, დიმიტრი არაყიშვილი, ანდრია ყარაშვილი, შალვა თაქთაქიშვილი და სხვ.) და სტატიები, რომლებიც ქართული მუსიკალური კულტურის სხვადასხვა საკითხს მოიცავს (ქართული მუსიკა, ქართული საბჭოთა ოპერა და ბალეტი, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი, თბილისის ოპერისა

და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი და სხვ.). ხუჭუას შრომები, რომლებიც ყოველთვის შეფასების ობიექტურობით გამოირჩევა, ქართული მუსიკის ისტორიის განვითარების ფართო პანორამას იძლევა.

პროფ. პ. ხუჭუა უკვე თითქმის 50 წელია ეწევა სამეცნიერო და პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. შესანიშნავი ლექტორი-ორატორი, იგი წლების მანძილზე კითხულობს საზღვარგარეთის ქვეყნების მუსიკის ისტორიას. ფართო და მრავალმხრივია მისი ლექციების თემატიკა, რომელიც მოიცავს ისეთ განსხვავებულ მოვლენათა წრეს, როგორცაა უძველესი მუსიკალური ცივილიზაციები და შუასაუკუნეების მუსიკა, ვოკალური კონტრაპუნქტის ხელოვნება და ბახის ფუგები, მოცარტის საოპერო შემოქმედება და ბეთჰოვენის სიმფონიები, ვაგნერის მუსიკალური დრამა და დებუსის იმპრესიონიზმი და სხვა მრავალი. ამავე დროს, თითოეულ თემას წინ უძღვის მრავალმხრივი გააზრება, სპეციალური მომზადება, მისი შეპირისპირება მუსიკალური ევოლუციის სხვა ფორმებთან, ახალი მეთოდების ძიება. ამა თუ იმ მუსიკალური ფენომენის კანონზომიერების ახსნის მიზნით, ხუჭუა ხშირად მიმართავს პუმანიტარულ მეცნიერებათა სხვადასხვა პრობლემას და თეორიას. იგი კარგად იცნობს ანტიკურ და აღორძინების ეპოქის ფილოსოფოსთა შრომებს, XVIII საუკუნის ენციკლოპედისტებსა და წარსულის მოაზროვნეთა ისტიტიკურ შეხედულებებს, რითაც ამდიდრებს და აფართოვებს მუსიკის ისტორიის კურსს. განსაკუთრებით მახლობელია მისთვის ხელოვნების ისტორიის დიალექტიკური განვითარების იდეა, თეორია.



პავლე ხუჭუა ბუნებამ უხვად დააჩილდოვა: მუსიკალური ნიჭი, შესანიშნავი მეხსიერება, არტისტიზმი, ენების დაუფლების უნარი, მიდრეკილება ჰუმანიტარული განათლებისა და კრიტიკული აზროვნებისადმი. მაგრამ მაინც, უნდა აღინიშნოს, რომ მან თავად განსაზღვრა საკუთარი ბედი და აქტიური, მიზანდასახული ნებისყოფის ძალით დამოუკიდებლად გააკეთა გზა ცხოვრებაში. პ. ხუჭუა იმ იშვიათ ადამიანთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც პირველი შეხედვისთანავე განწყობენ ადამიანს: ენერგიული, სიცოცხლით სავსე, აღერსიანი თვალებით, გულითადად მოღიპარი სახის თავშეკავებული მიმიკითა და კეთილშობილი მანერებით, იგი ცნობილია თავისი გულისხმიერებითა და კეთილგანწყობით. მისთვის უცხოა ადამიანური ქედმაღლობა, დოგმატიზმი, გულქვაობა. პავლე ხუჭუა ყოველთვის მხად არის და ეხმარის კოლეგას ან ახალგაზრდა დამწყებ სპეციალისტს, რომელსაც მისი ტაქტიკა და სულგრძელობის იმედი აქვს მუდამ.

გარდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისა, პ. ხუჭუა პარალელურად მუშაობდა პირველ სამუსიკო სასწავლებელში, კინოსკოლასა და თეატრალურ ინსტიტუტში, ბევრ ენერგიას უთმობდა საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიასა და კომპოზიტორთა კავშირს, რადიომაუწყებლობისა და ტელევიზიის მუსიკალურ განყოფილებებს, სისტემატურად გამოდიოდა რესპუბლიკური და საკავშირო ყურნალ-გაზეთების ფურცლებზე, თანამშრომლობდა სხვადასხვა ენციკლოპედიაში და, რაც მთავარია, უკვე ნახევარი საუკუნეა ეწევა ლექტორ-მუსიკის-მკოდნის ფართო პოპულარიზატორულ მოღვაწეობას. ამ ამპლუაში მას შესანიშნავად იცნობენ ქართული საზოგადოების ფართო წრეები.

პავლე ხუჭუამ 3000-ზე მეტი ლექცია, საუბარი და შესავალი სიტყვა წაიკითხა, რითაც მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ჩვენს მსმენელში მუსიკის მოსმენის კულტურის გამომუშავებას, კლასიკური მუსიკის შედერებით გატაცებული მსმენლის ჩამოყალიბებას. ყოველი ჩვენთავანის მეხსიერებაში, ვისაც ერთხელ მაინც მოუხმენია პავლე ხუჭუასათვის, წარუშლელია მისი გამომსახველი ტემპრის ხმა, მკაფიო არტიკულაცია, მეტყველი პაუზები, ხმის მოდულაციები, მეტყველების შთამაგონებელი, ტემპერამენ-

ტული მანერა ზუსტად მიინიშნებელი, მოხდენილი მეტაფორებით. გამორჩეული დრამატული ნიჭი და არტისტიზმი მასში ფუნქციონალად ერწყმის მრავალხრივ განათლებულ მოლოცვების კულტურას. მუსიკალური ხელოვნების სფეროში შემოქმედებითი ძიების გზაზე იგი არასოდეს იზღუდება პროფესიონალიზმის ვიწრო ფარგლებით. ამავე დროს, მისი პროპაგანდისტული მოღვაწეობის თავისებურებას, მის ხარისხს მნიშვნელოვნად განაპირობებს ხუჭუას ლექციებისათვის დამახასიათებელი ისტორიული და კრიტიკული რაყურსების ორგანული სინთეზი.

მუსიკა პ. ხუჭუასათვის ყოველთვის იყო და რჩება საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტიურ მოქმედ ძალად. მისთვის უცხოა აზრი მუსიკალური ხელოვნების ელიტარული როლის შესახებ და ამიტომაც, რომ მისი მოღვაწეობა ასეთ ფართო მასშტაბებს ღებულობს, მიმართულია ფართო მასებისადმი და დაცავიზიზიებულია მუსიკალურ-პროპაგანდისტულ და მუსიკალურ-პედაგოგიურ დაწესებულებებთან, სახელდობრ, ფილარმონიასა და სხვა საკონცერტო ორგანიზაციებთან, სასწავლო პროცესთან. უდავოა, რომ მოღვაწეობის ამგვარი სიფართოვითა და მრავალმხრივობით, ხუჭუამ გააგრძელა და გადასცა მოღვაწეობა თაობებს XIX საუკუნის ქართული დემოკრატიული კულტურის საუკეთესო ტრადიციები. ჩვენი მუსიკალური კულტურის განვითარებისა და გაფურჩქნისადმი დაუღალავი ზრუნვით, საზოგადოებრივი აქტივობით, ჭეშმარიტი მოქალაქეობრივი პათოსით ხუჭუას პროპაგანდისტული მოღვაწეობა მკვეთრად გამოვლენილ პატრიოტულ ხასიათს ატარებს, ამ სიტყვის მაღალი მნიშვნელობით. წამყვანი ადგილი აქ ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებას ეთმობა, მის ხალხურ და პროფესიულ ტრადიციებს, მის წარსულსა და აწმყოს.

დიდ ინტერესს იჩენდა ხუჭუა ევროპული მუსიკის სულიერი სიმდიდრის მიმართაც — ეროვნული შეზღუდულობა მისთვის ისევე უცხოა, როგორც კოსმოპოლიტიზმი. რუსული და საზღვარგარეთის მუსიკა და აზრი მუსიკის შესახებ ყოველთვის იმყოფება მისი ყურადღების ცენტრში. რამდენიმე უცხოური ენის ჩინებული ცოდნა, უნივერსალური განათლება, საშუალებას აძლევდა მას ხატოვნად და ცოცხალი ფორმით წარმოედგინა ამა თუ იმ ევროპელი კომპოზიტორის

შემოქმედებითი სახე, გაეხსნა მისი მხატვრული ჩანაფიქრი, სტილი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს დროში მუსიკისმცოდნე-კრიტიკოსი თავისი დროის უმეტეს ნაწილს უთმობს გასული ეპოქების კლასიკური მუსიკის კომენტარებს, რაც გამოწვეულია თვით საკონცერტო პროგრამების სპეციფიკით, სადაც თანამედროვე მუსიკას, ჩვეულებრივ, მეტად მოკრძალებული ადგილი აქვს ვანკუთენილი. კლასიკური მუსიკის შედეგების დახასიათებისას ხუჭუა ყოველთვის ისწრაფვის ნაწარმოების მუსიკალური პროცესის არას გახანისავენ, მსმენელში მუსიკის ღრმადქმის გამომუშავებისავენ, მის ცნობიერებაში თანდათან აუცილებელი ღირებულების კრიტერიუმების და პროფესიული მუსიკალურ-ისტორიული შეფასების დამკვიდრებისავენ. ხუჭუაში კრიტიკოსისა და მუსიკისმცოდნე-ისტორიკოსის საუკეთესო თვისებააა წყურყუმა საშუალებას აძლევს მას წაშოყენებინა რიგი ისეთი საკითხებისა, რომელიცაა: ნაწარმოების ადგილი კომპოზიტორის შემოქმედებაში, მისი შედარება მუსიკალური ხელოვნების სხვა წარმომადგენლებთან, გარკვეული სკოლის და ეპოქის დახასიათება ამა თუ იმ ეპოქის განვითარების ასპექტში, ან საზოგადოდ მთელი კულტურული ციკლის ფარგლებში. ამავე დროს, ხუჭუას საჭირო ლექციები და გამოსვლები ცოცხალ მუსიკასთან უშუალო კავშირში ხდებოდა და თვით მათში ყოველთვის ცოცხალი მუსიკის პულსი, ცხოველმყოფელი სული იგრძნობოდა. განსაკუთრებული ღირებულება პ. ხუჭუას ამ მოღვაწეობას ენიჭება დღეს, როდესაც ჩვენს წინაშე დგება ცოცხალ მუსიკასთან კავშირის გაწყვეტის საშიშროება. სწორედ ამ პრობლემების გადაჭრას უნდა ისახადეს მიზნად ნამდვილი პროფესიონალი კრიტიკოს-ისტორიკოსი, როდესაც იგი კომენტარს უკეთებს საკონცერტო პროგრამას.

ხუჭუას, როგორც კრიტიკოსისა და პროპაგანდისტის მოღვაწეობა მიმართულია იმისკენ, რომ მუსიკას ჩვენი ეპოქის სულის შესატყვისის პროგრესული ფუნქცია მიენიჭოს. აწვადობებრივ ცხოვრებაში. მას მიიჩნია, რომ კრიტიკოსის ძირითად მისწრაფებას უნდა წარმოადგენდეს თანამედროვეობისა და ეროვნულობის სათანადო შეგრძნება და რომ ამ უახლოესი მიზნის განხორციელების გარეშე იგი ვერ შეძლებს სხვა ეპოქისა და სხვა

ეროვნული კულტურის მუსიკალურ ხელოვნებასთან ცოცხალი კავშირის დამყარებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მისი უკუნიჭება უ-ციოცხოლო იქნება, ზოლო ცოდნისა და მისი თეორიული და არა უშუალო გამოცდილებით მიღებული. აქვე მინდა მოვიყვანო ჩვენი საუკუნის უდიდესი ღირიერის ვილჰელმ ფურტენგლერის აზრი: „ნამდვილი კრიტიკოსი ის კი არ არის, რომელსაც კარგად უჭრის კალამი ან მიღებული აქვს განათლება, არამედ ის, ვინც გულისყურით ეკადრება დღევანდელ დღეს, თანამედროვეობას, მის მოვლენებს“. მაშასადამე, კრიტიკოსს, უპირველეს ყოვლისა, მოეთხოვება თანამედროვეობის სულის წვდომა და მსჯელობის უნარი თავისი მუსიკალური დროისა და ადგილის შესახებ, რომლის პროდუქტსაც იგი ნაწილობრივ წარმოადგენს და რომლის ხმადაც გვეკვლინება. მუსიკისმცოდნე-კრიტიკოსი აღზრდილია თავისი დროის სულიერ ტენდენციებზე და მათი უშუალო მატარებელია. იგი დამოკიდებულია თავისი ეპოქისა და ქვეყნის სოციალურ სტრუქტურაზე, მის ევოლუციაზე და გამოხატავს მის წარყვან იდეებს.

დაიწყო რა თავისი მოღვაწეობა 30-იან წლებში საბჭოთა მუსიკისათვის გარდამავალ პერიოდში, როდესაც ხდებოდა ძველი კულტურული ტრადიციებისა და ნორმების მსხვერვა და ახლის აღმოცენება, ხუჭუა თავად აღმოჩნდა დროის ვებათა ღელვის მონაწილე. მუსიკალური კრიტიკა იმ წლებში იდგა ახალი, მეტად რთული ისტორიული ამოცანის წინაშე — საყოველთაოდ მისაწვდომი გაეხადა მუსიკალური ხელოვნება. სიტყვას მუსიკის შესახებ — მუსიკალური პროპაგანდას — განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მუსიკა წარმოადგენდა იმ სერიოზულ სოციალურ ძალას, რომელსაც შეეძლო მძლავრი ესთეტიკური შემოქმედების მოხდენა ხალხზე და, სახელდობრ, ახალგაზრდობაზე. საჭირო იყო კომპეტენტური მუსიკალური კრიტიკოსი, რომელიც განსაზღვრავდა მუსიკის ჭეშმარიტ არსს, მოქმენიდა სათანადო გადმოცემის ფორმებს, რომლებიც ამ მუსიკალურ სიმდიდრეს უფრო გასაგებს გახდიდა მსმენელისათვის, ახალგაზრდობისათვის. სწორედ ასეთ პიროვნებად, რომელმაც შეძლო ფართო მსმენელთა მასების სწორი მუსიკალური ორიენტაცია, მუსი-

კის საშუალებით მათზე სულიერი ზემოქმედება, მოგვევლინა პავლე ხუჭუა.

ხაზი უნდა გაესვას, რომ ხუჭუას კრიტიკული მოღვაწეობის მამოძრავებელ სტიმულს, ღრძს წარმოადგენს არა მარტო პროფესიული, არამედ მორალური კატეგორიები, რომლებიც ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს. გარდა ნიჭისა და პროფესიონალიზმისა, კრიტიკოსს, როგორც მიაჩნია ხუჭუას, უნდა ჰქონდეს გარკვეული ესთეტიკური, მხატვრული და საზოგადოებრივი მსოფლმხედველობა, მორალური პასუხისმგებლობა საკუთარი თავისა და სხვების წინაშე. ხუჭუასათვის მუსიკალურ ხელოვნებაში ესთეტიკური ყოველთვის განუყოფელია ეთიკურისაგან. ამიტომ ადღეუვებდა მას როგორც მეცნიერულ-თეორიულ, ისე პრაქტიკულ პლანში მსმენელის აღზრდის პრობლემა, მასობრივი მსმენლის მუსიკალური განათლება, ბავშვების მუსიკალურ-ესთეტიკური აღზრდა. მეცნიერულ შრომებთან ერთად იგი წერს სტატიებს და გამოდის შესავალი სიტყვით, რადგან იგი არასოდეს არ ჰყოფდა თავის მოღვაწეობას „მაღალ“ და „დაბალ“ სფეროებად.

ამავე დროს, ხუჭუას მიაჩნია, რომ მუსიკალურ-კრიტიკული მოღვაწეობის ძირითად ტენდენციას შეფასების ობიექტური კრიტერიუმების ძიება უნდა წარმოადგენდეს. ხუჭუას წერილის ავტორთან საუბარში მან გამოთქვა აზრი, რომ ნამდვილმა კრიტიკოსმა უნდა შეძლოს სუბიექტივიზმის ინერციის გადალახვა და როგორც მისთვის შინაგანად მახლობელი, ისე უცხო ნაწარმოების ღირებულების სათანადო ობიექტური შეფასება. უფრო მეტიც, მას უნარი უნდა შესწევდეს მისთვის უცხო მიმართულების მაღალხარისხიან ნაწარმოებს მეტი უპირატესობა მიანიჭოს, ვიდრე მისთვის გემოვნების მხრივ მახლობელი მიმართულების მდარე ხარისხის თხზულებას. თავად ხუჭუა ყოველთვის პროფესიული კეთილსინდისიერებისა და უკომპრომისო პოზიციის მომხრე და მატარებელი იყო. მაშინაც კი, როდესაც ჩვენს მუსიკისმკოდნობაში დამკვიდრებული იყო ცალმხრივი შეფასებები, იგი ღია კონფლიქტების გარეშე ცდილობდა ქართული მუსიკის ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ ობიექტური შეფასების კრიტერიუმების შენარჩუნებას.

პავლე ხუჭუა გამოჩენილ საბჭოთა მუსიკოსებთან.

პირველ რიგში: გ. ფილენკო, ა. შნიტკე, ლ. ბორჯცაია, ვ. კოპანსკი. მეორე რიგში: ე. პოლტავსკაია, ს. ბოკოიაკუნსკი, ა. ოსოესკი, ქრ. კუშნარიოვი, ი. ტულინი, ხ. კლუბანოვა. მესამე რიგში: ნ. უაგენსკი, ს. გინზბურგი, პ. ხუჭუა, რ. გრუბერი, ი. ვესლერი, ე. ვინეგრი, ნ. პურეხოვსკი.



პ. ხუტუას, როგორც პიროვნების, პროფესიონალის ჩამოყალიბება თანამედროვე საბჭოთა ხელოვნების, ლიტერატურისა და მეცნიერების სხვადასხვა წარმომადგენელთან მჭიდრო კავშირში ხდებოდა. ბევრი მათგანი ამა თუ იმ კუთხით შემოქმედებას ახდენდა მასზე. ამ მხრივ მინდა გამოეყო ორი ფაქტორი, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ახალგაზრდა მუსიკოსის პროფესიული და ზოგადკულტურული თვისებების გამოამუშავებაში. ესენია: 30-იანი წლების ლენინგრადის ინტენსიური მუსიკალური ცხოვრების შემოქმედება და ქართული დემოკრატიული მხატვრული ინტელიგენციის მოწინავე წარმომადგენელთა გავლენა.

როგორც ცნობილია, 1932 წელს ზაქარია ფალაველის რჩევით პავლე ხუტუა გაემგზავრა ლენინგრადის კონსერვატორიაში სწავლის გასაგრძელებლად. აქ მან 1937 წელს ბრწყინვალედ დაამთავრა ისტორიულ-თეორიული ფაკულტეტი, სადაც მისი უშუალო პედაგოგები იყვნენ საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობის აღიარებული კორიფეები, პროფესორები რ. გრუბერი, ა. ოსოვსკი, ხ. კუმარაიოვი, ბ. არაპოვი, ს. ბოგოიაველენსკი და სხვები. გარდა ამისა, ხუტუა სისტემატურად ესწრებოდა ლენინგრადის ფილარმონიის კონცერტებს, რომლებიც მიჰყავდა გამოჩენილ მუსიკისმცოდნე-ორატორს ი. სოლერტინსკის. სოლერტინსკის პიროვნების მძლავრი გავლენა, რომელიც ხუტუას ყოველთვის ეტალონად ჰყავდა მიჩნეული, ერწყმოდა საკუთარ პრაქტიკულ კონტაქტს მუსიკასთან. სწავლის პარალელურად იგი მუშაობდა კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის ორკესტრში მევიოლინედ, სადაც გაეცნო მდლარ რეპერტუარს და 1935 წლიდან იქვე შეუდგა თავის მოღვაწეობას როგორც ლექტორი-მუსიკისმცოდნე. უდავოა, ყოველივე ამან და საზოგადოდ ლენინგრადის მუსიკალურ-მხატვრულმა ატმოსფერომ, მისმა დამაბულმა შემოქმედებითმა რიტმმა დიდი როლი ითამაშეს ახალგაზრდა ქართველი მუსიკისმცოდნის პროფესიულ და პიროვნულ ჩამოყალიბებაში.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის შემოქმედება, რომელიც პავლე ხუტუაზე მოახდინა გამოჩენილ ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა საგანმანათლებლო საქმიანობამ, რომელიც მისთვის ყოველთვის მისაბამ ნიმუშს წარმოადგენდა.

აღსანიშნავია, რომ ხუტუას მუსიკალური პროპაგანდისტულმა მოღვაწეობამ კერძოდ, ქართული პროფესიული და ხალხური მუსიკის პროპაგანდამ ფართო მასშტაბით მოახდინა და ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გასცდა. მხედველობაში მაქვს არა მარტო მის მიერ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში (ინგლისი, საფრანგეთი, პოლონეთი, ბულგარეთი და სხვ.) ყოფნიანა ჩატარებული საუბრები და ლექციები, არამედ ერთი მეტად საგულისხმო მომენტი, სახელდობრ, ჩვენს ქვეყანაში ჩამოსულ გამოჩენილ მუსიკოსებს და მუსიკალურ მოღვაწეებთან შემოქმედებითი კავშირები. ტრადიციად იქცა, რომ ამა თუ იმ გამოჩენილი შემსრულებლის თბილისში გასტროლების დროს მის „მეგზურად“ ქართული მუსიკალური ხელოვნების, ქართული ხალხური მუსიკის სფეროში პავლე ხუტუა უნდა ყოფილიყო. ქართველი ინტელიგენტისათვის დამახასიათებელი თავისუფალი, უშუალო ურთიერთობის მანერა, რომელსაც უდავოდ ხელს უწყობდა რამდენიმე ევროპული ენის ცოდნა, ადამიანური მომხიბვლელობა, მასალის გადაცემის უნარი აღრმავებდა ინტერესს ქართული მუსიკისადმი და შემოქმედებითი კონტაქტების დამყარების სურვილს ჰზადებდა. ამ გზით ქართული სულიერი კულტურის ათყვან-სმცემლბე და, რაც შემთხვევაში, პროპაგანდისტები გახდნენ; გამოჩენილი იტალიელი დირიჟორი ვ. ფერარი და ცნობილი კამერული ანსამბლის „პრო მუსიკას“ მხატვრული ხელმძღვანელი, ამერიკელი პროფესორი — ნოა გრინბერგი; ინგლისელი მუსიკისმცოდნე ვ. ფერგიუსონი და ევროპული შუა საუკუნეებისა და რენესანსის მუსიკის ცნობილი მკვლევარი გ. რიზი და სხვები. მათ შორის განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ნოა გრინბერგის მიერ თბილისში ჩაწერილი ქართული სიმღერების ფართო რეპონანსის შესახებ შეერთებული შტატების მუსიკალურ წრეებში. ასე მაგ. 1966 წლის ინტერვიუში ჟურნალ «New York revue of books»-ის კორესპონდენტთან, ივორ სტრაინსკიმ განაცხადა, რომ ამ ჩანაწერების მოსმენა მისთვის „ბოლო წლების ყველაზე ძლიერ მუსიკალურ შთაბეჭდილებად იქცა...“!

მეტად მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა პროფ. ხუტუამ ქართველი მუსიკისმცოდნეების ახალი კადრების მთელი პლეადის აღზ-



რდაში, რასაც მან რამოდენიმე ათეული წე-  
ლი დაუთმო. მის 60-ზე მეტ აღზრდილთა შო-  
რის მრავალი მეცნიერებათა კანდიდატი და  
ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეა. რო-  
მლებიც ჩვენი მუსიკალური კულტურის სხვა-  
დასხვა სფეროებში მუშაობენ. ესენი არიან:  
თ. გელაძე, (აწ განსვენებული), ე. ძიძაძე, მ.  
ახმეტელი, ე. ბალანჩივაძე, ნ. ქავთარაძე, ე.  
მაჭავარიანი, მ. ფიჩხაძე, ლ. ზაქაძე, ი. იმ-  
ნაძე, ს. კეცბა, ე. რუხაძე და სხვები. შეუძ-  
ლებელია პ. ხუჭუას პედაგოგიური მეთოდე-  
ბის მოკლედ დახასიათება, მაგრამ უნდა აღი-  
წინოს, რომ მუსიკის დახვეწილ აღქმასთან  
ერთად იგი ყოველთვის მოითხოვს ზოგად-  
კულტურულ განათლებას და აზროვნების  
ფართო ჰორიზონტს, რადგან მიაჩნია, რომ  
პროფესიონალიზმთან ერთად მუსიკისმცოდნე  
არ უნდა იყოს შებოჭილი საკუთარ მსოფლ-  
მხედველობრივ შეხედულებათა სივიწროვით.



იონა ტუსკია, პავლე ხუჭუა,  
დამირტი შოსტაკოვიჩი

მრავლისმეტყველია პ. ხუჭუას შემოქმე-  
დებით გზა, რომელიც ასახავს ქართული  
საბჭოთა მუსიკალური კულტურის ჩამოყა-  
ლიბებასა და განვითარებას. ღვაწლმოსილი  
მეცნიერი, საზოგადო მოღვაწე ყოველ-  
თვის იზიარებდა მის სიძნელეებსა და გამარ-  
ჯებებს. ამიტომაც, რომ ჩვენი მუსიკა-  
ლური ცხოვრების პანორამა ასეთ რელიე-  
ფურ გამოხატულებას პოულობს მისი აქ-  
ტიური მშენებლის შემოქმედებით ბიოგრა-  
ფიაში. მთელი თავისი შრომითი გზა პავლე  
ხუჭუამ მუსიკალური ცხოვრების წინა ფლან-  
გზე გაატარა და თანადროულობის ყვე-  
ლაზე მწვავე მოთხოვნებს ეხმარებოდა  
კომპოზიტორთა კავშირის რესპუბლიკურ და  
საკავშირო ყრილობებსა და პლენუმებზე, ქარ-  
თული საბჭოთა ხელოვნების დეკადებზე  
მოსკოვში და სხვ.

ლოდ მაღალი დონის პროფესიონალ-მუსიკის-  
მცოდნეს, ხიჭიურ კორტკის-პროპაგანდისტს  
შეუძლია. ამ ასპექტში ხუჭუას უბადლო ხე-  
ლოვნება, მისი პიროვნების უნიკალობა ჩვე-  
თვის ყოველთვის ნათელი მაგალითი და  
ეტალონი იქნება იმისა, თუ როგორი უნდა  
იყოს ქართველი მუსიკისმცოდნე-კრიტიკოსი,  
ორატორი. პავლე ხუჭუამ ჭეშმარიტად უმ-  
მნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა ქართუ-  
ლი მუსიკალური კულტურის გახვითარებაში.  
მხნედ და ოპტიმისტურად, შემოქმედებით  
ენერგიითა და ახალი გეგმებით ხვდება იგი  
თავის 80 წლისთავს. ახლახანს დაამთავრა  
მან და გადასცა გამომცემლობას მორიგი შრო-  
მები: „უძველესი ცივილიზაციების მუსიკა-  
ლური კულტურა“ და „მუსიკის სამყაროში“,  
რომლებიც წარმოადგენენ მისი პოპულარი-  
ზატორული შრომების გარკვეულ სერიას. ამ-  
ჟამად იგი გულმოდგინედ მუშაობს „ქარ-  
თული მუსიკალურ-ტერმინოლოგიური ლექ-  
სიკონის“ შექმნაზე.

პავლე ხუჭუას საპატიო ადგილი უკავია  
არა მარტო ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკა-  
ლური ცხოვრების ისტორიაში, არამედ იგი  
პირველ რიგში ჩვენი თანამედროვეა, რომე-  
ლიც თავისი შემოქმედებითი და საზოგადო-  
ებრივი მოღვაწეობით იმ არსებითი პრობ-  
ლემების გადაწყვეტას ვვითავაზობს, რომლე-  
ბიც მწვავედ დადგა ჩვენი თანამედროვე-  
ობის წინაშე. ინტენსიური საკონცერტო ცხოვ-  
რება, გრამფონის ფირფიტების მასობრივი  
პროდუქცია, მუსიკალური რადიო და ტე-  
ლეგადაცემების გადატვირთული გრაფიკი  
მოითხოვს ამ მრავალფეროვანი ინფორმაცი-  
ის კომენტირებას, რომელიც უდავოდ მხო-

ძნელია ამომწურავად დავახასიათოთ ხუ-  
ჭუას მდიდარი შემოქმედებითი და საზოგადო  
მოღვაწეობა. ამ წერძნში არაფერია ნათ-  
ქვამი მის მეცნიერულ შრომებზე, რაც და-  
მოუკიდებელი შესწავლის საგანს წარმოად-  
გენს. ავტორმა მიზნად დაისახა მისი მოღვა-  
წეობის მხოლოდ ზოგადი პანორამის მოხაზ-  
ვა, მისი უმნიშვნელოვანესი მხარეების შე-  
ფასება. ვალმოხდელია თავისი სამშობლოსა  
და ხალხის წინაშე მცხოვანი მეცნიერი, რო-  
მელმაც თავისი ცხოვრება და მოღვაწეობა  
პროგრესისა და განმანათლებლობის გზით  
წარმართა.



სენა სპექტაკლიდან „იანანა“



## სეტლანა მაგიდსონი

მარტმვლი კაცის ტემპერამენტი და პლასტიკურობა, სიცოცხლის სიყვარული, დაუდგრომელი ხასიათი, საქართველოს გაცოცხლებული ბუნების სახეები და სიმეველის ძეგლები ადამიანს ხელოვნებისაკენ უხზობენ. პანტომიმა პოეტური ძალის უდიდესი დამაბვის შედეგად წარმოიშვა.

ყესტი ხომ მთავარი მოქმედი ამ თამაშში. იგი ქმნის სცენაზე მომხდარ გრაფიკულ ფორმულას, პანტომიმის სიუჟეტს არ შეუძლია უმოძრაოდ, უყესტოდ გავივება. ამ გზაზე პანტომიმის თეატრი თავისუფლდება გამომსახველობითი საშუალებებისაგან: არაკითარი სამკაული, დეკორაცია, რეკვიზიტი, დანვეწილი კოსტიუმები... მხოლოდ ტრიკო, რომლის გადასხვაფერება შეიძლება უსასრულოდ.

ამირან შალიკაშვილი მოაჯადოვა ადამიანის სხეულის სრულყოფასთან დაკავშირებულმა ხელოვნებამ, მისმა უდიდესმა გამომსახველობითმა საშუალებებმა, მხატვრულმა პლასტიკამ და ხელების ცოცხალმა თამაშმა.

ა. შალიკაშვილის ხელოვნება — შეუპოვრობის შედეგია, მას სურს სული შთაბეროს და „აალაბარაკოს“ ადამიანის სხეული. მისი „გაკვეთილები“ კარგად მოფიქრებული, ლოგიკური სისტემის დადასტურებაა. სწორედ ამიტომ გვეჩვენება ხანდახან, რომ წარმოდგენის დამდგმელი ახლოსაა იმპროვიზაციასთან, რომ თითქოსდა იგი ჩვენს თვალწინ ქმნის, მაგრამ ეს სწორი არ არის. რა თქმა უნდა, მაყურებელთა რეაქციის მიხედვით, ყველაზე პლასტიკური მოძრაობის

დროსაც რაღაც შეიძლება შეიცვალოს, ამასთან, მიმიკური თეატრის სპექტაკლებს საფუძვლად უდევს მკაცრი ლიბრეტო, მოფიქრებული მიზანსცენები, რეჟისორის ჩანაფიქრში არსებული საკმაოდ ნათელი და ზუსტი გარდაქმნები.

„ყესტის ხელოვნება“ — წერდა გამოჩენილი ბალეტის თეორეტიკოსი ყ. ყ. ნოვერი — ჩვენთან ძალზე ვიწრო ჩარჩოებშია მოქცეული, ამიტომ ის ვერ ტოვებს იმ შთაბეჭდილებას, რაც მას შეუძლია მოახდინოს“. ამირან შალიკაშვილი ალბათ ბევრს ფიქრობდა ამ „ვიწრო ჩარჩოებზე“. მისი სურვილი გაეზარდა ყესტი — პაროლია მის მიმიკურ სპექტაკლებში. პაროლი მრავალსმთქმელი და ადვილად გასაგები სიტყვაა. პანტომიმმა საერთოდ ითვისებს იმას, რაც დაიბადა და ვერ განხორციელდა სიტყვაში. პანტომიმამ შესწლო გამოეხატა ეს თავისი ენით, თანაც გამოეხატა ნათლად, დამაჯერებლად, მრავლისმთქმელად. ხელოვნების არსიც სწორედ ამაში მდგომარეობს.

საინტერესოა, ენათმეცნიერების რომელი ნაწილი სწავლობს უსიტყვო კომუნიკაციას. ეს ფაქტებია, რომლებიც თან ახლავს სიტყვათა ურთიერთობას: ყესტი, მიმიკა, მკლერი სიტყვის ექსპრესიული — ემოციური შეფერადება, სიტყვის ადგილი, პაუზა...

ენათმეცნიერების ამ განყოფილებას პარალინგვისტიკა ეწოდება. ეს მეცნიერებაა, და თუ მას ხელოვნებასთან კავშირში განვიხილავთ, ყველაფერი განეკუთვნება პანტომიმს? ყოველ შემთხვევაში, ის ამირან

შალიკაშვილის პანტომიმისთან პირდაპირ კავშირშია.

პანტომიმა — პირველ ყოვლისა ადამიანის სხეულის პლასტიკაა. ეს აქსიომაა, ამირან შალიკაშვილის პანტომიმა ეს არის პლასტიკა, რომელიც გადმოსცემს აზრების ელფერს, გრძნობებს და ადამიანური ემოციების მთელ გამას.

მე მთელი ცხოვრება ვსწავლობ პოეზიას, მაგრამ მეცმის, რომ პოეზია მარტო ლექსი არ არის, პანტომიმა — ესეც პოეზიაა. ეესტიკულაციის ენა ადვილი გასაგებია, ისე როგორც სონეტის გამოხატველი სტრიქონები, თან სტრიქონები შედგენილი განსაზღვრული, მკაცრი სქემისაგან. ისინი წარმოიქმნება მკვეთრი ან ნარნარი ხელის, ფეხის, თავის, მთელი კორპუსის მოძრაობის დროს.

თუ დავუშვებთ, რომ პანტომიმა — ეს არის აზროვნების საშუალება სპეციფიკურ ენაზე — ეესტის, მიმიკის ან მოძრაობის გამოყენებით (მოძრაობა ორგანიზებულია განსაზღვრული კანონების მიხედვით, იქნებ ქორეოგრაფიის კანონებით?), მაშინ ამირან შალიკაშვილი შეგვიძლია ჩავთვალოთ ერთადერთ თავისებურ მხატვრად, რომელიც ეძებს თავის ქორეოგრაფიულ ენას, საშუალებას აზროვნოს სახეებით, აზროვნების თავისი ხერხით. სწორედ ამიტომ ის დგამს სპექტაკლებს, არის ლიბრეტოს ავტორი, მუსიკალური გამფორმებელი და მსახიობი.

პანტომიმურ კომპოზიციებში ავტორის გამახვილებული სმენა ითვალისწინებს სკენარის (ან ლიბრეტოს) და მუსიკალური აპლიკაციის შერწყმას ერთ სახედ. ეს კი მოითხოვს პანტომიმურ პარტიტურას.

ახალი გამომსახელობითი საშუალებები პანტომიმში კოდირებულია ხაზებით, რაზედაც ჩვენ გვქონდა საუბარი და ეს ჩემი აზრით იმის დასტურია, რომ შალიკაშვილი ეძებს და პოულობს ადამიანის სულს, მის ხასიათს და ხასიათის გამომსახელებას გრაფიკაში. ის ცდილობს დაწეროს „სცენის შავ ფურცელზე“, ისე, რომ ჩვენ ვნახოთ მისი ხელნაწერი, შალიკაშვილის პანტომიმაზე დღეს ბევრი ხელოვანი კამათობს, მაგრამ ჩემთვის ერთია ნათელი: მან იპოვა თავისი სტილი, სტილი კი როგორც გოეთე ამბობს — „ეს არის „უმაღლესი საფეხური“, რომელსაც მხოლოდ ხელოვანი შესწევდება“.

ა. შალიკაშვილი, რომელსაც უკვე გაეცნო ლი ჰქონდა მუსიკალური და დრამატული ხელოვნების სკოლა, ახლა ის ხელთახლოდ რომელმაც გააფართოვა პანტომიმურ სფეროები: საემარისია დავასახელოთ მისი პანტომიმური ნოველსტიკა, მიმიკურ დიქტირისმენტებსა და უნარობრივ სურათების სხვადასხვა თემებზე შექმნილი პატარა-პატარა სცენები: „ოცნება და სინამდვილე“, „პატარაის მოტაცება ძველ თბილისში“, „დღეს ფეხბურთია“, „უმუშევრის ბედი“, „ჯაზის პოემა“.

თანდათან მისთვის ხელმისაწვდომი გახდა პლასტიკის საშუალებით ნებისმიერი იდეისა და აზრის გამოხატვა. ამის დამადატურებელია ევრიპიდეს „ელექტრა“. ანელია წარმოდგინო ეს დიდებული ტრაგედია პანტომიმად, რომელშიც თითოეული სიტყვა მრავალსმთქმელად, არაჩვეულებრივად და პლასტიკურად არის რეპორტული.

ტრაგედიის თორმეტი ეპიზოდთან გამოიყვანა ერთიანი, ბრწყინვალე სპექტაკლი. ეს არ არის მარტო სიძველის ნაშთი, თუმცა ჩვენს თვალწინ ცოცხლობს ძველი საბერძნეთი, იკვეთება ბინდით მოცული ანტიკური სული და ვნებების საშინელი ბედისწერა. როგორ ხდება ამის განხორციელება? ა. შალიკაშვილი აქ მოძრაობების რიტმს და უსიტყვო ინტონაციის სილიაღს აერთიანებს. სიტყვის ჯადოქრულ ძალას კი ამჟღავნებს ეესტი, მიმიკა და პლასტიკა.

საინტერესოა, რომ ა. შალიკაშვილი „ელექტრაში“ გამოდის არა მარტო როგორც პანტომიმის დამდგმელი, არამედ როგორც დრამის რეჟისორიც. ეს კი აუცილებელია სპექტაკლის უაღრესად განსახორციელებლად.

იგი სწორად ირჩევს „ელექტრასათვის“ გამომსახელობით საშუალებას — რიტმს. სწორედ ის არის უმთავრესი, მაგრამ წარმოუთქმელი „იტყვა“. რეჟისორი მსახიობებისაგან მოითხოვდა ტექსტის „წარმოთქმას“ რეპეტიციების დროს. აქ მოძრაობა და ტემპო-რიტმი, გუნდის კომპოზიცია და პლასტიკური ეესტი — ტექსტთან სინქრონულად არის შერწყმული.

ფერების, ძირითადად შავის, მხოლოდ კულმინაციურ მომენტებში წითლის და თეთრის გამოყენება, სწორედ ეს კონტრასტი, მთელი თავისი აზრით აქცენტის სიუხადით მაყურებელზე ახდენს დიდ შთაბეჭ-

დიღებას, სინათლის თამაშს ერწყმის და მთელ ტრაგედიას გასდევს ლიბრეტოვითა და მუსიკით. (შავი ტრიკო, პარიკები, ჩაბნელებული სცენა). ფერი თვითონ ხდება პლასტიკური და სცენის მოღვაწე სივრცის იმორჩილებს, ის ზუსტია, მე ვერცხვდი, ესაა გართმული პეტყველება. აშკარად იგრძნობა, რომ ადამიანის სხეული მეტყველებს, მღერის ლექსებს, თითქოსდა ეს უხმო სიმღერა დიდებულია და გასიცრად ლამაზი, მაგრამ „ელექტრას“ ბაგეები ხანდახან მოძრაობს, რაც პანტომიმის წესებს ეწინააღმდეგება. ამით მსახიობი კირა მებუჯე გამოხატავს თავისი გმირის ამალღებულ სულს. იგი დიდებულია ისე, როგორც ნამდვილი ძველბერძნული გმირი. მსახიობი ზუსტი რიტმით მოძრაობს და სწორედ ამიტომ მას არც ერთი „თავისუფალი“ წუთი არ აქვს სცენაზე. მებუჯეს ყოველგვარი მოძრაობა მნიშვნელოვანი და შინაგანად გამართლებულია. მსახიობი თავისი პლასტიკით, მიმიკით, თვალების ტრაგიკული გამომეტყველებით, ფართო გამომსახველობითი ექსტით განაახიერებს იმ გრძნობათა ლელვას, რაც მის გულში ბობოქრობს, მას არა მარტო მიჰყავს მთელი სპექტაკლი. არამედ მკვეთრად გამოხატავს ტრაგედიის მთავარ იდეას — უკომპრომიზობას ყველაფერში: სიყვარულში, ოჯახურ ურთიერთობებსა თუ სამოქალაქო პოზიციებში.

სპექტაკლის დამდგმელის მიერ გამორკვეულია ევრიპიდეს პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური ლოგიკის მოქმედებანი, განსაკუთრებით ელექტრას. ამით ჩვენი ყურადღება

გადატანილია მაღალხეობრივ პრინციპებზე. სიკეთისა და ბოროტების კიდული თვალნათლივ არის გამოვლენილი. გვახსოვდეს, რომ ლაპარაკია პანტომიმზე და არა ღრამის თეატრზე, თუმცა ორივე საფუძველი სიტყვიდან გამომდინარეობს. სწორედ ამით განსხვავდება შალიკაშვილის პანტომიმა სხვა მიმიკური კოლექტივებისაგან. ასეთი ნოდეტატურა სხვაგან არ არსებობს — სპექტაკლის დამდგმელი მსახიობს უნარჩუნებს შემოქმედებით თავისუფლებას (სხვა ტრადიციული პანტომიმური პროგრამებისაგან განსხვავებით). „ელექტრა“ ახალი სიტყვაა ხელოვნებაში, მე ვიტყვოდი, რომ ეს ახალი ჟანრია. ის ავლენს შალიკაშვილის ანალიტიკური აზროვნების წყობასა და მისი თვალთ დანახულ პანტომიმურ ხელოვნებას.

ღრამის თხრობა აქსტების საშუალებით აღვლილი არ არის. ამიტომ მთელ მსოფლიოში პანტომიმა ვაგებულისა, როგორც გასართობი ხელოვნება, ცალკეული ნომრები, ცოცხალი სცენები, ჟანრობრივი ნახატები, მიმიკური მინიატურები — აი, „მდუმარების თეატრის“ რეპერტუარი. მაგრამ — სპექტაკლი, რთული, ფსიქოლოგიური, ღრმა და ამასთან ერთად ნამდვილ მხატვარზე — ხელოვნების უდიდესი გამოვლინებაა.

როგორ უნდა ილაპარაკო გამოჩენილი ადამიანის სულზე, როგორ უნდა აჩვენო მხატვრული ტილოს დაბადება? — „ფიროსმანის“ დამდგმელმა შესძლო ამის განხორციელება. მან შექმნა დიდი ქართველი მხატვრის, ნიკო ფიროსმანაშვილის შესა-



სცენა სპექტაკლიდან „ელექტრა“



ნიშნავი სახე. სპექტაკლს საფუძვლად უდევს გურამ დოჩანაშვილის დრამა. დრამა, რომელიც შალიკაშვილის მიერ ექსტეზის ენაზეა გადათარგმნილი.

ექსტეზის ენა რთულია გასაგებად, რადგან სიტყვას მიყვავართ დედნა-ზარამდე, პერსონაჟის ჩიღრამდე, მაგრამ? ექსტი?! ხშირად იგი მაყურებელთა მიერ იკითხება როგორც მხოლოდ ადამიანის სხეულის ხოტბის შესხმის საშუალება. შეიძლება შეაქო ადამიანის ფიზიკური მონაცემები, რაც არც ისე რთულია (თუმცა აქ რა მოსატანია ნიკო ფიროსმანაშვილის გარეგნობა?!), მაგრამ აჩვენო ტრადიციის სული, განსაკუთრებით მხატვრის სული...

ამისათვის აუცილებელია ფსიქოლოგის ტალანტი. სპექტაკლის დამდგემლი სწორედ ამ ტალანტითაა დაჯილდოებული, მაგრამ უფრო მეტად ამას ფლობს მსახიობი — შალიკაშვილი. იგი ქმნის ჭეშმარიტ რომანტიკოსს, მეოცნებე პოეტის სახეს, რომელიც ყოველდღიურობაზე მალა დგას.

მხატვრის სულის გამოკრისტალებით ახერხებს რეჟისორი ამის განხორციელებას. ა. შალიკაშვილს, უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებს თვითონ ადამიანი და არა ისტორიული ფერომენი. ის ანსახიერებს ცოცხალ ფიროსმანს და არა ვერსიას მასზე. პანტომიმა /ხელს უწყობს შალიკაშვილს იფიქროს საიდუმლოებით მოცულ მხატვარზე.

რადღაც ჩაპლინურია მის მანერებში: დიმილი დაფარულია მუდმივი ნაღველი, რომელიც სიკეთისა და მოწყალების ანარეკლია. ეს სიმორცხვე მომხიბვლელი და ამღვლელებელია, შინაგანი გრაციაა, ურომლისოდაც მხატვარს არსებობა არ შეუძლია... თავისი გამჭრიახი, მახვილი თვალით ყველაფერს ამჩნევს: სადღესასწაულოდ მორთულ მაკედებს, ნასვამ მამაკაცებს, ქუჩის „კარნავალში“ მიმადული ტურფა ქალის სახეს. იგი თათქოსდა ვარდისფერ ნისლშია გახვეული. მხატვარს მთელი ცხოვრება შეეძლო ეძებნა ეს ნაზი, ძლივს გავლევებული სახის ოვალი კარნავალზე ან ბაზარზე... ეს არ არის ფაბულის მქონე სპექტაკლი, ან საყოველთაოდ მიღებული ბიოგრაფია. ყველაზე მეტად ეს რთული ცხოვრების ასახვა უფროა. მხატვარი ყველაფერს ემსახურება: ეპოქას, ჩაღხს, დროს, როგორც მიადწევს

ამას? სწორედ ამ კითხვას პასუხობს სპექტაკლის რეჟისორი და მთავარი პერსონაჟი შალიკაშვილი.

მსახიობს დასჭირდა „შინაგანი“ პლასტიკა: ადვილი არ არის მოძებნო მხატვრის შინაგანი „მე“, გამოხატო ეს ექსტეზის საშუალებით, ხელების პლასტიკისა და ხელის მტყუნების გამოხატვლობითი მოძრაობებით, ხედვისა და გრძობის შინაგანი მანერით.

მსახიობმა შესძლო სახელდახელოდ მოეხაზა რომანტიული იდემალება, წარმოქმნილი მხატვრის ჩანაფიქრიდან. ფიროსმანის სახე არა მარტო ამღვლებულია, არამედ განუმეორებლად იმეხიდველიც.

გამოხეილი ქართული კაცის მხატვრული კანდიერება და მთელი სულის მხურვალება გადმოიციემა შეუმჩნეველი ნიშნებით, ღამაზად მოხრილი ტანით, ხელების და თითების გამოკვეთილი მოძრაობით, გინდა რომ შეპყვირო — აი ის, „აღმაფრენის ცოცხალი სახე“...

ეს სიყვარული ვარსკვლავია! ვინ არის იგი: მხატვრის მუხა თუ შეყვარებული... ის აღიზიანებს მხატვრის წარმოდგენას და გაუგებარია თუ საიდან გაჩნდა ეს იდემალებით მოცული ქალი. ნიკოლოზ ბარათაშვილის დამატყვევებელი ლექსებიდან ხომ არა? თუ ფიროსმანსა და მარგარიტაზე შექმნილი ლეგენდებიდან? — ეს ქალი (კირა მეტუკე) ხან ხელშესახებად რეალურ არსებად გვევლინება (სინათლის ეფექტების დახმარებით), ხან კი ჰაეროვან არსებად, ხან ცოცხალ, ტემპერამენტით აღსაცხე ქალად, ხან ქანდაკებად.. და რას უნდა ნიშნავდეს სიბნელეში გავლევებული უცნობი ქალის ვარდისფერი შარფი? იქნებ ეს მხატვრის „ვარდისფერი ოცნება“? სწორედ ასე აქვს წარმოდგენილი რეჟისორს. იქნებ ნებისმიერ მხატვარში არსებული იდეალია, რომელიც სხვისი თვალისათვის შეუმჩნეველია. იქნება მუხისაა ეს ნაზი, წარმტაცი სახე? ყველაფერი შესაძლებელია. სპექტაკლის მომხიბვლელობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ნებისმიერ მაყურებელს თითქოს შეუძლია კიდევ ჩასწვდეს მის გამოცანებს მაგრამ, საერთოდ, შალიკაშვილის პანტომიმ ყველა თავის საიდუმლოებას არ ხსნის.

რა თქმა უნდა, რომანტიული სახეა. მასობრივი სცენები კი, რომლებიც სტილიზებულია ქართულ ხალხურ ფოლკლორზე,

რეალურადაა წარმოდგენილი. ამ პანტომიმურ გუნდს მრავალი ფუნქცია აქვს: ის და პერსონაჟთა უმრავლესობის ფონზე გამოიყენება მთავარი გმირის სახე. შალიკაშვილი ამ სპექტაკლში აჩვენებს იმას, რაც თვითონ ფირსმანის სურდა დაენახებინა ჩვენთვის თავისი ნახატებით, თუმცა როგორც უკვე ვთქვით, სპექტაკლი საიდუმლოებით არის მოცული...

„ვაზის პოემა“ ქართული ხალხური ლეგენდის (ქართველი დედის მიერ გაზრდილი, შემდეგ ომში წასული და დაღუპული ცხრა ძმის სადიდებელი) მიხედვით არის შექმნილი. დედის არის ამ სპექტაკლში უფრო გავრდილი, გაღრმავებული და ამაღლებულია დედა—საქართველოს, დედა—ბუნების, მგლოვიარე დედის გაგებამდე. ეს მოთხრობა ცხრა ძმის ვაჟაკობასა და ერთგულებასზეა შექმნილი. აქ, სხვა სპექტაკლებისდავსა, კიდევ უფრო დამაჯერებლად და პოეტურადაა ნაჩვენები ქართველი გლეხობის დიდი შრომა, მისი ყოველდღიური ცხოვრება, გარდა ამისა, შრომა საქართველოს ისტორიული მზის ცვალებადობის ფონზეა ნაჩვენები. მაყურებელი ფიზიკურად შეიგრძნობს მთელი სპექტაკლის ძარღვს: რეალიზმისა და რომანტიზმის, ყოფისა და სიმბოლოს შერწყმას. პანტომიმა სხვა ხელოვნებებზე უფრო მეტად ახერხებს რეალურობის აყვანას სიმბოლოს დონემდე. მთელ სცენაზე მსახიობთა ზუსტად განლაგებული ფიგურები ჩანს. იდეალურად დაცულ პროპორციებში ადამიანის სიცოცხლისუნარიანობა და სილამაზის სიმბოლო იგრძნობა.

ა. შალიკაშვილს სურს გავიხსენოთ თუ რა ახლოს ვართ ბუნებასთან, მიწასთან, ცდილობს გვაგრძნობინოს, პურის მარცვლის, ვაზის ყლორტის დანახვისას გამოიწვეული სიხარული... იგი გვთავაზობს გავიხსენოთ ბავშვის დაბადების საოცრება.

დიდ ტკივილს განიცდი, როდესაც უყურებ ამ სპექტაკლს ომზე, ნგრევაზე, სიღარიბეზე, საქართველოს მიწა-წყალზე, ქართველი ხალხის დიდ ღირსებებზე. მე ვიტყვით, ეს სპექტაკლი თავისი სცენოგრაფიითა და იდეით მხარს უჭერს სოციალურ-ისტორიულ ხსოვნას. აქეთია რეჟისორის სურვილი, მისი ხედვა.

„იანანა“ — ეს არის მსახიობთა დასის კოლექტიური სურათი, მათი სავიზიტო ბარათი. ეს წმინდა წყლის ქართული სპექტაკ-

ლია და ახლოს დგას ქართული კულტურის ესთეტიკასთან. შალიკაშვილი ახდენს იდეას, გამოსახულების, თვითონ საქართველომდებარის ინცენირებას. როცა ხედავს სპექტაკლს, რელი ახალგაზრდის სილუეტს, ოდნავ წამოიწეულს, გამომახველს, მითითებურა, ხელები ყურისის მტევნებით რომ აქვს დახრილი, რაღაც განსაკუთრებული მღელვარება გეუფლება, ოხ, ეს ვაზის ლერწამი ცოცხალი, მღელვარე, სიხარულის მომტანი, მისი ფესვები მიწაშია, მაგრამ მიიწევეს მაღლა, ზეცისაკენ, ვარსკვლავებისაკენ, მას ადამიანისათვის ბედნიერება, სიყვარული, ნაყოფი, ძალა, სიხარული, სიცოცხლე მოაქვს.

„იანანაში“ ეესტის ესთეტიკა თავისებურ ფილოსოფიურ ეესტში გადაიზრდება. აქ ეესტი ცვლის იდეას, ცვლის ხასიათს. ის მკაცრი და ლაკონიურია, ხან მიმზიდველი და ხან დახვეწილი, ხან კი მელოდიური და ნატიფი, ხან ნაწყვეტ-ნაწყვეტი და გლეხურად უბრალო. ეს არის ნაციონალური ქართული ეესტის პოემა. მთელი სპექტაკლი აწყობილია ფრესკული პრინციპის — დიდი, ფართო, გამწვანებული მონასმებით, რა თქმა უნდა, ეს ქართული, მონუმენტალური, მყარი, მუდმივი დასის ყველა, ოცნებ პერსონაჟი გამოიკვეთება და ცხოვრობს თავისი ცხოვრებით. ისინი მთელი ენერჯით, ლამაზად, შეთანხმებულად მუშაობენ.

პანტომიმის თეატრისათვის მსახიობთა ანსამბლი ისევე საჭირო და აუცილებელია, როგორც ბალეტისათვის. ყველაზე უფრო კარგად ეს იგრძნობა „იანანაში“. რა შეთანხმებულად და პარმონიულად გადმოსცემენ მსახიობები ამაღლებულ გრძნობებსა და დიად აზრებს. სიყვარული და სინაზე, სიბრაზე და ზიზღი, უბედურება და სასოწარკვეთილება, ბრძოლისუნარიანობა და პატრიოტიზმი, ყველაფერს ამას ცხადად ვხედავთ და სწორედ ისინი არიან სპექტაკლის მთავარი მოქმედი გმირები. ყველაზე უფრო ტრაგიკულ სახედ წარმოგვიდგება დედა — კირა მეტუკე. მას მიჰყავს მთელი სპექტაკლი, რადგან ყველაფერი მას აწევს ტვირთად.

გაოცებას იწვევს კირა მეტუკეს მიერ დედის როლის ახლებური გაშუქება. მსახიობი გვარწმუნებს, რომ დედა არის ყველაფრის საწყისი, საწყისი ადამიანური ყოფისა. მეტუკეს ცოცხალ, თვალწარმტაც პლასტიკურ მოძრაობებში ჩანს მისი სული. მსახიობს ეს სახე

აპყავს სიმბოლომდე. მსახიობი ახდენს იშვიათ კონცენტრაციას გასულიერებული პლასტიკისა და ემოციური აზრისა. სწორედ ეს ღირსებები ანიჭებს ერთდროულად დედის სახეს სიცოცხლესა და სიმბოლურობას. მსახიობის უარესად გამომსახველი ხელები ხან ცოცხალ ყვავილის ფურცლებს, ხან ვაზის მოშრილ ფოთლებს, ხან ალერსიანი პურის თავთავებს, ხან კი მიუჯარებელ ეკლებს გვაგონებს.

კირა მეტუე გვაჯადოვებს თავისი ქალურობითა და სულიერი სიკეთით, სცენურობითა და ღრმა განცდით. ცხოვრებაში იგი თავდაჭერილია, სცენაზე კი თავისუფალი, შეუბორკავი და როგორც იტყვიან „ყოველმხრივ გახსნილი“ მსახიობია...

ეს სპექტაკლი — თავისი ფოლკლორული ფუნდამენტით, თამამი სიმბოლიკით, მხატვრული მეტაფორისტიკით, მკვეთრი ნაციონალური ექსტით — ახალი სიტყვაა პანტომიმის ხელოვნებაში.

ა. შალიკაშვილი ცდილობს დაგვანახოს, როგორ მოძრაობს ადამიანი დროში და თავისი ინტერესების სფეროში რთავს თანამედროვეობასაც. რა თქმა უნდა, მას არ შეეძლო გვერდი აეარა ისტორიისათვის, დიდა სამამულო ომისათვის.

სპექტაკლი „უკვდავება“ მაყურებელი ხელდას გმირულ ეპიზოდებს და მამაც ჭარისკაცებს „მცირე მიწიდან“. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს პლასტიკური ხელოვნების ერთ მოთხრობილი ბრძოლის ეპიზოდები: თხუთმეტივე ეპიზოდში ნაჩვენებია საგმირო საქმეთა მატანე, მეომრები, რომლებიც სასიკვდილო განსაცდელში არიან ჩაპარდნილი, მაგრამ ბოლომდე გმირ მეომრებად რჩებიან.

ა. შალიკაშვილი, რომელსაც ძალუქს ფართოდ, ეპიკურად აზროვნება, გმირების სიკვდილის ტრაგედიის იდეას ცვლის უკვდავების ფილოსოფიური კონცეფციით. მას აღელვებს უკვდავებაზე ფიქრი, იგი ფიქრობს, რომ ხსოვნა მუდმივი კატეგორიაა, რომ სისასტიკის, დანაშაულის, არაადამიანურობის დასჯა აუცილებელია. უკვდავების პათოსი ამ სამართლიანი ომის გამარჯვებით გვირგვინდება.

აქ დიდ როლს თამაშობს წითელი ფერი, სიმკვეთრე, ფერების დამუშავების სიხალე (თუმცა, როგორც აღრე მოგახსენებთ, შალიკაშვილი კოსტიუმებზე, დეკორაციულობასა და რეკვიზიტზე კი არ არის დამოკიდებული,



სცენა სპექტაკლიდან „იენანა“

არამედ სრიტმზე, გრაფიკაზე, სინათლეზე). ამ სპექტაკლს წითელი ქსოვილის მოძრაობა განაპირობებს, ეს აფრიალებული წითელი ქსოვილი, არა მარტო სპექტაკლის ლაიტმოტივია, არამედ მისი მთავარი რეკვიზიტიც. ქსოვილი — ზუსტი, ვირტუოზული მოძრაობით გარდაიქმნება ხან მავიდად, ხან გემად, ხან მეომრების შემაჩერებელ გისოსებად, ხან კი სიმბოლურად მოფრიალედ დროშად, ხან ყვავილებად...

ყველაფერი ეს ზუსტ რიტმშია გამოხატული, შესრულებულია გრაფიკული სიმბოლიკით და ქმნის დიდ ფსიქოლოგიურ გარემოს. სწორედ ეს ქსოვილია სიცოცხლისა და უკვდავების სიმბოლო. საინტერესოა ისიც, რომ მხატვრობა აქ პლასტიკურ გამომსახველობაშია გადაზრდილი და ჩვენ ვხედავთ „მოქანადაკეობის პრინციპს“.

რაც შეეხება სიტყვისა და კონკრეტული სიმღერების შემოჭრას მოქმედებაში, აქ უცაბედად წყდება პანტომიმის მიმზიდველობა. ამ იდეით შალიკაშვილს სურდა გაეძლიერებინა გმირების სიდიადე, მაგრამ თეატრი არ უნდა გასცდეს თავის მიზანს. არ უნდა დაირღვეს „მდუმარების პრინციპი“.

ა. შალიკაშვილი მუსიკალურია, გრანოზს მუსიკას, მოძრაობებს, პოზას, უნტს, მუსიკალურ პაუზას. იგი ფართოდ იყენებს მუსიკალურ ფოლკლორს, ქართულ და რუსულ ხალხურ სიმღერებს.

ამასთან ერთად იგი ცდილობს დაგვანახოს ქართველი ხალხის კულტურა და ტემპერამენტი. ეს შთაბეჭდილება გებადება, როცა ისმენ ზ. ფალიაშვილის, ო. თაქთა-

ქიშვილის და გ. ყანჩელის მელოდიებს. პან-ტომიმის სპექტაკლებში ჟღერს დ. შოსტაკოვიჩის, ბ. ბრიტენის, ონეგერის, მესიანის, ფრენკელის, ა. ოსიფოვის, პენდერეცკის ნაწარმოებები. ა. შალიკაშვილი ახდენს მუსიკალური სტიქიის პოლარიზაციას ერთ-ერთ პოლუსზე — უბრალო მარტივი სიმულერა, მეორეზე — რთული მუსიკალური ნაწარმოები. ერთ პოლუსზე ხშირად გვხვდება მეტანიკური რიტმი, როგორც ჩანს, ასეთია მუსიკალურად გამფორმებლის ნება, მაგრამ მე მინდა ვუჩიო მას, რომ უფრო მეტად გააღლიეროს თავისი პანტომიმის მუსიკალურობა, უფრო ფართოდ გამოიყენოს

მსოფლიოს გამოჩენილი კომპოზიტორების ნაწარმოებები...

მუსიკა გამოხატავს იმას, რაც სიტყვას, როგორ დავინახოთ ქალები, რომლებიც შოპენმა თავის პრელუდიებში დაგვიჩაბა? თუმცა შალიკაშვილს ურჩევნია კონკრეტული მუსიკა, რომელიც ადვილად აერთიანებს მოძრაობასა და სიტყვას, ააშკარავებს მათ აზრს, მაგრამ სპექტაკლის დამდგმელს ისიც შეუძლია, რომ ამაღლებული მუსიკა თავისი „ფორმითა და ღვთიური არსით“ საერთო კომპოზიციას დაუმორჩილოს.

თარგმან ნინო მახაიაძე

## პანტომიმა

ნ. 89 გვ.

### „სპრუნი“ პოლიტიკურ კინოში

იტალიურ კინოში კვლავ აღორძინდა ინტერესი პოლიტიკური თემატიკისა და სოციალური პრობლემებისადმი, რაც, თავისთავად, იტალიელი მსაუბრეების დაინტერესების ადეკვატურია.

სოციალურ-პოლიტიკური ფილმების უმეტესი ნაწილი მაფიისა და ტერორიზმის პრობლემებს ეძღვნება. ასე, მაგალითად, უკვე დაწერილია ნ. სცენარის „საუკუნის მკვლელობის“ გამო (რომლის მსხვერპლი გახდა ცნობილი იტალიელი პოლიტიკური მოღვაწე ალდო მორო). თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ რამოდენიმე ცნობილმა კინორეჟისორმა ექვს გამოსთქვა იტალიელი ხალხის ამ ეროვნული ტრაგედიის ფილმში გადატანის შესახებ.

უკვე დამთავრდა ორი ფილმის გადაღება მაფიაზე და ცნობილი ბანკირის (რომელიც მასონურ ლოჯა „—2—“-თან იყო დაკავშირებული) იდუმალ მკვლელობაზე. მწვევე პოლიტიკური ფილმი „სპრუნი“, რომელიც მფიშის ბრძოლამოქმედებას გადმოსცემს, სექსტიკური პროგრანების მიუხედავად, დიდი წარჩინებით სარგებლობს მსაუბრეებში.

არანაკლებ პოპულარულია ფილმი „ასი დღე პალერმოში“, სადაც მოთხრობილია სოციალური მფიშის დუქინებელი მტრის, პოლიციის გენერლის მკვლელობის ისტორია. ეკრანებზე მალე გამოვა ახალი პოლიტიკური ფილმები, მათ შორისაა „პალატის წევრი“ რომელიც ახელს ხელისუფლების ოფიციალური ორგანოების კავშირის ნეაპოლიტანურ მფიშისთან.

### „სიკავდილის რამი“

სატანიზმი და მკვლელობა — აი, ის ახალი თემები მუსიკალური მოდისა, რომელიც ასე ფართოდ გავრცელდა ამერიკის ახალგაზრდაობაში. დასაჯლითგერმანულ ფურჩალ „შტრინს“ ცნობით „სიკავდილის რამი“, გამაურებული „მძიმე მეტალის მუსიკის“ ეს ჭოჩხეთური ნაირსახეობა, გვარიან შემოხადადს აძლევს „მეტად ბილიდ ფიკორის“-ს. უკვე გაიკიდა ვეველიშ პოპულარული ორკესტრის „მკვლელის“ 2001 ათასი ცალი, ფირმის ბოლო ალბომზე, სადაც არის

სიმღერები ფრიად დამახასიათებელი სათაურებიც „კვლავ მოკალი“, „დიდხა სიკვილის“, მოთავსებული ფოტოსურათი როკ-ჯგუფის წევრებისა, რომლებიც მსუბუქად ჩაქმულ ქაღს აწამებენ. „რისი თქმა გვინდოდა მათ კარ? — კითხულობს ერთ-ერთი წევრი — არაფრის ხომ კარგად გამოვდიოთ ამ ფოტოზე?“. უფრო გარკვევით სთქვა ფირმის ხელმძღვანელმა: „სიკვილის რამი — საშინლად სწრაფი და აგრესიულია. ეს უბეში მუსიკაა, აქ არ გამოდგება ყვავილებისადმი მიძღვნილი ლექსები... ტექსტები უპირატესად სიკვილის ეძღვნება“.

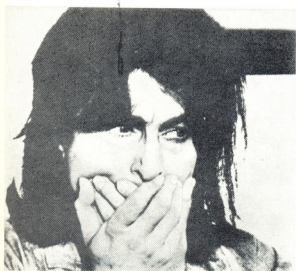
ამერიკელი „კუბისმომთხრელები მუსიკის სამყაროდას“, რომლებმაც თავიანთი პირველი დემარში დაიწყეს ქვეყანაში, ზედოხედ იგონებენ „სუკრების ახალ-ახალ ხერხებს. ჭკუფები, რომელთა სახელწოდებაა „ესკოდუს“-ი („სულს განტყევა“), „ვენომ“-ი („საწამლა-ვი“), „45 გრევი“ („საფლავი 45“) განადიდებენ მკვლელობას, სატანიზმს, ნაშუსის ახლას, ძალადობას (აქვე შევნიშნით ბარემ — საშუალოდ, ახალგაზრდა, 16 წლის კაცი ამერიკაში უფურებს ტელევიზორით 12 ათას მკვლელობას. ძალადობას ახლა უფრო რეალისტურად უჩვენებენ, ვიდრე ამ ათი წლის წინათ — (ამას შენიშნავს ნიუ-იორკ ტაიზისი“. რად).

„15 გრევი“-ის წევრები თავმოწონებენ თავიანთი „ხუნტრების“ პოზიციას — საფლავებს დასდგომიან თავს. „ესკოდუსის“ ფორფიტადან კი ისმის: „მიყვარს როცა ჩემს შრელებს დანს ვურტობ, ყელებს ვჭრი და თავის ქალას ვგვაცოცხლებ“.

რადიოსადგურების ბოიკოტის მიუხედავად „სიკვილილი როკის“ პოპულარობა იზრდება. ფირმის პატრონს, ვინმე სლეგელს, მაიჩნა, რომ ეს როკი ახალგაზრდობას უკოდვლიურ ჭირ-ვარამს ავიწყებსო. ეს ახალი „სტილი“ მათ ძალიან მოსწონთ და ძალიანაც კარგად ერთობიანო. „ისინი სერაოზულად ხომ არ გაიძიხიან: მოკალი დედაშენი! სრულიადაც არა, ეს მგავს საწინდელბათა ფილმებს, რომლებიც ასე უყვართ ბავშვებს“. მაგრამ ფაქტები მოწმობენ, რომ ეს „გარკობა“ არც ისე უუნებელია. ერთმა ოკაიოდმა ყმაწვილმა მსგავსი პირქულის რიტუალის შესრულების დროს ქალიშვილი დააჩრჭო.

(გაგრძელება 134 გვ.)





# ანა მანიანის ცხოვრების წიგნი

თანამედროვეობის ერთ-ერთ უდიდეს მსახიობს ანა მანიანის (1908—1973) ერთხელ უთქვამს: „არა ვარ წინააღმდეგი, თუ საუბარი ჩემზე, ჩემს ცხოვრებაზე იქნება, მაგრამ მთხრობელი მე უნდა ვიყო, რადგან სიმართლე მხოლოდ მე ვიცი“. სამწუხაროდ, მსახიობს მძლავრები არ დაუტოვებია... მისი გარდაცვალების შემდეგ, 1981 წელს იტალიაში გამოიკა იტალიის ტელევიზიის თანამშრომლის, პროდიუსერისა და ჟურნალისტის ჯანკარლო გოვერნის წიგნი „ანა მანიანის ცხოვრების ამბავი“, რომელსაც საფუძვლად დაედო დოკუმენტები, წერილები, ანას მეგობრებისა და კოლეგების: ალბერტო სორდის, ფრანკო ძეფირელის, მასიმო რანიერის, მასიმო სერატოს, ლუიჯი ძამპას, სუზო ჩეიი დ'ამიკოს, ანა სკრიბონის და სხვათა მოგონებები.

გთავაზობთ რამდენიმე ფრაგმენტს ამ წიგნიდან, რომლებიც გერმანულმა ჟურნალმა „ფილმუნდ ფერნზეჰემ“ გამოაქვეყნა.

„ყვამილბმის დღესასწაული“ და „უკანასკნელი კარუსელი“ 1943 წელს გამოვიდა ეკრანებზე. ამ ფილმებში ანა მანიანის პარტნიორი ალდო ფაბრიცი იყო. აღიარებასა და პოპულარობას საქმიანი კონტაქტები მოჰყვა. მანიანი და ფაბრიცი თეატრებისა და ვარიეტეს სასურველი სტუმრები გახდნენ.

იმ ხანებში როსელინი ახალი ფილმის გადასაღებად ემზადებოდა და მთავარ როლებზე მათ მოწვევას აპირებდა. ფაბრიცი და მანიანი სწორედ ისინი იყვნენ, ვინც როსელინის სჭირდებოდა — პოპულარული ახალგაზრდა რომაელი მსახიობები. მაგრამ რეჟისორი დარწმუნებული იყო, რომ მათი დაყოლიება გაუჭირდებოდა, რადგან მათთვის ჩვეულზე გაცილებით მცირე ჰონორარის შეთავაზება შეეძლო.

დახმარებისათვის როსელინიმ ფედერიკო ფელინის მიმართა, რადგან სმენოდა ფაბრიცისთან მისი მეგობრობის შესახებ. ფელინი მშინ გამოუსვლელად იჯდა „ვია ნაციონალეში“ და ამერიკელ ჯარისკაცთა კარიკატურების ხატვით ირჩენდა თავს.

**ფელინი იხსენებს:** „ერთხელ „ვია ნაციონალეში“ როსელინი გამოჩნდა. საკმაოდ ცუდად გამოიყურებოდა: პალტო თითქოს დამოკლებოდა, რუხი ფერის ქული ეხურა, ემიგრანტის გამხდარი სახე ჰქონდა (...) მთხოვა დამეყოლიებინა ფაბრიცი მის ფილმში მღვდლის როლის შესასრულებლად. სცენარი „დონ მოროზინის ამბავი“ ალბერტო კონჩილიოს ეკუთვნოდა. „შენ კარგად იცი, — მითხრა როსელინიმ, — რომ ყველაფერი გაყვიდე, რისი გაყვიდაც შემიძლო. ახლა ერთი ლირაც არ გამაჩნია. სამაგიეროდ, ერთი შეძლებული გრაფინია ვიპოვე, რომელიც „დონ მოროზინის ამბავს“ დააფინანსებს“.

რობერტომ მეორე დღესვე მოიყვანა თავისი მფარველი გრაფინია — ერთი მადლი, კარგად ჩასუქებული ქალი და წარმადგინა მასთან. ამ, მეტ-ნაკლებად წესიერ საზოგადოებაში, მთვრალი ჯარისკაცების ხორბოცში გრაფინიამ განაცხადა, რომ დააფინანსებდა ორ სურათს: „დონ მოროზინის ამბავს“ და ნახატ ფილმს, რომელიც მხატვარ გიოპთან ერთად უნდა შექმნილიყო. ფაბრიცის იგი 200 000 ლირას სთავაზობდა.



კადრი ფილმიდან „მამა რომა“

იმავე საღამოს მივედი თეატრში „სალონ მარგარიტა“, სადაც ფაბრიცი თამაშობდა. „ღმერთო ჩემო, დონ მოროზინი? — უკმაყოფილოდ წარმოთქვა ალდომ, — ამ როლისათვის თქვენ ერთი მილიონი უნდა გადამიხადოთ“. როსელინი მხოლოდ მეოთხედს — 250 000 სთავაზობდა, თან ცდილობდა დაეყოლებინა გრაფინია მეორე ფილმის თავდაპირველი ჩანაფიქრის შეცვლაზე და მის ნაცვლად გადაეღო მოკლემეტრაჟიანი სურათი რომელსაც გოგონაზე. მაგრამ ეს საქმე ისევე მე უნდა მომეგვარებინა. ერთ საღამოს სერჯიო ამიდეიმ მკითხა: „რატომ არ ცდილობს ორი მოკლემეტრაჟიანი სურათის მაგივრად ერთი კარგი სრულმეტრაჟიანი ფილმის გაკეთებას?“

გავაერთიანეთ ორი ამბავი..  
მუდღლის როლი უფრო გაიზარდა, დასრულდა, გამოიკეთა.  
იმ ზამთარს ჩემს სახლში მხოლოდ სამზარეულო თბებოდა. აქ ვმუშაობდით. ერთი კვირა დაგვჭირდა სცენარის დასამთავრებლად.

ბოლო დღეებში, როდესაც უკვე ყველა სახე, ყველა დეტალი ნათლად იყო წარმოჩენილი, ერთადერთი რამ გვაწუხებდა — დაგვთანხმდებოდა თუ არა ჭირვეული ალდო ფაბრიცი სრულმეტრაჟიანი ფილმში მონაწილეობაზე ასეთი მცირე ჰონორარით.

ბოლოს ერთ მილიონ ლირაზე შევთანხმდით.

ასე დაიბადა ფილმი „რომი ღია ქალაქია“.

„ჩემი კარიერისათვის მნიშვნელოვანი ფილმი“

**ანა მოგვიხსრობს**, „რომი ღია ქალაქია“ სცენარი ძალიან მომეწონა, ხშირად მიფიქრია რატომ არ იღებენ სერიოზულ ფილმს ახალგაზრდა თანამედროვე ქალზე, მის ცხოვრე-

ბაზე. საჭირო არ იყო თვალისმოშობა გარეგნობა. ომი და გაჭირვება არავის ლაშქარს უბეზს.

მე ამ დროს რევიუში გამოვდიოდი და თქვენ წარმიდგინეთ, საკმაო წარმატებითაც. ფაბრიცი თეატრში მუშაობდა.

თავიდანვე გამაფრთხილეს, რომ ასი ათასზე მეტს ვერ გადამიხდიდნენ. „რა უბედურებაა!“ — შევიცხადე მე. სასტიკი უარი განვაცხადე, თუმცა კარგად ვიცნობდი როსელინის და ვიცოდი, რომ ძალიან ვჭირდებოდი. ვგრძნობდი, რომ სისულელეს ჩავდიოდი, ხოლო როდესაც შევიტყვე, რომ როსელინიმ სხვა მსახიობთან — ვინმე კალამისთან დაიწყო მოლაპარაკება, სასწრაფოდ გონს მოვეგე და დავთანხმდი. მიგზვდი, რომ უღარესად მნიშვნელოვან როლს ვკარგავდი.

მთავარი როლების შემსრულებლები უკვე შერჩეულები იყვნენ.

მაგრამ სიძნელები ახლა იწყებოდა. ომი ახალი დამთავრებული იყო. ყველგან შიმშილი და გაჭირვება სუფევდა. არ იყო ტრანსპორტი, რომაელები სატვირთო მანქანებით მგზავრობდნენ ქალაქში. რაც მთავარია, ჭირდა ფირი. გადაძლები ჯგუფისათვის ყოველი მეტრი ოქროდ ფასობდა. როსელინი საოცრად ეკონომიურად ხარჯავდა ფირს. თითო დუბლის მეტი არ გადაუღია, აქედან გამომდინარე, არც დღიურს აწარმოებდა, ვინაიდან შეუძლებელი იყო ყოველდღიური მასალის გაკონტროლება. რისკი ძალიან დიდი იყო — ცუდად გათამაშებულ ან გადაღებულ სცენას მეორედ ვეღარ გადაიღებდნენ“.

აი, ასეთ პირობებში მუშაობდა როსელინი. ყველაფერს თვითონ აწესრიგებდა. ჯონ ტუცი — ფილმის მწარმოებელი იხსენებს: „როდესაც ფული გამოგველეოდა, (ასეთი რამ კი ძალზე ხშირად ხდებოდა) გადავლებას ვწყვეტდით. ვუყურებდი რომბერტოს, რომელიც ტელეფონით, სმაჩახლეჩილი არწმუნებდა ვიღაცას მოეცათ ფული და უიმედოდ ვფიქრობდი, რომ ამ საქმიდან არაფერი გამოვიდოდა“.

მარიამ ბულაჩას სიკვდილი

ეს უიმედობა ნელ-ნელა სხვებსაც გადაედო. ერთის მხრივ, ფილმის გადაღება უზადრუკ პირობებში მიმდინარეობდა, მეორეს მხრივ, ყველა ხვდებოდა, რომ ეს სურათი არაფრით არ დაემსავსებოდა ომისდროინ-

დღე და ომის შემდგომი პერიოდის იტალიურ ფილმებს და არავენ არ იცოდა რა შედეგები მოჰყვებოდა ამას.

ბევრი ეპიზოდი, მერე საოცრად რომ მოეწონა მაყურებელს, ბედნიერი შემთხვევის წყალობა იყო. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო ფინალური სცენა, სადაც ანა მანიანის გმირი ქალს ფანსის ტელავენ იმის გამო, რომ იგი დაედევნება მანქანას, რომლითაც მისი ქმარი მიჰყავთ.

ეპიზოდი ანამ უდიდესი ტრაგიზმითა და უტყუარობით შეასრულა. ეს ეპიზოდი კი ასე გაჩენილა ფილმში: ანას ნამდვილი ქმარი — მასიმო სერატო, ერთი ოჯახური სკანდალის შემდეგ ბარგიანად შეახტა მანქანას და გაქცევა დააპირა. ანა გამოეყიდა, სირბილით მიჰყვებოდა მანქანას და უშვერი სიტყვებით (რაც მას კარგად ეხერხებოდა) ლანძღავდა ქმარს. ეს სცენა, სახე შეცვლილი, გამოიყენეს ფილმის ფინალისათვის.

ანას აღფრთოვანებას საზღვარი არ ჰქონდა. იგი მიხვდა, რომ აქ მაყურებელი თვალნათლივ დაინახავდა მის უჩვეულო ნიქსა და კომიკურისა: და ტრაგიკულის შერწყმის იშვიათი უნარს.

აქ მას, რა თქმა უნდა, ცხოვრებისეული მოცდილებაც გამოადგა. ყველამ იცოდა, რომ ანა ანტიფაშისტურ მოძრაობაში იყო ჩაბმული. იგი ესმარებოდა მეგობრებს, მაღავედა მათ (სხვათა შორის, მან დამალა და დაპატიმრებას გადაარჩინა ლუკინო ვისკონტი). სძულდა ყოველივე ფაშისტური.

სიკვდილის სცენაში ანამ პირველად მოითხოვა დუბლი. მაგრამ დაინახა თუ არა ფაშისტებით გაჭედული მოედანი, მომლოდინე ხალხი, უმალ თავის გმირად — მარია გულაჩედ გადაიქცა, რომელიც სასიკვდილოდ განწირულ ქმარს ხედავს.

**ანა იხსენებს:** „ისეთ დიდ რეჟისორთან, როგორც როსელინია, სცენის სინჯის გაკეთება საჭირო არ იყო. რობერტომ შესანიშნავად იცოდა ჩემი ხასიათი, იცოდა, რომ თამაშს მხოლოდ მაშინ ვიწყებდი, როდესაც შესაფერისი ატმოსფერო იქმნებოდა.“

როდესაც ფინალური სცენის გადაღებისას ოთახიდან გამოვედი და ხალხით გაჭედილი მოედანი, შეიარაღებული გერმანელები (ისინი, გადაღებისთვის, საკონცენტრაციო ბანაკიდან გამოიყვანეს) და სვასტიკიანი დროშები დავინახე, კვლავ იმ დაწყევლილ დროში

ვიგრძენი თავი, როდესაც იტალიას ლამაზი მართავდა და ჰაბუეები ომში მიჰყავდა. ჰაბუეები კი არა, მთლად ბავშვები; ადამიანები, გერმანელების დანახვაზე ფიქრდებოდნენ და კედელს ეკვროდნენ... ხალხი ახლაც კედელთან იდგა, ახლაც გაფითრებული იყო, ტყვე გერმანელების შემყურე. წამში მარია გულაჩედ ვიქციე. ვინ მოელოდა ასეთ ზემოქმედებას?“.

როსელინი აძლევს ნიშანს. ახლა ანამ მანქანით მიმავალი „მისი“ ქმარი უნდა დაინახოს. იგი მირბის, მისდევს მანქანას და ყვირის: — „ფრანჩესკო! ფრანჩესკო!“ მას ესერიან და იგი ეცემა. მოედანზე სამარისებური სიჩუმეა. არავენ იძვრის.

ცოტა ხნის მერე ჯგუფის წევრები მორბიან მასთან და წამოდგომაში ესმარებიან. იგი ხმამაღლა ტირის, ცრემლები ლაპალუპით ჩამოსდის. „არაფერი გამომიგონებია. მე ეს ყოველივე განვიცადე.“

#### ნოროვალისის სიგამოლო

ფილმის „რომი ღია ქალაქია“ გადაღება, როგორც იქნა დასრულდა. მას უმალ გამოუჩნდნენ ჰირისუფალნი — ადამიანები, რომლებმაც ფილმს პოპულარობა მოუპოვეს. პეპინო ამატომ იყიდა მისი საზღვარგარეთ დემონსტრირების უფლება. ასლები სასწრაფოდ შეიძინეს ამერიკელმა პროდიუსერებ-

კლარი ფილმიდან „მამა რომა“





კლარი ფილმიდან „ყველაზე ლამაზი“

ყველაზე უკეთ გამოხატავს მგზნებარე რომანტიკის ხასიათს, მათი ცხოვრების ინტენსივობას, ამასთან ერთად კი — მათი სულიერი ცხოვრებას, მის წუხილსა თუ სიხარულს.

ეს შავგვრემანი, ულამაზო ქალი, ცოცხალი, ბრწყინავი თვალებით, სიმამაცის, აგრესიულიობის, იუმორის, ემოციის განსახიერებაა. ანა მანიანი — რომაელების გულისცემაა“.

ფილმმა ანას მსოფლიო პოპულარობა მოუტანა. მისი პიროვნებით ჰოლივუდშიც დაინტერესდნენ. „— დიახ, ეს ლამაზი ფილმია, — ამბობდა ანა. — მაგრამ მე მას ვეღარ ვუყუარებ. თუ ნახვა მომიხდა, აღარ ვტირი, მაგრამ სახლში რომ ვბრუნდები, ავად ვხდები. გთხოვთ, ნუღარ მიწვევთ, ნუ მელაპარაკებთ ამ ფილმზე. მეტი აღარ შემიძლია“.

#### ორი ძლიერი ხასიათი

ანა მანიანისა და ლუკინო ვისკონტის ურთიერთობაზე რომ მოგითხროთ, უნდა გავისხენო 1942 წელი, როცა ვისკონტი თავის პირველ ფილმს „ემშაკეულნი“ იღებდა. ჯოვანას როლი, რომელსაც საყვარელი ქმარს უკლავს, ანა მანიანისთვის უნდა შეეთავაზებინა.

ეს ფილმი გადაღებულია სტუდიის გარეთ, რეალურ ატმოსფეროში. ვისკონტის ისეთი მსახიობები სჭირდებოდა, რომელთაც დიდი სინამდვილით შეეძლოთ ძლიერ ვნებათა გამოხატვა: ფილმი მუსოლინის დამარცხების შემდეგ — 1943 წლის 25 ივლისს უჩვენეს. იგი რევოლუციური ხასიათისაა, და ამავე დროს, ნეორეალისტური სკოლის წინამორბედიც.

ვისკონტი როგორც რეჟისორი აღინაზნა საფრანგეთში — რენუარისა და სახალხო ფრონტის რეალისტური კინოს სკოლაში. ერთ-ერთი მსახიობი ქალი, რომლის გადაღებაც მას ამ ფილმში სურდა, ანა მანიანი იყო, რადგან გრძნობდა, რომ ეს ქალი ჯოვანას როლისათვის საჭირო ყველა თვისებით იყო დაჯილდოებული. პროდიუსერები ანას წინააღმდეგნი იყვნენ, აფიქრებდათ მისი გარეგნობა და ისიც, რომ ფართო საზოგადოებისათვის იგი უცნობი იყო. მამაკაცის როლზე მასიმო ჯიროტის მოწვევა მათი მხრიდან დათმობა იყო. ანას სახელის გაგონება კი არც სურდათ. ვისკონ-

მა. ფილმის წარმატება დღითიდღე იზრდებოდა და არავინ იცოდა იმ გრაფინიას შესახებ, რომელმაც პირველმა გაიღო გადასაღები თანხა. იგი მოგონებათა ნისლში გაუჩინარდა. ფილმის ყველა უფლებას სერჯიო ამიდეი და რობერტო როსელინი იცავდნენ.

ანა მანიანი დარწმუნებული იყო, რომ ამ ფილმით თავისი კარიერის ერთ-ერთ მწვერვალს მიაღწია და თავს უკვე მომწიფებულ მსახიობად გრძნობდა. ამ როლში მისი ხასიათი საოცრად ზუსტად შეერწყა ფილმის საერთო სტილს, მის მკაცრ რეალიზმს.

ფილმმა „რომი ღია ქალაქია“ დასაბამი მისცა იტალიური კინემატოგრაფის განვითარების ახალ ეტაპს ისევე, როგორც ფაშიზმისაგან განთავისუფლებით დაიწყო ქვეყნის ცხოვრების ახალი ერა. კინო შეცნობისა და აღიარების იარაღად იქცა.

როსელინის ფილმი გენიალური დასაწყისია. მერე მოდიან სხვები. ამ მყარ ნიადაგზე აღმოცენდება კინო, რომელიც მალე სტოვეებს სტუდიის პავილიონებს, გადის ქუჩაში, ეძებს ადამიანებს — ეს არის ხანმოკლე, მაგრამ დამუხტული და ინტენსიური პერიოდი, რომელიც ნეორეალიზმის სახელით შედის კინოს ისტორიაში.

ფილმში „რომი ღია ქალაქია“ ჩადებული ტკივილი და სიმამაცე ნეორეალიზმის სიმბოლო ხდება.

**ჯულიო ჩეზარე კასტელიო:** „როსელინის „რომი ღია ქალაქია“ ახალი სტილის, ნეორეალიზმის საფუძველია. ამ ფილმთან ერთად გაჩნდა დიდი მსახიობი ანა მანიანი, რომელიც



ტიმ იმდენი იბრძოლა, რომ ბოლოს დაითანხმა ისინი.

ანასთან ვისკონტი მივიდა, რათა მთავარი როლი ეხარებინა მისთვის. ანას აღფრთოვანება არ გამოუმყვადენებია, თუმცა მერე ატრიადა კადეც. ვისკონტი ვერაფერს მიხვდა, სანამ ანამ საიდუმლო არ გაანდო, რომ ფეხმძიმედ იყო. „რამდენი თვის ხარ, ჯერ რომ მუცელი არ გეტყოსა?“ — ვისკონტის კიდევ რაღაცის იმედი ჰქონდა. „— სა-მისა“. — იტრუა ანამ. სინამდვილეში უკვე ხუთი თვის ფეხმძიმე იყო.

„როდესაც გადაღებები დამთავრდება, შენ უკვე ბავშვი გეყოლება და საჩუქრად კალათს მოგიძღვნი“. ვისკონტი აშკარად გულნატკენი იყო.

მანიანი მინც გაემგზავრა ფერარაში, ალბათ იმედი ჰქონდა, რომ გადაღებები მალე დამთავრდებოდა. მოგზაურობა მძიმე და ხანგრძლივი აღმოჩნდა მისთვის. სადგურში წარმოების ხელმძღვანელი — ლიბერო სოლაროლი დახვდა და პირდაპირ გადასაღებ მოედანზე წაიყვანა. როდესაც ანამ გადასაღებ მოედანზე იხილა ვისკონტი, ნახა მისი ძალზე სერიოზული, აუჩქარებელი მუშაობა, სიმკაცრე ყველაფერში, რაც ფილმის გადაღებას შეეხებოდა, ანა დარწმუნდა, რომ (როგორც მოკვიანებით ჯანი პუჩინიმ აღნიშნა) ეს ახალგაზრდა მართლაც დიდ სიმაღლეებს ეჭიდებოდა, ნამდვილად შეეძლო მათი დაძლევა. ისიც ცხადი იყო, რომ ანა ვერ შეძლებდა მის ფილმში მონაწილეობას. ამან უფრო ცუდად იმოქმედა ანაზე. თუმცა თვითონვე სთხოვა, რომ სხვა მსახიობი მოეძებნათ ქალის მთავარი როლისათვის (ფილმში ჯოვანას როლი კლარა კალამაიმ შეასრულა). დალილი, ნამტირალევი ანა მანიანი მეორე დღესვე დაბრუნდა რომში.

როდესაც ფილმის გადაღებები დამთავრდა, ანას ვაჟი ლუკა უკვე ერთი თვისა იყო.

**ბედნიერებაზე მხტ**

1942 წლიდან ანა მანიანი და ლუკინო ვისკონტი ერთმანეთს სწორად ნახულობდნენ. ამ დროს ვისკონტი ანტიფაშისტურ მოძრაობაში იყო ჩაბმული. იგი მოღვაწეობდა ინტელექტუალურ ჯგუფში მარო ალიგატანს ხელმძღვანელობით და როდესაც საჭირო გახდა მისი დამალვა, ანა მანიანიმ ვისკონტი თავის ბინაში გადაიყვანა.

1950 წელს ანა უკვე იტალიელთა საყვარელი მსახიობია. ამ დროისათვის ვისკონტის გადაღებული ჰქონდა ორი კარგი ფილმი: „ემმაკეულნი“ და „მიწა იძვრის“. 1947 წლის შემდეგ კი მას მუშაობის შესაძლებლობა აღარ ჰქონდა. მაგრამ შემთხვევა მალე გამოჩნდა. ალესანდრო ბლანეტრეს და ალდო ფაბრიცის ფილმში „პირველი „ზიარება“ მთავარი როლისათვის პატარა გოგონა სჭირდებოდათ. განცხადებას უამრავი მსურველი გამოეხმაურა. გოგონები დედების თანხლებით მიდიოდნენ. ამოარჩიეს შესაფერი კანდიდატურა. დანარჩენები სახლში დაბრუნდნენ. გადასაღებ მოედანზე დარჩა მხოლოდ ერთი ბავშვიანი ქალი, რომელიც განუწყვეტლივ ერთხა და ივივეს იმეორებდა. „— იგი მომხიბლავია, იგი ყველაზე ლამაზია, თქვენ ვერ ამჩნევთ, რაირც მშვენიერია იგი“.

ვისკონტის იდეაც მისმა სიტყვებმა წარმოშვა. სცენარში, რომელსაც „Belissima“ — „ყველაზე ლამაზი“ ერქვა, გმირი ქალი რომის ერთ-ერთი გარეუბნიდან აღმერთებდა თავის გოგონას, ყველაზე ლამაზი და გამორჩეული ეგონა იგი. ანას ეს ქალი უნდა განესახიერებინა.

კლარი ფილმიდან „ჯოჯოხეთი“ შუა ქალაქში“



„დღი და ხანია მანიანის გადაღებაზე ვოც-ნებობდი, — იხსენებს ვისკონტი, — და როგორც იქნა ფილმში „ყველაზე ლამაზი“ ამის საშუალება მომეცა. ძალიან მაინტერესებდა რა ურთიერთობა დამყარდებოდა ჩემს — როგორც რეჟისორსა და მას, როგორც მსახიობს შორის. მასთან მუშაობამ უდიდესი ბედნიერება მომიტანა“.

#### შრამები მეგობრობა

ვისკონტისა და მანიანის თანამშრომლობა სრულყოფილი იყო. ანამ ვისკონტისაგან უდიდესი მსახიობური გამოცდილება მიიღო. დღითიდღე ვლინდებოდა მისი ნიჭის ახალ-ახალი წახანგები. ვისკონტიმ ანა თავისი ფილმის მთავარ ფიგურად აქცია, მის გარშემო აავო სურათი და საშუალება მისცა ფილმში მუშაობის ყველა ეტაპზე მიეღო მონაწილეობა. ენდობოდა მის ნიჭსა და ინტუიციას, აძლევდა იმპროვიზაციის საშუალებას.

ამ ფილმზე მუშაობისას მანიანის ხმაღალი კამათი და ჩხუბი არ დაუწყია რეჟისორთან, როგორც სხვებთან იცოდა ხოლმე. „ყველაზე ლამაზს“ იღებდნენ მშვიდად, უკონფლიქტოდ, მიუხედავად იმისა, რომ ჯგუფის ერთ-ერთმა წევრმა ფილმის მთელი საღარო გაიტაცა და გაიქცა, რის გამოც იძუ-

კლარი ფილმთან „სანტა ვიტორისა“ საიდუმლოება“



ლებულნი გახდნენ გადაღებები შეეჩერებინათ, ვიდრე საჭირო თანხას იშოვებდნენ.

**ფრანჩესკა როზი:** „ფილმზე „ყველაზე ლამაზი“ მუშაობა ჩემი დებიუტური გამოცდილება იყო. ფილმმა, ანა მანიანისთან ურთიერთობამ, უზარმაზარი გამოცდილება შემძინა. მათ ცებდა, რომ ანასა და ვისკონტის ძლიერი, მკვეთრი ხასიათები ასე შეერწყა ერთმანეთს. ისინი ნამდვილი ინტელიგენტები იყვნენ. ვისკონტი საოცრად ზუსტად გრძნობდა როგორი გარემო უნდა შეექმნა ანასათვის, იცოდა როგორ გამოეყენებინა ანას დაუცხრომელი ფანტაზია, როგორ მოემართა მისი სამსახიობო მექანიზმი. ხალისიანი, მუდამ აღფრთოვანებული ანა დაუღალავად მუშაობდა. ვისკონტი ფაქიზად ექცეოდა მანიანს, მთლიანად იყენებდა მის ნიჭს, სამაგიეროდ ეხმარებოდა კიდევ, აძლევდა განმარტოების, ჩაფიქრების საშუალებას და ყოველთვის აწონასწორებდა მუშაობასა და დასვენებას. მკაცრ მოთხოვნებს სრულ იმპროვიზაციას უთანხმებდა“.

ეს საოცარი ფეიერვერკი გაგრძელდა ფილმში „ჩვენ ქალები ვართ“, რომელიც 1952 წელს შეიქმნა.

1956 წელს ანა მანიანისა და ლუკინო ვისკონტის მეგობრობა შეწყდა. მიზეზი ძალზე უბრალო იყო. ვენეციის კინოფესტივალზე წარმოდგენილი იყო მარियो კამერინის ფილმი „მონაზონი ლეტაცია“, სადაც ანა მანიანი განასახიერებდა მონაზონს, რომელშიც დედობრივი ინსტიქტი იღვიძებს. ვისკონტის, რომელიც ეიურის თავმჯდომარე იყო, არაღმაჯერებლად და მკრთალად მიუხინვეია ანას თამაში და ფესტივალის მთავარი პრიზი „წმინდა მარკოზის ოქროს ლომი“ ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის მართა შელს მიანიჭა. ანამ სწორედ იმ წელს მოიპოვა აშშ კინოაკადემიის უმაღლესი ჯილდო „ოსკარი“ ფილმში „ტატუირებული ვარდი“ განსახიერებული როლისათვის და ასლა, ამ ფესტივალზე კიდევ ერთ მსოფლიო აღიარებას მიეღოდა. იმედის გაცრუება, რა თქმა უნდა, ვისკონტის დააბრალა, სეროოზულად გაბრაზდა და რაღაც შეთქმულების მსგავსის მოწყობაც კი განიზრახა. „ანა თავს მოღალატედ არ გრძნობდა მათს მეგობრობაში, — აღნიშნავს ცნობილი იტალიელი სცენარისტ-სუზო ჩეკი და ამიკო — ყველაფერში ადანაშაულებდა ვისკონტის, რო-

მელმაც, მისი თქმით, განგებ მიანიჭა „ოქროს ლომი“ მარია შელს, რათა შემდეგ თავის ფილმში „თეთრი ღამეები“ მიეწვიო.“

კარგა ხანი ანას და ვისკონტის ერთმანეთის დანახვაც კი არ სურდათ, ეგონათ, რომ სამუდამოდ დაიკარგა ყოველივე ის, რაც მათ აკავშირებდათ. გამოსხა ხანი და სულ შემთხვევით ანტიკვარულ მაღაზიაში შეხვდნენ ერთმანეთს, მორცხვად თვალის არიდებას ცდილობდნენ, მაგრამ მერე ანამ ხმაძალა, გულიანად გაიცინა და ლუქინოს გაშლილ მკლავებში ჩაუფარდა.

### ანას ბროდვიის ეპიზონა

1953 წელს ანამ ამერიკის შეერთებულ შტატებში იმოგზაურა. ფილმმა „ყველაზე ლამაზი“ უღიღესი წარმატება მოუპოვა. ანას არ ჰქონდა იქ წასვლის სურვილი, დამარცხებისა ეშინოდა.

„ტენესი უილიამსმა პირველივე მოსვლაზე „ტატუირებული ვარდის“ ხელნაწერი მომიტანა. — იხსენებს ანა. — ამ პიესისათვის მას დამტკრებული ინგლისურით მოსაუბრე, ძლიერი აქცენტის მქონე ნამდვილი სიცილიელი სჭირდებოდა. ასეთად, რატომღაც, მე მიმიჩნია. იგი არ მიცნობდა, თუმცა ყველაფერი იცოდა ჩემს შესახებ.“

მე რბილად ავუსხენი, ინგლისური ენა ცუდად ვიცი-მეთქი. ბროდვიეზე გამოსვლა უფრო რთულად მეჩვენებოდა, ვიდრე ინგლისურ ენაზე თამაში ფილმში, სადაც რამდენიმე დუბლია. სასწაულომოქმედ ხმის სტუდიებში ყველაფერს შეძლებდნენ — აქცენტის გამოცვლასაც კი, თეატრი კი სულ სხვა რამაა: უცხო მასუბრებელი, უცხო ქვეყანა. თანაც ამდენი ხნით ოჯახსაც ვერ მივატოვებ-მეთქი. მაგრამ, როგორც ვილაცას უთქვამს, ნიუ-იორკი ძლიერი, საქმიანი მამაკაცია. თუ ეს ასეა, მაშინ რომი სუსტი, დამთმობი მანდილოსანი გახლავთ.“

და ანა ნიუ-იორკს გაემგზავრა. 1961 წელს მონაწილეობა მიიღო ტენესი უილიამსის სცენარით გადაღებულ ფილმში „დადიანი გველის კანში“, სადაც მისი პარტნიორი მარლონ ბრანდო იყო. ფილმი რეჟისორმა სიდნეი ლუმეტმა დადგა. ეს იყო ანას მეოთხე მოგზაურობა შტატებში. მან წინასწარ კარ-



კლარი ფილმიდან „დადიანი გველის კანში“

გად შეისწავლა სცენარი, უნდა ეთამაშა ხან-შიშესული ქალი აუხდენელი ოცნებებით, რომელიც ავადმყოფ, ლოგინად ჩავარდნილ ქმართან ცხოვრობს. მას მომხიბლავი გიტარისტი (მარლონ ბრანდო) შეუყვარდება. ამ სიყვარულს ტრაგიკული დასასრული აქვს: ქმარი დაღატაკის ამბავს შეიტყობს და ცეცხლს წაუქიდებს საკონდიტროს, სადაც ქალი მუშაობდა. შეყვარებულები იღუპებიან. ტენესი უილიამსის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელ მკაცრ, ავადმყოფურ გარემოს მარლონ ბრანდო უკეთ მოერგო, ვიდრე ანა მანიანი, თუმცა იგი შეჩვეული იყო დრამატულ როლებს. ბრანდოსთან მუშაობა ძნელი აღმოჩნდა. იგი ძალზე ეკვიანი, პირქუში და თავის თავში ჩაკეტილი პიროვნება გამოდგა. ანას კი საკუთარი აზრი ჰქონდა, რომელსაც გამოთქვამდა ხმაძალა და იმპულსურად, ხშირად ჩხუბობს, ნერვიულობს, და თანაც ვერაფრით შეეგუა პოლიუდის სამუშაო წესებს: 6 სათზე ადგომას და 10-ზე — გადაღების დაწყებას. სერიოზული უსიამოვნება ჰქონდა მარლონ ბრანდოსთან, ჯგუფთან, გალიზიანებულია და რომში დაბრუნება სურს.

ბოლოს ყველაფერი მშვიდდება, გადაღება გრძელდება, მაგრამ ყოველგვარი ენთუზიაზმის გარეშე. ყველა დაიღალა და ექაჩაჩებათ ფილმის დამთავრება...

გერმანულიდან თარგმნა  
გულიკო არამიძემ.

# მსოფრეობა სანდრო ახმეტელისა\*

ვასილ კიკნაძე

## ძიანის შინი

1915 წელი, 11 მაისის დღილა. ვალერიან გუნიას მეტლისზე თავი ჰოიყარა საქართველოს საუფეთესო ინტელექციელს. ვალერიან გუნიას დიდი ავტორიტეტი ანდამატივით იზიდავდა ხალხს.

სიტყვა წარმოთქვა სანდრო ახმეტელმა. საუბრის თემა იყო „ქართული ეროვნული თეატრი“.

უფრანო „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა: „ლექტორმა გავიზიარა თავისი დაკვირვება, შთაბეჭდილება და მოსაზრებანი, როგორია ჩვენი თეატრი, როგორი უნდა იყოს ნამდვილი ქართული ეროვნული თეატრი და რა პირობებში შეიძლება ესაი“.

ქართული თეატრის ირგვლივ ჭერ კიდევ გამოუთქმელი ათასი იდია ტრიალებდა. ქვეყნად პირველი მსოფლიო ომი მძვინვარებდა, ქართულ მწერლობაში ახალი თაობები მოდიოდნენ. დიდი სულიერი მოძრაობა იყო ყველგან. განუწყვეტელი კონფლიქტები არყევდა არა მარტო პარტიებს, არამედ ხელისუფლება ურთიერთობებსაც. ახმეტელი შემოქმედებითი ბუნების კაცი იყო და რასაც ხელს მოჰკიდებდა, ყველგან თავისი სული შექმნდა. აქტიური საზოგადოებრივი ცხოვრება იყო საქირი. ეს იცოდა ახმეტელმა. ისიც კარგად იცოდა, რომ წარსულ საუკუნეებშიც ასე ხდებოდა მუდამ.

სანდრო კარგად გრძნობდა, რომ ცხოვრება სწრაფად იცვლებოდა, ყველაფერი მორღვეულიყო, მოშლილიყო, ყველაფერი ირყეოდა, ხალხი ბოზოქრობდა. ცხოვრებაში რაღაც ღრმა შინაგანი მომწიფების პროცესები ვლინდებოდა, რაც რევოლუციურ აუთენტურობაში გადაიზრდებოდა უფოოდ. როცა საშა ნერვიულდებოდა, ავგისი წაჭრილი თითი ქორისსაკენ მიჰქონდა. იხვევდა თმას, ატრიალებდა ქორისს. წლების შემდეგ, რაღას არ ამბობდნენ, ბავშვობაში შემოხვევით დის მიერ მოჭრილ ამ თითზე. ზოგი დაბეჭითებით „ამტკიცებდა“— უაჩილი იყო და თითი იქ მოსჭრესო. ქორი ბუნდით იბერებოდა და დიდხანს დფრინავდა თბილისის ცაზე. თითის მოჭრა არაფერ შუაშია.

მაგრამ სანდროს უაჩილებთან მართლაც ჰქონდა კავშირი. თუძეცა ეს სულ სხვა ხალხი იყო, სხვა „უაჩილები“ და სანდროსაც სხვა ურთიერთობა ჰქონდა მათთან...

„...უსამართლობისაგან გაბეზრებული ხალხი ტყეში გაიქრა. კახეთის გლეხობის მანუგეშებელი იყვნენ „ტყის ძმები“. ისინი ავიწროებდნენ ჩარჩ ვაქერებს, პოლიციას, ართმევდნენ ფულს, სანოვაგებს და ღარიბ გლეხობას ეხმარებოდნენ. გარე კახეთში განთქმული იყვნენ: ხარება, გიბუტი, სვიმონიშვილი, ბერძენიშვილი. სანდრო კახელი წითელღარაშემდეგის სტიპენდიანტიც იყო. რაზელები ფულს უგზავნიდნენ ნიჭიერ პეტერბურგულ სტუდენტებს.

ერთხელ სანდრო ახმეტელი ეწვია „ტყის ძმებს“ და შემდეგ თავისი „მოგზაურობა“ გაზეთ „საქართველოში“ აღწერა:

„კვირას, 12 მარტს, ქ. თელავისკენ გავეიარეთ. შემთხვევა ჰქონდა ერთიც კიდევ მეგზავრმა ცულის შარაგზით და დავმტკბარიავე იმ დიადი სურათით, რომელიც ნახველს ეშლება თვალწინ ცივგამორის მწვერვალთან. ეს კია, რომ ტყე და მინდორი ჭერაც არ შემოსილიყო და მიდამო რაღაც იდუმალი სევდით გარემოცული გამოიყურებოდა. ამინდი საუცხოო იყო, ბუნება მუდღერობას ისე გატაცუნა, თითქოს მოძრაობის უნარი ჩაჰკვდომოდა. მხოლოდ მაშინ და ვიგრძენ, სიცოცხლის ელფერი, როდესაც სოფელ ვარდისხუანს მივუახლოვდი. შარაგზაზე გაჰფენილი უმრავლესად დედაკაცები და ბავშვები სიცილხარხარით გვგვდებოდნენ და წითელი ბანტებით მოკაშმულნი თავისუფლებას გვილოცავდნენ. მე პირადად, ცოტა არ იყოს ეს სურათი მეუცხოვა, წინათ მინახავს ომის დროს ეს სოფელი, გამოვლია შიგ და ყოველთვის გულდამწვარი დავბრუნებულვარ თელავში. ერთდროს მეტად მხიარული, მომღერალი სოფელი გულსაკლავად გარინდებულთ, მიუჩნებულთ დამხვედრია მრავალი ახალგაზრდის მოშორების გამო.

ამ დღეს კი ყველაფერი მხიარულდებოდა. გზაში თელავამდე აუარებელ გლეხკაცობას ვხვდებოდი; ჭგუფ-ჭგუფად ჩამწკრივებულნი, მხიარულად მომღეროდნენ და მგზავრებს დღესასწაულს ულოცავდნენ. ბი-

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 1986 წ.



ლის, როგორც შევითქვე, ეს ამოდენა ხალხი თელავის მიტინგს დასწრებოდა და მონაწილეობა მიიღო აღმართლებელი კომიტეტის დაფუნდებაში.

თელავში რომ შევედო, ზოგიერთი სახლი წითელა ბიჩრადებდა კი იყო მორთული. მთელა თელავი ქუჩაში გათავფენილიყო და მშვიდობიანად მასლათობდნენ. ჩინგლისთანავე წაღკარისკენ გავეშტრე, ხადაც მიტინგი გამართა, და სულ რაღდიმე წუთის შემდეგ გარს მხებვივნენ ნანდობობა, მეგობრები და მხოლდენ მეამზნა წათვისი, თუ რა ხდება ამჟამად თბილისში. როგორც კი შემეღო, დავამაუფოველ მათი ცნობისმოყვარეობა.

უკუღა ჩვეწარს განსაკუთრებით ტყეში ვასული შეიარაღებული ხალხი აფიქრებდა, არავინ იცოდა, რა გზას დაადგებოდნენ უკანასკნელნი და შესძლებდა თუ არა კომიტეტი ასე თუ ისე ამ საკითხის გადაწყვეტას?

...საზოგადოების ლაპარაკიდან ჩანდა, რომ თელაველებს მართლაც უშთავრესად სწორედ ეს საკითხი აფიქრებდათ და მეც ამხანაგების თხოვნით თანხმობა განცხადებდნენ მესიხრნა ამ საქმის ასე თუ ისე მოგვარებას...

„ხაბირო იყო ტყის შეგობრების ნახვა პირადად, არც ერთმა ჩემმა ამხანაგმა არ იცოდა მათი ბინა... ბოლოს შევიტყვე, რომ სოფ. წინანდალში უნდა ყოფილიყვნენ დაბინავებულნი.

ღამის 2 საათი იქნებოდა, როდესაც ერთი სახლის წინ გავჩერდი და ხმა მივეციო. ჩვენს ხმაზე სახლიდან ნაბიჯიანი კაცი გამოვიდა და მკვახედ მოგვამახა: — ვინა ხართ, ან რა გაკვირვებიათ, რომ ამ შუადამიხის აღვიძებთ ხალხს?

— უკაცრავად, — მიმართა მას ერთმა ჩემმა ამხანაგმა, — არ შეგძლიან გვიხსრათ თუ სად იმყოფებიან ესეღა ვასული ამხანაგები? ვერც კი მოასწრო ხსენებულმა პირმა ამ სიტყვის დამთავრება, რომ უეცრივ ჩვენს წინ გაჩნდა მშვენივრად შეიარაღებული ახალგაზრდა.

— ვინა ხართ? — შეგვეკითხა რიხიანად. მე ვუთხარი, ვინც ვიყავი და რაც მსურდა.

— გამარჯობათ, მიხარულად გამომივივრა ხელი და თან მიმხრა: მე ვიცნობთ, ვინც ბრძანდებობთ. ჩვენ უკვე შეგვაცუბობინეს თქვენი ჩამოსვლა თელავში და თან გადმოგვეცხა, რომ ჩვენს ნახვას ცდილობდით. უნდა გამოვტყუებ, რომ მე პირადად მისმა განცხადებამ საშინლად გამაყრვევა.

— შეიძლება გავიგო, თქვენ რა გქვიათ? შევეკითხე, ტყის ძმას. — მე, გიგო ველისციხელი ვახლავართ, — მიხასუხა სიცილით.

მე მაშინვე ვთქინე ენაზე. ჩემს გვერდით იდგა ის ახალგაზრდა, რომლის სახელი შიშის ზარს სცემდა ველისციხის და მის გარშემო სოფლებს. ბინდი საშუალებას არ მაძლევდა დამენახე მისი სახე. ვარჯნობა კი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა... მშვენიერი მოსული, მხარბეიანი და მარდი.

— წამობრძანდით, მე თითონ მიგყვანთ ამხანაგთან, — მიმართა გიგომ.

— მე ალავი შეთავაზებ ეტლში. გიგო სხარტად ამოხდა და ყველანი გავემგზავრეთ „ტყის ძმებთან“. შემდეგ

ამხეტელი დეტალურად აღწერს „ტყის ძმებთან“ მის. ვლას. იქ ნაენობებსაც შეხვედრია. ეგრძოდ, ნაიბა ვადაშვილს, რომელთანაც ერთად 1905—1907 წლებში სოციალ-დემოკრატიულ პარტიაში ყოფილა, მალე გამომჩნა მეთაურად. უორკიაკოვილი. „არ გასულია რამდენიმე წაწ, — წერს ამხეტელი, — რომ ოთახში შემოივრა შეავგვრებანი, მეტად მოხდენილი, მშვენიერ თვალემა, სხარტი, პატრონტაჟში შეზოილი ახალგაზრდა ყმაწვილი, გამარჯობა მეგობარო, მომამახა და: მოულოდნელად გულში ჩამივრა, როგორ ხარ, რას აკეთებ. განა ასე უნდა, ერთხელ აღარ გვინახულე“.

სანდრო ამხეტელი ეცადა „ტყის ძმები“ სამშვიდობო ცხოვრებისათვის დაებრუნებინა, მიხედვით მამულისათვის, ცოლ-შვილისათვის. მისმა დაუენებულმა მოთხოვნამ შედეგიც გამოიღო.

სანდრო ამხეტელის კავშირი პოლიტიკასთან 1905 წლის რევოლუციის დროს დაიწყო და თანდათან გაძლიერდა. საქართველოს ბედზე ფიქრი მოხვედნებას არ აძლევდა. ერთხანს ეგონა, რომ პოლიტიკურ ასპარეზეზე მოღვაწეობის მოუტანდა სიკეთეს თავის ქვეყანას. ჩრწენა გულწრფელი იყო, — რაღაცით გულუბრყვილოც, რაკი დიდად აფასებდა თავის პოლიტიკურ სიმწიფეს. პოლიტიკური გადაცელები უფრო მისი მემამოხე ხულის გამოხატულება იყო, — დაუ-მორჩილებელი სულის მახლი, ვიდრე კარგად მიახრებული პოლიტიკური მოღვაწეობა. არსებულის უარყოფის, არსებულის შეცდობის, არსებულის წინაშე ქველხებულობის ეინი რაღაც ძლიერ ვნებასავით მქონდა სისხლში გამჟღარი.

ამხეტელის პოლიტიკური ინტერესები განსაკუთრებით გაიზარდა 1917 წლის შემდეგ. რუსების დიდი ოქტომბრის რევოლუციამ თასი იმედი მოუტანა, ახალი საქართველოსთვის ბრძოლის ეინით განაწყო... საქართველოში კი კიდევ უფრო გართულდა პოლიტიკური ცხოვრება. ამხეტელი მოუთმენლად ელოდა „ქართლის ბედის“ შეცვლას. ამ მიზნით დაიწყო პოლიტიკური მოღვაწეობაც. მის თანამოაზრეებს მხოლოდ ერთი დეტუტობა მუყავდით პარლამენტში. ის დეტუტობაც ამხეტელი იყო, ბევრი რამ გულუბრყვილო იყო მათ პარტულ საქმიანობაში. მოუხდევად მათი ეთილი სურვილებისა და გულწრფელი, პატრიოტული იდელებისა, მათ ვერ გაუკებოდა ხალხის მასები, მათ რადიკალ-დემოკრატიული ერთკვაი, და გართიანებულნი იყენენ ნაციონალურ-დემოკრატიული პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში. ისინი 1788 წლის პარტიტის საფუძველზე საქართველოს ავტონომიას მოითხოვდნენ. დიდ ადგილს უთმობდნენ ოსმალეთ-საქართველოს საკითხს, გურჯაანში გამართა ერთ-ერთი დიდი მიტინგი, რომელსაც სანდრო შანშაშვილი თავი დიდმომარბობდა. მიტინგზე მონაწილეებმა მხარი დაუჭირეს მათ როგორმას. ნაციონალურ-დემოკრატიების უახლოესი პროგრამა ითვალისწინებდა დემოკრატიული წყობილების დამყარებას, საქართველოს ეკლესიის დამოუკიდებლობას და სხვა არსებითი ცვლილებებს.

ნოე უორდინას დეტუტა გავაგზავნია თელავში, მაზრის უფროსის გადაყენება მოუთხოვია. ნოე უორდინამ გაწ. „ერთობაში“ უარყო სანდრო ამხეტელის

ბრძოლაში. 1917 წელს გაზეთ „საქართველოს“ 69-  
ნომერში დაიბეჭდა ახმეტელის მამხილებელი წერი-  
ლი: „ხატისოვი და ნათივი ვეკილი კიბარშიშვილი“.  
ახმეტელის აზრით მათი მოქმედება, როგორც აღმას-  
რულებელი კომისრებისა, წმინდა ბიუროკრატიულია  
და, როგორც ასეთი, დასაგმობია; „ცრუ-რეკლამი-  
ონერები ქართველ ხალხს მოქმედების თავისუფლებას  
უსწრაფენ... ამავე წელს სანდრო, როგორც სახმედრო  
მინიშტრისად, სისტემატურად აქვეყნებს „რევოლუცი-  
ის დღიურებს“; სადაც ნათლად იკვეთება მისი პოზიცია.  
მე მართს წერილში იგი აღნიშნავს: „დროა დაიშინდეს  
და სახუდამოდ გაუქმდეს ძველი ფსიქოლოგია ძველი  
ნობელისა! სხვათა უფლებების გაზიარება და პატივისცე-  
მა მხოლოდ თავის თავის ამადღებაა. ჩვენ ვვყავს, რომ  
ადგილობრივი რუსეთის ინტელექტუალური შეორიგდება  
ჩვენ სამართლიან მოთხოვნას ერგნული თავისუფ-  
ლების აღდგენის შესახებ და ჩვენთან ერთად მის  
გამტკიცებას შეუდგება“; ეს იქნება რევოლუციის  
ნაღვლილი მონაპოვარიო, ამბობს იგი. მბრძანებლობის  
„სულში ადგილი უნდა დავთმოს მშურ ნუგეშსა და  
სიყვარულს“. მის პოლიტიკურ იდეალებს 1882 წლის  
შექმნილია სულიერი კვალი აჩნია. ეგებ ერთობ  
მიამატირ და ძალზე შორეულია გამოძახილი, იქნებ  
რეალურად ხელშეხახებთ არც არაფერი ჰქონდა, მაგ-  
რამ მისი აზრით რუსეთის რევოლუციური მოძრაობა  
და ხალხის საკეთესო შვილთა ბრძოლა ცარიზმის  
წინააღმდეგ, — აშკარა იმედისთვის გარკვეულ სა-  
ბაბს იძლეოდა.

სანდრო ახმეტელი პარლამენტის სხდომებზეც მი-  
უსვენარი იყო. ერთ-ერთ სხდომაზე (1918 წ. 50-  
სხდომა), რომელსაც ეკვიმე თაყაიშვილი თავმჯდო-  
მარობდა, ახმეტელი ამბობს: „პატონებო, მე წინა-  
დადებას ვიძლევი, რომ ჩემს მიერ შემოტანილი შე-  
კითხვა იცნოს სასწრაფოდ და დღეს თუ მაინც ვერ  
განიხილავთ, მე მოვითხოვ, რომ შეკითხვა დაიხვე-  
ს პარაკვეს“.

თავმჯდომარე: ვის სურს ამის შესახებ სიტყვა?  
წინადადება არის შემოტანილი, რომ მე. ახმეტელის  
შეკითხვა პარლამენტმა იცნოს სასწრაფოდ, ვინა-  
იდან სიტყვა არავის სურს, კენჭს ვუყრი (მმართველს  
ა. ლომთათიძეს) უკაცრავად, თქვენ გნებავთ სიტყვა?  
ბრძანეთ.

ალ. ლომთათიძე: (ს. დემ.) მე მგონია, რომ  
პარლამენტმა უკვე გადაწყვიტა, პარასკევის სხდომა  
მიანდომოს დაფუძნებული კრების საარჩევნო დებუ-  
ლების განხილვას, ახალი წინადადებით, რომლებსაც  
ახლა შემოვიღებ, — პარასკევს პირველ რიგში ეს შე-  
კითხვა დაიხვესო. „მე მგონია, თუ პირველ რიგში და-  
იხვევა ეს შეკითხვა, მაშინ ადრე მიღებული წინა-  
დადება უარყოფილი იქნება“.

რა შეკითხვა შეიტანა ახმეტელმა? შეკითხვა ასეთი  
იყო: „მართალია თუ არა ხმები, თბილისში უცხო  
სახელმწიფოთა შეიარაღებული რაზმების არსებობის  
შესახებ“. ახმეტელის შეკითხვას არსებითად პასუხი  
არ გაეცა. შემდგომ დისკუსიებზე ახმეტელი გამოდის  
ხელოვნების საკითხებზე, ალ. ლომთათიძეს ზიანიწა,  
რომ ოპერტა არის გარკვენილბა, ამიტომ მასზე არ  
უნდა დაწესდეს სახმედრო გადასახადო.

ალ. სხმამბლი: მე ვერ გამოვია, რატომ არის  
აღუქსანდრო ოპერტის წინააღმდეგი. ასე რომ ვიშ-  
კვლით, მოშინ, უნდა ვიყო წინააღმდეგი ამიტომი-

ნაც, ვინაიდან ოპერტა არის იგივე კომედია, მხო-  
ლოდ მოქმედება გადმოიცემა სიმღერით. საქმე რა-  
შია, რომ მაგ. ოფენბახის „სევილიელ დღეს“ რომ  
ოპერტა დაარქვავთ, — არის ეს ვულგარული თუ  
არა? (ხმები: არა). მაშ, ოფენბახის ოპერტებზე ვა-  
დასახადს დასტოვებთ თუ არა? ეს „სევილიელი და-  
ლკიც“ არის ოპერტა. მე არ ვიცი, თქვენ იქნებ მხედ-  
ველობაში გაქვთ და გენიონათ იმისა, რომ იმისი  
ვულგაროზში არ იყოს შეტანილი, მაგრამ ეს ცენზურის  
საქმეა. ეს გადასახადი რომ დასტოვოთ ოპერტაზე  
და ოპერტა აქედან ამოშალოთ, ყველა ანტრე  
პერიონის გვერდს აუხვევს მას. ყველა ოპერტას  
მუსიკალურ ოპერას დაარქმევს.

ჩემი წინადადება: დარჩეს ისე ის რედაქცია, რო-  
გორც წარმოადგინეს და მოხსნილი იყოს გადასახად  
ოპერტაზე“.

სხდომაზე კვლავ გამოვიდა ა. ლომთათიძე. იგი  
ეკითხება ახმეტელს და იცავდა იმავე აზრს, რომ ოპე-  
რტა გარკვენილბა.

ალ. სხმამბლი: მე სრულიადაც არ მითქვამს, რომ  
ცენზორი დაიპირეთ-მოთქი, რომ საჭიროა ცენზორის  
მოქმედება, მაგრამ რატომ არ გინდათ, რომ დემო-  
კრატია სიმღერა გაიციოს? მე შემოძლია ვისინია ფარ-  
სი, ვისინია დრამა და ამავე დროს ოპერტა, კომე-  
დური რამ. რატომ გგონიათ, რომ ოპერტა გარკვენი-  
ლბა? რატომ შეიძლება დრამა იყოს თავისუფალი გა-  
დასახადიდან და ოპერტა არა?

რაც შეეხება იმას, რომ ბალეტი დაელოს გადასა-  
ხადი, ეს უფრო გასაკვირია ჩემთვის, მით უფრო, რომ  
ბალეტი ისეთივე საჭიროა ჩვენი აღზრდისთვის, რო-  
გორც დრამა, ოპერა. ბალეტი იმიტომ ხომ არაა მიუ-  
ღებელი თქვენთვის, რომ ბალეტი ქორეოგრაფიული  
მოქმედებაა, ხოლო დრამასა და ოპერტაში ლაპარა-  
კობენ და დღერან?

თავმჯდომარე კანძს უპრის: ვინ არის მომხრე,  
რომ ამოშალოს ოპერტა გადასახადის სიიდან? —  
29, ვინ არის წინააღმდეგი? — 27. მაშასადამე, სიტ-  
ყვა „გარკვენილი“ ამოიშალა.

ვინ არის წინააღმდეგი, რომ ამოიშალოს ბალეტი  
გადასახადის სიიდან?

მისი უმრავლესობით აქაც გამარჯვა ახმეტელმა.  
ასე რომ, ახმეტელმა ორთავე თანრი გადაარჩინა საშ-  
ხედრო გადასახადისთვისაგან და ამით მოხსნათ მა-  
„გარკვენილი“ თანრების ოფიციალური ბრალდება!

ახმეტელი ფხიზლად ადევნებდა თვალს რუსეთის  
რევოლუციურ მოძრაობას, დროებითი მოვარობის  
ფორმირების პროცესს, საბჭოების შექმნის ფაქტს.  
იგი ყოველ სიტყვაში თუ სტატიაში ძლიერ, მთლი-  
ანი პიროვნების კულტის იდეას იცავდა. მისი ტექს-  
ტ-რამენტისა და პოეტისის კაცს, მისი ძლიერი ხასია-  
ისი პატრონს, შეეძლო თავად ჰქონოდა ქვეყნის  
მეთაურის პრეტენზია, ამის შესახებ ერთხელ პავლე  
ინგროყვამ გარკვევით მიმანიშნა. დიდ პოლიტიკურ  
მოღვაწედ იყო დაბადებულიო. მაგრამ გარდა შინა-  
განი მისწრაფებებისა, არავითარი რეალური ძალა არ  
ჰქონდა.

საქართველოს მეთაურად ქვეყის პოლიტიკური თი-  
ნი წინაგანად არ ასვენებდა სანდროს იმეომანდელ  
მმართველისთვის საჭირო თვისებებს, რომელსაც  
იგი ვერ ხედავდა სხვებში, ამიტომ თავისი მრავალ-

მზრები მოქმედებით ლიდერობისკენ მიისწრაფოდა. ლიდერის თვისება კი მას მართლაც ყველგან ჰქონდა, რა დარგშიც არ უნდა ეკუთვნა.

სანდრო შანშაშვილი ერთხანს გაზეთ „საქართველოს“ რედაქტორობდა. გაზეთმა „საქართველოში“ მთელი გვერდები დაიწვინა რუსეთის რევოლუციას. ერთ-ერთ ნომერში დაიბედა საზღვაპიო წერალი „ჩემი პოლიცია“, რომელშიც წერია: „ნიკოლოზ მეორე თავისი ქვეყნისთვის სასტიკი მტრად იყო და კიდევ უფრო სასტიკი იყო ის ქართველი ერისთვის. მისი მძიმე სკიპტრის ქვეშ ვიკანტებოდით, როგორც ქვეშევრდომი. ნი, როგორც ჩაგრული ერის წარმომადგენელი“. ამავე გაზეთში სანდრო ახმეტელი შეეცადა თავისებურად აეხსნა რუსეთის სახელმწიფოს დასუსტების მიზეზი. მისი აზრით „რუსეთის სახელმწიფოებრივი მექანიზმის დასუსტების მიზეზი მისი უღივარეს ცენტრალიზაციაშია ჩამატებული. მისივე აზრით „პოლიტიკური თავისუფლება სავსებით ვერ მიადევს თავის დანიშნულებას, ვერ განამტკიცებს სახელმწიფო პრინციპს, თუ ერთი სახელმწიფო მართვა-გამგეობის ინიციატივას მოკლებული იქნება“, ამგვარსა და სხვა სახაისთი შესხედულებებს იცავდა პარლამენტშიც. მის ნააზრებს უპირისპირდებოდა არაერთი პარტიის შეხედულება, მათ შორის ისეთებისაც, რომელთაც უფრო ნათელი პოლიცია ჰქონდათ და ფართო საზოგადოებრივ აზრს ავლენდნენ.

სანდრო ახმეტელს გულწრფელად სჯეროდა, რომ თავისი პოლიტიკური აქტიურობით დიდ სარგებლობას მოუტანდა საქართველოს. პოლიტიკური კარიერის ცდუნება იყო არასწორი შეხედულებების გამოვლენა, მისი ცხოვრების შედეგმა თუ სხვა რამ, — ძნელია ამაზე გადაწყვეტილი ლაპარაკი, მაგრამ ის კი ნათელია, რომ ეს იყო დიდი აღამიანის სიტუაციის ნათესავი. ნათესავი ნათესავი, მისი ტიპილია თუ ფიქრების ამაყობა, მისი შთაგონების წყარო. „პოლიტიკული თეატრი“ ხომ მან პირველმა შექმნა საქართველოში. ეს თეატრი კი არ იყო ერთსახეობა, შეიცვალა სხვადასხვა ნაკადებს, პოლიტიკურ ასპარეზზე დამარცხებულს, პოლიტიკური თეატრის შექმნაში ხედავს ტრიუმფი, ერთის ვნება მეორეში გარდაიქმნა, მაგრამ ეს მეტი მოხდება.

დრო გაიდა. სანდრომ ყველაფერში სცადა თავისი ბედი. ვერ იქნა და მტკიცედ ვერც ერთ დარგში ვერ მოიკიდა ფეხი. თუმცა იცოდა, რომ სტუდენტობის შედეგ ყველაფერი ერთად არ მოვიდოდა...

\* \* \*

სიღნაღი მოეწაბრა. ერთ დღეს თავის მეგობარ სანდრო შანშაშვილთან ერთად ალაზნის ველზე გადასახედა ციხე-სიმაგრეს მიუახლოვ. ინგოგობრივ ერთ ლამაზადგალას ჩამოსხნდენ და ექვიდან გადაპურებდნენ ალაზნის თვალწარმტაც ველს. საშა თითქოს ამ ველიდან უკეთ სჭერტდა სამყაროს უსაზღვრო სივრცეებს, ალაზნის ველის სიღაღდეს ქართული სულის სიმალღებეს ადარებდა. დიდხანს იჯდა მდუმარად, თითქოს საკუთარი ფიქრებით ტკებოდა. მეგობარმა გასიერნების დროს უთუოდ სხვა საკითხებზე იქნებოდა საუბარი, მეტსაც იბასებდნენ, რაკი გულს გაუსხნდნენ ერთმანეთს იმ სიტუაციაში, როგორშიაც მე-

გობრბები იყვნენ, საუბრის დასაწყებად ალბათ ბუნებრივი იქნებოდა შანშაშვილის შეთხება:

— ოჯახი როგორ ხარ?.. მგონი ბიჭი იყო ავად... საშამ პასუხი სასხვათაშორისოდ გასცემს... — მო... ახლა არა უშვით...

შანშაშვილმა ახმეტელს ვერც ის შეხება — მოდი უსიტუოდ ვუყურით ამ საოცარ სინახაობას და ვერც საუბარი აუწყო. „საზოგადოება მხოლოდ ილუზიებით ცოცხლობს“, — გაახსენდა სადაც წაიკითხული. მაგრამ რა იქნება თუ მისგან გამოიფხიზლებს? — კოშმარია... ზმანების სამყარო ამქვეყნიური ტანჯისგან განდგომა, სულის ნეტარება, მაგრამ მანაც დრეკებით მომხეტია, რაკი აღამიანის მდუმარებაში არ შეუძლია სიცოცხლე.

დღემოდი იხვე შანშაშვილმა დაადრავა.

— ტასო ხომ არ ეტვიანობს? პეტერბურგელ ქალბე... შენ იქ, ტასო აქ... თანაც გველი ხარ.

— სწავლას ხომ არ ვუღელავტებ. სულ წაყვანა კი არ შემიძლია, ხარჯი უნდა ბევრი. ხელიც შემეშლება სწავლაში...

— მო... ცოტაც და დაბრუნდები. მოითმინოს, არა უშვავს რა.

სანდრომ შეატყო, რომ საშას არ სურდა ამ თემას საუბარი. არ სურდა და მანაც მის დაუკითხავად საიღანდა თავისთავად ამოტივტივდა ტასოს სახე, წამიერად გონების ეკრანზე გაიარეს კადრებმა მასთან ურთიერთობას, ტასოს ბოლო წერილი გაახსენდა, ახმეტელს სოფლიდან მისვალი რომ წერდა: „ჩემო სიცოცხლე, გული სახვა ნაღველით, ხვალ მეც მივდივარ აქედან და თითქოს ამით უფრო გუმორდები“. საშას მშობლიური გარემოდან წახვლამ, იმ ადგილების განვარებად, მისი საყვარელი ადამიანის ნაფხებურებით რომ იყო აღბეჭდილი — გაწყვეტილ სიმითი გაიხმარა ტასოს სულში.

„ჩემო სიცოცხლე“... ხშირად ასე მიმართავდა საშას სახელის ნაცვლად. თითქოს სახელი არ ემაროდა. ან ვერ გამოხატავდა იმას, რასაც ტასო გრძნობდა. იგი უფრო ტკავა და გალომსახველი იყო, ვიდრე სიტყვა „საშა“. „აი, მეოხვე წელიწადი მიდიხარ და ასე თავის ღღემში არ მიწაღვია. რაა? რა მიზეზია, არ ვიცი“ — კითხულობდა სევდიანად.

სიყვარულის მოთხოვნილებაც თავისებური ვნებაა, საშას ერთხანს რაღაც ამგვარი გრძნობაც გაუჩნდა, თითქოს გაქცევა მოუნდა სხვა სინამდვილისაკენ, სადაც სულს არ ბორკავს მოვალეობა, სადაც ფრთებსა შლის ქვეყნისა და სიტყვის თავისუფლება. ძლიერად ქცეული მოვალეობა თრგუნავს სულიერ ძალეებს, პოეზიას სველის ცხოვრებისეული პროზა. ის ერთობ მძიმე და უსინარული პროზაული ყოფა, რომელსაც ვერც ერთი მოკვდავი ვერ გაქცევა, რადგან თვით განკების მიერ გადაწყვეტილი აუცილებლობა, კაცთა მოღმგებს რომ თან სდევს, როგორც სამყაროს განახლების საფუძველი.

სანდრო შანშაშვილმა რაკი შეატყო, რომ საშას ფიქრი უფრო სიამოვნებდა, ვიდრე საუბარი, ისიც ერთხანს დღემოდი გადასცქეროდა თვალწარმტაც შენოგარენს.

მეგობრებს კი უთქმელადაც ენმოდათ ერთმანეთის. კარგა ხანს ასე ისხნდნენ, ახმეტელს არ შეეძლო თე-

ატრე ვერ ცნაუბრა. ბუნებრივია, თუ შანშაშვილი მკითხა:

- ჩემი წერილი წაიკითხე?
- რომელი?
- ქართული თეატრის კრიზისზე...
- წავიკითხე...
- მერე?
- რა მერე...
- არ მეთანხმები?
- რა გიხობა. კიდევ გათანხმები და არც ვეთანხმები.

— მაინც რაში არ მეთანხმები?  
— უდავლურისობაში. შენ ყოველთვის მაქსიმუმს იღებ. მწვერულის სიმაღლიდან უუფრებ. ასეთ დროს ხანრობ ზედი ჩანს. მაგრამ ბევრი დეტალი იყარგება. კაცი ვეღარ ამჩნევს იმ „წერილმანს“, რის გარეშეც მთელი მთლიად არ ვარცა.

— რა ნართაულად მელაპარაკები. შენც ისევე ზოგადი არა ხარ ახლა?... მა... თუ ქართველებს წვრილმანებზე საუბარი არ გვიყვარს და ამიტომ ხდება ასე.

— არა მართლა, რად არ გვიყვარს წვრილმანები? ისე მკითხა, რომ თითქოს არასოდეს არ უფიქრია ამასზე.

— აბა, რა გიხობა. მე ასე გგონია, იგი მაინც შინაგანი ღირსების გრძნობიდან მოდის, სიამაყედან, ქედმაღლობიდან, რაინდული სული არ გვახვეწებს. გღებია თუ თავად, ყველა თავისთვის იქაჩება, თავის ინაბიშო ზის, პოზას ვერ იზორებს. ერთი სიტყვით, მთელი ცხოვრება თამაშობს. ამიტომ ჩვენი თეატრც უშთავრება გამართობი თეატრია. — მერე და ცოტა ვაკეთა ამ თეატრმა? რამხელა მსახობები აღზარდა, ეროვნული იდეები. აქ სად არის წინააღმდეგობა? იყოს ერთად, — ერთიც და მეორეც. თუმცა კაცმა რომ სთქვას, წვრილმანები კი არა, ჩვენ არც მსხვილმანები გვიყვარს. ხშირად ისე უტყებ შევედლებო ძალიან მნიშვნელოვანს, ვითომც არაფერი. ავიღებთ და მოვისვროთ. მერე გულარხეინად განვავარძობთ ჩვენს გზას. გაფრთხილება არ გვიყვარს. ბედოვლათებივით ვიქცევით...

მეგობარი ხელდაუდა, რომ საშა საუბარმა ალაგზხო, უკვე დაავიწყდა ღაზნის დიდებული სიღამაზე, დაინსლული შორეული მთებიც და მოელი ის არემარცე. მისთვის აზრი იქცა ვნებად, აზრი დაეუფლა მთელ მის არსებას და ენაწუქიანი გახდა.

— საშა, თუ გიფიქრია, რაბომ ხდება გერე...

— მე გგონია, ოდესღაც დიდი ერი ვიყავით, მიწა-მრავალი და ხალხმრავალი, როცა მიწარავლობა და ხალხმრავლობა მოგვაკლდა, დავკატარავდით. ის ფსიქოლოგია შეწოვრჩა მაინც, ხელგაშლილობა, ადვილად შეღვება, თუ გინდა ის ყოველისმომცველი არტისტისმიც იმიტომ არის, რომ ყველაფერში ვთამაშობთ. მიცვალებული რომ მიცვალებულია, არც იმას ვინდობთ, იქაც, გასვენებაშიც, პანაშვილზეც, ტირილშიც, ქაღალდშიც, ყველგან არტისტისმიც, თამაშით ერთმანეთის დასახანადა...

— არა, ძმაო, ძაან გაუტრე... ახლა შენ გინდა ყველაფერს შენი აზრი მიწაზე. აგრე არ იქნება.

საშას უკვე ადარ შეეძლო შეჩერება და აღწყო თავისი წერილიდან დებულბებების გამეორება. ყოველი მისი ფრაზა ავლენდა ისევე იმ მაქსიმალისზე, რის გა-

რეშეც მას ვერ წარმოედგინა თეატრის რევოლუციური გარდაქმნა, ხაზს უსვამდა თეატრის ემოციის მნიშვნელობას, უტყუარი მხოლოდ განცდებიაო. ისინი სტოვებენ კვალს სულის უფსკრულამდე, აზრებში მსუქუნქალ მიფრინავე და კვალს არ სტოვებენ თუ დიდი ვნებები არ ანათებენ შიგნიდან.

სანდრო შანშაშვილი უუფრებდა საშას და გრძნობდა, ამ თავისუფალი აზროვნების კაცის გულიდან და გონებიდან როგორ ერთბაშად იბადებოდნენ თავსგვარი აზრები. სიარმიდანვე დაუცხრომელი, მოუსვენარი ძიებებში იყო. თავისი აზრების დასამტკიცებლად მაგალითისთვის იმუშვებდა რუსულ და დასავლეთ ევროპულ თეატრებს. ყველაფერში ერკვეოდა, ყველა დად თეატრალურ მოვლენაზე შეეძლო საუბარი. თუმცა ჭერ ბევრი რამ ღრმად არც კი ჰქონდა განცდილი და გააზრებული. ზოგიერთი აზრი ფრაზეოლოგიის საზღვრებს ვერ სცილდებოდა, სხვადასხვა წიგნებში ამოითხოული აზრები უსისტემოდ იყო თავმოყრილი ახალგაზრდის გონებაში. მათი გააზრებისათვის საჭირო იყო დრო. გამოცდილება ბევრს რასმდე შეეცდილია, სულ სხვაგვარ სახეს მიხდებოდა. ახლა კი მეგობარს თეატრის თაობაზეც იმასვე უმტკიცებდა, რასაც პოლიტიკისა თუ ეკონომიკის ან საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა სფეროებზე ლაპარაკობდა. ყველაფერი ერთ ფოკუსში იყრიდა თავს. სანდრო ახმეტელი ნამდვილი თამამედროვე კაცი იყო, სისხლხორცეულად დაჯავშრებული თავის დროსთან. იგი გრძნობდა, რომ ცხოვრება სწრაფად ივლებოდა, დღეს ის არ იყო, რაც გუშინ და თეატრიც, როგორც ერის ტაძარი, უნდა იყოს მისი სულისკვეთებისა და ბრძოლის გამომხატველი. ამ მისიის შესრულება კი შეუძლია სხვადასხვა ტიპის თეატრმა, ამბობს იგი. როგორი უნდა იყოს ეს თეატრი?

თანაედროვე ცხოვრება უნდა გამოიხატოს ან ისეთი ხასიათის მხატვრულ თეატრში, როგორც არის „გეორგ ფუქსის საშხატრო თეატრში“. ან არადა, მასობრივ სახალხო თეატრში, როგორსაც რენეზარდტი ქმნის. ასე ფართო მასშტაბებით აზროვნება, მისი მღადარი თეატრალური ინფორმაცია სრულიადც არ ნიშნავდა იმას, რომ ახმეტელი მათი პრინციპების გადმონერგვას ესწრაფოდა, არამც და არამც!...

საუბრით მოიხზა გული, დაიცალა. ბევრი იდგა (კაცმა რომ თქვას, ეს უფრო შინაგანი კამით იყო, ისევე შინაგანი დრამატული მონოლოგი, ვიდრე მეგობართან დიალოგი!) სიტყვაძაწუნი უტყებ სიტყვაუხვი გახდა. სიცარიელის გრძნობამ გუნება შეუტყვალა. წამოდა. — ახეა, ნამდვილად, ახეა — თავისთვის ჩაილაპარაკა:

— „ჩვენმა უხვირობამ დაგვლუა“ — ტატოს ფრაზა გაიმეორა მრავალმნიშვნელოვნად.

სანდრო დაბნეული მისჩერებოდა საშას. ვერ მისწვდომოდა მისი ფიქრის სათავეს, ვერაფრით ვერ გაიყო, რატომ თქვა: „ჩვენმა უხვირობამ დაგვლუაო“. რა შუაში იყო მათ საუბართან?... ვერაფერი ვერ გაიგო და იცე. კითხვა-პასუხის ლაგისი მისხედვით იყოთხა:

— აბა, რა ეშველება?..

მეგობრები შინსიყენ გაუყვნენ გზას.

საშა მიხვდა, რომ სანდრომ ვერცა გაიგო რა მისი



გადაკრული სიტყვისა და ისევ თეატრზე გაუბა საუბარი.

— რა ეშველება?.. თეატრს არა?.. თუ სხვას?..  
— თეატრზე არ შეუბნებოდა? ანა რაზე?..

— ჰოდა, თეატრს რომ ეშველოს, უნდა შეიქმნას ორი დასი, ორივე ახალგაზრდა ძაღლებისაგან შემდგარი რომელსაც სათავეში ჩაუდგება კარგი რეჟისორი. უფრო უფრო დრამატურგი უნდა მოვიდეს თეატრში, მას უნდა დაეუბნოს დასი. წელიწადში მხოლოდ ოთხი წარმოდგენა უნდა მომზადდეს. ახალგაზრდა მსახიობებს გასანათლებლად წავიყვანოთ ლექციები. საქირაორობების ღრმა ანალიზი, ხანგრძლივი შეუშაობა, აი, რა გავიყვანის.

თეატრზე საუბარში გავიდა დრო. მეგობრებმა ისე გაიარეს მთელი გზა, რომ არც კი უგრძნინათ დაღლა. გზაზე სახედრებო შემოგებათ. სანდრო შეჩერდა, ჩანდა სერიალულ თემებზე საუბარი მოწყინება და რაღაც ისეთი უნდა ეხუმრა, რაც საუბარს შეუცვლიდა: კალაპოტს. — საშა! თუ კაცი ხარ, მიიხარო, შეხედე იმ სახედარს და მიიხარო — აბა, რა არტისტულობა არის მასში? წეღან რომ გარეუდ და გარეე ქართულ არტისტებზე. გითხარო, უკიდურესობა გიყვარს-მეთქი. ჰო, თქვი, აი, მაგ შენ არტისტებში არის რაღაც უაღბლო. თუ თამაშობ, ესე იგი, ნაღდი არა ხარ. ასე არ არის?..

სანდრო გულთანად იციანდა, საშაც აჰყვა ახალ განწყობილებას და ერთხანს ანეკდოტებით შეიქცევს თავი.

— შენ რა, — ახლა გაგახსენდა წელანდელი საუბარი? — თავს რად მიქნევი მაშინ? — ისევ თეატრისკენ შემოაბრუნა საშამ კითხვა.

— ზრდილობისთვის...

— ოჰ... კარგი, თქვი, მაშ უაღბლო, არა? შე კაცო, თუ ეგ შენი ბუნებრივი მდგომარეობაა, უაღბლო როგორღა იქნება?..

— იქნება! — მოკრით უთხრა მეგობარმა.

— მაინც რატომ იქნება, რაკი შენ აშობი?

— კაცი რომ ყველაფერს სულ სხვის დანახვად აეთებ, იმას უყურებ, შენზე სხვა რას იტყვის — თამაში არ არის?.. მაშ რა არის?..

— ქართველ კაცს სასტუმრო ოთახიც სხვა აქვს, სასტუმრო თევზიცა და ჭიქაც. ყველაზე კარგს საუცხოოს ეძიებს, ესე იგი, — სახსივსო, ეს მარტო პატრიცისკვის გამო კი არ არის ასე — სხვას უნდა აჩვენოს თავისი ღირსება, პრესტიჟის საქმეა. სულ ერთმანეთის ჭიბრში ვართ, დოღივთა გვაქვს მთელი ცხოვრება.

— მერე და ეგ არის კარგი? ლამის არის ერთმანეთის ჭიბრში სული გავძვრება.

— არა, ჩემო მეგობარო, — უთხრა საშამ, — სწორედ ეგ ჭიბრია რომ არ გვაძინებს, თორემ ჩვენი წათვლენა და... გაქრობა ერთი იქნება... ქართულ სილამაზეში არის რაღაც დრამატული, ხომ იცი, ყველა ლამაზს ეტანება, ყველას მიხედა უქიარის თვალი. ასე რომ, ჩემო მეგობარო, ღმერთმა საქართველო დააჭილდოვა და დასაჯა კიდევ ერთსა და იმავე დროს...

სანდრო ამხეტელი თბილისში დაბრუნდა და კვლავ ჩაება ქალაქის ცხოვრების ორომტრიალში.

\* \* \*



სანდრო ამხეტელი თავის ოთახში იჯდა. ილია ეკავა ქადაგის ნაწერები ეწყო მაგიდაზე, ხან რას ანდებოდა და ხან რას, ბევრი წიგნი ჰქონდა. თეატრისკენ გრძნობდა, რომ ქართული თეატრის პოზიციების გადარსიწვის აუცილებლობა თვით დროის მოთხოვნელებით იყო გამოწვეული. მან კარგად გაიარა თუ როგორი იყო გასული საუკუნის თეატრი თბილისში. რა გაუღმნას ახდენდა იგი მთელ ქართულ თეატრზე. მართალია, ზოგჯერ ქუთაისი ტოლს არ უდებდა, უკეთეს სწავლებები ჰქონდა, მაგრამ თბილისი მაინც თბილისი იყო.

თბილისელობით ამაყობდნენ მსახიობები, რეჟისორები. ამაყობდნენ მოქალაქენი...

სანდროც თბილისელი იყო თავისი მოღვაწეობით. უყვარდა მისი ავიცა და კარგიც, აი, ისეთი, როგორც იყო, მაგრამ დიდამდე წყამდა, რომ მისი გამოწვევების-სათვის დიდი ბრძოლაც იყო საქირაო. სანდრომ სხვაზე ნაკლებად როდი იცოდა, რომ ისიც თბილისის ყოველი იყო, გიორგი ერისთავის, ზურაბ ანტონოვისა და ავქინეთი ცაგარელის პეიესებში რომ აიხსა, ამიტომ მეტი დაფიქრება ჰქონდათ იმათ, რომლებიც თბილისელობაზე პარი-პარალოდ ლაპარაკობდნენ. თბილისი დიდ როლს ასრულებდა ქართველი ხალხის ერთგულ მოღიანობის განმტკიცებაში, ფეოდალური გათიშულობის წინააღმდეგ ბრძოლაში. „თბილისელობის“ განქვეითებულობის მცდელობა არსებითად ეწინააღმდეგებოდა იმ დიდ როლს, რასაც თბილისი ასრულებდა ქართველებისთვის. ერთი ტენდენცია ის იყო, რომელიც ფარულად ქალაქელს „ჩამოსულთან“ აპირისპირებდა და მეორე ის განსაღი საქონი, რასაც შენი ქალაქის სიყვარული და მასზე ზრუნვა ჰქვია! სწორედ ამ წლებში დაიძინეს თბილისი საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მცხოვრებლები, მოდიოდნენ ასევე და თასებიც და როგორც ნაკადულები მდინარეს, ისე უფროდებოდნენ ქალაქის ცხოვრებას. ჩამოსულები ანახლებდნენ და აფართობდნენ ქალაქს, ზრდიდნენ მის კულტურულ თუ სამარეწველო მასშტაბებს, მაგრამ საზრუნავი და თავსატეხიც ბევრი მოჰქონდათ, ასე იყო და მაინც სასიყვარლო პროცესი მიმდინარეობდა თბილისში. თბილისი იკვრებოდა, ქართული სულით ერთიანდებოდა, მთლიანდებოდა.

სანდრო ამხეტელის თვალწინ შლიდა ქალაქი ფრთებს. დულდა და გადმოდულდა ქალაქისკენ მოძალებული ხალხის ცხოვრება თავისი კირ-ვარამითა და სიხარულით, დიდი ილიას კვალზე ირბოდებოდა სანდრო და ამიტომ ცდილობდა მისთვის მიეხამა, როცა საქმე ერთგულ საითვის ეხებოდა. სწორად თვალწინ ედგა ილიას მოღვაწეობის მაგალითები, ესმობდა მისი ნააზრევო. აი, ერთ-ერთი ასეთი საკითხი: ილია ღარიბ სტუდენტთა გამო პირდაპირ გოდებდა: „ნუთუ მამანო, მამანო, დედანო, დანო და ქვეყნის გულზე მატკივარანო, ასეა და ასე უნდა იყოს?! ნუთუ მართლა ისე უღონო ვართ, რომ თითო ვროსის მიწვევან არ შეგვექმლოს.. თუ, — თქმაც კი ცოდვად მიგვანინო, — ისე გულგრილები ვართ. — ისე უმადლონი, რომ გული ხელს იკავებს და დაუდევრობა მადლის სურვილსა“.

დაიხ, რთული ამბები ხდებდა ახალი საუკუნის თბი-

ლიწო, გიგანტი ერისთავის ტბის თეატრი ადარ იყო ახლა საკარისი, იგი იმ თბილისის პირში იყო, რომლის მოსახლეობაც 1876 წელს აღწერეს და უმად ბევრი ქართველი დააფიქრა. პირველმა ილიამ აღმოაჩინა. სანდროს თოქოს ახლაც ესმოდა ილიას სიტყვები: „ქართველობა, რაც შესაძლოა, ძლიერ უნდა ეტანებოდეს სკოლებს და სასწავლებლებს, ცოდნისა და სწავლა-განათლების კარის გახადებს, ბოლო ამის სანაცვლოდ იმას ვხედავთ, რომ აწ არსებულს სკოლებსა და სასწავლებლებში ქართველები თოქოსის ყველგან ნაკლებად არიან. ეს ცხადად დაგვაჩანს სხვათა შორის ტელისონის რეალურ სასწავლებლებს წლიურმა ანგარიშში“. რა წერია ამ ანგარიშში? რას გვაუწყებს სწავლა-განათლების მსურველთა სატესტიკო? სულ შან შეგარდიდან ქართველი მხოლოდ 27 ყოფილა. „მაშინ, როდესაც რუსი ყოფილა 138, სომეხი — 136, გერმანელი — 24“. შემდეგ მოდიან პოლონელები, თათრები, ბერძენები, ებრაელები, „მოდით და გული ნუ დაგეწვით მწუხარებით ამისთანა ამის გაგონებისაგან“, ისევ გაისმა ილიას ხმა. მაშინდელ თბილისში სულ ოცდარი ათასი ქართველი ყოფილა, რუსი ოცი ათასი, სომეხი ოცდაჩვიდმეტი ათასი, თათარი ორი ათასი, გერმანელი ორი ათასი, სხვებიც ყოფილან. „ჩვენ ჩვენს ქვეყანაში ღარიბნი ვართ“ — თოქოსი ისევ და ისევ გაისმა ილიას ხმა. გავა დრო და ამ ხმის გამეორებად აღიქმება სანდროს სიტყვები: „ქართველებო, გამოიდრდით!“ სხვებს შიკვეთ ჩენი სიმდიდრე, ჩვენ კი სიდუხჭირისაგან სული გველევიაო..

მაშინ ვინ არ ცხოვრობდა თბილისში, ყველას გულს უხსნიდა იგი. თბილისის ცხოვრება თანდათან სახეს იცვლიდა. პერიფერიიდან დაჩრუებულ ხალხს თავისი ნიჭი და უნარი მოჰქონდა. თბილისის თეატრს ათასი საზრუნავი და სატეკვიარი გაუჩნდა.

ამ ურთულესი პროცესის პირობებში როგორი თეატრი უნდა ჩამოყალიბებულიყო? რაზე უნდა ეზრუნა ამ თეატრს? ყოველივე ამის გარკვევა სანდროს არ შეეძლო ისტორიული წარსულის ანალიზის, დიდი სიმართლის თქმის გარეშე. დაც, ეს სიმართლე ყოფილიყო მჭირი, თუნდაც ზოგისთვის მიუღებელი. სანდროს მიერ შემუშავებული კონცეფცია ერთობ გაბედულები იყო, ახალიცა და საკამათოც. და მან თოქოს ყველასაგან მოულოდნელად გიგანტი ერისთავის თეატრს დაარტყა. კარგად მესმის ამ თეატრის ისტორიული დამახურება, მაგრამ ახალ დროს, ახალ თბილისს სულ სხვა ტიპის თეატრი უნდაო.

სანდროს ფიქრების სათავე ისევ ილიას სახელთან იყო დაკავშირებული. იქიდან მოდიოდა წვერი ახალი სულიერი ცხოვრების მოსაქსოვად. თბილისის სადაგალამაშლო ბანკის ერთ-ერთ წლიურ კრებაზე ილია ქვეყანაზე სიტყვა წარმოისთქვა, სადაც საქართველოს ეროვნული ერთიანობის პროგრამა დასახა. შაკერად ამხალა ფეოდალური განეკუთრებულობის იდეა, რომელიც ერთობ ფეხმოკიდებული იყო თვით მე-19 საუკუნის ბოლოსაც კი. ფსიქოლოგიურ გარდატეხას მები დრო უნდა, ფეოდალური პარტიკულიზარისმის სულიც დიდხანს ბატონობდა საქართველოში. ილიას სული შეუძრავს ამ სხდომაზე ერთი ორატორის ვა-

მოსვლას. მან „შეაძრუნა ჩემი მამულიწვილიერტი გრძნობა და არ შემეძლია აღუწინვინავად დავტყვი“; — განუცხადებია ილიას. მაინც რა მოხდა ამ სხდომაზე? ერთ-ერთ ორატორს მეორეზე უბრალოდ მოსული არიოდა და ჩვენთან არავითარი კავშირი არ აქვსო!“. ამ მოქმედოან საქმე არა მაქვს რა. მე ვებრძვი აზრს და ამ აზრის გამოხატვევად მარტო საქიროა ვიცოდეთ ის კი არა, ვინა სთქვა, არამედ ის, ვის უბრძნეს: ეს უბრძნეს ჩვენს ქართველს“, „როგორ? იმიერი ქართველი აქ, ჩვენს კრებაში, ამ ჩვენს საქართველოში — მოსულია, უცხოა და არა სახლიკაცი, არა სისხლბორივი იმ დიდი ოჯახისა, რომელსაც საქართველო ჰქვიადა! არა, ბატონებო!.. ყოველს ქართველს საქართველოს ნაწილობა, — გურული იქნება, მეგრელი, იმერელი, კახელი თუ ქაროლელი, — ჩვენის ერთიანის ოჯახის კარი ღია აქვს, რომ ჩვენს საერთო ჰერსა და ღებნის ძიური მონაწილეობა მიიღოს“. თოქოს თანდათან მრისხანე ხდება ილიას ხმა.

„მე აიით ვცხადებ ჩემ მაგიერ და ჩემთა თანამოაზრეთა სახელით, რომ მამულიწვილიერტ გრძნობის წყევლა-კრულელი ჩვენ ზურგი შეგვიტყუა ამ უკეთესი აზრისათვის. თქვენც მოგიწევთ ასე მოიქცეთ. დეე ან უკეთესმა აზრმა იქვე გაითხარის თავისი საკადრისს სანაზე და დამარხოს, სადაც დაინაბა და აყვინა დროიდა“.

საოცარი ამბები ხდება თეატრშიც. ერთხანს არც ვაყას „მოკეთილი“ დიდგა და არც ღაკო კლდიაშვილის „ირინის ბედნიერება“. ერთხანს კი არა, „მოკეთილი“ თოქოსის ნახევარი საუკუნე იღო ზელულებელი. იმიერი საქართველოს ტიპები ზელზე მოსამსახურის იუმორისტულ როლში თუ გაიქვებდნენ აქა-იქ.

აი, ასეთი ატმოსფერო ჭერაც გრძელდებოდა. ახალი საუკუნის თბილისი ფერს იცვლიდა. ქართული თეატრის თავაკცობი, ქართველი მწერლები, მეცნიერები, ყველანი, ვისაც ერის სულთან ჰქონდა საქმე, დღე-ნიადაც იმეორდნენ ქვეყნის წარმატებისთვის. მაგრამ ამათ სრულიადაც არ მცირდებოდა საზრუნავი და საფიქრალი. მთელი ქვეყნისთვის ტონას მიემცემ თბილისის თეატრს არსებობი გარდატეხა უნდა მოეხდინა. თუ რა ხასიათისა უნდა ყოფილიყო ცვლილება, ამაზე ილასარავს ახმეტელმა 1915 წელს, მაისში. ეს ერთ-ერთი დასამახოვრებელი დღე კი ასე წარმოადგინება:

„სახალხო სახლი ზალის ტევა არ იყო. ყველას აინტერესებდა სანდროს აზრი, რადგან სათაური ჰქონდა საინტერესო მის მოხსენებას: „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“ სახალხო სახლის ფოიეში იდგნენ ცნობილი მსახიობები, თეატრის ახალბედა მუშაკები, მწერლები, ჟურნალისტები, კრიტიკოსები. აქ ყველას ნახავდით. მოხსენების მოლოდინში ზოგი სეირნობდა, ზოგი ჭკუფ-ჭკუფად იდგა და საუბრობდა. რას არ მოისმენდით აქ. საუბარის მარტო თეატრს არ შეეხებოდა. თუ წარმოვიდგინო მაშინდელი პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ცხოვრების, საუბრის თემა ერთობ შრავალფეროვანი უნდა ყოფილიყო.

სანდროსთან, რომელიც ეწყობოდა ძალიან დღევანდამ, პირველი მივიდა კაცი, რომელსაც ორიგინალურ იერს ანიჭებდა გაშლილი თმები.

— ისევ ძველ თეატრს უნდა დასცხო?  
— არ ვაპირებ, ბატონო ალექსანდრე, მაინც მინდა საოქმედო იოკებს, გინდ ძველს ეტბოდეს, გინდ ახალს.  
— არ დაგაპყნუდეს, რომ სამხატვრო თეატრი მსოფ-  
ლიოში ყველაზე დიდი თეატრია დღეს. მე წავიკით-  
ხე შენი წერილები ამ თეატრის წოვ რამეში არ გე-  
თანხმები, მაგრამ ბევრი რამ საინტერესოა. ქართულ  
თეატრს ფსიქოლოგიური სიმართლე აქვია, აი, რა  
არის ჩემის აზრით დღეს მთავარი. ინდივიდუალური  
თავისებურების ამოხსნა, პიროვნების სულიერი ცხოვ-  
რების კვლევა. მე არ გიკვთავ საუბრის თემას. შენ  
უკვე მზად გაქვს მოხსენება, მაგრამ თუ სიტყვაში გა-  
მოვიდი, ამას კი გეტყვი უფოლო.

საუბრას ოდნავ მხრებში მოხრილი, ინტელიგენ-  
ტური სახის ვალერიან შალიკაშვილი შეუერთდა, მე-  
რე დიდებული მოქართული ალექსანდრე იმედაშვილი  
და საოცრად თბილი თვადების ქომონ, ოდნავ ნაღვ-  
ლიანი შემეჩაჩივი მოვიდნენ. ხუთი წუთიც არ იყო  
გასული, შემოვიდა ვალერიან გუნია. ვალერიანს უკე-  
ლამ მოწინებთ დაუთმო ადგილი, გაიწვამოიწიეს.  
ყველაფერიდან ჩანდა, რომ ვალერიანს მაინც გამოი-  
ჩეული ავტორიტეტი ჰქონდა. მის აზრს განსაკუთრე-  
ბულ პატივსაც სცემდნენ. სანდროს შეშფოთება და-  
ცტყო. ნერვიულად აწრიალდა.

— არ ვიწყებთ? — დინჯად ბრძანა ვალერიან გუნიაში.  
— თქვენი მობრძანება ჩემთვის დიდი პატივია, ბა-  
ტონო ვალერიან, — უთხრა სანდროს.

— მაინტერესებს ახალგაზრდების აზრი, ჩვენს თე-  
ატრს ბევრი სატიკარი აქვს და მხედველ უნდა.

სანდრომ დინჯად, აკადემიური ტონის წყაიოხსა მოხ-  
სენება. სტილი მოხსენებისა არ იყო პათეტიკას მოკ-  
ლებული, მაგრამ ცდილობდა ხაზი არ გაესვა მისთვის.

როგორც ბრალდებულს განაჩენს, ისე ევლოდა დარ-  
ბაშის აზრს. ახალა, თითონ დასვო „ბრალდ“ თე-  
ატრს. მისი მოხსენების ნაწილი შემდეგ იოსებ იმე-  
დაშვილმა დაბეჭდა „თეატრსა და ცხოვრებაში“, ნა-  
წილი კი დღემდე არ ჩანს. ძნელი გასარკვევია, თა-  
ვად არ ისურია მოლიანად დაბეჭდა თუ რეაქციამ.  
თუმცა რაც ხედვს გვაქვს, ისიც საკმარისია, მოხსე-  
ნების არსზე რომ წარმოადგენა გვქონდეს.

— ვის ხუფს აზრის გამოქოქმა? — მიმართა დარბაზს  
თავწოდებოარში.

ეროხანს დუმილით შეჩვენდნ თავმჯდომარის მო-  
წოდებას.

— ან შეიკოხვა ხომ არა გაქვთ?

ისევ დუმილი.

სანდროს ცოდად ენიშნა ასეთი დუმილი. მდელვარება  
დაცტყო. მერე თითქოს მხარდაშეკრის ეტბესო და  
ალექსანდრე წუწუნავას მიაჩერდა, ამ დროს დარბაზის  
ბოლო რიგიდან გაიშნა ხმა:

— შეიძლება?

— მობრძანდი!

ტრიბუნასთან მივიდა ჭადარა, დარბაისელი კაცი და  
დარბაისელისადვე დაიწყო:

— არს ერჩით ძველ თეატრს? არ მოგწონთ? უკე-  
თისი გაკეთეთი ქართველებს ასე გვჩვენებო მუდამ:  
თუ რასმე ახალ საქმეს წამოვიწყებთ, ძველი უნდა  
გაქაქიტიკოთ უფოლო. რათა? უკეთ რომ გამოჩინ-

დეთ? კარგია, რომ დღეს ვახო აბაშიძე არ ესწრება  
სხდომას, მაგრამ ბატონი ვალერიან გუნია ხომ  
ბრძანდება. გვაქვს უფლება მათ თეატრზე ასე ველო-  
პარაკოთ? თქვენ თვითონ რა გაგიკეთებთუთუთუთუთუ  
ველოსთვის?.. მე შეიძლება რადიკ-რადიკეები მომე-  
წონა კიდევ სულსენებამო, მაგრამ მისი ტენდენცია არ  
მეხარბოვდა. აი, ისევე ეს არის, რაც მინდოდა მთავრა...

ასე კითხვების დასმით დაამთავრა თავისი სიტყვა.  
ვიღაცამ რუსულია ისროლა:

— კი დროს დამწვარა ჩვენი თეატრი!

აქა-იქ გაიციენს კიდევ. სანდრო წამოწიოლდა.

ფეხზე წამოადგა. პარტერისკენ ისევ წავიდა, თითქოს  
დარბაზში ჩადის რუსულიის მთქმელისთვის ყურის  
ასწავლო, ხიჩუმე მხარვარად. სანდროს ხმა არ ამოუ-  
ღია, მიბრუნდა და თავის ადგილზე დაჯდა.

ერთი იყო სანდროს დაჯდომა და ახალი რუსულიის  
წამოჩახილი.

— თუ ქართული არ არის, მაშ თართული თეატ-  
რია?..

სანდრომ სიბრაზისაგან ორივე ხელი გაშალა, რადაც  
უნდადა ეთქვა, მაგრამ ვალერიან გუნიაში დაასწრო:

— ბატონო, არ გეკარებოთ ასეთი რამ. ჩვენ აქ  
სერიოზულ საქმეზე ვართ მოსულნი...

მაინც რა თქვა მოხსენებაში?

თქვა, რომ ქართულს ხალხსა და მის თეატრს შო-  
რის განკადა წავდარი. ხალხი არტიკულია, თეატრი  
კი ნაუღებად არტიკული. ხალხში ათასი სატიკარია,  
თეატრში კი იგი არ იგრძნობა მთელი სისრულით,  
შეიძლება გადაჭრით, გულახილიად იმის აღიარება,  
რომ „ქართულ თეატრში მხოლოდ იქ, ქართულ სცე-  
ნაზე, ჰპოვებთ თქვენს გულსიცემას“ და სულსიკე-  
თებას? „უწოდებთ თქვენ ჩვენს თეატრს იმ ტაძარს,  
სადაც ერი ხარობს, სადაც ერი იტანება თავის საკუ-  
თარი ფორმის?“, „შეგიძლიათ მიმოითოთ ისეთ დარ-  
ბაზე, სადაც ბრძოლის ადელვებული ტალღები ნე-  
ტრების ისრებით ესობოდეს თქვენს ბუნებას. წენსა  
და ჩვეულებას? შეგიძლიათ ჩვენ ვიპოვოთ ქართულ  
სცენაზე უმაღლესი ნამდვილი ფორმა ჩვენი სულიე-  
რი ლტოლვილების? შეგიძლიათ ვიპოვოთ ჩვენი  
თეატრის კულტურით, როგორც უმაღლესი კულტურ-  
ით ჩვენი ერისა?... მერე, შექმნა ქართულმა თე-  
ატრმა ისეთი დარბა, რომელიც ქართული ხალხის მის-  
ტერიალ უნდა ცქეულებოყო?!

აი, ასეთი კითხვები დაუთვა თეატრს.

იკვე დასვა კითხვა: განა ის თეატრი, რომელმაც  
მოკვე საუკეთესო მსახიობნი: ვახო აბაშიძე, ლალო  
მესხიშვილი, მკო საფაროვა-აბაჭიძისა, ვალერიან  
გუნია, კოტე მესხი — შეიძლება ქართული არ იყო?  
დაიას. პირდაპირ ვიტყვი: — შეიძლება!

სანდრომ თქვა, რომ სამხატვრო თეატრმა სავსებით  
ასახა რუსი ხალხის სულიერი მისწრაფებანი, მისი  
სიხარული და ტკივილი. ქართულმა თეატრმა ეს ჯერ  
კიდევ ვერ შეძლო, რადგან ქართულ დრამატურგიას  
ჯერბა არ მოუცავს ჩვენი ხალხის სულიერი ცხოვ-  
რების ყოველი სფერო, არ ჩანსწვდომია ერის სულის  
სიღრმეებსო. თეატრი მთელი ძალით ვერ ავლენს  
ქართველი ხალხის სულსიკეულებას, მის ტკივილს,  
სიხარულს, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფორ-

მით, გვიხბრა ჩვენმა თეატრმა, ვინ არის ქართველი? როგორია მისი სულიერება? როგორია მისი ვნება? რით სარგობობს? რა ასულგავლენებს? ვიცნობთ ჩვენ ქართველი ადამიანის სულის დრამას?... ამ დებულებას მოჰყვა სხვა, უფრო გაბედული შეხედულებანი, იგი კითხულობდა გაცატეხით, თვითდაჯერებით.

ხმაშმალი და მავთული გასმა მომხსენებლის სიტყვები: „დაიბა, ზარალია, — ქართველი მღერის და ლხინოს, მღერის იგივე, რა დნდომარეობაში? მოიგონეთ თავისუფლები, მოყვად, როცა საქართველოს მზე ჩაცხენა და ერის მისი უმაღლესი წმინდააწმინდა უფლები, მისი დაშოკებული ხელიდან გამოსვლა, მოიგონეთ იმ დროის ქართველი... განა ჩვენ ვერსმის ნათი ცვენა, ვაგბა, ჭაჭყა, განა მაშინდელი ქართველი მოქავემენ და ტირიან, ვიოარცა ებრძოდნენ დინდარეთა ბაბილონისათა?.. მოიგონეთ ბარათაშვილის დრო, სიცილი და ხარხარს, ლხინი და კისკისი, გვიგონებთ საქართველო ტკბება უბედნიერესი წაშებით. ლხინობდა ის ქართველი, რომელიც თავგანწირულად იცავდა სამშობლოს და ერს“.

ამბობენ, რომ ქართველი ბუნებით ჰედონისტიკა, მუდამ ლხინობს, იცინის, მაგრამ იგი იცინის მაშინაც. როცა მისი გული ტირის. სიცილი და ხარხარი უდიდესი პარატეტიკა ქართველისა. აქ ავლენს იგი თავისი შეამბოხე სულის შინაგან ექსპანსიას, სულიერ ლტოლვას და ექსტაზს, რად არ უნდა თავისი ნაძვილი სახის, ტრაგიკული სულის ჩვენება? იქნებ არ სურს მტერს გაუმხობლოს თავისი ცრემლი და მწუხარება? ან. მუდამ საბრძოლოდ გამოწადებულს, არ სცალია ტირილისათვის? იქნებ რაც ალია, რაც წაართვა ცხოვრება, იმას ელტვის? ვინ იცის, რას ელტვის ეს აზარი და შეუპოვარი, უცნაურად ხელდასკული და მანინდული სულის ქართველი კაცი? — ასეთი კითხვები აღედგებენ და აფიქრებდნენ მომავალ რეჟისორს.

ლხინის მიღმა დაფარული ტრაგედია გენიალურად იგრძნო ბარათაშვილი. უფრებთ მოვიგონო ხალხს, გვიგონებთ საქართელო ტკბება უბედნიერესი წაშებით და ნამდვილად კი მგოსანი გულწითხობილი ტირის და გლოვობს, მისი სული, ვით სუტაკი სული მთელი ერისა, მოთქვამს მწარედ, გულდასკულია... —

„სიცილითა და ლხინით გადმოგვცემს ქართველი ხალხი იმ საშინელ დღეებს, როცა საქართველოს ლაშკარი ჩაქრა. მაგრამ ქართველი მაინც იბრძვის თავგანწირვით, ზეპირის შეუმჩვენლად თავისი მიზნისაკენ, თუ მას ფეხი აუსხლტა, იმედს გაუმტყუნდა, მწარე ხელის ჩაქნევით სპობს ყველაფერს და დავწყევბს ეძვედა. მერე იცინის და ლხინობს. საშინელდება, როცა ქართველი ხელს იქნებს და ამბობს: „სულ ერთია“, „რაც იქნება, იქნება“, ეს „სულ ერთია“, „რაც იქნება, იქნება“ — იგივე თვითმკვლელობაა, მხოლოდ სულიერი“.

დარბაზში სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა, როცა ხანდრო ამხეტელმა თავისი დებულებების განხმატკიცებლად აკაი წერეთლის ლექსი დაიწყო.

ვინ რა იცის, რომ ეს გული მკვდარია, რომ სიცილი ბერგერს ცრემლზე მწარეა.

მერე სხვა მაგალითებსაც მოუხმო. თავისებურად ახსენა გიორგი ერისთავის თეატრის ისტორიული მწერა, ახალი ოფიცის პერსექტივა.

„ი, ის სასაუბრო თემა და ტკივილი... რეჟისორებმა შეკრებაზე გაიზარტა ხანდრო ამხეტელმა, იმ ერთი კაცის კრიტიკული გამოხვლისა და ორიოდე სალაზ-დალარო რუსეთის შემდეგ სიტყვა აიღო ვალერიან შლიკაშვილმა. დარბაზი ამხარდა. კარგა ხანია არ ენახათ ვალერიანის საჯარო გამოხვლა, იცოდნენ მისი მერეობი არსებობა. სწორედ მან თქვა: „ძველებმა ახლებს ჩახვეთ უნდებრეს და უმრავლესობა აღარც თვითონ ვარგანან ახლისთვის. ახლებს კი მოწადება ალიათ“. სწორედ მან უთხრა მკაცრი სიტყვა ქართველობას. „განა ტფილისის გზებრივის თავდალხანურები ქართველები არ არიან? განა ისინი მოვალენი არ არიან ხელი შეუწყონ თავის ეროვნულ კულტურას და მის ზრდა-განვითარებას? მაშ ვინ ხართ, ბატონებო? ნუ გრცხვენიათ? ახსენეთ ნიდაბი და ხმაშმალი ალიართ — რა გწამთ, რას სცემთ პატავს? სიტყვას — „ქართველი ვარს“-ს არ ეშვებით — ქართული არაფერი გწამს“. აი, რა გაბედული სიტყვის თქმა უყვარდა მას. ეს კარგად იცოდა ხანდრო და ამიტომ დიდი ინტერესით უსმენდა ვალერიანს. ვალერიანი ხანდროზე ათი-თორმეტი წლით უფროსი მაინც იყო. ხანხატვარი თეატრის, ანუ მისი აზრით ფსიქოლოგიკური თეატრის ტენდენციას აწვირებდა. ბოლოს ასეთი აზრით დაამთავრა სიტყვა: — მე მომწონს ხანდრო ამხეტელის შემართება, უკომპრომისობა. მაგრამ სამწუხაროდ, საზოგადოებას არ ვაინტერესებთ ჩვენ და ჩვენი თეატრი, ხანდრო, მთელი უბედურება ეს არის. მე დავიადლე ბრძოლაში, დემრამა შენ მოგამართოს ხელი.—თქვა და ჩამოსვლა დააპირა, რომ ამ დროს ვიდაცამ ჰქიათა:

— რა გული გატეხია, შე კაცო.

— ამახს გულგატეხილობა არ ჰქვია. სიმართლე ჰქვია. მე მიყვარს სიმართლე. აქაც (ტრიბუნაზე დაღო ხელი) და სცენაზეც. ხომ მართალი ვარ?...

— მართალსა ბრძანებთ — დაეთანხმა ამხეტელი.

ვალერიან გუნიამაც ისურვა სიტყვის თქმა. მან მხარა დაუქირა ხანდროს იმ აზრს, რომ თეატრმა ეროვნული სული უფრო უნდა გასოიკეთოს... ამგვარად, ჩვენს თეატრს უწინარეს ყოვლისა ეროვნული მიმართულება უნდა ჰქონდეს და სხვა დანარჩენი წვრილობა ნიც შესავტრად მას უნდა შეეწყოს. „ამ მხარე კენ თეატრს ექირავება ცვლილება, ხოლო ერთაშად ჯერ არა, არამედ ნელ-ნელა, თანდათან“...

— თქვენც მაგას ამბობთ? — გაისმა დარბაზიდან.

— დიახ, ასეა. „ქართული ენა, ქართულად დაწერილი და გადათარგმნილი პიესები, ქართველი მკაცრებელი, ხალხი, მაინც კიდევ არ ნიშნავს იმ მიმართულებას, რომელიც ჩვენ გვწადიან და რომელიც აუცილებლად საქროა“... ხანდრო გაბრწყინებული სახით უყვრებდა ვალერიანს, ადგილზე წრიალებდა სიხარულისაგან, რომ უფროს თაობაზეც იპოვა მისი გრძნობისა და აზრის თანახმიერი გამოძახილი. ვალერიანმა შენიშვნებიც მისცა, არ გეთანხმები კატეგორიულ ტონშიო, ვერც უცებ შეცვლით ყველაფერს,



ამისთვის ჭერ დრო უნდა შეიცვალოს... მაგრამ ახმეტელს შენიშვნები არ წყენია.

კამათი დაშავრდა. სანდრო ვალერიან გუნიასთან მივიდა მალალოხის სათქმელად. ხალხი ნელ-ნელა დაიშალა. სანდროს ეგონა, მიორე დღეს ერთი აურზაური იქნებოდა ქალაქში მისი მოხსენების გამო. ელოდა, მაგრამ არ გაუშროლა. ქალაქი უფრო დიდი ახმეტით იყო დაკავებული. პოლიტიკური მოვლენები თავის უყრადღების ორბიტაში აქცინდა ყველა ფენას. იმავე 1915 წლის 28 ოქტომბერს ახმეტელი კვლავ წარსდება კულტურული საზოგადოების წინაშე და წაიკითხა მოხსენება „მოწავალი ქართული თეატრი“. ბერძენი დეზულება გაიჭიკრა, რაც ადრე გამოიქვა, დიდი ადგილი დაუთმო სცენის ტექნიკურ მხარეს, ჩანდა, რომ იგი კარგად იცნობდა იმ ლიტერატურას, რომელიც ამ საკითხზე არსებობდა. სცენის ტექნიკური სტრუქტურის, და საერთოდ თეატრის აგებულებას პრინციპზე მისი შეხედულებაში ახლოს იდგა გერმანელი რეჟისორის და არქიტექტორის, გეორგ ფუჟის იდეებთან.

სანდრო ახმეტელის მოხსენებაში გაისმა სამხატვრო თეატრის პრინციპებისადმი ერთგულთა კრიტიკაც. „ჩვენ ბანს ვაძლევთ ყოველთვის და ყველაფერში რუსეთის თეატრს. ყველაფერში მხოლოდ ვნაძვთ. პირადად მე, გავხედავ და ვიტყვი, არ მინახავს ქართულ სცენაზე ნამდვილი, ჩვენი სულისკვეთებით დაღმული დრამა. იგი ყოველთვის ტრაგედულად გაჭიკრებულ ჩონჩხება აგებული, რომელსაც მხოლოდ სამხატვრო თეატრის უგემური სუნი უღის“. გავლენების წინააღმდეგ ბრძოლის ამ მგავლით, უთუოდ იგრძნობდა შენიშვნა იმ ტენდენციურად ჩნდებოდა ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ქართულ თეატრში. თითქოს სანდროს ამგვარი მოხსენება აღექსნადრე წუწუნავას საწყენადაც უნდა დარჩენოდა, მაგრამ ასე არ მოხდა. ის კი არა და, უფრო დაუახლოვდნენ ერთმანეთს. თურმე ერთად უნდოდით „ქრისტინეს“ ექრანიზაციაც, მაგრამ რატომღაც შემდეგ ახმეტელი ეკონხელოვნებით არ დაინტერესდა.

1916 წლის 13 მარტს 12 საათზე ახალ კლუბში. სიტყვაკაზმული საზოგადოების საბჭოს თაოსნობით გამართულ დილაზე, სანდრო შენიშვნა წაიკითხა „ბერლო ზმანია“. პიესა დასურათებული იყო ვალ სიდამონ-ურისთვის მიერ და მსმენელებს უჩვენებდნენ „ბუნდოვან სურათებად“. ოცი დღის შემდეგ, სანდრო ახმეტელმა გამოაქვეყნა წერილი პიესის თვისებური ინტერპრეტაციით. „ქართულ ლიტერატურას კიდევ ერთი განძი შეემატა“ — ამთავრებდა ჭუნაშვილის ფსევდონიმით დაწერილ წერილს ახმეტელი.

სანდრო ახმეტელი თანდათან სულ უფრო და უფრო დიდ დროს ახმარს თეატრის საკითხებს. ისევ კამათი, ბრძოლა, ძიება. ბრძოლაში, თავაუღებელ ბრძო-

ლაში გაატარა მთელი თავისი ახალგაზრდობის წლები. „ბერლო ზმანია“ რომ დღეა, უკვე 31 წლის იყო.

ფორმარობისოდ გაიარა სიკაბულის მძიმე ტესტირება. უნებანდ. შენდგომაც ასე გაატარებდა. ხასიათის შეცვლა არ შეეძლო. მხოლოდ ერთფუღება აღწევს თავს ადამიანის ღირსების დამამცირებელ კომპრომისებს.

ახმეტელი თავისი სამშობლოს ბედზე ფიქრით, საკუთარი ძალებისადმი რწმენით მივიდა ძლიერი ადამიანის გაიდეალეზმად.

ჩვენ ვხედავთ, როგორ ახმადებდა იგი საკუთარ თავს მოშველისათვის, როგორ იხანებოდა ზის სამყაროს სექტალები, რომლებიც ჭერ არ დაბადებულან, მაგრამ უკვე არსებობენ და ელან შესაბამის პირობებს ასაუღერებლად.

მისი ოცნებების სამეფო — სანდროსა. ციებ-ციხელებასავით შეუპყრდა პოლიტიკურ ცნებებს, ყველა ვნებაზე უფრო ძლიერსა და დაუნდობელს, არც თავს დაინდობს, არც სხვას, თუ საქართველოს ინტერესები მოიხოვს. არც ფიზიკურ მუშაობას თაკლობდა. გაზეთ „საქართველო“ სტამბაში ღამეებს ათენებდა, ფიზიკურადაც შრომობდა, მაგრამ ითქნდა ყოველივეს, რადგან შეეძლო გაზეთში წყეთობა მისი შეხედულებების გამოხმატველი სიტყვები, რომლებიც სოლომონ დოდაშვილს ეკუთვნოდა: „ჩვენ ვალდეზულნი ვართ, რომ ქართველი ერის პირობები ეხლავს გაავსწოროთ, თორემ მერე გვიან იქნება, რასაც ეხლა ჩვენ შევძლებთ, ამას ვერე ჩვენი შევალბი ვეღარ შეძლებენ და ამიტომ ჩვენ მათი საღანძავი გავხდებით“. აქეთკენ მიიღვტვოდა სანდროს სულიც. ეს მიზანი იყო მისი იდეალიც.

სანდრო ახმეტელის მშფოთვარე ცხოვრებას ზღვის ტალღებთან ნაპირისკენ მიჰქონდა მისი ოცნების აფრა.

გაღწევს კი ნაპირამდე?..

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

# სელის ფარღაბის პოეზია



იზო ნოდარიშვილი

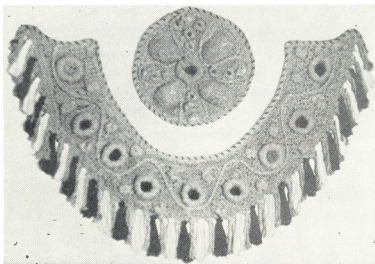
იოსებ ომაძე

ამ ათიოდე წლის წინ საოჯახო საქონლის მღაზიაში შესული ქალის ყურადღება მიიპყრო იატაკზე დაგდებული სელის უხეში თოკის გორგალმა. დახვეული თოკის ფორმამ, ფაქტურამ, ფერმა მასში ხესა თუ ქვაში გამოკვეთილი ქანდაკების შეგრძნება დაბადა. შემდეგ ასოციაციით წარმოსახა ხის განიერი მოჩუქურთმებული დაფა... თავისთავად გაჩნდა სურვილი ამ მასალისგან... მოექსოვა ფარდაგი! ამ ფიქრმა გაიტაცა, და აი, ონის სარაიონო კულტურის სახლის ერთ მყუდრო ოთახში, მოცალებობის ეამს, ხშირად იჯდა ამ სახლის დირექტორი იზო ნოდარიშვილი და გატაცებით ქსოვდა სელის ფარდაგს.

ასე შეიქმნა პირველი კედლის ფარდაგი, სახელწოდებით „მინდვრის ყვავილები“. მერე მოქსოვა სელის წვრილი თოკით დეკორირებული ყვავილების ლარნაკები, დეკორატიული კედლის თეფშები, სურათის ჩარჩო, კედლის საკიდელა, მთლიანი შალითა დივანისა ბალიშ-მუთაქებთან და იატაკის საგებიანად... მაგრამ ყველაზე თორგანულად, როგორც მოსალოდნელი იყო, ახალი მასალა მიესადაგა კედლის ფარდაგს — გობელენს.

შემოქმედების თავდაპირველი

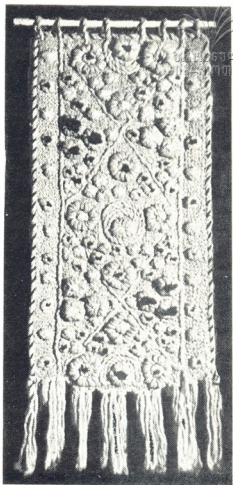
იმპულსი და მიღებული შედეგი მოულოდნელი არ იყო — იზო ნოდარიშვილი ბავშვობიდანვე კარგად ხატავდა, ერთხანს ჭედური ხელოვნებით იყო გატაცებული. ახლა კი მთელ თავის ფანტაზიას, გემოვნებას, შრომის სიყვარულს და ამ ხელოვნებისადმი დიდ ინტერესს აქსოვდა ფარდაგებში. მალე ამ ფარდაგებმა ოჯახური გარემოდან გადაინაცვლა, და აი, ონელების წინაშე სრულიად მოულოდნელად წარსდგა საინტერესო შემოქმედი, როცა მან კაფეში მოწყობილი ერთ-ერთი პოეტური საღამო-შეხვედრა გობელენ-ფარდაგებით შეამკო. 1979 წელს კი თბილისში ხელოვნების მუშაკთა სახლში იზო ნოდარიშვილის ხელოვნებას პირველად გაეცნენ თბილისელები.



შემოქმედის ნახელავი უნიკალურია. სელის თოკის სახით მან მიაგნო მასალასაც, ორნამენტულ მოტივებსაც და ქსოვის ტექნიკასაც. მხატვარი არ იყენებს ტრადიციულ მასალას — მატყლს, არც საქსოვ დაზვას, მხოლოდ ხელით ქსოვს.

ფარდავის შესრულების ტექნოლოგია მარტივია: ოსტატი წინასწარ ქაღალდზე ასრულებს ესკიზს — ჩანაფიქრს გრაფიკულად გამოსახავს, თუმცა მუშაობის დროს იმპროვიზაციის ელემენტი არ არის გამორიცხული, და მზა ფარდავი თითქმის ყოველთვის, ცოტად თუ ბევრად, შორდება წინასწარ სქემას. თავდაპირველად, ჩვეულებრივი ჩხირებით ქსოვს საფუძველს, ერთგვაროვან მჭიდრო საფანელს, რომელზეც ბოლოს განლაგებს და ამაგვრებს წინასწარ მომზადებული ორნამენტის ნაწილებს — ვარდულებს, დაკლანჩილ თოკს, ზოგჯერ ზანზალაკს ან სხვა დეტალებს, ფარდაზე ამალღებულ რელიეფს რომ ქმნიან. ფარდავის კიდეს, „კონტურის“ ხაზს მიუყვება ფენილზე დამაგრებულა თოკი, რომელიც ქმნის ერთგვარ ბორდიურს, ძვიდესს. საერთო მონოქრომული, სელის ნატურალური ნაცრისფერი კოლორიტი და სხვადასხვა სიმაღლის რელიეფები ფარდაგებს ხეზე ნაკვეთს ან ჩუქურთმით შემაკულ ქვას ამსგავსებს.

ხალხური ხელოვნების სურნელი იგრძნობა მხატვრულად დახვეწილ ამ დეკორატიულ ქსოვილებში, რომელთა პროპორციები სრულყოფილია, ორნამენტის კია — მკაფიო, სადა, მკაცრი გამომსახველობით აღსავსე. ორნამენტული სამკაულის ურთიერთ შეხამება პარმონიულია. დეტალების მასშტაბთა შერჩევა და შეფარდება, მათი განაწილება ფარდავის სიბრტყეზე — ზომიერ-



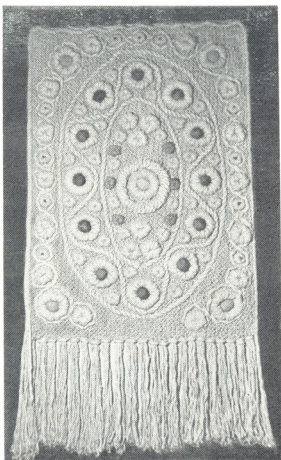
რებით აღბეჭდილი: ფერის კეთილშობილი სისადავე, ფეროვანი აქცენტების სილამაზეს აცხოველებს და მთლიანობაში ფარდაგები საოცრად ემოციურია.

თუმცა არავითარი პროფესიული განათლება არ მიუღია, იზონოლარიშვილმა მაღალ მხატვრულ წედეგებს მიღწია. იგი არც უშუალოდ ხალხური ხელოვნების ტრადიციების განმგრძობია, კანონად ქცეული სქემების ვარიაციებს არ მიმართავს. რასაკვირველია, ხალხურმა ხელოვნებამ მასზე მაინც მოახდინა გარკვეული გავლენა ესთეტიკური გამომსახველობით. რაკის ზოგიერთ სოფელში ახლაც მოიძებნება თითო-ოროლა ქალი, რომლებიც ქსოვენ მატყლის ფარდაგებს; ცხადია, შემოქმედი იცნობს მათ ნახელავს, სამხატვრო გამოფენებიდან იცნობს თანამედროვე

გობელენებსაც, მაგრამ იგი სავესებით დამოუკიდებელი, თავისთავადი გზით მიდის. აღსანიშნავია, რომ იზო ნოდარიშვილის ნამუშევრები სიახლოვეს ამჟღავნებენ ქართულ ნაქარგობასთან იმით, რომ ფარდაგებში გვხვდება არა რთულად ჩაწული ორნამენტები (რაც ასე ახასიათებნ ქვაზე ამოკვეთილ თუ ხეზე ამოჭრილ ქართულ ჩუქურთმას), არამედ ფონზე თავისუფლად, გადაულტვროთავად განაწილებული, ურთიერთ პარმონიულად დაკავშირებული.

იზო ნოდარიშვილის ფარდაგები წმინდა დეკორატიული დანიშნულებისაა, ამასთან ოსტატი ისაზღვრება მხოლოდ გეომეტრიული ორნამენტით, რომელიც შედგენილია ძირითადად რამდენიმე „სამშენებლო“ ელემენტით — ვარდულით, მცირე ვარდულით (რომელსაც „როკოკოს“ უწოდებენ), დაკლანჩილი თოკით (მას ყოველთვის ტალღოვანი ხაზი აქვს და არა ტეხილი), ზოგჯერ გამოირევა ზანზალაები და სხვა დეტალები. ეს ელემენტები არ არის მხატვრისეული, სხვაგანაც გვხვდება, მაგრამ მათი მეშვეობით შექმნილი ორნამენტის სტრუქტურა სავსებით ორიგინალურია. მსგავსი ელემენტები გვხვდება სხვადასხვა ნამუშევარში, რომლებიც, ამასთან, ერთმანეთისგან მკვეთრადაც განსხვავდებიან და სტილურ ერთიანობასაც ამჟღავნებენ, თითოეულ მათგანში აისახა მხატვრის პიროვნული ინდივიდუალობა.

მონუმენტური ხასიათის ფარდაგებში ყოველი დეტალი კიდევ უფრო ორგანიზებულია. მკაცრად გათვლილია; წარმოსახვის გაქანება, თავისუფალი იმპროვიზაცია აქ რაციონალურად მოწესრიგებული ფორმის ყალიბშია. თითქოსდა მარტივი ორნამენტის რიტმული სვლები



კლასიკურად ნატიფ იერს აძლევს ფარდაგებს, რომლებიც, ამავე დროს, აცილებულა წმინდა გეომეტრიული ორნამენტისთვის სახასიათო სიმშრალეს, მოსაწყენ ერთგვაროვნებას. მათ გამომსახველობას განსაკუთრებული, მხოლოდ ამ ოსტატისთვის დამახასიათებელი ემოციური მელოდია განაპირობებს. ფარდაგებში სიმეტრიულობაც კი არ არის აბსოლუტური და ამ „უსწორობაშიც“ თავისებური მომხიბვლელობაა, იგი შემოქმედის მხატვრული აზრის მოძრაობას გვაშენობს.

შესაძლოა თვით ორნამენტულ მოტივში მხატვარი გულისხმობს გარკვეულ სიმბოლურ შინაარსს. იქნებ ასე გაჩნდა იზო ნოდარიშვილის ფარდაგების ორნამენტში დიდი ვარდული — „მზე“, მცირე ვარდული — „ვარსკვლავები“, თოკის ტალღოვანი მიმოხვევა — „წყალი“, „მდინარე“, „ზანზალა“ — „ზარი“... შორეული წარ-



სულთან მომავალმა ამ ელემენტებმა — სიმბოლოებმა დიდგზა გამოიარეს, სანამ დეკორაციულ ფარდაებზე მხოლოდ ესთეტიკურ ფუნქციას შეასრულებდნენ. („ქრისტიანული“ ელემენტი — ჯვარი ამ ფარდაგის ორნამენტებაში არ გვხვდება).

ორნამენტთა წმინდა გეომეტრიული ხასიათი არ გამოირჩევა ასოციაციურ გამომსახველობას. იზო ნოდარიშვილი ინტუიციურად გრძნობს, თუ როგორ ააგოს მხატვრული სტრუქტურა, თუ რა „ფორმულას“ დაუმორჩილოს სიმეტრიის კანონებით აწყობილი, ხაზობრივ-რიტმულ მასათა არქიტექტონიკა, რათა განყენებული პლასტიკური მოტივებისა და მასალის ექსპრესიული თვისებების შერწყმა მალალმხატვრულობით ხასიათდებოდეს.

იზო ნოდარიშვილის ნახელავის ერთ-ერთი დიდი ღირსებაა ისიც, რომ ფარდაები მკაფიო ეროვნულ, ქართულ იერს ატარებს. მომზიბლავ გეომეტრიულ

ორნამენტში მოკონავს ხალხური სიმღერების მუსიკაც — მული სიმკვეთე, ელემენტების განმეორება და განსხვავებულობის ხმების — ორნამენტების პოლიფონიური შეხმატებულება...

ფარდაებში დეკორის ელემენტების ორგანიზაცია უახლოვდება ქართული ხელოვნების დარგებში საუკუნეების მანძილზე ტრადიციულად გამოყენებულ ორნამენტულ მოტივს „ისლამს“, რომელშიც უსასრულო ტალღოვანი ღეროს ორივე მხარეს, შეზენეკებში, სიმეტრიულადაა განლაგებული სტილიზებული ფოთლები ან ყვავილები, ოდონდ ამ უკანასკნელთა მაგივრად ფარდაებში ვარდულებია.

ფარდავი „დედაბოძი“ ჩუქურთმებით შემდგომი დედაბოძს ჰგავს, ამას ხელს უწყობს მასალის ფერიც და რელიეფიც. „ციკინათელა“ უწოდა ოსტატმა შედარებით მცირე ზომის კედლის ფარდაგს, რომლის სელის ნეიტრალურ ნაცრისფერ, ბინდისფერ ფონზე ჩაწვეთებულია რამდენიმე თბილი, ყვილად მოჭიატე წინწყალი — ლაქა. „ხელისმოსანაცვლებელ საციდელას“, წმინდა დეკორატიული ფარდაებისგან განსხვავებით, აქვს უტილიტარული დანიშნულება, ოთხი „ჯიბე“ და გამაერთიანებელი ფონი მხატვრული გამომსახველობითაც გამოირჩევა. „ოლარი“ — ორიგინალური ფორმის, ორი ნაწილისგან შემდგარი ფარდაგია: ერთი წრიული ფორმისაა, მეორე — ქვევიდან ნახევარწრედ ერტყმის. „ცისფერ ზანზალაკებში“ ორი ფერია: ძირითადი — სელისა, ლურჯი აქცენტებით ვარდულთა გულებში, აგრეთვე ვარდულებს შორის მიმოხვეული წვრილი თოკის ლურჯი ხაზი. „ლულუკაში“ შავი ურთიერთგადამკვეთი ხაზები, მიმოხვეულ-მიმოკლაკნილნი, ვარ-



დღეების გარშემო ნახევარწრე-  
ებს ავლებენ, ჩვენს მხერას წარ-  
მართავენ რიტმული სელებით და  
ვარდულების წითელი გულების  
მელერი აქცენტები ემოციური  
„შეჩერებები“ ამ მკაცრ, გეო-  
მეტრიზებულ კონსტრუქციაში,  
დეკორის სიმწყობრე და სიმეტ-  
რიულობა მახვილგონივრულად,  
მოულოდნელად და, ამავე დროს,  
ლოგაურად ირღვევა მარჯვენა  
ქვედა კუთხეში, სადაც მორიგი  
ვარდულის მაგივრად შავ-თეთრი  
ფორებიან. „ქართული მედალიონ-  
ში“ მრგვალი ფორმის ფარდაგზე  
ცენტრული სიმეტრიით არის გან-  
ლაგებული სამი „სექტორი“, რო-  
მელთა შუაში გულწითელა ვარ-  
დულებია. აქ მხატვარი ახლებურ-  
ხერხს მიმართავს — ფონი მწვა-  
ნედ შეღებილი სელია, ხოლო  
ფარდაგის შეუღებავ კიდზე ასე-  
ვე მწვანე მცირე ვარდულებია  
განლაგებული. ფარდაგის ქვემო  
ნაწილში ჩამოკონწილებული სა-

მი ზანზალაკი, მხატვრის განმარ-  
ტებით, სიმბოლურად გადმოგე-  
ცემს სამი დობილის სულიერ  
თანმიერებას, შინაგან საუბარს—  
გადაძახილს... თუკი, როგორც  
იტყვიან ხოლმე, ქორეოგრაფია  
ამოძრავებული ორნამენტია, მა-  
შინ ზანზალაკები „სოლისტებია“,  
ხოლო დანარჩენი დეკორი —  
„კორდებალეტა“.

შემდგომში, შესაძლოა, ოს-  
ტატმა ე. წ. „სიუეტური“, გა-  
მოსახულებანი, ფიგურებიანი  
ფარდაგების შექმნაც სცადოს.  
როგორი მხატვრული პრინციპიც  
არ უნდა გამოიყენოს, მისი ნა-  
მუშევრები მშვენიერი სამკაულია  
საზოგადოებრივი ინტერიერები-  
სათვის. მხატვარმა სრულიად ახა-  
ლი სიტყვა თქვა სელის ფარდა-  
გის ქსოვაში, რომლის ორიგინა-  
ლობამ და მაღალმხატვრულმა  
წიგნებმა პროფესიონალთა თუ ხე-  
ლოვნების მოყვარულთა დიდი  
ინტერესი დაიმსახურა.

## პანორამა

იხ. 112 გვ.

ტელეპროგრამამ „20/30“ გამოცა, რომ აშშ-ში სატა-  
ნურ კულტთან დაკავშირებული დანაშაულის მესამე-  
დი, ჩადენილია „შიშვე მტაღლის“ მუსიკის თაყვანის-  
მცემლების მიერ. „41 გრეივ“-ის წევრმა ამასთან და-  
კავშირებით განაცხადა, „ეს ტრაგედიააო“, მაგრამ თა-  
ვის „საშინელებათა პროგრამის“ გამო სთქვა — „ეს კო-  
მედიააო, ჩვენ კუბუბით და მიცვალებულთა ჩონჩხე-  
ბით გამოვდივართ სცენაზე, მაგრამ სრულიად არ  
განვადიდებთ მსხვერპლთშეწირვასო“.

კონცერტის დროს მოზარდები თანდათანობით იყრიან  
თავს ესტრადის ბარიერთან, ხელებით „შეშაკეულ ნიშ-  
ნებს“ გამოსახავენ, წინ და უკან რიტმულად აქიცინე-  
ვენ თავს, ვიდრე გული არ უკრავთ. ზოგიერთი გამო-  
ირბენს მთელს დაბაზუს სივრცეზე და ბრბოში შეიჭ-  
რება, რაც ძალი და ღონე აქვს. „ქმედების“ კლში-  
ნაციად ითვლება შეხტომა სცენაზე და სცენიდან  
დაბაზაში, თავით „მელმონათა“ გუნდში. იყო შემთხ-  
ვევა ფუტის ძვლის გადაშხვრევისა.

„მედეგლბა — ეს ჩემი ბიზნესია და საქმეც კარგად  
იზღის“ — ჩაპივის ნიკოლოზის ჩგუფი „მეგადესი“  
(„მეგა-სიკვიდე“) ლოს-ანჯელესის ერთ-ერთ კლუბში.  
უფრად „უტერნის“ კორესპონდენტს ერთმა გოგონამ  
უთხრა: „მე ვაღმერთებ სიკვდილის როს. ადრენა-  
ლინი წყაროსთან სჩქუფს ჩემში. ვერც კი ვგრანძობ  
რაიმე ტკივილს სხეულზე. მხოლოდ სახლში მობრუ-  
ნებულს საშინლად მტკიან თავი და სხეულიც კლ

მთლად ჩალურჯებული მაქვს. წარმოგიდგენიათ? დე-  
დაჩემს ამის არაფერი არ გაუგებია“.

სექსისა და ძალადობის განმადიდებელმა „როკ-  
მუსიკის“ გავლენამ აშშ-ის არასრულწლოვან ბავშვებ-  
ზე ისეთი შემაშფოთებელი გავლენა მოიხდო, რომ  
1981 წელს შექმნა „მუსიკალური გართობის მშობელ-  
თა ცენტრი“.

ცენტრის მოხსენებაში ხაზგასმულია, რომ სექსი,  
ძალადობა, ქალისადმი უხეში მოპყრობა და ოკულ-  
ტიზმი როკ-მუსიკის სიმღერების ჩვეულებრივ თემე-  
ბად იქცა. „ბავშვები ისედაც ზედ აწუდებიან თვით-  
დაშკვიდრების პრობლემებს, რომლებიც უფრო მეტად  
რთულდება, ეხლა როცა ისინი კაცობრიობის უველახე  
უმდებლეს სტადიაში ხედავენ“ — ამბობს ექსპერტი  
როკ-მუსიკის სფეროში, მდველი ქვე ლონი, სე-  
ციალისტთა გამოთვლით, ამერიკელი მოზარდი საშუ-  
ალოდ დღეში როკ-მუსიკის უთმობს ხუთ საათს. იმ  
მუსიკას გადასცემს 8200 ტელერადიო სადგური.

„მშობელთა ცენტრის“ აქტიური კამპანიის შემდეგ  
„ადამიანობა“ წავიდა „ხმის ჩაწერი ინდუსტრიის ამე-  
რიკული საცდაცია“. მან გამოაცხადა, რომ 10 ფირმა,  
რომლის პროდუქცია აშშ-ში გამოშვებული გრამფირფი-  
ტების და მაგნიტოფონების კასეტების 80% შეადგინს,  
ამის შემდეგ ასეთ წარწერას გაუეთებს მათ: „მშო-  
ბელთა საყურადღებოდ: აქ ნახშირია ცუდი სიტყვები“.

# შ ო პ ე ნ ი \*



შპენსი, ვისაც უმაღლესი პატივი გვაკისრია ვი-  
ოთ არტისტები „ღვთის წყალობით“, ვინც თავად ბუ-  
ნებამ გამოგვარჩია მარადიული სიღამაზის განმმარ-  
ტებლებად, ვინც არა მარტო მოვიპოვეთ, არამედ წარ-  
მოშობის უფლებითაც გვცხდა წილად ამგვარი ხეი-  
ლი, სულერთია, ჩვენი ხელი მარმარილოს ებრძვის  
თუ ბრინჯაოს, სულერთია, ფერადოვანი ფუნჯი უპ-  
ყრია მას თუ საქრთიელი, ნელნელა რომ ქრის მო-  
მავალ თაობათა ნაკვეთებს, კლავიატურაზე დაქრის თუ  
იმ ჯობს იღებს, საღამოობით მგრგვინავ ორკესტრებს  
რომ ხელმძღვანელობს, ურანიისაგან ნახესხები არ-  
ქიტექტორის ფარგალი უჯავია თუ მეღობქმენას სის-  
ხლი ამოწმობი კლამი, ცრემლით დანამული პო-  
ლიმიონის გრაფილი თუ კლიოს ჩანჯი, მომართული  
ქეშმარტიებისა და სამართლიანობის მაღალ მანჯე,  
— შოპენისაგან უნდა ვისწავლოთ ყოველივე იმის და-  
უფიქრებლად თავიდან მოშორებამ, რასაც საერთო  
არაფერი აქვს ხელოვნების მაღალ მისწრაფებებთან  
და იქითენი მივმართოთ ჩვენი მცდელობა, რაც გა-  
ცილებით უფრო ღრმა კვლას სტოვებს, ვიდრე ყო-  
ველდღიური მორიგი საზრუნავი ასევე, ჩვეს სავა-  
ლადო ეპოქაში, ჩვენივე თავის საკეთილდღეოდ უარც  
ვთქვით ყველაფერზე, რაც ღირსი არ არის ხელო-  
ვნებისა, უარი ვთქვით ყოველივე წარმავალზე, რაც  
მოკლებულია მარადიულ, იდეალურ სიღამაზეს, რო-  
მლის ნათებაც ხელოვნების მიზანია.

გავისწინოთ დორიელთა ძველთაძველი ღღვცა, რო-  
მლის უბრალო სიტყვებიც ასეთი მოკრძალებული პო-  
ეზიითაა აღსავსე: დორიელები ღმერთებს ევედრებო-  
დნენ სიყვით სიღამაზის მემშვიობით ეწყალობათ მათ-  
თვის! ნუ ვეცდებით ჩვენსკენ მოვიზიოდოთ ბრბო და  
რადაც არ უნდა დაგვიჭედს, თავი მოვაწონოთ; უფრო  
იმას ვეცდეთ, შოპენით დავტოვოთ ჩვენი გრძნო-  
ბების, ჩვენი სიყვარულის, ჩვენი ტანჯვის წეციერ  
გამოძახილი ბოლოს და ბოლოს, მივყვეთ შოპენის  
დანიტოვარ მაგალონს და საკულარ თავს მოვთხოვოთ  
ის, რაც რანგს გვანიჭებს ხელოვნების იღუმალებით  
მოცულ ქალაქში, ნუ ვეცდებით დღესვე, მომავალზე  
დაუფიქრებლად, მოვიპოვოთ მსუბუქი გვირგვინები  
— დაწვინთავებ რომ ქნებთან და სწრაფად ეძლე-  
ვიან დაწვინებას..

ასეთ გვირგვინთა ნაცვლად, დიდებით თანასწორობა  
თანამეგობრობამ შოპენს მიაჩნდა პალმის სტოვები,  
ყველაზე მშვენიერი ჯილდო, რაც კი შეიძლება სი-  
ციცხლეშივე რგებოდა არტისტს. შოპენი ენთუზიაზმს  
ბადებდა, აღტაცებას იწვევდა გაცილებით უფრო ვი-  
წრო წრეში, ვიდრე ის მუსიკალური არისტოკრატია  
იყო, რომლის სალონებსაც ზშირად ესტუმრებოდა ხო-  
ლმე. ეს წრე სახელოვანი პიროვნებებისაგან შედგე-  
ბოდა, შოპენის წინაშე ისევე რომ იხრიდნენ ქედს, რო-  
გორც სხვადასხვა ქვეუნის მეფენი, შეკრებილინი ერთ-  
ერთი მთავანის დღეობაზე; მათ იმედი ჰქონდათ შო-  
პენის ძღვევაშისილების საიდუმლოს ამოხსნისა, სურდა-  
თ დამტკარაიყვნენ მისი საუნჯის ბრწუნვალებით,  
მისი საუნჯე საოკრებებით, მისი ძალაუფლების სი-  
დიადით, მისი ნიჭის ნაყოფით. ეს პიროვნებანი სრუ-  
ლად, დამსახურებისამებრ მიაგებდნენ შოპენს პატ-  
ივს. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა მომხდარიყო სა-  
ფრანგეთში, სადაც ასეთი ტაქტი იციან სტუმრების  
გარჩევა და დაფასება.

შოპენის სასტუმრო ოთახში არაერთხელ შეხვედრ-  
იან ერთმანეთს ჭკუა-გონებით განთქმული, პარიზის  
ყველაზე უფრო სახელოვანი პიროვნებები. ოღონდ,  
ეს შეხვედრები სრულებითაც არ წარმოადგენდნენ არ-  
ტისტთა რეგულარულ თავყრილობებს, როგორებადაც  
მათ ზოგიერთი ცერემონიალურად მოწყენილი წრის  
მოცლილი წარმოსახვა ხატავს, — მსგავსი ხასიათი ამ  
შეხვედრებს არასოდეს ჰქონია: მხიარულება, გუნება,  
აღფრთოვანება, — ზუსტად დანიშნულ საათს როდი  
ენწყვეა ხოლმე პოეტს, მით უმეტეს, ჭეშმარიტ არტ-  
ისტს. ყოველი პოეტი მეტად თუ ნაკლებად იტანჯება  
„წმიდათაწმიდა სენით“, დაკრილი სიამაყითა და შე-  
მოქმედებითი ძალის მომკვიდრებელი დაკემით, მის-  
თვის აუცილებელია თავიდან მოიშოროს რინდი, დამ-  
ბლა, გააუწიოს ყრუ ტივილი, თავდავიწყებას მიეცეს  
და ფიქრერეკებით გაერთოს, რომელთა გამართვაც  
პოეტებმა დიდი ოსტატობით იციან; ეს ფიქრერეკე-  
ბი გაცოცხლებს ჭკვიანს გამვლულებს, რომლებიც შო-  
პენიდან უტყერენ რომაულ სანთლებს, წითლად მოკა-  
შაზე ბენგალურ ცეცხლს, ცეცხლოვან შადრევნებს,  
ციცხლის საშინელ, თუმცა კი უწყინარ ურჩხულს, —  
უტყერენ, ოღონდ არაფერი გაეგებათ გონების დღე-  
სასწაულებსა.

სამწუხაროდ, სიხარული და აღფრთოვანება პოეტ-  
ებსა და მხატვრებს მხოლოდ ერთმანეთთან შეხვედ-

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 10, 12, 1985 წ.

რების უამრავი უფლებათა და ისიც ყოველთვის არა მარტოა, ზოგიერთ მათგანს განაჩნა შინაგანი სისუსტეების დაძლევის ბედნიერი უნარი, შეუძლია ყოველთვის იოლად ზღოს ცხოვრებისეული ქაანი და თანაგზავრებთან ერთად დასცილოს კიდევ გზის სიძნელეებს, ანდა შეინარჩუნოს სულის სასურველი, მშვიდი სინათლე, რაც უტყვი იმედისა და ნუგუმისცემის საწინდარივით გულს უმაგრებს ყველაზე გულგატეხილებს, აღაფრთოვანებს ყველაზე სიტყვაძუნწებს, მხნობას მატებს ყველაზე გაუბედურებს, ჭერ ისევ ამ თბილ, მსუბუქ აბზისფეროში მყოფთ უნერგავს სულის თავისუფლებას, მით უფრო რომ ცხოველებს, რაც უფრო ძლიერია ცურვასტი ჩვეულებრივ სეკუნდთან, წუხილთან თუ სიბრახსთან, მაგრამ ყოველთვის სიცოცხლით სავსე, ხალისიანი ბუნების ადამიანებით საერთოდ იშვიათობაა, ისინი უმნიშვნელო უმცირესობას შეადგენენ. ხოლო იმ ადამიანთა უდიდესი უმრავლესობა, ვინც დაჯილდოებულია წარმოსახვით, ცოცხალი და განსავლი ემოციებით, ვისა და ძალა შესწევს საყოფარ შთაბეჭდილებებს სწრაფად მოუნახლოს ადეკვატური ფორმა — ყოველთვის გაურბის წესრიგს, განსაკუთრებით კი მხიარულების დროს.

შოენი აშარად და თვალშისაცემად არ მიეკუთვნებოდა არც იმით, ვინც მუდამ ქარგ გუნებაზეა, და არც იმით, ვისი აუმღერეველი სიმშვიდეც სხვებს გამბედაობას ანიჭებს და ხასიათს უხალისებს, — ის გამიბრჩეოდა პოლონური გულითაღობის თანდაყოლილი ნიჭით, რომელიც სტუმრისადმი მხოლოდ სტუმართმოყვარეობის კანონისა და ვალოს გამო ყურადღებით არ ეკაყოფილება, თავს მილიანად გაიწეებს და გიბრძანებს მთელი გულითხური სტუმარზე გადაიტანო, მხოლოდ მის სურვილებს გაუწიო ანგარიში და მხოლოდ მის გართობაზე იფიქრო. შოენთან სტუმარი მისვლა ყველას უყვარდა, ყველას სიამოვნებას ანიჭებდა მისი პიროვნული მომხიბვლელობის ფანქვდა. შოენის ჭერქვეშ სტუმრები ისე გრძნობდნენ თავს, როგორც საყოფარ სახლში. სტუმრებს შოენი მთელი ბინის სრულ ბატონ-პატრონად აქცევდა ხოლმე, თვითონაც და თავისი ავლადიღებაც მათ განკარგულებაში იყო სტუმართა სასიამოვნოდ და სამსახურიოდ განმზადებული. შოენს უსახვდრო ხელგაშლილობა ახსიათებდა, უბრალო სლავი გულის ხელგაშლილობა, ვინც კიდევ უფრო გულთიად მასპინძლობას უწევს ღარიბულ ქოში სტუმრებს, ვიდრე არაბი საყოფარ კარავში და სუფრის არასაკმარის სიმღერებს იმ მოაზრული ანდჟოლი ამართლებს, რომელიც დადებულ თავდასაც არ ავიწყლება ხოლმე თავის მოპოროვილ დარბაზეში, კოპერულად მიღირული ლხინის შემდეგ: *czym bogat, tym rad!* (რაცა მაქვს, იმითაც კმაყოფილ ვარ!) ეს თხი სიტყვა, აღბათ, ასე უნდა ითარგმნოს: „მთელი ჩემი მოკრძალებული ქონება, სტუმართა განკარგულებაშია!“ ქეშარა ცად ეროვნული ზრდილობითა და ღირსებით განსწავლული ამ სიტყვებით მიმართავს სტუმარს ყველა მასპინძელი, ვინც ძველი პოლონური ადამიანების ცერემონიალურად ფერადოვან კანონებს იცავს.

დადგენილ სტუმართმოყვარეობის წესებს, უტყუალებდნენ, თუ რა ანიჭებდა ჩვენს თავრთობლებს მადკენთან ამდენ სილადეს, ბუნებრიობას, უმუალობას. განტკირთულს ყოველგვარი სიღარისა და სიბრძნობისა, ყოველგვარი პირქუში განწყობილობისაგან. მარტოა, შოენი იშვიათად გამოიღოდა საზოგადოებაში, კიდევ უფრო იშვიათად თავად მართავდა წვეულებებს, მაგრამ, როცა მარც დავესმოდით ხოლმე თავს, შოენი ვასოყრო, მომავადოვებულ ყურადღებას იჩენდა ყოველი სტუმრის მიმართ, ერთი შეხედვით, თითქოს განსაკუთრებულად არც არავის ევლადებოდა თავს, მაგრამ ახერხებდა, ყოველი ჩვენთაგანი სწორედ მისთვის სასიამოვნო საუბრით შეეცვია, არანათვის მოელოდ პატივისცემა და ყურადღება.

დიდი ჭაფა გვირდებოდა კაცს, როგორმე რომ დიდგეძლია შოენის გარკვეული უსაკურობა, შინ რომ შეეშვი და თავისი რთალი აუღებრებინა იმ რამდენიმე მეგობრისათვის, ვინც, სწორედ მეგობრობისა და მისდამი უღრმესი პატივისცემის უფლებით, ბედვად ნენ და გიუტად სოხოვდენ ამას. ექვი არ არის, ბევრ ჩვენთაგანს ასხვს შოენის წინააღმდეგობის მიუხედავად, მის ჭერქვეშ გამართული პირველი სახელდახელო საღამო შოსე და ანტენის ქუჩაზე. შოენის ბინა, პღივლის რთალიან მდგარი რამდენიმე საწლით იყო განათებული (სხვათა შორის, ეს რთალი მასპინძელს განსაკუთრებით უყვარდა, ვერცხლოვანი, ოდნავ დაგუდული უღრმადობისა და მსუბუქი ტუშის გამო). სწორედ ამ რთალს გამოაცემინებდა შოენი ბგერებს, რომელნიც ერთ-ერთი იმ პოეტური ინსტრუმენტის ბგერებს ჩამოგვადნენ, რომანტიული გერმანიის ძველი, გამოგონებულური უნართ უხვად დაჯილდოებული ოსტატები რომ აშხადებდნენ ბროლისა და წულის გამოყენებით.

ითახის კუხუბები ბინდ-ბუნდში იყო ჩაფლული; ოთახი თითქოს მოხაზულობას კარგავდა და უსახლოყო სიბუნდეს ერწყმობდა. ბინდ-ბუნდში მოთვლილი შალითებიანი ავეჯის სილუეტები კრთოდა; ეს სილუეტები უცნაურ აჩრდილებს ჰგავდნენ, რთალის ხმით გამოზმუნებულს. საწლიების შუი პარკეტზე ეცემოდა, მერე იქიდან ტალღებად მიდიოდა და ბუხრის ცეცხლს უერთდებოდა, ბუხრიდან მოულოდნელად გამოვადნილი ალის ნარინჯისფერი, მოყვდა და მკერვი ენები კი ცნობისმოყვარე ჭურჭებს აოხნებდნენ კაცს, შობილური შეტყუებულის მოსამუნება მოსულით. ითახში, რთალის მახლობლად, ერთადერთი პორტრეტები ეკიდა ერთეულზე. შოენის მეგობარი და თავიანისცემელი კაინისისა, ვინც აშქარად პირად ენსწრებოდა ჩვენს თავრთობას; ეს პორტრეტი თითქოს საიბისოდ იყო მოწოდებული, მარადვამს რომ ესმინა ამ მომღერალი, მუქართი ალავსე, მვენსარკ, მარგვინავი, მოწურჩულე, ინსტრუმენტის კლავისაზე ვე დაშვლარი ბგერების მიქცევა-მოქცევისათვის. ღირსშესანიშნავი შემთხვევითობის წყალობით, პორტრეტის შუის ზედაპირი მხოლოდ გრაფინია დ'აგუსის სახის მშვენიერ ფავლს ირყვავდა, მხადვარას ფუჭით უკვე არაერთხელ აღბეჭდილსა და იმხანად ახლად გრაფიკრებულს მისი ნატივი კალმის თაყვანისცემულია გასაბარად.

რთალის მახლობლად, განათებულ სივრცეში, რამდენიმე სახელმოხუციკო პიროვნებას მოყვარა თავი. პაინე, ეს ყველაზე მკმუნვარე იუმორისტი, თანამო-

როცა უფრო ახლოს ეცნობი შოენის სამშობლოში  
1. იგულისხმება თავად ფ. ლისტის პორტრეტი.



მის უღრმეს ინტერესით უდგებდა ყურს ყოველივე იმას, რასაც შოპენი დადილობით მოცული ქვეყნის შესახებ ყვებოდა; ამ ქვეყნის ხშირი სტუმარი იყო ჰაინეს ფანტაზიაც, იმასაც გვეხსნა საკვირვალ ოცნებათა ნაყოფი; შოპენი და ჰაინე უნიკუვლო, წამსვე უყვებოდნენ ერთმანეთს. მუსიკოსი წარმატება ნაამბობით პასუხობდა პოეტის ჩურჩულოთ დასმულ კითხვებს ამ უცნობი ქვეყნების, იქაური ახალი ამბების შესახებ; პოეტს სურდა „მოთხოვნი ნიმიფის“ თავდადასვლის გაგება, ანტიტრუმფალი. ისევე მხიარული კვლევებით მალავდა მწვანე კულულებს ვერცხლისფერი ლტეჩკის ქვეშ თუ არა? ჰაინემ კარგად უწუროდა იქაური ავან-განენი, გაღანტურ თავგადასავალია ქრონიკა და ცდომილი დაღუფსტებინა; „კლავინდებურად ავიწროვებდა თუ არა ზღვათა თერაწვერა და მეფე თავისი სასაცილო სიყვარულით ცელსა და დაუმორჩილებელ ნაიდას“? მან კარგად იცნა ყველა ცნობილი ფერია, ყველაფერი, რისი ნახვაც იმ მხარშია შესასძლებელი და მუსიკოსს ეკითხებოდა: „ისევ ძველებურად ამაყი ცეცხლით ანათებენ ვარდები? ისევ ისე პარპონიულად ჩურჩულებენ ხეები შივარის უქუქო?“

შოპენი კი პასუხობდა და პასუხობდა. მერე, ზეციერ სამშობლოს ხიბლზე ხანგრძლივი, მეგობრული საუბრის შემდეგ, ორივე სვლიანად დადგნა, ორივეს შემოაწავა მიწური სამშობლოზე ნაღველი; ეს ნაღველი მათში ჰაინესაც ძლიერ სტანჯავდა, ისე ძლიერ, თავს „გემი-არჩილის“ პოლანდიელ კაპიტანს ადარებდა, არმედიც, თავის ეციათან ერთად, სამარადისოდ იყო ზღვათა ყინულოვან ტალღებში სახეტიალოდ განწირული და „ამაოდ იცნებებდა შობილოურ სუნელ-სანელებლებზე, ტიტებზე და სუმბულზე, ზვარათლის ჩიბუხებზე და ჩინური ფაფურის თფუშებზე...“ „ამსტერდამი! ჩემი ამსტერდამი! მეღირსება... ამსტერდამის ნახვა როდისმე!“ — შესძახებდა ხოლმე კაპიტანი, როცა ქარშებო აღმუფლებოდა გემსართავებში და გემსაც ნაფოტოვით აქეთ-იქით მიახლიდა ავირთებულ ტალღებს. „— მე მესმის — თქვა ჰაინემ. — ის საშინელი ტვივლი, რაჟამ ბედულ კულმართ კაპიტანს ერთხელ აკიშვიანა; „ამსტერდამში რომ დამბარუნა, უშაღ ქვის ტუმბოდ ვიქცეოდი მისი ერთიერთი ქუჩის კუთხეში, ვიდრე ხელახლა ვისურვებდი კიქვან წამოსვლასო.“ საბრალო ვან დერ დევინი!... ამსტერდამი მისთვის იდუმალ იყო!“

ჰაინეს ზიანდა, ყველაფერი მშვენივრად მესმის, რაც განიცხადდა და გადართანა „საბრალო ვან დერ დევინი“ ოკეანეში საშინელი და განსუწვევებელი ხტიალის ვაშლის, როცა ოკეანე თავისი კლანჭებით ჩაბღუჯავდა ხოლმე მისი ზომადის მაგარ ფსკერს და უხილავი დუთხი ამაღდა, მამაც მუწლავურს კი ვერა დევერ მოეხერხებინა ამ დღუხის ბავიკების შივან და გადაჭარბა. როცა სატირფოსი პოეტს კარგ გონებაზე გახლდათ, ხშირად გვიამბობდა ხოლმე ამ ბედუქუმართი, წყუელი გემის უბედური მუწლავურების მწუხარებაზე, იმედზე, სასოწარკვეთასა და ტანჯავზე, რადგან პოეტთან გამოკერებულ უნიღნას არაერთხელ აუყვანა: ამ გემზე თავად ჰაინემ, ბევრჯერ ყოფილა იგი უნიღნას მარჯნის ტყის, მისი სადაფის დარბაზების სტუმარი; ხოლო როცა ჩვეულებრივზე უფრო პირქუში სედლიანი და ბრაზმორთული იღვიძებდა ხოლმე, უნ-

დანა სედის გასაკრავებლად ისეთ სანახაობას სთავაზობდა, მართლაც დირსი რომ იყო მისი ფანტაზია; ჰაინე ხომ ისეთ სიოკრებებზე ოცნებობდა, უქუქოლო რომ იქნებოდა თით უნიღნას სამუფრთხველში! ამ მარადილოდ ჩოქადილი ჰაინე და შტრენსკისკამად მიგზაურობდნენ — პოლუსებთანაც, სადაც ჩრდილოეთის ცილი, გრძელ დამთა ბრწყინვალე სტუმარი, თავის ფართო მოსახსნას ნიითრებს უნაღველებს ტიტანურ დალოქტილებში; ტრაპიკებთანაც, სადაც ხანწილად ბინდ-ბუნდის უამს ზოდიქალური შუქი ენითოქმედი ნათებით ენაცვლებდა მცხუნვარე მზის მწველ სივებში, პოეტმა და მუსიკოსმა თავბრუდამხვევი სისწრაფით ის განეღებდა გაღლახებს, სადაც სიციცხელ შეზღუდულია, და სხვებიც, სადაც საერთოდ არაა სიციცხელი; გზადგზა ციურ თანაფარცვლავლითა ამოცნობაც ისწავლებს, გზას რომ უღვიწვებენ ტანჯულ მუწვარებში, რომელიც დადამიწის ზურგზე არცერთი ნავსაუფლელი აჯარ ელღვებით, საქემოღველი კიჩოს დაქრობილინ, ავირთებოდნენ თანავარცვლავლებს. — ჩრდილოეთის დიდებულად დამავიკრებებელი დათვიბიდან დაწეულები, ბრწყინვალე სამხრეთის ჭვრამდე, რომლის იქეთაც, ზემოთაც და ქვემოთაც, ანტარქტიდის უდაბნო გადაჭიმულია და თვლი ველარაფერს ხედვას უცოდვანო ოკეანებზე გადაჭრულ, უკარიელსა და უფარცვლავლიცაზე, ზოგჯერ მეგობრები დიდხანს უცქერდნენ ხოლმე ვარცხლავიკვენასაც, ამ ციურ ციციანთელებს წვიმას... შესცქეროდნენ თავის ნებაზე მქროლავ კომეტებსაც, შიშის ძრწოლას რომ იწვევენ არაჩვეულებრივი ბრწყინვალეობით, არადა, სინამდვილე, გზახანუელი და მარტოსულინი, მხოლოდ საბრალონი და სრულიად უწინარესი არიან... თვალს ადევნებდნენ აღდებარასაც, შორეულ მსათობს, რომელიც დედამიწასთან მოახლოებებს ვერ ბედვას, მაგრამ პირქუშ, მტრულ მტრას ჰაინე წუითაც არ აცილებს... ლა-ფერადოვან პლავადებს, რომელნიც მათი დანახვის მოსურნე, დაბნულად აღმანიებს, მეგობრულსა და ბაშმვიდებელ შუქს უგზავნიან იდუმალ აღქმასავით!

ყველაფერი ეს, მრავალწეროვანი, ყოველ განედზე განსვავილებული სახით წარმოსდგებოდა ჰაინეს თვალწინ! ბუნდოვანი სიმბოლოების მუშევიობით პოეტს სხვა ხილვათა შესახებაც გვიამბობდა; როგორ ესწრებოდა არიოლიდას საშინელ კავალკას, როგორ სტუმრობდა ტუის შეფის კარზე, როგორ სწევებდა ვაშლებს პესპერიდების ბაღში, როგორ უბრალოდ დაბიჭებდა იმ სანახებში, სადაც ჟვეულებიც მოყვდები ფეხის დადგმა აჭრამული აქვთ, თუკი, რა თქმა უნდა, ფერია ამ მფარველობით, ბოროტი ძალისაგან არ იცავთ და მდიდრულად არ ასარქვებთ ჭადოსნური სკოვირადან. ჰაინე ხშირად უამბობდა შოპენს თავის უმოზნო ექსკურსიებზე ფანტასტიკის სამეფოში, შოპენი კი მის მონათხრობს იმეორებდა, თავისებურად ასხვავებრებდა, ახალ სიციცხლეს ანიჭებდა, — და ჰაინეც ისეთი ინტერესით უსმენდა შოპენს, ჩვენ საცხელი ვაფრუდებოლით.

წენოთ ხსენებულ საღამოს ჰაინეს გვერდით მიეგრებოდა იქდა, ვისი მისამართითაც უკვე დადი ხანია ამოწურულია აღბაკების გამოშტატული შორისდებულ მთელი მარაგი. პარპონიის სფეროში ციცილოური წუობების ფუქმდებლებს, შეეძლო საათობით დამტკბარიყო, საათობით ეხმინა არახტეების ყოველი

დეტალიზაციის, რომელიც გამჭვირვალე მაქმანივით ერთმანეთს გარს შოვნის იმპოვიზაციებს.

მოშორებით ადრეულ ნური იქდა, კეთილშობილი, მგზნებზე და, ამავე დროს, მკაცრი მხატვარი, ჭეშმარიტი კათოლიკე, ლამის ასევე, ნური შუა საუკუნეების დარინდელი ოსტატის დაფინანსებით ოცნებობდა მომავალში ხელოვნების აღორძინებაზე, ხელოვნების წინადა, შეუბღალავი სილამაზის სრულად გამოვლენაზე, სიცოცხლის ბოლო წლებში მან უარა თქვა დადამტკბობაზე საკუთარი ტალანტი, არ ისურვა ნაკლებად ამალბებული, ანდა ზედამიერული გრძნობებით განსწავლული სტენების აღწერა და თავი შთიანად მიუძღვნა ჭეშმარიტი ხელოვნების სამსახურს, რასაც უმარცხად და მგზნებლად სცემდა პატვის; ხელოვნებასა და ხელოვნების მრავალფეროვან გამოვლენებებში ის მუდამ სიწმინდეს ხედავდა და ამ სიწმინდის მეშვეობით სურდა გარდაეყვანა სილამაზე სიმართლის ბრწყინვალეად. ნურის ფარულად ღრღინა მელანქოლიური ღტოლვა მშვენიერებისაკენ; მის მარმარილოსტრუქტურულ შუბლზე თითქმის უწყვე დაფინილიყო საბედნიერო ჩრდილი, რომლის მინიშნულობასაც სასოწარკვეთის აფეთქება ძალიან გვიან ამცნობს ხოლმე აღმზანებს, საოცრად ცნობისმოყვარეებს გულის საიდუმლოებებისადმი და საოცრადვე უუნაროებს ამ საიდუმლოთა ამოხსნისას.

ჩვენს შორის იყო გილერცი; მისი ტალანტი რაღაცით ენათესავებოდა იმდროინდელ ნოვატორთა, განსაკუთრებით კი მენდელსონის ტალანტს. გილერციას ხშირად ვიკრიბებოდი ხოლმე. მამის ის რამდენიმე მინიშნულთან ნაწარმოებს ამხადებდა და პირველ მათგანს მალევე გამოაქვეყნა კიდევ — შესანიშნავი ორატორია „იერუსალიმის დაქცევა“; გილერს უკვე დაწერილი ჰქონდა საფორტეპიანო პიესები: „ფანტომები“, „ოცნებანი“, და მეიერბერისადმი მიძღვნილი საფორტეპიანო ეტიუდი. ეს იყო ძლიერი, ნახტოს თვალსაზრისით დასარტყლებული ესკიზები, შუქისა და ჩრდილის პატარა პოემები, რომელნიც ფერწერულ პეიზაჟთა ეტიუდებს ჰგავდნენ — ერთადერთი ხით, მანანის ნათესების ვიწრო ზოლით, ტყის ყვავილებითა თუ წყაღუნეარებებით. ამ ნაწარმოებებს თმაცვ ერთადერთი ჰქონდათ — ავტორის მიერ ბედნიერად აღმოჩენილი და ფართოდ, ყოველმხრივ დაუშვავებული.

ევე დელაპარა, იმდროინდელი რომანტიკული სკოლის რუმენსი, გაოცებული და მოქადაგებული იყო საოცარი ხილვებით, რომელთაც ისე საგრძობლად გაეცხოთ პაერი, გეგონებოდა მათი შრიტურაცი კი მესმისო. ნეტავ თუ ფიქრობდა, როგორი კალიტრა, როგორი ფუნჯი, როგორი ტილო აქობდა, ჩემი ხელოვნების წყალობით ამ ხილვებს სიცოცხლე რომ მივანეყო? იქნებ ვარაუდობდა. არაქნეს მოქსოვილი ტილოს, ფერის ნაწარმებისაგან შეერული ფუნჯისა და ცისარტყელასაგან ნახეხები საღვავებით სავსე პალიტრის მოძინა და მკვირდებო? ნეტავ თუ გაუღიმა გუნებაში თავის ვარაუდს, აქ იქნებ შთიანად მიენდო ამ ვარაუდის გამოწვევით შთაბეჭდილებას, იმგვარივე ღტოლვით, რასაც ზოგჯერ განიცდიან ხოლმე დიდი ნიჭით დაკვირვებული პიროვნებები, მათგან, სრულიად განსხვავებული აღმზანების მიმართ?

ჩვენს შორის იყო ფიგონა და ღრმად მოხუცებული

ნემცივიკი, დამსწრეთა შორის სიკვდილთან ტახტთა ყველაზე ახლოს მდგომი; მღუმარედ, პარკეტზე სერაოზულობით, მარმარილოს ქანდაკებასავით უძრავად უსმენდა შოვნს და თითქმის სავსებით განსტორიული სიმღერების „გამოხახილი ენოლდა ამ მრავალჭირნაჟელ და ბევის მომსწერ მოხუცს. პოლონელი ბარდის აგრერიგად მოუღარულ სტრიკონებში მოისმობდა იარაღის ეღარუნცი, გამარჯვებულთა სიმღერაც, სადღესასწაულო ჰიმნებიც, ღირსეულ ტუვთა ჩივილიც, დაღუპულ გმირთა სადღებლად აღვლენილი ხობაც... მახსოვრებაში ცოცხლდებობდა გრძილე ჭაჭიე დიდიე საქმეობა, გამარჯვებებისა, მეფეებისა, დედოფლებისა, მეტმანებისა... და მოხუცისთვისაც აწეო ილუზიად იქცეოდა, ხოლო გარდასულ დღეთა აჩრდილები სიცოცხლეს იბრუნებდნენ — ისეთი ძალით ცოცხლდებოდნენ და თვალსაჩინოვდებოდნენ ეს აჩრდილები შოვნის ხელოვნების ჭადოქრობის წყალობით!

მოშორებით, ყველასაგან განცალკევებულად, კოპემბერული და მღუმარე მიცივიების უძრავი სილუეტი იყვებოდა. ჩრდილოელ დანტეს კვლავ იმედოვნებოდა უცხოობის მარილი, ხოლო მისი კიბეთა საფეხურები — მეტმებლად ციკაბო!“. ამაღ ცილოდდა შოვნე განხვინების მისთვის გრავინა და ვალდებოდა. ეს კონარე თითქმის ყურე იყო ბეგერებისადმი და მხოლოდ მისი იქ ყოფნა ადასტურებდა, მართლა რომ ენობდა ამ ბეგრების მიწიწილობა. მეტის მოთხოვნის უფლება კი, როგორც თვითონაც სავესებით სამართლიანად ფიქრობდა მისგან არავის ჰქონდა!

სავარძელში ჩაფლული, მაგაღზე მღაჯნამოდებული ფ. სანდი ყურადღებით უსმენდა მუსიკას, მორჩილად მინდობილ ბეგრათა მეუფებას. ამ ბეგრებს მოლიანად ეპასუხებოდა მისი ცეცხლოვანი გენი, დაჯილდოვებული მხოლოდ რჩეული ბუნების ადამიანთათვის დაშახასიებელი იშვიათი უნარით, რაც ხელოვნებასა და ბუნების ნებისმიერ მოვლენაში მშვენიერების აღმოჩენას გულისხმობს. იქნებ ეს უნარი ნათელმზღვის ერთერთი სახეც იყო, რასაც სხვადასხვა ხალხები ზეგარდმო შთაგონებულ ქალებს მიაწერენ? ამ ქალთა მაგაური შვერა ნებისმიერ ქერქში, ნებისმიერ საფარველში, ნებისმიერ უღუმ გარსში ატანს და მათი გონების თვალწინ ჭერც უცნობი სახით წარსდგება პოეტის სულო, წარმოინდობა დღეალი მხატვრისა, საგანგებოდ დამალული თავად მხატვრის მიერ ბეგრათა ნიავარსი თუ საღვებათა ფენებში, მარმარილოს ღარბებსა თუ გრანიტის ზახებში, სტროფების ფარული რიტმისა თუ დრამის შმაგი შეძახილებების მიღმა. ამ უნარით დაკვირვებულთა უმრავლესობა მხოლოდ ბუნდუნვან გრძნობს საკუთარ ძალას. ამ უნარის უმაღლესი გამოვლინება მისნობის ნიჭია, წარსულის ამოცნობა და მომავლის განჭვრეტა. ეს უნარი, გაცილებით უფრო იშვიათი, ვიდრე ჩვეულებრივ ჰგონილი ხოლმე, ათავისრულებს განსაკუთრებული ბუნების აღმზანებს, თავის ორკულებს, ტექნიკური ცოდნის ტვირთისაგან, იმათ რომ ამომცნებს, ვინც ეზოტერიული სფეროებისაკენ მიისწრაფვის და მამინათვე აღწევს მწვერვალებს, ოღონდ არა ანალიტიკური ცოდნის საიდუმლოებათა შესწავლის გზით, არამედ ბუნებისა და ხელოვნების საოცარი სინთეზებთან ხშირი ურთიერთობის წყალობით.

სწორედ ბუნებასთან მუდმივი ურთიერთობის ჩვევა, ეს უმთავრესი ღირსება და სიდიადე სოფლური ცხოვრების უაღრესი, შეადგენს ბუნების ხიბლსა და მასთან ერთად ხელოვნების, ხაზების, ბგერების, ფერების, ქუთხილისა და ჩქამის, საშინელებისა და ტკბობის უსასრულო მარმონის საიდუმლოს ამონისსი უმთავრესი პირობას. თუ ყველა სიროულია და ყოველგვარი საიდუმლოებების მიუხედავად, მაინც გავხედავთ ამ განსაკვირვებელი წინააღმდეგობების ერთმანეთის კვლევას, ზოგჯერ შეიძლება ვიპოვოთ კიდევ გასაღები ამ ანალოგიებისა, შესაბამისობებისა, ჩვენი განცდებისა და გრძნობების ურთიერთკავშირისა; შეიძლება აღმოვაჩინოთ ფარული ძაფები, რომელნიც აკავშირებენ მოჩვენებით განსხვავებებს, შეიძლება ვიპოვოთ იგივეობა წინააღმდეგობებში, ექვივალენტურობა დაპირისპირებაში, — ისევე, როგორც მეორეს მხრივ, შეიძლება დავინახოთ ვიწრო, მაგრამ გადაუღებავი უფსკრულები, იმათი გამოთვავი, რისი დანიშნულებაც დაახლოვებაა და არა შერწყმა, დამსხვავება და არა გაიგივება. განთიადისას იმ ჩურჩულის გაგონება, რომლითაც ბუნება თავის რჩეულებს საუთარ საიდუმლოებებს ამცნობს ხოლმე — სოცეტის ერთგობი პერროგატიაა. კიდევ უფრო დიდი მადლია, ბუნებისაგან იმის შესწავლა, თუ როგორ უნდა ჩასწვდე ადამიანის ფეხს, მაშინ როცა ისიც, ადამიანიც, თავის მხრივ ქმნის, როცა სხვადასხვაგვარ ქმნილებებში, ბუნების მსგავსად, ისიც იყენებს ქუთხილსა და ჩქამსაც, საშინელებსაც და ტკბობასაც: ამ მადლს პოეტო-ქალი ორმავე უფლების ძალით ფლობს — თავისი გულისა და თავისი გენიის ინტუიციით.

როცა უკვე ვახსენეთ მისი სახელი, ვისმა ენერგიულმა პიროვნებამაც და ვისმა განსაცვიფრებელმა მომზიზღავებამაც დაატყვევეს შოპენის სუსტი და ნაწი არსება, ჩაუნერგეს ისეთივე დამღებუელი აღბაცება, როგორი დამღებუელიცა ახალი დღიონი ძველთხიერათვის — ღარ შეუფლებები სხვა არდილთა გამოზიზღობას წარსულიდან, სადაც ამდენი ბუნდოვანი სახე ირება, ამდენ უანგარიშო სიმპათიას, საექვიო ჩანათქერს, გაკრთებულ იმედს მოუყარია თავი, სადაც ყოველ ჩვენთანავე შეუძლია კვლავ დაინახოს საბედისწერო გრძნობის ანარეკლი რას იზამ! ეპოქაში, სადაც შემთხვევით მოიყარა თავი მაღალი სულისა და ნათელი გონების რამდენიმე ადამიანმა და სადაც უამრავი ინიტერესი, მიღრედილება, მისწრაფება, ლტოლვა, ვნება ეჩახებოდა ერთმანეთს, განა ბევრს გაჩნდა საიმისოდ საკმარისი სასიცოცხლო ძალა, რათა დაპირისპირებოდა სიკვდილის ძალებს, რომელნიც ისევე ეხვევიან გარს ნებისმიერი იდეის, ნებისმიერი გრძნობის აკვანს, როგორც ნებისმიერ ინდივიდუალობას?.. განა ბევრი მოიძებნება მებ-ნაკლებად ხანმოკლე ისეთი წაში, როცა უიოდურესი სივდის გამოზიზღებელი სიტყვები — „ბედნიერია, ვინც მოკვდა, ხოლო ის ვინც არ დაბადებულა, კიდევ უფრო ბედნიერიაო“ — შეუფერებლად გახმანდებოდა? უამრავი გრძნობიდან, მძღვარად რომ ამკერებენ კეთილშობილურ გულებს, განა რამდენი მოიხანება ისეთი, ერთხელ მაინც არ ეწწნის ამგვარი წყევლი?

განა ვინმე მაინც შესძლებს მკვდრითი აღდგომის შემდეგ (მიცვეჩიის თვითკველივით, სიყვარულის გამო რომ მოიკლა თავი და შერე, მიცვლებული დაღეს, ისევ დაბრუნდა ამქვეყნად, რათა ერთხელ დევ გადაეტანა ცხოვრებისეული ტანჯვა-წამება) დაუწულებდებოდა, დაუსახიარებელი, გაუწამები დაუბრუნდეს სამწეოს, პირველყოფილი სილამაზითა და შეუბღალავი სულით?

განა რამდენი მოიძებნება საიქიოს პირქუშ მოციქულთაგან ისეთი, ვისი პირველყოფილი სილამაზისა და სულიერი სიწმინდისა მწიქიერი სიცოცხლის დროს იმგვარად მომპალოებელი ძალა ექნებოდა, გარდაცვალებისა და აღსრულების მერე აღარავის რომ გასჩენოდა შიში, ვითოვე ამ ადამიანთა ხსოვნაზე იმათაც თქვან უარი, ვისი სიხარულისა და ტანჯვის საგნსაც სიცოცხლეში შეადგენდნენ? განა საქირო არ განდგება საფლავთა აღწერის ჩატარება, მიცვლებული რიგირიგირი გამომზობა და მათთვის ანგარიშის მოითხვა გულთა ამ სამყაროში ჩადენილი ავისა თუ კარგის გამო, სამყაროში, სადაც ოდესღაც თვადაც თვისუფლად დაბოჭებდნენ, სადაც მათი გულნიც მუფრებდნენ, ამ სამყარო გამალამაზებელი, შემპარქუნიებელი, გამანათებელი თუ გამაპარტახებელი თავიანი სურვილისა მიხედვით?

ადამიანთა ჭგუფებისა, რომლის ყოველი წევრიც უამრავი ხალხის უფარადებას იპურობდა და საკუთარ სინდისზე უდიდეს სასუხისმგებლობას გრძნობდა, მხოლოდ ერთმა არ დაკარგა უწმინდესი ბუნებრივი მომზიზღველობა, რაც სხვა დანარჩენებსაც აერთიანებდა მის გარშემო; მხოლოდ ერთმა არ დაანება დავიწყებას მანათობელი ლამპის ჩაქრობა, მხოლოდ მან დატოვა ყოველგვარი ხინჯისა და საყვედურისაგან შეუბღალავი მოგონება და თავისი მაღალი მისწრაფებისა და საოცარი ხიბლის ურყევი მონაპოვარი უანდერძა ხელოვნებას. მოდიო, ჩვენც ვაღიაროთ ეს პიროვნება ერთერთ იმ რჩეულ ადამიანად, ვის არსებობასაც ხალხური პოეზია ადასტურებს, თავისი ურყევი რწმენით კეთილი გენიებისადმი. ხალხური პოეზიის ამ რწმენას, რომელიც ადამიანთათვის კეთილისმყოფელ არსებებს, ჩვეულებრივთან შედარებით, გაცილებით უფრო მაღალ ბუნებას მიაწერს, შესანიშნავად განამტკიცებს დიდი იტალიელი პოეტოც, ვისი აზრითაც, გენიოსს „აზის ძღვევამოსილი ბექედი ღვთაებრივობისა“ (წანძონი). მოდიო, ჩვენც მუხლი მოუყაროთ ყველა იმათ წინაშე, ვინც ამგვარი ბექედითა დაღდასმული; განსაკუთრებული, უნაწესი მოკრძალებით კი იმათ მივავთო პატივი, ვინც, შოპენით, თავის უწუნაესობას საიმისოდ იყენებდა, უმშვენიერესი გრძნობები რომ გაეცოცხლებინა და გამოეხატა.

თარგმნა ზაზა ზილასამა.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

# საქართველოში ადგილობრივი

## იატაკის მოზაიკების კომპოზიციური ევოლუცია

მანანა ოდიშელი

ფერადი კენჭებით შესრულებული დეკორით უძველესი დროიდან აფორმებდნენ ნივთებსა თუ შენობათა ნაწილებს. მოზაიკურმა ხელოვნებამ ნამდვილ აყვავებას ანტიკურ ხანაში მიაღწია. საბერძნეთში სრულად იქნა გამოყენებული ამ ტექნიკის მონუმენტურ-დეკორატიული შესაძლებლობები და მიღწეულ იქნა მისი ჰარმონიული სინთეზი არქიტექტურასთან. მოზაიკური ხელოვნება სპეციფიკურია. იგი შეიცავს როგორც შემოქმედებით, ისე მკაფიო ხელოსნურ ნიშნებს. გამოყენებით ხელოვნებაში მოზაიკის ძირითად სტილისტურ ნიშნებს განსაზღვრავდა ფერწერის გაბატონებული სტილი. ადრეული ბერძნული მოზაიკები მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებენ კერამიკულ მოხატულობასთან. ვიდრე მონუმენტური ფერწერის ნიმუშებთან. ელინისტურ ხანაში მოზაიკური ტექნიკა ფართო მასშტაბით ვრცელდება. დადასტურებულია მრავალი მოზაიკური სახელოსნო, იქმნებოდა განსხვავებული სკოლები. პელაში, პალესტინაში, პომპეუსა და ჰერკულანუმში აღმოჩენილი მოზაიკური ნიმუშები აშკარად კლასიკური ბერძნული მონუმენტური ფერწერის საუკეთესო ტრადიციებზეა შექმნილი. ამიტომ მოზაიკათა შესწავლას გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ანტიკური მონუმენტური და დაზგური ფერწერის განვითარების ზოგადი თვისებების აღსადგენადაც.

მოზაიკური ძეგლების იდენტიფიკაციის და ქრონოლოგიის კვლევისათვის გარკვეულ სირთულეს ქმნის მათი აწყობა შემუშავებული შაბლონების მიხედვით. არსებობდა

ნიმუშთა წიგნები, რომლებსაც საუყუნეების მანძილზე იყენებდნენ. მცირე ზომის ემბლემატები მზადდებოდა სპეციალურ სახელოსნოებში და იგზავნებოდა მოთხოვნის ადგილას. გავრცელებული იყო მუყაოზე გამოსახული ცნობილი ნახატები. იატაკის მოზაიკებში ფერწერული ორიგინალი ნაკლები სიზუსტით აისახებოდა, რადგან იგი უნდა მორგებოდა განსაზღვრულ ადგილს. ამიტომ მთელი სცენა სექციებად იყოფოდა, ხდებოდა ცალკეულ ფიგურათა გადანაცვლება. ხშირად გვხვდება ერთი და იგივე მიმოლოგიური სუჟეტის სხვადასხვა ვერსიის კომბინაციები და ტრანსფორმაცია. ასე რომ, მოზაიკის ოსტატს განსხვავებული ნიმუშებიდან არჩევს შესაძლებლობა ჰქონდა თავისი დროის გემოვნების, დამკვეთის სურვილისა და საკუთარი შესაძლებლობების მიხედვით. სანიმუშო მუყაოები და ორნამენტის წიგნები მოგზაურობდნენ, ამიტომ გეოგრაფიულად დაშორებულ ადგილებში ხშირად გვხვდება მსგავსი იკონოგრაფიული და დეკორატიული ნიშნები. ასევე მოგზაურობდნენ მოზაიკის ოსტატებიც. შესაძლოა, ჰქონდა რანგის ოსტატები პროვინციულ ქალაქებში მკვიდრდებოდნენ და აარსებდნენ ახალ ლოკალურ სკოლებს.

მოზაიკური ნიმუშების დასათარიღებლად აუცილებელია მისი თანხლები არქეოლოგიური მასალის გაცნობა. ყურადღება უნდა მიექცეს ტექნიკურ და სტილისტურ ევოლუციას, დეკორის ტიპებს და იატაკის საერთო კომპოზიციურ პრინციპებს. ლოკალური რეგიონების მოზაიკების ისტორიის გათვალის-

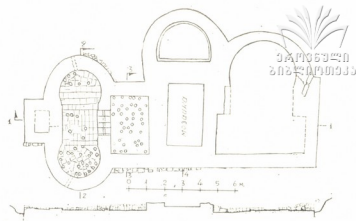


წინება აუცილებელია ანტიკური მოზაიკური ხელოვნების საერთო სურათის დადგენისათვის. მაშინაც კი, როდესაც მოზაიკის ოსტატი ზუსტად იმეორებს რაიმე აღრეულ ნიმუშს, ნაწარმოების დაკვირვებული ანალიზის შედეგად მიიკვლევა მისი ქრონოლოგიური ნიშნები კომპოზიციური, იკონოგრაფიული, სიერცობრივი და სხვა სტილისტური ნიშნების ერთობლივი შეჯერებით.

წინამდებარე გამოკვლევა ეძღვნება საქართველოში აღმოჩენილი მოზაიკების კომპოზიციური თავისებურებებისა და საერთო პრინციპების დადგენას. დღესდღეობით აღმოჩენილია სამი კომპლექსი მოზაიკის იატაკიანი დეკორით: ძალისში, შუხუთსა და ბიჭვინთაში. ისინი ქრონოლოგიურად ერთმანეთისაგან დაშორებული. საქართველოში თითოეული ძველი გარკვეული ეტაპის ერთადერთი ნიმუშია, ამიტომ შევეცდებით მათი კომპოზიციური ორგანიზების პრინციპები დავადგინოთ მსოფლიოს სხვა ძველების ევოლუციის საერთო სურათის გათვალისწინებით. რა თქმა უნდა, იატაკის მოზაიკების განვითარების ხაზი არ არის სწორხაზოვანი და საყოველთაო. მასზე ძლიერ გავლენას ახდენს ადგილობრივი ტრადიციები და გამოყენებული შაბლონების ტიპები. ამიტომ პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ცალკეული რეგიონების ძველთა ყურადღებით შესწავლას საერთო ევოლუციაში მათი როლის აღსანიშნავად.

რომის ჩრდილოეთ პროვინციების იატაკის მოზაიკების ნიმუშების კომპოზიციური პრინციპები დადგენილია მკვლევარ პარლასკას მიერ; კარგად არის შესწავლილი ანტიოქიის მრავალრიცხოვანი მასალა დროთა ლევის მიერ; გვიანანტიკური მოზაიკების კომპოზიციითაა შუა საუკუნეების სტილისაგან გარდამავალი საფეხურის შესწავლას ეძღვნება ე. კიტცინგერისა და ი. ლავინის მეტად საყურადღებო შრომები.

საქართველოს მოზაიკებიდან ჩვენ შევარჩიეთ სამი დასრულებული კომპოზიციით: 1. ძალისის ე. წ. „ტაძარ-სასახლის“ მოზაიკა, რომელიც II საუკუნითაა დათარიღებული არქეოლოგ ა. ბოხოჩაძის მიერ; 2. შუხუთის აბანოს გეომეტრიული ტიპის მოზაიკური იატაკი, რომელსაც პ. ზაქარაია და ე. ლექვინაძე IV ს-ით ათარიღებენ, და 3. ბიჭ-



შუხუთის აბანოს გეგმა

ვინთის პანო „შადრეკანი ირმებით“, რომელსაც ლ. მაცულევიჩი აღრეული V ს-ით ათარიღებს, ხოლო ლ. შერვაშიძე V ს-ის ბოლოს და VI ს-ის დასაწყისის ძველად მიიჩნევს.

რადგან ძალისის მოზაიკა ჯერ არ არის შესწავლილი იკონოგრაფიული და სტილისტური თვალსაზრისით, საჭიროდ მიგვაჩნია მას უფრო ვრცლად შევეხოთ.

დაიბაზი, რომელსაც დიონისესა და არიანდეს გამოსახულებიანი მოზაიკური იატაკი ამშვენებს, მართკუთხაა ზომებით 8,1×6მ. რგი აღმოსავლეთით კარებით უკავშირდება აბანოს აპოდოტერიუმს, რომელიც რომაულ ამფილატურ აბანოს უერთდება. დასავლეთიდან მას რამდენიმე დიდი სენაკი ემოჭნება. სამხრეთ მხარეს ყოფილა ეზო, რომელშიც გადის დარბაზის ცენტრალური შესასვლელი. დარბაზის ტაძრად მიჩნევა არ გვეჩვენება დასაბუთებულად. ის ფაქტი, რომ მას მცირე ზომის აბანო ახლავს, აშკარად მიუთითებს, რომ კომპლექსი ერთი პიროვნების საკუთრება უნდა ყოფილიყო და იქვე საცხოვრებელი აპარტამენტებიც ექნებოდა. ცნობილი ფაქტია, რომ III-IV სს-დან მოზაიკების დამკვეთებად გვევლინებიან მდიდარი პატრიციები, რომლებიც საკუთარი გენოვების მიხედვით ირჩენდნენ სიუჟეტებს. ასეთია ლზინისა და ნაღირობის ამსახველი სცენები, წელიწადის დროთა მოტივები და სხვ. განსაკუთრებით ხშირია ანტიოქიაში საბანკეტო დარბაზების — ტრიკლინიუმის მორთვა მოზაიკური იატაკით. შესაბამისად, გავრცელებული თემაა დიონისეს — ლვინისა და ლზინის დეოების გამოსახვა. ბუნებ-

რევალ მიგვანჩია ძალისის მოზაიკაც ტრიკლინიუმის დეკორაცია ჩავთვალთ.

მოზაიკით დაფარული მთელი იატაკის ფართობი. მისი ცალკეული ნაწილები განადგურებულია. ცენტრში გამოყოფილია დიდი კვადრატული სასურათე პანო, რომელსაც ოთხივე მხრიდან მართკუთხა პანოებში ჩასმული სხვადასხვა გეომეტრიული და მცენარეული ორნამენტი ავრავს. ოთახს კედლების გასწვრივ 1 მ სიგანეზე მიუყვება ჰადრაკისებური ბრდილიური. სამხრეთ მხარეს, შესასვლელთან იგი წყდება. აქ გამოსახულია ვაზის ძირზე დაყრდნობილი ნიღბის გამოსახულება. ვაზის ლერწები ორივე მხარეს იშლება და ვოლუტების ფრისს ქმნის. ჩრდილოეთიდან სასურათე პანოს ესაზღვრება ერთ რიგზე განლაგებული სამი გეომეტრიული დეკორის შემცველი მართკუთხედი. შუა წაგრძელებულ მარკუთხედზე კუთხით დაყენებული კვადრატებია გამოსახული, რომლებსაც ზვიარის ნაზი ორნამენტი შემოუყვება. მის ვიწრო კუთხეებში კი გამოსახულია თითო მცენარეული ღერო ხშირი და წვრილი ფოთლებით. გვერდითა, თითქმის კვადრატული პანოები შევსებულია წმინდა გეომეტრიული მარტივი ნახატით. იატაკის დასავლეთი და აღმოსავლეთი მხარეების ორნამენტული შემკულობა ზუსტად იმეორებს ერთმანეთს. აქ ოთახის მთელ სიგანეზე გრძელი ფრისები მიუყვება დადისებრი გეომეტრიული ორნამენტით. მათ ესაზღვრება კვადრატული პანოს სიგრძეზე გატარებული ვიწრო ზოლები, რომლებშიც გამოსახულია უწყვეტი მცენარეული ყლორტი. მისი ხშირი და მსუყე ფოთლები ერთი მიმართულებით ლაგდება და ჩრდილოეთის კუთხეში მთავრდება. ყოველ დეკორატიულ პანოს ორი ან სამი რიგი მუქი კენჭების ზოლი აჩარჩოებს. ისინი ერთმანეთისა და ცენტრალური სასურათე პანოს მიმართ მცირე, თანაბარი ზომის ინტერვალებით იყოფა.

ცენტრალური კვადრატიც 2 რიგის მუქი კენჭებითაა გარსშემოწერილი. მასში ჩახახულია ოთხმკლავა არე ისე, რომ ცენტრალური კვადრატის კუთხეებში ჯვრის მკლავებით ქმნება თითო მცირე კვადრატი. ჯვრის ფორმის პანო ხაზგასმითაა გამოყოფილი ოთხი პარალელური ხაზით შექმნილი ჩარჩოთი, რომლის შუაში გამოსახულია არქიტექტუ-

რული რელიეფისათვის დამახასიათებელი წაგრძელებული ოვალის დეკორა.

ძირითადი გამოსახულებები მდებარეობს ჯვრის ტიპის მოედნის ცენტრალურ ნაწილში ვაზის „ტალავერის“ ქვეშ ტახტზე თითქოს წამოწოლილან დიონისე და არიადნე. მათ თავზე ბერძნული წარწერა გვამცნობს გამოსახულთა ვინაობას. დიონისეს მარცხნივ მისკენ მიმართული პანია ხელში სალამურით. არიადნეს ფიგურასთან დგას პანის მსგავსად მოკლე ტუნიკით შემოსილი ფიგურა რომელიც საკრავით (თავი დაზიანებულია). ტალავერის მარჯვენა მხარეს, ჯვრის აღმოსავლეთზე, მკლავზე გამოსახულია პატარა, მრგვალი სამფეხა მაგიდა და მაღალი სურა, შესაძლოა იონოხორი. დასავლეთის მკლავი ძლიერ დაზიანებულია. მოჩანს მხოლოდ ქალის გრძელი ქვედა კაბის ნაწილი და ფეხები. ჯვრის ზედა სამხრეთ მკლავზე გამოსახულია ორი გრძელსამოსიანი ქალი. მათ შორის იკითხება ბერძნული წარწერა: „მომხსენებულ იქნეს პრისკე, რომელმაც ეს გააკეთა“ (ამოიკითხა და თარგმნა თ. ყაუხჩიშვილმა). დიონისეს და არიადნეს ქვემოთ მოზაიკაზე დიდი ლაკუნაა. ირჩევა ცხოველის, ალბათ, ავაზის ფიგურის ნაწილი. კარგადაა ვადაჩვენო ტახტის ქვემოთ გამოსახული კრატერის ფორმის ჭურჭელი. ავაზის გამოსახულების ქვემოთ თ. ყაუხჩიშვილის მიერ აღდგენილია წარწერა — აგლაი ქარიჯი, გამოსახულებები კი მოლიანადაა დაკარგული. სასურათე პანოს კუთხეთა კვადრატებში მოცემულია თითო ალფაბოდიური ფიგურა, რომლებზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

გამოსახულებათა იკონოგრაფია ნათელია და მთელ ანტიკურ სამყაროში ფართოდაა გავრცელებული. დიონისე ბუნების ღმერთია, რომლის სპეციფიკური ემბლემა ვაზია. მის საპატივცემულოდ სრულდებოდა რიტუალური დრამები — ტრაგედიები და კომედიები: არიადნე, როგორც დიონისეს მეუღლე, მიღებული იყო ათენში. საგულისხმოა, რომ ძალისის მოზაიკაზე როგორც დიონისეს, ასევე არიადნესაც ძალაუფლების ნიშანი — ტირსი უპყარია, რაც იშვიათია მისი იკონოგრაფისათვის. როგორც ჩანს, საქართველოში აღიარებული იყო არიადნეს, როგორც ბუნების ქალღმერთის კულტი. ამას ადასტურებს სარკინეში აღმოჩენი-

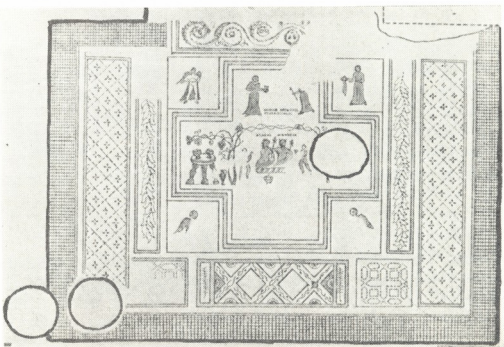
ლი ტერაკოტული ქანდაკებები დიონისეს და არიადნეს გამოსახულებებით.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ მოზაიკურ ნიმუშებში დიონისეს მითოლოგიურ სიუჟეტზე შექმნილი კომპოზიციები მისი ცალკეული მოთების ილუსტრაციაა. გავრცელებული იყო დიონისეს ტრიუმფის სცენა, რაც ალექსანდრე მაკედონელის ინდოეთის ლაქრობების გამოძახილით შეიქმნა. დიონისე წარმოგვიდგება საბრძოლო ეტლზე და ვარშემორტყმულია მებრძოლებით, ავაზებითა და ვეფხვებით. დელოსში დიონისე ფრთოსან ფიგურადაა გამოსახული. იგი შუბით კლავს ვეფხვს. პოპულარული იყო სიუჟეტი, რომლის მიხედვითაც ერთი უჩვენებს დიონისეს თევზისისაგან მიტოვებულ მძინარე არიადნეს. ასეა მაგალითად, მავრიტანიაში ფლავიუს გერმანიუსის სახლის მოზაიკაზე, ანტიოქიაში დიონისეს სახლის № 1 ოთახში, თესალონიკაში დიონისეს და არიადნეს მოზაიკაზე და სხვ. მრავალი ანალოგიური მაგალითია სარკოფაგების რელიეფურ მორთულობაშიც. პომპეუმის ცნობილ მოზაიკაზე გამოსახულია დიონისე, რომელსაც, ძალისის გამოსახულების მსგავსად, არიადნესთვის ხელი აქვს გადახვეული. მათ გარს ახვევიათ მსახურები, მენადა, სატირი ნიღბით ხელში და სხვ. ფიგურები თითქოს მათთვის გამართული სანახაობის მაყურებლები არიან. ძალისის მოზაიკაზე კი დიონისე და არიადნე წარმოგვიდგება არა რაიმე გარკვეულ ვითარებასა და მოქმედებაში, არამედ

განყენებულად, რებრეზენტატიულად. აქ არჩანს ელნისტური ცხოვრებისეული სუბსტანცია. ისინი გამოსახულნი არიან ნეიტრალურ ფონზე. ფიგურები სტატიუნიანად ერთგვარად, სუსაფუძვლოდაა გადაკვეთილი თეძობს ქვემოთ ტახტის პირობითი ხაზით.

დიონისეს კულტთან მჭიდროდაა დაკავშირებული მის მარჯვნივ მდგომი პანის გამოსახულება. მოპირდაპირე ფიგურა, რომელიც საკმაოდ დაზიანებულია, მოცეკვავე მენადის გამოსახულებას უნდა წარმოადგენდეს. საინტერესოა, რომ კიოლნის დიონისის მოზაიკის დანაწევრებულ ეტლზე ერთადაა წარმოდგენილი პანი და მენადა, მსგავსი გრძელი ჩასაბერი საყრავით. პანის უკან უნდა მდგარიყო ერთ-ერთი ნერეიდა, ან ქარიტი, რომლებიც არიადნეს ამლის წვეკრებად ითვლებიან. არიადნესა და დიონისეს ზემოთ გამოსახული ქალები საკუთარი ატრიბუტებით ზასიათდებიან: ერთს ქანარი უჭირავს, მეორეს კი გრძელი ჯოხი. შესაძლოა მას მხარზე ნიღბი ჰქონოდა, რაც თეატრის მუზის პერსონიფიკაციისათვისაა დამახასიათებელი. ანალოგიური ატრიბუტები გააჩნია კიოლნის „მუზების მოზაიკის“ ერთ-ერთ მუზას. ქვემოთ, სადაც დღეს ლაკუნაა, შესაძლოა ასეთივე ორი ქალის ფიგურა ყოფილიყო გამოსახული. წარწერის მიხედვით, ერთი ავლავ ქარიტს განასახიერებდა. ამდენად შესაძლებელია, რომ ძალისის გრძელსამოსიანი ქალებიც ქარიტებად ჩაითვალოს. ქარიტები ზეკის-

დიონისეს სახლის ცენტრალური, მოზაიკისატაკიანი დარბაზის გეგმა



სა და ოკეანიდ ეურონიმეს ქალიშვილები არიან. რომელს ხანაში ჰესიოდე მხოლოდ სამ მათგანს ასახელებს (ეფეროსინე — მზიარულება, თალია — ფერი და აგლაია — ბრწყინვალეობა). ისინი სამი გრაციის სახე-სწორითაა ცნობილი. შესაძლოა, ამ აღვლას სწორედ სამი გრაცია ყოფილიყო გამოსახუ-ლი. ამის მაგალითებს ვხვდებით კილიკიის ნარეკუიუ-კორიკოსის IV ს. II ნახ. დათა-რილებულ მოზაიკაზე, პომპეუმის ერთ-ერთ ფრესკაზე, სპრატაში ტრიპოლიტანიის, ბარ-ჩინოსა და შეროშელის მოზაიკებზე, ძალისის მოზაიკაზე შემორჩენილი ქალები კი თავი-სი იკონოგრაფიით მუზეუმს უნდა განასახი-რობდნენ. მუზეუმი ზევისსა და მნემოსინეს ქალიშვილები იყვნენ. მათ ხშირად ქარიტებში ურევდნენ. ისინი დიონისეს ძი-ძებად და თანამგზავრებად იყვნენ მიჩნე-ულნი. შესაძლოა, დამკვეთის სურვილით. ხაზგასმულია სწორედ მუსიკისა და თეატ-რის მფარველი მუზეუმი. სანტერესოა, რომ ქარიტები და სხვა ალევგორიული პერსონი-ფიკაციები, ბერძნული წარწერებით, აღ-მოჩენილია სირიის აპამიის VI ს. ნეოპლატო-ნიკურ მარტირიუმში, რაც იმაზე მეტყვე-ლებს, რომ მათი ალევგორიული პერსონი-ფიკაციები მნიშვნელოვან როლს ასრუ-ლებდა გვიანანტიკურ ფილოსოფიურ მოძ-ღვრებაში.

ოთხ კვადრატში გამოსახული ფიგურები წელიწადის დროების პერსონიფიკაციებია. სეზონების გამომსახველი ნიშნების თავმოყ-რა მოხდა დიონისესთან დაკავშირებულ სიმბოლიზში, რაც ამ ღვთაებაზე წარმოდ-გენებით იყო განპირობებული. პლუტარ-ქეს ვადმოიკით, «ფრიგიელები ფიქრობენ, რომ ზამთარში ღვთაება იძინებს, ზაფხულ-ში კვლავ იღვიძებს და დღესასწაულობენ მისი დაძინების და გაღვიძების დღეებს; პაფლაგონიაში თვლიან, რომ ზამთარში იგი ბორკილადებულა და დამწყვდეულია, ხოლო ვაზაფხულზე თავისუფლებას იბრუ-ნებს». მარკოპიუსის ვადმოიკით, წელი-წადის ოთხი დრო წარმოსახავს დიონისეს დახადებას, ზრდის ხანას, მოხუცებულობას და ბუნებასთან დაბრუნებას.

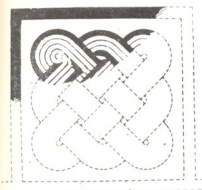
ძალისის მოზაიკას წელიწადის დროების პერსონიფიკაციების გამოსაცნობი ატრიბუ-ტები გააჩნიათ. ფროსიანი ჰაბუკი, რომელ-საც თავზე გვირგვინი ადგას, შემოდგომას

განასახიერებს; შიშველ სხეულზე მას გრძე-ლი მოსასხამი აქვს მოხურული. ცალ ხელში ხილით სავსე კალათა უჭირავს, მეორე ხელში დიდი ხელში კი თასი. თავმობურცის ქვეშ ხელში ლანგრიტი, რომელზეც გირჩი დევს, ზამთრის ალევგორიაა. თავთაგებიანი თავგუ-ლით ხელში ყრმის-პუტტის ფრთისანი ფი-გურა ზაფხულს გამოხატავს. შესაძლოა მას მეორე ხელში ნამგალი ჰქონდა; ხოლო მეორე პუტტი, რომელსაც მცენარეული ყლორტები და თავთაგები უჭირავს, ვაზაფ-ხულის პერსონიფიკაციას წარმოადგენს.

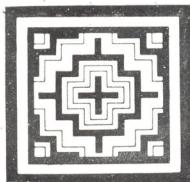
სეზონთა იკონოგრაფიაში ფრთების გა-მოსახვა I სის II ნახეირებში ჩნდება. ძალი-სის მოზაიკაზე ერთი სტილი არაა დაცული, ალევგორიული ფიგურებიც სხვადასხვა ტი-პისაა: ორი პუტტი და ჰაბუკი ფრთებითაა გამოსახული, თავმობურცული ქალი კი უფ-როთოდაა წარმოდგენილი. ეს თავისებურება არაა ტიპური ახალგოგირი ძეგლებსათ-ვის, სადაც ძირითადად ოთხივე პერსონიფი-კაცია ერთგვაროვანია, განსხვავებული ასო-ციატური სიმბოლოებით. ძალისის მსგავსი სურათია პორტუგალიაში კანიმბრიგას II-III სს. მოზაიკებზე, სადაც სეზონები წარ-მოდგენილია პერსონიფიკაციების ბიუსტე-ბის სახით — ვაზაფხული, ზაფხული და შე-მოდგომა ჰაბუკებია, ხოლო ზამთარი — თავმობურცული ქალი. ძალისის სეზონების ახლო პარალელია ანტიოქიის წითელი მო-ხატულობის ოთახის მოზაიკაზე კვადრატებ-ში გამოსახულია თითო ფროსიანი ფიგურა რომელიც II ს. შუა წლებითაა დათარიღე-ბული. ანტიოქიის ძეგლზე ზამთარი წარ-მოდგენილია ფროსიანი ხანშიშესული(?) ქა-ლის სახით, რომელსაც ხელში პატარა კი-ლიკი უჭირავს. ვაზაფხულს ვანასახიერებს ჰაბუკი ხელში თასით. შემოდგომაც ახალ-გაზრდა ჰაბუკის ფიგურითაა წარმოდგენი-ლი ხილით სავსე კალათით და მორკალული ნივთით. ზაფხული პერსონიფიკირებულია პუტტის ფიგურით, რომელსაც პურის თავ-თაგები და ნამგალი უჭირავს. ფიგურებს, ძალისის მსგავსად, მცენარეული გვირგვინე-ბი აშუვენებთ. როგორც ჩანს, ამ ძეგლებში ყველაზე სრულად აისახა მარკოპიუსის მი-ერ ვადმოიკემული თქმულება დიონისეზე. III-IV სს-ის ძეგლებზე სეზონების ალევ-გორიული გამოსახულებების გავრცელებუ-ლი ტიპია ახალგაზრდა ქალბი, უმეტესად



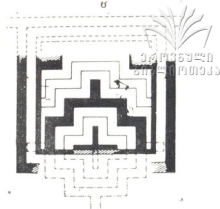
a



ბ



გ



შუხუთი. მოზაიკის ელემენტები

ბიუსტების სახით. გვიან რომაულ ხანაში ჩნდება მათი ახალი თავსამკაული — ქუდეტი.

იკონოგრაფიულად მსგავსი წითელი მონახტულობის ოთახისა მოზაიკების ძალისხსიან სტილისტური შედარებისას აშკარაა, რომ იგი მისი თანადროული არაა. ძალისი ქრონოლოგიურად მომდევნო ეტაპის ძეგლია. ფიგურათა თავისუფალი რაკურსები, შუქ-ჩრდილით სხეულის ცხოველხატული მოდელირება, მათი ასოციატური ატრიბუტების ნატურმორტის სახით შესრულება და ანტიოქიის ძეგლისათვის დამახასიათებელი „იმპრესიონისტულობა“, ძალისის მოზაიკაზე იცვლება უფრო სიბრტყობრივი მანერით. ფიგურათა რაკურსებში პირობითობა ჩნდება. ხასის ნაკეთები, სხეულის ფორმები ხაზობრივად შემოწერილი, თუმცა მოცულობა შუქ-ჩრდილითა მოდელირებული და პროპორციები დახვეწილია. ფრთებისა და სამოსის დრაპირება პირობითი, დეკორატიული ხაზებითა აღნიშნული. მათი ატრიბუტები მცირეა, უფრო სიმბოლური, ვიდრე სურათოვანი, რასაც ხაზს უსვამს მათი დიდი მასშტაბით გამოსახვა თვით ფიგურებთან შედარებით. იგივე შესრულების მანერა ახასიათებს ძალისის ყველა სხვა ფიგურასაც. საფიქრებელია, რომ მოზაიკის ავტორი იკონოგრაფიული სქემის შედგენისას უფრო ადრეული პერიოდის შაბლონებით სარგებლობდა.

იგივე შეიძლება ითქვას ძალისის გეომეტრიული დეკორის შესახებ, რომელიც მარტივი და ნათელი კონსტრუქციით ხასიათდება. მათი ტიპები უძველესი დროიდანვე გავრცელებული ფართო გეოგრაფიულ არეალში. ორნამენტის სქემათა ტიპობრიობის

გამო ისინი ქრონოლოგიურ კრიტერიუმად არ გამოდგება. როგორც დ. ლევი აღნიშნავს, II ს. ბოლოსათვის ანტიოქიაში შეინიშნება გეომეტრიული ორნამენტის სიმცირე და სიმარტივე, რათა ადგილი დაეთმოს ფიგურულ პანოებს, რომლებიც ხშირად მთელ იატაკს ფარავს, ხოლო III ს-ში გეომეტრიული დეკორი დიდი მრავალფეროვნებითა და ერთგვარი გადატვირთულობით გამოირჩევა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მცენარეული ორნამენტის სიჭარბე და მისი მოტივის შექრა გეომეტრიულ ნახატში გვიანი პერიოდის ძეგლების ერთ-ერთი ნიშანია. ამის მაგალითი გვაქვს ძალისის ჩრდ. მხარის ერთ-ერთ პანოზე. ძალისში მცენარეული დეკორი სჭარბობს გეომეტრიულს, თუმცა მისი აგების სტრუქტურაში ჯერ კიდევ ჩანს გეომეტრიული საფუძველი.

II-III სს. მიჯნასა და III ს. I ნახევრის ანტიოქიისა და კილიკიის ძეგლებში გასათვარი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა ჩარჩოთა დეკორად გამოყენებული მცენარეების ნაირფერი და ცხოველხატული ხეულები აფეთქებული ყვავილებითა და ნატურალისტურად გადმოცემული ხილის ნაყოფებით. ძალისის მცენარეული ორნამენტი მათთან შედარებით უფრო „მოკრძალებულია“. ვაზის ლერწების ხეულები შესასვლელის ფრიზზე სქემატურ ვოლუტებად იკვრება, რომელთაც ყანწის ფორმა აქვთ. გადარჩენილ სამ ვოლუტში გამოსახულია ვაშლი, ბროწეული და ვირჩი. აქვე ვაზის ძირზე დაყრდნობილია ნიღბის გამოსახულება, რაც მკიდროდა დაკავშირებული დიონისეს მისტერიებთან. ნიღბების ჩართვა მცენარეულ ორნამენტში უძველესი ნიმუშები-

დან შემოვკრჩა, მაგ., დელოსის 110-90 ძვ. წწ. ნიღბების ოთახის მოზაიკებზე. ამ მოტივის გამოყენებას შესასვლელის ჩახვას-ტისათვის ვხვდავთ კილონის 230—40 წწ დიონისოს მოზაიკაზე. ვაზის ძირზე დაყრდნობილი ნიღბის გამოსახულებს ანალოგია ჯერ არაა მიკვლეული. შესაძლოა იგი ძალისის ოსტატის საკუთარ ჩანართს წარმოადგენდეს.

ნიღაბი შესასვლელისკენა მიმართული და თითქოს შემოუღრვება დარბაზში შემომსვლელს. იგი სასურათე სიბრტყეზე გაშლილი სცენის მიმართულებს საწინააღმდეგო მხარესა მიქცეული. ყველა სხვა გამოსახულება მიმართულია სამხრეთიდან ჩრდილოეთისაკენ და შემომსვლელისათვის უკულმა მდებარეობს, სანამ იგი დარბაზის ჩრდილოეთ მხარეს არ მოექცევა. სასურათო პანოს დეტალიერებისათვის ოპტიმალურ ადგილს წარმოადგენს არც, სადაც გეომეტრიულ-მცენარეული დეკორით შემკული მართეთობა პანოა დატანილი. ეს მიგვაჩინებს, რომ აქ იყო მოთავსებული ლხინის მაგდა და ტახტები; სხვაგვარად კომპოზიციის ამგვარი ორგანიზება გაუგებარი იქნებოდა. ამასთან დაკავშირებით შევეხებით მოზაიკის წარწერას, რომელიც სამშენებლოდაა მიჩნეული ოსტატის სახელის აღნიშვნით. თუ ეს ასეა, მაშინ სავარაუდოა, რომ ოსტატი მოწვეული, ან ადგილობრივი ალიარებული შემოქმედი იყო, რომელიც სიამაყით გვაშენობს თავის ვინაობას მოზაიკის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო ადგილას.

ანტიკურ მოზაიკებზე სამშენებლო წარწერები იშვიათად გვხვდება. თვით ქ. პელას ალექსანდრე მაკედონელის პანო და პომპეუმის და ჰერკულანუმის ბრწყინვალე ნიმუშები ანონიმურია. მოზაიკის ოსტატები ჩვეულებრივ ხელოსნებად ითვლებოდნენ და მათი სახელის ისტორიისათვის შემონახვა არ მიაჩნდათ ღირსად. ამიტომ, შესაძლოა, ძალისის მოზაიკაზე მოხსენებუ-ლია არა მისი ავტორი, არამედ დამკვეთისა და მფლობელის ვინაობა. თუ ეს მოსაზრება სამართლიანია, მაშინ ჩვენ ვეცნობით დღევანდელი ძალისის ტერიტორიაზე მდებარე, ეკონომიკურად ძლიერ, აყვავებულ ქალაქში დამკვიდრებული რომაელი პატრიციის ან წარჩინებული ადგილობრივი მკვიდ-

რის სახელს, რომელიც თავისი დროის მა-  
ლალი საზოგადოების გემოვნების მიხედვით  
ცხოვრობდა.

ოთახის საერთო კომპოზიცია <sup>გაქონებული</sup> <sup>მსაფრთხილი</sup> ნათელია. მოზაიკური ნახატი ტექტონიკურა-  
დაა განაწილებული დარბაზის მთელ ფარ-  
თობზე. იგი ორ ნაწილად იყოფა — ცენტ-  
რალურ სასურათე პანოდ და მის ჩარჩოე-  
ბად. ჩარჩოთა ორნამენტი ცალკეულ პანოე-  
ბად ისაზღვრება. მათი შიდა დეკორაც მარტი-  
ვად აღსაქმელია. ორნამენტულ პანოთა გან-  
ლაგებაში კლასიკური პრინციპი იგრძნობა —  
ცალკეული ერთეულები თავის თავში დას-  
რულებულია და ერთობლივ კავშირში ჰარ-  
მონიულ მთლიანობას ქმნის.

სასურათე სიბრტყე, როგორც აღვნიშ-  
ნეთ, კვადრატულია, შივ ჩახაზული ჯვრის  
ტიპის მოედნით. ფიგურები განლაგებუ-  
ლია ღია ფერის ფონზე რეალური საყრდენ-  
ის აღნიშვნის გარეშე. ამიტომ ისინი გან-  
ყენებულ იერს იძენენ. აქ ვერ ვხედავთ გან-  
საზღვრულ ლანდშაფტურ ან არქიტექტურ-  
რულ გარემოს, რაც ასე დამახასიათებელია  
ადრიანესა და ანტონინების დროის „იმპრე-  
სიონისტული“ ხასიათის მოზაიკის ნიმუშე-  
ბისათვის. სევერების პერიოდში კი განსა-  
კუთრებით ხშირია ფიგურათა მოქმედების  
გაშლა არქიტექტურულ გარემოში, რომე-  
ლიც შესრულებულია სიღრმის ილუზიონის-  
ტური გადმოცემით. ძალისში გამოსახული  
ვაზის ძირები წარმოადგენდა არა როგორც  
ლანდშაფტის ნაწილს, არამედ როგორც დიო-  
ნისეს სახასიათო სიმბოლო. „ტალავე-  
რის“ ერთიანი ზოლი ორი ხაზობრივი ლერ-  
წმის არაზუსტი მარყუჟებისაგან შედგება,  
რომლებშიც სუროს ფოთლები და აკიდოე-  
ბია ჩახატული. ტენდენცია, როდესაც ფი-  
გურების განთავსება მოკლებულია რეალურ  
გარემოს და დარღვევა პერსპექტივის გად-  
მოცემაში, შეინიშნება III ს. II ნახევრი-  
დან. ეს მომენტები დ. ლევის მიერ ნაჩ-  
ვენებული ანტიოქიის ფსიქეას ნავის № 8  
ოთახის მოზაიკის სცენაზე, სადაც წარმოდ-  
გენილია ავროსი და ოპორა. საყურადღე-  
ზოა, რომ ავროსის წინ დგას მრგვალი მა-  
გიდა, რომლის სამი ფეხი დახვეულია და  
ლომის თათებით ბოლოვდება, რაც ძალი-  
სის მაგიდის ახლო ანალოგის წარმოადგენს.  
ორივე ნიმუშისათვის დამახასიათებელია  
შეტრილებული პერსპექტივა. ჩნდება ზე-

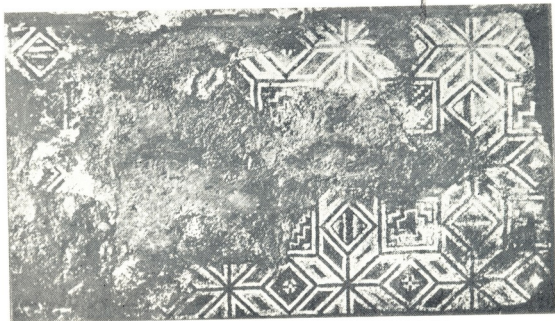
და ხელი. ძალისის ვაზის ორნამენტის ფუნქციური დანიშნულების მსგავსს ვხვდებით ლიკურგუსის მოზაიკაზე. აქაც ვაზი ბრტყელ ორნამენტადაა ქცეული და მხოლოდ ჩარჩოს წარმოადგენს მეფის ფიგურისათვის. ორივე დასახელებული ანტიოქიური მოზაიკა დაახლ. 235-312 წწ. თარიღდება.

ძალისის სასურათე პანოზე ფიგურები არ არის დიდი ზომის. ისინი ხალვათადაა განლაგებული და მშვიდ ვერტიკალურ აქცენტს ქმნიან. ყველა ისინი ერთი ხედვის წერტილისთვისაა გამოჩნული. მთავარი ღვთაებები — დიონისე და არიადნე — გამოსახულია კომპოზიციის ცენტრში; ჯვრის თხივე მკლავში მოცემულია მათი თანხმლები ღვთაებები, ხოლო გვერდითა კედარატებში სეზონთა პერსონიფიკაციები. ამგვარად, კომპოზიცია იერარქიულია, ანუ ფიგურები განთავსებულია მათი მნიშვნელოვნების მიხედვით ცენტრიდან პერიფერიისაკენ.

ჯვრის ფორმის არე დანაწევრებულია ვაზის ძირის ორი ვერტიკალით, რომელიც გვერდითა მკლავებს გამოყოფს ცენტრიდან. ზედა მკლავი განცალკევებულია „ტალავრის“ ფრიზული ხლართით. ქვედა მკლავის პორიზონტალურ გამოყოფად ტახტი გვევლინება. ფაქტიურად ფიგურები ერთიან ფონზეა განლაგებული 4 ალევგორიის გარდა. რომლებიც კლასიკური ემბლემატების პრინციპზეა აგებული. „ემბლემატა“, როგორც მოზაიკის კომპოზიციური ელემენტი, საბერძნეთში ჩამოყალიბდა. ელინისტურ-რომაულ ხანაში ემბლემატა დახურული ფერწერის მიბაძვით შემუშავ-

და ცალკეულ მართკუთხა ან წრეულ ჩარჩოში გამოისახება ერთი სიუჟეტური კომპოზიცია ან ცალკეული ფიგურა თუ ორი ნამენტული ნახატი, რომელიც ერთმანეთს ეკავს წერტილისთვისაა გათვალისწინებული. მხოლოდ სპეციფიურად იატაკისთვის შექმნილ მოზაიკებზე გვხვდება კომპოზიცია. სადაც არ არის სამეტრიის ღერძი და გამოსახულებანი „დეზორგანიზებულ“ მდგომარეობაში წარმოგვიდგება, მაგ., ლოსოსის „გაუხვევტვი იატაკი“, წყლის ფუნის ამსახველი სცენები და სხვ.

იატაკის კომპოზიციაზე გავლენა იქონია რომაული ჯერის დეკორმა. იატაკზე მოზაიკური ნახატის დანაწევრება ხდებოდა ჯერის კესონების ან სხვა არქიტექტურულ დეკორის იმიტაციით. ეს განსაკუთრებით დამახასიათებელია რომის ჩრდილოეთ პროვინციებისათვის, სადაც წამყვანი როლი გეომეტრიული ნახატის სიჭარბეს ეთმობა, ხოლო ფიგურული სცენები მათ თვესუფალ არეებშია ჩაწერილი. ძალისის მოზაიკაზე წამყვანია ფიგურული კომპოზიცია, რის მიხედვითაც იგი უფრო ახლოს დგას ანტიოქიურ ნიმუშებთან. სწორედ აქ აღწევს ფიგურული სტილი უმაღლეს განვითარებას II-IV სს-ში. ძალისის კომპოზიციის ჯვრის ტიპის არე ჯვრის ტიპის თლის მიბაძვით უნდა იყოს ნაკარნახევი. ჯერის კესონური დანაწევრების შეცვლა ჯვრის ტიპის თლის პრინციპით იატაკის მოზაიკებში მიჩნეულია III ს. შუა-ბოლო წლების მოვლენად. ჯვრის მკლავებიანი მოედანი პოპულარული კომპოზიციური ხერხია ტრიერში,



შუხეთი  
აბასოს  
მოზაიკური  
იატაკი

მაგ., VI ს. პირველი ნახევრის ორფეოსის მოზაიკა. ამ კომპოზიციაში წარმოდგენილია მრავალრიცხოვანი სიუჟეტები, რომლებიც ჩარჩოთა გამოყოფილი და წრიულად გარს ერტყმის ცენტრალურ „ემბლემას“. დამთვარელებელს საშუალება აქვს თანდათანობით გადაეცნოს თვალი ცალკეულ სცენებს, რომელთაც ერთი შინაარსობრივი ლიტმოტივი აერთიანებს.

ძალისის მოზაიკაზე კი ცალკეული ფიგურები ერთ საერთო სცენაშია გაერთიანებული. აქ უკვე ფაქტურად აღარ გვაქვს კლასიკური „ემბლემატიკა“, რაც ნათელი ხდება ძალისის კომპოზიციის „კლასიკურად“ ორგანიზებულ ანტიოქიის ძეგლებთან შედარებისას. მაგალითებად მოგვყავს ანტიოქიის ორი ტრიკლინიუმის მოზაიკა „ნარცისის“ სახლში და „შეიჯობი ღვინოში“. პირველი დათარიღებულია II ს. შუა წლებით, ხოლო მეორე — III ს. დასაწყისით. იატაკი ორივე შემთხვევაში მთლიანადაა დაფარული გეომეტრიული ორნამენტული ხალიჩით, რომელიც თითქოს „გარდევულია“ მითოლოგიური სცენის ამსახველი „ემბლემატიკით“. მთელი სიბრტყე ერთგვარი ნეიტრალური ფონია მშვენიერი სურათის წარმოსახენად. ამკარაა, რომ კომპოზიცია შესრულებულია კედელზე დაკიდებული სურათის მიბაძვით. კედლის სურათს აღქმის ერთი წერტილი გააჩნია, ხოლო იატაკი გამოსახულების ყოველი მხრიდან დათვლიერების საშუალებას იძლევა, რაც სპეციფიურ სიძნელეებს ქმნის. ტრიკლინიუმში გამოსახული ნარცისის კომპოზიცია ძალისის ტრიკლინიუმის მსგავს პრობლემებს გვიჩვენებს. ორივეგან სასურათე პანო მოთავსებულია დარბაზში შემსვლელთათვის უკუღმა. ოსტატი როგორც ძალისის, ისევე ანტიოქიის მაგალითზე, ორი შეუსაბამო პრობლემის წინაშე დგება: ერთი მხრივ, იატაკის სიბრტყის სპეციფიკა და შესასვლელის ლოკალიზაცია, ხოლო მეორე მხრივ, კლასიკური ილუზიონისტური სურათოვნების კონტრადიქცია ერთადერთი ხედვის წერტილის გამო. ნარცისის პანოზე ოსტატი ითვალისწინებს ოთახის რომელი ნაწილია ყველაზე ხალხმრავალი და ადვილად აღსაქმელი მოქვიფეთათვის. ამასვე ვხედავთ ძალისის მოზაიკაზეც, თუმცა სასურათე სიბრტყე აქ თითქმის მთელ ოთახს იკავებს.

თვით ემბლემატა აღნიშნულ ანტიოქიურ ნიმუშებზე შესრულებულია სივრცის ისეთი ილუზიონიზმით, რომელიც მთელსვე არღვევს იატაკის სიბრტყეს; როგორც ცენტრული აღნიშნავს, „ღვინოში შეიჯობის“ შესახებ, „იატაკი ისეა გახლეჩილი, რომ ფეხის დადგმის შეგეშინდება“. ძალისის მაგალითზე კი იატაკის სიბრტყის საფუძველს ღია თეთრი ფონი წარმოადგენს, რომელზედაც ცალკეული ფიგურები მშვიდ ვერტიკალებად აღიქმება. დიდ ფართობზე გამოსახული ერთიანი სცენის დამანაწევრებლად გვევლინება ვაზის ძირები და „ტარავერი“.

„ემბლემატიკა“ კომპოზიციებში ფერწერის კანონების თანდათანობით უგულვებელყოფის პროცესი ანტიოქიურ ძეგლებში დადასტურებულია III ს. მიწურულიდან და ვითარდება IV-V სს. ამავე პერიოდიდან იქნენ თავს ტენდენცია იატაკის მოზაიკების კომპოზიციური ორგანიზების შეთავსებისა იატაკის გააზრებულ სპეციფიკასთან. იატაკის სიბრტყე თანდათან უფრო ერთიანი ხდება და „ილუზიონისტურ“ სივრცობრიობას სიბრტყობრივი გადაწყვეტა ენაცვლება. რამდენიმე სიუჟეტისაგან შედგენილი დიდი კომპოზიციები პირობითად ნაწევრდება ხეების საშუალებით, მაგ., „მენანდერის სახლის“ ოთახი 13 მოზაიკა (235-312 წწ.), კონსტანტინეს ვილის ტრიკლინიუმი (IV ს. I ნახ.). მსგავსი პრინციპი ფართოდაა წარმოდგენილი ანტიოქიის ნადირობის სცენების კომპოზიციებზე. ხეების დიაგნოსტული მიმართულება ცენტრს უსვამს ხაზს. გამოსახულებები კი სხვადასხვა ხედვის წერტილიდანაა აღსაქმელი. ძალისის პანოზე ვაზის ტალავერის მეშვეობით კომპოზიცია ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ არეებად იყოფა, ხოლო გამოსახულებები, მათი მდებარეობის მიუხედავად, მხოლოდ ერთი ხედვის წერტილიდან აღიქმება. „წრიულად“ დათვლიერების პრინციპი აღენიშნეთ აგრეთვე კომპოზიციურად მსგავს „ტრიერის“ IV ს. I ნახ. მოზაიკაზეც. ყოველი მხრიდან მოზაიკის დათვლიერების პრინციპი ერთ-ერთი განმსახლრებელი ნიშანია ახალი ქრონოლოგიური ეტაპისათვის. ეს ნიშანი ჯერ კიდევ უცნობია ძალისის მოზაიკის ოსტატისათვის.

ძალისის კომპოზიციური თავისებურებე-



ბის ანალოზი მისი შესრულების ქრონოლო-  
გიური საზღვრების დადგენის საშუალებას  
იძლევა. როგორც აღვნიშნეთ, აქ წარმოდ-  
გესილია იატაკის გამთლიანებული კომპოზი-  
ცია, სადაც ელინისტურ „ილუზიონიზმს“  
ენაცვლება გაყენებულ ფონზე შესრულე-  
ბული რეპერეზენტატიული კომპოზიცია. მი-  
თოლოგიური პესონაჟები ერთი სიუჟე-  
ტური ლაიტმოტივითაა გაერთიანებული და  
იერარქიულ პრინციპზეა განლაგებული. თუმ-  
ცა აქ აღარაა „კლასიკური ემბლემატის“  
პრინციპი, მთელი კომპოზიცია ჯერ კიდევ  
ემორჩილება ცალკეული ემბლემატის გამო-  
სახვის დეკორატიულ ტრადიციებს. ამიტომ  
აღვსენ ძალისის მოზაიკის კომპოზიცია  
მსგავსებას ერთი მხრივ, „ნარცისის“ სცენის  
ცალკეულ ნიშნებთან და, მეორე მხრივ, მე-  
ნანდერის და ტრიერის კომპოზიციურ ელ-  
ემენტებთან. ძალისის მოზაიკა შუალედურ  
ქველია, რომელშიც თავს იჩენს იმ ახ-  
ალ ტენდენციათა ერთობლიობა, რომელიც  
შემდგომ მიიღო და განავითარა ქრისტიან-  
ულმა ხელოვნებამ.

ზოგადი სტილისტური ნიშნებით აშკარაა,  
რომ ძალისის მოზაიკის ოსტატისათვის არ  
იყო „ახლობელი“ ანტიოქიისა და კილიკი-  
ის III ს. მოზაიკების ელინისტური ცხო-  
ველხატულობა. ძალისთან მათი შეჯერე-  
ბისას შესაძლოა იგი უფრო გვიან ძველად  
მიგვეჩინა. მაგრამ ამ შემთხვევაში უნდა ვა-  
ვითვალისწინოთ ოსტატის საკუთარი ხელ-  
წერისა და ადგილობრივი ტრადიციების  
გავლენა. ამიტომ ძალისის მოზაიკის სტი-  
ლისტური ნიშნები, ვფიქრობთ, არ უნდა  
ეწინააღმდეგებოდეს მის დათარიღებას  
III ს. შუა წლებით.

ძალისის ლოკალური, კარგად გააზრებული  
კომპოზიცია, რომელიც შესანიშნავადაა მორ-  
გებული მისთვის გამოყოფილ ადგილას,  
ოსტატის მაღალ პროფესიონალიზმზე მე-  
ტყველებს. დახვეწილი გემოვნებით შესრუ-  
ლებული ეს ძველი ეტაპური მნიშვნელობის  
ნიშნებით ხასიათდება და მსოფლიო მოზაი-  
კური ხელოვნების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან  
ნიმუშად გვევლინება. საფიქრებელია, რომ  
მისი ოსტატი ადგილობრივი შემოქმედია,  
რომელიც საფუძვლიანად დაუფლებია ხე-  
ლობას იმ პერიოდში წამყვან ანტიოქიურ  
სკოლაში.

IV-V სს-ის მოზაიკური იატაკები ხასიათ-

დება ახალი ევოლუციური ნიშნებით. ომს  
ლებიც უმთავრესად მიმართულია იატაკის  
სიბრტყის „გამთლიანებელი“ გაშვების  
კენ, რომლის ჩანასახურ ცდებს გვევლინება  
ძალისის მოზაიკის მაგალითზე. ფიგურულ  
სცენებში ვხედავთ ერთიანი კომპოზიციის  
დიდ ფართობზე გამოსახვის ტენდენციას.  
ამასთანავე, თვით ფიგურების ზომები მცირ-  
დება და წინ იწევეს ნეიტრალური ფონი,  
რომელზეც ფიგურები ხალვათად არიან მო-  
თავსებული. ეს ნიშნები უკვე აღინიშნა  
ძალისის მოზაიკის მაგალითზე და ანტიო-  
ქიის ძველებისთვისაც საყოველთაო ქრონო-  
ლოგიური ევოლუციის შედეგს წარმოად-  
გენს. კონსტანტინეს პერიოდთან სურათი  
მკვეთად იცვლება: ელინისტურ სურათოვ-  
ნებას ენაცვლება წმინდა აბსტრაქტული სა-  
ხის დეკორი. ი. ლავინის აზრით, ანტიოქია-  
ში, სადაც ელინისტური ცხოველხატული  
ხელოვნება ფესვგამდგარი იყო, ეს ახალი  
ტენდენცია შემოტანილი უნდა იყოს. აბს-  
ტრაქტული სტილი, რომელსაც უნდა ჰქონო-  
და თავისი ძირები III საუკუნეშივე, კარ-  
გად მიესადაგა ქრისტიანული ხელოვნების  
მოთხოვნებს. ამიტომ IV ს-დან იგი გაბა-  
რუნებული სტილი ანტიოქიისა და პალეს-  
ტინის ძველებში. ამ არეალში იატაკის მო-  
ზაიკათა სტილისტური ევოლუციის ფუნდა-  
მენტური თავისებურებაა ისეთი დანაწევ-  
რებული კომპოზიციების უარყოფა, რომე-  
ლიც მაღავს ან ეწინააღმდეგება იატაკის,  
როგორც ერთიანი და მყარი სიბრტყის, მა-  
ტერიალურ არსებობას. ახლებური დეკორა-  
ტიული სისტემა ხაზს უსვამს სიბრტყეს,  
როგორც დეკორის ბაზისს. ეს პროცესი მიმ-  
დინარეობს 350-450 წწ.

საქართველოში ამ საფეხურის თვალნათ-  
ლივი მაგალითია შუხუთში აღმოჩენილი აბანო-  
ნოს მოზაიკური დეკორი. შუხუთის აბანო  
ეკუთვნის რომაული „კასტელური აბანოს“  
ტიპს, რომლის სათავსოები ერთ რიგშია  
განლაგებული. შუხუთის აბანოს აპოლი-  
ტერიუმის მცირე ზომები მივეანიშნება,  
რომ აბანო ეკრძო პირის საკუთრება იყო.  
მოზაიკური იატაკი ამშვენებდა აბანოს აპო-  
ლიტერიუმს, რომლის ზომებია 2,00 მ x 3,50  
მ. გადარჩენილია მოზაიკის 50%. (იგი შეს-  
რულებულია opus tessellatum ტექნიკით.  
მოზაიკისთვის გამოყენებულია: 1. შავი ქვი-  
შაქვა, 2. თეთრი, ყვითელი და მწვანე ტო-

ნების კირქვა, 3. მუქი წითელი, მოყავისფრო ანღეზიტი, 4. მკვეთრი წითელი ფერის კრამიკა. კენჭებს თითქმის ერთი ფორმა და ხომა აქვთ.) იატაკი დაფარულია გეომეტრიული ორნამენტით, რომელიც ჩარჩოს გარშევა გაშლილი მთელ ფართობზე.

შუხუთის დეკორი წარმოადგენს ე. წ. „კვადრატებისა და რვა რომბა ვარსკვლავების“ გეომეტრიულ ნახატს. მისი ძირითადი ფიგურაა დიდი კვადრატები, რომელთა შორისაც მომცრო კუთხით დაყენებული კვადრატებია ჩასმული. მისი წვერები ებჯინება დიდი კვადრატების გვერდების შუა წერტილს. კუთხით დაყენებული კვადრატების თავისუფალი წახნაგები ერთმანეთს სწორი ხაზით უკავშირდება, რაც გადაკვეთაში ჯვარს ქმნის. ჯვრის ცენტრშივე იყრის თავს ოთხი მეზობელი კვადრატის კუთხეების შემართებელი დიაგონალური ხაზები, რაც საბოლოოდ ქმნის რვასხივა ნაკვთს, რომლის თითოეული წიბო რომბის ფორმისაა. შუხუთის იატაკზე დეკორის აღწერილი ძირითადი რგოლის რაოდენობა მცირეა, ხოლო ნაკვთები მასშტაბურად დიდია გამოყოფილ არესთან შედარებით. ამასთანავე, მათ არ გაჩნიათ ბორდიური. ეს ნათლად მეტყველებს იმაზე, რომ ორნამენტის შაბლონი შეუცვლელადაა მორგებული მისთვის გამოყოფილ ადგილს. კვადრატული არეები შევსებულია სხვადასხვა გეომეტრიული ორნამენტით. ენებისა: 1. სხვადასხვა ფერით შესრულებული თანდათანობით შემცირებული ერთმანეთში ჩახაზული ოთხკუთხედეები; 2. დიაგონალურად მიმართული ფერადოვანი პარალელური ხაზები; 3. სხვადასხვა ფერის ზიგზაგური დიაგონალური ხაზები; 4. შერეული წნული; 5. ერთმანეთში ჩახაზული ტოლფერდა ჯვარი; 6. ჯვრის მოტივი შვერილი ნაწილებით. მთლიანს გარდა, გვხვდება მისი ნახევარი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ აქ ჯვარს მხოლოდ დეკორატიული ფუნქცია ეკისრება და სიმბოლური დატვირთვა არა აქვს.

შუხუთში წარმოდგენილი რვასხივა ვარსკვლავის მოტივი გვხვდება აგრეთვე ძალისის აბანოს მოზაიკაზეც. ეს მოტივი ჩვ. წ. I ს-დან ფართოდ ვრცელდება და განსაკუთრებით პოპულარულია III ს-ში. მ. ბლენკი აღნიშნავს მათ წარმომადგობას რომაული ჯვრის არქიტექტურული დეკორიდან.

კვადრატების შემავსებელი დეკორი, შედგენილია ფერადოვან ხაზთა მიხრით მრავალბილი კენჭებით. შესრულების ამ ხეობაში სარტყელას სტილი“ ეწოდება. მისი უძველესი თავს იჩენს II ს. ბოლოდან და III ს. ბოლოსათვის განვითარებულ და პოპულარულ ხასიათს იქნის. იგი ჩამოყალიბდა ნაქსოვებისა და ხალიჩების დეკორის გავლენით. შუხუთის ანალოგიური ორნამენტი გვხვდება ანტიოქიის კუსისეის ეკლესიის მოზაიკურ იატაკზე, რომელიც IV ს. 80-იან წლებშია შესრულებული.

„ცისარტყელას სტილით“ შევსებულ კვადრატულ არეზე ვხვდებით სირიაში აპამიის სინაგოგის მოზაიკაზე, ნიღბების სახლში, აპოლუსის აბანოს მოზაიკურ დეკორზე და სხვ. IV ს-ით დათარიღებულ ძეგლებზე. დასახელებულ ნიმუშებსა და შუხუთის მოზაიკაზე გეომეტრიული ორნამენტი სხვადასხვა ვარიაციითაა მოცემული. მათ აერთიანებთ საერთო კომპოზიციური პრინციპი — მთელი იატაკი დაფარულია ერთიანი „ხალიჩისებური“ გეომეტრიული ნახატით, რომლის არეები „ცისარტყელას სტილს“ მოზაიკური ფერადოვანი კენჭებითაა შევსებული. შუხუთის აბანო კარგადაა დათარიღებული არქეოლოგიური და არქიტექტურული მონაცემებით. მისი მოზაიკის სტილისტური და კომპოზიციური ნიშნები განმტკიცებს ამ თარიღს და საშუალებას გვაძლევს იგი IV ს. II ნახევრის ძეგლად მივიჩნიოთ.

ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ მოზაიკური ხელოვნება ძირითადად ეკლესიათა შესამკობად გამოიყენებოდა. იატაკის გაფორმება შეესაბამებოდა დაკანონებულ თეოლოგიურ პროგრამას. ბიკინთის ტაძარი ამ მხრივ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლია. კომპოზიცია „შადრევანი ირმებით“ ბიკინთის ბაზილიკის ყველაზე დიდი პანოა და მოთავსებულია უწმინდეს ადგილას — საკურთხეველში. სასურათო სიბრტყე განივრავდა წაგრძელებული და მართკუთხა უნდა ყოფილიყო. მისი ზედა ნაწილი ნაწილობრივ ჩამოუჭრიათ უფრო გვიანი აბსიდის კედლის მშენებლობისას.

კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილში მთელ სიმაღლეზე გამოსახულია კენაფის ტიპის ჰერკული. მისი შუაგულიდან მალაღ ღე-

როზე ფიქვის გირჩია ამოზრდილი, რომლი-  
დანაც ორივე მხარეს წყლის ნაკადი გამო-  
დის. შადრევანი კომპოზიციას ორ ნაწილად  
პყოფს. ორივე მხარეს გამოსახულია წყლის-  
კენ მიმართული ირმები და ფრინველები.  
მარჯვენა ნაწილი უფრო განიერია. აქ წარ-  
მოდგენილია ფურ-ირემი და შველი, რომე-  
ლიც მის ცურთანაა გამოსახული. ფურ-ირ-  
მის ფიგურა დიაგონალურად აესებს არეს  
ჩრდილოეთ ჩარჩოსა და შადრევანს შორის.  
მის ზურგთან გადარჩენილია ხოხბის ტიპის  
ფრინველის თავი და კისერი, რომელიც  
ირმის ფიგურისკენაა მიმართული. მარცხენა  
ნაწილში ფურ-ირმისაგან სარკისებურად  
გამოსახულია ხარ-ირმის ფიგურა. მის  
ზურგს ებჯინება მოზრდილი ფრინველის  
გამოსახულება. იგი კომპაქტურად აესებს  
სივრცეს ირმის ზურგსა და სასურათო ჩარ-  
ჩოს შორის. ორივე გამოსახულება შადრე-  
ვისკენაა პირშექცეული. ჭურჭლის ნაპირზე  
ვხედავთ ჩიტის გამოსახულებას. ალბათ,  
ასეთივე ფიგურა იქნებოდა მეორე, დაზიან-  
ებულ მხარესაც. შადრევნის ფეხთან კარგა-  
დაა შემონახული ფრინველის, შესაძლოა  
მწყრის, ვერტიკალურად დაყენებული ფი-  
გურა. იგი მოქცეულია ხარ-ირმის კიდურებს  
შორის და მიზანდასახულად აესებს თავისუ-  
ფალ არეს. თეთრი ფონის დარჩენილ არე-  
ებზე კი დატანილია ბროწეულის აყვავებუ-  
ლი ტოტების მოქნილი ხაზები.

პანოს კომპოზიცია სიმბოლურ-პერალდი-  
კური ხასიათისაა. კომპოზიცია აგებულია  
სიმეტრიის პრინციპებზე, თუმცა აქ არ

გვხვდება ერთფეროვანი სარკისებურობა.  
იგი გააზრებულადაა გაწონასწორებული  
ძირითადი მოცულობებით და გეგმით.  
ფეროვნებულია უხვი დეტალებით.  
ლესაც სიმბოლურ სცენაში განსაზღვრული  
შინაარსობრივი აქცენტების დატვირთვა  
აქვთ.

ცალკეული კონტურული ხაზი ზუსტია და  
დასრულებული. ამასთანავე, ყოველი სი-  
ლუეტური რიტმულადაა დაკავშირებული ერთ-  
მანეთთან. ასე მაგ., ფურ-ირმის ზურგისა  
და მუცლის ირიბული ხაზის გამოძახილია  
ხოხბის მოხაზულობა და შვლის კისრისა  
და ზურგის სხარტი სილუეტები. ასევე, ხარ-  
ირმის გადრეკილი ზურგის კონტურს ევასუ-  
ნება იქვე მჯდომი ჩიტის კონფიგურაცია.  
კომპოზიციის ორივე მხარეს რიტმულად  
გამეორებული ირიბი კონტურების ხაზობ-  
რივი ნახატი ეთხუალურად თითქოს თავს  
იყრის შადრევნის გირჩში — კომპოზიციის  
ყველაზე მაღალ წერტილში. პანოს კომპო-  
ზიციური ღერძი ემთხვევა მის შინაარსობ-  
რივ კულმინაციას. შადრევნის ტანის ოვა-  
ლური ფორმა გამოძახილს პოულობს ირემ-  
თა კიდურების განლაგებაში, რომელთა შო-  
რისაც ოსტატურადაა ჩართული ტოტების  
მოქნილი ხაზები. კომპოზიცია მაქსიმალუ-  
რად კომპაქტურია. მისი ყველა ნაწილი თა-  
ნაბრადაა დატვირთული. ამავე დროს, კომ-  
პოზიციის ჰარმონიული დასრულება გან-  
პირობებულია რიტმული მთლიანობით.

პანოს არც ერთ ფიგურას, შადრევნის



ბიჭვინთა.  
შადრევანის  
ირმებით.

გარდა, არ გააჩნია რეალური საყრდენი, ამიტომ გამოსახულებები თითქოს უწონადი და დეკორატიულ ელფერს იძენს. ისინი სიმბრტყეზეა „განრთხმული“. ირმები სიმეტრიის ღერძის მიმართ ირბულადაა განლაგებული, შვლის ნუკრი საპირისპირო მხარესა დახრილი, ხოხბის გამოსახულება თითქოს „დაყირაგებულია“; მწყერი მკაფიოდ ვერტიკალურადაა დასმული და ჩარჩოს ზედა მხარესა მიმართული, ხოლო შადრევნის კიდებზე მსხლამი და ხარ-ირემთან გამოსახული ფრინველები სიმეტრიის ღერძს ეპასუხება. ამგვარად, დამთვლიერებლის მხერა იგულისხმება პანოს ცენტრში და მოცულობები მის ირგვლივ წრიულადაა განთავსებული. ოსტატი, ითვალისწინებს რა იატაკის, როგორც დამთვლიერებლის ფეხქვეშ მყოფი სიბრტყის სპეციფიკას; კომპოზიციას აგებს მისი გარს შემოვლით დათვლიერების გათვალისწინებით.

ბიკვინთის სიმბოლური კომპოზიციის სიუჟეტი მეტად პოპულარულია ადრექრისტიანულ მოზაიკურ ხელოვნებაში. ანალოგიური სცენები ვანსაკუთრებით მრავლად გვხვდება ხმელთაშუა ზღვის რეგიონებში. მაგ., დარდანიში (რუგოსლავია) სოფ. აკრინიში, საბერძნეთის მაკედონიაში, ქ. ამფიპოლისის ბაზილიკაში, ედესაში, შტობის, ოქრიდის, მილეთის VI ს-ით დათარიღებული ანალოგიური კომპოზიციები. ლიბანში კვალდეს ბაზილიკაში ანალოგიური კომპოზიკია დათარიღებულია V ს-ის ბოლოთი. მსგავსი სცენებია დ. ავზაიში VI ს-ის მოზაიკებზე, ტუნისში კართაგენის V-VI ს. მიჯნით დათარიღებულ კომპოზიკიაზე; VI ს. II ნახევრის მოზაიკებზე და შპირადან და ჰერმონის „მესიონ მეღდან“-დან. ბიკვინთის პანოს, იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, დასახელებულ ძეგლებში ზუსტრ ანალოგია არ ექმნება, თუმცა მისი ძირითადი სქემა და ცალკეული ნიშნები მრავლად გვხვდება სხვა პარალელურ სიუჟეტებში.

ბიკვინთის მოზაიკის განხილვისას ზედმეტა ლაპარაკი რომელიმე ძეგლის ზუსტ გადმოღებაზე. იგი შექმნილია მაღალა რანგის ოსტატის მიერ, რომელიც შესანიშნავად ფლობს თავისი დროის მხატვრულ-სტილისტურ მიღწევებს და მათ საკუთარ მხატვრულ ამოცანებს უმორჩილებს.

შადრევანთან ირმების პერალდიკურ პოზიციას მკვლევართა დიდი ნაწილი ხილავს როგორც 41 ფსალმუნის პარამეტრიკიას. ბალკანეთის მრავალრიცხოვანი მოზაიკების მავალითზე მ. ცვეტკოვიჩ-ტომასევიჩი შესანიშნავად ასაბუთებს მათი სიმბოლური მნიშვნელობის სხვაგვარ გააზრებას. მისი აზრით, ამგვარი კომპოზიციები გადმოგვიცემს არა ნათლისცემისა და ზიარების მცნების სიმბოლურ ხატს, არამედ ღვთის სამწყისოს იდილიურ სურათს, რაც სამოთხის მცნებასთანაა დაკავშირებული. ამდენად, ბუნებრივი ხდება ამ კომპოზიციებში ფრინველების, თევზებისა და მცენარეების შეტანა. ისინი, ცხოველებთან ერთად, სამყაროს სამი შემადგენელი ნაწილის — წყლის, დედამიწისა და ცის სულდგმულებს გამოხატავენ. მათი გამოსახვა კომპოზიკიაში არ შეიძლება ჩაითვალოს დეტალების სიუხვისადმი მისწრაფებით, რომელთაც უმიზნო დეკორატიულობა შეაქვთ. ისინი კომპოზიციის ორგანული შინაარსობრივი კომპონენტებია. ასევე ბუნებრივი და ლოგიკურად გამართლებული ჩანს ამგვარ სიმბოლურ სცენაში დედობრივი მოტივის ჩართვა, რასაც ქანრული ელფერი შეაქვს იდილიურ კომპოზიკიაში. ბიკვინთის პანოზე გამოსახულ დედობრივ მოტივს ახლო პარალელები ექმნება პერაკლის ორ კომპოზიკიაში. ერთში გამოსახულია ორი ირემი და ორი ნუკრი, ხოლო მეორეში შვლის ნუკრი ცურს წოვს შველს. ამ კომპოზიკიაში ამფორიდან წყლის ჭვლის მაგივრად ვაზის ყლორტები ამოზრდილი, რასაც სხვა მრავალ კომპოზიკიაშიც ვხვდეთ. სიცოცხლისმომცემ წყაროს აქ ენაცვლება სიცოცხლის ხე. ეს კიდევ უფრო დამაჯერებელს ხდის მოსაზრებას, რომ განხილული იკონოგრაფიული სქემა ღვთიური სამყაროს, სამოთხის ანალოგიითაა შექმნილი.

სამყაროს მოდელზე წარმართული წარმოდგენების გავლენით V ს-ში ვითარდება კომპოზიკიათა წრიულად აგების პრინციპი, რაც ანტიოქიის მრავალ მოზაიკურ პანოზეა წარმოდგენილი. ესენია სიმბოლური შინაარსის „ნადირობის სცენები“. მათ ცენტრში გამოსახულია გამარჯვებულის ალეგორიული ფიგურა, ხოლო მის გარშემო წრიულადაა გამოსახული ფიგურები, როგორც ბიკვინთის პანოზე, აქაც ხედვის წერტილ



იგულისხმება ცენტრში, ხოლო მთელი კომპოზიცია თანდათანობით აღიქმება გარსემოვლით დათვალერებისას. აღნიშნულ კომპოზიციებში გადმოცემულია ბუნებისა და რეალობის გაანზრებული, სისტემაზე დაფუძნებული როგორგანზიხაცია და არა თვითნატურის დენორგანიზებული მდგომარეობა.

ბიჭვინთის პანოზე ფიგურათა სხვადასხვა მიმართულებით გამოსახვას ლ. შერვაშიძე მიაწერს მოზაიკის ოსტატის ერთგვარ: „ეგოცენტრისმს“ და სივრცის გამოსახვის უუნარობით ხსნის. კომპოზიციის ამ თავისებურებას იგი მიიჩნევს გვიანი ხელოვნების — V ს. ბოლოს, უფრო კი VI ს-ის დამახასიათებელ ერთ-ერთ ნიშნად. ჩვენი აზრით, სწორედ ეს პრინციპი გვაძლევს საფუძველს ბიჭვინთის პანო მივიჩნიოთ:

ქრონოლოგიურად უფრო ადრეულ ეტაპად ბალკანეთის ანალოგიურ სიუჟეტებთან შედარებით. უკვე აღნიშნულ, VI ს-ით დათარიღებულ კომპოზიციებშიც სასურათე სიმბრტყე მთლიანად „კადრულად“ ივსება, ისევე როგორც ამას წმინდა გეომეტრიული დეკორის მქონე პანოებზე, მაგ., შუხუთის მოზაიკაზე ვხედავთ. VI ს. ნიმუშებისათვის საერთოა არსებითი კომპოზიციური ნიშანი: მათში ფიგურები შადრეენის გარშემო წრიულად კი არ ლაგდება, არამედ „შრეებად“, პლანობრივად არის გამოსახული ერთმანეთთან. ამ თავისებურებაში მკვლევარი ცვეტკოვიჩ-ტომასევიჩი ხედავს ქრისტიანული სამყაროს მოდელის სიმბრტყობრივი აღქმის მხატვრულ ასახვას, რამაც VI ს-დან უნივერსალური სახე მიიღო და შემდგომი გავრცელება პპოვა მთელს შუა საუკუნეთა ხელოვნებაში. ბიჭვინთის პანო განვითარების ამ პროცესში გარდამავალი საფეხურის ნიშნებს ატარებს. ერთი მხრივ, ჯერ კიდევ ცხოველყოფელია კომპოზიციის წრიულკონცენტრული აგების პრინციპი, მეორე მხრივ კი, აშკარად თავს იჩენს ქრისტიანული სიმეტრიულ-პერალდიკური ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი სქემა — შუაში სიმეტრიის ღერძი და სარკისებური სიმეტრიულობა, ამგვარად, პანო „შადრეენი ირმები“ მივიჩნიეთ V ს. I ნახ. ძეგლად.

ძალისის, შუხუთისა და ბიჭვინთის მოზაიკათა კომპოზიციური პრინციპები და მათი ქრონოლოგიური ნიშნები ძირითადად ემთხვევა ანტიოქიური ხელოვნების განვითარე-

ბის სურათს. უნდა აღინიშნოს, რომ ძალისის მოზაიკის ერთგვარი „პროვიცენტრული“ ხასიათი, რაც მისი შესრულების შემდეგ ვხვდებით, კიდევ უფრო ამძაფრებს და წინსწევს იმ სტილისტურ ნიშანთა ერთობლიობას, რამაც ბიძგი მისცა ქრისტიანულ ხელოვნებას და შესანიშნავად მოერგო მის მოთხოვნებს. ბიჭვინთის მოზაიკაზე თვალნათლივია იმ პერიოდში დაწინაურებული ხმელთაშუა ზღვისპირეთის ხელოვნების გავლენა, თუმცა ანტიოქიის ძეგლების კომპოზიციური ნიშნების არსებობა იმის მათწყებელია, რომ ჩვენს მიერ განხილულ პერიოდში, III-V საუკუნეებში, საქართველოს მკიდრო კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა სირია-ანტიოქიასთან.

### ბამოქანეპული ლინაბაბრა:

1. ა. ბოლოჩაძე, „არქეოლოგიური გათხრები აღიანსა და ძალისში“, 1981.
2. П. Закарана, В. Леквинадзе, «Шухутская баня», Византийский временник, т. XXVIII, 1968.
3. Л. Мацулевич. Мозаики Бичвинты, Великого Питиунта, დიდი პიტუნტი, III, 1978.
4. Л. Шервашидзе. Пицундская мозаика. დიდი პიტუნტი, III, 1978.
5. M. Avi-Yonah. Ancient Mosaics C. I. Arch. Series Book 5.
6. D. Levi. Antioch Mosaic Paintings. Princeton. 1932.
7. K. Parlasca. Die Römischen Mosaiken in Deutschland. RKG 23, 1959.
8. I. Lavin. Antioch Hunting Mosaics and their Sources. DO Papers, 17, 1963.
9. E. Kitzinger. Studies on late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics. D. O. Papers N 3, 1967.
10. I. M. Blazkes, Los mosaics Romanos de Torre de Palma (Portugal) Magrig, 1980.
11. Ph. Bruneau. Mosaïques de Délos. Paris, 1973.
12. I. Ferguson. The Religions of Roman Empire, 1970.
13. L. Budde Antike Mosaiken in Kiliken. 1972.
14. Г. Цветкович-Томашевич. Рановизантийски Подни мозаици. Београд, 1978.

# ქრონიკა

საქართველოს  
საბავშვო ჟურნალი



გამომცემლობა „მერანის“ საგამოყენო დარბაზში მოწუბილი გამოყენა საინტერესო მოვლენად იქცა ჩვენი ქალაქის მხატვრულ ცხოვრებაში. თბილისის საზოგადოებრიობას პირველად მიეცა შესაძლებლობა გაეცნობოდა ცნობილი მხატვრის არტურ ფონვიზინის ხელოვნებას, მის ერთ-ერთ უკეთეს საინტერესო ნაწილს — აქვარელით განხორციელებულ პორტრეტებს. ინტერესი განაპირობა თვით ექსპოზიციის უჩვეულობამ — წარმოდგინილი იყო მხატვრის მიერ შესრულებული ერთი მოდელის 18 პორტრეტი და თანამედროვე ახალგაზრდა მხატვრის — ვასილ ლიტვინოვის თვალით დანახული იგივე მოდელის ხუთი პორტრეტი. აგრეთვე თვით მოდელის მიერ აქვარელში შესრულებული რამდენიმე ნატურპორტი.

არტურ ფონვიზინი 1882 წელს დაიბადა რიგში. 1901 წელს შევიდა მოსკოვის ფერწერის, ხუროთმოძღვრებისა და ქანდაკების სასწავლებელში, სადაც მას ას-

წავლიდნენ ბაკშევი, კლოდტი, გორსკი. ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში იფინებოდა სახვითი ხელოვნების დიდი ოსტატების გვერდით, ძირითადად მუშაობდა ზეთის ფერწერაში, ხოლო აქვარელით დაინტერესდა უკვე მოწიფულობის ხანს.

ა. ფონვიზინის აქვარელებმა იმთავითვე მიიქციეს ყურადღება და საყოველთაო პოპულარობა მოუპოვეს ავტორს. მხატვარმა მასალების, კერძოდ, XIX საუკუნის რუსული აქვარების ტრადიციული გამომსახველობითი შესაძლებლობები განავითარა, გაზარდა ნამუშევართა ზომები, დამკვიდრა წერის ლაქობრივი მანერა, ფონის ფაქტურულ თვისებათა შენარჩუნების პირობებში მიადგინა მასალის ფერწერულ ძლერადობას და, საბოლოო ანგარიშით, შექმნა აქვარელური სურათები.

გამოყენაზე წარმოდგენილი პორტრეტები მხატვარმა სიცოცხლის უკანასკნელი 12 წლის მანძილზე (ფონვიზინი გარდაიცვალა

1973 წელს) მოდელთან ნეგობრობის შედეგად შექმნა, ამიტომ მნახველის თვალწინ იშლება მღონდარ ადამიანურ ურთიერთობათა მიეღი სისტემა — თითქოს ვხდებით იმ ჩუმ დიალოგს მოწმე, რომელიც ამჟღავნებს ფარულ კიდელს ორ ძლიერ პიროვნებას შორის და რომელსაც იღვწამ, სულიერ ნიუანსთა მგრძობიარე აღქმისა და განცდის კვლი აჩვენავს. უოველივე ეს პორტრეტებს სძენს ექსპრესიული ზემოქმედების ძალას, რასაც ემატება მჩქვარე, მარდვიანი ტექნიკური დამუშავება — პლასტიკური ენის ერთგვარი დაუდევრობა, აქვარელის ტრანსლური მრავალმნიანობა, ლაქებად დალაგებული რთული ფერითი გამა.

საინტერესოა, რომ ნატურის კონკრეტულობის მიუხედავად, პორტრეტებში შენარჩუნებულია მოდელიდან „განდგომის“, ერთგვარი პირობითობის პრინციპი, თითქოს მხატვარი დროისა და სივრცის გარეშე არსებული სავარელი ქალის ხატს ქმნის. ამიტომაც ზოგიერთი პორტრეტი წარმოსახვითი და ასოციაციური აზროვნების ნაყოფს წარმოადგენს, მაგრამ, ანასთანავე, კიდევ უფრო მეტი დამაჩქარებლობით მოგვიბრუნებს მოდელის შინაგანი სამყაროს შესახებ.

ა. ფონვიზინის მაღალი ოსტატობა აქვარელთან, ამ ჰირვეულ მასალასთან დამოკიდებულებაშიც ვლინდება. მხატვრული იდეასრულ შესაბამისობაშია ხორც-შესხმის მატერიალურ საშუალებ-



ვ. ლიტვინოვი  
ქალის პორტრეტი  
ა. ფონვიზინი  
ქალის პორტრეტი  
უცნობი ქალის  
მიერ შესრულებული  
ნატურპორტი

ბებთან, ფონეზინთან აქვარელი თითქოს დახვეწებისა და თავისუფლების სფეროდ იქცევა — გონება არ იტვირთება ინტელექტუალურ ან იმპროვიზაციულად, მაგრამ, სამაგიეროდ, გრძნობათა არც ერთ სფეროს არ ტოვებს ყურადღების და უმოციური რუკის გარეშე. აქ უკვე შეფასების ავტორისული, სუბიექტური კრიტერიუმები იჩენენ თავს და პორტრეტები მოგვიხიბობენ როგორც მოდელის, ისე მხატვრის სულიერი რაობის შესახებ. ასე იქმნება ადინანთა მღვდლარი, დამახულ დრამატულ ურთიერთობათა ამსახველი ნამუშევრების ციკლი, რომელიც ერთფეროვნებაში მრავალფეროვნების ძიების აღმოჩენისა და მისი მაღალმხატვრული გარდასახვის ნიმუშს წარმოადგენს.

ამ ციკლის ბუნებრივ ვაგარტულად იკითხება გამოფენაზე წარმოდგენილი მოსკოველი მხატვრის — ვასილ ლიტვინოვის ნამუშევრები.

ფონეზინის მოდელი თავის თავად ძალზე საინტერესო პიროვნებას წარმოადგენდა, სწორედ ამიტომაც შესძლო ესოდენ დიდოსტატის გრძნობისა და გონების დაპყრობა. ამგვარ „ცდუნებას“ ვერ გაუძლო ვერც ახალგაზრდა მხატვარმა, ით უფრო, რომ მოდელი ნაადრევად დაობლებული უმაწვილის აღშრდელი და მოამაბე გახლდათ. ცხადია, ვასილ

ლიტვინოვი სულ სხვაგვარ ურთიერთობათა სამყაროში ხედავდა ამ მართლაცდა საოცარი ბუნების ქალს და ამიტომაც ხატავდა მას არა ფონეზინისული რომანტიკულ-სენტიმენტალური გრძნობადობის გამახვილებული განცდით, არამედ ქალური მოშიზველოობის მიღმა ძლიერი ინტელექტუალური პიროვნების შეცნობის სრული თვითშეგნებით. ამიტომაც, რომ ლიტვინოვის პორტრეტთა სტილი რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისგან — თითქოს ავტორი უფრო კონკრეტულ შემთხვევაში ცდილობს განსაკუთრებულად დაწვევდა მოუძებნოს მოდელის მრავალწახანაგოვანი სულიერი სამყაროს ცალკეულ მხარეს ჩანს, ეს სამყარო ავტორისთვის წარმოადგენს მრავალუნობიან ამოცანას, რომლის გადაწყვეტასაც ცდილობს მისი ფოკუსური სიკვდილის შენდევაც და რომელიც შემოქმედებით იმპულსებს დღესაც გადასცემს ახალგაზრდა მხატვარს.

გამოფენაზე წარმოდგენილი თვით მოდელის მიერ შესრულებული ხუთი ნატურმორტი თვალნათლივ წარმოგვიადგენს უცნობი ქალის საინტერესო პიროვნებას მან ხატვა დაიწყო მხოლოდ ფონეზინის გაცნობის შემდეგ — თითქმის სამოცი წლის ასაკში, ხოლო ოსტატის გარდაცვალებით შემდეგ სსრკ მხატვართა კავშირის წევრიც კი გახდა და სი-



ციკლის ბოლომდე (1982 წ.) ხშირადაც იუნინდობა.

გამოცემლობა „მერანსი“ ეს გამოფენა გაიწარმა თბილისიდან — ხელოვნებისმეცნიერული ინსტიტუტის ოჯახისა და მოსკოვიდან — ექიმ დავით სარქისიანის ინიციატივით, რასაც რეალური დახმარება გაუწია გამოცემლობა „მერანსი“ დირექტორმა, კრიტიკოსმა გურამ გვერდწითელმა. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს ფარ. ფო საზოგადოებრიობის ვაზრდელ ინტერესს ხელოვნებისადმი, რაც მომავალში ამგვარი ხასიათის გამოფენების ტრადიციად დამკვიდრების საწინდარია.

არტულ ფონეზინის ნაწარმოებთა ამ კოლექციის დიდი ნაწილი ცნობილი პიანისტის სვიატოსლავ რიხტერის საკუთრებაა.

იმიერ შავგულიძე

● **თბილისელთა** დიდ ინტერესს იწვევს გამოფენილი დევიზით „ხალხთა მემგობრობა“, რომელიც „მხატვრის სახლში“ ეწყობა ზოლმე. ბოლო დროს ამ დარბაზებში დამთავლებულნი გაუცნენ რამდენიმე საინტერესო მხატვარს, მათ შორის ლენინგრადულ ლიუბოვ კოსტენკოს.

თავისებური ლიუბოვ კოსტენკოს მხატვრული საწყარო. მის ფერწერულ ტილოებში, რომელიც სხვადასხვა თანრს მოიცავს, კარბობს ოცნება, წარმოსახვა, პირობითი პოეტური განზოგადება, რაც ამ ნამუშევრებს ზოგჯერ გულმურყვილი ხელოვნებისთან აახლოებს. თხელი, სიბრტყობრივი, პასტოზური მოდელირებას აცილებული ფერწერა, პლასტიკური

ნახატის ერთგვარი მანერულობა და ფორმის გაუბრალოება კოსტენკოს ნამუშევრებს თავისებური ხელწერილია და სტილისტიკით აღბეჭდავს. ფართოა მხატვრის ინტერესთა დიაპაზონი: პორტ-

ლ. კოსტენკო ავტორპორტრეტი მუსკოლი





● **ბასული წლის შემოდგომა-**  
ზე ერევნის სენდაროვის სახე-  
ლობის ოპერისა და ბალეტის  
სახელმწიფო თეატრში წარმატ-

● **საქართველოს** სახელ-  
წიფო სიმფონიური ორკესტრი,  
რომელსაც საბჭოთა კავშირის  
სახალხო არტისტი ჯანსუღ კახი-  
ძე ხელმძღვანელობს, საზეიმო ვი-  
თარებაში ხსნის ზოლმე თავის  
საკონცერტო სეზონს. ამ განწყო-  
ბილების შექმნას აპირობებს ის  
ქეშმარიტად მაღალი მუსიკა, ის  
ნაკლებად ცნობილი თუ უცნო-  
ბი ნაწარმოებები, რომლებსაც  
მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს  
სეზონის გახსნისათვის მომზად-  
ებულ საკონცერტო პროგრამებში.  
დღეს ეს უკვე ტრადიციაა,  
რომელიც წარმატებით ახორციე-  
ლებს როგორც ესთეტიკურ,  
ისე შემეცნებით-განმანათლებ-  
ლურ ფუნქციას.

წლებანდელი სეზონის გახსნამ  
კიდევ უფრო საზეიმო ხასიათი

ბით განხორციელდა ქართული სა-  
ოპერო ხელოვნების უკვდავი  
ქმნილება ზ. ფალიაშვილის „დაი-  
სი“. ამ სექტაკლს საფუძვლად  
დაედო ა. წუწუნავას დაღმბა, რო-  
მელიც ალაღინეს საბჭოთა კავ-  
შირის სახალხო არტისტმა ზ.  
ანჯაფარიძემ და ხელოვნების დამ-  
სახურებულმა მოღვაწემ ვ. ასკუ-  
რავამ. პრემიერას დირიჟორობდა  
რ. ტაქიძე. სექტაკლში მთავარ  
როლებს ასრულებდნენ თბილი-  
სის საოპერო თეატრის სოლის-  
ტები — ლ. კალმახელიძე, ა.  
ხომერიკი, ე. გეწაძე.

ცოტა ხნის შემდეგ ერევნელი

მილო, თბილისის საოპერო თე-  
ატრში ჯ. კახიძის ხელმძღვანე-  
ლობით გაიმართა კონცერტების  
სერია შთაგონებული იოჰან სე-  
ბასტიან ბახის შემოქმედებით;  
დღი ბახისა, რომლის დაბადე-  
ბის 300 წელი მიმდინარე წელს  
ფართოდ აღნიშნა მთელმა მუ-  
სიკალურმა სამყარომ.

ჯ. კახიძემ ამ საიუბილეო თა-  
რიღს მიუძღვნა ექვსი მუსიკა-  
ლური საღამო, რომელზეც ახ-  
მოვანდა ბახის შემოქმედების  
შესანიშნავი ნიმუშები, მათ შო-  
რის ორი ქეშმარიტად გიგან-  
ტური ქმნილება: მესა **h-moll** და  
სახარების მიხედვით შექმნილი  
ორატორია „იოანეს ვნებები“. ამასთან ერთად შესრულდა კან-  
ტატა № 51 სოპრანოსა და ორ-  
კესტრისათვის, დუეტები კანტა-

მომღერლები ესტუმრნენ თბი-  
ლისის საოპერო თეატრს: ქვემოთ  
ნაწილობა მიიღეს ზ. ფალიაშვი-  
ლის „დაისი“. მსმენელთა მაღა-  
ლი შეფასება დაიმსახურეს სთა-  
ვარი როლების შემსრულებლებმა:  
ე. უზუნაინმა (მარო), გ. გრი-  
გორიანმა (მალხაზი), ა. კარაე-  
ტაიანმა (კიაზი), დ. პოლოსიანმა  
(ცანგალა), მ. აკოპიანმა (ნანო),  
მ. დავთიანმა (ტიტო). ამ შესანიშ-  
ნავი ფაქტის აღსანიშნავად და  
ქართული მუსიკალური კულტურის  
აქტიური პროპაგანდისტის ცნო-  
ბილ მომღერალს ე. უზუნაინს მიე-  
ნიჭა საქართველოს სახალხო არ-  
ტისტის წოდება.

ტებიდან, კონცერტი რე მინორის  
ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის  
(სოლისტი ე. ანჯაფარიძე). პირველად  
ახმოვანდა საბჭოთა კავშირში  
მესა ფა მაჟორი სოპრანოსა და  
ორკესტრისათვის.

ბახის შემოქმედების ესოდენ  
ფართოდ, ესოდენ მასშტაბურად  
წარმოდგენის თვით ფაქტი განე-  
კუთვნება უნიკალური მოვლენე-  
ბის რიგს. ამ რთული ამოცანის  
განხორციელებაში, საქართველოს  
სახელმწიფო სიმფონიურ ორ-  
კესტრთან ერთად, მონაწილეობა  
დღენ მოწვეული შემსრულებლე-  
ბი — მომღერლები ლ. ბერობრა-  
გინა, ლ. პატიგორსკაია, ა. ნარ-  
ტინოვი, ა. საფიულინი, ვ. გრიგ-  
ნოვი და მოსკოვის სვეშნიკოვის  
სახელობის სახელმწიფო სასწავ-  
ლებლის ბიჭების გუნდი (ხელმძღ-  
ვანელი ს. პოპოვი), რომელმაც  
ღირსეულად ზიდა ამ კონცერტე-  
ბის ტვირთი და აღაფრთოვანა  
მსმენელი თავისი შემოქმედებითი  
ნებისყოფითა და მონღოლობით.





● სპი წლის წინათ ცნობილ რუს მხატვარ-ბატლისტს ფრანც რუბოს (1856—1928) შეუკვეთეს სურათები თბილისის სამხედრო-ისტორიული მუზეუმისათვის, რომელიც იმ წლებში უკლიბდებოდა. რუბოს გარდა შეკვეთები ზიილეს ცნობილმა ფერმწერლებმა ი. აივაზოვსკიმ, ა. კვშენსკომ, ნ. სამოკიშმა და სხვ.

რუბო დაიბადა ოდესხაში, გაღმოსახლებული ფრანგი კომერსანტის ოჯახში. ბავშვობაშივე განსაკუთრებულ ნიჭს იჩენდა მხატვრობაში. სწავლობდა ადგილობრივ გიმნაზიაში და ამჟამად ოდესის სამხატვრო სასწავლებელში. 1877 წელს სწავლის გასაგრძელებლად მიუწინესო მიენგზავრება და შედის სამხატვრო აკადემიაში, სადაც ცნობილი მხატვარი ბატლისტი ი. ბრანდიტი ასწავლიდა.

აკადემიის დამოაფრების შემდეგ რუბო დაბრუნდა რუსეთში, ცხოვრობდა კავკასიაში, რომელსაც მკვიდროდ დაუკავშირდა მისი შემოქმედება და მხატვრული ინტერესები. თბილისის მუზეუმისთვის რუბომ 17 სურათი შეასრულა. ამ სურათებში ასახულია კავკასიის მრავალწლიანი ომების მნიშვნელოვანი მომენტები, რუსეთის არმიის ბრძოლა თურქეთის, სპარსეთის წინააღმდეგ, შუა აზიის დალაშქვრა.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს კავკასიის ბრძოლების ამხანველი ტილოები: „რუსული ლეგიონის შემოსვლა თბილისში“, „იერიში აულ გიმრზე“, „აულ დარგოს აღება“, „თავად არღუტინსკის ვა-

ფ. რუბო  
ლუნიბის აღება და  
შამილის დატყვევება.  
1859 წ. 25 აგვისტო



დასვლა კავკასიის ქედზე“, „ლუნიბის აღება და შამილის დატყვევება“, „მიხაილოვსკის სიმაგრის დალაშქვრა ჩერქეზების მიერ“ და სხვ.

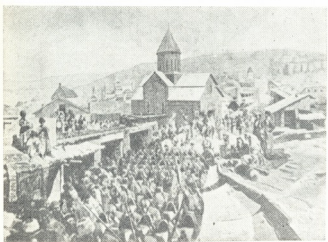
რუბო ეცნობოდა საბრძოლო ყოფას და იარაღს, იხატავდა პეიზაჟებს, თითოეული სურათისთვის მხატვარს წინასწარ უნდა შეესრულებინა ესკიზი და განსაზღვრულად წარედგინა კომისიისთვის, დასამტკიცებლად კი მთავარგამგებლისთვის.

ფართოდა ცნობილი რუბოს პანორამული სურათები „ბორცდინოს ბრძოლა“ და „სევასტოპოლის დაცვა“. თავის პირველ პანორამაზე კი მხატვარმა დადესტინის აულის ახულგოს აღება ასახა. ამ ნაწარმოებისათვის მიუნხენის სამხატვრო აკადემიამ რუბოს პროფესორის წოდება მიანიჭა. პანორამა რამდენჯერმე გამოიფინა საზღვარგარეთ, 1896 წელს კი იგი ექსპონირებული იყო ნიუნ-ნოვგოროდში, სრულიად რუსეთის სამხატვრო და სამრეწველო გამოფენაზე. ნიუნ-

ნოვგოროდის გამოფენის დახურვის შემდეგ პანორამა მთავრობამ შეისყიდა და გადასცა კავკასიის სამხედრო ოლქს, რომლის სახსრებითაც თბილისში უნდა აგებულიყო შენობა მის გამოსაფენად. მაგრამ შენობა არ აგებულა და სურათი დიდხანს ინახებოდა „დიდების მუზეუმში“.

ტილოები „ახულგოს აღება“, „აულ გიმრის აღება“, „თავად არღუტინსკის გადასვლა კავკასიის ქედზე“, „შამილის დატყვევება“ და კავკასიური სერიის ზოგიერთი სურათი ინახება დადესტინის მუზეუმში, ჩერენო-ინგუშეთის სახვითი ხელოვნების რესპუბლიკურ მუზეუმსა და ამიერკავკასიის სხვა მუზეუმებში.

კავკასიის ბრძოლათა ბოლო ეპიზოდები (აასხა ცნობილი მხატვრების — თეოდორ გორ-



ვ. რუბო  
რუსული პოლის  
შემოსვლა თბილისში  
1801 წ.  
ახულის აღება



შელტის, გრივოლ გაგარინის შემოქმედებაშიც. ამ ომის ისტორიული მომენტო, მისი ფინალი რულომ ახახა თავის ნაწარმოებებში — „ღუნების აღება“ და „შინილის დატყვევება“.

კავკასიის თემაზე შექმნილი

● საზღვარპარტიის ქვეყნებთან კულტურული ურთიერთობის ჩქარვებლად საზოგადოების შენობაში ან ათილდე წლის წინათ გამართა მხატვარ-კერამიკოსის ლეონა ნაკაშიძის პირველი პერსონალური გამოფენა, რომელმაც ფართო საზოგადოებას გააცნო ორიგინალურად მოაზროვნე ნიჭიერი პროფესიონალი. ახლახანს კი „მხატვრის სახლი“ მოწყობილია მეორე პერსონალურმა გამოფენამ მხატვრის ზრდა და შემოქმედებითი დიაპაზონის გაფართოება ცხადყო. კერამიკულ და პლასტიკურ-დეკორატიულ კომპოზიციებთან ერთად ფართოდ იყო წარმოდგენილი დაზგური გრაფიკის ნიმუშები.

ლეონა ნაკაშიძემ 1963 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია და მას შემდეგ სისტემატურად მონაწილეობს რესპუბლიკურ, საქავშირო და საერთაშორისო გამოფენებზე. მისი ნამუშევრებისთვის, იქნება ეს საბალო-საპარკო დეკორატიული ლარნაკები თუ ჭურჭლეული, დოქები და სხვადასხვა დანიშნულების ნაკეთობანი, და-

მისი სხვა ბატალურ-ისტორიული სურათებიდან გამოირჩევა აგრეთვე „ღარგინის ლაშქრობა“, „დაზვერვა“, „მთის მდინარის გადაღება“ და სხვ.

რუმოს მხატვრული შემოქმედება ძვირფასი განძია რუსულ ბატალურ და ისტორიულ ფერწე-

მასხიათებელია სადა ფორმა და თავშეკავებული დეკორი. პლასტიკური ფორმის, ხაზის ლაკონიური გამომსახველობა. ამგვარი სტილისტიკითაა აღბედილი მხატვრის დეკორატიული პანოებიც, რომლებშიც დიდ როლს თამაშობს ფერადონებაც. ბოლო პერიოდში შექმნილი მრგვალი დეკორატიული კერამიკული ქანდაკებებისთვის სახასიათო პირობითი ენის გაბედული გამოყენება, ამასთან თბილი იუმორი, რაც ამ ნამუშევრებს უანრულ იერსაც ანიჭებს.

მხატვრის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სამედიკო ხელოვნებას.

ლეონა ნაკაშიძის მონუმენტურ-დეკორატიულ ნაწარმოებთაგან აღსანიშნავია საქართველოს სახელმწიფო არქივისა და ისტორიული არქივის შენობებისათვის შექმნილი რელიეფები (თანავტორი ა. ბახიშვილი) და საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის

რაზი, შესანიშნავი ფერმწერის სურათები დიდი რეალისტურული დეკორატიული ძალის მქონე ხელოვანის თანადროულობას, კავკასიის საბრძოლო ისტორიის მნიშვნელოვან ფურცლებს.

მურად კორკაშვილი.

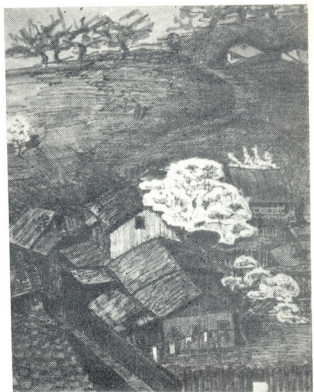


შენობის წინ, შადრევნის ფსკერის მხატვრული გაფორმება.

მხატვრის მრავალრიცხოვანი დაზგური გრაფიკული ფურცლები, რომლებიც საქართველოს პეიზაჟებს, სხვადასხვა კუთხის ხედებს წარმოგვცისავენ. მეტყველებენ შემოქმედის ორიგინალურ ხედვაზე, პოეტურობაზე.



ლ. ნაკაშიძე.  
ქველთბილისური  
მოტივი  
მწყემსი  
გაზაფხული



**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»**  
**(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 2, 1986

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР**



**ВТОРОЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ  
ФЕСТИВАЛЬ МОЛОДЕЖНЫХ  
СПЕКТАКЛЕЙ**

13–24 ноября прошлого года в Тбилиси проходил II Всесоюзный театральный фестиваль молодежных спектаклей, посвященный XXVII съезду КПСС.

Печатаются рецензии на спектакли, представленные в рамках программы фестиваля (стр. 2).

**ПАНОРАМА**

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 43).

**Нодар Гурабанидзе**

**«МИР ПРЕХОДЯЩИЙ...»**

Рецензируется спектакль театра киноактера к/с «Грузия-фильм» «Мир переходящий...», осуществленный на основе грузинского поэтического фольклора молодым режиссером Н. Лорткипанидзе (стр. 44).

**ОДИН ДЕНЬ В ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕАТРАХ**

Впечатлениями от спектаклей театральных коллективов столицы Грузии делятся студенты тбилисского государственного театрального института им. Ш. Руставели (стр. 53).

**Этери Гугушвили**

**УКРАШЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА**

Выдающейся советской балерине Майе Плисецкой присвоено звание Героя Социалистического Труда. В связи с этим в номере печатается художественный портрет знаменитой актрисы (стр. 58).

**Релена Сабанадзе**

**ХУДОЖНИКИ АДЖАРИИ**

В статье дается краткий обзор творчества художников Аджарии, в связи с выставкой их работ в «Доме художника». В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции этих произведений (стр. 65).

**Нина Велехова**

**ДЕЛОВАЯ ПОЕЗДКА НА ПРАЗДНИК  
ТЕАТРА**

Журнал печатает ту часть статьи Н. Велеховой («Театр», № 11, 1985), где она оценивает постановки пьес Шекспира грузинскими театрами на фестивале шекспировских спектаклей в Ереване (стр. 66).

**Сандро Тушмалишвили**

**«ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ  
КОМЕТА ЗАПАДА»**

Статья знакомит читателей с идеологической сущностью и проблематикой коммунистической теории известного канадского социолога Херберта Маршалла Мак-Люэна и с отношением зарубежной критики к его феномену (стр. 74).

**Натела Урушадзе**

**РОЛЬ И АКТРИСА**

Журнал начинает публиковать материалы под новой рубрикой «Одна роль актера». Первая статья этой рубрики посвящена заслуженной артистке ГССР Л. Артемовой в роли Ольги из спектакля театра им. Грибоедова «Сестры» (по пьесе Л. Разумовской. Реж. — Г. Жордания и Г. Чакветадзе) (стр. 85).

## ЗАВТРАШНИЙ ДЕНЬ СОВЕТСКОГО ЭКРАНА

12—19 декабря прошлого года в Тбилиси проходил IV всесоюзный смотр-неделя работ молодых кинематографистов, посвященный XXVII съезду КПСС.

Печатаются итоги смотра и краткий стенографический отчет конференции, проходившей в рамках смотра, в которой участвовали молодые кинематографисты и кинокритики, научные сотрудники ВНИИ киноискусства, представители всесоюзных журналов по кино (стр. 89).

**Лия Долидзе**

### ПУТЕМ ПРОГРЕССА И ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА

В связи с 80-летием известного грузинского музыковедом П. В. Хучуа публикуется статья, в которой рассматривается плодотворный творческий путь этого неустанного деятеля грузинской музыкальной культуры (стр. 100).

**Светлана Магидсон**

### ХОР НЕГОВОРЯЩИХ

Автор статьи знакомит читателя с тбилиским государственным театром пантомимы со дня его основания. Освещает особенность этого театрального искусства и рецензирует почти все спектакли, которые театру принесли успех (стр. 106).

### КНИГА ОБ АННЕ МАНЬЯНИ

Печатаются фрагменты из книги итальянского сценариста, журналиста и продюсера Джанниарло Говерни об Анне Маньяни, в основу которой положены воспоминания кол-

лег и друзей актрисы: Феллини, Дамна, Висконти, Сузо Чекки Скريبони и др. (стр. 113).

**Васил Кизнадзе**

### ЖИЗНЬ САНДРО АХМЕТЕЛИ

В связи со 100-летием со дня рождения выдающегося режиссера Сандро Ахметели журнал продолжает печатать главы из монографии известного грузинского театроведа В. Кизнадзе (стр. 120).

**Иосиф Омадзе**

### ПОЭЗИЯ ЛЬНЯНОГО КОВРА

Статья о творчестве художника-самоучки Изольды Нодаришвили. Недавно в «Доме художника» экспонировались её работы — византские из льна декоративные ковры и различные обивки. Эти работы, отмеченные большой фантазией, тонким вкусом и мастерством их автора, вызвали интерес у посетителей выставки (стр. 130).

**Ференц Лист**

### ШОПЕН

Журнал продолжает печатать книгу Листа о Шопене в переводе Зазы Чиладзе (стр. 135).

**Манана Одишели**

### КОМПОЗИЦИОННАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ОТКРЫТЫХ В ГРУЗИИ МОЗАИК ПОЛОВ

В статье дается научный анализ античных мозаичных произведений, открытых на территории Грузии, исследуется своеобразие и общие принципы хронологически отдаленных друг от друга мозаичных памятников (стр. 140).

გადაეცა წარმოებას 24. 12. 85 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25. 02. 86 წ.  
საბეჭდი კაღალდი 5,25  
ქაღალდის ფორმატი 70×108<sup>1/16</sup>  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5  
საბარბეჭდო-საგამომცემლო თაბახი 19,75  
შეკვეთა № 3088. უე 08809. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,  
ი. კვაპანტრაძის და ი. შერიტოვის ფოტოები.

№ 1-ში დაბეჭდილი თელავის ფესტივალის ფოტოების ავტორია შალვა შარაშიძე.





675/40

