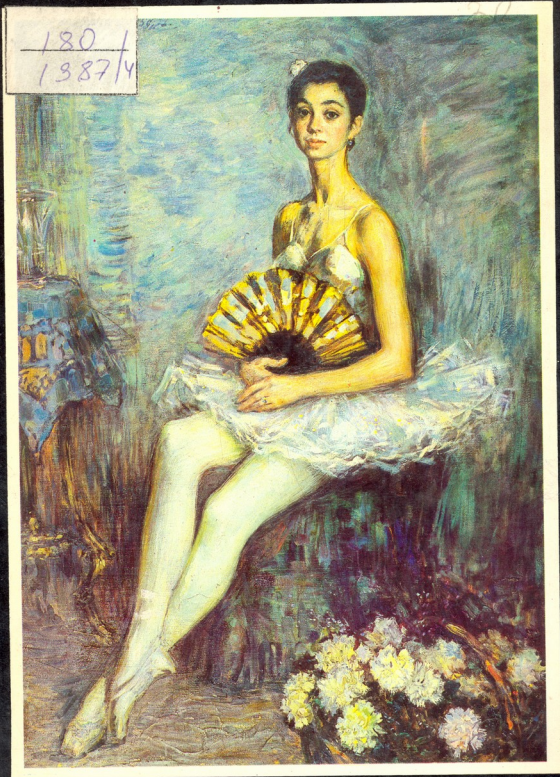


# სტატუსთა ზელოვნება

ISSN 0132-1307

7

1987





# ს ა გ ჭ რ თ ე ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

7 / 1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ბაკაძე ბაბრამი,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გაბუნია,  
მერაბ გვირა  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ლილი გვარამია,  
ვასილ კვიციანი,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ჯურაბ ნიშანაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ ფულუაძე,  
ნიკო ჭავჭავაძე,  
ნოდარ ჯანაშიანი.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩინაძე

საქართველოს კვ ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა.  
თბილისი, 1987





# შ ი ნ ს ა რ ს ი

დიდი ოპტომგების  
70 წლისთავისათვის

ახალგაზრდული საქმეკალების მისამე საკავშირო თეატრალური  
ფესტივალი

## თეატრი

თამარ ბოკუჩავა — „ძინა მანია“	2
ირაკლი ხიმშიაშვილი — „ხვლიკი“	5
მია კიკნაძე — „ბიზის კოშკის არღაღებები...“	7
ანა ქავჭავაძე — „მისამე იმპარიის შიში ღა სანოწარკვეთა“	9
ქანა ტრაპაიძე — „ოპროს კირპი“	11
ნანა ფრიდონაშვილი — „სამანეშვილის დედინაცვალი“	13
მია ვაბუნია — „დღესასწაული“	16
გივი მაღულარია — „ემიგრანტები“	18
გიორგი ცქიტიშვილი — „მომგაურობა ა კუნძულისან ბ კუნძუტში“	21
ნინო დავითაშვილი — „სინიორ ხუანის უკანასკნელი ქალი“	23
ფიქრია ყუშიტაშვილი — „უსიძემო კოროწილი“	26
მარინე ვასაძე — „კამლბიტი“	28
მარინე ქალაღონია — „კანო“	31
გიორგი ლალიაშვილი — „ელმბტრა“	33
მია კობახიძე — „ქანინი“	35
ოტენგი კვაჭაძე — „სახლი, რომელიც სვიფტბა ააშენა“	38
მია გოშაძე — „ბარბეშბანი“	39
მანანა ტურიაშვილი — „პარტახი“	41

## ღისკუსია

სიმონ დრეიდენი — „ვლაღიმბი ილიჩი — მამაშობელთა ღარბაზში“	44
ქანა იოსელიანი — მერთი ტინდელციის ბაბატონება = მერთფირომან თეატრს	57
აგული დადიანი — საოცარი ბიოგრაფი უმბაშულია	91
სერგო ზაქარიაძე — ჩანაწერები ჩემი ფიქრებისა	102

## მხატვრობა

ხელომების მბტპველი მრომწული მნა (ღიალოგი)	64
დავით ანდრიაძე — ამწულიუმების ბზაბასსაზრბე	70
მანანა ჭიბლაძე — ფიქვადრა უბაღლთან	86
ეთერ ციციშვილი — თბილისის სიწვარულით	144
ქორგო ვაზარი — ბამოჩინებულ მხატვრეთა, მოქანეღაქეთა ღა ხუროთმოქღვართა ცხოვრებანი	147
ნ. სტრავეცკიაი, ე. კოკოსკერია, ლ. ნაცულიშვილი —	

## მუსიკა

სამი აზრი მერთი საქმეკალის ბარშომო	112
ქეთევან ბაქრაძე — ღრამბტული კომწულიქბი კლანციისტურისა ღა რომანტიკულ ოკე- რამში	რ38

## კინო

ყველაწერი სიბართლიღან იწამბა (სუბარი)	118
ირაკლი მახარაძე — სტივ მაკაშინი	128
პრონიკა	156

ს ა ბ ტ ო ტ ა  
ხელომებისა

გარკენის პირველ, მესამე ღა მეოთხე გვერდებზე: გ. თოთიბაძე — „წინო  
ანანაშვილის პორტრეტი, „ვავა-ფშაველა“, „ქახელი მევენახეები“.

№ 7 1987 წ.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.  
ტელ. 98-98-59.



# ახალგაზრდული სპექტაკლების მესამე საკავშირო

## თეატრალური ფესტივალი

5 მაისი

ლივინს სახელმწიფო ახალგაზრდული თეატრი

### „ძია ვანია“

რეჟისორი ეიმუნტას ნიაკროშიუსი ჩეხოვის „ძია ვანიაში“ შეეცადა ხორცი შეესხა იმ ვნებათათვის, პერსონაჟების იმ დაფარული თუ აშკარა სურვილებისა და ზრახვებისათვის, რომლებიც პიესაში ამოიკითხა. სწორედ ამ გზით გასცდა იგი განთქმულ ნახევარტონებს, დახვეწილ დაუდევრობასა და სანახევრო გულწრფელობას, მან არსებული რეალობა გაასაგნა და შექმნა თამაში, „თავხედური“ მიზანსცენები, რომლებიც ცდილობენ გმირის არსების უტყუარი, შეულამაზებელი რაობა წარმოგვიჩინონ. მაგრამ, ხშირად, თავისი მაქსიმალური კონკრეტულობით, რეჟისორი ჩვენს ასოციაციურ აზროვნებას კვეცავს და ემოციის ლოკალიზაციას ახდენს.

სპექტაკლის სიმბოლურ-ფსიქოლოგიურ ქსოვილში სიმბოლური, მეტაფორული ხაზის უპირატესობა იგრძნობა, რადგან სწორედ ის გადმოგვეცემს რეჟისორის ჩანაფიქრს სრულად. გმირის არსიც, რაობაც, მეტაფორაში უფრო ვლინდება, ვიდრე თანმიმდევრულ ფსიქოლოგიზმში. ამიტომ, თუ მეტაფორა გმირის სულიერი მდგომარეობისა და ზნეობრივი არსის ილუსტრაციაა, შესრულების ფსიქოლოგიზმი მეტაფორის გაშლისა და ცოცხალი დასურათების დამზ-



მარე საშუალებას წარმოადგენს. მაგალითით-სათვის ავიღოთ ელენა ანდრეევნას (დალია ბრენციუტე) როლი. მიუხედავად იმისა, რომ სამსახიობო თვალსაზრით ის ყველაზე ძლიერი ფიგურა არ არის, სპექტაკლის კონსტრუქციაში მისი არსებობა დიდ მნიშვნელობას იძენს. ამიტომაც სერგებრიაკოვა თითქმის ყველა საკვანძო მიზანსცენის მონაწილეა. ელენა მომხიბვლელი, მოუსვენარი, დაუდგრომელი არსებობს. რეჟისორს მსახიობი ქალის ბუნებრივი მოხატულობა აქვს გამოყენებული იმ მიზნით, რომ ხაზი გაუსვას ელენას ნატურალურ, პირველქმნილ ქალღმერთობას, მის მზადყოფნას თავისი თავის გასანაწილებლად, გასაცემად. გარკვეული აზრით ელენა დონორია, მისი გარემომცველნი კი ვამპირები, იგი მსხვერპლია, მას დაუნდობლად ძარცვავენ და ეწაფებიან, როგორც სიამოვნების, ახალგაზრდობისა და სიცოცხლის წყაროს. ტანტზე მძინარე ელენას ფერხითი გაწოლილ ვლონიცის (ვიდას პიატევიჩუს) გამხმარი ყვავილების თაიგული უდევს გულზე. მიცვალებულივით გარჩნდებული წევს ძია ვანია და ელის, რომ ქალი-საგან მომდინარე სიცოცხლის იღუმალი ძალია ააღორძინებს. მაქსიმალური დამაჯერებლობისა და თავისი იდეის საგულდაგულო ილუსტრაციისათვის რეჟისორი უტყვევ სცენებსაც თხზავს, რაც კიდევ უფრო მკაფიოდ უსვამს ხაზს არსებულ პოზიციას. მაგალითად, სონია (დალია ოფერატე) ეფერება მძინარე სერგებრიაკოვას, ვაცხარებით ჰკოცნის სახეზე, მკლავებზე, მკერდზე, თითქოს სურს ფიზიკური შეხებით ეზიაროს მშვენიერებას, უჩუმრად მოპაროს მომხიბვლელობის, სიმსუბუქის მოუხელთებელი საგანძურა.

ელენას სახეს ჩვეულებრივი ზნეობრივი კრიტერიუმით ვერ მივუდგებით, ის ნაწილობრივ ამორფული მასალაა, ბნელი და მიმზიდველი მატერიალური მშვენიერება, რომელიც ფორმირებას, გამოძერწვას საჭიროებს. ამის საფუძველს იძლევა მისი უცნაური, უმწურო მზადყოფნა თითოეული მამაკაცის ნებასა და ვნებას დაჰყვეს. საჭიროების შემთხვევაში საამისო წანამძღვარი პიესის ტექსტშიც მოიძებნება. „როდესაც თქვენ სიყვარულზე შელაპარაკებით, რადაცნაირად ვთავყვანდები და არ ვიცი, რა

ვთქვა“. — ამბობს ვოინიცი. სწორედ ეს აიღო რეჟისორმა ქალის უცნაური უნებისყოფობის, მოულოდნელი უმწურობის საფუძველად. მაგრამ იმისათვის, რომ ამ პერსონაჟის სახე ესოდენ ჭრთმნიშვნელოვნად არ აღვიქვათ, რეჟისორი ქალს ერთგვარი შინაგანი აქტიურობის უფლებასაც აძლევს და გვეუბნება, სერგებრიაკოვა მხოლოდ მსხვერპლი როდია. მაგალითად, ერთ-ერთ მიზანსცენაში, სკამზე მოკალათებული ქალი გრაციოზული მანერულობით ეწვევა სიგარეტს და ამავე დროს, მთელი თავისი არსებით გრძნობს მის ზურგს უკან მყოფი ვანიას დაძაბულობას, მისმა შემპარავმა და თავნება მოძრაობებმა რომ დაატყვევეს. ქალის თითოეული მიხერა-მოხერა იმაზე მეტყველებს, რომ მისთვის ნათელია ვანიას განწყობილება, ეს მოსწონს და სიამოვნებითაც უწყობს ხელს კაცის გახელებას. საერთოდ, თითოეული სახისათვის გარკვეულწილად ნიშანდობლივია ასეთი ორმაგობა, მსხვერპლისა და მჩაგვრელის მდგომარეობისა და ფუნქციების ერთიანობა. ერთნი იღბლიანნი, მეორენი კი უიღბლო ეგოისტები არიან. სერგებრიაკოვი (ვიდას ბადონას) მსხვერპლია იმდენად, რამდენადაც მთელი ცხოვრების მანძილზე შრომამ მას ვერც აღიარება მოუტანა და ვერც სიმდიდრე, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ეს ის ადამიანია, რომლის ეგოისტის ქვეშაც არსებობს მამული, რომელსაც მართავს, განაგებს და თავის ჭირთულ ნებას უმორჩილებს ყოველივეს. უძრავი, ნატურისფერი სახით, გახევე-

სპექტაკლის იფიშა



საქ. სსრ კ. მარქსის სახ. სახ. რესპუბ. გიგანტო თეატრ



ბული სხეულით აგრესიული და წუწუნა ინვალიდი ამ სამყაროს ცენტრია. მაშინაც კი, როდესაც ის სცენაზე არ არის, მასზე ლაპარაკობენ, თუ არ ლაპარაკობენ — ფიქრობენ და მის სურვილებს უფარდებენ და უპირისპირებენ საკუთარ არსებობას. მასვე ეკუთვნის ელენა ანდრეევნა, რომლის ფლობა უპირატესობის გრძნობასაც უღვივებს და ამავე დროს დაუქმყოფილებელ ვნებას უღიზიანებს. გმირთა მისწრაფებებისა და სურვილების დაქმყოფილებას განუწყვეტლივ რაიმე ობიექტური, ან სუბიექტური მიზეზი ეღობება წინ. ელენას ფლირტის ყოველი სცენა სხვისი უადგილო ჩარევით მთავრდება. პალმის ქვეშ შექმნილი განმარტოების ილუზია ვაფლიას (იუოზას პოციუსი) გამოღვიძების ხმამ დაარღვია, ასტროვისა და ელენას სცენაში ძია ვანია შემოვიდა მოულოდნელი წითელი ვარდებით ხელში და ქალს კვლავ დაეკარგა მოზღვავებული გრძნობის დაცხრომის შესაძლებლობა. პიესის პერსონაჟთა სულიერი დაუქმყოფილებლობა და ზნეობრივი მაქსიმალიზმი აქ პირად ანგარიშსწორებად გარდაიქმნა. ამასთანავე, ყოველნაირი ურთიერთობა საამყარაოზეა გამოტანილი და თითოეული მათგანი პერიოდულად სხვისი უზნეობის მოწმე ხდება.

დაუქმყოფილებელ სურვილთა ატმოსფერო მთელი წარმოდგენის ქსოვილს მსკვლავს და ნერვიულ განწყობილებას ქმნის. ოქროსნაწნავეებიანი სონია მშვიდი, მშრომელი და უდრტვიწველი არსება როდია. იგიც არსებობისათვის მებრძოლი, ხშირად აგრესიული და კაპასი ადამიანია, რომელიც განრისხების უამს ყელშიც კი სწვდება დედინაც-

ვალს. გრძელი ნაწნავეები ქალისათვის გრძელი სიმბოლოა. როცა ეფერებთან, ნაწნავეებზე კოცნის ყოველთვის, კომპლიმენტებსაც თმების თაობაზე ეუბნებთან მხოლოდ და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ქალს საკუთარი ნაწნავეებისც კი შურს. მამაკაცები მასში სხვას ეფერებთან, ვიღაც წარმოსახულს, იდილიურსა და არა რეალურ, ცოცხალ, სურვილებით აღსავსე, აქტიურსა და შეუხედავ ქალს. ეს ნაწნავეები თითქოს იმ ტრადიციულად კდემამოსილი და მოკრძალებული ქალიშვილის კუთვნილებაა, როგორც ადრე გვესახებოდა სონია სერებრიაკოვა, მაშინ, როცა იგი გულმოდგინედ მალავდა თავის ფაქიზ გრძნობას.

გმირების მისწრაფება ბედნიერებისაკენ, რეჟისორის მიერ მათი ზნეობრივი გარდაქმნის უკუპროპორციულადაა წარმოდგენილი, ისინი ელტვიან იმას, რასაც კანონზომიერად სცოდნებთან, რასაც თავისივე საქციელით ახშობენ საკუთარ სულში. მხოლოდ ასეთი პოზიციიდან შეგვიძლია ავხსნათ ასტროვის ცხოველად გადაქცევის ფაქტი. ეს პროცესი ყველაზე მძაფრად სწორედ მეოცნებ ასტროვიში გამომქლავდა. ამით რეჟისორი აბსოლუტურად მიჯნავს ერთმანეთისაგან რეალობასა და მისი გაუმჭობეგების უტოპიურ შესაძლებლობას.

მოცეკვავე მსახურთა სცენების შემოტანით რეჟისორი უარყოფითი ღირებულებების უფრო მკვეთრ აქცენტირებას ახდენს და მის ზემოქმედების ძალას აამყარავებს. მსახურები ბატონობის თავისებურ ირიბ სარკეს წარმოადგენენ, მათი ზანტი ოპოზიცია ნელ-ნელა აგრესიულ თავხედობაში გადადის, რასაც დამცინავი გროტესკული მუსიკა (კომპოზიტორი ფაუსტას ლატენასი) კიდევ უფრო ამძაფრებს. მსახურების მიმიე, ტლანქი მოძრაობები, მათი დაუფარავი სარკაზმი შემზარავ, ყოველივე სულიერს მოკლებული ძალის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ისინი თითქოს ბატონთა წუხილს, შფოთსა და ქიშპობას ზეიმობენ, ტკბებიან მათი სამყაროს შინაგანი ნგრევის ცქერით. ეფიმი (რიმგაუნდას კარეილოს) ელენა ანდრეევნას გასაგონად აჯავრებს პროფესორს; სული მეხუთება, სული მეხუთება, — გაიძახის დამცინავად. გაბურძნვულობიან მსახურ ქალს (იურატ ანუილოტე) სახეზე უტყფარი, უზნეო გამომეტყველება შეყენია. იმისათვის, რომ გვიჩვენოს, ბატონებსა და მსახურებს შორის



მალე სრული თანასწორობა დამყარდება, რეჟისორი მსახურების ცეკვაში, უკანა პლანზე, ჯერ ვაფლიას ჩართავს, შემდეგ კი ასტროვს.

სპექტაკლი ვინიციუს მკურნალობის პირქუში სცენით მთავრდება. ჩვენ ვეღარ ვხედავთ ძია ვანიას, რომელსაც ჩვენთვის აქვამად აღარავითარი არსებითი მნიშვნელობა აღარ აქვს. მათი ცხოვრება ფიზიკურ არსებობად გადაიქცა, ცოცხალი სხეულის სიკვდილისაკენ სვლად. ისინი გალევენ მოსაწყენ დღეთა რიგს, უსასრულოდ გრძელ საღამოებსაც მოიტოვებენ უკან და შემდეგ მორჩილად ჩაბარდებიან მარადიულობას.

შესაძლოა, საჭირო არაა პიესის ჩებტოვის სეულ და არაჩეხოვისეულ განხორციელებაზე მსჯელობა, მაგრამ ერთი რამ ნათელია: რეჟისორი სოფისტურად იმეორებს ტექსტს და მას ხშირად თავისი სუბიექტური ჩანაფიქრის საბუთად აქცევს. ის, რასაც ჩვენ სცენაზე ვხედავთ, ლოგიკურად სწორი, ოსტატურად ჩაფიქრებული და შესრულებული წარმოდგენაა, სადაც შემზარავი ნატურალიზმისა და აშკარა გროტესკულობის მიღმა მკაცრი რეალისტის, ჩეხოვის ნათელი და სათუთი იდეალიზმი გამოუვალბობს გრძნობით შეიცვალა.

თამარ გოკუჩავა

« მ ა ი ს ი

## თუჩქვენათის მოზარდ გაყურაბელთა სახელმწიფო თუაგრი

### „ს ვ ღ ი კ ი“

ა. ვოლოდინი იყო ერთ-ერთი ლიდერი იმ ახალი მიმართულებისა დრამატურგიაში, 50—60-იან წლებში რომ დაიწყო და მჭიდროდაა დაკავშირებული თემატიკისა და პრობლემების დამუშავებისა და სახეების გამოხატვის გარდატეხის პერიოდთან. ეს მიმართულება გამოირჩეოდა ადამიანისადმი ყურადღებიანი მიდგომით, მისი ცხოვრების სოციალური და სულიერი პრობლემებით დაინტერესებით, კერძო პიროვნების დროისათვის დამახასიათებელ კონკრეტულ გარემოში ასახვით. მაგრამ უკანასკნელ ათწლეულში ა. ვოლოდინის მიერ დაწერილი პიესები სულ სხვა ხასიათისაა. იგი იყენებს საზოგადოების ამა თუ იმ მოდელს და იწყებს მისი მამოძრავებელი მიზეზებისა და საერთო მიზნების ექსპერიმენტირებას. ამ მოდელის საფუძველია ადამიანთა პირველყოფილი მოდგომა და აქ, კაცობრიობის სოცია-

ლური ისტორიის საწყისებთან იწყება როგორც თვით ადამიანების, აგრეთვე სოციალური მოდელის გამოცდა მტრობისა და მეგობრობის, მილიტარიზმისა და მშვიდო-



სპექტაკლის აფიშა



ბისმოყვარეობის, ნდობისა და უნდობლობის ურთიერთდაპირისპირებით. ასეთი სახის ნაწარმოებში გაუცხოებული და ადამიანობის დროინდელი სამყარო აყენებს ისეთ საკაცობრიო პრობლემებს, დღესაც რომ აქტუალურია.

ერთ-ერთ ასეთ პიესას „ორ ისარს“ უკვე იცნობს თბილისელი მსაყურებელი: იგი ჩვენს ქალაქში ჩამოიტანეს ოდესის მოზარდ მსაყურებელთა თეატრმა და ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის სტუდენტებმა. ხოლო მეორე პიესას „ხვლიკს“, თბილისელი მსაყურებელი გაეცნო ახალგაზრდული თეატრების ფესტივალზე. ეს ნაწარმოები წარმოგიდგინა ჩვენთვის უცნობმა კოლექტივმა, თურქმენეთის მოზარდ მსაყურებელთა სახელმწიფო თეატრმა.

ახალგაზრდა რეჟისორმა კ. აშიროვმა, რომელიც დასს ამ ცოტა ხნის წინათ ჩაუდგასათავეში, პიესა ისე კი არ გაიგო, როგორც არაკი, არამედ როგორც გულუბრყვილო რწმენა ისტორიამდელი ცხოვრების წინასწარ გაპირობებული ვითარებებისადმი, რითაც სურდა ჩვენც იმ ეპოქაში გადავეყვანეთ, როცა სამყარო ვერ კიდევ ძალიან ახალგაზრდა და გულუბრყვილო იყო, მაგრამ მაინც კონფლიქტებით დაძიმებული და გათიშული. პიესაში ხაზგასმულია ადამიანის ბრძოლა არა მხოლოდ ბუნების წინააღმდეგ, არამედ სხვადასხვა მოდგმის ადამიანთა ერთმანეთის წინააღმდეგ მტრობაც.

პირველყოფილი მტრობის თემა მარტო ვიზუალურად კი არ არის საინტერესო და გამომხატველი, არამედ აზრობრივადაც ტევადია. მას ვხვდებით პიესის პროლოგში, სადაც ზურბების მოდგმის ებრძვის მორიგელების მოდგმა. ბრძოლის სცენებს ყოველ-

თვის თან ახლავს სცენის გაშუქება სისხლისფერი განთიადის ელვარებით, ადამიანის თავებს ზემოთ აიჭრებიან მოდგმათა ტოტემები, რაც მიგვანიშნებს მათ შორის შეურიგებელ მტრობაზე და აი, უკვე სისხლიანი მინდორის თავზე დაფრინავენ ბავშვები, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ითამაშონ ან ერთმანეთს მოეხვიონ, არამედ იმისათვის, რომ ერთმანეთი მოკლან, მოსკონ. წინასწარ ვიტყვით, ყველაზე ზუსტი და გამომხატველი სპექტაკლში პირველი სცენაა.

მას ეხმიანება ორიგინალური, „ეპილოგური“ სცენა, რომელიც ეხება მომავალში შესაძლებელ მშვიდობიან თანაარსებობას — ორი მოდგმის ადამიანების მომავალ განვითარებას. მაგრამ ამ შემთხვევაში გაკვირვებას იწვევს სისხლივით წითელი ფერი: თავიდან ხომ ჩვენ მას აღვიქვამდით როგორც მტრობის ნიშანს, იგივე შეიძლება ითქვას ნისლზეც, ხან სცენურ სივრცეს. რომ აბუნდოვანებს, ხან იმავე მტრობის ნიშნად რომ აღიქმება, ადამიანებს რომ თიშავს, ხან კი თეატრის მიერ ისე თამაშდება, როგორც მოქმედების ადგილი. რეჟისორული და სცენოგრაფიული გაფორმებით (ბ. ამანახატოვი) ეს გაბუნდოვანება უფრო თანამიმდევრულია და მოცემულია ბადის სახით, რაც მტრობის სიმბოლოა და არა თავისუფლების, მაგალითად, ქალების ერთობლივი მუშაობის სცენაში, რაც ადამიანების ურთიერთ-თანამშრომლობას გამოხატავს.

დადგმის ჟანრი ამხაბადელების მიერ განსაზღვრულია როგორც სანახაობა და სპექტაკლი მართლაც სანახაობითაა. გეხიბლავს მისი პლასტიკური გადაწყვეტა. სპექტაკლი მდიდარია პანტომიმური, ლაკონიური ცეკვებით და მსახიობები მათ წარმატებით ასრულებენ.





დამდგმელი რეჟისორი და მსახიობები ახერხებენ წარმატებით გადმოგვცენ პიესის ძირითადი აზრი, ცხადად დაგვეანახონ ის, რაც ადამიანებს აერთიანებს და ისიც, რაც ამ გაერთიანებას ხელს უშლის, თიშავს მათ. მაგრამ ბევრ ცალკეულ ეპიზოდში ადამიანთა ურთიერთობების დინამიკა ზუსტად არაა დამუშავებული, ცალკეული კონფლიქტური რგოლი ადვილად კი არ წყდება, არამედ იხსნება კომიკური, გულის ამაჩუყებელი საღებავებით. და ეს არ გვამზადებს მთავარი გმირის „ხელიკის“ დრამატული ბედის აღსაქმელად. ამ როლს დიდი გულწრფელობით, სახიერ

პლასტიკით ქმნის მსახიობი ნ. გურბანაძე. საერთო ჯამში კი, მიუხედავად ცალკეული ნაკლისა, ამსახადელემა კარგი შთაბეჭდილება დატოვეს. აუცილებელია იმის გათვალისწინება, რომ, როგორც, ამბობდნენ ფესტივალის სტუმრები, რომლებიც იცნობენ სცენური ხელოვნების საერთო ღონეს, ეს დადგმა არის იმის ცდა, რომ ეროვნული თეატრი გამოიყვანონ ახალ გზაზე, უკუავდონ ძველი, ჩამორჩენილი ტრადიციები, ხოლო ამ თვალსაზრისით ყოველგვარი ძიება გამართლებულია.

ირაკლი ხიმშიაშვილი

თბილისის მოზარდ მავუარეებელთა ქართული თეატრი. ნ. ლუმაბაძის „კუპარაჩა“ (იხ. „საპროტა ხელოვნება“ № 7, 1986).

7 მაისი

**მოსკოვის პუშკინის სახ. დრამატული თეატრის პლასტიკური იმპროვიზაციის სკოლა**

**„პიზის კოშკის არდადეგები“**

პუშკინის სახ. დრამატულ თეატრთან არსებულმა სტუდიამ მაყურებელს უჩვენა „პიზის კოშკის არდადეგები“. ესაა მუსიკალურ-პლასტიკური ბუფონადა. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხოლოდ უსიტყვო მოძრაობებთან. დადგმა ეკუთვნის ოლეგ კისელიოვს, რეჟისორი თავად იყო მთავარი როლის შემსრულებელიც.

დაბნელდა დარბაზი. რადიო აცხადებს როგორი ამინდი იქნება ხვალ, მეზოვე გვის ეზოს, უკრავს ნუსიკა.

მოქმედება უმთავრესად მიმდინარეობს სცენაზე დაგებულ შავ ხალიჩაზე. დეკორაციები მეტად მარტივი და საინტერესოა. სცენა არ არის გადატვირთული. სცენის შუაში გაკეთებულია საშუალო ზომის ფარდები, რომლებიც ჭრელადაა მოხატული. ფარდის უკან მსახიობები ემზადებიან სცენაზე გამოსასვლელად.

სცენის მარჯვენა მხარეს პატარა ხე დგას, ხოლო მარცხნივ პიანინო (სცენოგრაფია აღექსანდრე ნაზაროვისა).



ფარდის წინ პატარა ზომის ოთხკუთხედი ფორმის სკივრი დგას, საიდანაც ამოდის თეთრი ტომარაში გახვეული კლოუნი (ოლეგ კისელია). იგი სხეულის მოძრაობის საშუალებით იძრობს ტომარას. გამოდიან რობოტები (მიხეილ ღვორცივი, აელიტა უხაევა, ელენა ვავილინა) და აცხადებენ, რომ უნდა გათამაშდეს წარმოდგენა. ეს არის სპექტაკლის ექსპოზიცია, რომელიც თავისი არასტანდარტული ფორმით მაყურებელში გარკვეულ ინტერესს აღძრავს. თუ რას მოგვითხრობს, რას გვეუბნება სპექტაკლი, ამის კატეგორიულად თქმა მიჭირს, იმდენად ბევრია ბუნდოვანი და არაზუსტი ფრაგმენტები.

ორი სიტყვით შეიძლება ითქვას შინაარსზე: პიზის კოშკს აქვს არდადეგები, მას (კოშკს) მოსწყინდა დგომა ერთ ადგილას და იგი ამ არდადეგებს იყენებს, რათა მხიარულად გაატაროს დრო. მართალია, მსახიობები უსიტყვოდ, ხელ-ფეხის მოძრაობის საშუალებებით მოქმედებენ, მაგრამ იგი არც პანტომიმა და არც კლოუნადა. ესაა სურვილი, ერთმანეთს შეერწყას ეს ყველაფერი. განსაკუთრებით ბევრია გასართობი ცეკვები.

წარმოდგენის დასაწყისში მაყურებელი ინტერესით ადევნებდა თვალს ოლეგ კისელიას, რომელიც გაზეთს კითხულობდა, წაკითხულს მოხედავდა როცა დარჩება ერთი პატარა ნაგლეჯი, მხოლოდ მაშინ გამოთქვამს აღშფოთებულ წაკითხულზე. ეს საინტერესოდ იყო მოფიქრებული და მაყურებელმაც ტაშით დააჯილდოვა.

წარმოდგენა შესდგება პატარა-პატარა სცენებისაგან, რომლებიც არ არიან მთლიანის ორგანული ნაწილი. პლასტიკურ იმპროვიზაციას ყველაზე მეტად სჭირდება კონკრეტულობა, გამომსახველობითი სიზუსტე. „მოქმედებითი დრამატურგია“, ამის გარეშე

ბევრს კარგავს სპექტაკლი. შედარებით უფრო გამოკვეთილი იყო ქერივი ქალის სცენა. ქერივი (აელიტა უხაევა) ცეკვით შემოდის სცენაზე ნინო როტას მუსიკის თანხლებით. ცალ ხელში გვირგვინი უჭირავს, დასტორის ქმარს, მაგრამ როცა სარკეში ჩაიხედავს და თავის თავს დაინახავს, აღშფოთებული იყვირებს, ამის შემდეგ შეუდგება თავის გალამაზებას.

თეთონ პიზის კოშკი (რისა ტორნაუ) ცეკვით შემოდის სცენაზე. წითელი ფერის ქვედატანს იცვამს. სწორედ ეს არის ის მთავარი გმირი, რომელიც არდადეგებს გასართობად იყენებს. პიზის კოშკს მიუჯდება კლოუნი, რომელიც ხიდან მოწყვეტს ვაშლს და ქალს შესთავაზებს. მოქმედებაში იჭრება ბიბლიური თქმულება, თუ როგორ შეაცდინა გველმა ევა. სიმბოლურად გამოყენებული გველი შემდეგ სარწყავის ფუნქციასაც ასრულებს.

პატარა სიუჟეტები ზოგჯერ „ჩაღმებულითა“ კი გვეჩვენება.

წარმოდგენაში იყო საინტერესო სცენა, როცა კაცი იხრჩობს თავს და ოდნავ აწეულ ფარდიდან მხოლოდ ჩამომხრჩვალ კაცის ფეხები ჩანს. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ მაყურებელს არ გამოპარვია მხედველობიდან საინტერესოდ გადაწყვეტილი ესა თუ ის ნომერი.

აღსანიშნავია აგრეთვე, უთავო კაცის შემოსვლა (ეგვენ სიტოსანი), იგი სულ 2-3-ჯერ შემოდის სცენაზე. შემოიჭრება დრამატული მომენტი — უთავო კაცს თავის ჩამოხრჩობა სურს, მაგრამ თავი რომ არ აქვს?..

ზოგიერთი პლასტიკური ეტიუდი თუ ფრაგმენტი მოკლებული არ იყო გონებადამხვილობას. ამ მხრივ ოსტატურად მოქმედებდა ოლეგ კისელია. იგი, როგორც მსახიობი, უკეთეს შთაბეჭდილებას სტოვებს, ვიდრე როგორც რეჟისორი. მას აქვს რიტმის გრძნობა, კარგად ფლობს სხეულს, იოლად ქმნის სხვადასხვა იმპროვიზირებულ პლასტიკურ სურათს. მაგრამ წარმოდგენაში ბევრია არაფრისმთქმელი ნაწყვეტები. მაგალითად, ქერივი ქალი სკივრიდან ამოძვრება გაბერილი მუცლით. ეს არაფრისმთქმელი და საეჭვო გემოვნების ნომერია. წარმოდგენაში დაუსრულებლად მეორდება ერთი და იგივე დეტალები, რომლებიც არაფერს ახალს არ შეიცავენ. გამეორება იყო ხერხებში, გამომსახველ საშუალებებში.



ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ წარმოდგენა პლასტიკური იმპროვიზაციის სტუდიის ნამუშევარია. მუსიკალურ-პლასტიკური ბუფონადა, ეს ჯერ კიდევ ექსპერიმენტის ხასიათს ატარებს, მასში მხოლოდ ახალგაზრდები არიან დაკავებულნი.

წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ, განხილვის დროს, რეჟისორმა ოლეგ კისელიძემ აღნიშნა, რომ მათი წარმოდგენა იმპროვიზაციაა, რომ მსახიობი უნდა იყოს ისეთი თავისუფალი, როგორც თვითმფრინავია. მათი იმპროვიზაცია კი წარმოიშვა მსახიობის მომზადების შედეგად. საჭიროა იმპროვიზაცია

დაუსრულებლად, რის შედეგადაც იბადება ახალი ფორმა — აღნიშნა რეჟისორმა.

მაგრამ იმპროვიზაცია ხომ არ არის თვითმიზანი? გარკვეული კომპოზიციის გარეშე, შინაგანი დრამატურგიის გარეშე, შეიძლება დაუსრულებლად გაეგრძელებინათ იმპროვიზაცია. წარმოდგენა, რომელიც თავის მთავარ გამომსახველობით საშუალებად პლასტიკას მიიჩნევს, განა შეიძლება პლასტიკური მშვენიერებისა და ხატოვანების გარეშე დარჩეს?

ზაია კიკნაძე

8 მაინი

## ლაფიჩის ლენინური კომპაზიციის სხ. მოხარლ მაყუარკელთა თეატრი

### „მესამე იმპერიის შიში და სასოფარკვეთა“

ჩამი აზრით, ახალგაზრდული სპექტაკლების II საკავშირო ფესტივალმა დაგვანახა, რომ უფროსი თაობის რეჟისორები მეტი სითამამითა და მიზანდასახულობით, მეტი ახალგაზრდული ენერგიით გამოირჩევიან, ვიდრე მათი „შვილები“. ოსტატობა თავისთავად ბევრს მატებს მათ ნამუშევრებს, მაგრამ ამჯერად მათი პიროვნული, მოქალაქეობრივი უპირატესობა უმცროსი თაობის რეჟისორების წინაშე დამაფიქრებელი და შემამოფოთებელია.

60-იანელი თაობის რეჟისორია ადოლფ შაპირო, იმ თაობისა, რომელიც უკანასკნელათწლეულების მანძილზე განსაზღვრავს ჩვენი ხელოვნების სოციალურ მიმართებასა და შემოქმედებით ტენდენციებს, თაობისა, რომელმაც სიმართლის ახალი ხარისხის ცნება შემოიტანა საბჭოთა კულტურაში და დღესაც, უმეტეს შემთხვევაში, თავისი იდეალების ერთგული რჩება. მისი დადგმით ბერ-

ტოლტ ბრენტის პიესების ციკლი „მესამე იმპერიის შიში და სასოფარკვეთა“ შემთხვევით არ ჩამოუტანიათ ახალგაზრდული სპექტაკლების ფესტივალზე. დადგმაში მონაწილეობენ შაპიროს აღზრდილი ახალგაზრდები, რივის კონსერვატორიის კურსდამთავრებულები და სპექტაკლიც არა მხოლოდ მათი თაობის თვალთახედვის გამო-

სპექტაკლის აფიშა





მბატველი: არამედ, რაც მთავარია — იმით შესახებ მოგვითხრობს, ვინც ახლო მომავალში უნდა მიიღოს და გადაწყვიტოს სამყაროს ბედ-იღბალი.

თეთრ, ნათელ სამოსში გამოწყობილი ლამაზი, ჯიშინი, ლალი, ენერგიითა და ხალისით აღსავსე, მომავლისა და საკუთარი თავის რწმენით ვასხივოსნებელი გოგო-ბიჭები მიაქროლებენ ველოსიპედებს ცხოვრების ნათელ, უღრუბლო გზებზე (მბატვარი ანდრის ფრეიბერგის). მათ თვალისმომპრეულ სისუფთავეს თითქმის არ ეხება ღვარძლი, ჭუჭყი, სისასტიკე, შიში და სასოწარკვეთა. მაგრამ ველოსიპედები ჩაიქროლებენ, სცენაზე ჩნდება პატარა მრგვალი ესტრადა, წითელ-შავ-თეთრი ფაშისტური დროშები და უზარმაზარი დაბინდული სფორცე, რომელშიც სწორედ ეს ახალგაზრდები გაითამაშებენ სცენებს მესამე იმპერიის პომპეზური პარადების, ნაციტური მარშებისა და შანტანის აღმაგზნებელი რიტმების მიღმა არსებულ, შიშა და სასოწარკვეთაში მიმალული ცხოვრებიდან.

ბრეტს ამ ციკლში მეტწილად ყოფითი, ცხოვრებისეული სიტუაციები აქვს მოტანილი — ცოლი, ქმარი, შვილი, საქმრო, საცოლე, გლეხი, მეგობრები და მესამე იმპერია, რომელმაც მოშალა ელემენტარული ადამიანური გრძნობები, აღრია მორალური კრიტიკიუმი, პატრიარქალური ოჯახის საფუძვლები, მოსპო ნდობისა და თანადგომის შესაძლებლობა ადამიანთა ურთიერთობებში. თითქმის ყველა სცენა ბრეტთან პარადოქსის გზით ვითარდება. იგი ჯერ გვთავაზობს კონკრეტულ სიტუაციას, რომელიც გარკვეულ მომენტამდე ბუნებრივად ვითარდება, და უეცრად მისი გმირები მაყურებლისთვის

სრულიად მოულოდნელ დასკვნებს აკეთებენ, გლეხის შინაგანი პროტესტი, მიმართულ მათ წინააღმდეგ, ვინც მოუწოდებს ეკონომიის მიზნით ნაკლები საკვები მისცენ საქონელს, სრულდება იმით, რომ არ აკმევს მშენებელს. ფიურერისგან „ზამთრის დახმარების“ მიღება ფეხმძიმე ქალის დაქვრივ მთავრდება და ერთი წუთის წინ მომიღმარი ჯარისკაცები სადისტური ნეტარებით უგრეხენ პატიმარს ხელებს. ან მეორე ბრეტისეული სცენა: ერთი და იგივე სიტუაცია ორჯერ გათამაშდება, მაგრამ სრულიად სხვადასხვა მნიშვნელობითა და აქცენტებით. ცოლის ტირილი, ნაგულსხმევი ქმრისადმი, სრულიად სხვა განწყობილებაზე აგებული, ვიდრე მათი რეალური საუბარი („ებრაელი ცოლი“), რომელიც მთლიანად ამსხვრევს ახალგაზრდა ქალის ილუზიებს.

ეს ბრეტისეული პრინციპი ა. შაპიროს სპექტაკლის კონცეფციისა და სტილისტიკის საფუძვლად იქცა, გამოიხატა მის საერთო გადაწყვეტასა და ვიზუალურ მხარეში თანმიმდევრულ შრეებად. რეჟისორი პარალელურად ავითარებს, პუნქტირებით აღნიშნავს ჩამდენიმე თემას, რომელთაგან თითოეული ჩასიათდება შესრულების განსაკუთრებული მანერით. სპექტაკლის ექსპოზიცია, მისი პირველი და გამაგრითანებული თემაა ახალგაზრდობა — მისი ენერგიული, ლალი რიტმები, რომელთა ნათელ ხიბლს ამსხვრევენ თვით ციკლის შემადგენელი სცენები. შაპირომ 24 სცენიდან სწორედ ის ცამეტი ამოირჩია, რომლებშიც ყველაზე ინტიმური ოჯახური სიტუაციები, ადამიანური ურთიერთობებია ასახული და არა სოციალური ან სახელმწიფოებრივი წინააღმდეგობები. (ასეთია, მაგალითად „მართლმსაჯულება“). ამგვარმა არჩევანმა განაპირობა, ალბათ, სცენების რეალისტურ მანერაში, ყოველგვარი პიპერბოლიზაციისა და დისტანციურობის გარეშე გათამაშება. მსახიობები ცდილობენ დამაჯერებელი, ფსიქოლოგიურად ზუსტი ხასიათების შექმნას, მაგრამ არ ეცი — თვით დრამატურგია ეწინააღმდეგება თამაშის ამგვარ პრინციპს თუ ახალგაზრდებს არ ეყოთ ოსტატობა და გამოცდილება — დაუკმაყოფილებლობის გრძნობას მაინც ბადებენ ეს სცენები.

ამ გზამ კიდევ ერთი საშიშროება შეუქმნას სპექტაკლს. მართალია, ბრეტისეული მეორე







პლანი მის ერთიან გადაწყვეტაშია ნაგულისხმევი, მაგრამ ცალკეულ სცენებში არ გამოიკვეთა, არ აქვდრდა. ასე, მაგალითად, „ებრაელი ცოლის“ პირველ ნაწილში ახალგაზრდა მსახიობის მიაა აპინეს არტისტულობა და მომხიბვლელობა ვერ იხსნა სიტუაცი ერთმნიშვნელოვანებისაგან, ვინაიდან რეჟისორმა და ქმრის როლის შემსრულებელმა (რომან ბერმანისი) ბოლომდე ვერ განმარტეს სიტუაციის ტრაგიკომიკურობა.

ასევე ამოუხსნელი დარჩა ამ ციკლის ერთ-ერთი საუკეთესო სცენა — „ცარცის ჯვარი“. იგი მთლიანად ორმაგი თამაშის პრინციპზეა აგებული და მისი სირთულეც სწორედ იმაშია, რომ დრამატურგმა თითქმის არ ვააგლოზღვარი თეატრალურ და ცხოვრებისეულ თამაშს შორის.

შაპირო პირდაპირ გზას ირჩევს და მისი ახალგაზრდა მსახიობები უბრალოდ და ნაკლები დამაჯერებლობით გაითამაშებენ სცენას დიდ სამზარეულოში, მაგრამ ბრეტის დრამატურგიული თავისებურება თითქმის მთლიანად უგულებელყოფილი დარჩა.

თუმცა, როგორც ვთქვით, სპექტაკლის ერთიანი სტრუქტურა რამდენიმე პლანს გულისხმობს. ორი მათგანი აღწევრეთ, ხოლო მესამე, შუალედური, ამ ორის შემეართებელი, მაპირისპირებელი, კონტრასტული შრეა — მუსიკალური თემა. სპექტაკლის განხილვაზე ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა მოიშველია განსაზღვრება „ეპოქის მუსიკა“. დიახ, ეს ეპოქის მუსიკაა, დაწყებული ნაციტურა მარშებითა და სიმღერებით, დამთავრებული

ვაფე-მანტანისა და პოლიტიკური ზონგების მელოდიებით. ეს ის ესტრადაა, რომელზეც გუშინდელი მოწაფე გოგონა შანტანის ნახევრადმიშველ პეტერად იქცევა, კეთილგონიერი მამა და ქმარი უეცრად ნაციტურ სეასტიკასა და ზურგსუკან დამალულ იარაღს გამოაჩენს. ესტრადა, რომელზედაც საეჭვო რეპუტაციის მანდილოსნები უეშმაკო დინათელი ხალხური სიმღერის მელოდიას ჩემულბენ. ოდესღაც ამავე ესტრადიდან იწყებოდა ბრეტის „სამგროშიანი ოპერით“, რომელმაც „აიძულა გერმანელი ბურჟუენო საკუთარი თავი „ლატაკთა ოპერის“ პერსონაჟებში, აღშფოთებულყო და მაინც აღდგროვანებით დაეკრა ტაში, ეყვირა „ბრაუ-ვო-ბის“. ესტრადიდან იწყებოდა პოლიტიკური სიმღერაც გერმანიაში და ოცდაათიან წლებში იგი მთლიანად დაიპყრეს შიშველმა მუხლებმა, დამათობელმა მელოდიებმა. შანტანის ფეიერვერკულმა უაზრობამ და ბოლოს, სპექტაკლის ეს მუსიკალური ფონი ბედნიერი ახალგაზრდობის შემართებული სიმღერის მეორე მხარეცაა, ნათელი, ჯანსაღი, ლამაზი სამყაროს მეორე მხარე, რომელშიც სითამამე აგრესიულობად გარდაიქმნება. პატრიოტიზმი — ნაციზმად, ერთგულება — ფანატიზმად, ერის მსახურება — ლაქიობად, უფლება — იარაღად, ადამიანი კი შიშისა და სასოწარკვეთის ტყვეობაში მხეცად იქცევა.

ანა ზაჰავაჰაძე

9 მინი

პერმის ნოზარდ მაყურაბელთა თეატრი

„ქმრის კმრკი“

პროზის სცენური ადაპტაცია უკვე თავისთავად მოიცავს ინსცენირების პრობლემათა მთელ რიგს, რომელთა გადალახვა თეატრის წინაშე ძალზე რთულ ამოცანებს წამოკრის. პროზაული ნაწარმოების მხატვრული

ღონის ადეკვატური სცენური განსხეულება მოითხოვს თეატრალური ენის სპეციფიკის ზუსტ ცოდნასა და ავტორისეული სამყაროს ტრანსფორმაციას თანამედროვე სცენური ესთეტიკის შესაბამისად. თუ რეჟისორი ვერ



ის დისტანციური შეფასების მომენტი, არც რეჟისორული პოზიცია. ეპოქის სულისა და განწყობილებების გადმოსაცემად გამოყენებული აგიტატორული თეატრის ხერხები, 30-იანი წლების ამავე თეატრის ესთეტიკის ჩარჩოებში მოქცეული დარჩა. გავიხსენით თუნდაც ბედნიერი მშრომელი ხალხის ფინალური სცენა, როცა მსახიობები ნამგალისა და უროს კომპოზიციას ქმნიდნენ პლასტიკური ხერხების საშუალებით. კეთილი ირონიის ელემენტები კი, რომლებიც თითქოს თან ახლდა ამ სცენას, იმდენად უსუსურად ვითარდებოდა, რომ აშკარად ვერ აღწევდა მხატვრულ დამაჯერებლობას.

მოძებნის ნაწარმოების შესატყვის თეატრალურ ფორმას, ვერ გამოჰყოფს ერთ ძირითად პრობლემასა და იდეას, რომლის საფუძველზეც უნდა აიგოს სპექტაკლის სტრუქტურა, ვერ დაამყარებს სცენურ კავშირებს მოქმედ პირთა შორის, დაკარგავს ხასიათთა მრავალპლანიანობას, მივიღებთ ლიტერატურული პირველწყაროს ფრაგმენტულ, დახაწვევებულ, ურთიერთკავშირდარღვეულ სცენურ ანარეკლს ერთგვარი „ცოცხალი სურათების“ სახით. პერმის მონარდ მაყურებელთა სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლი „ოქროს კერპი“ სწორედ იმ წარმოდგენათა რიგს განეკუთვნება, სადაც რეჟისორის მიერ ვერ იქნა მიკვლეული ილფისა და პეტროვის რომანის სცენური ვასალები.

დამდგმელი კოლექტივის საზოგადოებრივი პოზიციის უქონლობამ თავისი დაღი დაასვა რომანის მთელ სტრუქტურას. ილფისა და პეტროვის ნაწარმოები სცენაზე წარმოგვიდგა დანაწევრებული, ფრაგმენტული სახით. მოქმედი პირები ერთგვანოშილებიან ნიშნებად იქცნენ. ისეთი „შთაბეჭდილება შეიქმნა, თითქოს რეჟისორი შეეცადა რომანის სცენური ადაპტაცია კი არ მოეზინა, არამედ ამ ნაწარმოების მიხეილ შვეიცერიული ცნობილი ეკრანიზაცია გადმოეტანა თეატრალურ წარმოდგენაში. ეს ტენდენცია აშკარად შეიგრძნობოდა მთელს სპექტაკლში. ლოგიკური გამაგრთიანებელი ხაზის გარეშე ეპიზოდთა ფრაგმენტული, დანაწევრებული მონაცვლეობა, დაუმონტაჟებელი ფილმის კადრთა ასოციაციას იწვევდა. საზღვარგარეთ ოსტაპ ბენდერის მიერ განცდილი მარცხი, როცა იგი მთელ შოპოვეზულ სიმღიდრეს დაკარგავს, ფილმის კადრებთან შედარებით ალოგიკურად ვითარდება. თეთრი ფარდის ფონზე, რომელზეც რუკის კონტურები და ქვეყნის დასახელება იკითხებოდა, შიდა განათების საშუალებით ერთგვარი ჩრდილების თეატრი თამაშდებოდა. განძარცვული ოსტაპ ბენდერი ასე ამთავრებდა მოგზაურობას თავისი ოცნების ქვეყანაში. ეს ერთი სცენა მხოლოდ მცირე ნაწილია იმ „დამთხვევებისა“, რომლებიც თვალნათლივ იკითხება პერმის თეატრის სპექტაკლსა და ორი ათეული წლის წინათ შექმნილ კინოფილმს შორის.

თანამედროვე თეატრი წარმოუდგენელია თანადროული პრობლემეტიკის, სპექტაკლის იდეური ღერძის არსებობის გარეშე. მითუმეტეს, როცა საქმე გვაქვს ისეთ ნაწარმოებთან, როგორცაა ილფისა და პეტროვის „ოქროს კერპი“, რომელიც საშუალებას აძლევს თეატრალურ კოლექტივს მაყურებელთა სამსჯავროზე გამოიტანოს ჯერ კიდევ გადაუჭრელ პრობლემათა მთელი რიგი, გველაპარაკოს ჩვენი თანამედროვე საზოგადოების მანკიერ მხარეებზე, ან დროის დისტანციური შეფასების საშუალებით შექმნას საზოგადოებრივი ცხოვრების საინტერესო სურათი. სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა მ. სკომოროხოვმა ვერ შესძლო წინა პლანზე გადმოეტანა თუნდაც რომელიმე ერთი თანადროული პრობლემა და აღმოჩინდა, რომ დამდგმელ კოლექტივს თითქმის არაფერი აქვს სათქმელი. ჩვენი ქვეყნის 30-იანი წლების საზოგადოებრივი ცხოვრების წარმოჩენის სურვილი კი სურვილადვე დარჩა, რადგან მას არ ახლდა არც დრო-

ბუნებრივია, სპექტაკლის ფრაგმენტულობამ თავისი გავლენა იქონია მოქმედ ბოთა ხასიათის განვითარებაზე. წარმოდგენაში ხასიათები ერთგვანოშილებიანმა ნიშნებმა შეცვალეს, მათი მრავალპლანიანობა ერთბა-



ნინობის მარწმუნებში მოექცა. აბსოლუტურად დაიკარგა თვით მთავარი მოქმედი პირის ოსტაბ ბენდერის ხასიათის სიღრმე, მისი ფართო გაქანება, არისტოკრატიული მანერები. იგი წვრილმანი ავანტიურისტის დონეზე დავიდა. საერთოდ გაქრა სპექტაკლში ილფისა და პეტროვისეული ტრავედია ნიკიერი, დაუხარჯავი კაცისა, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანია ამ გმირის სახის გახსნაში. თეატრს, რა თქმა უნდა, უფლება აქვს სახის თავისუფალი ინტერპრეტაციისა, მაგრამ როცა ის უარს ამბობს რომელიმე განსაკუთრებულ ნიშან-თვისებაზე, ამან გავლენა არ უნდა იქონიოს სპექტაკლის მხატვრულ დონეზე. ა. ბაკალაოვის მიერ განსახიერებული ოსტაბ ბენდერის მხატვრული სახის გაუფერულება-გაფერმკრთალებამ დანარჩენი მოქმედი პირების ხასიათთა სწორბაზოენებამ, თავისთავად წარმოშვეს ფრაგმენტობა და ლოგიკური დამაკავშირებელი ხაზების უგულვებელყოფა. ილფისა და პეტროვის საინტერესო, კალეიდოსკოპურ ცვალებადობაზე და მოულოდნელ სვლებზე აგებული სიუჟეტიც კი დაიკარგა. რეჟისორმა ზუსტი

თეატრალური ფორმა ვერ მოუძებნა ამჟამის სწრაფ ცვალებადობას. კინოს პრინციპები კი ამ შემთხვევაში მიუღებელი აღმოჩნდა სპექტაკლისათვის. მხოლოდ ერთხელ მოხერხდა წარმოდგენაში თეატრალური მეტაფორისა და მიმდინარე ამბის შერწყმა. ოსტატურად დატრიალებულმა მანქანის საჭემ, რომელიც ბოლოს სცენაზე ვარდება, ზუსტად მიგვანიშნა ოსტაბ ბენდერისა და მისი მხლებლების ავტომატანის ავარიის შესახებ.

სპექტაკლში მაცურებლის ყურადღება მიიპყრო მხატვარ ა. კაზნაჩიევის მიერ შექმნილმა ახალგაზრდა ქალიშვილის ქანდაკებამ, რომელსაც ცალ ხელში ჩირაღდანი უჭირავს. ხოლო მეორეში ნაჯახი. სწორედ ამ ქანდაკებაში შეიძლება მივაკვლიოთ ირონიის იმ მომენტს, რომელზეც ელაპარაკობდით და რომელიც სამწუხაროდ, სპექტაკლში არ განვიითარდა. ეს ქანდაკებაც მხოლოდ საინტერესო მინიშნებად დარჩა დეკორაციის ტრადიციული ხერხებით გადაწყვეტილ მთლიან უსახურობაში.

კახა ბრახაიძე

9 მაისი

რუსთაველის სახ. თეატრის მხირა სენა

„სამანიშვილის დედინაცვალი“

სკამბატალი „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომელიც რუსთაველის თეატრმა წარმოადგინა III საკავშირო ფესტივალზე, ჯერ კიდევ სასწავლო თეატრის სცენაზე დაიდგა, როგორც სადიპლომო სპექტაკლი.

ერთი ჯგუფის ორმა სადიპლომო ნამუშევარმა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და მანამდე განხორციელებულმა „ანა ფრანკის დღიურმა“ (ორივეს დადგმა ეკუთვნის გიზო ჟორდანიას), დაბადა აზრი, არ განეცალკევებინათ ჯგუფის ხელმძღვანელი გიზო ჟორდანიას თავის აღზრდილებთან, არც სტუდენტები დაემორბინათ ერთმანეთისათვის და

თითქმის ყველანი ერთად ჩაერიცხათ რუსთაველის თეატრის დასში.

წარმატება, რომელიც სტუდენტებს ამ ორმა სპექტაკლმა მოუტანა, ალბათ, პირველ რიგში მათი რეჟისორის დამსახურება იყო. რადგან, როდესაც მუშაობ სტუდენტებთან, დგამ მათთან სადიპლომო სპექტაკლს, ეფიქრობ, ისე უნდა ააგო იგი, რომ თითოეული სტუდენტი სრულყოფილად წარმოჩინდეს, მაქსიმალურად გამოავლინოს მთელი თავისი შესაძლებლობები. სწორედ ამ მხრივ, მე მგონია, გიზო ჟორდანიას ვერ დავემდურებით. მართალია, სპექტაკლებზე საუბრისას



აქა-იქ კრიტიკული შენიშვნებიც ისმოდა, მაგრამ მაინც თითქმის ყველა სიამოვნებით და აღტაცებით საუბრობდა ახალგაზრდების ნამუშევარზე. ჭერ კიდევ სტუდენტია, სწავლის პროცესშია — ალბათ, ასეთი გამართლებებით, შემფასებლები ზოგჯერ რალაცაზე თვალს ხუჭავდნენ და ზოგიერთ „ცოდვასაც“ შეუწოდებდნენ ახალგაზრდებს. მართლაც, მოსაწონი და მისასალმებელი იყო, რომ III—IV კურსის სტუდენტები, უკვე აბსოლუტურად თავისუფლად გრძობდნენ თავს სცენაზე, ფლობდნენ სხეულს, მეტყველებდნენ კარგად, ჰქონდათ რიტმის შეგრძნება, პლასტიკური და მუსიკალური იყვნენ, — ერთი სიტყვით, თეატრში საიმედო თობა მოდიოდა.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ რუსთაველის თეატრის სარეპერტუარო სპექტაკლად იქცა. იგი თითქმის უცვლელად (თუ არ ჩავთვლით სცენოგრაფიას, მხატვ. თ. ნინუა), იქნა გადატანილი სასწავლო თეატრის სცენიდან მცირე სცენაზე, და აი, დღეს, როდესაც უყურებ თეატრში (თუნდაც ის მცირე სცენა იყოს), სპექტაკლს, რომელიც თეატრმა საკავშირო ფესტივალზე წარმოადგინა, სადაც მთელი ჩვენი ქვეყნის თეატრები მონაწილეობდნენ, ბუნებრივია, მომთხოვნი და კრიტიკული ხარ ნიჭიერი კოლექტივის მიმართ. როდესაც სპექტაკლი ერთი სცენიდან გადადის უცვლელად სხვა სცენაზე, ეს არასაკვირველია, მთელ რიგ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. სირთულე ჰქონდათ სტუდენტებსაც, როდესაც სულ სხვა მაყურებელს შეხვდნენ, მაყურებელს, რომელიც რუსთაველის თეატრს უკვე დიდი ხანია დანატრებული იყო.

ახალგაზრდებმა ეს სირთულე წარმატებით დაძლიეს. განსაკუთრებით მსურს იმის აღნიშვნა,

რომ ის რაც სიმპათიურად გამოიყურებოდა სტუდენტურ სცენაზე, პროფესიულ სცენაზე გაცილებით საინტერესოდ და მნიშვნელოვნად გამოჩნდა.

აუდიტორიამ გულშეურვალედ მიიღო სპექტაკლი, მას კარგი პრესა ჰქონდა.

მაინც მსურს რამოდენიმე კრიტიკული შენიშვნის გამოთქმა.

ყველაზე მეტად, რაც დამაფიქრებლად მეჩვენა რუსთაველის თეატრის ახალბედა მსახიობების თამაშში, მგონია ის, რომ მათ ზოწონით და გატაცებულნი არიან თავიანთი თავით. ისინი ერთმანეთის მოსმენით უკვე ნაკლებად არიან დაინტერესებულნი და თითქმის მხოლოდ იმით არიან დაკავებულნი, რამენაირად მაყურებელი გააცნონ და გაამხიარულონ, ე. ი. დაიწყეს მაყურებელზე თამაში. ალბათ ამიტომ, ყველაზე მეტად, ახლა სჭირდებათ მათ რეჟისორის ხელი, რომ დროზე მოთოკოს ისინი და სწორ გზაზე დააყენოს — აუხსნას და გაავებინოს, რომ გაცილებით მეტ სიამოვნებას მიანიჭებენ საკუთარ თავსაც და მაყურებელსაც, თუ შეიგრძნობენ სცენაზე ერთმანეთის მოსმენის, ურთიერთპატივისცემის და სცენაზე ცხოვრების ფასს.

სწორედ ასეთი შესანიშნავი რეჟისორი-დაგოგია პროფესორი ვიზო ყორღანია, რომელმაც სცენას თაობები აღუზარდა...

გავიხსენოთ ერთი სცენა სპექტაკლიდან. ეს არის ეპიზოდი, როდესაც პლატონი დარწმუნდა, რომ ბეკინას ვერ გადაათქმევინებს ცოლის შერთვას. და იმ დროს, როცა პ. ნინიძის პლატონს დიდი განცდით მიჰყავს მონოლოგი, სადაც მოთქვამს იმ ტრაგედიის შესახებ, რომელსაც ლუკმა-პურის მოზიარის გაჩენა უქადის, რეჟისორს სცენაზე შემოპყავს ნ. ხუსკივაძის დარიკო, რომელსაც, „ვაიმე პლატონ“, ამ სახელის წარმოთქმით, უცებ გადააქვს მაყურებლის ყურადღება თავის თავზე და სიცილი და მხიარულება შემოაქვს.

ფესტივალის ერთ-ერთი სპექტაკლის, ესტონელების მიერ წარმოდგენილი „ჰამლეტის“ განხილვაზე, მოსკოველმა კრიტიკოსმა მარინა ზარიევამ თქვა: „ჩემთვის არა აქვს მნიშვნელობა იმას, თუ როგორ, რა ხერხებით და ფორმით დაიდგმება „ჰამლეტი“, ვინ ითამაშებს ამ პიესას, ჩემთვის მთავარია აზრი, რაც ამ ნაწარმოებში ძეგს“. მე მგონია, იგივე სიტყვები შეიძლება ითქვას ნებისმიერ კლასიკურ ნაწარმოებზე, მით უმე-





ტეს დღეს, უკვე ჩვეულებრივ მოვლენად რომ იქცა ნაწარმოებში ჩარევა დამდგმელი კოლექტივისა. რასაკვირველია, ყველანაირად დადგმული სპექტაკლი შეიძლება გამართლებულად ჩაითვალოს, თუ მასში იქნება აზრი.

სწორედ ახლებურად წაკითხვით არის საინტერესო ახალგაზრდების მიერ გათამაშებული სპექტაკლი. ამის გარეშე აზრს დაკარგავდა მისი ვადატანა იმ მცირე სცენაზე, სადაც ამავე სახელწოდების სპექტაკლში ბრწყინავდნენ სერგო ზაქარიაძე, ვიორგი გეგეჭკორი, რამაზ ჩხიკვაძე, კარლო საკანდელიძე, ავთანდილ მახარაძე და სხვები.

მესმის, რამდენი აღამაინიც წაკითხავს ამა თუ იმ ნაწარმოებს, იმდენნაირი ამოკითხვა და ამოხსნა იქნება მისი და ჩვენ, მაყურებელმა ჩვენს მიერ „დადგმულ“ სპექტაკლს კი არ უნდა მოვარგოთ ნანახი სპექტაკლი, არამედ შევეცადოთ გავიგოთ და ამოვხსნათ ის აზრი, რაც დამდგმელმა კოლექტივმა შემოგვთავაზა. ჩვენთვის მისაღები შეგვიძლია მივიღოთ, მიუღებელი უარყვოთ. სულაც არ მინდა ვეკამათო სპექტაკლის ავტორებს იმის შესახებ, თუ რაზეა ეს ნაწარმოები, როგორ უნდა დაიდგას იგი და ჩემთვის რა არის მასში მთავარი. ვცდილობ ამოვხსნა და მივიღო ის, რაც მათ შემოგვთავაზეს.

სპექტაკლის დასაწყისი და ფინალი თითქმის ერთნაირია: ყველა მოქმედი პირი ნაწარმოებისა უსუსურნი და მოტეხილნი, შორს, სადაც ერთ წერტილს მისჩერებიან, თითქოს იქიდან ითხოვენ შევლასო და თან ნაღვლიანად მღერიან. „ეშმაკ ინება ჩემი გაჩენა...“ ეს ორი ნაწილი სპექტაკლისა და პლატონის სიზმრის სცენა, ერთ სპექტაკლად მერყენა. არ შეიძლება, არ უნდა დაკარგო ადამიანმა ადამიანური სახე. არ შეიძლება, არ უნდა ფიქრობდე, როგორ მოუსწრო ახლად ჩასახულს არსებობა. არ შეიძლება, არ გიხაროდეს ახალი სიცოცხლის გაჩენა. არ შეიძლება, არ უნდა გაქციოს ადამიანი ცხოველად შშმშილამ და ვაჭირვებამ, — თითქოს ამაზეა სპექტაკლის ეს ორი ნაწილი, მაგრამ შუა მონაკვეთი გაუგებარია ჩემთვის ათსანაირი ცეკვა-სიმღერებით გადატვირთული. ის თითქოს სხვა სპექტაკლიდან არის გადმოტანილი ხუმრობებით, ვაშაირებით და ირონიული დამოკიდებულებით გმირებისადმი.

ისე არ გამიგოთ, რომ სტუდენტთა სპექტაკლში ყველაფერი მოსაწონი იყო ჩემთვის

და ახლა პირიქითაა. არა, უბრალოდ, სტუდენტთა ნამუშევარში გასაგები იყო, რისთვის პირდებოდა პედაგოგ-რეჟისორს ცეკვა-სიმღერებით, პრინციპული ეკლექტიზმით აგებული სპექტაკლი. ისევე და ისევე სტუდენტთა შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოქვადუნებისათვის.

და კიდევ, რაც დამაფიქრებლად მეჩვენა ამ სპექტაკლში. ხომ არ აჯობებდა, ახალბედა მსახიობებს ჯერ თითო როლი მიეანდოთ. ვფიქრობ, მათ არა აქვთ სათანადო გამოცდილება და უნარი ორი და სამი როლის თამაშისა ერთ სპექტაკლში, თუნდაც ის ეპიზოდური იყოს. არ მოხდეს ისე, რომ ახალგაზრდას მოცულობით პატარა როლი მარტივად ეჩვენოს და ამოკითხვა და ამოხსნა მათი ეიოლოს.

მცირე სცენას დიდის იმედით უყურებს ჩვენი თეატრალური საზოგადოებრიობა. იგი ექსპერიმენტებისა და სტუდენტური მუშაობის დიდ შესაძლებლობას იძლევა.

ამ სცენაზე უნდა გამოჩნდნენ და ჩამოყალიბდნენ არა მხოლოდ ახალგაზრდა მსახიობები, არამედ ახალგაზრდა რეჟისორები, სცენოგრაფები, კომპოზიტორები.

თეატრის ზელომღვანელობას ეს მცირე სცენა ქართული დრამატურგიის ლაბორატორიად შეუძლია აქციოს. რატომ არ უნდა გაუხსნას მან გზა სპონტანურად აღმოცენებულ თეატრალურ იდეებს?! რატომ არ უნდა მისცეს მან საშუალება ახალგაზრდა რეჟისორს საკუთარი ესთეტიკური მრწამსის გამოსავლიანებად!

იმედი გვაქვს, რომ ეს ასეც იქნება.

სასიამოვნოა იმის აღნიშვნა, რომ მცირე სცენაზე განხორციელებულ ორივე სპექტაკლს („ამაღამ ისევე იქნება ქარი“) დიდი წარმატება ხვდა სწორედ ახალგაზრდა მაყურებლებში.

მაგრამ მიუხედავად იმისა ჩვენს სპექტაკლს.

სხვებთან ერთად მომწონს და მივესალმები ამ ახალბედა კოლექტივის ნიჟს. ენთუზიაზმს, გატაცებას და მხოლოდ და მხოლოდ მათ-ღამი კეთილგანწყობამ და სიმბათიამ დამაწერიანა ეს წერილი და ვიმედოვნებ, ისინი დროზე შეიგრძნობენ თავიანთ შეცდომებს და ისევე სრულყოფილ სპექტაკლს გაითამაშებენ მაყურებლის წინაშე.



## მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სხ. თეატრი

### „დღესასწაული“

რამდენად ეხმაურება დღევანდელი თეატრი ახალგაზრდობის რეალურ პრობლემებს, სუამს თუ არა იმ კითხვებს, რომლებიც აღელვებთ? თუ ამ თვალსაზრისით მივუდგებით ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრის სპექტაკლს „დღესასწაული“, იგი უდავოდ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ ფესტივალზე წარმოდგენილ სპექტაკლებს შორის.

სპექტაკლის დამდგმელ კოლექტივში ოთხი დებიუტანტია — დრამატურგი ოლღა მიხაილოვა, რეჟისორი ვლადიმერ მიჩოვევი, ბალეტმეისტერი მარინა ბელტოვა, მხატვარი ვალერია დრიუგოვა. მსახიობებიც ძირითადად ახალგაზრდები იყვნენ.

სპექტაკლში ნაჩვენებია უკვე მზა სამყარო, რომლის წესების თანახმად ყოველ ადამიანს შესაფერი ნიღაბი გააჩნია. ამ ნიღბებს და პათეტიკურ ტონს ირგებენ მაშინ, როცა რაიმე საკითხზე აზრის გამოთქმა საჭირო ან კიდევ სახელდახელოდ მოწვეულ კრებებზე საკუთარი მიზნებისა და მორალური სისუფთავის დემონსტრირებისათვის. ისინი ნიღბებს იხსნიან კიდევ, როცა ავლენენ

საკუთარ ადამიანურ გრძნობებს, მაგრამ მათ კვლავ იკეთებენ სასწრაფოდ, რათა ისევ ისეთებად იქცნენ, აქ შექმნილ ზოგად ადამიანურ მოდელს რომ შეეფერება.

მუსიკალური სცენა, რომელსაც პირობითად „სიმღერა დაზგასთან“ შეიძლება ეწოდოს, სასიმღერო რიტმზე აწყობილი დაზგის მექანიკურ მოძრაობაზეა დაფუძნებული. ყოველი ადამიანი თვითმიზნურად არის გამოყენებული დიდი, ერთფეროვანი კედლის აშენებისათვის. ამ პროცესში შეუძლებელია თავისუფალი ინდივიდუალური მოძრაობა, იმდენადაა ყველაფერი ერთობლივ რიტმში მოქცეული.

ასეთი ყოფის პირშეშა გენა (კონსტანტინე ლაერენცეკო), რომლის სულიერი შინაარსი არაუის ანტერესებს, ხოლო სხვებისაგან მას მხოლოდ ზურგზე დაკრული ნომრით თუ განასხვავებენ. ასეთი მდგომარეობა მასაც მშვენიერად აქვს შეთვისებული. დრამატურგი მოვლენებს აგებს პროსპერ მერიმეს მოთხრობის „კარმენის“ მიხედვით. სპექტაკლის მეორე მთავარი პერსონაჟი ვერა კარმენის მოწათესავე გმირია, მისი ხასიათის ზოგიერთი შტრიხი ახასიათებს. კარმენი იმდენად მომზიბვლელი და საინტერესო პერსონაჟია, რომ შეიძლება არ გვახსოვდეს მერიმეს მოთხრობის შინაარსი, მაგრამ კარმენის ხასიათი დაუეჩყარია. მასში ერთმანეთის საპირისპირო თვისებები იბრძვის და სწორედ ამით უახლოვდება იგი თანამედროვე ადამიანის ბუნებას. სპექტაკლში ასეთი ხასიათის მარადიულობაზე, გამორეზიბობაზეა აქცენტი გაკეთებული. მსგავსი მოვლენა იყო ესპანელი რეჟისორის საურას მიერ გადაღებული ფილმი „კარმენი“.

კარმენისეული თვისებები იმდენად ძლი-



ერია, რომ ასეთ სამყაროშიც ვლინდება, რაკვერველია, ბევრად გაღარიბებული სახით, მოკლებული პიროვნულ შტრიხებს. იგი კარმენის მხოლოდ ეპიგონური ვარიანტია. ამიტომ არც აღიქმება სრულყოფილ პიროვნებად, როგორც არ უნდა მიეხმაროს რეჟისორი ბიზეს ბრწყინვალე მუსიკით თუ კარმენის ტანსაცმელში ჩაცმული ორეულით.

ვერა ცდილობს ყოველგვარი სურვილი დაიკმაყოფილოს. ის რადიკალურად განსხვავდება ყველა დანარჩენისაგან, რაც მის გარეგნობაში უფროა შესამჩნევი. მისი ტანსაცმელი ზოგჯერ ქმარით დამაგრებული მკვეთრი ფერის გამჭვირვალე ნაჭრებია, რომლებიც ფოთლებივით სცეკვია. ის საკუთარ თავს ხეს ადარებს. ამბობს კიდევ — ხეს რატომ არ ეეთხებოდა, რატომ ხარ ასეთი? ჰოდა მეც ხე ვარო. მას ადამიანის საზოგადოებაში არსებობის არავითარი წესი არ მოსწონს. მტრულად არის განწყობილი ყველა იმ კანონის მიმართ, ეს ულამაზო ყოფა რომ სთავაზობს. სპექტაკლის ძირითადი კონფლიქტიც ამ ორი ბუნების დაპირისპირებაზეა აგებული.

გენას სახის შექმნისას მსახიობი ბრწყინვალედ აღწევს მიზანს. იგი დამაჯერებლად წარმოაჩენს ერთფეროვანი სამყაროს უპრეტენზიო პირშოს, მაგრამ მის ბუნებაში, რომელიც ნიღაბს მიღმა აქვს მიმაღული, აღმოაჩნდება უზარმაზარი წყურვილი შეიყვანოს სწორედ ვერასავით განსხვავებული ადამიანი, დაიხლოვოს იგი, საშუალებაც კი მისცეს, რომ ზურგიდან ნომერი ჩამოხსნას. მტკივნეულად განიცდის მსახიობი ამ ნაჭრის მოშორებას, კენესის და ტირის, ამ სცენაში განსაკუთრებული სიცხადით ამქცავნებს თავისი პერსონაჟის ბუნებას. მაყურებელი უპრყოფს ამგვარ ადამიანს და ამით გვაიძულებს შევიგრძნოთ ჩვენი საკუთარი ადამიანური პოზიცია. ამ გრძნობას ისიც ამბავთვებს, რომ შემდეგ სცენებში გენას მისურზზე კვლავ ისეთივე ნომერს ვხვდებით. ამ ნაჭრის ჩამოხსნა მისთვის ყოველად შეუძლებელი აღმოჩნდა.

გენას სულიერ სამყაროს გამოხატავს უზარმაზარი მწვანე მილისებური ოთახი, რომლის შესაქმნელად არავითარი ნიჭი არ არის საჭირო. მწვანე მილი, რომელიც ფინალურ სცენამდე მყარი და ურყევი იყო,

აქ თავდაყირა ბრუნდება და თეთრ მოხატულ კედელს წარმოგვიდგენს. თვალისმომჭრელი სიეთრე და ადამიანის ოდნავ შესამჩნევი შიშველი ფიგურა მიგვანიშნებს, რომ ვერას სული ამაღლებული და შემოქმედებითია. ვერა ახერხებს ნიღბის მიღმა სამყაროს გამოღვიძებას. მაგრამ ეს სიღბიზღე წუთიერი აღმოჩნდება. გენას აღარ შესწევს უნარი იქცეს თავისუფალ ადამიანად და ამიტომაც თავისდაუნებურად კვლავ ძველ პოზიციას უბრუნდება და რადგან იგი ადამიანებს ნიღბების საშუალებით აღიქვამს, ვერას ასეთ საქციელს, ყოველი სურვილის დაკმაყოფილების მცდელობას, მიიჩნევს ცხოველურ ინსტიქტად. არგებს მას ღორის ნიღაბს სახეზე და კლავს, რადგან ვერ დაიმორჩილა, ვერ ჩაატა თავისი ყოფის ჩარჩოში. ვერას, რომელიც ფაქტიურად ის მომხიბვლელი არსება უნდა ყოფილიყო, რომელსაც ტრაგიკული ბედი ეწია, სულაც არ შესწევს უნარი, გამოაღვიძოს მიძინებული სამყარო. ის უფრო თავნებაა ვიდრე თავისუფალი, არც სიყვარული შეუძლია და არც მოვალეობის გრძნობა აქვს (ეს თვისებები ჰქონდა კარმენს). სწორედ ამიტომ, სპექტაკლი ვერ ამართლებს მიზანს, კერძოდ, ასეთი ხასიათის პროპაგანდა ქმნის ნეგატიურ იდეალს და ამიტომაც ზნეობრივ სინატიფეზე პრეტენზია არც უნდა ჰქონდეს.

თითქმის ყოველი სცენის შემდეგ სპექტაკლში ელერს მუსიკალური ნომერი, ზოგიერთი მათგანი — კარმენის საუბარი თავყვანისმცემლებთან ან „მექანიკური მშენებლობა“ გარკვეული აზრის ჰქონეა, ნათელს ფენს სიუჟეტს, ხოლო ყველაფერი დანარჩენს, საციკო ნომრებია თუ ხანალებით ცეკვა, იმის პრეტენზია არ უნდა ჰქონდეს, თითქმის ამდიდრებდეს ვერას რომანტიულ ბუნებას. ჩემი აზრით, ცდას იმისა, რომ თეატრმა ექსტრავაგანტური ხერხებით აღდიტორია მოიზიდოს, გარკვეული ხიფათი ახლავს. ეს გახლავთ თავად ხელოვნების გადაგვარების საშეშობება. ასეთი პოზიციისადმი გარეგნული შეგუება შეიძლება შინაგანშიც გადაიზარდოს, რაც სრულიად არ არის სასურველი ახალგაზრდა დებიუტანტთა შემოქმედებისთვის.

მანია ზაგუნია

აქ. სსრ კ. მარქსის  
სახ. სახ. რისუბ.  
ბიბლიოთეკა

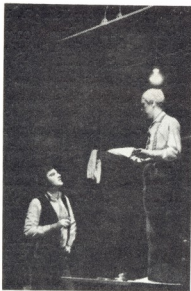
## მოსკოვის თეატრი-სვულია „აღამიანი“

### „მ მ ი ბ რ ა ნ ტ მ ბ ი“

მოსკოვის თეატრმა-სტუდიამ „აღამიანი-მა“ თბილისელ მაყურებელს უჩვენა პოლონელი დრამატურგის, ს. ეროფეკის პიესის მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი „ემიგრანტები“. დრამატურგს თვითონ აქვს განვლილი ის რთული გზა, სამშობლოს მოწყვეტილ აღამიანს რომ უდევს წინ, კარგად იცნობს ემიგრანტთა ყოფა-ცხოვრებას და ამიტომ მის მიერ პიესაში აღწერილ ერთ ლამეს არც დამაჯერებლობა აკლია და არც ფსიქოლოგიური წიაღსელების როგორც ცნობიერი, ასევე ქვეცნობიერი იმპულსების ზუსტად და სწორად გადმოცემა. თავისი შინაგანი სტრუქტურით პიესა ფსიქოლოგიურია და ამიტომ უალრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს მოქმედ პირთა ხასიათის ყოველი ნიუანსის, მათი ცხოვრებისადმი დამოკიდებულების, მრწამსის, მსოფლმხედველობისა და ერთმანეთთან ურთიერთობის პროფესიონალური ოსტატობითა და სარწ-

მუნო გამომსახველობითი ხერხებით გადმოცემას. ესაა პიესა, სადაც მცირედი სიყალბეც კი, დაშვებული მსახიობის მიერ, თვალში საცემია და ერთ არაზუსტ ექსტრასაც კი შეუძლია სპექტაკლის მთლიანობაში დისონანსის შეტანა. პერსონაჟთა ხასიათები იხსნება თანდათანობით, ყოველ მიზანსცენას, ეპიზოდს, სულ უბრალო დეტალსაც კი თავისი კორექტივი შეაქვს მათ ხასიათში, აზუსტებს ამა თუ იმ თვისებას, ნელ-ნელა ამიშვლებს არა მარტო მათ აზრს, არამედ შინაგან ბუნებასაც და ბოლოს ისინი სწორედ ისეთები წარმოგვიდგებიან, როგორებიც სინამდვილეში არიან. როცა ისინი ერთმანეთის წინაშე არიან, აღარ სჭირდებათ ნილაბი, მაგრამ რადგან შენიღბვას მიჩვეულნი არიან, მაინც ინიღბებიან, მაინც მალავენ სუსტ და მტკივნეულ ადგილებს, ეს კი ორივეს ალიზიანებს და ამიტომ, როცა ამის საშუალება ეძლევათ, გამწარებით ცდილობენ ერთმანეთი თხემიდან ფეხის წვერამდე გააშიშვლონ, ნილაბი ჩამოგლიჯონ, დაანახონ ის მარტობა, უცხოობა, უსამშობლობა, უპერსპექტივობა, უბადრუკობა, იმ ცხოვრების სიცარიელე და უაზრობა, რომელიც ბედმა წილად არგუნათ. ისინი არ ეკუთვნიან არც ერთ საზოგადოებას, არ ჰყავთ ნაცნობ-მეგობრები, არც მათ არ უყვართ არავინ და არც ისინი არ უყვარს არავის. თუ ოდესღაც რამე გააჩნდათ, თუ ვინმეს სჭირდებოდათ და საზოგადოებაში რამეს წარმოადგენდნენ, ეს ყველაფერი წარსულს ჩაბარდა. მათ დარჩათ მხოლოდ მოგონებები და ისიც გაცრეცილი, დაჩლუნგებული, ფრაგმენტული, რის გამოთლიანებას ისინი არც კი ცდილობენ.

სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა მ. მოკეევმა, მხატვრულად გააფორმა დ. კისლოვმა.





სპექტაკლში სულ ორი მოქმედი პირია, XX-ი, რომლის როლსაც ასრულებს ა. ფეკლისტოვი და AA, რომელსაც წარმოგიდგენს რ. კოხაჯი. ამ პიესის დადგმისას რეჟისორის მთავარი ამოცანა ალბათ ის იყო, რომ სწორად შეერჩია მსახიობები, შეენარჩუნებინა ის ფსიქოლოგიური ქარგა და ნიუანსები, რაც პიესის ღირსებად უნდა ჩაითვალოს და ყურადღება გაემახვილებინა კომიკურ სიტუაციებზე და სასოწარკვეთილებამდე მისული ადამიანების იუმორზე. მან შეძლო სპექტაკლისათვის შეენარჩუნებინა ტრავიკომიკური ქარგა, რომელიც თავიდან ბოლომდე გასდევს პიესას და სცენურად ამდირბებს, აცოცხლებს. სპექტაკლი რომ ერთ უნარულ ჩარჩოში იყოს მოქცეული, მოსაწყენი, ძნელად საყურებელი იქნებოდა. კომიკური სცენების ცოტათი გაგროტესკებამ სპექტაკლს მასშტაბურობა და სიხალისე შემატა. შავი იუმორი აღარ გვეჩვენება ისე დამთრგუნავი, როგორც უნდა იყოს.

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება იმგვარია, რომ ყველა სცენაზე შეიძლება დაიდგას, სულ პატარაზეც კი, როგორც ეს თბილისში მოხდა, თეატრალური ინსტიტუტის სარეპერტიციო აუდიტორიაში. ერთოთხიანი სარდაფში, სადაც თბოგაყვანილობის, წყლის, კანალიზაციის და ვენტოაციის მიწები გადის, დგას რკინის ორი დანჯღრეული საწოლი, რომელთაც ასამაღლებლად ქვეშ აგურები უწყვიან. საწოლების ქვეშ ორი ძველი, გაქუცული ჩემოდანია შეჩორჩბული. ემიგრანტებს ამ ჩემოდნებში უწყვიათ ყველაფერი, რაც კი გააჩნიათ, ჩემოდნებია მათი კარადაც, საკუქნაოც და სეიფიც. ისინი, რა თქმა უნდა, გასაღებითაა დაკეტილი. შუა ოთახში დგას გადსაგდები, დანჯღრეული მაგიდა და ორად-ორი სკამი. მაგიდა გადაუღუმენდავია, რაც კი უქამიათ და უხმარიათ, ყველაფერია ზედ ყრია, ჭუჭყსა და სიბინძურეში მხოლოდ წითელი ჩაიდან გამოირჩევა თავისი მყვირალა ფერით. ამ უბადრუკ გარემოს ნათელს ჰფენს ერთადერთი შიშველი ნათურა, რომელიც ხან ბუუტავს, ხან ქრება და ამით კიდევ უფრო ამძიმებს იმ სულიერ სიდუხჭირეს, სარდაფის მდგომრთა ცხოვრება რომ მოუშხამავს. თეჯირზე გაკრულია ფერადი ყურნალებიდან ამოკრილი სურათები, რაც იქაურობას არა მარტო აუბადრუკებს, არამედ აუხამებს კიდევ.

დრამატურგი კონკრეტულად არ გვისახელებს იმ ქვეყანას, სადაც მოქმედება ხდება, მაგრამ იმ სახელმწიფოში, რომელსაც ბოლონელი ემიგრანტები შეეხიზნენ, ახალი წელი დგება. ხალხი ზეიმობს, ცეკვავს, პეტარდებისა და შამპანურის შუშუნით ეგებება თორმეტი ზარის ჩამოკვრას. მართალია, სარდაფი ღრმა და მთელ ქალაქს მოწყვეტილი, მაგრამ საზეიმო ხმაური, საცეკვაო მუსიკა, პეტარდების ჭმა მაინც ისმის ამ შუბრის სუნით გაელენილ ჭურბულში, სადაც თავისებურად ემიგრანტებიც შეეგებებიან ახალ წელს.

სპექტაკლის მთელი წარმატება დამოკიდებულია ორი მსახიობის თამაშზე და შეიძლება ითქვას, რომ მათ შერჩევაში რეჟისორი არ შემეცდარა. მართალია, მათზე ვერ იტყვი, ახალგაზრდები არიანო, მაგრამ რეჟისორი ამ შემთხვევაში სწორად მოიქცა, რადგან ამ სპექტაკლის თამაში მართლა ახალგაზრდა მსახიობებს ან ძალიან გაუჭირდებოდათ, ანდა საერთოდ ვერ შეძლებდნენ. XX-ი უკვე იმ ასაკშია, როცა ადამიანი ვაჟადარავებას იწყებს, AA-ს კი თავი წინ უკვე გამელოტებული აქვს. ამას იმიტომ ვამბობთ, რომ მსახიობები უგრიმოდ თამაშობენ. მათ თავიანთი როლების მორგებაც შეძლეს და პერსონაჟთა ხასიათის გახსნაც.

XX-ი ინტელიგენტია. იგი გამოექცა იმ სახელმწიფო წყობას, სადაც, მისი აზრით, თავისუფლება ითრგუნება და ამიტომ თავს პოლიტემიგრანტად თვლის. მაგრამ იგი უკვე სულიერად გატეხილი კაცია, საქმის კეთებას, მოქმედებას წიგნის კითხვა, სხვისა და საკუთარ სულში ქექვა და ფუჭი კამათი ურჩევნია. ამიტომაც იქცა ნაკაცარად და აყროლებული სარდაფის მუღმივ მდგომრად. მან იცის, სადამდე დაეშვა, იცის, რომ ემიგრანტობას თავს ვერ დააღწევს და ამ სარდაფში ამოხდება სული. ამავე დროს უარესად განათლებული და ანალიტიკური ჰუსის კაცია, იცნობს ადამიანებსაც და ცხოვრებასაც, იცის ერთის ფასიც და მეორესიც, ადამიანი მონად და ღორად მიანია, მათ შორის საკუთარი თავიც, ხოლო ცხოვრება — აბსურდად. ამიტომ ნაკლებად იმპულსური და ქმედითია.

სულ სხვა ბუნებისა და ხასიათისაა სარდაფის მეორე მობინადრე. ეს არის გაუნათლებელი ობივატელი, რომელიც ემიგრაციაში იმიტომ მოხვდა, რომ იმუშაოს, ფული

დაავროვის, შინ დაბრუნდეს და ორსართუ-  
ლიანი ქვის სახლი აიშენოს. პოლონეთში მას  
ცოლ-შვილიც ჰყავს, ნათესავეებიც და ნაც-  
ნობ-მეგობრებიც, ისინი მასავით ღარიბები  
არიან. ამიტომ როცა გამდიდრებული შინ  
დაბრუნდება, მათაც ჩამოურიგებს იაფფასი-  
ან საჩუქრებს და ამით მათ წინაშე თავს  
მოიწონებს. ესაა მისი ცხოვრებისა და ტანჯ-  
ვა-წვალების ერთადერთი მიზანი. აი, ამის-  
თვის მიღის ყველაფერზე. მუშაობს ორ  
ადგილას, თანაც ისეთ მძიმე სამუშაოზე,  
მხოლოდ უცხოელი მუშებისათვის რომაა  
ხელმისაწვდომი. ფულს კაპიკ-კაპიკ აგრო-  
ვებს და სათამაშო ძაღლის მუცელში კუ-  
ჭავს. არც ჯანმრთელობას უფრთხილდება  
და არც თავმოყვარეობას. მანქანას, რომე-  
ლსაც იგი ემსახურება, ისეთი ვიბრაცია აქვს,  
რომ ადამიანი სამ წელიწადზე მეტს ვერ  
უძლებს, ძვალი და ხორცი ერთმანეთს ეც-  
ლება და კაცი კვდება. ყიდულობს ძალღე-  
ბისათვის დამზადებულ კონსერვს და მის  
ჭამას არ თავილობს, ხოლო ხშირად ან შიმ-  
შილობს ან სხვის სამადლოდ ხმდის საქმეს.  
მთელი მისი ავლადიდება ერთი ხელი ტან-  
საცემელი და ერთი გაქუცული ჩემოდანია.

აი, ორი ასეთი ადამიანი ცხოვრობს ერთ  
უბადრუკ სარდაფში. მათ მხოლოდ ის აკე-  
შირებთ, რომ ორივე პოლონელია და  
ორივე ემიგრანტი. სხვა საერთო არაფერი  
გააჩნიათ, მაგრამ ერთმანეთს მაინც ვერ  
სცილდებიან, რადგან ერთს ხმის გამცემი,  
ოპონენტი სჭირდება, მეორეს კი ხელის გამ-  
მართავი, რადგან AA თითქმის XX-ის ხარჯ-  
ზე ცხოვრობს: მის პურსა და კონსერვს  
ჭამს, მის სივარეტს ეწევა, მის შაქარს ყრის  
ჩაიში და მის არაყს სვამს ახალწლის ღამეს.  
მაგრამ შემდეგ ირკვევა, რომ მათი ერთად  
ცხოვრების ძირითადი მიზეზი ის კი არაა,  
რომ თანამემამულენი არიან, არამედ ის, რომ  
ორივენი უკვე ნაკაცარები არიან, ჭაობში  
ჩაეფლნენ და ამ ჭაობს ევლარასოდეს და-  
აღწევენ თავს. ცხოვრებამ ისინი ისე გათე-  
ლა, რომ ამის სურვილიც კი აღარ აქვთ.

ახალწლის ღამეს AA დაღლილ-დაქანცუ-  
ლი ბრუნდება შინ გვიან და ყველა როგორ  
გაისეირნა ქალაქში, მივიდა სადგურში, გა-  
ვიდა პერონზე, სადაც მას ყურადღება მიაქ-  
ცია მდიდარმა იაპონელმა ქალმა, რომელსაც  
გენერალი ქმარი შავი ლიმუზინით ელოდე-  
ბოდა. თვალი გააყოლა მატარებელს, რო-  
მელიც აღმოსავლეთისაკენ დაიძრა, შემდეგ

კი კერძო პისუარში შევიდა. XX-ი მას მო-  
ხარშულს იცნობს და უმტკიცებს, რომ ყვე-  
ლაფერი პირიქით იყო და არა ისე, როგორც  
შენ ყვები. სადგურსა და პისუარს იმიტომ  
ეტანები, იმ ადგილებში ხალხი საზოგადო-  
ებრივად ნაკლებადაა დახარისხებული,  
სადგურზე და პისუარში უცხოობა ისე  
არ იგრძნობა, როგორც სხვა საზოგა-  
დოებრივ დაწესებულებებში და შენ უცხო-  
ობის, მარტობის და მოუსაფრობის შემსუ-  
ბუქებას ამით ცდილობ. და მართლაც, ში-  
ნაგანმა უბადრუკობამ და სიქუნწემ AA იქამ-  
დე მიიყვანა, რომ იგი არც სადგურის პერონ-  
ზე გასასვლელად დახარჯავდა ფულს და არც  
კერძო პისუარში შესასვლელად. მისთვის  
ფული უკვე კერპია და არა ქონება. მაგრამ  
იგი მის ერთადერთ მიზანს ამ ცხოვრებაში  
კბილით ებლაუჭება, რადგან, რომ დაკარგოს,  
თვითონაც დაიკარგება და ერთადერთი ილუ-  
ზია ხელიდან გამოეცლება. XX-ს კი ეს  
მიზანი მიაჩნია სიბრძნევედ, ყურმოჭრილ  
ყმობად, ისეთივე მონობად, როგორც ეს რი-  
მისკ მონათმფლობელურ საზოგადოებაში  
იყო. იგი ყველაფერს აკეთებს იმისათვის,  
რომ AA-ს თავის გლახაკურ მიზანზე ხელი  
ააღებინოს, გააღვიძოს მასში კაცური ღირ-  
სება და თავმოყვარეობა. ჯერ ეუბნება, აქე-  
დან იმიტომ არ მივდივარ, რომ შენ გაკ-  
ვირდები, მინდა მონურ ფსიქოლოგიაზე წიგ-  
ნი დაეწერო და მაგალითად შენი ცხოვრება  
გამოვიყენო. მაგრამ როცა დამცირება და  
აბუჩად ავდება არ ჭრის, შემდეგ მოიგონებს,  
ჯაშუში ვარ, რომელიც შენ მოგიჩინეს, იმ  
ქვეყნის მთავრობას, სადაც დაბრუნებას  
აპირებ, ცილისმწამებლურ წერილს მივწერ  
და სახლს კი არ აგაშენებინებენ, საღორე-  
ში ამოგაყოფინებენ თავსო. AA ჯერ არ  
იჯერებს XX-ის ჯაშუშობას, მაგრამ იგი იმ-  
დენად უნდო და მხდალია, მის გონებაში ერ-  
თი წუთით ყველაფერი შეტრიალდება და  
როცა სინათლე ჩაქრება, XX-ს ნაქაბით მოკ-  
ვლას უპირებს. აი, ასე გრძელდება მათი  
უთავბოლო ბრძოლა სპექტაკლის დასასრუ-  
ლამდე. ბოლოს XX-ი, რომელიც იგუბიტო-  
ვით შეუჩნდება AA-ს, დაარწმუნებს — ეს  
ცხოვრება აბსურდული და უაზროა, ხოლო  
შენი ცხოვრება მონობა და სისულელეო და  
იქამდე მიიყვანს, რომ სიმწრით დაგროვილ  
ფულსაც დაახვეინებს და ყულფშიც გააყ-  
რეყინებს თავს. მაგრამ XX-ის მიზანი ის კი  
არაა, რომ AA-ს თავი მოაკვლევინოს, არა-



მედ ის, რომ შინ არ გაუშვას და მას მარტობა შეუმსუბუქოს, მისი უაზრო და უბადრუკი ცხოვრება კიდევ ვილაცამ გაიზიაროს, მაგრამ ეს ვილაც მისი თანამამემულე, მის ენაზე მოსაუბრე უნდა იყოს, რადგან იმ ქვეყნის საზოგადოებამ, სადაც ცხოვრობს, იგი არ მიიღო, ხოლო იმ ცხოვრებას, რომლითაც უცხო ქვეყნის საზოგადოება ცხოვრობს, თვითონ ვერ შეეგუა.

სპექტაკლის ნაკლი ისაა, რომ მეტისმეტად გაკვირებულია. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ფინალი ახლოვდება, სადაცაა უნდა დამთავრდეს წარმოდგენა და კვლავ და კვლავ გრძელდება. არც მსახიობებ-

ი არიან იმ ნიჭისა და გაქანების, რომ ორმა კაცმა თითქმის უმოქმედოდ ორსაათნახევარი შეიქციონ მაცურებელი. იმ უბადრუკ გარემოს, რასაც მთელი სპექტაკლის მანძილზე მაცურებელი სცენაზე ხედავს, დრო და დრო გაცოცხლება, რაღაცით გახალისება სჭირდება და ამაზე რეჟისორს ადრევე უნდა ეფიქრა, თორემ მაცურებელი ისე იღლებდა და ითენთება, რომ ის შთაბეჭდილებაც კი კარგავს ზემოქმედების ძალას, რაც სპექტაკლში დამაფიქრებელი და შთამბეჭდავია.

გივი მალულარია

10 მაისი

**„სკონეთის ვილიანდის დრამატული თეატრი „უგალა“**

**„მოგზაურობა ა კუნძუტიდან ბ კუნძუტი“**

თბილისის ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალებში ბალტიისპირეთის თეატრები სისტემატურად, ძალზე აქტიურად მონაწილეობენ, ყოველთვის საკმაოდ ფართოდ არიან წარმოდგენილნი და ტრადიციულად მეტად საინტერესო სპექტაკლებს გვიჩვენებენ ხოლმე. ტრადიცია არც ამჯერად დარღვეულა. რიგით მე-3 ფესტივალზე ბალტიისპირეთის სამივე რესპუბლიკის წარმომადგენლები აჩვენებდნენ სპექტაკლებს, ლიტვიდან — ახალგაზრდული სახელმწიფო თეატრი (ანტონ ჩეხოვი „ძია ვანია“ რეჟ. ე. ნიკროშიუსი), ლატვიიდან ლენინური კომკავშირის სახელობის მოზარდ მაცურებელთა სახელმწიფო თეატრი (ბერტოლტ ბრეხტი „მესამე იმპერიის შიში და სასოწარკვეთა“ რეჟ. ა. შაპირო), ესტონეთიდან — ახალგაზრდული სახელმწიფო თეატრი (უილიამ შექსპირი „ჰამლეტი“ რეჟ. კ. კომისაროვი) და ვილიანდის დრამატული თეატრი „უგა-

ლა“ (იანო პილდმა „მოგზაურობა ა პუნქტიდან ბ პუნქტი“ რეჟ. კ. კომისაროვი). უკვე ჩატარებული ორი ფესტივალის მსგავსად, ამჯერადაც ბალტიისპირეთის რესპუბლიკების თეატრების მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლები, ქართულ სპექტაკლებთან ერთად, ფესტივალის ყველაზე უფრო საყურადღებო და მნიშვნელოვან მოვლენად იქც-





ნენ. გარდა ზემოხაზოთელი თეატრების მაღალი პრესტიჟისა, ფესტივალზე ჩამოტანილი სპექტაკლების დამდგმელები ავტორიტეტული, ცნობილი რეჟისორები, აღიარებული სპექტაკლების ავტორები არიან. ე. ნიაკროშიუსის, ა. შაპროს, კ. კომისაროვის საინტერესო, ძიებებით აღსავსე შემოქმედება სპეციალისტების გარდა, მეტ-ნაკლებად ფართო მაყურებლისათვისაც არის ცნობილი, თუნდაც წინა, განვლილი ფესტივალებიდან.

ესტონეთმა ორი სხვადასხვა თეატრის სპექტაკლი წარმოადგინა, მაგრამ ორივეს დადგმა რეჟისორ კალიუ კომისაროვს ეკუთვნის. მათში მონაწილე მსახიობები კი მისი სტუდენტები არიან. ფესტივალზე წარმოდგენილი ორივე სპექტაკლი ტალინის სახელმწიფო კონსერვატორიის სასცენო ხელოვნების კათედრის III კურსელთა (კ. კომისაროვის კურსი) სასწავლო პროცესის შედეგია, ისინი ორი სხვადასხვა თეატრის ბაზაზე შეიქმნა. ჩვენმა მაყურებელმა ღია ცის ქვეშ, დარეჯანის სასახლეში „სიურპრიზის“ სახით იხილა უჩვეულო სანახაობა — უილიამ შექსპირის „ჰამლეტი“. მეორე დღეს ამავე ჯგუფმა წარმოადგინა სადიპლომო სპექტაკლი იანო პილდმას „მოგზაურობა ე პუნქტიდან ბ პუნქტში“ (დამდგმელი რეჟისორი — კალიუ კომისაროვი, მხატვარი — იაკ ვაუსი). სპექტაკლი სიყმაწვილიდან სიჭაბუკეში გადასვლის პროცესს გვიჩვენებს, რომელიც ათასი პრობლემებითა თუ წინააღმდეგობებით არის აღსავსე. მთავრდება ზღაპრული, ილუზორული სამყარო და რეალობის შემოჭრა მეტად მტკივნეულად აღიქმება. მოზარდთა ფაქიზი გრძნობები ახლადწარმოშობილ რეალობას ტრაგიკულად აღიქვამენ. აქედან გამომდინარე, პიესის სათაური და სპექტაკლის სცენოგრაფია იოლად გასაგები და ზოგჯერ სწორხაზოვანიცაა. სცენაზე მიმოფანტული, გზის დაზიანებული ნაწილის გადასაყვტი ტიხრები, სავანგებოდ გამოყოფილი, გზის შეკეთებისას გამოსაყენებელი ნიშანი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს შემოქმედებითი კოლექტივის სათქმელს. საჭირო ატმოსფეროს, გარემოს შესაქმნელად სცენაზე ლითონის ნივთების მოზღვავება შემჩნევა (ლითონის კონსტრუქციები, უზარმაზარი სანაგვე ყუთი, ტელეფონის ჯიხურები და სხვა). ამგვარ გარემოში კიდევ უფრო მიუსჯადრად და მარტოსულებად გამოიყურებიან მოზარდები: ტომი (რაივო ტამმი),

ვილემი (ხენდრიკ ტომპჰერე), არტურა (დანიან ახმეტოვი) და ანეელიკა (მერლე იაეგერი). ამ სპექტაკლში კიდევ უფრო გამაძაფრებული და გაღრმავებულია უფროსებსა და მოზარდებს შორის დარღვეული ურთიერთობები, უფრო სწორად, მათი აბსოლუტური გათიშულობა. მშობლებსაც კი არ სცალიათ შეილებსათვის, მათ პირადი პრობლემები აწუხებთ, საკუთარ საქმეებზე ზრუნავენ, ვერც კი ამჩნევენ მოზარდებში მომხდარ ცვლილებებს. იმ დროს, როდესაც ყმაწვილებს ყველაზე უფრო უჭირთ, თანადგომა ესაჭიროებათ, ისინი მარტოდმარტო რჩებიან. გარეგნულად თითქოს ყველაფერი წესრიგშია, მშობლების წყალობით მათ უკანასკნელ მოდაზე აცვიათ, უსწრადეს მოტოციკლეტებს დააქროლებენ, მოკლედ, ეკონომიურად არ უჭირთ, მაგრამ აშკარად შეიგრძნობა სულით ნათესაობის, სულიერი კონტაქტის დეფიციტი. ღირებულებათა გადაფასების პერიოდში, მარტოსულად დარჩენილი მოზარდების წარმოსახვაში, უფროსები ისეთ მახინჯ, საზიზღარ მონსტრებად წარმოგვიდგებიან, როგორებიც არიან კატის დამჭერი (ანდრეს ნორმეტსი) და ხეიბარი (მარტ ნურკი). უფროსები მოვალეობის მოხდის მიზნით თითქოსდა ეძებენ სულიერი კონტაქტის გზებს. სწორედ ამისათვის სჭირდება რეჟისორს სატელევიზიო საბავშვო პროგრამის პაროდირებული, თითქმის სატირული ხერხებით წარმოდგენა. ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის ფონზე უზარმაზარი ეკრანი ეშვება, საიდანაც მოზარდების „სულიერი მამანი“—საბავშვო გადაცემის რეჟისორი ძია ანდო (რან სიმშული), გადაცემის წამყვანი ძია ლეო (ანდრეს დეინიანოვი) და პატარა ლეო (ტომას ვოგალიდი) „მეტად საჭირო შეგონებებით“ მიმართავენ თავიანთ „პატარა მგობრებს“. ამ გადაცემაში მოზარდებს დათაფლული, დაშაქრული ენით ელაპარაკებიან. ვერ პასუხობენ მათ კითხვებს, მოთხოვნებს, და ამიტომ ვერ აღწევენ მიზანს. რეჟისორი აქაც სახიერ მაგალითს გვთავაზობს. კატის დამჭერი ვალერიანის წვეთებით დამბალი შაქრის ნატეხით ამოვლ ცდილობს კატის კნუტის (ანნე რემანი) დაჭერას. მისი სატყუარა არ ემართლებს, კნუტი თავისუფლად იპარავს შაქრის ნატეხს, ხოლო, „მონადირე“ ხელმოცარული რჩება.

უფროსებსა და მოზარდებს შორის გათიშულობა თანდათან უფრო თვალშისაცემი



ხდება და ტრავიკულ გაუცხოებაში გადადის. ის ფაქტი, რომ უფროსები ვერ უგებენ (ან არ სურთ გაუგონ) ყმაწვილებს, მოზარდების აშკარა პროტესტს იწვევს, რაც აგრესიულობასა და თავაშვებულ, უკმეხ ქცევაში გადადის, საბოლოოდ კი ანარქიაში გადაიზრდება და გარემოს დარბევითა და სატელეფონო ჯიხურის წაქცევით მთავრდება.

მოზარდები ერთადერთ ხსნას ოცნებაში, ილუზიებით შექმნილ სამყაროში ხედავენ. ამ მხრივ განსაკუთრებით ანეელიკა გამოირჩევა. თეთრ საქორწინო კაბაში გამოწყობილი გოგონა, თავზე ყვავილებისაგან მოწნული გვირგვინით, მძინარე მზეთუნახავის ზღაპარს გაითამაშებს, იგი მხსნელი პრინცი გამოჩენას ელის. სარეცელად კი ხან წაქცეული ტელეფონის ჯიხურია გამოყენებული, ხან ნაგვის ყუთი. მაგრამ ეს ოცნებაც განწირულია. ილუზია მალე იმსხრევა, ანეელიკა ნაგვის ყუთში უფროსების მიერ საგანგებოდ შეჭრილ ოცნების ფრთებს პოულობს. ყოველი მთვანი შეეხება ფრთებს და ბოლოს ისევ სანაგვეში აბრუნებენ, როგორც უფროსების მიერ საგულდაგულოდ გადაგდებულ, უსარგებლო ნივთს. გამოსავლის ძიებას ისინი გაერთიანებისაკენ მიჰყავს. ტომი, ვილემი,

არტური და ანეელიკა წამით ივიწყებენ ერთმანეთს შორის არსებულ წვრილმან კინკლაობასა თუ დროებით კონფლიქტებს. ვარკვლავებით მოქედლილი ცის ფონზე, შუაგულში დანთებული ცეცხლის ირგვლივ ჩამომსხდარნი ერთმანეთს სითბოსა და სიკეთეს უზიარებენ. სპექტაკლის საბოლოო აკორდი კი ეფექტურად დადგმული, ცის გახსნად და ქრისტეს (ელმო ნიუგანენი) გამოცხადებაა ყმაწვილები ქეშმარიტ ღირებულებებს იწამებენ.

რეჟისორის აზრით, მოზარდებისა და უფროსების ურთიერთობებში ბევრი რამ არის შესაცვლელი, უმთავრესად უფროსების მხრივ, რაც მოზარდთაგანაც საპასუხო რეაქციას გამოიწვევს. სწორედ ამ ურთიერთობებზე ამახვილებს ყურადღებას კალიუ კომისაროვი, შეძლებისდაგვარად აძლიერებს აქცენტებს, ხშირად აშკარა, ზოგ შემთხვევაში ზედმეტი პედალიზირების მეშვეობით და გვთავაზობს ჩამაფიქრებელ სანახაობას. ეს გაფრთხილება აუცილებელ რეაგირებას მოითხოვს, რათა მოგზაურობა ა პუნქტიდან ბ პუნქტში მშვიდობიანად დამთავრდეს.

ზიორაბი ცაიონიშვილი

11 მაისი

## ჩელიაბინსკის რკინიგზალთა კულვარის სახლის თეატრი-სკვლია

### „სენიორ ხუანის უკანასკნელი ქალი“

არსებობს შემთხვევები, როდესაც თეატრ-სტუდიების ნამუშევრები არ სცილდება მოყვარულობის პირვანდელ მოთხოვნებს. ასეთი სპექტაკლების რიცხვს მიეკუთვნება ქ. ჩელიაბინსკის ლენინის სახ. რკინიგზალთა კულტურის სახლის თეატრ-სტუდიის სპექტაკლი „სენიორ ხუანის უკანასკნელი ქალი“ (პიესის ავტორი ლ. ჟუხოვიცი), რომელიც შემოქმედებითა კოლექტივმა წარმოადგინა ახალგაზრდულ თეატრ-სტუდიის „მეტეხის“ შენობაში. სპექტაკლი განაზორციელა რეჟისორმა ე. ლანცოვმა.

ლ. ჟუხოვიციის პიესაში ჩვენთვის კარგად ნაცნობ ვპირებს ვხვდებით, კიდევ ერთხელ ვიხსენებთ სენიორ ხუანის სასიყვარულო თავგადასავლებითა და ფათერაკებით სავსე ცხოვრებას, რაც ჭეშმარიტი, განუსაზღვრელი თავისუფლებისა და მშვენიერებისაკენ დაუოკებელი ლტოლვის სიმბოლოდ ქცეულა. მხოლოდ სენიორ ხუანის შეუძლია ასეთი პირდაპირობა და თავნებობა, მხოლოდ მას ძალუძს შეიგრძნოს ყოველ მოხიბლულ ქალში სამყაროს მშვენიერება. თითოეული ჩვენთაგანის ფანტაზია დაუდგ-



რომელი რაინდის ნაირგვარ სახეს ქმნის, რომლის წუთიერი სიყვარული მარადიულობაში გადაზრდილა. სენიორ ხუანის მსგავსი აღამიანები ალამაზებენ და ლეგენდად აქცევენ გარდასულ დღეებს. ასეთია ლ. ყუხოვიციის პიესის კონცეფცია, რის ამოცნობაც სპექტაკლიდან საკმაოდ ძნელდება.

სცენის სიღრმეში მთელ სივრცეზე დაშვებულია შავი ფარდები, მაღალზურგიანი სკამები მოქმედების შესატყვის მკაცრ ფონს ქმნის. მხატვარ ს. ალექსანდროვის მიერ შექმნილი სცენური გარემო მოგვაგონებს კორიდას, რომელიც მოვლენების მსვლელობის შესაბამისად სკამების სხვადასხვაგვარი ვარიანტების საშუალებით სასტუმროს ეზოდ გადაკეთდება.

პირობითი, ხაზგასმულად ნეიტრალური სცენოგრაფია მრავალფეროვანი მიზანსცენების გამლის საკმაო შესაძლებლობას ქმნიდა, მაგრამ რეჟისორი მხოლოდ რამდენიმე მიზანსცენით შემოიფარგლა, რამაც სცენური ქმედება ერთფეროვანი გახადა.

ავტორის მიერ ნაწარმოები ფილოსოფიური ბალაგანის ქანრშია გადაწყვეტილი, რასაც თავიდანვე უნდა განესაზღვრა სპექტაკლის სტილისტიკა, მაგრამ ახალი მთლიანობის მიღების ნაცვლად, სპექტაკლში პიესის ფილოსოფიური ასპექტი თითქმის უგულებელყოფილი აღმოჩნდა. თუმცა რეჟისორი ბოლომდე არც ბალაგანური თეატრის ერთგული დარჩა. ბალაგანისთვის დამახასიათებელ მოვლენათა გათამაშების, „წარ-

მოდგენის“ პრინციპის მსახიობები მხოლოდ სპექტაკლის დასაწყისში მიმართავენ, შემდეგ კი თითქოს ავიწყლებათ იგი და თითოეული მათგანი მისთვის ხელსაყრელ თეატრალურ ხერხებს ირჩევს. მსახიობთა თამაშის ამგვარი უჩვეულო მანერა პერსონაჟთა გაუსახურებას იწვევს და სქემატურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამიტომ, მოქმედ გმირთა შორის დაირღვა მთელი რიგი დიალოგები, ჩავარდა სპექტაკლის რიტმი, რომლის აღდგენა ვერც რიტმულმა ესპანურმა მელოდიამ შესძლო (სპექტაკლში გამოყენებულია პაკო დე ლუსიას მუსიკალური იმპროვიზაციები).

შემსრულებელთაგან პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ვ. ტროინიკოვის მიერ განსახიერებული სენიორ ხუანი და ლ. სავჩენკოს კონჩიტა. ეს სცენური დუეტი გარკვეულ პროფესიული თვისებებით ხასიათდება, რაც უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ მათ შემდგომ სრულყოფაზე, თუმცა აღნიშნულ სპექტაკლში მსახიობებმა მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდში გამოავლინეს საკუთარი შესაძლებლობანი. ამ მხრივ საყურადღებოა სენიორ ხუანისა და კონჩიტას შეხვედრის და ნადიმის სცენები, რომლებიც მათ ზომიერების გრძნობით გაითამაშეს. ვ. ტროინიკოვმა შესძლო გამოეკვეთა გმირის ხასიათის ცალკეული თავისებურებანი, მისი დამოკიდებულება გარე სამყაროსადმი, მაგრამ მან დაარღვია სახის შინაგანი განვითარების მთლიანობა, რის გამოც პერსონაჟმა დაკარგა მრავალფეროვნება და მასშტაბურობა. ვ. ტროინიკოვი ჯერ კიდევ ვერ თავისუფლდება გარკვეული შეზოგულობისგან, ამიტომ მისი გმირი მოკლებულია ბუნებრიობას. თუ არ ჩავთვლით ზემოთ აღნიშნულ ეპიზოდებს, სპექტაკლში ბოლომდე ბუნდოვანია, რატომ შეაჩერებს სენიორ ხუანი არჩევანს კონჩიტაზე, რატომ აღმოჩნდება უბრალო სოფლელი გოგონა მისთვის „უკანასკნელი ქალი“. რაც შეეხება ლ. სავჩენკოს მიერ განსახიერებულ კონჩიტას, მის თამაშში შეიმჩნევა დაძაბულობა, ერთფეროვანი ყესტები.

ნაწარმოებში სენიორ ხუანისა და კარლოსის სახით ერთმანეთს უპირისპირდება ორი აბსოლუტურად განსხვავებული მსოფლმხედველობა: სენიორ ხუანისთვის სამყარო მშვენიერია, რადგან თავად იგი თავისუფალი, ამაყი და შეუზღუდავია, უსუსური



კარლოსისთვის კი სამყაროს არეალი უბადრუკი ყოველდღიურობით შემოიფარგლება. კარლოსი ერთ-ერთი იმათგანია, ვინც ცდილობს განაჩენი გამოუტანოს ხუანს მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი მასზე უკეთესია და სხვებისგან გამორჩეული ღირსებებით ხასიათდება.

თუ ნაწარმოების ლოგიკიდან გამომდინარე ვიმსჯელებთ, კარლოსის სახე ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო სპექტაკლში, მაგრამ კ. ლანცოვის ჩანაფიქრში ხუანსა და კარლოსს შორის დაპირისპირება თითქმის ამოუხსნელია და მათი კონფლიქტი მხოლოდ დაშვებით ორთაბრძოლაში გამოიხატება. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ რეჟისორის მიერ დაშვებით პაექრობა სპექტაკლში რამდენჯერმე მეორდება. რაც თვითმიზნურ ხასიათს ატარებს.

ე. ლანცოვის და მსახიობ გ. პროკოპიევის ინტერპრეტაციით სპექტაკლში კარლოსის სახემ კომიკური ჟღერადობა შეიძინა. გ. პროკოპიევის გადაჭარბებულმა, ხშირად უადგილო იუმორმა გამოიწვია გმირის ხასიათის გაუსახურება. მთელ რიგ ეპიზოდებში მსახიობის თამაში ხასიათდებოდა ზედაპირულობით.

ასეთივე ზედაპირულობით გამოირჩეოდა ელვირას როლის შემსრულებელი მ. ნიკოლაევა რომელიც სახის მხოლოდ გარეგნული შტრიხებით შემოიფარგლა. მისი თამაშის გაუსხეულებლმა მანერამ, გადაჭარბებულმა ექსტრემულიცამ მთლიანად გამორიცხა ელვირას შინაგანი ღირსებანი.

ელვირას გამოჩენა სპექტაკლში კულმინაციურ მომენტს უნდა წარმოადგენდეს, თუმცა მოვლენათა მსვლელობიდან ამის ამოკითხვა მხოლოდ ვარაუდით თუ შეიძლება, რადგან რეჟისორის მიერ ხუანსა და ელვირას შორის ურთიერთობა თითქმის დაუმუშავებელია.

გაუგებარია, რა ფუნქცია მიანიჭა ე. ლანცოვმა სპექტაკლში ერთ-ერთ პერსონაჟს, აღმსრულებელს, რომელსაც რეჟისორი თავად განასახიერებს. ძონქებით შემოსილი აღმსრულებელი ნახევრად შეშლილ მაწანწალას მოგვაგონებს, რომელიც გამოჩენისთანავე ხუანს ცოდვათა მონანიებისაკენ მოუწოდებს. შემდეგ, თითქმის მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, ყოველგვარ აზრობრივ დატვირთვას მოკლებული ე. ლანცოვის გმირი მშვიდად დააბიჯებს სცენაზე და თა-

ვისთვის წარმოთქვამს ცალკეულ ფრაზებს. მაყურებლისთვის ბოლომდე საიდუმლოებად რჩება აღმსრულებლის ამგვარი მისია, შეიძლება გვეფიქრა, რომ რეჟისორმა სპექტაკლში შექმნა სენიორ ხუანის სინდისის პერსონიფიციკრებული სახე, მაგრამ ამის გარკვევა სცენაზე გათამაშებული მოვლენებიდან შეუძლებელია.

სპექტაკლში კომიკურ დუეტს ქმნიან მიხოს ზოლის შემსრულებელი ო. ბელობოროდოვი და სასტუმროს პატრონი — ვ. დომოსკანოვი. მათ სწორად აქვთ გააზრებული გმირთა ხასიათების ცალკეული ნიუანსები, მაგრამ მთლიანობაში იყარება განსახიერებულ პერსონაჟთა ძირითადი არსი.

ლ. უზხოვიცის პიესა სცენური ინტერპრეტაციის ფართო შესაძლებლობას იძლევა, მაგრამ რეჟისორი დრამატურგიული მასალის მხოლოდ ზედაპირული წარმოდგენით შემოიფარგლა. სპექტაკლში უგულბელყოფილი აღმოჩნდა ნაწარმოების ძირითადი პრობლემატიკა, მისი არსი. მართალია, სპექტაკლი მოყვარულთა მიერ არის განხორციელებული, მაგრამ ეს რეჟისორს არ აძლევდა უფლებას, უარი ეთქვა ელემენტარულ პროფესიულ თვისებებზე, რის გარეშე შეუძლებელია დახვეწილი გემოვნების თეატრალური სანახაობის შექმნა.

აღნიშნულმა სპექტაკლმა ცხადყო, რომ ჩელიაბინსკის რკინიგზელთა კულტურის სახლის თეატრ-სტუდიას მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი პრობლემები აქვს გადასაჭრელი: უპირველეს ყოვლისა, მსახიობები უნდა დაეუფლონ მეტყველების კულტურას და სასცენო მოძრაობის ხერხებს. საჭიროა არა მარტო ტექსტის ცოდნა, არამედ მისი დედააზრის ამოკითხვა-გათავისებაც, რეჟისორმა და მსახიობებმა მეტი ყურადღება უნდა დაუთმონ გმირებს შორის ურთიერთობის დამყარების რთულ პროცესს, რადგან აღნიშნულ სპექტაკლში, ხშირ შემთხვევაში, დიალოგი არ შემდგარა. რეჟისორმა აგრეთვე მეტი ყურადღება უნდა მიაქციოს სადადგმო კულტურას, მიზანსცენების დამუშავებას. საერთოდ, შემოქმედებით კოლექტივის მეტი დაკვირვებულობა და პასუხისმგებლობა მართებს, როდესაც იგი ასეთ მნიშვნელოვან ფესტივალში იღებს მონაწილეობას.



## გაჯიკეთის კურგან-გიუზას მუსიკალური კომედიის თეატრი

### „უსიძეო ქორწილი“

ახალგაზრდული სპექტაკლების III საკავშირო ფესტივალზე შედარებით გამოცდილი თეატრალური დასების გვერდით წარმოდგენილი იყვნენ სრულიად ახალბედა მხატვრული კოლექტივები. მათ შორის აღსანიშნავია ტაჯიკეთის ქ. კურგან-ტიუბეს მუსიკალური კომედიის თეატრი, რომელიც შეიქმნა იმ წელიწადს, რაც ჩამოყალიბდა. თავად ფაქტი, რომ აღნიშნული კოლექტივი ძირითადად დღესდღეობის კულტურის ინსტიტუტის კურსდამთავრებულებით დაკომპლექტდა და პირველი თეატრი იყო ქალაქში, უკვე მეტყველებს კურგან-ტიუბეში თეატრალური ტრადიციების უქონლობაზე. ასეთ ვითარებაში, ბუნებრივია, თეატრს უდიდესი და ურთულესი მისია ეკისრება.

კურგან-ტიუბეს მუსიკალური კომედიის თეატრის რეპერტუარი მრავალფეროვნებით ხასიათდება (მთავარი რეჟისორი შ. ხალილოვი). აქ ნაციონალური დრამატურგიის გვერდით იღვმება ტომას „ხაფანგი“, ვარფალომევის „წმინდანი და ცოდვილი“, გოცის „ყოჩანი“. როგორც ვხედავთ, კოლექტივი ცდი-

ლობს გაზარდოს თანამემამულეთა თეატრალური თვალსაწიერი, შეასრულოს თეატრის ერთ-ერთი უპირველესი მისია — მისცეს მაყურებელს სულიერი საზრდო.

წლებადღელ ფესტივალზე კურგან-ტიუბელები მაყურებელთა წინაშე წარსდგნენ ჯ. კულდუსის კომედიით „უსიძეო ქორწილი“.

თეატრის დასთან შეხვედრაზე სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა შ. ხალილოვმა აღნიშნა, რომ თეატრის არჩევანი განპირობებულია ნაწარმოების ნაციონალური სულითა და ეროვნული კოლორიტით, რადგან მათთვის მნიშვნელოვანი იყო სწორედ ტაჯიკი ხალხის ტრადიციებზე აღმოცენებული მასალის ჩვენება.

კოლექტივის არჩევანი საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ თანამედროვეობის თეატრალურ პრობლემათა შორის კვლავ ინარჩუნებს აქტუალობას ნაციონალური ხელოვნების საკითხი, განსაკუთრებით ბოლო ათეული წლის მანძილზე, რადგან ფორმის ძიების პროცესს ბევრად ჩამორჩება ეროვნული დრამატურგიის დონე, მისი წინსვლის მასშტაბები. როგორც რეჟისორმა აღნიშნა, დღეს ტაჯიკურ თეატრსაც უჭირს დახვეწილი ნაციონალური პიესა. ასეთ ვითარებაში თეატრში მოვიდა ახალგაზრდა ავტორი ჯუმა კულდუსი, რომელთანც უშუალო ურთიერთთანამშრომლობის ნიადაგზე შეიქმნა ორმოქმედებიანი კომედია „უსიძეო ქორწილი“ — სპექტაკლი, რომელიც დაიბადა ტაჯიკური თეატრის ძველ სანახაობათა ტრადიციებსა და იმპროვიზაციის შერწყმის ნიადაგზე.

ჯ. კულდუსის „უსიძეო ქორწილი“ მუსიკალური კომედიაა. მუსიკის ავტორია ა. სოლიევი. სპექტაკლის მუსიკალური სამყარო ტაჯიკური ფოლკლორული მოტივებითაა ნასაზრდოები და სპექტაკლის შემადგენელ კომპონენტებს შორის ყველაზე უკეთ გამოხატავს ავტორთა ჩანაფიქრსა და ნაწარმოების ეროვნულ სულს.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკ-







ლი მიმდინარეობდა ფონოგრამის თანხლებით, რამაც უარყოფითი გავლენა იქონია მსახიობთა შესრულების დონეზე. ისინი შებოჭილნი იყვნენ, მათ თამაშს აკლდა გულწრფელობა და არტისტიზმი.

დრამატურგიული მასალა ძირითადად ეროვნულ თემატიკას ეყრდნობა. ახალგაზრდა შეყვარებულთა გულზიარება და ზაფარის დამორჩინების ამბავი, რომელიც აღსაესება მოულოდნელობებით, ფათერაკებით, ემპატიური ოჩენებითა და მხიარული ოხუნჯობებით, რამდენიმე პრობლემას წამოჭრის: ნაწარმოებში ახალგაზრდა წყვილის სიყვარულის ხალას გრძნობას უპირისპირდება სოფლის ბოზოლა კავრაკის რაციონალისტური, ანგარებიანი ფილოსოფია — რომ ფულით ყველაფრის ყიდვა შეიძლება, რომ გრძნობა უსუსურია მის წინაშე. ავტორი გამოკვეთს შამაბოს, სოფლის კულაკური გადმონაშთის პოზიციას: იგი სიხარბისა და ფულის მონა ხდება და მზადაა საკუთარი დისშვილი გაყიდოს, ოღონდ კი პირადი სარგებელი ნახოს. მესამე ძირითადი პრობლემა კი ქალის უუფლებო მდგომარეობაა, რომელიც მჭიდრო კავშირშია ტაჯიკეთის ისტორიასთან. ყველა ადამიანს აქვს უფლება პირად ბედნიერებაზე. იგი სიყვარულისთვისაა გაჩენილი ამ ქვეყნად და არავითარ ბოროტებას — იქნება ეს სიხარბე თუ ანგარება — არ შეუძლია წინ აღუდგეს ჭეშმარიტ გრძნობას. ასეთია ნაწარმოების დედააზრი და სპექტაკლის იდეა. ავტორთა ჩანაფიქრი მშვენიერია და კამათს არ იწვევს, მაგრამ ნაწარმოების დრამატურგიულმა დონემ და თავად სპექტაკლის მხატვრულმა სახემ არა მგონია დააკმაყოფილოს დღევანდელი მაყურებლის გემოვნება და მითხოვნები.

სპექტაკლს აკლია კომედიისთვის დამახასიათებელი სიმსუბუქე და სილაღე. მართალია, სიუჟეტი გადატვირთულია პერიპეტეიებით, რომ მაყურებელს აღეძრას ინტერესი ფინალისადმი, მაგრამ ამოდ. სიუჟეტური შენაკადები მხოლოდ ნაძალადევად გართულების შთაბეჭდილებას ტოვებს. მდგომარეობის გამოსწორებას ვერც ორი მოხუცის ინტერმედიები ახერხებს, თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ეპიზოდები თავისი ბუნებით ყველაზე მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხურ სანახაობათა ტრადიციებთან, კომედიის ბუნებასთან და საინტერესოა სამსახიობო შესრულების თვალსაზრისითაც (ა. აზიმოვი და

ს. არიფოვი). მსახიობები გრძნობენ სიტუაციის კომიზმს, საკუთარ გმირთა ხასიათის გროტესკს, მათი შესრულება ძველი საბაზრო წარმოდგენათა მხიარული ოხუნჯობებით საესე თავისუფალ თამაშს გავს.

მხატვარმა ი. იუსუპოვმა სპექტაკლისთვის შესატყვისი ნაციონალური კოლორიტით გამთბარი გარემო შექმნა. აქ ყველაფერი ეროვნული სულითაა გამსჭვალულია. ვაზის ფანჩატური, ქრელი ხალიჩა, ფერადი მუთაქებით მორთული დაბალი ტახტი, გმირების ტრადიციული კოსტუმები, ნაციონალური ინსტრუმენტები და ნივთები სცენაზე შესაფერის ატმოსფეროს ქმნიან, მაგრამ აქ უნეწლიედ ჩნდება კითხვა — არის კი საკმარისი ასეთი სცენოგრაფია, არის კი საკმარისი ამგვარი ეთნოგრაფიული სიხუსტე? ხომ არ დადგა დრო, უარი ვთქვათ ტრაფარეტებსა და ილუსტრაციულობაზე და უფრო სახიერად, მცირე, მაგრამ ტევადი ნიუანსებით შევეცადოთ მაყურებლამდე მივიტანოთ ნაციონალური ყოფა.

სპექტაკლში მონაწილეთა უმრავლესობა ახალგაზრდები არიან. მათგან განსაკუთრებით გამოვყოფდი გულზიარს როლის შემსრულებელს მ. ჰაჯიბაევას. მას სწორად მიყავს თამაშის ფსიქოლოგიური ნაკადი. ზაფარისადმი ტრფიალის სცენებში მსახიობი უფრო ლირიზმს და ქალურ სინაზეს უსვამს ხაზს, ხოლო შამაბოსთან და მშობლებთან ურთიერთობაში მტკიცე ნებისყოფასა და ვაჟკაცურ სულს ავლენს.

ზაფარის როლის შემსრულებელი კ. საბიროვი ვერ უწევს შესაფერის პარტიტორობას მ. ჰაჯიბაევას. სპექტაკლში საერთოდ ვერ იქმნება ზაფარის სახე. ნაწარმოების სახელწოდება „უსიძეო ქორწილი“ აღნიშნულ შემთხვევაში უფრო „უსიძეო სპექტაკლს“ მოგვაგონებს. კ. საბიროვის თამაშში მრავალადაა დაუხვეწავი ეპიზოდები. იგი მოკლებულია არტისტიზმს. ახალგაზრდა შემსრულებელმა მეტი ყურადღება უნდა დაეთმოს ხასიათის პლასტიკურ დამუშავებას, კვარაკი (ე. სამადოვი) უფრო მეტ სიყვარულს ავლენს გულზიარს მიმართ და გაურკვეველია, რატომ ირჩევს ქალიშვილი საქმროდ ზაფარს.

სპექტაკლში შთაბეჭქდავ სახეს ქმნის შამაბოს როლის შემსრულებელი ბ. რაჯაბოვი. მსახიობი ხაზს უსვამს გმირის ეშმაკობას, სიხარბესა და სიბნელეს. განსაკუთრებით



აღსანიშნავია სცენა, სადაც მარტოდ დარჩენილი შამაბოი ფულის ძლიერებაზე საუბრობს და „დიოთრამბს“ უმღერის მის „ყოვლისშემძლეობას“. ბ. რაჯაბოვის მთელი არსება სიხარბესა და გაუმადლობას გამოხატავს. შამაბოი ცეკვავს და მის მოძრაობაში ინტრიგანულა სულთან ერთად ანგარება და ფულისადმი მორჩილება საზეიმო ფერხულში არიან ჩაბმულნი.

კავრაკის სახე ხასიათის საინტერესოდ განვითარების შესაძლებლობას ქმნიდა, მაგრამ შ. ხალილოვი და ე. საძაღოვი მხოლოდ გარეგნული შტრიხების აღნიშვნით დაკმაყოფილდნენ. ვფიქრობ, უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა კავრაკის ბუნება გმირის ფსიქოლოგიაში გამჟღავნებულიყო და არა ტყავის ცილინდრსა და მანქანის გასაღების ტრიალში. ასეთი დეტალებით პერსონაჟი მხოლოდ ილუსტრაციული აღმოჩნდა და ვერ გასცდა სტერეოტიპის ფარგლებს.

მსახიობებმა: კ. ხამიდოვა (დოსალი), ს. საფაროვა (ნოსიტა), მ. ნაჰმუდინოვა (შირინი), გ. ნაიმოვა (ზილზილა) უფრო მეტად უნდა იმუშაონ ხასიათის განვითარების პროცესზე. მათი თამაში ერთფეროვანი იყო და უფერული, რამაც მოქმედებას დაუკარგა კომიზმის და სიტუაციების მოულოდნელობა.

სპექტაკლში განსაკუთრებით აღსანიშნავია გულზირას შინაგანი დიალოგის სცენა, სადაც ყველაზე უკეთ გამოვლინდა რეჟისორი შ. ხალილოვი. ჩაბნელებულ აენსცენაზე მოჩანს გულზირას, ზაფარისა და კავრაკის განათებული ფიგურები და ქალიშვილი ერთმანეთს აღარებს საქმროებს. ზაფარი სიყვარულსა და ერთგულებას სთავაზობს შეყვარებულს, კავრაკი კი სიმდიდრესა და უზრუნველ ცხოვრებას ჰპირდება. პოზიციათა დაპირისპირების სახიერმა მიზანსცენამ ზუსტად გამოხატა რეჟისორის ჩანაფიქრი და სპექტაკლის იდეა.

წლებიანდელი ფესტივალი აღნიშნული თეატრისთვის პირველი გასტროლი იყო რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ. ამდენად, მეტად საპასუხისმგებლო და, რაც მთავარია, სასარგებლო, რადგან მსგავსი თეატრალური ფორუმი არა მარტო საკუთარი ძალების გამოცდის შესაძლებლობას ქმნის, არამედ სხვადასხვა თეატრალური პროცესების ურთიერთგაცნობისა და დაახლოების საუკეთესო საშუალებაცაა. ვფიქრობ, ფესტივალმა აი ახალგაზრდა კოლექტივს სასარგებლო გამოცდილება შესძინა.

ფიკრია შაშიბაშვილი

11 მაისი

## სსრკ-ის სახელმწიფო ახალგაზრდული თეატრი

### „კამლეტი“



სპექტაკლის აფიშა

ახალგაზრდული თეატრების წლებიანდელ საკავშირო ფესტივალზე ესტონელებმა ორი სპექტაკლი ჩამოიტანეს — უ. შექსპირის მიხედვით დადგმული „კამლეტი“ და თანამედროვე ესტონელი დრამატურგის ი. პილდმას „მოგზაურობა ა პუნქტიდან ბ პუნქტში“. ორივე სპექტაკლის დადგმა ეკუთვნის ესტონეთის სსრ სახალხო არტისტს კალიუ კომისაროვს. წარმოდგენებში მონაწილეობენ მისივე სტუდენტები: ესტონეთის სახელმწიფო კონსერვატორიის სცენური ხელოვნების კათედრის მეცამეტე მიღების მესამე



კურსლები. მათ მიერ შექმნილი „ჰამლეტი“ 1986 წლიდან ესტონეთის სახელმწიფო ახალგაზრდული თეატრის რეპერტუარში შევიდა.

„ჰამლეტს“ სტუდენტები მხოლოდ ზაფხულში თამაშობენ ხოლმე, თეატრალური სეზონის დახურვიდან ახალი თეატრალური სეზონის გახსნამდე, ღია ცის ქვეშ — ყოფილი დომინიკანური მონასტრის შიდა ეზოში. თბილისში წარმოდგენა დარეჯანის სასახლის შემოგარენში გაიმართა. როგორც „მეტეხის“ თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ს. მრეველშვილმა აღნიშნა, დარეჯანის სასახლის ეზოში სპექტაკლების გამართვაზე უკვე დიდი ხანია ფიქრობენ ქართველი თეატრალები, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზების გამო ვერ ხერხდებოდა ამ სურვილის რეალურად განხორციელება. პირველობა ესტონელ სტუმრებს ერგოთ. სპექტაკლმა დიდძალი მაყურებელი მიიზიდა. ბევრს აინტერესებდა დარეჯანის სასახლის ეზოში, ღია ცის ქვეშ გამართული „ჰამლეტის“ ნახვა.

სანამ უშუალოდ სპექტაკლის განხილვას შევუდგებოდეთ, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი რამ. კ. კომისაროვის „ჰამლეტი“ ერთი შეხედვით წლევიანდელი ფესტივალის ყველა მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა: აქ წარმოდგენილი სპექტაკლებიდან იგი თითქმის ყველაზე უფრო მეტად გამოირჩეოდა რეჟისორული თუ მსახიობური ძიებებით, პრობლემების თანამედროვე ხედვით, საინტერესო სანახაობით, ექსპერიმენტულობით, ორგინალურობით... მაგრამ ვიმეორებ, ასეთი შთაბეჭდილება სპექტაკლისადმი ზედამიჭრული მიდგომით თუ შეექმნებოდა მაყურებელს. ხოლო თუ უფრო ღრმად ჩავეუკვრებოდა, ადვილად მივხვდებით, რომ აქ არაფერი ორიგინალური, ახლებური და საინტერესო არ ყოფილა, უფრო სწორად, ყველაფერი მხოლოდ და მხოლოდ მოჩვენებითი იყო. და კიდევ ერთი რამ: ჩვენ ამ წერილში უშუალოდ ესტონელების „ჰამლეტზე“ ვისაუბრებთ და არ შევეხებით შექსპირის „ჰამლეტს“, რადგანაც თავად სპექტაკლი არ იძლევა ამის საშუალებას. წარმოდგენაში შექსპირის „ჰამლეტის“ მოკლე შინაარსია გადმოცემული და არც რეჟისორისა და არც მსახიობების მხრიდან არ იგრძნობა მცდელობა პიესაში ღრმად ჩაწვდომისა, მისი ფილოსოფიური თუ ფსიქოლოგიური შრეების ამოკითხვისა.

კ. კომისაროვის სპექტაკლში ორი ჰამლეტი ერთდროულად წარსდგება მაყურებლის თვალწინ — თავად ჰამლეტში არსებული ორი საწყისი: ქალური და მამაკაცური, მერყევი და მებრძოლი (ჰამლეტის როლს ასრულებენ ტომას ვოთგლადი და მერლე იაგერი). წარმოდგენა, ისევე როგორც პიესა, აჩრდილის გამოცხადებით იწყება. (უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლში სცენების თანამიმდევრობა თითქმის უცვლელადაა დაცული, მაგრამ ყველა სცენა ადაპტირებული სახით არის მოცემული). სცენაზე მარცელუს, ბერნარდო და ჰორაციოა. მაყურებლის ყურადღება სპექტაკლის „პირველივე აკორდებმა“ მიიპყრო. უწინარეს ყოვლისა, ეს სცენაზე გამოსულ მსახიობთა ჩაცმულობამ გამოიწვია — ჰორაციო სპექტაკლში „ჰანკია“, ხოლო მარცელუს და ბერნარდო „მეტლისტები“. ამგვარი დასკვნა მათ მიერ შექმნილის სახიდან (გარეგნული სახიდან, ფორმიდან) გამომდინარეობს. კიდევ უფრო ეფექტურია ჰამლეტის მამის, „აბჯარასხმული“ აჩრდილის შემოსვლა, რომელსაც თავზე ჰოკეისტის შლემი ახურავს, ხოლო ზურგზე უზარმაზარი ჯვარი აქვს მიბმული. მინიშნება, სიმბოლო გასაგებია — იგი ატარებს „თავის ჯვარს“. აჩრდილის ყოველ გამოჩენას მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური გაფორმება ახლავს. კლავდიუსის ყოველ შემოსვლასაც ასევე თავისებური, ბრეიკ-დანსისათვის დამახასიათებელი რიტმული მუსიკა აქვს წამძლვარებული. სერთოდ მთელი სპექტაკლი ერთგვარი სიმბოლური მინიშნებებისაგან შესდგება. ეს იქნება ცალკე აღებული სიმბოლო, კოსტიუმის რომელსავე დეტალში გამოხატული თუ მუსიკალური გაფორმებით მინიშნებული. მაგალითად, ჰამლეტი ცისფერშია გადაწყვეტილი. მას თვალები ცისფრად აქვს შეღებილი და ცისფერი ხელთათმანები აცვია. ესე იგი, ჰამლეტი „ცისფერი“ გმირია — შინაგანი ბუნებით დადებითი პიროვნება. კ. კომისაროვის სპექტაკლში ერთი „საინტერესო“ ფაქტია აღსანიშნავი: გმირების შინაგანი ბუნება სხვადასხვა ფერების საშუალებით აქვს გადმოცემული. მაგალითად, კლავდიუსი — შავსა და თეთრ, ამ ორ კონტრასტულ ფერშია გადაწყვეტილი. ამით რეჟისორს ალბათ სურდა ეჩვენებინა კლავდიუსის პიროვნების სულიერი გაორება. ჰამლეტის მსგავსად, რეჟისორმა სპექტაკლში ორი



კლავდიუსი შემოიყვანა — ესეც ერთ-ერთი მინიშნებაა კლავდიუსის პიროვნების გაორებისა. კ. კისაროვს ამით სურდა ალბათ ეჩვენებინა თავად კლავდიუსში არსებული ორი საწყისი — ერთი უფრო ადამიანური, თუ შეიძლება ითქვას, კეთილშობილური, რომლის გამოც განიცდის კლავდიუსი მუდმივ სინდისის ქენჯნას და რომელიც არ აძლევს მას მოსვენების, არსებულით დაკმაყოფილების საშუალებას და მეორე ბოროტისეული (ეშმაკისეული), რომელმაც ჩაადენინა მას კანის უშიშმისი ცოდვა — ძმის მკვლელობა (კლავდიუსის როლს ასრულებენ მარტ ლუტრი და არტურ ტალეიკი).

სპექტაკლში „საინტერესოდ“ არის გადაწყვეტილი როზენკრანცისა (ანდრეს ნოორმეტის) და გილდენსტერნის (აღლან ნოომეტის) სახეები. რეჟისორმა ეს ორი პერსონაჟი ვარდისფერსა და იასამნისფერებში შემოიღო ჰომოსექსუალისტებად მოგვივლინა. (ჰომოსექსუალისტობა მათ ქცევასა და ერთმანეთისადმი დამოკიდებულებაშიაც აშკარად გამოიკვეთება). ისინი მუდმივად ელასტიურად მოძრაობენ, რაც წყალმცენარეების განუწყვეტელ რხევას მოგვაგონებს. ესეც ერთ-ერთი მინიშნებაა როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მიქცეულობისა და გაიძვერობისა. ამით კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი მათ უნარს — მიესადაგონ ყოველნაირ მმართველობას, ყოველნაირ დროებას.

წარმოდგენაში ლაერტი (რაინ სიმშული) ჰორაციოს მსგავსად „პანკად“ არის გამოყვანილი. ერთგვარად გაუგებარია სწორედ ჰორაციოსა და ლაერტის ერთი ასპექტით წარმოჩენა, რატომ მინიციდამიანც ჰორაციო და ლაერტი არიან „პანკები“ და არა სპექტაკლის სხვა პერსონაჟები? შინაარსობრივად რა საერთო ნიშნით გაერთიანა ისინი რეჟისორმა? შეიძლება კომისაროვმა „პანკებად“ დადებითი პერსონაჟები გამოიყვანა (ჰამლეტის „პანკია“ და არც „მეტალისტი“, იგი სწორედ ამით განსხვავდება ყველა სხვა სპექტაკლში მოქმედ გმირისაგან). არ ვიცი, რამდენად სწორია ამგვარი დასკვნა, ეს ჩვენი მხოლოდ და მხოლოდ სუბიექტური მოსაზრებაა.

„საინტერესოდ“ არიან წარმოჩენილნი წარმოდგენაში გერტრუდა (ეპპ ეესრიაევი) და ოფელია (პირეტ კალდა). თუმცა ამგვარ გადაწყვეტას ვერც ახლებურსა და ვერც ორიგინალურს ვერ ვუწოდებთ. ორივე სახე-

ში სექსუალურობაა წინა პლანზე წამოწეული. ეს, ერთის მხრივ, რეჟისორმა მათ სიშიშველში გამოხატა, მეორეს მხრივ კი მოქმედებასა და ქცევაში. კომისაროვი სწორედ სექსუალურობით ცდილობს გაამართლოს გერტრუდას საქციელი (გარდაცვლილი ქმრის ძმაზე გათხოვება). ხოლო ჰამლეტისა და ოფელიას ურთიერთობაში დამდგმელი ხაზს უსვამს ჰამლეტში სულიერ საწყისს, ოფელიაში კი ბორციელ ლტოლვას.

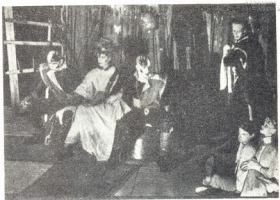
„ორიგინალურად“ და „თანამედროვედ“ არის გადაწყვეტილი მესაფლავეების სცენაც. სცენაზე ორი ლოთი მესაფლავეა, რომლებიც ბაღშიც ცარიელ ღვინის ბოთლებს აგროვებენ (ალბათ შემდგომ მაღაზიაში ჩასაბარებლად). ისინი საფლავის გათხრის დროს თავის ქალასთან ერთად აირწინაღებსაც ამოაგდებენ მიწიდან. ამ ფაქტმა მაყურებლის სიცილი გამოიწვია. თუმცა რეჟისორს ეს ეპიზოდი, ვფიქრობთ, მაყურებლის გასახალისებლად არ ჰქონდა ჩაფიქრებული. აირწინაღები უფრო რთული — სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელნი არიან. ალბათ აირწინაღის სიმბოლური დანიშნულების ამოხსნა ამგვარადაც შეიძლება: ადამიანებს ვერაერთა-რი თავდამკველი საშუალებანი ვერ დაიხსნიან სიკვდილისაგან.

ცოტათი გაუგებრად და უცნაურად მომეჩვენა ოსრიკის (ელმო ნიუგანენ) სახის გადაწყვეტა სპექტაკლში. გოცების გრძნობა გამოიწვია არა მისმა ექსტრავაგანტურმა ჩაცმულობამ თუ ქცევამ, არამედ მისი სახის სიმბოლურმა მნიშვნელობამ. ოსრიკი სიმბოლოდაა გამოყვანილი. გაუგებარია, საიდან მომდინარეობს ოსრიკის სახის ამგვარი გადაწყვეტა — პეისიდან? საეჭვოა. ოსრიკის სახისადმი ამგვარი სიმბოლური მნიშვნელობის მინიჭება, როგორც იტყვიან ხოლმე, „თითიდან არის გამოწოვილი“.

სპექტაკლს საკმაოდ „ორიგინალური“ ფინალი აქვს. ჰამლეტისა და ლაერტის ორთაბრძოლის შემდეგ, როდესაც გერტრუდა, კლავდიუსი, ლაერტი და თავად ჰამლეტიც მკვდრები არიან, ჰამლეტის მეორე ნაწილი (ქალური საწყისი) ცოცხალი რჩება, რათა გააცოცხლოს გერტრუდა, კლავდიუსი, ლაერტი და თავისი მეორე ნახევარი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მთელი სპექტაკლი აგებულია ერთგვარი სიმბოლოებითა და მინიშნებებით, რომელთა მიღმა, თამა-

მად შეიძლება ითქვას, არაფერი აღარ არის. ფორმა, მხოლოდ ფორმაა მთავარი, ხოლო უფრო ღრმად, პიესის ფილოსოფიურ თუ ფსიქოლოგიურ სიღრმეებში ჩაწვდომის მცდელობას სპექტაკლში ვეღარ ვხედავთ ვერც რეჟისორისა და ვერც მსახიობების მხრიდან. დასაწყისში გარეგნული მხარე იპყრობს მაყურებლის ყურადღებას, მაგრამ ეს „მონუსხვა“ მხოლოდ ათი-თხუთმეტი წუთის განმავლობაში გრძელდება. შემდგომ ფორმა გბეზრდება, რადგანაც ისიც ერთგვაროვანია და მაყურებელი წინასწარ ხვდება თუ რა როგორ იქნება გაკეთებული. რეჟისორმა თავის სათქმელი, შეიძლება ითქვას, პირველ ათ-თხუთმეტ წუთში ამოწურა. სპექტაკლის ბოლოს ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს წარმოდგენის შემქმნელებს ერთადერთი მიზანი ამობრავებდათ: შეექმნათ რაც შეიძლება უფრო თანამედროვე, ულტრამოდერნი წარმოდგენა. არავინ იფიქროს, თითქოს რეჟისორს ვედავებოდეთ შექსპირის „ჰამლეტის“ თანამედროვე ფორმით დადგმის გამო. პიესას (ეს იქნება კლასიკოსის თუ თანამედროვე ავტორის) განხორციელების ნებისმიერი ფორმა შეიძლება მოუძებნო, მაგრამ იგი აუცილებლად უნდა იყოს გამართლებული, ღრმად შინაარსიანი. სხვა შემთხვევაში ექსპერიმენტულობა, ნოცატორულობა ცარიელ სიტყვებად დარჩება. გარეგნული ეფექტების, უცნაური გამომსახველობითი ხერხების ძიებაში რეჟისორი მიმართავს ათასგვარ ილეთებს, ზოგჯერ უცნაურ გადაწყვეტებსაც და არც ერთ შემთხვევაში არ იგრძნობა მცდელობა ამ ილეთების მიღმა აზრის ჩაწვდომისა, გადმოცემისა. თანაც ყველა „მიგნება“ იმდენად პრიმიტიული, ერთმნიშვნელოვანი და რაც მთავარია, მრავალჯერ ნაცალია „ჰამლეტის“ უცხოურ. მაგალითად, დიდი ხნის წინანდელ პოლონურ დადგმებში, რომ ერთგვარად სასაცილოდ კია კ. კომისაროვის „ავანგარდულობა“.



გამართლებულია კი მესამე კურსელებთან (რომლებიც შემდგომ პროფესიონალი მსახიობები უნდა გახდნენ) ამგვარი ხერხით მუშაობა? ვგონებთ, რომ არა.

ამდენად, ჩვენთვის მოულოდნელი და გაუგებარიც იყო განხილვაზე კომპეტენტური კრიტიკოსების მიერ ამ სპექტაკლის შექება, დაცვა — მისი მიჩნევა შექსპირის პიესის თანამედროვე წაკითხვად. განა „ჰამლეტის“ პერსონაჟების „პანკებად“ და „მეტალისტებად“ გამოყვანა ნიშნავს თანამედროვეობას? ანდა განა შეიძლება კ. კომისაროვისა და დამდგმელი კოლექტივის გამართლება იმით, რომ სტუდენტები „უგონოდ“ არიან შეყვარებული თავის პედაგოგში და რომ მათ არ ეზარებათ სპექტაკლის სათამაშოდ ტალინიდან სამი საათის სავალზე დაშორებულ ქალაქებში გამგზავრება? ვერ დავეთანხმებით ვერც პატივცემული ჯაბა იოსელიანის აზრს, რომ კომისაროვის სპექტაკლი „შექსპირის „ჰამლეტზე“ დადგმული კომედიაა (ვახ., თბილისი 1987 წ. 16 მაისი). თუნდაც ასე იყოს — მაშინ ისმის კითხვა: რატომ? რა მიზნით? რა უნდოდათ ამით ეთქვათ?

მარინე ვახაძე

12 მაისი

## კიკვიის პოეზიის თეატრი

### „კ ა მ ლ“

კიკვიის პოეზიის თეატრმა წარმოადგინა ტ. შევჩენკოს სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის ა. ლევადას დრამატული პოემა „კამო“, რევოლუციის მგზნებარე რა-

ინდის, კამო — ტერ-პეტროსიანის ლეგენდად ქცეული ცხოვრების ერთი ფურცელი. ეს ფურცელი თვალწინ გადაგვიშალა რეჟისორმა ს. პროსკურნიამ.





ლიტერატურული თეატრის პრინციპები განსაკუთრებით ახლოსაა დრამატული პოემის განსახიერების მცდელობასთან. ასეთ ვითარებაში საკმაოდ რთულია პარტიიორის ემოციური შეგრძნების სწორი წარმართვა, ტექსტის ცალკეული მონაკვეთის ბუნებრივად, უშუალოდ მოწოდება. ზომიერების გრძნობის ოდნავი დარღვევა, ხელოვნური, ყალბი დიდაქტიკის „საფრთხეს“ წარმოშობს. კიევის პოეზიის თეატრის დიალოგი მაყურებელთან მკაცრი რეალობისა და ასკეტური რომანტიკის ზღვარზე წარიმართა. არაფრის გაიდიალება არ ხდება. მონოტონური მომენტების მიუხედავად, რწმენის გამარჯვების გარდაუვალობა საინტერესოდაა მიწოდებული.

ციცაბო კედელს აკრული საავადმყოფოს საკანი მწვერვალისაკენ მიმავალი გზის ნაწილია (სცენოგრაფი — ვ. კარაშეუსკი). აქ ფეხს ვერსად მოიკიდებ, ყოველი მოუფიქრებელი ნაბიჯი უფსკრულში გადაჩეხვით დასრულდება. გმირი კი ზევით მიიწევს. მართალია, ხოხვით, უკანასკნელი ძალების დაძაბვით, მაგრამ მინც ჯიუტად მიემართება ზევით. დამრეცი კედლის საშუალებით კამო ყოველთვის სატუსალოს მოხელეებზე მალა დგას, ჟანგისფერი სულის „რაინდებს“ მასთან გატოლება არ უწყრიათ. ცხოვრებაში ყველას თავისი ადგილი აქვს. ერთნი არწივის მართვედ იბადებიან, ოცნებით სულდგმულობენ. კამოსათვის ასეთია ბავშვობაში ნასწავლი „სიმღერა არწივზე“, დასთან შეხვედრის სცენაში სულიერი სიმხნევის მოტივად რომ იქცა. მეორენი არწივში მხოლოდ

ძალადობის სიმბოლოს ხედავენ, ბასრ ბრწყინლებს შენატრიან. ვინ იცის, რა იმალება გამოძიებლის თეთრი ხელთათმანის მიღმა. სისხლისფერი ჟანგები თუ ჟანგისფერი უძლურება. თეთრი ფერი, თითქოსდა სიწმინდისა და სიფაქიზის განსახიერება, პირქუშ გარემოცვაში ყალბ ჰგერასავით უღერს. ესაა თვითმხილების საინტერესო დეტალი.

მსახიობები ვ. ზრაჟევსკი და რესპუბლიკური კონკურსის ლაურეატი ვ. შესტოპალოვი ზუსტად ვადმოგვეცემენ გმირთა ბუნების უმთავრეს ნიშანს — მოძალადეობას.

ფრთხილი, დელიკატური პროვოკატორი, ცივი გონების მსახური — ასეთია ვ. შესტოპალოვის გამოძიებელი.

ვ. ზრაჟევსკის კამო, წამებული გმირის ნაცვლად უდრეკი ნებისყოფის პატრონი და მოლიანი პიროვნების კრებითი სახეა. ლიტერატურული მასალის ერთფეროვნება გარკვეულად ართულებს მსახიობის ჰმოცანას უწყვეტად განავითაროს გმირის ხასიათი. შეიძლება ამის გამო მიიჩნია რეჟისორმა საჭიროდ ცალკეული ეპიზოდების დინამიური აქცენტირება. მაგალითად, როგორცაა კენჭების დაცურება დამრეც სიბრტყეზე, „მიჯავებული“ ტოლჩინიდან დაღვრილი სილა ქალის ჯევიდიანი ძახილის ფონზე.

ძლიერი პიროვნების სიახლოვეს ადამიანები უკეთ ერკვევიან საკუთარ თავში. ზოგაერთი მათგანისათვის ზნეობრივი გამოღვიძების საბუნდისწერო მომენტიც დგება, როგორცაა მაგალითად, კლინიკის მთავარი ექიმის შემთხვევაში. (რესპუბლიკური კონკურსის ლაურეატი — ო. კონჩენევი). თანაგრძნობის გაწევა არასოდეს არაა გვიანი, თუ შეეცდები პატიოსანი გზით იარო. თუმცა ექიმი არც აქამდე ყოფილა უპატიოსნო, ემორჩილებოდა ძალადობას და მეტი არაფერი. იგი ცხოვრობდა მოვლენების არსში წვდომის გარეშე, რას ან ვის მსახურობდა, ამაზე ფიქრსაც ვერ ბედავდა. დაბნეულია, თავს ვეღარ ერევა. ჩამუქებული უპეები, დამაბული მზერა თვალსაჩინოს ხდიან მის შინაგან ბრძოლას. ექიმს რწმენისათვის თავგანწირული ადამიანი იზიდავს. მის სიახლოვეს ჯერ კიდევ შეუძლია იხსნას ის სიკეთე, სიმღერით შეკავშირებულ მასას განწმენდის ცრემლით რომ ეხმიანება. კონჩენევის თავშეკავებულ, ძუნწ თამაშში შინაგანი დაძაბულობა იგრძნობა. რეპლიკები სახიერია, ზომიერად ემოციური.



ახალგაზრდა ექიმი და ჯარისკაცი (მსახიობები ო. კლაუნიზი და მ. ბონდარი) კამოს ველუნით ახალ რწმენას ეზიარებიან. ცდილობენ ადამიანური თანადგომა, მოყვასის გატანა ცხოვრების წესად გაიხადონ, ამასთანავე, ორივე თავისი წრის წარმომადგენლად რჩება. კლაუნიზის ექიმი — ცივი ინტელიგენტია, პროფესიული პრესტიჟის უნებლიე დამცველი. ბონდარის ჯარისკაცი — ტუსათან ხულიერი ნათესაობას გრძნობს, გულწრფელად, უშუალოდ უცხადებს ერთგულებას.

კიევის პოეზიის თეატრის სპექტაკლი კილბის მსხვერვის ეპიზოდით სრულდება. ქართული სიმღერის მაღლიანი ჰანგი ეფინება გარემოს. („ოდელა-დელა, სიხარულით შეგეცვლება ამდენი ხნის გასაჰირი“, ქორმეისტერი გ. ლუგვიმა). ბრძოლის ყიყინა, ვაჟკაცური შემართება თავისუფლების სიხარულს განგვაცდევინებს. „მრავალი რამე შეიძლება ამქვეყნად გაქრეს, დრო ვერ სძლევს მხოლოდ ამღერების ციხე-სიმაგრეს“.

მარიანა ჯალალონია

12 მაისი

## ნახიჭევანის მუსიკალურ-დრამატული თეატრი

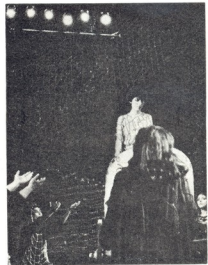
### „ელექტრა“

პროგრამამ გვამცნო, რომ სპექტაკლის პრემიერა ერთი წლის წინ შემდგარა. ასე რომ, სპექტაკლმა ადგილზე გაიარა საკმაო გამოცდა და მოიპოვა უფლება რესპუბლიკის სახელით მონაწილეობა მიეღო ასეთ წარმომადგენლობით ფესტივალზე.

მისასალმებელია თეატრის მთავარი რეჟისორის, ვაგიფ ასადოვის სურვილი, რეპერტუარში ჰქონდეთ დიდი ტრაგედია.

„ელექტრას“ დადგმას რომ შებედო, უპირველესად თეატრში უნდა იყოს ისეთი აქტიორი, რომელიც აზრის დიდ სიღრმესთან ერთად ტრაგიკული ტემპერამენტიაც იქნება დაჯილდოებული. რეჟისორმა, რომელსაც აქვს სტილის მახვილი გრძნობა, სოფოკლეს ტრაგედიიდან უნდა გამოქერწოს არა კამერული, მყუდრო, არამედ მონოტონური სპექტაკლი. უამისოდ სოფოკლეს ტრაგედიის დადგმა, წინასწარ დაგეგმილი მარცხია. როგორც ჩანს, თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი მოუშწიფებელი მივიდა ამ დადგმამდე. მათ არ გაითვალისწინეს მსოფლიო და საბჭოთა თეატრის მონაპოვარი ანტიკური ტრაგედიის

დადგმაში. რაც მთავარია, ნახიჭევანის თეატრის „ელექტრა“ თავისი გამომსახველობითი საშუალებებით, საერთო პათოსით, ვერ იქცა თანამედროვე ადამიანის სულიერი მისწრაფებების გამომხატველ სპექტაკლად. მაყურებლის რეაგირება იყო ხსენებული შენიშვნის ყველაზე მკაცრი განაჩენი. მეო-



რე მოქმედების შემდეგ მაყურებელთა დარბაზი თითქმის დაცარიელდა. სპექტაკლი დატოვეს იმ ერის წარმომადგენლებმაც კი, ვის მშობლიურ ენაზეც ელერდა წარმოდგენა.

სპექტაკლის მხატვარს (ელჩინ მამედოვი) სცენის კოლოფის შესამოსად მხოლოდ შავი ხავერდი გამოუყენებია. სცენა მთლიანად შიშველია, მხოლოდ ორი ყვითელი ლაქა იკითხება იატაკზე: ეტლი და ორქესტრას გეომეტრიული ხატი — შეუტარავი წრე. ამ დეტალმა სპექტაკლის დასაწყისში ერთგვარი მეტამორფოზა განიცადა — „ამოქმედებული სცენაგრაფიის“ სხვაობად იქცა. ელექტორა მოექცა ამ წრე-ჩიხში. ეს წრე უცვლელად და ზევით იწევს, თანდათან აისვეტება წრიულ ბადედ. გვირის უნუგეშო ყოფის, ურვის კოშკად გადაიქცევა.

მხატვარმა გარკვეული გაგებით, ანტიკური თეატრის პოეტკასთან დაგვაბრუნა. როგორც ცნობილია, ორქესტრას წრიულობის არქეტაპული სემანტიკა დედამიწის, სამყაროს სახიერებას გამოსახავს. სპექტაკლის ამგვარმა, თუმცა გაჭინურებულმა პროლოგმა გვაფიქრებინა, რომ მოწმე გავხდებოდით საინტერესო მხატვრული აღმოჩენებისა, მაგრამ, სამწუხაროდ, სპექტაკლმა ეს ხერხი ანორობრივად არ გაამართლა. ბადის მეტამორფოზებმა სპექტაკლის მსვლელობის დროს ბევრი უხერხულობა შექმნა სცენაზე (მათ შორის ტექნიკურიც).

„ელექტრამ“ მხატვრულად დანაწევრებული სპექტაკლის შთაბეჭდილება დატოვა. მასში ყველაფერი „ჩადგმულია“: ქორეოგრაფიაც, მუსიკაც, პანტომიმაც, მხატვრობაც, ყველაფერი ქაოსურად და ვულგარულად „თანარსებობს“. კომპოზიტორ ჯამილ ამიროვის მუსიკა თავისთავად არაა ურიგო, მაგრამ გაუგებარია, რა საერთო აქვს სპექტაკლთან. „ელექტრა“ ხომ გლოვისა და მოთქმის ტრაგედიაა. ასევეა გაახზებული იგი ნახიჭევანელთა მიერ, მათ დადგეს სწორედ რომ სოფოკლეს ტრაგედია და არა მისი მოდერნიზებული ტრანსკრიპცია. სპექტაკლის ექსტრავაგანტურ მუსიკაში კი არ იგრძნობა ტრაგედიულობა. იგი არ მონაწილეობს გვირის ან მოვლენის დახასიათებაში.

სპექტაკლის ყველაზე სუსტი რგოლი მაინც ქორაა. ექვსი ქორევის სახით ხელშესახები ძალა არ იკითხება სცენაზე. მოკლედ, ქორო ვერ იქცა საერთო-სახალხო იდეის დამცველად და გამომხატველად. ქოროს

პლასტიკის ამოსავალი საწყისები ჩვენთვის გაუგებარი დარჩა. მათი მოძრაობა აერობიკის ნომრებთან უფრო ამეღავენებს სიახლოვეს.

ისე არავეინ გაიგოს, თითქოს ანტიკური ქოროს პრინციპების კანონიკურ სტილიზაციას ვითხოვდეთ თანამედროვე თეატრისაგან. უბრალოდ ვთვლით, რომ ნახიჭევანელთა სპექტაკლში ქოროს დაკარგული აქვს როგორც ესთეტიკური, ასევე შემეცნებითი ფუნქცია.

ზემფირა ალიევას ელექტრა სპექტაკლის ცენტრია, ოღონდ მხოლოდ შინაარსობრივად, სიუჟეტის დონეზე, და არა სცენური განსახიერების მხრივ. მსახიობი ცდილობს ხაზგასმულად პლასტიკური იყოს, ის მიმართავს მკვეთრ ექსტიკულაციას და მიმიკას, რაც ხშირად ზომიერების ზღვარს სცილდება. ტრაგედიაში ხმას მაინც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ამ მსახიობის მეტყველების მელოდიკა არაა ტრაგიკული ბუნებისა. ელექტრას ხასიათი მოითხოვს ურთულესი ფსიქოლოგიური შენაცვლებების მომენტს, შინაგანი ლელვით აღსავსე პაუზებს. ზ. ალიევას ნიჟის გამოცდა უნდა ქვეულოყო ორესტეს ფერფლის დატირების სცენა — პიესის ტრაგიკული მწვერვალი. თუმცა მსახიობი მთელი ძალით უწევდა ექსპლოატაციას სახმო იოგებს, ალაგ-ალაგ პათეტიკური შეკივლებებიც მოგვესმოდა, მაგრამ...

მისი ცრემლები უფრო უძლურების, დაცემის, ამათის ცრემლები იყო, საქმე მხოლოდ მისი დატირებაში არაა, მსახიობის შესრულებით ეს სცენა უნდა გადაქცეულიყო დამარხული იმედების გლოვად, საკუთარი თავის გამოტირებადაც.

ზ. ალიევამ ვერ გვაგრძნობინა ელექტრას ამაღლებული, პოეტური ხასიათი. ზ. ალიევას შესრულებით ელექტრა გაწვილებული, გაგულსებული ადამიანის პირადი შურისგებაა. იმ დროს, როცა სოფოკლეს მიხედვით ელექტრას თავისთავად საშინელი გადაწყვეტილებები, დიდი სიმართლის საბოლოოდ ზემისთვისაა გამიზნული და ამდენად, გამართლებულიც...

ელექტრას ცხოვრებას ზემფირა ალიევას შესრულებით მაყურებელი უემოციოდ აღევნებდა თვალს. ჩვენ მხოლოდ გონებით, კვლავ დრამატურგთან მიბრუნებით ვწვდებოდით ელექტრას ნამდვილ მისწრაფებას.



მაყურებელს გმირის მიმართ არ დაბადებია მკაფიო, ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება. მოკლედ, ელექტრას შემსრულებელი ტრაგიკულ გმირად ვერ იქცა. მთელი სპექტაკლი კი წარიმართა როგორც დუნე, სტატიური, მოშლილი რიტმის წარმოდგენა.

ნახიქევანელთა სპექტაკლიდან შეგვიძლია ერთადერთი სცენის გახსენება, როცა მსახიობის გამოხედვამ უფრო მეტი გვითხრა, ვიდრე ყველამ ერთად. ეს გახლავთ ორესტეს (ო. ყულიევი) მზერის მიდევნება ელექტრას გოდებაზე. თუმცა, ამ სცენაში რეაქცია სრულფასოვანი არ არის. ყულიევი გონებით მიდის ამ პასაჟაჟზე, — უხმოდ უთრთის ბაგეები, მისი მზერა თანამგრძობია, მიმტევებელი. თუმცა თავისთავად ელექტრას მოთქმას არ აქვს ისეთი მომწუსხველი ძალა, ამგვარ რეაქციას რომ იმსახურებდეს ორესტეს მხრიდან. სოფია ჰუსეინოვა (კლიტემნესტრა), ალი ალევი (ეგისტე), ჯავაირ მა-

მედოვა (ქრისტოთემიდა) არსებითად მხოლოდ სოფოკლეს ტექსტს წარმოთქვამენ და არც გაემტყუნებათ. მათ სცენური სიმართლის ხარისხს ელექტრას როლის შემსრულებელმა უნდა მისცეს ტონუსი.

ამრიგად, ნახიქევანელთა სპექტაკლში ვერ დავინახეთ კონცეფცია, თუ რისთვის ირჩევს თეატრი ამ ეტაპზე „ელექტრას“, რას წამოსწევს წინა პლანზე, რას ეუბნება მაყურებელს.

მთლიანობაში ჩვენი აზერბაიჯანელი მეგობრების სპექტაკლმა ვერ შეგვიქმნა შთაბეჭდილება მათ პოტენციურ შესაძლებლობებზე. ვერ გვაგრძობინა ახალგაზრდული სულის ძახილი. იმედია, მომავალ ფესტივალზე ისინი გაცილებით სრულყოფილი ნაწარმოებით გვეწვევიან.

**გიორგი ლალიაშვილი**

18 მაისი

## ირაკლესის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი

### „კ ა მ ნ ი“

საფსტიმალლო სპექტაკლების მხატვრული დონე საკმაოდ არათანაბარი იყო, რაც, ალბათ, თავისთავად ბუნებრივია. მაგრამ ამასთანავე, თითქმის ყველა მათგანი მეტნაკლებად პასუხობდა III საკავშირო ფესტივალის მონაწილე სპექტაკლების მიმართ წამოყენებულ მოთხოვნას — შეიცავდეს შემოქმედებით ძიებას, ექსპერიმენტს, ეს კი უდავოდ ძალზე მნიშვნელოვანი, საგულისხმო ფაქტორია. უმრავლესობა ამ დადგმათა რიცხვიდან, რომლებიც ვიხილეთ, იყო არაუბრალოდ კარგი ან ცუდი სპექტაკლი, არამედ სპექტაკლი, დადგმული კონკრეტული ამოცანის გადასაჭრელად — ზოგ შემთხვე-



სპექტაკლის აფიშა



ვაში ეს ამოცანა მსახიობთან მუშაობის გარკვეული მეთოდის მოსინჯვაში მდგომარეობდა, ხან ახალი ფორმების ძიების სფეროში წმინდა რეჟისორულ ექსპერიმენტს შეიცავდა. ან ახალი, უჩვეულო, ზოგჯერ კი კლასიკური, მაგრამ საგრძნობლად მივიწყებული დრამატურგის ათვისებას გულისხმობდა. შედეგები, ცხადია, ყოველ კერძო შემთხვევაში ძალზე განსხვავებული, ზოგჯერ კი უარყოფითი იყო, თუმცა ვერც იმას უარყოფთ, რომ ფესტივალმა რამდენიმე საინტერესო აღმოჩენა თუ არა, მიგნება მიიწვევს წარმოგვიდგინა.

ირკუტსკის საოლქო მოზარდ მსახიობთა თეატრის სპექტაკლი „კაენი“ დადგმულია ბაირონის მისტერიის მიხედვით. ვფიქრობ, რეჟისორ მიხეილ ბიჩკოვის არჩევანი ძალზე საინტერესო და სარისკოც კი იყო, ინგლისური რომანტიზმის, ანუ როგორც ამ ეპოქას უწოდებენ ხოლმე, მეორე პოეტური რენესანსის ეს ძალზე საყურადღებო ნაწარმოები, თავიდანვე არასცენიურად იყო აღიარებული. კითხვის ნიშნის ქვეშ იდგა მისი მიკუთვნებაც დრამატურგიული ჟანრისადმი. ლიტერატურული ენციკლოპედიაშიც კი იგი განსაზღვრულია არა როგორც ლექსად დაწერილი დრამა, არამედ როგორც დრამატული ფორმით დაწერილი პოემა, რაც უფრო მეტად ამკვიდრებს წარმოდგენას მისი არასცენიურობის შესახებ.

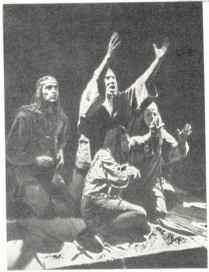
თავის დროზე, 1920 წ. სტანისლავსკი მუშაობდა „კაენის“ სცენიურ ვერსიაზე, რომელშიც მთავარ გმირს ლეონიდოვი განასახიერებდა. თვით სტანისლავსკი ამ ნაწარმოებზე მუშაობას ექსპერიმენტად მიიჩნევდა ლექსის მუსიკალობის დაუფლების და დიქციის დახვეწის სფეროში, (К. С. Станиславский, Собр. соч., т. I, стр. 381). როგორც ცნობილია, დადგმა ფაქტურად ჩავარდა. „მოუშფიფებელ, დაუმთავრებელ სპექტაკლს წარმატება არ ჰქონია“ (იქვე, გვ. 382).

სტანისლავსკის წარუმატებელი ექსპერიმენტის შემდეგ ჩვენს ქვეყანაში კიდევ უფრო მეტად განმტკიცდა წარმოდგენა „კაენის“ არასცენიურობის შესახებ, რასაც მომდევნო რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე არსებითად არაფერი დაპირისპირებია. მით უფრო ნომინალურა თავისი გაბედულებით ახალგაზრდა ირკუტსკელი რეჟისორის ბიჩკოვის

არჩევანი. ტრადიციული გაგებით არასცენიური, მაგრამ განსხვავებული შინაგანი დრამატიზმით აღსავსე ეს ნაწარმოები, ვფიქრობ, მხოლოდ იმიტომ არ იზიდავდა რეჟისორს, რომ მისი სცენური ზორცემსხმა გარკვეული, ჩვეულებრივზე მეტად მნიშვნელოვანი წინააღმდეგობის დაძლევის მოითხოვდა, თუმცა, შესაძლოა, ამ გარემოებამაც ითამაშა გარკვეული როლი. მაგრამ მთავარი, ვფიქრობ, ეს არ იყო. ყოველ შემთხვევაში, სპექტაკლი ნათელპყფის რეჟისორის სწრაფვას, გაარღვიოს ყოველდღიურობის რკალი, გამოანთავისუფლოს დრამის ლირიკული საწყისი, აზრი, ენებები, რაც ბრიტანული რომანტიზმის ნიმუშს გააჩნია და რუსული პროზისთვის დამახასიათებელი „აღსარებითი“ მოტივიც შემატოს მას. ბაირონის დრამის კოსმიური მასშტაბურობის, ტიტანური ენებების ამგვარი რაკურსით, რუსული პროზის ტრადიციის გათვალისწინებით წარმოსახვა, ვფიქრობ, სპექტაკლის უმთავრესი მიზანი იყო.

ალბათ ამ მიზანთან არის დაკავშირებული როგორც სპექტაკლის ძლიერი, ასევე შედარებით სუსტი მხარეები. აღსარებითი მომენტის გაძლიერების მიზნით რეჟისორი გარკვეულწილად ნიველირებას ახდენს სპექტაკლის იმ ელემენტებისა, რომელთაც ამ მხარესთან უშუალო კავშირი არ გააჩნიათ. იგი აშკარა თვითშეზღუდვას მიმართავს გამომსახველობითი საშუალებების სფეროში, მიზანსცენები ხაზგასმით ასკეტურია, პერსონაჟები, კაენის გარდა, დეინდივიდუალიზირებული, სცენიურად უფერულნი არიან. მეტაფიზიკური სიუჟეტი, კოსმიური მასშტაბები მთავარი გმირის, კაენის სულიერ დრამაში არის ლოკალიზირებული. ამასთანავე სპექტაკლის გმირის პროტესტი ინარჩუნებს იმ ერთგვარი განყენებულობის გარკვეულ დოზასაც, რომლის დაცვის გარეშეც ალბათ დაინგროვდა ბაირონის დრამის პოეტური სამყარო. მე ის მაქვს მხედველობაში, რომ რეჟისორი არ აპყვა ცდუნებას, რომ ღმერთი, რომლის სახე როგორღაც იკვეთება კაენისა და ლუციფერის დიალოგებიდან, ამქვეყნიური ტირანებისთვის მიემსგავსებინა და ბანალური პარალელი გაეწო ბაირონისეულ შემოქმედებას და ამგვარი ტირანების თვითნებობას შორის. ამის წყალობით მან სპექტაკლის პრობლემას დამდაბლების საშიშროება ააცდინა, ხოლო კაენის პროტესტანტულ „მანი-

ფესტს<sup>4</sup> ბაირონის ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი გლობალური მასშტაბურობა, მეტაფიზიკური ხასიათი შეუნარჩუნა. ირკუტსკის თეატრის სპექტაკლში კაენის სული: შემძვრელი პროტესტი სამყაროს და ადამიანის არსებობის ფუნდამენტურ საკითხებს ეხება და არ შეიცავს რაიმე მინიშნებას რომელიმე კონკრეტულ გამოვლინებაზე. ეს არის პროტესტი იმ ტანჯვის წინააღმდეგ, რომლითაც აღსავსეა ადამიანის ცხოვრება და რომლის მიმართ სოციალური უსამართლობა შეიძლება მხოლოდ ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად ჩაითვალოს და არა იმ განმსაზღვრელ მიზეზად, რომელიც ყოველივე დანარჩენს განაპირობებს.



ადამიანის დამცირება, მისი ღირსების გათელვა, მისი გადაქცევა მხოლოდ მომუშავე და მორჩილ არსებად, სპექტაკლის გმირს მოსვენებას არ აძლევს, ლუციფერთან ურთიერთობის შედეგად კი იგი ყოველივე ამას შემოქმედის „თვითნებობას“ მიაწერს. სპექტაკლის გმირი შეპყრობილია პროტესტის განცდით იმის წინააღმდეგ, ვინც ადამიანებს ამდენი ტანჯვა არგუნა, შეპყრობილია მისწრაფებით, დაამსხვრიოს მისი ავტორიტეტი თუნდაც თავისი საკუთარი მსოფლალქმის ფარგლებში. ამგვარად, სპექტაკლის გმირი იმდენად ამ გარეშე ძალას კი არ ებრძვის არამედ უფრო მეტად საკუთარ თავს, საკუთარ წარმოდგენებს და იქნებ მასში, როგორც ადამიანში, დაბუდებულ მორჩილებასაც კი.

საკუთარ თავთან ბრძოლა ან პროტესტი არ ამოწურავს სპექტაკლის გმირის შინაგან სამყაროს. პარალელურად ძლიერდება, მტკიცდება მისი სიყვარული ადამიანების მიმართ, რომელთაც ბედნიერების უფლება წართმეული აქვთ. აბელის მკვლელობა, მისი მოტივები ამ რაკურსში საკმაოდ რთულ ინტერპრეტაციას იძენს. ნაწარმოების ამ მომენტთან დაკავშირებით ბაირონი წერდა: „ამის მიზეზია მისი შინაგანი გაღიზიანება და არ: გაცნობიერებული განზრახვა ან შური აბელის მიმართ (წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ჟღირსი არარაობა იქნებოდა), იგი გამძვივარებულია, რადგან ხედავს წინააღმდეგობას საკუთარ შესაძლებლობებსა და მისწრაფებებს შორის“ (Баирон, Дневники. Письма. М., 1965). ბაირონი ამ შემთხვევაში კაენის მოქმედებას წმინდა რომანტიკულ

ასხნას უძებნის, რაც რომანტიკოსებს ადამიანის უსაზღვრო მისწრაფებებსა და რეალური ცხოვრების პირობებში ძალზე შეზღუდულ შესაძლებლობათა მარადიულ დაპირისპირებაში ესახებოდათ. ირკუტსკის სპექტაკლის გმირი მხოლოდ ამ მიზეზით გამოწვეული გაღიზიანების გამო ან ლუციფერის მიერ პროვოცირებული კი არ კლავს საკუთარ ძმას, არამედ იმიტომაც, რომ სძულს მასში მორჩილება. მას უნდა მოკლას იდეა, მაგრამ რასკოლნიკოვის მსგავსად კლავს ადამიანს და ამაშია მისი ტრაგედია.

სპექტაკლში მოცემული კაენის სახის ინტერპრეტაციის გამო მეორეხარისხოვან, ნაკლებად მნიშვნელოვან ფიგურად იქცა ლუციფერი. ალექსანდრ კალაბუხოვის შესრულებით იგი მხოლოდ საბაბს წარმოადგენს კაენის განცდებისათვის, მისი სახე გამომსახველობითი ხერხებითაც საკმაოდ უფეროა და მთავარი გმირის რეფლექსიის ფონად აღიქმება, წუთითაც არ იზიდავს ჩვენს ყურადღებას იმაზე მეტად, ვიდრე ეს, როგორც ჩანს, რეჟისორს სურს. ამ უკანასკნელს კი არ უნდა რაიმეზე გადავიტანოთ მზერა, რომ რომელიმე ნიუანსი არ გამოვტოვოთ კაენის სცენური არსებობიდან. და უნდა ვითხრათ, რომ როგორც მაყურებელი ამით კმაყოფილი ვრჩები, რადგანაც მსახიობი ოლეგ მოკშანოვი — სწორედ იგი ასრულებს სპექტაკლში კაენის როლს — ნამდვილად ღირსია იმისა, რომ სპექტაკლის სხვა კომპონენტებში მის სცენურ არსებობას დამორჩილდეს. მხატვრული სახე, რომელსაც იგი ქმნის, იტევს სპექტაკლის აზრობრივსა და ემოციურ დატ-



ვირთვას და ამასთანავე თვით მსახიობის ფართო შემოქმედებით შესაძლებლობებს ცნადჰყოფს. ეს არის ნამდვილი მსახიობი ამ ცნების საუკეთესო გაგებით. აზროვნების პროცესის ინტენსიურობა სცენაზე, თვითჩაღრმავების იშვიათი უნარი, რომელიც მას გამოაფლინა, ძალზე თავისებური, გარკვეული ეროვნული ნიშნების შემცველი ემოციურობა, უნებლიედ იმასაც გვაფიქრებინებს, რომ

იგი შესძლებს, თუ ამის საშუალება მიეცა; დოსტოვესკის გმირების სცენურ ხორცშესხმასაც. თუმცა ეს ალბათ ჰიპოთეზაა, რეალობა კი, ვფიქრობ, ისაა, რომ ამჯერად ოლეგ მოკშანოვის შესრულებით მთელი საფესტივალო პროგრამის ერთ-ერთი საუკეთესო სამსახიობო ნამუშევარი ვიხილეთ.

მანია კოზახიძე

14 მაინი

## უზააკეთის თეატრი-სვული „ილზომი“

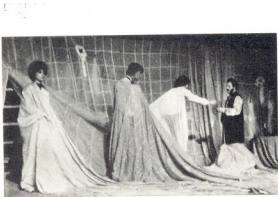
### „სახლი, რომელიც სვიფტმა ააშენა“

თეატრ-სტუდია „ილზომის“ მიერ განხორციელებული ეს დადგმა, შემოქმედებითი მარცხის ერთ-ერთ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს (რეჟისორი მარკ ვაილი). სამწუხაროა, რომ ამ მარცხის მიზეზები საკმაოდ ტიპურია და მხოლოდ ამ დადგმისთვის არ არის ნიშნული. ამ თვალსაზრისით, იგი გაკეთილადაც გამოდგება მათთვის, ვისთვისაც რეჟისორული თავისუფლება შემოქმედებითი თვითნებობის სინონიმია.

განაცხადი მრავლისმთქმელი იყო. გორი-

ნის პოპულარული პიესა, აგებული სვიფტის ცხოვრებისა და შემოქმედების რემინისცენციებზე, ტაშკენტელთა ცნობილი თეატრ-სტუდია, რომელთა ექსპერიმენტები რეჟისურის სფეროში საკმაოდ განმაურდა ჩვენს ქვეყანაში, პირველი შეხვედრა ამ თეატრალურ კოლექტივთან, ყოველივე ეს იმდენად მიმზიდველი ჩანდა, რომ სპექტაკლის დაწყებამდე რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში ტევა არ იყო.

მაყურებელი არ განუხიბლია სცენის ჩაცმულობას (მხატვარი თ. ბეკამბეტოვი), არც სპექტაკლის მუსიკალურ თანხლებას (კომპოზიტორი დ. იანოვსკი, მ. როზენბლიუმი), დასაწყისში ყოველივე სოლიდურად, და რამდენადმე, ინტერესის აღმძვრელადაც კი გამოიყურებოდა. პირველივე სცენებიდან აშკარა გახდა, რომ ეს არ იყო გორინის პიესის გულუბრყვილო ილუსტრაცია, რომ ამ სპექტაკლით საქმე გაქვს რეჟისორულ მონაფიქრთან, ეპოქის და სვიფტის პიროვნების რეჟისორულ ინტერპრეტაციასთან. მაგრამ ერთია სურვილი, და სულ სხვა მისწორებებს, ხომ ფაქტია, რომ თუ რჩევი-







სორული ჩანაფიქრი ღრმა არ აღმოჩნდა, თუ თეატრალურმა იდეებმა ვერ ჰპოვეს სცენური რეალიზაცია, სპექტაკლი არათუ საინტერესო არ ზდება ჩვენთვის, არამედ გამაღიზიანებლადაც კი მოქმედებს. სწორედ ასეთი ეფექტი მოახდინა თეატრ-სტუდია „ილზომის“ სპექტაკლმა „სახლი, რომელიც სვიფტმა ააშენა“.

როცა მსახიობების ცული მეტყველების გამო სცენიდან ერთი სიტყვა არ გესმის, როცა სცენური მოქმედება შეცვლილია გაუგებარი პირობითი ნიშნებით, როცა სცენოგრაფია უმეტველო იეროგლიფად არის ქცეული, ხოლო მუსიკის დანიშნულება სადღაც პაერშია გამოკიდული, შეიძლება ითქვას, ნოსტალგია გიჩნდება იმ ჩვეულებრივი, ადამიანურად ნათელი სპექტაკლების მიმართ, სადაც იქნებ არც ჩანს რაღაც განსაკუთრებული რეჟისორული აზროვნება, არც სამსახიობო შესრულება გამოირჩევა განსაკუთრებული ოსტატობით, მაგრამ ყველაფერი მაინც მომზიდველი და გასაგებია, რადგან სპექტაკლში შენარჩუნებულია ის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები, რამაც თეატრის განუმეორებლობა შექმნა.

თეატრი აღსავსეა მოულოდნელობით. არა-

ვინ იცის გზა, რომელსაც აღიარებისკენ მივყავართ, და არც ის არის ცნობილი, რა გზით შეიძლება წარუმატებლობის თავიდან აშორება. ერთიც და მეორეც, მელომენას წყალობისა თუ ჭირვეულობის შედეგია, მაგრამ თეატრის თეორიების შენარჩუნების გარანტია მაინც არსებობს და იგი დასის პროფესიონალიზმის იდენტურია. რაოდენ დიდც არ უნდა იყოს შემოქმედებითი მარცხი, თეატრის რეპუტაცია შეურყეველი რჩება, როცა სპექტაკლში შენარჩუნებულია რეჟისორული აზროვნების დონეც და იგრძნობა სამსახიობო კულტურაც. სამწუხაროდ, თეატრ-სტუდია „ილზომის“ სპექტაკლმა ეს მოთხოვნებიც ვერ დააკმაყოფილა, მაყურებელთა უკმაყოფილება იმდენად დიდი იყო, რომ პირველი აქტის დამთავრების შემდეგ, დარბაზი თითქმის მთლიანად დაცარიელდა. ვფიქრობთ, წარუმატებლობის ეს ფაქტი მსჯელობის საგნად უნდა იქცეს თეატრის კოლექტივისათვის და ფესტივალის ორგანიზატორებისთვისაც, იმათთვის, ვინც შესაძლებლად მიიჩნია ასეთი სპექტაკლის ფესტივალის პროგრამაში ჩართვა.

თენგიზ კახაბაძე

14 მაინი

კამჩაჯის ღრეაგული თეატრი

„გ ბ რ მ შ ბ ა ნ ი“

ახალგაზრდული თეატრების ფესტივალზე კამჩაჯის თეატრმა მაყურებელს უჩვენა სპექტაკლი „გარეუბანი“. (ამ სათაურით დაიბეჭდება ალმანახ „ანგარაში“ ალექსანდრე ვამპილოვის პიესა „უფროსი ძმა“). თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ წარმოდგენა მიეკუთვნება ისეთივე უღიმღამო ჯა რიტმულად ჩავარდნილ სპექტაკლებს, რომლებიც ასე უხვად ვნახეთ წლევეანდელ ფესტივალზე. აქ ალბათ ზედმეტია ლაპარაკი თეატრის ემოციური ზემოქმედების ძალაზე, მის მაგიურ მომხიბვლელობაზე, თეატრ-დღესასწაულზე, თეატრ-ზეიმზე. სპექტაკლის დაწყებიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ უკვე წინდაწინ იცი ყველაფერი. (ბუნებრივია, აქ არ

ვეულისხმობ სიუჟეტურ პერიპეტეებს). სამწუხაროდ, კამჩაჯელთა სპექტაკლი სწორედ ის შემთხვევაა, როცა არაფერი არ იწყება, არაფერი არ ვითარდება, არაფრით არ სრულდება.

წარმოდგენაში თითქოს თავისთავად, დამოუკიდებლად არსებობს ვამპილოვის პიესა, მაგრამ ტექსტი მაინც წარმოითქმება სცენაზე. ჩანაფიქრის ბუნდოვანებით გამოირჩევა იური პოგრებნიჩინის რეჟისურა. ბუნდოვანი და ილუსტრაციული ხასიათის, ხშირ შემთხვევაში კი არაპროფესიონალურია მსახიობების თამაში, მსახიობთა მეტყველება. განსაკუთრებით კი ბუსიგინის როლის შემს-

რულეტის ა. კალუნიისა, გაუმჯობესების სურვილს გვიქმნის.

ვაშლილის პიესებში ხშირად იქმნება ისეთი კუროზული, პარადოქსალური სიტუაცია, როცა მსუბუქი კომედიური შემთხვევა ცხოვრებაზე სერიოზულ დაფიქრებას ითხოვს. უჩვეულო შემთხვევითობას გამოკვეთს ვაშლილის გმირები ინერტული ყოფითობის ჩიხიდან, ბიძგს აძლევს გმირის ხასიათის განვითარებას, მისი ინდივიდუალობის გახსნას.

კუროზით იწყება პიესა. მატარებელზე დაგვიანებული ორი ახალგაზრდა დროებითი თავშესაფრის ძებნაში, შემთხვევით აღმოჩნდებიან ვინმე სარაფანოვის ბინაში. ერთ-ერთი მათგანი, ბუსიგინი, ბინის პატრონის უფროს ვაჟად ასაღებს თავს. ეს საექუო ხასიათის ავანტიურა ბუსიგინის პიროვნებისთვის ნამდვილ ზნეობრივ გამოცდად შემობრუნდება და ალბათ სამუდამოდ იხსნის მას შინაგანი ინდიფერენტისა და ცინიზმის საშიშროებისაგან.

კამჩატკელთა სპექტაკლში პიროვნება არ იცვლება (მსახიობი ო. კალუნიი ერთი სერიოზული განწყობილების მატარებელია). არც სულიერად მდიდარ გმირებთან შეხვედრა ახდენს მასზე გავლენას. ძალზე სტანდარტული და უბრალოა თეთრ საქორწინო კაბაში გამოწყობილი ნინაც (ზ. იანიშვილი). მართალია, რეჟისორის ჩანაფიქრით ნინას საკუთარი თავი საცოლის როლში ჰყავს წარმოდგენილი, მაგრამ ამავე დროს მისი მოქარგული, ეფემერული საქორწინო კაბა არ შეესაბამება ქალიშვილის არაინტელიგენტურ გარეგნულ იერსა და სიუხეშეს. პიესაში ნინა სარაფანოვა გაცილებით უფრო დახვეწილი პერსონაჟია, რომლისთვისაც ბოლოს მიუღებელი აღმოჩნდა ზედმეტად

ფიზიკური გონების პატრონი საქმროს სასულდაფონური სიმარტოვე და პრიმიტიულობა.

გაუგებარია, მაგრამ მ. არტემიევის მხიარული ვასენკა, რუსული ზღაპრის გმირს, „ივანუშკა — სულელს“ მოგვაგონებს, რომ არაფერი ვთქვათ, მისი სიყვარულის „ობიექტზე“, ზედმეტად კარიკატურულ წითელ-ლოყება და წითელბაბთიან მაკარსკიაზე (ტ. არტემიევი). ვასიას სასიყვარულო ვნებებში, შეიძლება პიესაში ცოტა კომიკური ჩანდეს, მაგრამ, ვფიქრობ, მისი განცდა თავისთავად დასეულია. მოზარდი სარაფანოვი ოცნებობს არა გამდიდრებაზე, ან რაიმე ნივთის შექმნაზე, არამედ სიყვარულზე.

კამჩატკელთა სპექტაკლში უგულებელყოფილია პიესის ფსიქოლოგიური ასპექტი, ვაშლილის გმირის ხასიათი. თითოეული სცენური სახე შინაგანად ცარიელი და სწორბაზოვანია. ამიტომ ცხადია, არც სპექტაკლის გმირებს შორის დამყარებულა ის შინაგანი სიახლოვე, რომლის შედეგადაც, პიესის ფინალში მნიშვნელობას კარგავს ბუსიგინის სარაფანოვებთან ნათესაური კავშირის მოგონების ფაქტი. პირიქით, როგორც ჩანს, რეჟისორმა წინა პლანზე წამოწია ადამიანთა შორის არსებული გაუგებრობის მოტივი, რაც ეწინააღმდეგება პიესის მოქმედების შინაგან ლოგიკას. მაგალითად, ერთ-ერთ ეპიზოდში ორი ადამიანის საუბრისას, ერთ-ერთი უეტრად იწყებს უცხო ენაზე ლაპარაკს, რაც ფაქტურად ყოველგვარი რეაქციის გარეშე რჩება. არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, რა ენაზე საუბრობენ პერსონაჟები. თუკი მათ შინაც არ ესმით ერთმანეთის. გათიშულობა ისეთ ზღვარს აღწევს, როცა სიტყვებიც კი კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობასა და ფუნქციას. სპექტაკლის შემდეგ გამართულ განხილვაზე ეს მომენტი ახსნილ იყო როგორც აბსურდის თეატრის პრინციპი, აბსურდიზმის მსოფლმხედველობრივი პოზიციიდან დანახული ვაშლილი.

იური პოგორბინიის სპექტაკლის კიდევ ერთ მომენტზე მინდა შევაჩერო ყურადღება. ეს გახლავთ წარმოდგენაში დიდი რაოდენობით ჩართული მუსიკალურ-საკეცვო სცენები, რომლებიც ხელოვნურობისა და თვითმიზნურობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. თითქმის ყველა ხანმოკლე სასაუბრო ეპიზოდს, როგორც წესი, მოჰყვება განსხვავებული მუსიკალური მელიოდის თანხლებით ვალსირების სცენა. ხშირად მთელი





დიალოგები იმართება მოცეკვავე წყვილების ფონზე. სპექტაკლში გამოყენებულია 60-იანი წლების იტალიური, ესპანური, ინგლისური მელოდები, ბულატ ოკუჯავას რომანსები. ძუსიკა სპექტაკლში დაკავშირებულია გაურკვეველი ხასიათის ნოსტალგიის, წარსულზე სინანულის მოტივთან.

სპექტაკლში ხშირია აზრობრივად დაუტკვართავი მიზანსცენები. ამ მხრივ განსაკუთრებით დამამახსოვრდა სარათანოვის ბუსიგინთან საუბრის ეპიზოდი, რომლის დროსაც

მოულოდნელად სცენაზე გამოდის რამდენიმე წყვილი მუქ სათვალევებში, ცოტა ხანში კი ისინი, ასევე გაურკვეველი მიზეზით, სცენიდან გადიან.

ვეფქრობ, ამჯერად კამჩატკელთა სპექტაკლში არ მოხდა ვაშპილოვის პიესის საინტენესოდ წაკითხვა, თეატრმა ვერ განახორციელა დრამატურგთან შემოქმედებითი თანავეტობა.

მანია გოშაძე

14 მაისი

## მეჯახის ახალგაზრდული თეატრი-სკულია

### „პარტახი“

სცენაზე არ არის არცერთი ზედმეტი ნივთი. დეკორაცია სადაა და უბრალო (მხატვარი მიხეილ ქავჭავაძე). ოთხკუთხა ფიცრული ლობის მიღმა ჭვარი დგას, რომელზეც ტილო ჩამოუკიდიათ ზედ გამოსახული ხატი. ეს ჭვარი თითქოს ირონიულად მიანიშნებს ამ ადამიანთა ვნებებზე. ჭვარი ამ საზოგადოებაში ბუტაფორიად ქცეულა — მისი აღარ სჭრათ.

„პარტახში“ წარმოდგენილი ოჯახური ურთიერთობები, დღეს ალბათ სხვაგვარად აღიქმება. აი, როგორ მიმდინარეობს ამბავი: ახალგაზრდა ქაბუჯი — ჯერანი, დედის, მამიდისა და დის გემოვნებით აირჩევს საცოლეს. ქალის დასანიშნად მიდის, მაგრამ არ მოსწონს საცოლე და უარზეა. როდესაც ოჯახში მოიყვანენ ქალს, ერთ დროს დედი-მიერ მოწონებული რძალი ახლა გონჯიც აღმოჩნდება და უჯიშოც. ქმარი, მული და დედამთლი მის მიმართ ამხედრდებიან. თავიდან ჩუმი და მოკრძალებული რძალი, ბოლოს აშკარა ბრძოლას უცხადებს ოჯახს. გამოსავალს სიყვარულში ჰპოვებს, მაგრამ უბედურება თან სდევს მათ. საქვეყნოდ შერცხვენილი რძალი თავს იკლავს, მული ქლეჭით კვდება, დედა გიჟდება, ხოლო ჯერანს ბრალად სდებენ ცოლის მკვლელობას და ციმბირში უქრავენ თავს. ამგვარი ტრაგიკული დასასრული აქვს ნაწარმოებს, მაგრამ, ჩემის აზრით, რეჟისორს ამ სიუჟეტური ქარგის

წარმოჩენა არ ჰქონია მიზნად, მას ალბათ სურდა ამ ადამიანთა ურთიერთობების მიღმა შინაურთა ქიშპის დამღუპველი შედეგები ეჩვენებია.

თუ ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობაში მთავარი მოქმედი გმირი ლიზაა, ხოლო ელისაბედის — მულის სახე შედარებით ფერმკრთალადაა მოცემული, მეტეხის თეატრში რეჟისორმა გაამძაფრა და უფრო მეტი პიროვნული ნიშანი შესძინა გმირს. მან განსხვავებულად შეხედა ამ პერსონაჟს და შეეცადა უფრო ღრმად ჩაეხედა ადამიანის სულიერ სამყაროში. გაუთხოვარს, მარტოდ დარჩენილს განსაკუთრებულად უყვარს ძმა და ამ ოჯახის უბედურების ერთ-ერთ მიზეზს რეჟისორი სწორედ მის სიმარტოვეში ხედავს. თავად სიყვარულსა და ალერსს მოკლებული, რძალს შურის თვალით უყურებს. მისი შემდგომი გაავების მიზეზიც უკვე შურიდანაა გამომდინარე. ამ ოჯახში „პაერში გამოკიდებულა“ ახალგაზრდა ქალი. იგი ებრძვის საკუთარ თავში გაღვიძებულ გრძნობებს, მთელი ყურადღება ძმაზე აქვს გადატანილი, მისი ბედნიერებით ცხოვრობს. სწორედ ამიტომ ვერ ეგუება რძალს, რომელიც რასაკვირველია, ვერ შეეძრებოდა ამ უკვე ავადმყოფი ადამიანის გონებაში ჩამოყალიბებულ იდეას. როდესაც იგი პირველად ნახავს სარძლოს, დედასა და ელისაბედს (მანია იოვიძე) განსხვავებული აზრი უჩნდებათ, დას



არ მოსწონს სარძლო და ამას კუშტი ღუმით გამოხატავს, მაშინ, როდესაც აღფრთოვანებულ დედას (რუსუდან ქვლივიძე) სახე გაბადვრია. ასე რომ, რეჟისორი სანდრო მრეველიშვილი, რომელიც თავიდანვე გეთავაზობს ელისაბედის სახის ამგვარ გააზრებას, უკვე ხასიათის პიროვნულ ნიშანს იძლევა. სცენაში, როდესაც ლიზა, ახლა უკვე ქმრის მიერ მელანიად ქცეული, საწოლში (ზანდუქში) წევს, აშკარად იცეოება ელისაბედის დამოკიდებულება რძლის მიმართ. იგი თვალებით ჭამს მას. აუხიბდება, რაზე გიბრწყინავს თვალბიო. ბოლოს, უკვე შებეზრებული ძმაც დაითხოვს. სწორედ აქ ათქმევიანებს რეჟისორი ელისაბედს „ცოლი ხომ გყავს და რაღად გინდა ან დაი ან დედაი“. ხოლო როდესაც დახურულ ზანდუქს ეფერება ვენიზიანად, მაყურებლისათვის უკვე ნათელი ხდება ამ გმირის ავადმყოფური ფსიქიკა. აქედან მოყოლებული ეს პერსონაჟი უფრო გააკებული ხდება. იგი აშკარა ბრძოლაზე გადადის. სცენაში, როდესაც მელანია ქმარს ეხეჩება მამასთან გამიშვიო და ჭერანი უარზეა, მსახიობის (მაია იოვიძე) უტყვი, სახიერი ქმედების წყალობით ცხადია, რომ მას გულით სურს რძლის წასვლა სახლიდან. ხოლო, როდესაც მეთვალყურედაც დაუდგა რძალს და მისი ღალატი დაასმინა ჭერანთან, რეჟისორმა პაუზა შემოგვთავაზა. რძალ-მულმა ერთმანეთს თვალი თვალში გაუყარა. რძალს (ნინო კვიციანი) ცრემლი მოერიო. თითქოს ეკითხება რაზე გამწირეო. ელისაბედს კი გამარჯვების ბედნიერი ღმილი დასთამაშებს.

რადგანაც რეჟისორი მსახიობს სთავაზობს შინაგანი ქმედების გარკვეულ საფუძვლებს, რასაც ადასტურებს ამ გმირის ქმედებათა ანა-

ლიზი, ალბათ, რეჟისორმა უნდა მომეზნოს მსახიობთან მუშაობის ის ხერხი, რომელიც მსახიობში შინაგანად, ბუნებრივად გამოიწვევს ამა თუ იმ სვლას და არ მოახდენს ილუსტრირებას. რასაკვირველია, ამა თუ იმ სვლის ფსიქოლოგიური ნიშნის წარმოჩენა ილუსტრაციითაც ხდება, მაგრამ ეს უკვე სხვაგვარ რეჟისურას მოითხოვს, რომლისკენაც, ჩემის აზრით, არ ილტვოდა სანდრო მრეველიშვილი, მაგრამ ხშირად მსახიობების მიერ „რიგრიგობით“ წარმოთქმული ფრაზები, რომლებიც მათ ურთიერთობებს განმარტავდა, მონტაჟის შთაბეჭდილებას ქმნიდა, მიუხედავად მსახიობ მაია იოვიძის დიდი მცდელობისა. ამის დასტურად გამოდგება ბოლო სცენა, სადაც ყველაზე მეტად გამოიკვეთა ხელოვნურობა. მსახიობთა დიალოგებში პროცესი კი არ მიმდინარეობს, არამედ რეჟულტატი დომინირებს.

ჭერანის (ზურაბი ცინცილაძე) ხაზი თითქმის არ ვითარდება. იგი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში გაღიზიანებული და აღშფოთებულია. ამ გმირის ხასიათის ჩამოყალიბებას მოერიდა რეჟისორი და, ალბათ, მსახიობიც. ხასიათის განვითარება არ ხდება მაშინ, როცა რეჟისორის მიერ ამ სპექტაკლის შექმნისათვის არჩეული გზა სწორედ ხასიათების გამოხატვასა და პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ ურთიერთობებს გულისხმობს. თუმცა ამის მცდელობა შეინიშნება სპექტაკლში.

დედამთილის სახე რუსუდან ქვლივიძენ შექმნა. აქ აშკარად შეიგრძნობთ მსახიობის შესაძლებლობებს, თუმცა მსახიობი ზოგჯერ მანერულია. მაგალითად, პირველი სცენა, როდესაც სარძლოზე ესაუბრებიან, ანდა კიდევ სცენა, სადაც ჭერანი საყვედურობს დედას და დას—რად მიღალატეთო. განსაკუთრებით გამოვეყოფ რუსუდან ქვლივიძის მიერ განსახიერებულ ბოლო სცენას. ცრემლიანი თვალბიო... უცებ ეცვლება სახე. მაყურებლისათვის ცხადი ხდება, რომ „გაგიყდა“. იგი საწყალად, ძალზე უმწეოდ იყურება. მაყურებელი ვეღარც კი ცნობს ვაკაბასებულ ქალს. იგი სიბრაღულს იწვევს. ეს სცენა ფინალს ტრაგიკულ ელვარდობას ანიჭებს.

შინაგანად მშვიდი და თავშეკავებულია ნინო კვიციანიის გმირი. მსახიობში მკაფიოდ იგრძნობა შინაგანი სვლები. ხანდახან ეკარგება ხოლმე ამის შეგრძნება, მაგრამ ძირითადად ამ როლის შესრულებისას ე-



თვისება უნდა აღინიშნოს. მშვიდი, ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელი, შეურაცხყოფის გრძობით შეპყრობილი ლიზა უცებ იცვლება, როდესაც პირველად გამოთქვამს აშკარა პროტესტს. მსახიობის ერთი მკვეთრი მოძრაობა და უკვე გარეგნულადაც გამოიხატება მისი აღშფოთება, „ფუი შენს ქალობას“, შესაძახებს დედამთილს და უკვე ნათელი ხდება, რომ ამ ჩხუბში მეორე მხარეც გაძლიერდა. საინტერესო ეპიზოდი აქვს მსახიობს ლევანთან (სლავა ბირიუკოვი) შეხვედრის დროს. თავიდან უკან დახევა, შიში, შემდეგ ლევანისადმი ინტერესი და მისი უცარი დანებების მიზეზიც გამართლებულია.

ტრაგიკული ქლერადობის მინიკების მიზნით მთელ სპექტაკლს გაჰყვება ვერდის რეჟიემის ფრაგმენტები. მაგრამ ხშირად ეს მუსიკალური ეპიზოდები შეუთავსებელი ხდება. ან გურული კილოკავით თქმული დიალოგი უნდა ასულიყო ისეთი სიძლიერის განზოგადებამდე, რომ ვერდის რეჟიემში გამოუყენებინათ ან კიდევ საერთოდ არ უნდა ყოფილიყო ეს მუსიკალური ფრაგმენტები. ჩემი აზრით, გარდა იმისა, რომ ვერდის მუსიკის გამოყენებით რეჟისორს სურდა ოჯახის ტრაგედიის გამძაფრება, ამასთან ერთად ამ მუსიკის საშუალებით განზოგადებისთვისაც უნდა მიეღწია.

სპექტაკლში ზომიერადაა გამოყენებული გარკვეული აზრის მქონე მიზანსცენები, რაც წარმოდგენის ერთ-ერთ ღირსებად მიმაჩნია. ამგვარი მიზანსცენები თითქმის ყოველთვის ზუსტად შეესაბამება „პარტახში“ მიმდინარე ამბებს. მაგრამ ჩემი აზრით, ამგვარი მიზანსცენები ზოგჯერ მარტივად გამოიყურებიან. რასაკვირველია, მე არ ვითხოვ ხელოვნურად დახლართულ, გაუგებრობამდე მისულ გამოხატვას, მაგრამ ორიგინალურობა, გადაწყვეტის სიახლე ყოველთვის უნდა იგრძნობოდეს. აი, ერთ-ერთი მიზანსცენა. ლიზას მზითევს ამგზავრებენ ქმრის ოჯახში. ოთხ მამაკაცს აუწყევია დიდი ზანდუკი, რომელში ლიზაც წევს. „სახლიდან“ გატანისას სამჯერ მიართყამენ ღობეს (რომელიც ახლაც უკვე კარების ასოციაციას იწვევს). მაყურებლისათვის ნათელი ხდება ეს მეტაფორა, რომელიც ერთდროულად ნაწარმოებში მომხდარ ფაქტს გამოხატავს და რამდენიმე შტრიხით რეჟისორისათვის სასურველ აზრზედაც გვიბძგებს. ლიზა, როგორც „მიცვალეუ-

ლი“, უკვე თავიდანვე საბედისწერო ნიშნით დაღლასმული მიჰყავთ სახლიდან. ჩემი აზრით, ეს მარტივი გადაწყვეტაა. ამგვარადვე მოხდა ერთ-ერთ შემდგომ სცენაშიც. დედამთილი და მული ქოქოლას აყრიან სარძლოს, მათ ჩხუბს მეზობელი თეკლეც ეწერება. ყველანი მატყლის პენტვაში არიან გართულნი. ჯოხების რაკარუცი უფრო აგრესიული ხდება, როდესაც თეკლე ლიზას თანაუგრძნობს. რაც უფრო მეტ კარგ აზრს გამოთქვამს რძლის მიმართ, მით უფრო აგრესიული ხდება დედამთილისა და მულის ხელის მოძრაობა. ისინი მეზობლის ლაპარაკის დროს, თანდათანობით უახლოვდებიან, თითქოს ავიწროვებენ და ჩიხში მოაქცევენ მას. დაბნეული გოგო მოსცილდება მათ ეზოს უბრალო ოჯახური საქმიანობა, რეჟისორის მიერ მიგნებული, ერთი შტრიხის, ერთი აზრის მატარებელი ხდება. თითქოს ყოველივე წესრიგშია, თითქოს მიზანიც მიღწეულია, მაგრამ უმთავრესი, რაც ამ ორი ეპიზოდის ნაკლს წარმოადგენს, ესაა რეჟისორის მიერ სწორად მიგნებული, ძალზე საპირო და აუცილებელი აზრის უბრალოდ გადაწყვეტა.

ყოველი კეშმარიტი ხელოვნების ნაწარმოები ავტორის თავისებური ხედვით წარმოგვიდგება. იგი ყველასაგან განსხვავებულია. ოღონდ ეს განსხვავებული მაღალმხატვრულ დონემდეა აყვანილი. სწორედ ამ დროს თუ ხდება ხელოვნების კეშმარიტ ნაწარმოებთან შეხვედრა. „პარტახში“ ტრაგედია ტრიალდება. მართალია, ეს ყოველივე სენტიმენტალურ სიუჟეტში მიმდინარეობს. მაგრამ სპექტაკლი მაყურებელზე სათანადო გავლენას ახდენს.

მანანა ბურიაშვილი



სიმონ დრეიდენი

## ვლადიმერ ილიჩი—მაყურებელთა ღარბაგში

„...მას ამ პიესის ნახვა სურდა...“

გორკის „ფსკერზე“. 1919.

1

თეატრალური მრავალტარაიანი გაზეთის „გორკოვეცის“ ერთ-ერთ ძველ (1941.21 იანვარი) ნომერში მხატვის მუზეუმის დირექტორი თ. ნ. მიხალსკი, რომელიც 1918 წლიდან თეატრის აღმინისტრაციულ ნაწილში მუშაობდა, წერდა თეატრში ვლადიმერ ილიჩის ყოფნის სამახსოვრო წუთებზე:

„ეს იყო 1920 წლის ზამთარში. მე არც რიცხვი მახსოვს და არც სპექტაკლის სახელწოდება, მაგრამ ძალიან კარგად დამახასოვრდა, როგორ შემოვიდა ჩვენთან თეატრში ვლადიმერ ილიჩი ბელეტაჟში შესასვლელი კარიდან. მას ორი სხვა სტუმარიც ახლდა. რასაკვირველია, მაშინვე იცნეს, ყველას სახეზე სიხარულის ღიმილი დაეფინა. ვლადიმერ ილიჩმა სწრაფად და ენერგიულად გაიხადა ქურჭი, კალოშები და მე იგი შევაცილე ლოჯაში“.

თ. ნ. მიხალსკიმ ვერ გაიხსენა ვერც ის სპექტაკლი (შესაძლოა, ეს იყო „ფსკერზე“, თუმცა არა, დაბეჯითებით ვერ ვიტყვი... ძალიან დიდი ხნის წინ იყო...“), ვერც ზუს-

ტი თარიღი („1919/20 წლების ზამთარი. ეს უდავოა, მაგრამ თვე? დღე?...“).

სტუმრები დირექტორის ლოჯაში შეაცილა, მაგრამ შემდეგ უკვე აღარ ჰქონდა საშუალება დაკვირვებოდა, როგორ მიიღეს მათ სპექტაკლი.

სამხატვრო თეატრის სპექტაკლებზე ლენინის დასწრების თაობაზე არსებული ცნობილი ფაქტების შეჯერება და ნ. კ. კრუჰსკაიას მოგონებები შესაძლებლობას გვაძლევს განვავროთ და ბოლომდე მივიტანოთ ის, რაც ვერ თქვა თ. ნ. მიხალსკიმ. რა სპექტაკლი იყო? დაახლოებით როდის გადიოდა და როგორი შთაბეჭდილება მოახდინა მან ვლადიმერ ილიჩზე?

თავი რომ დავანებოთ მემუარისტების ცნობებს, რომელთა უტყუარობა ეჭვს იწვევს და დამატებით მტკიცებას საჭიროებს, და არც მხატვის პირველი სტუდიის დადგმები გავიხსენოთ ამ შემთხვევაში, თამამად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სამხატვრო თეატრის ხუთ სპექტაკლზე, რომლებიც ვლადიმერ ილიჩს უნახავს. ...ოთხი მათგანი არ შეიძლება მივაკუთვნოთ 1919/20 წლების სეზონს, რომელზეც თ. ნ. მიხალსკი მოგვითხრობს. რჩება მესამე „ფსკერზე“, რომელიც, როგორც ჩანს, სწორედ იმ დროს უნდა განეკუთვნებოდეს.

ჩვენ აქ მივადექით „მხატვლებთან“ ვლა-

\* მცირე შემოკლებით ვებუძავთ ერთ თავს სიმონ დრეიდენის წიგნიდან „ვლადიმერ ილიჩი — მაყურებელთა ღარბაგში“, ტ. I, 2, 1980.



დიმერ ილიჩის შეხვედრის მატინის ერთი შეხედვით ერთ-ერთ ყველაზე უფრო რთულ და წინააღმდეგობრივ ფურცელს, თხუთმეტზე მეტმა წელმა განვლო, მანამ მან (ვ. ი. ლენინმა) შეძლო თავისი დიდი ხნის სურვილის განხორციელება და ნახა „ფსკერზე“ „რუსულ სამხატვროში“... ამ სპექტაკლის უკვდავი დიდება ათეულ წლებს გადასცდა და ჩვენს დღეებამდე მოაღწია, საუკუნის სამი მეოთხედი განუწყვეტლივ რეპერტუარშია და მისმა წარმოდგენათა რაოდენობამ თეატრისთვის უიშვიათეს ციფრს, 1720-ს მიაღწია! ამასთან ეს ციფრი აშკარად შემცირებულია. სტატისტიკის მიღმა დარჩენილი ათეული და შეიძლება ორ ათეულამდეც კი წარმოდგენა, რომლებიც 1918-1921 წლებში ჩაატარა დასის ძირითადმა შემადგენლობამ „გემის ზევით“, და თეატრის მსახიობთა ახალგაზრდულმა ჯგუფმა — ვამსვლელ სპექტაკლებსი სახით. თითქმის ყველაფერი — დადგმის არნახული საზოგადოებრივ-მხატვრული რეზონანსი, ასეთი ხანგრძლივი სეცოცხლე და ვლადიმერ ილიჩის ინტერესი გორკის პიესებისადმი იმის გარანტია უნდა ყოფილიყო, რომ სპექტაკლი გამოიწვევდა არა ნაკლებ მაღლიერ გამოხმაურებას, ვიდრე მისი აღრინდელი შეხვედრები თეატრთან, მაგრამ ეს არ მოხდა.

მკითხველმა უკვე იცის, რომ ნ. კ. კრუპსკაიას სტატიაში „ლენინი და გორკი“ ლაპარაკია იმაზე თუ როგორ „აენთო ერთხელ ილიჩი სურვილით ენახა სამხატვრო თეატრის „ფსკერზე“. ნადეჟდა კრუპსკაია ორჯერ საკმარის დაწვრილებით მოგვითხრობს იმაზე, თუ რა მოყვა ამას შედეგად (რათა მითქმა-მოთქმას არ ჰქონოდა ადგილი).

„ილიჩს უყვარდა მაქსიმ გორკი, როგორც ადამიანი, რომელსაც ლონდონში, ყრილობაზე დაუახლოვდა, უყვარდა როგორც შემოქმედი, იგი სთვლიდა, რომ მას ერთბაშად ბევრი რამის გაგება შეეძლო. გორკის იგი განსაკუთრებულად გულახდილად ესაუბრებოდა, ამიტომ თავისთავად ცხადია, გორკის პიესების დადგმისადმი ილიჩი გამოჩნეულად შოთხოვნი იყო. მას აღიზიანებდა დადგმის გადაჭარბებული თეატრალურობა. „ფსკერ-

ზე“ როდესაც ნახა, დიდხანს თეატრში აღარ წასულა...“<sup>1</sup>

და კიდევ:

„...შემდეგ, როცა მე და ილიჩმა რუსეთში ვნახეთ სამხატვრო თეატრის „ფსკერზე“ — ვლადიმერ ილიჩს ხომ ძალიან უნდოდა ამ პიესის ნახვა — საშინლად არ მოეწონა დადგმის „თეატრალურობა“, არ მოეწონა, რომ სპექტაკლში გამოტოვებული იყო ის ყოფითი წვრილმანები, რომლებიც, ასე ვთქვათ, „მუსიკას ქმნიან“, კონკრეტულ ვითარებას ხატავენ“.<sup>2</sup>

არ შეიძლება აქ ყურადღება არ მიიქციოს ამ შემთხვევის ვახსენების კონტექსტმა, აქამდე საუბარი ეხებოდა, ერთი შეხედვით, თეატრისა და ლიტერატურისაგან დაშორებულ თემას. პირველი მსოფლიო ომის დროს ციურისში ცხოვრებას რომ აღწერს, ნადეჟდა კონსტანტინეს ასული გვიყვება ვიხზე ფრალე პრელოგზე, ვისთანაც ისინი ერთხანს შედარებით იაფად სადილობდნენ: „ჩვენ ჩქარა გავიგეთ, რომ ძალზე თავისებურ გარემოში, ციურისის ნამდვილ „ფსკერზე“ აღმოვჩნდით“... აქ ჩვენ არავინ გვერიდებოდა და, უნდა ვთქვა, რომ ამ საზოგადოების მეტყველებაში ვაცილებით უფრო მეტი სიცოცხლე და ადამიანურობა იყო, ვიდრე რომელიმე ზერიანი სასტუმროს რიგოან სასადილოში, სადაც თავს იყრიდა მდიდარი ხალხი“. და თუმცა ნადეჟდა კონსტანტინეს ასული ამჯობინებდა — ოჯახურ კვებაზე გადასვლას, რათა ამ საზოგადოებაში „რაიმე საშინელ ისტორიას არ გადაყროდნენ, თუმცა აღიარებდა, რომ „მანც ციურისის „ფსკერის“ ზოგიერთი მხარე ინტერესმოყვებული არ არის“.

კრუპსკაია დადებითად აფასებდა ჯონ რიდის მოთხრობების კრებულს „რევოლუციის ქალშვილი“, სადაც რიდი „მეძავეებს ხატავდა არა მათი პროფესიისა და სიყვარულის, არამედ მათი სხვა ინტერესების თვალსაზრისით. ....ნიველებრივ როცა „ფსკერს“ ხატავენ, ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ ყოფას“. ამით აიხსნება პირდაპირი გადასვლა პიესის „ფსკერზე“ დადგმის „თეატრალურობაზე“.

გავიხსენოთ, რომ ასობით გამოხმაურება-



ში მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ამ პიესის პრემიერის შესახებ, აგრეთვე უფრო გვიან პეტერბურგში გასტროლებისას, საზღვარგარეთაც — ხაზგასმულია სწორედ სპექტაკლში „ფსკერის“ ცხოვრების გასათვალისწინებელი ფაქტორებით წარმოდგენილი სურათები, მთელი თავისი მკაცრი და დაუნდობელი სიმართლით. მისთვის დამახასიათებელი ყოფითი ნიშნების სიუხვით. ამასთან აღნიშნული იყო აგრეთვე რეჟისურისა და მხატვრის ვადპარბებული ყურადღება თავისუფალი ყოფის უმცირესი დეტალებისადმი. ნადეჟდა კონსტანტინეს ასულის მიერ ორჯერ მოხსენიებული „თეატრალურობა“.

„ზედმეტი თეატრალურობა“, რაც სპექტაკლით ვლადიმერ ილიჩის უკმაყოფილების ძირითადი მიზეზია, კითხვებისა და მიხვედრებისთვის ფართო გასაქანს იძლევა. ამ კითხვებზე პასუხის გაცემის ცდებს ვხვდებით გორკის დრამატურგიისა და მისი განხორციელების ისტორიისადმი მიძღვნილ შრომებში.

ერთ-ერთი მკვლევარი, სამართლიანად შენიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში (იგივე როგორც ყველა სხვა შემთხვევაშიც, როცა ლაპარაკია ლენინი — მკითხველისა და ლენინი — მასურებლის ამა თუ იმ პირად შთაბეჭდილებებსა და შეფასებებზე) ნადეჟდა კონსტანტინეს ასული ნაკლებად ცდილობს რაღაც ზოგადი, ნორმატიული დასკვნების გაკეთებას მთლიანად სპექტაკლის ღირებულებისა და ნაკლოვანებების გამო. „შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კრუშსკაიამ დაინახა მხოლოდ ლენინის ინდივიდუალური გემოვნების გამოხატვა და თავს უფლებას არ აძლევს იგი აუცილებელ კრიტიკურულად აღიაროს. ... თუმცა ყოფითობის როლს ხელოვნებაში, გამოსახვის პირობითობისა და კონკრეტულობის თანაფარდობას კრუშსკაია შემდეგ არაერთგზის უბრუნდება... ყოფითობის აღწერის სხვადასხვაგვარი სახე და საშუალებანი არსებობს, მაგრამ ყველა მათგანი არ არის მისაღები — განაგრძობს ავტორი და რიტორიკული ნახევრად მტკიცებით, ნახევრად კითხვით დასკვნის: ...იმითომ ხომ არ იყო მიუღებელი ლენინისთვის სპექტაკლი „ფსკერზე“, რომ მასში ნაკლებად იყო მოცემული ყოფის, გამსჭვალავი რეალობა“, რასაც მოითხოვს გორკის პიესის მთელი წყობა და სტილი“<sup>3</sup>

ეპითეტის ელერადობის მიუხედავად, მაგრამ „გამსჭვალავი რეალობა“, სამწუხაროდ, ძალზე ბუნდოვანი და გაურკვეველია იმისთვის, რომ თუნდაც რაიმე შედარებითი სიცხადე შეიტანოს მომხდარი ამბის ვაგებაში, თანაც ნაკლებად ხსნის იგი ლენინის მიერ სპექტაკლის უარყოფითად აღქმის მოტივებს, რომლებიც ნადეჟდა კონსტანტინეს ასულს მოყავს.

სხვა მკვლევარები სხვაგვარ ახსნას გვთავაზობენ:

„ოდესღაც, როცა იდგებოდა გორკის „ფსკერზე“, ამბობებულმა და შეურიგებელმა სიმართლემ, იგი (გორკი) დააკვირა სამხატვრო თეატრთან, რათა გაერთიანებული ძალით გვებრძოლა მომავლადი ხელოვნების კანონების წინააღმდეგ, ახალი სოციალური შინაარსისა და ახალი ფორმების დასამკვიდრებლად. — არაერთხელ იმეორებდა ვ. ი. ნემიროვიჩი-დანჩენკო, ამასთან წუხდა, რომ თუმცა „ფსკერზე“ კვლავ ბრწყინავდა რეჟერტურაში, „გორკისეულმა“ დერიტამ, კოლექტივის სულის წიაღში რომ იდო, რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხების მომდევნო წლებში გაშვებულ რეაქციასთან ერთად, დნობა დაიწყო.“<sup>4</sup>

უარყოფდა რა ამ ცნობას, მკვლევარი გამოთქვამდა ვარაუდს, რომ იმ წლებში, როდესაც იმავე სცენაზე და იმავე მსახიობების მონაწილეობით იდგებოდა დოსტოვესკის რომანების ინსცენირება, რომლის ფილოსოფიურ იდეებს გორკის პიესა ერთგვარად ეკამათება, მიდიოდა ლენინად ანდრევის დრამები, რომლებიც თავის მხრივ უპირისპირდებოდნენ გორკის ფილოსოფიას, — გორკის პიესის გმირთა სცენურ განსახიერებას შეიძლებოდა ახალი არასასურველი ელფერი მიეღო: „...თუ „გორკისეული“ სულისკვეთება მინელდა, „ამას არ შეიძლებოდა არ ემოქმედნა სპექტაკლის ხარისხზე, მის წარსულ ბრწყინვალეობაზე, თუ მის სიძლიერეზე არა, მის ხასიათზე მაინც იმოქმედებდა... ამით ხომ არ აიხსნება ის გულგატეხილობა, რომელიც დაეუფლა ვ. ი. ლენინს სპექტაკლის ნახვისას?.. სპექტაკლმა, როგორც იგი იმ მომენტში იყო, ვერ გააპართლა მისი იმედები“.<sup>5</sup>

სცენურ სახეთა ტრანსფორმაცია დროის შემოქმედებით, შემსრულებლებისა და მასურებლის ფსიქოლოგიასა და მსოფლშეგ-

რძნებებში ცვლილებების გავლენით — კარგად ცნობილი მოვლენაა. საკითხის დაყენების საერთო თვალსაზრისით მკვლევარის ეს მითითება საესებით კანონზომიერია და მანინკ რაკვარად შეიძლება მივუყენოთ ეს აღნიშნულ სპექტაკლს?

ნ. კ. კრუსკაია წერს „თეატრალურობაზე“, როგორც ძირითად მიზეზზე, რამაც ილინის გული გაუტეხა სპექტაკლზე. მკვლევარი კი, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სიტყვებით რომ ვთქვათ. ამის სათავეს ხედავდა გორკის პიესის იდეურ-ფილოსოფიური არსის გაბუნდოვანებაში, რაც ჯერ კიდევ რეაქციის წლებში მოხდა, და როგორც თვითონ მსჯელობს — მთელი ძალით გრძელდებოდა რევოლუციის შემდგომ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში.

მართალია, შემდეგში მკვლევარმა ბრალდება თეატრის საესებით ჩამოაყილა, მაგრან ფიქრები იმაზე, თუ მანინკინ არის დამნაშავე იმაში, რომ ბევრ კრიტიკოსს და მკურბებელსაც არასწორად ესმის ლუქას სახე და პიესა მთლიანად, შემდეგი სიტყვებით მთავრდებოდა:

„ყოველ შემთხვევაში — არა სამხატვრო თეატრი, რომელმაც შექმნა გენიალური სპექტაკლი, აი, უკვე 60 წელია, რომ არ ჩამოლის სცენიდან, სპექტაკლი, რომელმაც სულიერად გაამდიდრა მრავალრიცხოვანი მკურბებელი და რომელიც აკადემიად იქცა მსახიობთა რამდენიმე თაობისთვის.“

თუკი ამ საკითხს ზოგადად განვიხილავთ და გავითვალისწინებთ სპექტაკლის ისტორიულ როლსა და ადგილს რუსული (და არა მარტო რუსული თეატრის განვითარების ცოცხალ პროცესში. ძნელი იქნება ნაკლის მოძებნა, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ არ იყო პერიოდები, შეიძლება ხანმოკლე, ხან კი უფრო ხანგრძლივი, როცა სპექტაკლის ზემოქმედება აღდტიორიაზე ასე თუ ისე სუსტდებოდა.

ამის მიზეზის ძიებისას, ვფიქრობ, ძალზე ნაჩქარავი იქნებოდა ყველა შემთხვევაში „დამნაშავეს“ შესახებ ერთჯერადი პასუხის გაცემა: „ყოველ შემთხვევაში — არა სამხატვრო თეატრი“...

ყველაფერი შესაძლებელია... ამ შემთხვევაში მკვლევარს თავად თეატრი ეკამათება პირველ რიგში იმათი სახით, ვინც იდგა თეატრის საქსთან, იყო მისი გონება და სინდისი. ყური მივუგდოთ მათს ხმებსაც.

„წარღვნის“ იმ წარმოდგენის თარიღის ძიებამ, რომელიც ნახა ვლადიმერ ილიჩმა, შესაძლებლობა მოგვცა განგვესაზვრა „ფსკერზე“-ს მისი დასწრების სავარაუდოდლე (კრუსკაიას მონაცოლით ეს ერთმანეთის მიყოლებით მოხდა).

სარეისორო დღიურში ჩანაწერის თანახმად 1919 წლის 25 დეკემბერს\* „ფსკერზე“ სრულდებოდა 291-ჯერ (სინამდვილეში კი გაცილებით უფრო მეტჯერ). ეს ჩანაწერი, ამ წარმოდგენაზე სხვა უფრო აღრინდელი ან უფრო გვიანდელი ჩანაწერებისაგან განსხვავებით, ძალზე სიტყვიერია, როგორც ყოველთვის, მითითებულია სპექტაკლის დასაწყისი (7 საათი და 10 წუთი) და დამთავრება (10 საათი და 30 წუთი). ჩამოთვლილია რამდენიმე დუბლიორი, რომლებიც იმ საღამოს თამაშობდნენ ძირითადი შემსრულებლების ნაცვლად, აღნიშნულია, რომ სახალხო სცენების ერთ-ერთი მონაწილე არ გამოცხადდა.“<sup>6</sup>

თეატრის ოცდამეორე სეზონი მიდიოდა. იგი ისევე, როგორც პირველი და მომდევნოთა უმრავლესობა, გაიხსნა „მეფე თედორე ივანეს ძით“. თეატრის ეს პირშში იმ საღამოს 293-ჯერ სრულდებოდა. ვ. ი. ლუქსკის ჩანაწერი სპექტაკლის დღიურში: „გუშინ „ძია ვანის“ რეპეტიციაზე კონსტანტინე სერგის ძემ კვლავ წამოჭრა მტიკივეული საკითხი დისციპლინისა და ეთიკის განმტიკიებაზე სამხატვრო თეატრში“...

ლუქსკი ამაზე მიაქცევდა დასის ახალი გამგის ნ. ა. პოდგორნისა და სპექტაკლზე დავიანებულ მონაწილეთა ყურადღებას და განავრობობდა:

„ვეუბნები დავვიანებულებს და მას: „ახლა ან არასდროს“. მე მოხუცებულს მძიმის და მიჭირს ყოველივე ამის ყურება. მე უძლური ვიყავი. ბატონოთ, თვითონ იფიქრეთ, თუ შეიძლება ასეთი დამოკიდებულება საქმისადმი. განსაკუთრებით ისეთ მძიმე დროს, როგორიც ახლა! ვ. ლუქსკი.

ჯერ კიდევ 1918 წელს ვ. ვ. ლუქსკი

\* ბიოგრაფიულ ქრონიკაში „ვ. ი. ლენინი“, რომლის შემდგენლები აღსტურებენ იმ მოსაზრების საფუძვლიანობას, თითქოს სწორედ იმ საღამოს ნახა ვ. ი. ლენინმა, „ფსკერზე“, ამ დღითა დათარიღებული მხოლოდ რამდენიმე დეკემა, რომლებიც უნახავს ლენინს და რამდენიმე დოკუმენტი მის მიერვე ხელმოწერილი.



„ვ. ბონჩ-ბრუევიჩისა და ნ. ლენინის სოციალ-დემოკრატიული ლიტერატურის გამომცემლობის“ მიერ გამოშვებული ღია ბარათების სერია.  
მარჯვნივ, ზემოთ და ქვემოთ — ტიპები გორაკის პიესიდან „ფსკერზე“.

„ფსკერზე“-ს ერთ-ერთი წარმოდგენის შემდეგ სარეჟისორო დღიურში განგაშის სიგნალს იძლეოდა: „გთხოვთ, გადასცეთ კონსტანტინე სერგის ძესა და ვლადიმერ ივანე ძეს, რომ ჩვენს თეატრს უკვე აღარ შეიძლება ეწოდოს საჩვენებელი ხალხური სცენების თეატრი! მე აღარაფრის გაკეთება აღარ ძალმიძს! მწყინს, ლამის ვიტყვით, მრცხვე-ნია, რამდენმა შრომამ ამაოდ ჩაიარა! თეზარს მცემს ის ამბავი, რომ ყოველივე ასე ჩაივლის და არავინ, ჩემს მეტი, სულელისა

და იდიოტის მეტი, არ მიაქცევს ყურადღე-ბას და ვერაფერს გააკეთებს საქმის სასარგებლოდ, რომელიც ჩაღბა და მომავლადვი-სუნე უღის“.

როგორც ჩანს, სპექტაკლი მაშინ უკვე იძლეოდა განგაშის საფუძველს. 1919-20 წლების სეზონში, როცა ვლადიმერ ილიჩმა ნახა „ფსკერზე“, სპექტაკლის ტონუსის დამწვევი მოვლენები, მის მხატვრულ მთლიანობას რომ არღვევდნენ და ამით ასუსტებდნენ



მის იდეურ-ფილოსოფიურ ქედრადობას, აშკარად გახშირდა.

...არა! ასე დიდხანს არ შეიძლება გაგრძელდეს. რომელიღაც სცენის რეპეტიციები გავიარეთ, ვერც კი მოვასწარით მისი გამართვა, ვინაიდან მსახიობები არ მოდიან და მათ ნაცვლად ახალი შემსრულებლები შედიან ურეპეტიციოდ. ყველაფერი აირია. ეშმაკმა იცის, რა ხდება, აღმაშფოთებელია, უძლური ვარ, მინდა მივატოვო ყველაფერი და გავექცე ამ „ხალტურშინიანს“ — წერს აღშფოთებული სტანისლავსკი ახალი სეზონის ერთ-ერთი წარმოდგენის შემდეგ. მოითხოვს გადააყენონ ისინი, ვინც აქვეითებს სპექტაკლის დონეს. აი, მისივე ჩანაწერი, გაკეთებული 19 ნოემბერს ლუესკის ახალი საჩივრის აპასუხოდ, ხალხური სცენის ჩაშლას რომ ეხება: „რა სამწუხაროა. გამოდის, რომ ყველა ჩემი საუბარი, დარაგება, მტკიცება იმისა, რომ **ხალხური სცენების დაუდევარ შესრულებას ზიანი მოაქვს, ხოლო ყურადღებიან თამაშს — უდიდესი სარგებლობა** — არსებითად არ მოქმედებს!! დაე, დაისაჯონ ისინი მომავალში“.

...და ასე გრძელდებოდა სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე.

ხალხური სცენები „ასე ცუდად საერთოდ არასდროს გვითამაშნია. მსახიობები უაზროდ წარმოთქვამენ ტექსტს, რეპლიკებს წყვეტენ, კულისებში მოურიდებლად ყაყანებენ... ზოგიერთები, თუმცა სცენაზე დუმან, სხვებს აყოლილნი, თვითნებობენ, პაუზებს არ იცავენ... რა საშინელებაა, რა სირცხვილია!“ — წერს ლუესკი დღიურში ერთ-ერთი მორიგი წარმოდგენის შემდეგ და საყვარელი სპექტაკლის ჩადგებით სასოწარკვეთილებამდე მისული, წამოიძახებს: „დანუთუ ვინმეს კვლავ რჩება რაიმეს იმედი, რომ ეს გაზარმაცებული და მხატვის დამლუპველი ბანდა მოისურვებს რაიმე გააკეთოს მის გადასარჩენად: მე არა მჯერა, წუთითაც არ მეპარება ეჭვი, რომ საქმე საბოლოოდ წამხდარია და საჭიროა მუშაობის შეწყვეტა მთლიანად“...

თითქოს გულიდან გამოყონილი სისხლითა დაწერილი ამ დღიურის დასკვნითი სტრიქონები, ნათქვამი მათ საყურადღებოდ, ვინც ივიწყებს შემოქმედის მაღალ პასუხისმგებლობას და ცდილობს ხელოვნება ხელოსნობამდე დაიყენოს.

...აღმაშფოთებელია, გულსაკლავი, ყენი, ყველაზე უკიდურეს ხალტურასაც კი მეტი გამართლება აქვს, ვიდრე სხვისი ზურგისა და შრომის უკან ამოფარებას, უსინდისო, უგულო ადამიანები. დაე, თავს დაგატყდეთ სირცხვილი და ლანძღვა-გინება.

**ვ. ლუესკი.**

ვეურთებ ჩემს პროტესტს და აღშფოთებას. **კ. ს. სტანისლავსკი“.**

რაც დაიწერა, დაიწერა და მე ეს ჩანაწერები მომყავს უცვლელად შემარბილებელი კუპირების გარეშე, რაც აკადემიურ პეწს მისცემდა ვადპარბებულად უნეშ და არც თუ ისე სამართლიან ფორმულირებას („გაზარმაცებული ბანდა“, „საქმე საბოლოოდ წამხდარია“).

მაგრამ საქმე განა სიტყვებშია? „ტკივილმა სიტყვების შერჩევა არ იცის“, გვეუბნება ძველი ანდაზა. მთავარი აქ მოვლენის არსია. გაივლის წლები და ახალი დადგმის ერთ-ერთ რეპეტიციან სტანისლავსკი მკაცრად მიმართავს ხალხური სცენის მონაწილე ახალგაზრდებს, რომლებიც ფორმალურად, გულგრილად ეკიდებიან თავიანთ ამოცანას, სტანისლავსკი გაიმეორებს იგივეს, რასაც გულისხმობდა ლუესკის აღშფოთებულ დღიურზე შინაწერი:

„ეს საშინელებაა! ამას სახელსაც ვერ მოუნახავ! ეს მთელი ჩვენი ხელოვნების სიკვდილია! ერთადერთი, რასაც შეუძლია დალუპოს თეატრი — ეს არის მოწყენილობა — ეს არის სცენიდან დარბაზში გადაცემული მოწყენილობა და გულგრილობა მსახიობებსა, რომლებიც სცენაზე ვითომ მოძრაობენ, ვითომ თამაშობენ, ვითომ ქმნიან რაღაცას. ეს თეატრს უკან სწევს ორმოცდაათი წლით, როცა სპექტაკლის ანსამბლურობა, მიზანმიმართულობა, მსახიობის მორალური პასუხისმგებლობა არ არსებობდა და თეატრალურ წარმოდგენას ფუჭი, გასართობი ხასიათი ჰქონდა მიცემული.“

...ეს ყველაფერი იმის პროფანაციაა, რასთვისაც ჩვენ ვლადიმერ ივანეს ძესთან ერთად ვქმნიდით სამხატვრო თეატრს. ეს მისი დალუპვაა. სამხატვრო თეატრის დიდებას ქმნიდნენ არა მარტო კაჩალოვი, მოსკოვინი, ლეონილოვი, სავიციკაია და კნიპერი, არამედ მათთან თანაბრად ხალხური სცენებიც. მასში ცოცხლობდა და ვითარდებო-

და დასის აღზრდისა და დრამატურგის იდე-  
 ისა და სიუჟეტის სრული, ღრმა, ქმედითი  
 გახსნის პრინციპები... და თქვენ გინდათ ხალ-  
 ხური სცენებისადმი გულგრილი დამოკი-  
 დებულებით, მოწყენილი სახეებით, მოთენ-  
 თილი რიტმით მოგვისპოთ ჩვენ, ძველებს,  
 თეატრი, მოგვისპოთ ის, რაც ჩვენ ოცდა-  
 ხუთი წლის მანძილზე დავაგროვეთ! ეს არ  
 მოხდება! მაშინ მე მოვითხოვ დაიხუროს თე-  
 ატრი:“...?”

შესაძლოა, სწორედ ამაში იყოს „პარზი  
 თეატრალურობის“ ფესვები (ან თუ გამო-  
 ვიყენებთ ახლა უფრო გავრცელებულ გან-  
 საზღვრას — „ტეატრალშინა“), რამაც გაა-  
 მახვილა გორკის პიესის მათეურების ყურა-  
 დლება 1919 წელს. ხალხური სცენების ასე-  
 თი მონაწილენი თავიანთ როლებს ასრულე-  
 ბდნენ (ან სანახევროდ ასრულებდნენ) უსუ-  
 ლოდ, ფორმალურად, გულგრილად, დაუღვე-  
 რად, არა მწყობრად. რეჟისორის დავა-  
 ლებას, ხან კი თავიანთ გამოსვლასაც არაფ-  
 რად აგდებდნენ. არღვევდნენ ამ სცენების  
 იდეურ-მხატვრულ მთლიანობას, მათს სცე-  
 ნურ პოეზიას და სიცოცხლის სიმარ-  
 თლეს და რა გასაკვირია თუ ეს გამოიწვე-  
 და მომთხოვნი მათეურების ისეთ გამოწმა-  
 რებას, რასაც ასე ხშირად გამოხატავდა რე-  
 პეტიციებზე სტანისლავსკი: „არ მეჭრა!“

და ერთი ძალზე არსებითი გარემოება.  
 როგორც იმ სპექტაკლის პროგრამიდან  
 ჩანს, რომელსაც ვლადიმერ ილიჩი ესწრე-  
 ბოდა, პირველი „კლასიკური“ შემადგენლო-  
 ბიდან იმ საღამოს თამაშობდნენ: ი. მ. მოს-  
 კვინი — ლუკა, ვ. ვ. ლუქსკი — ბუბნოვი,  
 ვ. თ. გრიბუნინი-მედვედკვი, ე. პ. მურა-  
 ტოვა — ვასილისა, გ. ს. ბურჯალოვი — კოსტი-  
 ლოვი. მათ გვერდით მთელ რიგ საპასუხის-  
 მგებლო როლებს ასრულებდნენ დუბლიო-  
 რები, რომლებიც ყოველთვის არ იყვნენ ძლი-  
 ერები. ზოგიერთ შემთხვევაში — უბრალოდ  
 სუსტები იყვნენ, ზოგიერთები კი სპექტაკ-  
 ლში შევიდნენ ნაჩქარევად მომზადებულნი.  
 ანას როლის ახალი შემსრულებელი საერ-  
 თოდ პირველად გამოდიოდა სცენაზე.

„გაივლის საუკუნის მეოთხედი. იმავე თე-  
 ატრში, იმ კედლებში, კვლავ ითამაშებენ ამ  
 პიესას, მსახიობების უმრავლესობა იგივე იქ-  
 ნება, მხოლოდ ისინი უკვე დასრულებულნი  
 ოსტატები გახდებიან: ლუკას ითამაშებს ისევ

მოსკვინი, ბარონს ისევ კაჩალოვი. რა-  
 ციები და მიზანსცენებიც იგივე დარჩება.  
 მათ არ შეეხებათ თეატრალური ხელოვნე-  
 ბის ოცდახუთწლიანი ევოლუცია — ერთ-  
 სიტყვით, სცენაზე არაფერი არ შეიცე-  
 ლება.

ძნელსაცნობი იქნება მხოლოდ აუდიტო-  
 რია. იგი სავსებით ახალი იქნება. ოცდახუ-  
 თი წლის წინ ამ აუდიტორიამ თეატრის შე-  
 სასველელი კი არ იცოდა...“

ამას აღიარებს ნემიროვიჩ-დენჩენკო. ამით  
 ასრულებს იგი წიგნში „წარსულიდან“ სპე-  
 კტაკლის „ფსიკრუ“ პრემიერის ტრიუმფზე  
 საუბარს, რომელშიც აღწერს თუ როგორი  
 სიამოვნებით მოისმენს ახალი აუდიტორია  
 „იმავე სიტყვებს, თვალს გადაევენებს იმავე  
 ვნებათაღელვას, სიხარულით შეხვდება სახელ-  
 განთქმული სამხატვრო თეატრის იმავე ხე-  
 ლოვნებას. უფრო მეტად აღფრთოვანებული  
 მიესალმება მსახიობებს, უფრო მეტი ოვაცი-  
 ებით გამოიძახებს თავის საყვარელ გენიას  
 (გორკის)...“

დიახ, რასაკვირველია, ასეც იყო. სპექ-  
 ტაკლი ხანგრძლივი სახელოვანი სიცოცხ-  
 ლით ცხოვრობდა. მისი უდიდესი წარმატებ-  
 თეატრში ახლადმოსულ მათეურებლებში (მით  
 უმეტეს, რომ თეატრსაც უფრო ხშირად მიჰ-  
 ქონდა მათეურებელთან გორკის პიესები: მხო-  
 ლოდ 1919 წლის მანძილზე მხატვლებმა ძი-  
 რითადი სცენის კედლებს გარეთ „ფსიკრუ“  
 უჩვენეს ორმოცდაათზე მეტჯერ). გამოძახე-  
 ბა და ხანგრძლივი ტაში სპექტაკლის დას-  
 რულების შემდეგ. მართლაც, მდიდრდებო-  
 და და ახალი ფერებით ბრწყინავდა ისეთი  
 დიდი მსახიობებმა ხელოვნება, როგორც  
 იყვნენ მოსკვინი — ლუკას როლში, კაჩა-  
 ლოვი — ბარონი, სტანისლავსკი — სატი-  
 ნი. ძალუმად ქედრდა „გორკისეული“ ხმა,  
 როცა ნასტიას, ბუბნოვს, ვასკა პეპელს, ვა-  
 სილისას თამაშობდნენ კნიპერ-ჩეხოვა, ლუ-  
 ქსკი, ლეონიდოვი, შევჩენკო...

ეს ქეშმარიტებაა. მაგრამ ისიც მართალია,  
 რაზეც ღალადებდნენ სპექტაკლების დღი-  
 რები: ხშირ შემთხვევაში იგრძნობოდა მოშ-  
 ვებულობა, არაორგანიზებულობა, ხალხური  
 სცენების ცალკეული შემსრულებლების გულ-  
 გრილი დამოკიდებულება თავისი მოვა-  
 ლეობისადმი, მიზანსცენები ძირითადად იგი-  
 ვე დარჩა, მაგრამ ისინი ყოველთვის როდი  
 იყო გამსჭვალული „ადამიანის სულის ცხოვე-“



რებით“. ისინი ყოველთვის როდი იყვნენ შთაგონებულნი თეატრის თანამშრომელთა თავდადებული და ორგანული თამაშით. მაშინ, კი, როცა იყარგებოდა ის, რაც მხატვის მამოძრავებელი ძალა იყო, მდარე ხდებოდა ცხოვრებისეული სცენები და უბრაავდა „ტეატრალშინისა“ ცივი ქარი.

ეს ლაქები „საშუალო თეატრალობის“, ჩვეულებრივი „ნორმების“ პოზიციებიდან მხოლოდ და მხოლოდ ლაქებად რჩებოდნენ. ყველაფერი წარუშლელად, მნიშვნელოვანი, რაც ჩადებული იყო სპექტაკლში და თავად გორკის პიესაში, უკვე თავისთავად, ყოველგვარი დანამატის გარეშე, უკვე განაპირობებდა წარმატებას, მაგრამ თეატრის დამაარსებელი ასეთი საზომით როდი ზომავდნენ თავიანთ შრომას, როცა ყოველ დეტალს უფარდებდნენ ეთიკური და ესთეტიკური ამოცანების უძველეს მასშტაბებს, რამაც თეატრი ცხოვრებისაკენ შემოაბრუნა.

ასეთი საზომით არ იზომებოდა ვლადიმერ ილიჩის დამოკიდებულება თეატრთან. სამხატვრო თეატრთან აღრინდელი შეხედვრების საფუძველზე მას შეეძლო დარწმუნებულიყო, თუ რა სიღრმეებს სწვდებოდნენ ამ თეატრის ოსტატები „ცხოვრებისეული ტიპების“ მხატვრული წარმოსახვისა და მაყურებელზე ენერგიული ზემოქმედების წყალობით. ასეთები იყვნენ „ძველები“ და მათი ახალი ცვლა. დაწყებული „გენშელის“ მხატვრული აღწერილობით, რამაც მისი პირველი ინტერესი აღძრა ამ თეატრისადმი, და დამთავრებული ახლახანს ნანახი ტრაგიკომედიით „წარღვნა“, სადაც ყოველივე გადმოცემული იყო სოციალური დახასიათებებით, გამომსახველად და მწვავე ცხოვრებისეული სიმართლით.

ვისაც მეტი შეუძლია, მისგან მეტსაც მოითხოვენ. აფიშაზეა გორკი. „ფსკერზე“. ნადედა კონსტანტინეს ასული კრუპსკაია გვახსენებს: „თავისთავად ილიჩი ძალზე ბევრს მოითხოვდა გორკის პიესის დადგმისაგან“.

ალბათ ისეთ მომთხოვნ მაყურებელს, როგორც იყო ვლადიმერ ილიჩი, დაკვირვების თავისი იშვიათი ხელოვნებით და ნანახის შეფასების ელვისებური უნარით, შეუძლებელი იყო თვალში არ სცემოდა მოშლილობა, ფორმალობა, და აქედან გამომდინარე „ქარბი



ლუკა — ო. მოსკვინი

თეატრალურობა“ სპექტაკლის ხალხური სცენებისა. მაგრამ, ვფიქრობ, გულის გატეხვა გამოწვეული იყო არა მხოლოდ ამ სცენების მოშვებულობით, არამედ მთლიანად სპექტაკლის გარკვეული იდეურ-მხატვრული გამრუდებით, რაც გარკვეულწილად აღრმავებდა მონაწილეთა მოდუნებას. ასეთ პირობებში სპექტაკლში ყოველივე, ძლიერიც კი, სუსტად იქცეოდა და ალბათ გადაიქცა კიდევ:

იმ საღამოს, როგორც პრემიერაზე, ლუკას თამაშობდა მოსკვინი. რასაკვირველია, მოსკვინი მოსკვინად რჩებოდა და ყოველნაირ ვითარებაში, როცა მოსკვინი სცენაზე გამოდიოდა, მაყურებელთა დარბაზს ჭეშმარიტად ხიზლავდა სიწმინდე, გულწრფელობა, შინაგანი თავისუფლება, რასაც აღწევდა მსახიობი ლუკას როლში.

ასე იყო, ალბათ, ამჯერადაც. და ვლადიმერ ილიჩს, რომელმაც მანამდე მოსკვინი ნახა ოპისკინის როლში, რასაკვირველია, არ შეეძლო ღირსეულად არ შეეფასებინა დიდი მსახიობის გარდასახვის მაგიური ძალა. თუ მდებრივ ოპისკინის მხილებლაში მოსკვინი მკაცრი და დამკინავი იყო, ლუკას სახის შექმნისას იგი მთელ თავის ენერგიას ახმარდა იმას, რომ გადმოეცა მწირის დაუოკებელი სწრაფვა ხალხისკენ, ლუკას უანგარო, დაუ-



დალაგი სწრაფვა იქითკენ, რომ რამენაირად შეემსუბუქებინა ჩაგრული ხალხის ცხოვრება. და სწორედ აქ წარმოიშობოდა წინააღმდეგობა აქტიორულ შესრულებასა და მათეურების მიერ სახის ფილოსოფიურ აღქმას შორის.

გავისხენოთ ის შიში, რამაც შეიპყრო გორკი, როცა სპექტაკლის პირველი ტრიუმფალური წარმოდგენების შემდეგ, თითქმის მთელი პრესა ლიბერალურ-ბურჟუაზიული და ყველაზე რეაქციული, მსგავსად გორკის მიმართ მტრულად განწყობილი „მოსკოვსკი ვედომოსტისა“, შეუდგა პიესის ქებას, იშვიათი ერთსულოვნებით ახდენდნენ პიესის იდეის გადახზვას. ლუკას ფილოსოფიას აიგვებდნენ თავად მწერლის „მსოფლმხედველების ცვალებადობასთან“. პიესას მიაწერეს სიმშვიდის ქადაგება, სიცრუის განდიდება, რამაც უნდა შეამკოს და გადაარჩინოს სამყარო.

„...ვერც პუბლიკამ და ვერც რეცენზენტებმა პიესა ვერ გაიგეს, ქებით აქებენ, გაგება კი არ უნდათ, ვუფიქრდები — ვინ არის დამნაშავე? მოსკოვის ტალანტი, რომელმაც ლუკა აღამალა, თუ ავტორის უძლეულება? ამის გამო სრულიადაც არ ვარ კარგ გუნებაზე.“ — შეშფოთებული წერდა ერთ-ერთ წერილში გორკი.\* როგორც ცნობილია, რამდენიმე წლის შემდეგ იგი უფრო მკაცრ დასკვნამდე მივიდა და დარწმუნდა, რომ ლუკას ქადაგების მანებლობა, რაც ბოლომდე მხილებული არ არის სპექტაკლში, და რასაც აძლიერებს მოსკოვის არაჩვეულებრივი თამაში, პირველ რიგში, ავტორს უნდა დაედოს ბრალად. „ლუკას სახის სიყალბე, — წერდა გორკი 1932 წელს თავის სტატიაში „პიესების შესახებ“, — ეშვის ქვეშ აყენებს პიესის სარგებლიანობას: ... „ფსკერზე“ — მოძველებული პიესა და, შესაძლოა, მავნებელიც იყოს ჩვენი დღეებისათვის“.

გორკის ამ გამონათქვამის ირგვლივ გამართული დისკუსია, რომელიც დღემდე არ შეწყვეტილა, კარგადაა ცნობილი. ავტორის თვითგასამართლებამ გაცხარებული წინააღმდეგობა გამოიწვია. მათ შორის აღსანიშნავია ლუკას როლის სახელგანთქმული შემსრულებლის მოსკოვის წინააღმდეგობა. იგი მკერდით იცავდა საყვარელ გმირს. გორკის მიერ პიესის მიმართ გამოტანილი განაჩენის შესახებ დისკუსიის მსვლელობაში სამა-

რთლიანად შენიშნავდნენ, რომ ლუკას მანათლებელი ფილოსოფიის მანებლობა იხსენება თავად პიესის მოქმედების პროცესში, როცა ეს ფილოსოფია ეჯახება პიესის გმირთა დრამატულ ბედს.

პიესა გორკის საძლეველ ფილოსოფიას ქებას როდი ასხამს, არამედ **ამხელს**. მაგრამ როგორც დიდი ხელოვნებისათვისაა დამანსიათებელი, ეს ხდება არა „პირდაპირ“, „უარყოფითი“ გმირის უსიტყვო გამაგებით, არამედ იხსენება იგი გმირთა ადამიანური ურთიერთობებისა და ფსიქოლოგიის სირთულეში, მათი სუბიექტური მისწრაფებებისა და მოქმედებების ობიექტური არსის შეჯახებაში.

ასეთი ამოცანების გადაწყვეტა მოითხოვდა აქცენტების განსაკუთრებულ სინატიფეს, შესრულების ჰარმონიასა და დახვეწილობას, ძალთა სწორ შერჩევასა და სპექტაკლის ყველა ელემენტის შეკავშირებას. აუცილებელი იყო ყოველი წარმოდგენისას მთელი სცენური მოქმედება გამსჭვალულიყო ნაწარმოების ძირითადი იდეით. ალბათ ასე იყო იმ სპექტაკლზეც, რომელიც ნახა ვლადიმერ ილიჩმა, — მოსკოვის პირადი პიროვნული მომხიბვლელობა ზმირად ავიწყებდა მაყურებელს, კეთილი განწყობის მიუხედავად, რა უფსკრულისკენ მიაქანებს ადამიანებს „მზაკერული“ ქადაგება. მით უმეტეს, როცა (და ალბათ იმ საღამოს სწორედ ასე მოხდა) სატინის როლის რომელიმე ახალი შემსრულებლის მიერ წარმოთქმული გორკისეული პასუხი: „სიცრუე — მონებისა და მეპატრონის რელიგია... სიმართლე — თავისუფალი ადამიანის ღმერთი!“ — გაისმოდა როგორც შიშველი დეკლამაცია და მაყურებელზე ზეგავლენას არ ახდენდა. მოსკოვის თამაში ასეთ პირობებში მძლედებოდა ყველა სხვა შემსრულებელზე და „გასტროლიორის“ შეფერილობას იძენდა, ამით თავისებურად განსაზღვრავდა მთლიანად სპექტაკლის ძვრადობის პარადოქსს.

ეს არანაკლებ აძლიერებდა აგრეთვე ხალხური სცენების მოშლილობას, სცენებისა, რომელთაც — განსაკუთრებით ფინალში — მთელი თავისი მხატვრული უტყუარობით უნდა ემხილებინა დამამშვიდებელი ილუზიების კრახი. და რაც უფრო მოდუნებული იყო ეს სცენები, მით უფრო ძალუმად ირღვეოდა პიესის იდეურ-მხატვრული ჰარმონია, მიმართული როგორც გორკის მთელი



შემოქმედება, მეფის რუსეთის „მატარებელთა განრიგის“ თავად საფუძვლების წინააღმდეგ. აქედან (და ამაშია) მიიღეს სწორედ „თეატრალშინა“, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა ცხოვრებისეულ სიმართლეს, გორკისეული აზრის ჭეშმარიტებას, ყველაფერს, რაც ასე იზიდავდა სამხატვრო თეატრის ხელოვნებაში ლენინს.

„ისტორიულმა, მაგრამ მანამდე არნახულმა ადამიანმა — ვლადიმერ ლენინმა, მტკიცედ და სამუდამოდ ამოშალა ცხოვრებიდან მანუგეშებელი ტიპი და შეცვალა იგი მუშათა კლასის რევოლუციური უფლებების მასწავლებლის ტიპით.“ გორკის ამ სიტყვებში არის გასაღები ლენინის მწვევე რეაქციისა ბურჟუაზიული კრიტიკოსების გამოწვევას, გორკის პიესის „მანუგეშებელ“ ქვეტექსტს რომ ეხებოდა: შესაძლოა, ამაში იყოს სწორედ იმ გაღვივების მიზეზი, რაც მასში გამოიწვია „მხატვრებისთვის“ ესოდენ უჩვეული და სპექტაკლის ჩანაფიქრისთვის აშკარად უცხო „ჭარბმა თეატრალურობამ“, რამაც თავის მხრივ გადაადგილა პიესის ძირითადი იდეურ-ფილოსოფიური აქცენტები.

სულ რამდენიმე დღით ადრე ვლადიმერ ილიჩი მხურვალედ უკრავდა ტაშს „წარღვენი“ ზუსტად გამოხსულ, ცოცხალი, სწორი აზრის გადმოცემ თეატრალურობას. მან სრულად შეაფასა მაშინ **ჭეშმარიტი** თეატრალურობა, რომელიც უშიშრად, მხატვრული სახით თავს უყრიდა ცხოვრებისეულ სიმართლეს.

სულ სხვა მიზანი ჰქონდა იმ „ჭარბ თეატრალურობას“, რომელიც ანადგურებდა ნაწარმოების მხატვრულ მთლიანობას, ძირს უთხრიდა მისდამი ნდობას, ასუსტებდა ან ამახინჯებდა მის აზრს. და არ იძლეოდა საშუალებას მაყურებელს სრულად აღეჭვა ის დიდი და მნიშვნელოვანი, რაც სპექტაკლს ძველებურად ამშვენებდა.

4

„...ფსკერზე“-ს ნახვის შემდეგ ვ. ი. ლენინი დიდხანს თეატრში აღარ დადიოდა — იხსენებს თავის მოგონებებში ნადეჟდა კონსტანტინეს ასული.

ვლადიმერ ილიჩი დიდხანს აღარ დადიოდა თეატრში, მაგრამ ამ თეატრზე ფიქრს, მისი მუშაობისთვის თვალის დევნებას, დახმარებას, რომ თეატრს გადაეღებოდა ურიცხველად,

სირთულე, რაც სულ უფრო მეტად იჩენდა თავს მის მოღვაწეობაში, არა თუ არ „დანება“ თავი, არამედ ლენინის ეს დახმარება თეატრის მიმართ არასოდეს გამოვლენილასე მრავალმხრივად, როგორც ახლა. პირადი მხატვრული შთაბეჭდილებები, დადებითი ან უარყოფითი, ლენინისთვის არასოდეს არ იქცეოდა მყარ პოსტულატად, ყველასთვის თანასწორად აუცილებლად. ამასთან ერთად არაფერში არ კარგავდა საერთო პერსპექტივას. საოცარი უნარი ჰქონდა, როცა ამის საშუალება იყო, ერთეული კერძო მოვლენის იქით დაენახა უფრო რთული პროცესების ანარეკლი. ასე მოხდა ამ შემთხვევაშიც.

„ტეატრალშინა“, „გორკისეულის“ გაფერმკრთალება, რასაც იგი (ლენინი) შეხვდა სპექტაკლ „ფსკერზე“-ს ნახვისას, მისთვის იქცა არა იმედგაცრუების საბაბად, არამედ გაისმა როგორც დასაჭირის სიგნალი. გაღვივება (ნადეჟდა კონსტანტინეს ასული სწორედ ამ სიტყვას ხმარობს ორჯერ), გამოწვეული იმით, რაც მან ყოველგვარი მოლოდინის მიუხედავად ნახა თეატრში, არ ვრცელდებოდა თეატრის შეფასებაზე მთლიანად. ამან როდი დააფიქრა ის, რაც ადრე გააკეთა და რაც საერთოდ შეეძლო გაეკეთებინა ამ თეატრს. პირიქით! მით უფრო გარდაუხვალი ხდებოდა თეატრისთვის დახმარების გაწევის აუცილებლობა, რომ თეატრი კვლავ წარმომდგარიყო მთელი სიძლიერით და კვლავ ძველ თეატრად ქცეულიყო. ლენინმა ჩქარა აჩვენა ამ დახმარების თვალსაჩინო მაგალითი, რამაც მკვეთრად შეცვალა თეატრის ბედი.

თვეზე ცოტა მეტმა ხანმა განელო, მას შემდეგ, რაც მან დატოვა თეატრის დარბაზი სპექტაკლით გულგატეხილმა.

1920 წლის თებერვლის შუა რიცხვებში მკირე სახალხო კომისართა საბჭოს სხდომაზე განიხილეს ლუნაჩარსკის მოხსენებითი ბარათი იმ კონკრეტული ღონისძიებების შესახებ, რისი მიღებაც აუცილებელი იყო ქვეყნის უდიდესი თეატრების კატასტროფული მდგომარეობის გამოსწორებისთვის:

„რსფსრ-ს მხატვრულ ფასეულობათა შორის არის რამდენიმე თეატრი, რომელთაც უდავოდ დიდი კულტურული ღირებულება აქვთ და ცივილიზებული მსოფლიოს თეატრებს შორის ერთ-ერთი პირველი ადგილი

უკავიათ. ამ თეატრებში თავმოყრილია ხალხიდან გამოსული პირველი კლასის ყველა ტალანტი, და მათი მოღვაწეობა განუყრელადაა დაკავშირებული მთელი გარემომცველი კოლექტივის მოღვაწეობასთან.

მხედველობაში მაქვს სახალხო\* თეატრის მოსკოვის ასოციაცია. ესე იგი, დიდი და მცირე სახელმწიფო თეატრები და სამხატვრო თეატრი, რომელმაც ახლა წარმოადგინა განცხადება და გამოთქვა სურვილი გადაიქცეს სახელმწიფო თეატრად.

საბჭოთა ხელისუფლება, რომელმაც მიზნად დაისახა ზზიაროს პროლეტარიატი უმაღლეს მხატვრულ მიღწევებს, ვერ დაუშვებს ამ თეატრების დაღუპვას, ისინი კი სწორედ-დაც მთლიანი განადგურების ზღურბლზე დგანან ქვეყნის საერთო ეკონომიკური მდგომარეობის გამო\*.

1919 წლის დეკემბერში განათლების სახალხო კომისარიატის ცენტრალურმა თეატრალურმა კომიტეტმა (ცენტროტეატრ), რომელიც შეიქმნა ლენინის მიერ ხელმოწერილი დეკრეტით „თეატრალური საქმის გაერთიანების შესახებ“ „რუსეთში მთელი თეატრალური საქმიანობის მოსაწესრიგებლად“ — მთავრობაში აღძრა შუამდგომლობა „თეატრის მუშაკებისთვის სასურსათო და სხვა გასაჭირის შესწავლუქების“ ღონისძიებათა შესახებ. პროექტი შედგენილი იყო ისე, რომ მასში სულაც არ იყო გათვალისწინებული ქვეყნის სასურსათო მდგომარეობა, ის, რომ განსაკუთრებით მძიმე სამუშაოზე დასაქმებული მუშეებიც კი დღეში ორმოცდაათ გრამ პურს იღებდნენ. მცირე სახალხო კომისართა საბჭომ უარყო ეს შუამდგომლობა.

როგორც ლენინარსკი 1920 წლის 2 თებერვლის ცენტროტეატრის სხდომაზე იტყობინებოდა „ვ. ი. ლენინთან ე. კ. მალინოვსკაიას (დიდი თეატრის დირექციის წევრი, შემდეგ კი — დირექტორი, ს. დ.) პირადი საუბრის შემდეგ სახალხო კომისართა დიდმა საბჭომ დაავალა მას, ლენინარსკის, შეეტანა ახალი წინადადება თეატრალურ მოღვაწეთა მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად. მხოლოდ იმ კოლექტივებისა, რომელთა შემოქმედება უტყუარ მხატვრულ ღირებულებას წარმოადგენს და რომელთა დაკარგვა აუნახლათურებელი იქნებოდა.“<sup>10</sup>

ლენინის წინადადების განვიტარებულ ლენინარსკის მიერ შედგენილი ეს მოხსენება.

კონკრეტულ პრობლემებში, რომლებიც სასწრაფო გადაწყვეტას საჭიროებდა, იყო სწორედ სამხატვრო თეატრისთვის უფრო ფართო სახელმწიფო დახმარების აღმოჩენაც. საქმე იმაშია, რომ მხატი თეატრების ნაციონალიზაციის შედეგად შევიდა ე. წ. ავტონომიური თეატრების მალაი ჯგუფის, შემდგომ აკადემიური რომ ეწოდათ, შემადგენლობაში. ორგანიზაციული და სამეურნეო ხაზით იგი კოოპერატიული „ამხანაგობის“ უფლებებით არსებობდა. ეს გამოწვეული იყო თავად თეატრის დაინებული მოთხოვნით, რადგან ეწინოდა „მთლიანად სახელმწიფოდ, არ გადაექციათ.

ჯერ კიდევ 1919 წლის მაისის დასაწყისში, როდესაც ფართოდ იხილებოდა თეატრების მოსალოდნელი ნაციონალიზაციის საკითხი, ნეკი როვიჩი-დანჩენკომ თეატრის სახელით წერილით მიმართა ლენინარსკის. იგი ეხებოდა საერთოდ სხვა თეატრების ნაციონალიზაციის მიზანშეწონილობას, ეს მხოლოდ სამხატვრო თეატრის მიმართ მიიჩნდა მას შეუძლებლად.

ნემიროვიჩი-დანჩენკო, აღნიშნავდა რა, რომ ცარიზმის დროს თეატრმა გადაჭრით უარყო წინადადება სახელმწიფოდ გადაქცევისა და სუბსიდიის მიღებისა, გაცუებული კითხულობდა: „სწორედ ახლა, როცა, როგორც ჩანს, ხელოვნებას ბოლოს და ბოლოს ეძლევა საშუალება თავისუფლად სუნთქვისა, როცა თანამედროვე მთავრობა თეატრალურ ხელოვნებას უდიდეს ყურადღებას უთმობს და ზრუნავს მის აყვავებაზე, რატომ უნდა დაედოს სამხატვრო თეატრს რაღაც ბორკილები?“ იგი ეკვს გამოთქვამდა, რომ „თავისუფლების შეზღუდვა ფრთებს შეუკვეცავდა თეატრს და იმოქმედებდა კოლექტივის მხატვრულ შესაძლებლობებზე“. ნემიროვიჩი-დანჩენკო ხატავდა თეატრის ნგრევის პირქუშ სურათს მისი „გასახელმწიფოებრობის“ შემთხვევაში.

იმევე 1919 წლის გაზაფხულზე, როცა ეს ძლეღვარე წერილი გაიგზავნა განსახკომში, ვლადიმერ ილიჩს თავის ერთ-ერთ გამოსვლაში მოყავდა მსგავსი მაგალითი სრულიად სხვა სფეროდან:

„ვინც სოფელს იცნობს, მან კარგად უწ-

\* შეცდომაა, უნდა იყოს — აკადემიური — ს. დ.



ყის, რომ 30 წლის წინათ სოფელში ბევრ ისეთ მოხუცს შეხვდებოდი, რომლებიც ამბობდნენ: ბატონყმობა უკეთესი იყო, წესრიგიც უფრო მეტი იყო, სიმკაცრეც, დედაკაცებს მდიდრულად არ ეცვათო. უსპენსკის, რომელსაც ძეგლს ვუდგამთ, როგორც გლეხთა ცხოვრების აღმწერ ერთ-ერთ საუკეთესო მწერალს, 80-იანი წლების აღწერილობაში ხშირად მოპყავს იმის მაგალითები, რომ ნამდვილად კეთილსინდისიერი გლეხკაცები ან უბრალოდ მოხუცები როგორ ლაპრაკობენ ბატონყმობის უპირატესობაზე. როცა ძველი საზოგადოებრივი წესები ირღვევა, ყველა ადამიანის ცნობიერებიდან ერთბაშად როდი ხდება მისი ამოძირკვა“.

ლენინის ეს შეხსენება ძველი საზოგადოებრივი წყობილების გადმონათობის შესახებ ადამიანთა შეგნებაში გარკვეულწილად შეიძლება გავრცელდეს აგრეთვე „ქეშმარაბად კეთილსინდისიერ მოხუცებზე“ მხატვრული ინტელიგენციის წრიდან. ისინი შიშს გამოთქვამდნენ, რომ მათი პირშმო თეატრი ორგანულად და სრულად შევიდოდა სახელმწიფო თეატრების სისტემაში. ილტვოდნენ უკვე ნაჩვენები, თუმცა დრომოქმული ნახევრადკერძო, „კოოპერატიული“ ორგანიზაციული ფორმისაკენ. ხალხის ძალაუფლების მიერ თეატრების ნაციონალიზაცია მექანიკურად ემსგავსებოდა სიმპერატორო თეატრების გულგრილ-ბიუროკრატიულ მანქანას... ყოველივე ეს თავის კვალს აჩნევდა ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, სტანისლავსკისა და მთლიანად მხატვის „უხუცესთა საბჭოს“ დამოკიდებულებას თეატრის შესაძლო ნაციონალიზაციისადმი.

და აქაც, ისევე როგორც სამხატვრო თეატრისათვის სახელმწიფო დახმარების გაწევის საკითხში, ქვეყნის ვეება თეატრალური მანქანის საბჭოთა რელსებზე გადაყვანასთან დაკავშირებულ პრობლემათა კომპლექსში კვლავ გამოჩნდა კულტურულ მშენებლობაში ლენინური ხაზის შორსმკვრეტელობა.

მხოლოდ ოქტომბრის რევოლუციიდან წლის შემდეგ იქნა მიღებული გადაწყვეტილება „თეატრალური საქმის გაერთიანების“ შესახებ — ამ დეკრეტის მომზადებასა და განხილვაში მაქსიმალური სიფრთხილე იქნა გამოჩენილი. გულდასმით იქნა შესწავლილი დადებითი და უარყოფითი მოსაზრებები. სახკომსაბჭომ ლენინის თავმჯდომარეობით ორჯერ დაუბრუნა დეკრეტის პროექტი განსახკომს საბოლოო დასამუშავებლად.

უნდა გაეთვალისწინებინათ ყველა წინადადება. ზოგიერთი თეატრალური მოღვაწე ეპეობდა, რომ შეიხლუდებოდა „შემოქმედებითი თავისუფლება“, მთელი რიგი საბჭოთა და პარტიული მუშაკები აფრთხილებდნენ, რომ თეატრების ნაციონალიზაცია მძიმე ტვირთად დააწევბოდა უკიდურესად მცირე სახელმწიფო ბიუჯეტს.

ლენინის მიერ 1919 წლის 26 ავისტოს ხელმოწერილ დეკრეტში განსაზღვრული იყო გასაერთიანებელი თეატრების დიფერენციაციის საერთო პრინციპები. ცენტროტეატრის ერთ-ერთ უახლოეს სხდომაზე გადაწყვეტილება დამტკიცდა:

„მოსკოვის სამხატვრო თეატრის განსაკუთრებული საერთო-კულტურული დამსახურების გამო, რამაც ხელი შეუწყო თეატრალური ხელოვნების მთელი სტიქიის განახლებასა და შეუხელებელ გაღრმავებას, მიზანშეწონილად იქნას მიჩნეული მისი ავტონომია. ავტონომია გავრცელდეს აგრეთვე მხატვის შემადგენლობაში ორგანულად შემავალ სტუდიებზე.“

მხატვი, ენიჭებოდა რა ავტონომიური სახელმწიფო თეატრების ყველა უფლება და უპირატესობა, ამასთან ინარჩუნებდა იმ ორგანიზაციულ-სამეურნეო დამოუკიდებლობას, რითაც ადრე სარგებლობდა. ძველებურად „კოოპერატიულად“ რჩებოდა.

თავად ცხოვრებას, მოვლენათა ლოგიკას თეატრი უნდა მიეყვანა მუშაობის ჩვეულა ფორმების შეცვლის აუცილებლობამდე. ასეც მოხდა, გაივლის კიდევ რამდენიმე თვე და



თეატრი, ყოველგვარი „ზემოდან დაწოლის“ გარეშე დარწმუნდება, რომ ძველებურად არსებობა შეუძლებელია. „მოლიანად სახელმწიფოდ“ გახდომის შემთხვევაში, იგი არათუ არ დაკარგავს რაიმეს თავისი შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის თვალსაზრისით, არამედ შეიძენს კიდევ ერთადერთ რეალურ პერსპექტივას შემოქმედებითი აღმავლობისათვის.

სწორედ თითქოს ჩინებულად აწყობილ თეატრალურ მექანიზმში მომხდარი ეს განხეთქილება დააჩნდა „ფსკერზე“-ს იმ წარმოდგენას, რომელიც ვლადიმერ ილიჩმა ნახა. ყველაფერი ეს ერთმანეთთან კავშირში იყო. მაშინ ლენინის სიტყვამ გადაჭრა საკითხი, რაზედაც დამოკიდებული იყო „რუსული სამხატვრო თეატრის“ შემდგომი არსებობა.

სწორედ ამ პერიოდზე ლაპარაკობდა ლუნაჩარსკი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დარსების ოცდაათი წლის ზეიმზე.

მიუხედავად იმისა, რომ თეატრმა განახორციელა ისეთი დადგმა, როგორც იყო „ჯავნოსანი 14-69“, მაშინაც, იუბილეს დღეებში, ჯერ კიდევ გაისმოდა საემპოო ხმები: თავისი ისტორიული დამსახურებისა და ღირსებების მიუხედავად, ხომ არ რჩება სამხატვრო თეატრი „უცხო“ სოციალისტური კულტურისათვის? შესაძლოა, იგი მხოლოდ სამუზეუმო რარიტეტია, რომლისგანაც უაზრობაა რაიმე ახლის, ცოცხალის, ქმედითის მოთხოვნა?

ლუნაჩარსკი მტკიცედ უარყოფდა მსგავს მოსაზრებებს:

„ჩვენ რადიკალურად ვუპირისპირდებით ასეთ თვალსაზრისს და სხვათა შორის ვიტყვი, რომ ამ თვალსაზრისს არ ეთანხმებოდა ვლადიმერ ილიჩიც — ძალიან კარგად მახსოვს ის დღე და საათი, როცა მე დავრწმუნდი, რომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, როგორც კერძო წარმოება, ვერ იარსებებს და იგი სახელმწიფო თეატრად უნდა გადაკეთდეს. ამის გადაწყვეტა, რასაკვირველია სპეციალური მოხსენებისა და ლენინის

მოწონების გარეშე არ შემძლო. მე განცხადებით მიემართე მხატვისთვის დახმარების გაწევის, მისი დაცვის და შედარებით მყუდრო ნავსაყუდელში მისი შეყვანის აუცილებლობის შესახებ. და ვლადიმერ ილიჩი, რომელსაც არ უნდა გაკვირებოდა, პის დირექტივას რომ ვითხოვდი — მაინც გაკვირვებული დარჩა:

„სხვაგვარად როგორ შეიძლება? თუ არა: თეატრი, რომელიც, რაღაც არ უნდა დავგვიდეს, უნდა გავათავისუფლოთ ძველისაგან და შევინარჩუნოთ, ასეთი თეატრი, რასაკვირველია, სამხატვრო თეატრია“.<sup>12</sup>

**შ ე ნ ი შ ვ ე ბ ი :**

- <sup>1</sup> Крупская Н. К. О Ленине, с. 86, 95.
- <sup>2</sup> Воспоминания о В. И. Ленине в 5-ти т., т. I
- <sup>3</sup> Лившиц Л. Как само искусство — «Нов мир», 1964, № 5, с. 239.
- <sup>4</sup> იხ. Немирович-Данченко Вл. И. Статьи, Речи, Беседы. Письма, с. 137; Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 286.
- <sup>5</sup> Бялик Б. Горький — драматург. М., «Сов. писатель», 1962, с. 103—104.
- <sup>6</sup> Дневник спектаклей МХАТ за сезон 1919—1920 гг., запись от 25 декабря 1919 г., Архив Музея МХАТ.
- <sup>7</sup> Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма, М., «Искусство», 1953, с. 274—275.
- <sup>8</sup> Горький М., Собр. соч., т. 28, с. 279.
- <sup>9</sup> Рорький М. Собр. соч., т. 26, с. 426.
- <sup>10</sup> «Вестн. театра», 1920, № 52, с. 13.
- <sup>11</sup> Протокол заседания Центротeatра 17 ноября 1919 г., «Вестн. театра», 1919, № 43, с. 9.
- <sup>12</sup> ა. ვ. ლუნაჩარსკის მოხსენება მხატვის 30 წლის ზეიმზე 1928 წ. ციტირებულია 27 ოქტომბრის საიუბილეო სხდომის სტენოგრაფის მიხედვით. ინახება მხატის მუზეუმის არქივში. ნაწილობრივ გამოქვეყნებულია წიგნში Художественный театр в советскую эпоху. Материалы и документы. М. «Искусство». 1962. გვ. 36—37.



# ერთი ტენდენციის გაბატონება=ერთუროვნა

## თ ე ა ტ რ ს

ჯაბა იოსელიანი

ეკვიპირი თეატრის ზოგიერთი მონაპოვ-რის შესისხლხორცებამ თანამედროვე თეატრ-ში ისე არ უნდა წარმოგვიდგინოს საჭმე, გინდაც იგი სრულიად განსხვავებულ ესთე-ტიკურ შეხედულებებს ემყარება. თვით ბერტოლდ ბრეჰტის ცდამ, თავი მოეყარა თავის მოსაზრებებისათვის და ერთ, მწყობრ დოქტრინად ჩამოეყალიბებინა, სხვა არაფერი მოიტანა, თუ არა იმ მეთოდის რაციონალი-ზაცია, რომელსაც იგი იყენებდა პრაქტიკა-ში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მისი დებულე-ბები არ არიან დაზღვეული აპოლოგტიკა-ში ხარვეზებისაგან. თანამედროვე თეატრის თეორეტიკოსები ხშირად დროშად იყენებენ ბრეჰტის მიერ ხელაღებით გამოცხადებულ „განდგომას მშვენიერების კულტთან“ და ავანგარდისტული თეატრის ექსპერიმენტებს თეორიულ ასპექტში არაარისტოტელურ, „არამიმეტურ ესთეტიკის“ განსწავლულო-ბას მიაწერენ.

60-70-იანი წლების დასაველეთ ევროპისა და ამერიკის მემარცხენე თეატრები: „პროტეს-ტის თეატრი“, „კონტრკულტურის თეატრი“, „არავერბალური თეატრი“, „ოპენ-თეატრი“ და სხვა ავანგარდისტული თეატრები ასე თუ ისე ბ. ბრეჰტის ესთეტიკურ შეხედულე-ბათა დესტრუქტიულ დებულებებიდან იღებ-დნენ ამოსავალს, რომლებიც ახალი თეატ-რის, ახალი კულტურის, ახალი ადამიანის, ბუნებასთან ბრძოლის, მისი გადაკეთების და ტრადიციული თეატრის დანგრევის ლოზუნ-გებით იზიდავდა ახალგაზრდობის ყურად-ღებას.

უკვე ტრუზიზმად არის ქცეული მტკიცება იმისა, რომ ბრეჰტის თეატრალური პრაქტიკა და მისი თეორია წინააღმდეგობაში იმყო-ფებოდა. მე კი ვფიქრობ, რომ თვით მისი თეორიაა ტენდენციურობითა და წინააღმდე-გობით სავსე. დესტრუქტიული მიდგომა, რაც თეატრისადმი მისი თეორიის კრიტიკულ და-მოკიდებულებაში გამოიხატება, ფილოსოფი-ურ-სოციალური კატეგორიების გადმოტა-ნაა ესთეტიკისა და კერძოდ, თეატრალური ხე-ლოვნების სპეციფიკურ სფეროში, რაც მას 10-20-იანი წლების საბჭოთა ვულგარიზატო-რებთან აახლოვებს. (პროლეტარული თეატ-რი, პროლეტკულტი და სხვ.) არაარისტო-ტელური ანუ არამიმეტური თეატრი, რო-გორც არაეკლიდური გეომეტრიის წაბაძ-ვით დაარქვა თავის ექსპერიმენტებს ავანგარ-დმა. უმთავრესად არისტოტელეს დებულების — „მიმეზის — კათარზისის“ წინააღმდეგ არის მიმართული, რაც უპირველესად ეხება მსახიობის გარდასახვის პრობლემას.

მსახიობის გარდასახვის პრინციპული მი-უღებლობა ხან გაუგებრობის შედეგია, ხან კი დილეტანტიზმის კადნიერი თვითდაჭერე-ბულობით შეიძლება აიხსნას. არისტოტელეს პოეტიკის ზემოაღნიშნული დებულება კა-თარზისისა და მიმეზისის შესახებ, სულ ახალ და ახალ მეცნიერულ აღიარებას კპოვებს. სულ უფრო და უფრო მტკიცდება ის აზრი, რომ კათარზისი ერთნიშნა განწმენდის ცნე-ბა ან სქოლასტიკური ტერმინი კი არ არის. არამედ გულისხმობს ტრაგიკული აფექტის თანავგრძნობას, დრამატული ნაწარმოების

\* დისკუსია. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 6, 1987.



გმირთან იდენტიფიკაციას, ან ფასინაციას. გარდაახვას, სულიერ პროექციას, დაჯერებას, გამოტირებას, განთავისუფლებას და განწმენდასაც.

XIX საუკუნის ინგლისელი ფილოლოგის ბუტჩერის მიერ არისტოტელეს „პოეტიკის“ განსჯამ, რომ არისტოტელეს ტერმინი „მიმეზისი“ არის ცნება ხელოვნების მიერ ბუნების ასახვის შესახებ, ახალ ნიადაგზე დაყენა ბუნების მიმსგავსების პრობლემა. ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ამ ტერმინის კლასიციკური, პირდაპირი გაგების ნაცვლად „მიმეზისი“ იდეალურის მიღწევის საშუალებად და არა მიზნად გამოაცხადა. ამან კი მხატვრული სინამდვილისადმი გარკვეული დამოკიდებულება მოიტანა: შემოქმედებაში სუბიექტური მომენტის აქტიური როლი შეიწყნარა. ახლა აღარავის ეჭვს არ იწვევს ის, რომ ბერძნული სიტყვა „მიმეზისი“ უფრო ფართო ცნებას შეიცავს, ვიდრე უბრალო მიბაძვა. იგი შეიცავს პოეზიას, შესწავლას, ზმას, შემოქმედებას, სახიერ წარმოდგენას. თვით არისტოტელე მიბაძვას ადამიანის თანდაყოლილ ჩვეულებად ასახელებს. პრიმიტიული გაგებაა, როცა მიაჩნიათ, თუკი მხატვარი მთას ნატურიდან იხატავს, ეს მიბაძვაა და თუკი თავისი შინაგანი სამყაროს პროექტირებას ახდენს — ეს არ არის მიბაძვა. აქ საქმე გვაქვს მიდგომის სხვაობასთან და არა ბაძვასა და ანტიბაძვასთან. „უკიდურეს აბსტრაქციონისტს არ სურს ხის დახატვა, რამეთუ მან არ იცის, რომ ამ გადახლართულ ტოტებს შორის ვერაფერს დახატავს საკუთარი გულის სანუკვარი მოძრაობის გარდა, თმცა მხატვარ ნატურალისტსაც შესაძლოა დააიწყდეს.“ — ამბობს ბაზენი.

მაყურებელს ყველაფერი ღიად ვაჩვენოთ და ხშირად შევახსენოთ, რომ ეს ნამდვილი ცხოვრება კი არა, თეატრია — ამტიკებს ევრეთწოდებული „შეუნიღბავი თეატრი“. მაგრამ რომელ ჰკუთხოვოფელ მაყურებელს ეპარება ამაში ეჭვი? რაც უნდა შთაბეჭდილებიანი და მიამიტი იყოს მაყურებელი, სპექტაკლის მსვლელობისას ისიც აქტიორივით გაორებულია: მაყურებლადაც რჩება და ამავე დროს თანაღმობასაც განიცდის, იჭერებს და სულ ახსოვს, რომ ეს სინამდვილე არ არის. უილუზიოდ არ არსებობს ხელოვნება.

რაც არ უნდა სწრაფად და კონტრასტულად იცვლებოდეს სცენური ვითარება და განყენებულ მოვლენებს ეხებოდეს, მისთვის, რომ ყველაფერი ეს გაიაზროს და წარმოიდგინოს მაყურებელმა, არის თუ არა საჭირო პლასტიკით, სიტყვით, სიმღერით, ან სცენოგრაფიული ტრიუკით? და თუ არა, მაშინ მაყურებელთან ესთეტიკური კონტაქტი დაკარგულია და ხელოვნება შეწყვეტს არსებობას. „გაუცხოების ეფექტის“ მაგალითის მოყვანისას, სადაც უშუალოდ ქუჩის შემთხვევა კი არ არის ნაჩვენები, არამედ კატასტროფის მოწმე ყველა კატასტროფის შესახებ, ბრეჰტი წერს: „ჩვენს მთხრობელს სრულიად არ ესაჭიროება მიბაძვის ყველაფერს პერსონაჟთა ქცევაში. ის ბაძავს მხოლოდ ზოგიერთ რამეს (ხაზი ჩემია — ჯ. ი.) სწორედ იმდენს, რამდენიც საჭიროა ნათელი სურათის შექმნისათვის“. — თუკი უაყოფილია გარდასახვა, რატომღა ბაძავს? იგი არა ჰქმნის ილუზიას, მაშ რა საჭიროა ბაძვა და თუ ბაძავს, განა არ გარდაისახება?

ბრეჰტის აზრით — მსახიობმა, როლზე მუშაობის დროს, ნაწარმოების ტექსტის შინაარსი ეჭვის ქვეშ უნდა დააყენოს და დაუპირისპიროს თავის შეხედულებებს, შემდეგ ყველაფერი ეს დაფიქსირებული უნდა წარმოადგინოს სცენაზე. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ უბადრუკი კომედიების მეტს ვერაფერს მივიღებდით. მაგალითად, ი. უჩინევილი კარგად თამაშობდა სოკრატეს როლს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე და არა მგონია მომგებიან მდგომარეობაში აღმოჩენილიყო, რომ საკუთარი მსჯელობით დაპირისპირებოდა სოკრატისეულ ან პლატონისეულ ტექსტს და ეს საჯაროდ გაეთამაშებინა.

თუ აქტიორი თამაშობს არა როლს, არამედ როლთან მის დამოკიდებულებას, მასაც — ამ დამოკიდებულებასაც ხომ ესაჭიროება თამაში? და თუ არა, თუ ეს ემპირიულად ხდება, მაშინ თავმოწონებული აბსტრაქცია ნატურალისტურზე ნატურალისტური ყოფილა. შეხედულება, რომ მსახიობის როლთან დამოკიდებულების გამოხატვა ბრეჰტის თეატრის რაღაც ახალი მიგნებაა საშემსრულებლო ხელოვნებაში, არ შეესაბამება სინამდვილეს. შორს რომ არ წვაიდეთ, როლისადმი მოქალაქეობრივ პოზიციას სტანისლავსკი „ზეამოყანას“ უწოდებდა. განა ყველა კარგად შესრულებული როლი მსახიობის დამოკიდებულების გარეშე იქმნება? ვინ იტყვის, რომ



ს. ზაქარიასის ჯარისკაცის მამა მისი ამ როლთან დამოკიდებულების გარეშე წარმოსახული, ან რ. ჩხიკვაძის ქოსიკო (კინჭრაქა), ან ერ. მანჯგალაძის ზიმზიმოვი („პეპო“); თუგინდ ლაუტონის მიერ შექმნილი გალილეი — თუკი იგი, ასე ვთქვათ, მთლიან გარდასახვას მიალწევდა, რატომ ჰგონია ბრეტს, რომ „ველარ მოიტანდა თავის საკუთარ შეხედულებებსა და გრძნობებს?“ განა გალილეის ეს სახე ლაუტონის წარმოდგენის, მისი როლთან დამოკიდებულების ნაყოფი არ იქნებოდა? აქტიორის მიერ როლის ინტერპრეტაცია არის მისი დამოკიდებულება ამ როლისადმი, და ვუკვობ, ამას სცენაზე ცალკე აღნიშვნა ესაჭიროებოდა. და თუ ესაჭიროება, აი, სწორედ ამას ჰქვია ილუსტრაცია, რისაც ასე ეწინააღმდეგება ავანგარდისტებს. დამოკიდებულება — მხატვრული სახის შაორგანიზებელია, „როლთან თავისი დამოკიდებულებით მსახიობმა უხეში სცენური სიყალბე უნდა აქციოს დახვეწილ სინამდვილედ“ — ამბობდა სტანისლავსკი. ვფიქრობ, ამ შეხედულებას ბრეტტი თავის რეჟისორულ პრაქტიკაში მეტწილად იყენებდა.

„75 წლისამ გავიგე, როგორ უნდა დაიხატოს ხის ტოტი, ეს რომ შევძლო, 130 წელი უნდა ვიცოცხლო“ — წერს ხოუსაი.

რაოდენ ბუნდოვანიც არ უნდა იყოს ჯ. ჯოისის შემოქმედებითი მანერა — „ერთიანი ნაკადის პრინციპი“, მის „ულისეს“ შეიძლება ცხოვრების „მხატვრული ენცეფალოგრამა“ დაეარქვათ. ეგრეთ წოდებული „ერთიანი ნაკადის“ მიმდევართა (თ. ვულფის „დედამიწის აბლაბუდა“, ვ. ნაბოკოვის „სიკვდილით დასჯაზე მიწვევა“), რომანები თითქოსდა ხასიათების ლოგიკისა და ფსიქოლოგიური დახასიათების უგულვებელყოფით არიან დაწერილი, მაგრამ მოქმედებაში განვითარებული ყოველი სახე ფსიქოლოგიურად გამოწვეული ცნობიერ და არაცნობიერ პროცესებს ემყარება და ფსიქიკური წესთაწყესით, საკუთარი ლოგიკით არის გამართლებული. სამუელ ბეკეტის შემოქმედების მკვლევარნი: პროფ. კ. ფლეტჩერი და მწერალი ჯ. სპურლინგი ასე ახასიათებენ პიესას „გოდოს მოლოდინში“: „ამ პიესის ყოველი დადგმის სიკვდილ-სიციოცხლის საკითხი შესაფერ ძალთანმევაში მდგომარეობს“. უნებურად გვახსენდება სტანისლავსკის პრინციპი — „დაეუშვათ რომ“, ურომლისოდაც მოცემული პირობების დაქერება არ მოხლ-

და. მიუხედავად იმისა, რომ ბეკეტის შემოქმედების მკვლევარნი მის თეატრალურ ენად მიიჩნევენ უპირატესად ავტორის თავის თავთან დისკუსიას, ისინი იძულებული არიან აღიარონ, რომ პიესას აქვს მყარი სტრუქტურა, სადაც ყოველ დეტალს აქვს უაღრესად დიდი მნიშვნელობა. მაგალითად, — ამბობენ ისინი, — სულ სხვაა, როცა პოზოს გაძლომის შემდეგ აღმოხდება: „ოპ, აე სჯობს“ და სულ სხვაა, როცა ესტრაგონი პოზოს მიერ გადაგდებულ ძვალს დაავლებს ხელს და იმავე სიტყვებს იმეორებს. ფლეტჩერი და სპურლინგი ამას **ფსიქოლოგიური ქვეტექსტები** ხსნიან.

ავანგარდული თეატრი ვითომც ინტუიციითა და არაცნობიერით ხელმძღვანელობს, როცა ბრეტტი თავისი ახსნა-განმარტებით თეატრის პრინციპით გამოიციხავს ყოველგვარ ინტუიტურს, იდეალურსა და მისტიკურს. ამ მხრივ, დამახასიათებელია „ჰამლეტის“ ბრეტტისეული წაყთხვა, სადაც ჰამლეტი „ბარბაროსულად სისხლისმღვრელი“ და სამშობლოს მოღალატეა. (მცირე ორგანონ თეატრისათვის, გვ. 58).

ასეთ განცხაში განა მარტო ინტუიტური შემოქმედების დაშვებაა შეუწყნარებელი, არამედ ჰუმანიზმისა და მეცნიერულობის პრეტენზიაც, რომელიც ამ თეატრს აქვს.

ბრეტტი „კონვენციონალურ თეატრს“, ე. ი. ტრადიციულ თეატრს ბრალსა სდებს იმაში, რომ ამ თეატრში სპექტაკლის გმირთან იდენტიფიკაციის გზით კათარზისი მიიღწევა; „ემოციებს ყოველთვის სრულიად გარკვეული კლასობრივი საფუძველი აქვს... ემოცია არ შეიძლება იყოს ზოგადადამიანური“ — წერს იგი. ბრეტტი წინააღმდეგია მაყურებლების ესთეტიკურ იდეალში გაერთიანებისა, ესთეტიკური ტკბობისა და განწმენდისა. მას მიაჩნია, რომ მაყურებელთა დარბაზი უნდა გაიყოს კლასობრივი აღქმის პრინციპით. ეს იმას ჰგავს, რომ სამხრეთ აფრიკის ქვეყანაში, დაეუშვათ, პრეტორიაში, თეთრკანიან მაყურებელს იავოსათვის ეთანაგრძნოს და არა ოტელოსათვის ან ზანგებს — კალიბანი-სათვის (შექსპირის „ქარიშხალი“), რახან იგი თეთრკანიან პროსპეროს წინააღმდეგ მოქმედებს. ბრეტტი სპექტაკლში მოვლენების თანმიმდევრობის წინააღმდეგია. მას მოვლენების მიზეზობრივი კავშირის „ჩაბნელებაც“ კი მიაჩნია დასაშვებად: „მოვლენები შესამჩნევად არ უნდა მისდევდნენ ერთმანეთს,

არამედ საჭიროა, რომ ამ მოვლენათა შორის დაიბადოს მსჯელობა (და თუ მიზეზობრივ კავშირთა ჩაბნელებაში ვართ დაინტერესებული, მაშინ ეს გარემოება საკმარისად უნდა იყოს გაუცხოებული). ამრიგად, ფაბულის ცალკეული ნაწილები გულმოდგინედ უნდა დავეუბრავსპიროთ ერთმანეთს“ (გვ. 57). შეგნებულად დაარღვიო თანმიმდევრობა, ჩაბნელო მიზეზობრივი კავშირები, ფაბულის ნაწილები დაუპირისპირო ერთმანეთს და ამ ხელოვნურად შექმნილი დომხალის მერე მეცნიერების იარაღის ამოფარო?

მხატვრულ ნაწარმოებში ერთი მხრივ არაცნობიერის არსებობის აღიარება და მეორე მხრივ ფსიქოლოგიური ასპექტის უარყოფა, გაუგებრობის ნაყოფია, ვინაიდან არაცნობიერის დინებაც ხომ ფსიქოლოგიური პროცესია. ხომ იდგმება „გოდოს მოლოდინში“ ულტრანატურალისტურ სტილშიც, იმიტომ რომ, პერსონაჟების მოქმედება გამოკვეთილი ხასიათების ლიანდაგებზე დგას. რაც არ უნდა აბსტრაქტული ან სიმბოლური იყოს მაღალმხატვრული ნაწარმოები, მას არ შეიძლება ფსიქოლოგიურად გამართული ხერხებში არ ჰქონდეს, ემპირიული სინამდვილის ამა თუ იმ აქსესუარს არ საჭიროებდეს. აპოლინერი თავისი სიურრეალისტური პიესის „ტირესიას კერტების“ პროლოგში წერდა: (თეატრში) „...აუცილებელია დავაბრუნოთ სინამდვილე, მაგრამ ფოტოგრაფიულობის გარეშე. როცა ადამიანს სურს გამოსახოს სეირნობა, სიარული, იგი ჰქმნის ბორბალს, ქრომლიც არ ჰვავს ფეხს“.

მარტოოდნ სიახლე ჯერ კიდევ არ შეიცავს ახალ ესთეტიკურ ფასეულობას თუგინდ იმიტომაც, რომ ჩაიძევა მეტწილად ისევ ძველს ამოატივტივებს. შედარებისას მხოლოდ სიახლისკენ არ უნდა დავაღიროთ თავი. ხომ ცნობილია, რომ მოძველებული რომანტიკული თეატრი ისევ მოწინავე გახდა როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკის“ გამოჩენის შემდეგ, კ. გოლდონის ახლადამკვიდრებულ „ლიტერატურულ თეატრს“ კ. გოცის ფიაბებმა და ძველმა „დელ არტემ“ კულთი ქვა ასროლინა.

ავანგარდისტული თეატრი მრავალ სიახლეს იჩემებს. მას თანამედროვე ცხოვრებით განპირობებული გლობალური პრობლემების ფონზე არ მიაჩნია საინტერესოდ თეატრში ინდივიდუალურის მხატვრული წარმოჩენა. ხასიათების უარყოფის ტენდენცია ახალი არ

არის დრამატურგიაში, ეს გერმანელმა კლასიკოსმა პრესინონსტემა დაიწყო. ჩვენშიც თითქმის 60 წლის წინათ რუსთაველის თეატრში კორპორაცია „დურუჟის“ ახალ მხატვრულ პოზიციას გამოხატავენ დადგმები: ტოლერის „კაცი მასა“, კაიზერის „გაზი“ და ვერფელის „შპიგელმენში“. ამ სპექტაკლებში თეატრი სახეების სქემატურობას კურსივით წარმოადგენდა. კ. მარჯანიშვილმა 1913 წელს „თავისუფალ თეატრში“ ოფენბახის „მშვენიერი ელენე“ დადგა, სადაც მან გამოავლინა ის მხატვრული მსოფლშეგრძნება, რომელიც „ფანტასტიკური რეალიზმის“ სახელით 60 წლის შემდეგ სიახლედ ჩაითვალა მსოფლიო ლიტერატურაში. მარჯანიშვილმა სამი ეპოქა: ანტიკური, ლუდოვიკო XIV და თანამედროვე ერთი მითოსის სიუჟეტური ქარვთი გააერთიანა და ადამიანის ცხოვრების თაურმდევი მოტივებით ერთ ნაწარმოებად წარმოადგინა სცენაზე. ს. ახმეტელის დადგმული სპექტაკლები: „ბერლო ზმანია“ (ს. შანშიაშვილი), „სალომეა“ (ო. უაილდი) პირობითი და სიმბოლური თეატრის სპექტაკლებია. 10-20-30-იანი წლების საბჭოთა თეატრში ფორმის ძიებებს და ახალ მიმდინარეობათა დეკლარაციებს ბოლო არ უჩინდა. გავიხსენოთ მეიერჰოლდის „თეატრალური ოქტომბერი“, მისი დადგმები: 33 ეპიზოდად დაყოფილი გათანამედროვებული ოსტროვსკის „ტყეა“, ხლესტაკოვის მრავალსახეობა („რევიზორი“), სპექტანსაცემელი მსახიობებისათვის, ქაღალდის მთვარე და ნამდვილი ზარბაზნები, ბურთის დარტყმა სცენიდან მაყურებლის დარბაზში, და ვინ მოთვლის, რამდენი სხვა „ყველა ეპოქის საუკეთესო საშუალებათა გამოყენების პრინციპი“. დღეს ამერიკაში რეჟისორი ჯოზეფ ჩაიკინი თუკი უარყოფს სიტყვას, დრამატურგს, 30-იან წლებში უკრაინაში თეატრმა „ბერეზილმა“ ლ. კურბასის მეთაურობით ჯერ „სტრინებს“ (თივის სახურაგებს, ე. ი. ნატურალიზმს) და შემდეგ დრამატურგსაც ბრძოლა გამოუცხადა. ლ. კურბასის „ექსპრესიული რეალიზმის“ სპექტაკლებში ფსიქოლოგიზმი განდევნილი იქნა, როგორც გლობალური პრობლემების გადმოცემის ხელისშემშლელი რუდიმენტი. დიალოგები რეჩიტატივით და სიმღერითაც კი სრულდება. სივრცის დეფორმაციისათვის მსახიობები ვერტიკალურად ეშვებოდნენ სცენაზე თოჯინების თეატრის დეკორაციებში, პარალელურად მოქმედებდნენ (მი-



კიტენკოს „დიქტატორი“). „ლურჯხალათიანების“ „მფრინავი“ დასები, რომლებიც ქარხნებში, მუშათა სასაბჭოებში, ბაღებში და სხვა საჯარო ადგილებში აწყობდნენ იმპროვიზაციულ წარმოდგენებს. განა დიდად განსხვავდებოდნენ ეს დაღვრები 60-70-იანი წლების დასავლეთის მემარცხენე თეატრებისაგან, ჰეპენინგებისაგან, თუგინდ ისეთი პროფესიონალი და ცნობილი ფრანგი დრამატურგისა და რეჟისორის არმან გატის თეატრისაგან, რომელიც ქარხნებში, მაღაზიებში, სპორტულ დარბაზებში გამოდის სპექტაკლებით და უარს ამბობს დეკორაციასზე, ან ავანგარდისტული თეატრის „ბრედ ენდ პაპის“ რეჟისორის — შუმანის შეხედულებებისაგან, რომლის აზრითაც — ტრადიციული თეატრის შენობაში კი არ უნდა ეწყობოდეს წარმოდგენა, სადაც მასურებელი პასიურად არის განწყობილი, არამედ „მისივე ტერიტორიაზე“ — ქუჩაში, ბაღში და როცა მაგალითად, მასურებელს, თხოვენ წამოიღოს დროშა, ან გატეხოს პური, იგი პასიურიდან აქტიურ მასურებლად იქცევათ.

ოციან წლებში რუსეთში ფორეგერი თავის თეატრალურ სახელსონოში დრამის მუზიკპოლიზირებას ახდენდა. ა. ტაიროვი „კამერულ თეატრში“ მუსიკითა და პლასტიკით გამორჩეულ სპექტაკლებს დგამდა. მ. ტერშენკის უკრაინაში სალიანგო (მასიური) სცენები თავის სპექტაკლებში გადმოცემული ჰქონდა ხან მანქანური რიტმით, ხან დუქნის რიტმით და ხან კრებების რიტმით. — აგერ უკვე 20 წელია მოსკოვის „ტაგანკის თეატრი“ სტანისლავსკის, მეიერჰოლდის და ბრეჰტის მეთოდების სინთეზის სახელით გამოდის. ასე რომ, ახალი ავანგარდი არც ისე ახალი ყოფილა.

როცა საბჭოთა თეატრმცოდნეობაში ბრეჰტის ეპიკურ თეატრზე მსჯელობენ, იქვე მოიხსენიებენ მეიერჰოლდსა და ეს ვასაგებიცაა. ბრეჰტის თეატრმა პისკატორის პოლიტიკური თეატრის გარდა, ბევრი რამ გადაიღო მეიერჰოლდის თეატრიდან. რეალისტურ მეთოდზე დაკანონებულ დიდ ავტორიტეტს — „სამხატვრო თეატრს“ პირველმა მეიერჰოლდმა შეუტია. მან თეატრი-სამლოცველო თეატრ-ბალაგანად გადააქცია. მიუხედავად ასეთი პოლარული განსხვავებისა, როგორც ს. ეიზენშტეინი აღნიშნავდა, სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის თეატრალური პრაქტიკა არ იყო ცალმხრივი, ისინი იყენებდნენ ერ-

თიმოროს მიღწევებს. კ. სტანისლავსკისა და ბ. ბრეჰტის მსგავსება-განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ პირველის საუბელურად და მეორეს საბედნიეროდ, ვერც ერთმა ვერ მოახერხა თავის თეორიულ ნაზარეთა სრული განხორციელება. ბრეჰტის ზოგიერთი დებულება ან ტაგტალოგიაა, ან იგივე შეხედულებათა უნებური მტკიცება, რასაც თითქოსდა უნდა ებრძოდეს. მაგალითად, იგი წერს, რომ თეატრალურმა კოლექტივმა კი არ უნდა შექმნას „ხელოვნების საერთო — განზოგადებული ნაწარმოები, რომელშიაც ყოველი მათგანი შეწყვეტდა დამოუკიდებელ არსებობას (?) და დიკარგებოდა (?)“, არამედ მსახიობის ხელოვნებასთან ერთად თითოეულმა საკუთარი გზით უნდა გადაქრას ერთი საერთო ამოცანა (ხაზი ჩემია—ჯ. ი.), ხოლო მათი ურთიერთმოქმედება ურთიერთგამაუცხოებელია“ (გვ. 63). ვანა „ერთი საერთო ამოცანით“ შექმნილი ნაწარმოები სხვა რამ არის, ვიდრე ხელოვნების საერთო განზოგადებული ნაწარმოების შექმნა?! დაეკვირდეთ ოპონენტებისადმი ბრეჰტის პასუხ-არგუმენტს: „მხოლოდ თანამედროვე დრამის მოწინააღმდეგენი და „დრამის მარადიული კანონების“ დამცველნი ამტკიცებენ, რომ თანამედროვე თეატრის მიერ გაიგივების აქტის უარყოფა ემოციებზე უარის თქმას ნიშნავს. სინამდვილეში თანამედროვე თეატრმა ბოლო მოუღო მხოლოდ გაცვეთილ, მოძველებულ, სუბიექტივისტურ გრძნობათა სამყაროს და გზა გაუხსნა ახალი ეპოქის განახლებულ, მრავალმხრივ, სოციალურად აქტიურ ემოციებს“\* (ხაზი ჩემია—ჯ. ი.). ეს ხომ რიტორიკაა? რომელ გაცვეთილ გრძნობებზეა ლაპარაკი — სიყვარულზე, თანაგრძნობაზე? რა არის „სუბიექტივისტური გრძნობათა სამყარო“? თუ რამ არსებობს ამ ქვეყნად, სუბიექტივისტური ეს გრძნობებია. ანდა რას ნიშნავს „სოციალურად აქტიური ემოციები, განახლებული ეპოქა“? ეს ხომ ლიტონი სიტყვების კრებულია?! ბრეჰტი თავის დეკლარაციებში არისტოტელეს ესთეტიკას უპირისპირდება და ამავე დროს ნაწარმოების ფაბულას „თეატრალური წარმოდგენის გულად“ მიიჩნევს, სიტყვა-სიტყვით ისევე, როგორც არისტოტელე.

\* ციტირებულია ზ. პარხალაშვილის წიგნის მიხედვით, ბერტოლდ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი. თბილისი, ხელოვნება, 1986, გვ. 216.





არარისტოტელური თეატრის მთავარ მახასიათებლად, როგორც ითქვა, ბრეჰტი მაყურებლის კლასობრივ დიფერენციაციას ასახელებს. არისტოტელური თეატრის ზემოქმედებას კი სოციალური განსხვავების წაშლელად მიიჩნევენ, რომელიც მაყურებელთა დარბაზს „რადაც ერთგვაროვან კოლექტივად აერთიანებს“. ბრეჰტის პიესები და სპექტაკლები კი სხვაგვარ თეატრალურ პრაქტიკაზე მეტყველებენ. მისი პარაბოლა „მრავალთავიანები და თავწვეტიანები“ დაწერილი იყო იმ მიზნით, რომ კლასობრივი განსხვავება გამოვლენილიყო, ჯერ პიესაში და შემდეგ მაყურებელში (ასეთი დეკლარაციაა პროლოგში). სინამდვილეში კი ნაწარმოებში დემონსტრირებულია ის აზრი, რომ სიხარბე და მომხვეჭელობის წყურვილი (რაც სიტყვამ მოიტანა და ინდივიდუალური თვისებებია) განაპირობებენ ადამიანთა ქცევას. პიესაში ღარიბები არაფრით უკეთესები არ არიან მდიდრებზე. ბრეჰტის თითქოსდა ყველაზე არატრადიციულ ნაწარმოებში — „იმპერიი“ შიში და სილატყვე, ფორტოგრაფიული ყოფითობაა მოხმობილი. სიუჟეტის უქონლობის ფონზე დიდი ოსტატობით შესრულებული ფსიქოლოგიური დიალოგები წარმართავენ მოქმედებას. ბრეჰტი იიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სცენურ სიტყვას: „მსახიობმა გამალებით უნდა უგდოს ყური ხალხის მეტყველებას“. ბრეჰტი იგონებს, თუ როგორ ირგებდნენ პარიზში მისი აქტიორები „სამკროშოანი ოპერის“ დადგმისას კოსტიუმებს. შესამებხარისხოვანი როლის შემსრულებელი მსახიობი, რომელიც სულ 4 წუთს უნდა ყოფილიყო სცენაზე, 2 საათის განმავლობაში ირჩევდა მხოლოდ ქუდს და ამ ძიებაში შეიხზა როლის ისეთი წარსული, რომ სტანისლავსკის შემოქმედებოდა ასეთი დეტალიზირება, თვით ფრანსუა ტალმა მოიხრდა ქუდს კოსტიუმის ამგვარი ისტორიულობის წინაშე. ავიღოთ ბრეჰტის განსჯა იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა გამართლდეს შიგნიდან გალილეის თაღლითობის სცენა მის პიესაში „გალილეის ცხოვრება“. ეს გამართლება ფსიქოლოგიური თეატრის გამოსახველ საშუალებათა მთავარ ბერკეტს ემყარება — მოტივაციას, განწყობას, გარდასახვას?... აკი ყველაფერი ეს დაგმობილიყო არამიმეტური თეატრის მიერ? III ს. (ძვ. წ.) ჩინელი ფილოსოფოსი ჯუან ძი წერდა: „ტენისი ჰელეტას წინააღმდეგობათა

ერთიანობის მოსანახავად იმ დროს, როცა ისინი ისედაც ერთნი არიან, ჰქვია „დილით სამი“. რა არის დილით სამი? ერთ კაცს მაიმუნები ჰყავდა. ერთხელ, როცა მათ რკოებში ურიგებდა, უთხრა: „დილით მოგცემთ ხოლმე სამს, საღამოს — ოთხს“. მაიმუნები საშინლად აღშფოთდნენ. მაშინ კაცმა თქვა კარგით, დილით მოგცემთ ოთხს, საღამოს — სამს! მაიმუნები აღტაცებული დარჩნენ“.

გავიხსენოთ, როგორ წარმოიდგინება იდეალური რეჟისორი: ავტორის, მსახიობის, კომპოზიტორის და სცენოგრაფის ორგანიკის მაძიებელი და თავის შემოქმედებასთან პარმონიულად მათი დამაკავშირებელი — ეს ანბანური ჰეშმარიტებაა, ხოლო მაგარიც ის არის, რომ ეს უსაშველოდ ძნელი პოზიციაა. XX საუკუნეში, რეჟისორის როლის დაუოკებელი ზრდისა და მისი ერთმმართველობის პრაქტიკაში, ყველა რეჟისორი თავისი ნიჭისა, მიდრეკილებისა და საშუალებათა გათვალისწინებით მოქმედებს: უპირატესობას ანიჭებს ან მსახიობსა და ავტორს, ან კომპოზიტორსა და სცენოგრაფს. ავტორისადმი დამოკიდებულება უდავოდ იძლევა რეჟისორის სახეს, მაგრამ რეჟისორი ვერაფრით შეეგუება ვერც ილუსტრატორისა და ვერც ადაპტატორის იარლიყს. არის რეჟისორი, რომელიც ზუსტად მიჰყვება დრამატურგიულ მასალას და მაინც შთაბერავს საკუთარ სულს. მეორე კი — ადარაფერს დატოვებს დრამატურგიული მასალიდან და სულის მაგივრად სცენაზე მექანიკური მოძრაობით უკეთებს იმიტაციას სპექტაკლის სიცოცხლეს.

ბევრთაგან გამტყუნებული აზრი, რომ რეჟისორის თეატრი, რეჟისორული კონცეპტუალიზმი აქტიორის შემოქმედებას ზღუდავს, ისევე როგორც აქტიორის თეატრი — ანსამბლურობას, ორთავე დევს მაგონებს. ორივე ამ საყვედურის მოკვეთისას, ორი სხვა ახალი წყალგამყრელი აზრი იჩენს თავს: ანსამბლურობა დრამატულ თეატრში არ არის მექანიკურ-ტექნიკური მოძრაობის სინქრონული შესრულება, არც მიზანსცენის კომპოზიციურ ნახაზთა ფიზიკური დაკავშირება. არც ის არის შემოქმედების თავისუფლება, რომ პარტნიორთან ორგანული ურთიერთობის ნაცვლად მხოლოდ რეალიკების შინაარსი გაკავშირებდეს სპექტაკლის მთლიანობასთან. ეს პრობლემები თეატრის ძირე-



ული და ძნელი პრობლემებია, რასაც ყოველი ცალკეული თეატრი თავისებურად წყვეტს. ბრეჰტის ეპიკური თეატრის „გაუცხოების ეფექტის“ ერთ-ერთი ასხნა, რასაკვირველია, ხელოვნების დამახასიათებლობას აღნიშნავს: ახალი თვალთ ნაცნობი მოვლენისა თუ საგნის ხედვა, მაგრამ ამ ახალ თვალს ჰქმნის ახლის მხატვრული წარმოჩენა, რაც აუცილებლად შეიცავს ილუზიის მომენტს, გარდასახვისა და თანაგრძნობა-თანაგანცდის საფუძველს, რომელიც აღძრული ინტერესის საკვები და საწვავია.

„გაუცხოების ეფექტი“, ასე ეთქვათ, მოდერნიზებული „დეუს ექს მახინა“, რომელიც ხან, როგორც ეპიზოდის დედაზრი, რაიმე საშუალებით არის ილუსტრირებული, ან რაიმე სანახაობაშია გადაწყვეტილი, ხან როლის ძნელი ადგილებს მიფუნჩეჩების მიზნით არის მოტანილი, ან როგორც უეცარი ზაფრა მყურებელთა ემოციური ვაკუუმის შესავსებად არის გამოხუნული, რაღა თქმა უნდა, სცენური სივრცის შეზღუდულობის უგულებელყოფის, დროის მანიპულაციისა და მსახიობის სუსტი მხარეების მიჩქმალვის საშუალებას იძლევა. ამიტომაც ხელსაყრელია, რომ თანამედროვე რეჟისორი გაბედულად მიმართავდეს სხვადასხვა გამომსახველ საშუალებებს. ამით იგი აღიღრმებს თეატრალური ხელოვნების არსენალს. მაგრამ არ უნდა მიეცეს უპირატესობა თეატრის ერთ რომელიმე კომპონენტს მეორის ხარჯზე, და პირობითობა, რომელსაც ვადაცვლებით მეტოქეობითა და ესპაირობა, ვიდრე საგნობრივად განმტკიცებულ წარმოსახვას, არ უნდა შეიცვალოს დილემანტური განურჩევლობით.

ყოველი სპექტაკლი განსხვავებულ სტილს მოითხოვს. ასევე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ აქტიური თეატრალური ხელოვნების სუბიექტია. კვიჩინა იმისა, რომ თეატრში ყველაფერი რეჟისორის რაღაც განსაკუთრებული სამყაროს საშეინ მასალაა, ტკბილ სიტყვად რომ გადავადნოთ — მიკერძობება. ასეთი საქმიანობა კარგს არავის მოუტანს. უპირველეს ყოვლისა, თვით რეჟისორს, რადგან მოხდება თეატრის თანაშემოქმედთა ინდივიდუალურობის ნიველირება და თეატრალური ხელოვნების პროფანაცია, რაც თავის მხრივ, აპოლოგეტების მეშვეობით გამოძახილს ჰპოვებს თეორიულ სფეროებშიც თუნდაც ისეთი გაუგებარი ცნების შემოტა-

ნით, როგორცაა „არაემპირიული ურთობა“. რა პროცესზეა მინიშნება? თუ ეს ცხოვრებისეულ ურთიერთობას ეხება, მაშ სხვა რა დამოკიდებულებაში არიან ადამიანები ერთმანეთთან? მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ზიზნები“ (თ. ჩხეიძის სატელევიზიო ვიდეოფილმი) ნ. მაგლობლიშვილი — თეიმურაზი, ა. მახარაძე — ჯაყო, ნ. ფაჩუაშვილი — მარგო „ემპირიული“ დამოკიდებულებებით მოქმედებენ, მაგრამ მათ სახეებში ჩაქსოვილი ფსიქოლოგიური ნიუანსების ჯამი განა საკაცობრიო და გარდუვალ პრობლემებს არ წარმოაჩენენ, განა მათი სისხლბორციათი ტიპები არქეტიპულ ფორმულაზე არ მოგვეთხრობენ, ადამიანთა ცხოვრების არსში წვდომით არ ხასიათდებიან?

3. იხსენმა, მაგონი, დოქტორ სტოკმანის პირობით თქვა, რომ საზოგადოებაში ერთი რამ ჰქმნაძირიტება 15 წელიწადამდე ძლებსო: ძეგლმა ბერძენმა ფილოსოფოსმა კი ბერძნული პოლისების პოლიტიკურ ცხოვრებაზე დაკვირვებით დაასკვნა, რომ დემოკრატიისა და დიქტატურის თანმიმდევრული მონაცვლეობა საზოგადოებრივი ცხოვრების ბუნებრივი პროცესიაო. ამდაგვარი კანონზომიერება შემჩნევა თეატრშიც. მე-19 საუკუნის ბოლოს ანტუანის ნატურალისტური თეატრის მსახიობი ლიუნე პო პრეტურ, პირობით და ეკლექტიკურ თეატრს აარსებს პარიზში და ებრძვის რეალისტურ მიმართულებას. მოსკოვის „სამხატვრო თეატრის“ მსახიობი ვს. მეიერჰოლდი XX საუკუნის დასაწყისის მიატოვებს სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რეალისტური თეატრის ბასტიონს და ეგრეთწოდებულ პრინციპულ ეკლექტიზმით დაუპირისპირდება მას. 30-იან წლებში მსოფლიოში ისევ რეალიზმი ბატონდება, 40—50-იან წლებში კი ბრეჰტი. შემდეგ პიტერ ბრუკი და გ. ტოვსტონოვი, დასავლეთში კვლავ კონტრკულტურისტები, აბსურდისტები, ჩვენში კი ი. ლუბიმოვი და რ. სტურუა.

ახლა, 80-იან წლებში დასავლეთ ევროპასა და ამერიკაში უკვე პრაქტიკით არის დამტკიცებული თუ რაოდენ უსაფუძვლო გახლდათ ახალი კულტურის შექმნის პრეტენზია. ეს ეხება ეგრეთწოდებულ არამიმეტურ ესთეტიკასაც. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ამით დამთავრდება თეატრის მემარცხენე



ფრთის ახალი შემოტევა. ალბათ, ერთი ან ორი ათეული წლის შემდეგ ყველაფერი ისევ ახლიდან დატრიალდება. ვფიქრობ, ამ ბუნებრივ პროცესში მთავარი საშუაროება ყოველთვის იყო და იქნება დილექტანტიზმის მოძალეა. და ეს საფრთხე ყოველთვის მემარცხენეებიდან მოდის, ვინაიდან ტრადიციული თეატრის მუშაკი პირველ რიგში პროფესიონალიზმით, კულტურული ტრადიციის ცოდნით გამოირჩევა. ამიტომაც არის იგი ტრადიციონალისტი, როცა ავანგარდისტების დესტრუქციული პოზიცია ნგრევის პრიმატი აღინიშნება. ნგრევაში კი ყველა მარდა: პროფესიონალის, დილექტანტისა და შარლატანის გარჩევა ძნელდება.

რაც უნდა პროგრესული იყოს ტენდენცია, მხოლოდ მისი მხარდაჭერა არ ივარგებს. თეატრში ერთი ტენდენციის გაბატონება ერთფეროვანი თეატრის შექმნას უდრის. ერთფეროვან თეატრს კი, როგორც ლუნაჩარსკი ამბობდა, „მკვდრის ფერი ადევს“. თეატრის რაც მეტი სახეობა იქნება, მით მეტს მოიგებს ყველა. საქმე ის არის, არ გავცალმხრივდეთ და თეატრის რომელიმე სახე გასაქყვეტ ჭიად არ წარმოვიდგინოთ, ან ხელოვნების წესთა-წესების ფესვების ღრღნას არ შეუუდგეთ, გავიხსენოთ, რომ კ. სტანისლავსკიმ და ვს. შეიერჰოლდმა თავისი შემოქმედების სიმწიფისას ერთი-მეორისაკენ იბრუნეს პირი. თვით პიკასო ბოლო წლების საეტაპო ნამუშევრებში (სტრავისკის პორტრეტი, დიაგილევის ბალეტის დეკორაციები) ტრადიციულ ფორმებს დაუბრუნდა. არ უნდა ავრიოთ ტენდენცია ხელოვნების ძირეულ საკითხებთან. არც ერთა სახის თეატრის სტილი და პოეტიკა არ უნდა ავიყვანოთ ზოგად ესთეტიკური თეორიის რანგში. ტენდენციები იცვლებიან, ხელოვნების არსი კი უცვლელია. ყველა შემოქმედი ხელოვნებაში თავის უბანს საზღვრავს, სახლებს აშენებს და სახელს არქმევს, გზა კი ერთია, როგორც მთელი დედამიწა — ერთი ქუჩა.

მხატვრის სახელოსნოში

# სელოვნების მეტყველი ეროვნული ენა

საპარტიზალოს სახელო მხატვრის გოგი თოთიბაძის შემოქმედება კარგადაა ცნობილი. უურნალის ეს ნომერი, აღრინდელ ნამუშევრებთან ერთად, მკითხველებს აცნობს მის რამდენიმე ახალ ნამუშევარს და მხატვრის დიალოგს ხელოვნებათმცოდნე მანანა რეზაქიძესთან.

პატივცემულო გოგი! თქვენ 50-იან წლებში მოსულ მხატვართა თაობას მიეუთვნებოთ. ამ პერიოდში მომხდარ ძვრებზე, ძიებებზე და მონაპოვრებზე უკვე ბევრი ითქვა და დაიწერა. ქართველ მხატვართა შორის თქვენ ერთ-ერთი იმთათგანი ბრძანდებით, ვის შემოქმედებით ჩამოყალიბებაში არ შეიმჩნევა შინაგასიწინაღმდეგობა თუ უოყმანი. შემოქმედებითი მეთოდი, რომელ-



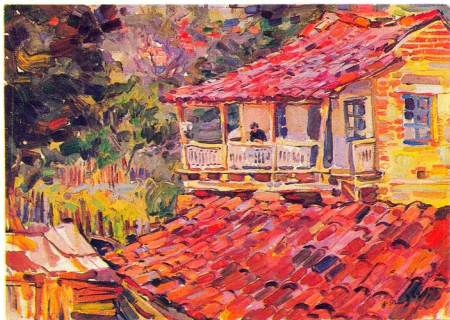
გოგი შანიანი

სოსანა ტატიშვილის პორტრეტი



მელეა ამირანაშვილის პორტრეტი

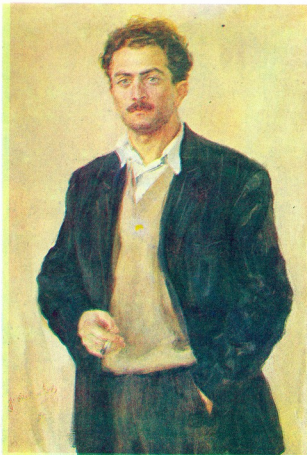
თელავი. კრამიტის სახურავები





ილია ვეკუას პორტრეტი



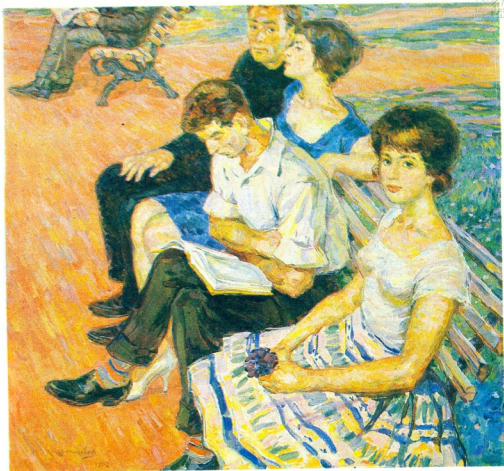


გურამ ახათიანის პორტრეტი



ვანეცია, წვიმა





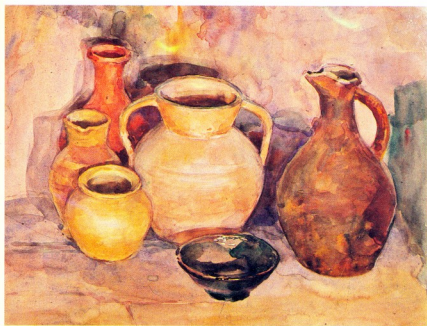
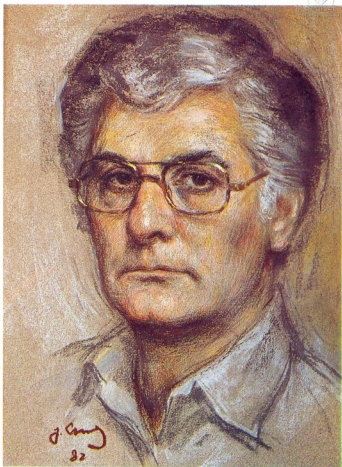
გაზაფხული. სტადიონები

ლივანი და ბეკა





მრავალთავიერი





აქანუბა გურიანი



საც ეფუძნებოდა თქვენი ძიებები სწავლისა და დაოხტატების გზაზე. მთელ შემდგომ პერიოდში, შესაძლებლობას გაძლევდათ გამოგეხატათ საკუთარი სათქმელი. ეს სათქმელი უაღრესად ეროვნულია, ცხოვრების, თანამედროვე სინამდვილის განცდიდან მომდინარე, ამიტომაც ყველასათვის გასაგები და ამაღლებელი. ჭეშმარიტი ხელოვნების სამეტყველო ენა არასოდეს სცილდებოდა ეროვნულ ფარგლებს, და თუმცა ეს ენა საუყუნებით და ეპოქებით განიზომება, იგი მუდამ საყოველთაო იყო.

თავის უკომპრომისო შემოქმედებაში მხატვარი ასახავს იმას, რაც მისთვის ახლობელია და კარგად შესწავლილი, რაც მას ძალიან უყვარს და ინტერესებს, რაზეც ყველაზე მეტს ფიქრობს და ოცნებობს. ამიტომ არის, რომ ყველა მხატვარს თავისი თემა აქვს, თავისი საწყარო. ამ საწყაროს მიმართ თავის დამოკიდებულებას, აზრსა და გრძნობას საკუთარი თვლითა და გულით დანახული სურათებით გამოხატავს.

ხელოვანთა უმრავლესობის ძირითადი თემა სამშობლოა, მშობლიური ხალხი და მისი ჭირვარამია. ერის ცხოვრება, ამ ცხოვრების ავ-კარგი გარკვეული მხატვრული ფორმით ყოველთვის აისახება მხატვრის შემოქმედებაში. მეც ამ შემთხვევაში გამოინაკლისს არ წარმოვადგენ. საქართველო, მისი წარსული, აწმყო და მომავალი ჩემი შთაგონების, შემოქმედების ძირითადი წყაროა.

ქართული ბუნების სილამაზე და მრავალფეროვნება, ქართველი გლეხკაცის სიღარბისლე და საკუთარი ღირსების გრძნობა, ქართველი ქალის სილამაზე და შრომისმოყვარეობა, ვაჟკაცთა



3. თოთიბაძე  
ნახატი სურათისათვის „აწანყება გურიაში“ ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძლის“ დასურათება







ნახტი სურათისათვის „აჩანყება გურიაში“ ვაჟა-ფშაველას „ბატრონის“ დასურათება



თავდადება სამშობლოსათვის, ამ თვისებებს, ალბათ, ყველა ქვეყნის წარმომადგენელი თავის ხალხს მიაწერს, და ეს ასეც იქნება, მაგრამ მე ჩემი მიყვარს და მიმანია, რომ ეს თვისებები ქართული სულის გამობრწყინებაა და ჩემს ერს კემშართად ახასიათებს. აი, ეს არის ჩემი განვლილი, დღევანდელი და მომავალი შემოქმედების ძირითადი თემა.

თქვენ იმთავიდანვე წარმატებით უთავსებდით შემოქმედებითსა და პედაგოგიურ მუშაობას თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. 1972-80 წლებში აკადემიის რექტორიც ბრძანდებოდით. თქვენი ხელმძღვანელობით და თქვენს თვალწინ დაიზარდნენ სხვადასხვა დარგის მხატვართა მთელი თაობები, რომელთა შემოქმედებითი ჩამოყალიბება უკვე ამოუკიდებელ გზაზე გამოსვლისას ხდება. მაგრამ თითოეულის ინდივიდუალური მონაცემები მაინც სწავლის პერიოდში ვლინდება ხოლმე. რას გვეტყვით მოსწავლის-სტუდენტისა და შემდეგ კი პროფესიონალის ხელოვნების ევოლუციასა და დახვეწაზე?

ჩვენ შესანიშნავი ახალგაზრობა გვყავს, — განათლებული, მომავლის რწმენითა და ცხოვრებისეული ოპტიმიზმით აღსავსე. ჩემი ურთიერთობა სტუდენტებთან და ახალგაზრდებთან ამის განცხადების უფლებას მაძლევს. რა თქმა უნდა, მხატვრობისათვის ძალიან მძიმე ტვირთია პედაგოგიური და განსაკუთრებით ადმინისტრაციული მოღვაწეობა, მაგრამ ამ მოვალეობას მე მუდამ სიამოვნებით ვასრულებდი და ვასრულებ, რადგან ჩემს თვალწინ კეთდება დიდი ეროვნული საქმე, რომელსაც ქართული კულტურის მომავალი ჰქვია. მხატვარი ხომ საზოგადოების მეტად სასურველი და აქტი-



ური წევრია. ყველაფერი, რაც ჩვენს ირგვლივ არსებობს, მხატვრის მიერ შექმნილი პროექტებითა და ესკიზებით კეთდება.

აღსანიშნავია, რომ სამხატვრო აკადემიის სასწავლო პროცესი მუდამ წარმართული იყო იქითკენ, რომ სტუდენტური საყურსო და სადიპლომო ნამუშევრები დიკაჟორებული ყოფილიყო საზოგადოებრივ მოთხოვნილებებთან ყველა დარგსა და სფეროში, როგორცაა, მაგალითად, საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობების ინტერიერების, ავეჯის, ტანსაცმლისა და სხვა საგნების გაფორმება. ცნობილია, რომ ქართული მოქანდაკეების სადიპლომო ნამუშევრები ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქშია დადგმული და, ცხადია, ბევრი მათგანი ჩვენს რესპუბლიკაში. გავიხსენოთ მ. ბერძენიშვილის „რუსთაველი“ და გ. კორძაიას „მაიაკოვსკი“ მოსკოვში („მაიაკოვსკი“ თბილისშიც), თ. ლვინიაშვილის „იენანე ჭავჭავაძე“, მ. მერაბიშვილის „გრიბოედოვი“ თბილისში, ა. ბილანიშვილის „ზოია რუხაძე“ წულუკიძეში, თ. ქუთათელაძის „ლუდმილა კურჩენკოს“ ძეგლი სოხუმში და სხვ. საყურადღებო სადიპლომო ნამუშევრები, პროექტები იქმნება ხუროთმოძღვრების, ინტერიერისა და სხვა ფაქულტეტებსა და დარგებში. სტუდენტთა ნამუშევრები შევიდა ბოლო წლებში გახსნილი სამხატვრო გალერეების ექსპოზიციებსა და ფონდებში — ამბროლაურში, თერჯოლაში, ცხაკაიაში და სხვაგან.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ 60-70-იანი წლებიდან ქართული ხელოვნება და ლიტერატურა აღმავლობას განიცდის. ამის დამადასტურებელია ჩვენი ეროვნული კულტურის კიდევ უფრო ფართო აღიარება არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირის მასშტაბით, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც. ბოლო პე-

რიოდში ბევრი საინტერესო ნაწარმოები შეიქმნა ქართული სახვითი ხელოვნების ყველა დარგში და ეს შემოქმედებითი მონაპოვრები, გამორჩეული მხატვრული ფორმით, ერწყმის მრავალეროვნული საბჭოთა კულტურის განვითარების პროცესს. ხელოვნების ყველა დარგი მუდამ აქტიურად მონაწილეობდა და მონაწილეობს ახალი ადამიანის ჩამოყალიბებაში, ქვეყნის აღმშენებლობასა და პროგრესში. ოპტიმისტური სულიცვათება, რევოლუციური პათოსი და მომავლის რომანტიკული ხედვა დამახასიათებელია საბჭოთა ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებებისთვის.

დღეს პირდაპირი, მოურიდე-

ა. ანტონოვსკაიას „დიდი მოურავის“ დასურათება





ტუნა რომში



ბელი ლაპარაკია საბჭოთა ხელოვნებაში ნეგატიური მოვლენების შესახებაც, ნაწარმოებთა, რიგ შემთხვევებში იდეურ-მხატვრული დონის დაქვეითებაზე. ურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მიმდინარე წლის მეხუთე ნომერში ცნობილი ხელოვანი, საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე ელგუჯა ამაშუკელი თავის სტატიაში „ტალანტი—ეს უკვე სიახლა“ აღნიშნავს: „უკანასკნელ პერიოდში მოწყობილმა გამოფენებმა ნათლად დაგვანახა სოციალისტური რეალიზმის ცნების უკიდურესობა. მისი საზღვრების გაფართოებით ჩვენ ლამის მივაღეჭით უნაპირო რეალიზმის იმ ზღუდეს, საიდანაც გამოჩნდა თანამედროვე პროგრესული მხატვრობის ყველა ესთეტიკური მიმართულებების ავკარგი, გამოჩნდა ამ უნაპირობის საშიშროებაც. ვგრძნობთ, რომ ჩვენი მოძრაობის, განვითარების პერსპექტივა ზოგჯერ უფრო სივრცობრივი და რაოდენობრივია, ვიდრე სიღრმისეული“...

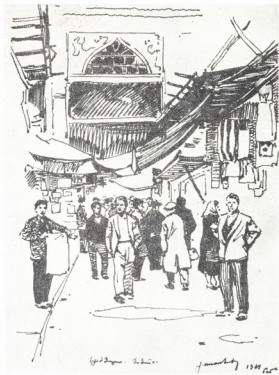
მხატვრის გზა ხელოვნებაში ყოველთვის არ არის სწორხაზოვანი და თანმიმდევრული. წარსულის მონაბოვართა საფუძველზე ახლის, საკუთარის შექმნა წინააღმდეგობებთან და დაბნეულობასთანაც არის დაკავშირებული. შედეგს ტალანტის ხარისხიც განსაზღვრავს, რაც მთავარია, შემოქმედებითი მეთოდი, ოსტატობა.

მხატვრის ჩამოყალიბების პროცესი, რომელიც ახალგაზრდულ ასაკს უფრო გულისხმობს, გრძელდება ხოლმე მოწიფულობის ფაზაც. ჩვენს თვალწინა მაგალითები მხატვართა შემოქმედების ევოლუციისა, მათი ესთეტიკური მრწამსის ცვლილებისა. თქვენი აზრით, როგორ უნდა შეფასდეს ეს მოვლენები? ალბათ ყოველკონკრეტულ შემთხვევაში ინდივიდუალურად .

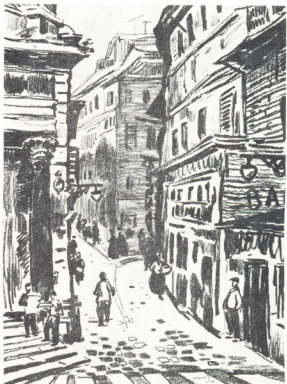
მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ძირითადი დებულება „ხელოვნება ხალხისათვის“, რომელიც საბჭოთა ხელოვნების არსს გამოხატავს, დღესაც ძალაშია. სოციალისტური რეალიზმის შეთობითი გულისხმობს შემოქმედებითი მანერის, მხატვრული სტილის მრავალფეროვნებას, სინამდვილის ღრმა და ყოველმხრივ ასახვას. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება — ეს არის ხელოვნება თავისუფალი ყოველგვარი რეგლამენტისგან. ეს არის ჰუმანიტარული ხალხური ხელოვნება, რომელსაც ძალუმს განაპირობოს დიდი ძვრები და ახალ სიმაღლეზე აიყვანოს შემოქმედება.

რა თქმა უნდა, მომავალ მხატვართა შემოქმედებითი ჩამოყალიბების პროცესი არ შეიძლება მხოლოდ საშუალო და უმაღლეს განათლების მიღებით შემოიფარგლოს. რა დასაძალია, რომ ზოგიერთი ახალგაზრდა მხატვარი, რომელმაც უმაღლესში რეალისტური ხელოვნების ჩვევები შეითვისა, ტოვებს რა სასწავლებლის კედლებს, ამ ჩვევებს ივიწყებს და მოდურ მიმდინარეობათა გავლენით ცრუექსპერიმენტატორობის გზას ადგება, არც თუ იშვიათად ლუბაკს კიდევ თავის თავს. სხვათაშორის, როგორც თქვენც შენიშნეთ, ცრუექსპერიმენტის ნიშნებმა რიგ ავტორიტეტულ მხატვართა ნამუშევრებშიც იჩინა თავი. ეს, თავისთავად, ცუდ გავლენას ახდენს ახალგაზრდებზე, მათ ყურადღებას აცილებს ხელოვნების იდეურ მიმართულებას, თანამედროვე ცხოვრების მალამომხატვრული ასახვის ამოცანებს.

ნეგატიური მოვლენები, რაშიც, ალბათ, უნდა ვივლით სხმოთ რეალიზმის პრინციპებისგან გადახვევა, ახლა არ დაწყებულია და გარკვეული გზაც გამოიარა. შეიძლება ამის მიზეზად მრავალი ფაქტორი დავასახელოთ, პირველ-



სტამბოლის ბაზარი რომი. ძველი ქუჩა



### ყოვლისა კი, ამ პროცესების შეფასებლობა დამაჯერებლად და უკომპრომიისოდ.

მხატვრულად სუსტი, ზერელე, ფსევდორეალისტური ნამუშევრების წინააღმდეგ ბრძოლამ, ჩემი აზრით, ცალმხრივი ხასიათი მიიღო. ვებრძვით ნატურალიზმს და ფოტოგრაფიზმს, რომელიც ადრე, ამ სამი ათეული წლის წინ საგამოფენო დარბაზებს ავსებდა, მაგრამ, ხშირ შემთხვევაში, ფართო გზას ვაძლევთ მეშინურ, სალონურ ხელოვნებას, ზერელე სტილიზაციას, ეკლექტიკურ მანერისმასა და ყოველგვარ „პომლიატინას“.

მხატვართა კავშირისა და სამხატვრო აკადემიის, ხელოვნებათმცოდნეობისა და კრიტიკის პოზიცია ასეთი ხელოვნების მიმართ მტკიცე და პრინციპული უნდა იყოს. მაგრამ არა ამკრძალავი. ადმინისტრაციული ზომები მხატვრებში ყოველთვის წინააღმდეგობის სულისკვეთებას აღვივებს. ისინი „პროგრესული ხელოვნებისათვის“ წამებული გმირების პოეზიაში დგებიან და ბევრ ნიჭიერ ახალგაზრდა მხატვარს კეშმარიტი ხელოვნების გზიდან აცდენენ. ამიტომ, სრულიად არ არის საჭირო ასეთ მხატვართა წახალისება, მხარი არ უნდა დაეუჭიროთ ისეთ ხელოვნებას, რომელიც საზოგადოებასა და ხალხს არ ჰირდება. ამავე დროს, აუცილებელია ერთობლივად განვიხილოთ ახალგაზრდა მხატვართა აღზრდის, მათი მომავალი ბედ-იღბლის საკითხები, ყოველგვარი დახმარება აღმოვეუჩინოთ მათ.

შემოქმედებითი ახალგაზრდობის ღირსების საქმეა მის მიმართ ჩვენი სახელმწიფოს უდიდეს ზრუნვას უპასუხოს თანამედროვეობის ამსახველი თვალსაჩინო ნაწარმოებების შექმნით, მთელი თავისი ნიჭი მოახმაროს ხალხის სამსახურს, ქვეყნის უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლას.

«Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность»!

მ. ბახტინი

ბოლო დროს სულ უფრო ხშირად ლაპარაკობენ ხელოვნებისმცოდნეობის სუბ-ლიცეპლინის — ზოგადი მხატვრულ-ისტორიული პროცესის თეორიის შესახებ. ამ თეორიის შუქზე დასტურდება მხატვრული იდეათა განვითარების ერთგვარი პერიოდულობა, რაც, თავისთავად, დამოუკიდებელი ვრცელი მსჯელობის თემაა. ამჯერად მხოლოდ ერთს ვიტყვი: მხატვრული პროცესის ციკლურობა უთუოდ გულისხმობს გარკვეულ შუალედს, პაუზას, ანუ სპორტული ტერმინი რომ ვიხმარო, ერთგვარ „ტაიმ-აუტს“.

ხელოვნების განვითარების ამგვარ წყნარ, გაყუჩებულ პერიოდებში, ანუ შუალედებში თვისობრივად იზრდება მკვლევარ-კრიტიკოსის როლი, რომელმაც სენსიზორავით უნდა დააბაბოს ყურადღება მოსალოდნელი ძვრის მოლოდინში. ამგვარ პერიოდებს გააჩნია თავისი ხიბლი. არის ერთგვარი სიამე მხატვრული ცხოვრების ფარული პროცესების შეცნობაში, იმის განცდაში, რომ „ოქ, სადღაც შიგნით“, რაღაც ხდება. და რწმუნდები, რომ ეს შუალედი ცარიელი ვაკუუმი კი არაა, შინაგანად სავეს და ცოცხალი პროცესია; რომ იგი ქრონოლოგიური გადავადებაა და არა დასასრული. მაშ ასე, ქართულმა მხატვრობამ „ტაიმ-აუტი“ — იღო, გამოცხადდა ერთგვარი ანტ-რაქტი — განსჯისა და დაფიქრების, შედეგების შეჯამებისა და პერსპექტივითა დასახვის დრო. ოღონდ ამგვარი პაუზა ჩიხში მომწყვდევადა არ უნდა მოგვეჩვენოს. ი. ტინიანოვი შემთხვევით არ გვაფრთხილებდა, რომ ისტორიაში ჩიხები არ არსებობს, არსებობს

წერილი პირველი. იბეჭდება კამათის წესით. რედაქცია იმედოვნებს, რომ ხელოვნებათმცოდნეობის მხატვრები, კულტურის მოღვაწეები გამოეხმაურებიან წერილში წამოჭრილ პრობლემებს.

# ათწლეულების გზაგასაყარზე

თანამედროვე ქართული ფილმისა  
ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის  
კონტექსტში

## დავით ანდრიაძე

მხოლოდ შუაღედები, ახალ მოვლენათა ზრდა ხდება მხოლოდ იმ შუაღედებში, როცა მოქმედებას წყვეტს ინერცია. ჩვენ ვიცნობთ საკუთრივ მხოლოდ ინერციის მოქმედებას, — შუაღედი, როცა ინერცია არაა, ისტორიის ოპტიკური კანონების მიხედვით ჩიხად გვეჩვენება.

გარდა ამისა, იმგვარ ზღვრულ სიტუაციას, რომელშიც თანამედროვე ქართული მხატვრობა, კერძოდ, ჩვენი ამჟამინდელი განსჯის ობიექტი — ფერწერა იმყოფება, გაცილებით ფართო კულტუროლოგიური კონტექსტი გააჩნია. ამგვარი კონტექსტის დაუნახაობა და ანგარიშგაუწყელობა კი ყოველად გაუმართლებელი სიბრძავე იქნება. ეს კონტექსტი ქმნის კონკრეტული მხატვრულ-სტილისტური ძიებების პროცესში გახსნილ „დამატებითობის“ (ნ. ბორისეული გაგებით) ველს. დაბოლოს, აწინდელი განსჯის საგანი უნდა გახდეს არა უბრალოდ განვლილი დროის, პროცესის დანახარჯები, არამედ მისი ისტორიული მისიაც.

ათწლეულების დასასრული, ახალ წელთაღრიცხვაში გადასვლა გულისხმობს და თხოვლობს კულტურის, ამ შემთხვევაში ქართული მხატვრობის ერთგვარ თვითანგარიშს, შეძლებისდაგვარად ზუსტსა და მოუკერძოებელს, მართალსა და უშეღავათოს, როგორც ეს საერთოდ ხდება ხოლმე ათწლეულთა უფრო ფართო მასშტაბით — ასწლეულთა მიჯნაზე. აქ არსებითია განცდა მხატვრულ

იდეათა თუ მოვლენათა რაღაც მოზრდილი ციკლის განსრულებისა, ციკლისა, რომელიც ჩვენი საუკუნის 50-იანი წლების შუა ხანებში დაიწყო, აღმავლობას 60-იანი წლების შუა ხანებიდან 70-იანი წლების შუა ხანებამდე პერიოდში მიაღწია, ხოლო წინასწარ შედეგებს კი სწორედ დღეს აჯამებს. განვლილი პროცესის ვიზუალური შეჯამების ცდად მესახება მხატვრის სახლის საგამოფენო დარბაზებში ზედიზედ მოწყობილი ექსპოზიციები: უახლესი ქართული სახვითი ხელოვნების მიღწევათა სტაციონარული გამოფენა და ქართული სახვითი ხელოვნების რეტროსპექტული გამოფენების სერიალი. მოკლედ, სადისკუსიო ტრიბუნა მზადაა ორატორთა გამოსასვლელად. კეთილი და პატიოსანი, ახლა სიტყვა კრიტიკაზეა. მან უნდა მოახდინოს განვლილი გზის ცოცხალი ანალიზი და სინთეზი, ანუ ის, რაც თავის დროზე არ გაკეთდა.

ამ მხრივ, ოთხმოციანი წლები უნდა იქცეს და ნაწილობრივ უკვე იქცა კიდევ კრიტიკული ინტელიციის ერთგვარ ბარომეტრად.

დადგა დრო შევისწავლოთ და განვაზოგადოთ მხატვრული ფაქტები და ყველაფერს თავისი სახელი დავარქვათ. გაბედულად ვალიაოთ, თუ წლებთან ერთად ჩვენი მხატვრობის პოზიტიურ მონაპოვართაგან რა დაფასდა და რა ჩამოფასდა, ვინ რა „ისესხა“, ვინ როგორ „ჩაასესხა“...

უახლესი ქართული მხატვრობის სტაცი-



ონართული და რეტროსპექტული გამოფენების დათვალიერების შემდეგ პირველი კითხვა, რომელიც შეიძლება დაგვებადოს, ესაა: საით მიდის ქართული ფერწერა? ეს ექვნარევი კითხვა რიტორიკულადაც უღერს, მაგრამ ახლა მთავარი შეკითხვის ფორმა როდია. მთავარია სადისკუსიო პრობლემის დასმა. ერთსაც ვიტყვი: ხსენებული ექსპოსერიალები არსებითად მხოლოდ განგვაწყობს სადისკუსიოდ, პროვოცირებას ახდენს კრიტიკულ ინტუიციასზე, თორემ მათზე მთლიანად დაყრდნობა შეუძლებელია.

ამოცანა ასეთია: 60-იანი წლების სიმალლიდან გადახედოთ თანამედროვე ქართულ ფერწერას. თუ ათვლის წერტილად 60-იანი წლებს მივიჩნევთ, საერთო აღმავლობის ფონზე აშკარად დავინახავთ ამგვარ სურათს: თანამედროვე ქართულ ფერწერას, ერთგვარი უკიდურესობების მიუხედავად, სტაბილური ტენდენციები მოეძალა, სხვანაირად, იგი ნორმალურად ვითარდება, მაგრამ როცა ხელოვნება ნორმალიზდება, იგი ჩერდება, ერთ წერტილზე იყინება, კონსერვირდება, კანონიზდება. იწყება ინერციის ხანა. თუ კიდევ მივყევით სიტუაციას, აღმოჩნდება, რომ ქართულ ფერწერაში თავს იჩენს კრიზისის სიმპტომები, ამასთან, მხატვრული პროცესის სიღრმეში შესამჩნევია ძალთა დაგროვება. ასეა თუ ისე, კრიზისული სიტუაცია აშკარაა.

რა მოხდა? ნუთუ ასე მალე მოჰამა დრო: 50—60-იანი წლების მიჯნაზე დაწყებულმა სახვითმა რეფორმამ? არამც და არამც. საქმე ისაა, რომ ყოველგვარი შემოქმედებითი რეფორმა საბოლოოდ ერთგვარი მხატვრული კანონის სახეს ღებულობს. ახალი ტენდენცია თანდათან საერთო საკუთრება ხდება, ერთეულთა ცდები კი — საერთო გამოცდილება. ეს უკვე აკადემიზმს მოასწავებს. საერთოდ, კრიზისულმა სიტუაციამ არ უნდა დაგვაფრთხოს და პანიკაში არ უნდა ჩავვაგდოს. ჭერ ერთი, თავისთავად სიტყვა „კრიზისი“ გარდამტეხ მომენტს ნიშნავს, და რაც უფრო არსებითია, „კრიზისის“ სემანტიკას თავი რომ დავანებოთ, კრიზისული პერიოდი, ადრე თუ გვიან, ხელოვნების ყველა სფერომ უნდა მოიხადოს. მთავარია მისი დროზე შემჩნევა, ანალიტიკური წამლობა, თორემ ეს „დროებითი“ სახადი ქრონიკულ სნებად იქცევა.

მაინც რაში გამოიხატება ხსენებულ ინერცია?

ბევრ რამეში... მზა ფორმების უმოწყალო ექსპლოატაციაში, მხატვრულ-საზზროვნო მოტივთა, თემათა და მასალათა იდენტურობაში, გამოხატვის ხერხებისა და საშუალებების ერთნაირობაში... მოკლედ, ფერწერული აზროვნების სტანდარტიზაციაში და კიდევ ერთი გარემოება: ჩვენი ფერწერა ბოლო დროს ერთობ ჩაიკეტა ვიწრო არტისტიზმის ნაპუჭში. ესეც აკადემიზმის უექველი სიმპტომია.

ჩემს მიერ ძალზე ზოგადად, სქემატურად დახატულ სურათში დაკვირვებული თვალი უთუოდ აღმოაჩენს თანამედროვე მხატვრული კულტურისათვის დამახასიათებელი უნივერსალური მოდელის ნიშნებს, რომელიც ჩემამდე და ჩემზე უკეთაა შემჩნეული და ფორმულირებული. მაგალითად, კლოდ ლევი-სტროსს შესაძლოა, სტრუქტურალიზმისათვის დამახასიათებელი სქემატიზმითა და ცალმზრივობით, მაგრამ ჩვეული ორიგინალობითა და შთაგონებით აქვს ფიქსირებული უახლესი ევროპული ფერწერის (იმპრესიონიზმიდან მოკიდებული ვიდრე კუბიზმამდე) აკადემისტურ ჩისში მომწყვედვის სიტუაცია და ფაქტი. ფრანგი კულტუროლოგი იმიტომაც მოვიხმე, რათა კიდევ ერთხელ შემეხსენებინა და დამედასტურებინა მხატვრული ცხოვრების ლოგიკის შეფასებაში მკვლევარ-ჰუმანიტარის შეუცვლელი როლი. იქ, სადაც საქმე ესოდენ რთულ და წინააღმდეგობრივ პროცესებს შეეხება, მარტო კრიტიკოსი, ანდა ისტორიკოსი ვერაფერს გახდება.

\* \* \*

ამჯერად ჩემს მიზანს შეადგენს დახასიათება უახლესი ქართული ფერწერის წარმომადგენელთა იმ თაობისა, საიდანაც იწყება ქართული საბჭოთა მხატვრობის ახალი წელთაღრიცხვა. ეს არის 1950—60-იანი წლები. ამასთან, მე შორსა ვარ იმ აზრისაგანა თითქოს ჩემს მიერ შემოთავაზებულ მოდელი ხსენებული პერიოდის ქართულ ფერწერაში მომხდარი მოვლენების სისტემატიზაციისა ერთადერთი, სრული და ამომწურავი იყოს. მაგრამ ვიდრე მსჯელობას შევედგებოდე, ამთავითვე უნდა დავაზუსტო ერთი, ჩემის აზრით, პრინციპულად მნიშვნელოვანი საკითხი. ამ საკითხის გარკვევა გადაუღებ-





ლად მიმართა, რადგანაც მხატვრულ პროცესზე მსჯელობა ზუსტი რომ იყოს, თავიდანვე უნდა შევთანხმდეთ არსებით ცნებებსა და ტერმინებში.

საქმე ეხება დღემდე ინერციით მომდინარე ცნებას: ქართული მხატვრობის 50-იანი წლები და, შესაბამისად, ტერმინს: ორმოცდაათიანელი.

უახლეს ქართულ მხატვრობაში განახლების პროცესი მართლაც 50-იან წლებში იწყება. ამ დროს გამოდის ასპარეზზე რიგი დამწყები მხატვრებისა. დიახ, ესაა მხოლოდ დასაწყისი — პირველი ნაბიჯები დიდი ხნით გაიზნული მომარობისა. ამ თაობის ნამდვილი შემოქმედებითი ნათლობა კი ცოტა მოგვიანებით — 60-იან წლებში ხდება. ამდენად, თავად ტენდენცია ახალი მხატვრულ-სააზროვნო პრობლემატიკის დამკვიდრებისა უკავშირდება საკუთრივ 60-იან წლებს და ამ სახელითაა იგი ცნობილი, როგორც ხელოვნების ისტორიის ეტაპი. ასეა მხატვრული შემოქმედების ყველა სფეროში: პოეზიაში, პროზაში, კრიტიკაში, დრამატურგიაში, თეატრში, კინოში. გამოჩაყლისად რატომღაც ქართული მხატვრობა რჩება. არადა, თავისი არსით კულტუროლოგიური ტენდენცია, საყოველთაოა. როგორც მოძრაობა, იგი სცილდება საქართველოს და კავშირის ფარგლებსაც კი და გლობალურ ხასიათსა და მნიშვნელობას იძენს სწორედ რომ 60-იან წლებში. 60-იანი წლებია ის ხანა გარდატეხისა, რაც «Литературная газета»-ს ფურცლებზე ამას წინათ გრაფიკული სიციხადით გამოხატა ბელა ახმალუღინამ, როდესაც სახელოვან სამოციან წლებს უწოდა «Угол между временем». ამდენად, ჩემის აზრით, პერიოდი რომლის შემდგომაც ქართულ მხატვრობაში დაიძრა თვისობრივ ნოვაციების ტალღა, გაცილებით ზუსტი და კანონიერი იქნება იწოდებოდეს 60-იან წლებად, ხოლო თაობამ, რომელმაც ქართულ მხატვრობაში შემოიტანა და დამკვიდრა ეს თვისებრივი სიახლეები — იწოდებოდნენ სამოციანელებად.

მაშ ასე, ვინ არიან სამოციანელები და, საერთოდ, როგორ გვესახება თაობებად დიდფრენციაციის საკითხი უახლეს ქართულ მხატვრობაში?

მხატვრის სახლში მოწყობილი რეტროექსპოზიციები ათწლეულებზე იყო გათვლილი. ამგვარი დემარკაცია, ცხადია, პირობითია

და, როგორც ჩანს, გარდუვალცი. კაცმა რომ თქვას, ათი წელი აართლავ საკმაოდროა, ერთის მხრივ. ცალკეული ავტორის დასაღვინებლად, და მეორეს მხრივ, ავტორთა: გჯუფის საზიარო შემოქმედებითი მიდრეკილებების გასაშლანებლად.

ყოველ შემთხვევაში თეორიულად ეს ასეა. მაგრამ ამჯერად თეორიული აზრი კი არ მინტერესებს, არამედ ამ აზრის რეალიზება. მისი საქმედ ქცევა, ხორცშესხმა.

თუ გავვიჭირდება მხატვართა ერთი გჯუფის მეორისაგან გარჩევა, „მუშა ტერმინის“ სახით დასაშვებად მიმართა მათთვის სამოციანელის, სამოცდაათიანელისა და ს. შ. ზედწოდების მიკუთვნება, მაგრამ ღიდი შეცდომა იქნება ყოველ კალენდარულ ათწლეულში მისულ ავტორთა თაობად მონათლა. ამასთანვე ერთმანეთში არ უნდა აგვერიოს **საგამოფენო დარბაზებში ავტორის გამოჩენა და ხელოვნებაში მხატვრის მოსვლა**. გამოფენებზე მონაწილეობა ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს. შეიძლება მავანი ავტორი სისტემატურადაც იფინებოდეს, მაგრამ ვერა და ვერ დამკვიდრდეს მხატვრობაში. ამგვარი პრეცედენტებით საესეა ჩვენი სინამდვილე.

როგორც ეხებადეთ, მხატვრული პროცესის ათწლეულებად დაყოფა არც თუ ისე უწყინარი პრაქტიკა ყოფილა, თვით ცნება სამოციანელი, სამოცდაათიანელი, ოთხმოციანელი და ა. შ. კი არც თუ უპრეტენზიო ეპითეტია. თვლი გადავავლოთ ჩვენი საუკუნის ქართულ მხატვრობას და ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ, რომ საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე რვა თაობა შეგვიძლია გამოვითვალოთ (და მეცხრესაც სამიოდ წელიწადში უნდა მოველოდეთ). ხომ დამაღონებელი გულუბრყვილობა იქნება ამის გაფიქრება კი? ვის სჭირდება ამგვარი სიმდიდრე? ცხადია, არავის. ამიტომ თუ არ გვინდა კუროხულ სიტუაციაში აღმოვჩნდეთ, ერთხელ და სამუდამოდ უნდა შევთანხმდეთ თვით ცნება „თაობის“ — შინაარსსა და მნიშვნელობაში. ამისათვის კი საჭიროა მკვეთრად გავმეოჯნოთ ორი ცნება: **ასაკობრივი თაობა** და **შემოქმედებითი თაობა**. ასაკობრივი თაობა სოციალური ფენომენია, შემოქმედებითი თაობა — არა მხოლოდ სოციალური. ასაკობრივი თაობის გამოჩენას წლები განსაზღვრავს, შემოქმედებითი თაობის მოვლინებას კი წლებზე უფრო სხვა ფაქტორები აპირობებს. ამიტომაცაა ყოველ

ასაკობრივი თაობის გამოჩენა ხელოვნებაში მორიგი ფაქტი, შემოქმედებითი თაობის მოსვლა კი — მოვლენა. მაგრამ ასაკობრივი თაობის ცნებაც არაა ნეიტრალური. სოციოლოგები საუკუნის განმავლობაში საშუალოდ ოთხ, მაქსიმუმ ხუთ თაობას ვარაუდობენ (იგულისხმება, რომ ოცი-ოცდახუთი წლის ასაკში ენიჭება ადამიანს რეპროდუცირების უნარი). ამ შემთხვევაში მთავარი და ჩვენთვის საინტერესო ისაა, რომ ყოველი მორიგი ასაკობრივი თაობის აღრიცხვისას ანგარიში ეწევა იმასაც, რომ ისტორია ყოველ მათგანს განსხვავებულ მისიას აკისრებს, და რაც ყველაზე საგულისხმოა, ერთ-ერთ მათგანს დროგამოშვებით განსაკუთრებით „რთულ დავალებას“ აძლევს. ისტორიის მიერ განჩინებულ ამ კანონს ექვემდებარება ყველა ერისა თუ ხალხის, მათ შორის ჩვენი ხელოვნებაც. შესაბამისად, უნდა იწერებოდეს ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნების ისტორიის ფილოსოფიაც. ხელოვნებისა და ლიტერატურის, საერთოდ კულტურის ისტორია ადასტურებს, რომ რამდენიმე თაობა, რომელთა შემოქმედებითი ძიებები ათწლეულების შიგნით ვითარდება, დრომ ერთ-ერთ თაობის ეგიდით შეიძლება გააერთმნიშვნელონოს. ავიღოთ თუნდაც გასული საუკუნის ქართული მწერლობის მაგალითი, გავიხსენოთ, თუ საკუთრივ სამოციანელთა მოძრაობას — ილიას, აკაკის, ნიკო ნიკოლაძეს გზადაგზა როგორ შეუერთდნენ: სამოცდაათიანი წლებიდან — ივანე მაჩაბელი, ოთხმოციანი წლებში კი — ვეა და ალ. ყაზბეგი, და როგორ გაერთიანდნენ ერთ დიდ ლიტერატურულ თაობად.

ყოველ შემთხვევაში ქართულ მხატვრობაში სამოციანელთა შემოქმედებითი თაობის არსებობა უდავოა. მათი მოსვლა მართლაც ახალი და, რაც მთავარია, მძლავრი ტალღა იყო. დრო მომავალში საბოლოოდ წარმოაჩენს, თუ ამ ტალღის მოქცევაში რა დატოვა ნაპირზე. ერთი კი წინასწარ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ დანატოვარიდან გაცილებით მეტი იქნება ქეიშა და ძალიან ცოტა — მარგალიტი. ჭიუტი და მიუკერძოებელი ფაქტია, რომ სამოციანელების საუკეთესო ამასთან მცირერიცხოვანმა ნაწილმა, ვინც გადაურჩა საქმოსნურ ცდუნებას და დღემდე შემორჩა მხატვრული ცხოვრების ავანსცენას, ნათლად გამოხატა თავისი სათქმელი, თანაბრად გააძლავნა თავიანთი

ასაკობრივი ცენზითა და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ესთეტიკური პრინციპებით გაერთმნიშვნელოვანებული იდეალები.

ამ თვალსაზრისით, შემდგომმა თაობებმა (ასაკობრივმა თაობებმა) სამოციანელთა ღირსეული მემკვიდრე თუ მეტოქე ვერ მოგვცა. ვწერ ამას და ვშიშობ, ეს განცხადება სამოციანელთა ფეხდაფეხ მოსული ასაკობრივი თაობების დისკრედიტირების ცდად არ ჩათვალოს. პირიქით, მიმაჩნია, რომ ისინი, „ახალწვეულებთან“ ერთად, თავიანთ განსაკუთრებულსა და „შეუცვლელ როლს თამაშობენ დღევანდელი, ოთხმოციანი წლების მხატვრულ ცხოვრებაში. მაგრამ ვერც იმას დავმაღავთ, რომ მათი შემოქმედებითი პროფილი მაინც ბუნდოვანია. ამ მხრივ, ტერმინები „სამოცდაათიანელი“ და მით უფრო „ოთხმოციანელი“ არაა დატვირთული ისეთივე ტევადი და მრავლისმომცველი აზრითა და შინაარსით, როგორც „სამოციანელი“. ცხადია, მათ ნამუშევრებშიც მკლავდება გარკვეული სახასიათო სტილი, მსოფლგანცდა, ტემპერამენტი, მაგრამ ეს თვისებები არ კმარა საიშოსად, რომ ისინი თაობად ვაკუთხოთ. თაობას კიდევ სჭირდება რაღაც, არა დამატებითი, არამედ არსებითი, ურომლისოდაც „დიდ დროში“ ვერ იარსებებს მათი შემოქმედება. ტერმინმა „სამოციანელი“ ფაქტობრივად გადალაზა კონკრეტული ათწლეულის საზღვრები; იგი აღარაა გამოკერძებული მხოლოდ 60-იანი წლების ისტორიულ კალთაზე. თუმცა ამ თაობის მონაწილე იმითაცაა ძვირფასი, რომ იგი გვახსენებს იმ კონკრეტული ათწლეულის მიღმა არსებულ სოციალურ თუ სულიერ კატაკლიზმებს, რომლებმაც თავის მხრივ განაპირობეს პრინციპული მეთამორფოზები იმ ეპოქის მხატვრულ და ზოგადად, ჰუმანიტარულ აზროვნებაში. ქართული მხატვრობის შემდგომი ათწლეულები, კალენდარული დროის ფაქტორს თუ არ ჩავთვლით, მოკლებულია ამგვარ უნივერსალურ აზრსა და მნიშვნელობას. რაც მთავარია, იმისათვის, რათა მხატვართა გარკვეული კოლექტივი შემოქმედებით თაობად გავაფორმოთ, მას უნდა გააჩნდეთ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ შემოქმედებით თვისებებზეა თაა საერთო ნიშნების მაქსიმუმი. ამასთან, შემოქმედებით თვისებებში მართო სტილისტიკა ან ტექნოლოგია არ იგულისხმება. აქვს თუ არა სამოციანელთა შემდგომი



ნაკადს ამ საერთო ნიშნების მაქსიმუმი, და საერთოდ აქვს თუ არა ეს საერთო ნიშნები? სანამ ამ კითხვაზე არ გაიკვამა სრული და დამაჯერებელი პასუხი, მათი შემოქმედებით თაობად მონათვლა ნაჩქარევი, ნაძალადევი და ხელოვნური იქნება. არადა, სამი-სო დრო კარგა ხანია დადგა.

80-იანი წლების ქართული მხატვრობის პანორამას სხვადასხვა ასაკობრივ თაობათა არაერთი წარმომადგენელი ქმნის. მაგრამ ისიც სათქმელია, რომ ამ პანორამაში გამოსტევივის არა იმდენად საკუთრივ სამოციანი წლების შემდგომ ათწლეულებში წარმოჩენილი ნოვაციები, რამდენადაც ისევ და ისევ სამოციანელთა მონაბოვარი.

\* \* \*

ქართული ფერწერისათვის ამჟამინდელი განახლებული სახე მხოლოდ სამოციანელთა თაობას არ მიეცია.

მაგრამ განახლება მაინც სამოციან წლებს ღამთხვავა. ეს არ იყო უბრალო ქრონოლოგიური დამთხვევა. ეს იყო ისტორიულად დეტერმინირებული და ყოველმხრივ სანქცირებული აქტიცა და ფაქტიც, რომელშიც გამოვლინდა არა მხოლოდ კონკრეტულად ამ შემოქმედებითი თაობის სპეციფიკა, არამედ უპირველესად **დროის, ისტორიის სპეციფიკა**. ამავე დროს, ეს იყო ერთგვარი აღორძინებაც. კერძოდ, აღორძინება იმ ტრადიციისა, რომელიც XX საუკუნის ქართულ ფერწერას თავისი განვითარების ყველაზე ნაყოფიერ პერიოდში ახასიათებდა.

ასეა, ყოველგვარი რენესანსი ტრადიციას ეყრდნობა. ამგვარი როლი 60-იანი წლების ქართული მხატვრობის გენეზისში ჩვენს 20-იანმა წლებმა შეასრულა. ამდენად, სამოციანელები ცარიელ ადგილზე არ მოსულან. მათ სასახლო „მამები“ ჰყავდათ, არანაკლებ სასახლონი, ვიდრე ყბადადებულ იმპრესიონისტები და პოსტიმპრესიონისტები. „მამებმა“ განსაზღვრეს „შვილების“ შემკვიდრებთი გენი. ამის შეხსენება და ხაზგასმა აუცილებელია დღეს, თუ არ გვინდა ვისიმე საბრალო ეპიგონებად გამოვჩნდეთ. სხვა ამბავია, რომ 60-იანელები, როგორც „შვილები“, გარკვეულწილად იმავე წყაროს დაეწაფნენ, რითაც თავის დროზე „მამები“ იკლავდნენ წყურვილს.

როდესაც სამოციანელთა მემკვიდრებობაზე ვლაპარაკობთ, თუნდაც კონკრეტულად

ფერწერული დიპაზონის გაფართოების ასპექტში, არც ახალი ქართული ფერწერის პირველყამირელთა გაუცნობიერებელი ცდების დაიწყება ივარგებს. მაგალითად, „ბაზაზხანის“ ავტორმა, შემდგომ მხატვრულად წამგებიან მასალას რომ შეაღია ენერგია, ჯერ კიდევ საუკუნის გარიჟრაჟზე სცადა ფერისა და სინათლის თავისუფალი არანეირება.

ასეა თუ ისე, ერთი რამ აშკარაა: ჩვენს საუკუნის ქართულ მხატვრობაში ჯერჯერობით ორი პრინციპული ეტაპი გამოირჩევა. 10—20-იანი და 50—60-იანი წლები. შესაბამისად გამოიყოფა ორი შემოქმედებითი თაობა, რომელთაც პირობითად ოციანელები და სამოციანელები შეიძლება ვუწოდოთ. ამასთან, ისე არ მინდა გამიგოს ვინმემ, თითქოს უახლეს ქართულ მხატვრობას ეს ორი თაობა ქმნის. მხატვრობას არც ერთი თაობა ქმნის, არც მხატვართა ჯგუფი და მით უმეტეს, არც რომელიმე ცალკეული მხატვარი. იგი იქმნება მათი ერთობლივი კავშირით, მათ შორის განსხვავებულობებითა და, თუ გნებავთ, წინააღმდეგობებითა და დაპირისპირებულობებით, რამეთუ „კავშირი გულისხმობს განსხვავებას“ (ტეიარ ლე შარდენი).

\* \* \*

1950—60-იანი წლების მიჯნაზე ქართულმა მხატვრობამ შესამჩნევად გააფართოვა თავისი ინტელექტუალური პირობონტი, ხელი მიჰყო კონკრეტული კონცეფციის შემუშავებას. ამ დროიდან მოყოლებული, იგი მიზნად ისახავს მხატვრობის, როგორც ზოგადკულტურული ფენომენის ბუნებაში უფრო ღრმად გარკვევას, მისი ადგილისა და მნიშვნელობის დადგენას ეროვნული მხატვრული შემოქმედების კონტექსტში. ამგვარად იგი სერიოზულად აცხადებს პრეტენზიას, ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვა დარგების მხარდამხარ, იყოს გარკვეული ეთიკური და ესთეტიკური იდეალების გამოხატველი. რამდენიმე პირველხარისხოვანი ოსტატის შემოქმედების სახით, 60-იანელთა თაობამ გამოავლინა ეროვნული და, საერთოდ, თანამედროვე ყოფიერების გაგების სიღრმე და მიაგნო ამ ყოფიერების გამოხატვის ფორმას. სწორედ ამ ოსტატების სახელით, ქართულმა მხატვრობამ თავის თავზე აიღო გარკვეული სულიერი ვალდებულება



ბანი და ბეგრწილად ასრულებს კიდევ მათ. სწორედ ამ რაჯურსში შეიძლება აღვიქვათ მხატვრობის ეთიკური მისია, მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. დასამალი არაა, რომ 1930—40-იან წლებში ჩვენს საზოგადოებაზე მხატვრობის ეთიკური ზემოქმედების როლი მინიმუმამდე იყო დაყვანილი. არსებითად იგი გამორიცხული იყო სახვითი ხელოვნების ნიშნის აღქმისა და გააზრების სისტემიდან. ყოველივე ეს მომავლდინებლად მოქმედებდა მხატვრობის რაობაზე, მის ესთეტიკურ ღირებულებაზე.

როდესაც ამას ვწერ, ცხადია, არც ის მაიწიყდება, რომ სწორედ ამ პერიოდში მძიმე პირობებში მოღვაწეობს ქართული მხატვრობის „სინდისი“ ლადო გუდიაშვილი, რომელიც პრიციპულად მიმართავს სილამაზის, როგორც ზნეობრივად მოქმედი ძალის კულტს და ამით ცდილობს გაათავსოს ადამიანური სული, უკვდავყოს იგი, გახსნას ყოფიერების საყოველთაო ჭეშმარიტება და ჰარმონია, ცხოვრების ნაირფერ გამოვლინებათა შინაგანი კავშირი, მათი მთლიანობა. ამისათვის იგი საგანგებოდ გამოიხმობს გარდასულ დროთა სტილურ კატეგორიებს, შიმართავს მათ სტილიზებულ რეპროდუქციებას და საბოლოო ჯამში, ამგვარი რეტროსტილიზებული მეთოდით დამაჩერებელ სინთეზს აღწევს. სინთეზი გუდიაშვილს წარმოდგენილი აქვს, ფართოდ, როგორც არა მხოლოდ ხელოვნებათა სინთეზი, არამედ როგორც კავშირი ბუნებრივისა და ხელოვნურისა, როგორც ცხოვრებისეულ მოვლენათა ნათესაობა. ამგვარი რეპროდუქცირება შემოქმედებაში თვით ეპოქის კულტურული ცნობიერების დამახასიათებელი ნიშანია. ცნობიერებისა, რომელიც ცდილობს თავი ინუგეშოს უხრწნელი, მარადიული სილამაზის ჭერტით, სილამაზისა, სხვადასხვა ეპოქებში სინამდვილის სისხლიანი ქაოსის საპირისპიროდ რომ შეუქმნია ადამიანურ გენიას. ეს იყო კონცეფცია *Homo pudens*-ისა („ნაშუსის მქონე ადამიანისა“), ფიზიკურად დაუცველი და უმწეო პიროვნების შინაგანად გაბედული და ამასთან ინსტინქტური ადამიანური პოზიცია ფარისევლობის ზეიმის ატმოსფეროში, „განკითხვის ეამს“ დიდი სულიერი ძალის სახით რომ წარმოსდგა ჩვენს წინაშე. ირგვლივ გაშეფებულია მკაცრმა და უხეშმა სინამდვილემ უბიძგა ლადო გუდიაშვილს ეგზოტიკური-

ბისაკენ, კოსტიუმირებული მასკარადული ბისაკენ, ნიღბოსნური კარნავალურობისაკენ. ეს იყო მხატვრის თავშესაფარი, მისი ნავთსაყუდელი. „ნაცრისფერ“ ყოველდღიურობას მან დაუპირისპირა გარდასულ ეპოქათა ბრწყინვალეობა. სწორედ აქ იჩინა თავი ისტორიის ესთეტიზაციის პათოსმა, მისდამი მკერეტელობითმა დამოკიდებულებამ. ცვალებად, არასტაბილურ ეპოქებში სულის გადარჩენის ამგვარი მეთოდი არ იყო ორიგინალური. გაიხსენოთ «*Мир искусства*»-ს ფერწერის რეტროსპექტივში, გავიხსენოთ, როგორი თვალით დაინახა XX საუკუნეში სომოქმა XVIII საუკუნე, კიდევ ერთხელ აღვივლინოთ მეხსიერებაში ბუნეისეული ვერსალი და პეტერგოვი, ლანსერეს პეტრესდროინდელი რუსეთი, ბილიბინის ძველი რუსული ჩრდილოეთი. ამ მხრივ, ლადო გუდიაშვილის ხელოვნება ზედმიწევნით პარადიგმატულია და იგი ანალოგიებს პოულობს არა მხოლოდ მხატვრობაში, არამედ პოეზიაშიც (პ. ვერლენის „გალანტური დღესასწაულები“, რ. მ. რილკეს „ახალი ლუკაები“) ამასთან, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ „რეტროსტილიზაცია“, რომელიც არსებითად იმის მცდელობაა, რათა „გაიმეოროს“, „გაამარაგოს“ სილამაზე, გააძლიეროს იგი, მოახდინოს მისი „ინტენსიფიკაცია“, გარკვეული გაგებით თვით სილამაზეს აქცევს ერთგვარ ჩარჩოებში. ხელოვნება, რომელიც „კვლავწარმოებას“ მიმართავს, თავად ექცევა ჩაკეტილ წრეში. ამ მხრივ, ალ. დუდუჩაევის სამართლიანი შენიშვნით, „ლადო გუდიაშვილმა შექმნა თავისებური „ჩიხი“ ქართულ მხატვრობაში.“<sup>3</sup> ეს სიტყვები 1930 წელს დაიწერა. მას შემდეგ გუდიაშვილის შემოქმედებითი ევოლუცია სხვა ასპექტებითაც გაიშალა. მაგრამ მოხზობილი ციტატის არსი ძალაში დარჩა. ლადო გუდიაშვილი კიდევ იმითმაც არაორდინარული მოვლენა ჩვენს ხელოვნებაში, რომ იგი განასახელებს შემოქმედებითი პიროვნების იმგვარ ტიპს, რომელსაც „კულტუროფაგს“ უწოდებენ. ეს არის პანკულტურული ცნობიერების მატარებელი ინდივიდი, რომელიც შეგნებულად თუ ინტუიციურად მიმართავს „კულტურისადმი აპელაციის“ თუ „კულტურული მნიშვნელობებით“ თამაშის“ მეთოდს. მართალია, გუდიაშვილმა შემოქმედებითი ცხოვრების ბოლო პერიოდში ეს მეთოდი, გარკვეული გაგებით, „სუვე-



ნირულ“ გადაწყვეტამდე დაიყვანა, მაგრამ მთავარი და არსებითი მიზნად ისაა, რომ თავის დროზე, ქართველმა მხატვარმა გამოამყვანა შესასურთი ნიჭი და უნარი, ისტორიულ-კულტურულ ასოციაციათა „ზონდით“ სხვადასხვა კულტურულ პლასტებამდე ჩაეღწია და მოეხდინა განსხვავებულ მითოსურ-ეთნიკურ-ისტორიული რეალების ბუნებრივი „მონტაჟი“. ამ შემთხვევაში ნიშანდობლივი ის მომენტია, რომ გუდიაშვილი როგორც „კულტუროფაგი“ იკვებება მეშვიდრეობით, მაგრამ თავად უკვე აღარ გამოდგება მეშვიდრეობად, რომლითაც სხვა-მაც შეიძლება ისარგებლოს. და ნურავის მოეჩვენება ეს გუდიაშვილის „სისუსტედი“.

ახლა კი ისევ ჩვენი მხატვრობის „რეფორმაციის ხანას“ მივუბრუნდები. ეპოქას, რომლის მაცნედაც 1957 წელს ისევ და ისევ ლადო გუდიაშვილის პერსონალური გამოფენა მოგვევლინა. ამ გამოფენის შემდეგ გუდიაშვილი ქართული მხატვრობის ზნეობრივ გმირად იქნა აღიარებული. ზოგიერთი ხელოვნურად გაზვიადებული ავტორიტეტი კვარცხლბეკიდან ჩამოდის. ამგვარ კორექტივებს მხატვრობის თითქმის ოფიციალურ იერარქიაში თავად დრო აკეთებს. ეს იყო ჭკულისასწავლებელი გაკვეთილები იმისა, რომ „შემოქმედებით კარიერიზმს“ აღრე თუ გვიან ნიღაბს. აეხდება, რომ მხატვარი უნდა ქმნიდეს და იღვწოდეს არა „დღევანდელი“, არამედ „ხვალინდელი“ დღის სიმართლით.

60-იანი წლების ქართული მხატვრობის მიდრეკილება ეთიკური ფასეულობებისაკენ განსაზღვრა ერთის მხრივ, „კალენდარული დროის“ სიღრმეებში გარკვევის სურვილმა და მეორეს მხრივ, „დიდი დროის“, ისტორიის სიღრმისეული პროცესების შეცნობის შინაგანმა სულისკვეთებამ. ფერწერას, საერთოდ, სახვით ხელოვნებას, საქმით უნდა დაემტკიცებინა, რომ მას შესწევს საზოგადოებრივ-ეთიკური იდელების თავისი სპეციფიკური ვენით გამოხატვის ძალა და უნარი, ისე რომ, მის მიერ შექმნილი საგანი არ იყოს უბრალო ილუსტრირება იმისა, რაც ლიტერატურამ ან მხატვრული ცნობიერების სხვა სფერომ მიაგნო და აღმოაჩინა. ჭეშმარიტი ფერწერა მუდამ იყო და იქნება წმინდა სახვითი ფენომენის გამოხატულება. ფერის მეშვეობით არსის წვდომა. ფერმწერის ღირსება, ფერწერული კატეგორიებით

აზროვნების მასშტაბით განიზომება, რასაც ვერ შეცვლის ვერავითარი თეორიული მანიფესტები და „კუსტარული ფილოსოფოსობა“. მხატვრის ეთიკური მწრამსი შესაძლოა უშუალოდ არ ვლინდებოდეს ნაწარმოებში, მაგრამ იგი როგორც თავისთავადი ღირებულების იდეა, ფარულად „ღირიფრობს“ შემოქმედების პროცესს და განსაზღვრავს ნამუშევრის შინაგან პათოსს, დამაჯერებლობას, ცოცხალ განცდასა და ექსპრესიას.

მხატვრის „შემოქმედის მორალური სახის სიმართლის ელემენტარული პირობაა გულწრფელობა“ შინაგანი ერთგულება იდეალებისადმი, რომლებსაც სჯერა და ემსახურება.

1950-იანი წლების შუა ხანებამდე მთელ საბჭოურ ხელოვნებაში მტკიცედ იყო დამკვიდრებული და გაბატონებული „ხოტბის“ ეთიკა და ეთიკა. იყო დრო, როცა ხოტბა და დიტირამები მართლაც ნიჭიერ ხელოვანთა გულიდან დაძრულ გრძნობად აღიქმებოდა. მასების პრიმიტიულ გემოვნებას სწორედ პირდაპირი, მოუკიბავი, ლოზუნგური ფორმა სჭირდებოდა, ისეთივე მარტივი და ყოველდღიური საზრდო, როგორც მშვიდრისათვის პური და წყალი.

მაგრამ როცა საზოგადოებრივი ცხოვრება ავტორიტარიზმითაა გამსჭვალული, როცა ითრგუნება ადამიანის პიროვნულ-ინდივიდუალური საწყისი და ამით არსებითად საზრისი ეცლება შემოქმედებას, ძნელია არ დაკარგო წონასწორობა, დაიკვა საკუთარი შემოქმედებითი სინდისი. ეს მხოლოდ რჩეულთა და ფაქტურად თავგანწირულთა ხვედრია.

გავიდა ხანი... დამანგრეველ ომსა და აღმშენებლობით შრომაში დაღლილი ადამიანი „შინ“ დაბრუნდა, საკუთარ სამყაროში ჩარგო თავი, დაიწყო ფიქრი, განსკა, ანალიზი.

ახალმა თაობამ კრიტიკულად შეხედა წარსულს, გამოღვიძება დაიწყო ჯანსაღმა აზრმა. ოდამ და პანეგირიკმა ყალბი ძღერადობა შეიძინა. ბევრს სწორედ მაშინ გაახსენდა მიაკოვსკის ჭრესტომათიულა დევიზი: «Надо жизнь сначала переделать, переделав — можно воспевать». მოკლედ სულთმობრძავი „პომპეური სტილი“ ინერციითაა განაგრძობდა მოქმედებას, ბიძგს ველარ აძლევდა და აღმაფრენას ველარ სძენდა სულიერ ცხოვრებას. ქათმისა და კვრცხისა არ იყოს, ახლა აზრი აღარა აქვს კ-





მათს, ყალბმა ეთოსმა შუა ყალბი პათოსი თუ პირიქით. თუ მოსაწყენ ტავტოლოგიად არ ჩამეთვლება, ვიტყვი, რომ მთავარი ამ შემთხვევაში, ყბადღებული ყალბი პათოსის გადალახვის პათოსი იყო. თავად ეს გაბედული აქცია, შინაგანი წყურვილი, მონდომება და მზადყოფნა მანამდე გამეფებულ რუტინის უარყოფისა, მხატვართა ერთი ჯგუფის კიუტი სურვილისა, გავრღვიათ „ჩინური დედელი“ და ყველასათვის დაენახევენინათ „უთვალავი ფერი“ ალსაყე მშენიერი საწყარო, თავისი არსით ეთიკური „საქციელი“ გახლდათ. ეს გაბედული ნაბიჯი უკვე მათი ზნეობრივი პროგრამის არსებობის დასტური იყო.

50-იანი წლების შუა ხანებიდან ჩვენი კულტურის სინამდვილეში მთელი სიმწვათი ამოტივტივდა თავისუფალი შემოქმედების მოთხოვნილება, კერძოდ, დამწყებ მხატვართა სწრაფვა, საღი და ლღი აზროვნებისაკენ. ეს სწრაფვა ეთიკური იყო თავისი არსით, მაგრამ საიდან მომდინარეობდა ეს მოთხოვნილება?

პასუხი ერთია: პიროვნების თავისუფლების იდეიდან.

პიროვნების თავისუფლების იდეამ თავისი დასაყრდენი თამაშის იდეაში ჰპოვა. ამ შემთხვევაში ლაპარაკია ფერწერული წარმოსახვისა და განსჯის თავისუფალ თამაშზე, როგორც რეალობაში მხატვრული ორიენტაციის პროგრამაზე. ეს ესთეტიკური იდეა ინტელექტურ კანონზომიერებებს კი ეყრდნობა. მაგრამ, არსებითად, ინტელექტუალური აქტია, რომელიც წვდება და გამოხატავს საგანთა და მოვლენათა ფარულ შინაგან კავშირებს.

შემოქმედებითი ზრდის პროცესში ზოგიერთი 60-იანელი შეეცდებოდა ამ თამაშის სრულყოფას, მისი წესების დამუშავებას, გართულებას, ფერწერულ ხატში შერწყმულ მოვლენათა მძაფრ ექსპრესიულობასა და კონტრასტულობას, ფერწერულ ცნებათა თვითდათა ირაციონალური თანაკავშირის ლოგიკურ ჰერეტას, უნივერსალურ ფერწერულ ანალოგიათა მოძიებას, საგანთა ინტელექტური წესრიგის გააზრებას, როგორც კულტურის თამაშობრივი არსის გაცხადებას. სხვა საქმეა, თუ რაოდენ ნათლად, მკაცრად, პატიოსნად და სრულფასოვნად შესძლეს მათ ხსენებული თამაშის ბოლომდე მიყვანა. მართლაც და „რაც, უფრო ნათლად

და პატიოსნად იცნობიერებს კულტურულად, კუთარ თავს, როგორც „მხოლოდ“ თამაშს, მით უფრო მეტი შანსი აქვს, მაღალ თამაშად იქცეს“.<sup>4</sup>

ამგვარად, ესთეტიკური თამაშში იყო 60-იანელთა ხელოვნებაში თვითდამკვიდრების კულტუროლოგიური ორიენტირი, შინაგანი ალღოთი და გუმანით მიგნებული ის საწყისი, რომელმაც დროთა ვითარებაში გარკვეული კონცეფციის ხასიათიც მიიღო. თამაშის მეშვეობით უნდა გაემკლავებინა ჩვენი ფერწერას თავისი პირობითი ბუნება. სწორედ მსუბუქი, იმპროვიზაციული, „თვითმიზნური“ თამაშით უნდა დაპირისპირებოდა იგი დემაგოგის ყალბ სერიოზულობას.

როგორც ცნობილია, ესთეტიკაში წარმოსახვისა და განსჯის თავისუფალი თამაშის იდეა კანტის სახელს უკავშირდება. კანტიდან მომდინარეობს ტრადიცია, რომელიც ესთეტიკური თამაშის იდეას პიროვნების თავისუფლების იდეასთან წილნაყარს ხდის. ეს — ზოგადად. მაგრამ კანტისა და შილერის ეპოქისათვის დამახასიათებელი თამაშის რომანტიკული კონცეფცია უკვე კარგა ხანია შერყეულია. დღეს, „ტოტალური ურწმუნობის“ სიტუაციაში, ადამიანის ეგზისტენციული კრიზისის ხანაში, სერიოზული მსჯელობა შინაგანად გაფრინდებულია და პარალოზულ ესთეტიკურ თამაშზე, მით უფრო ყოველივე ამის კატეგორიული მოთხოვნა, არაკანონზომიერიც კია. საქმე ისაა, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში, კერძოდ ფერწერაში ფერებითა და ფორმებით თამაშში უკვე პაროლია. პაროლია კი ხელოვნების კრიტიკული რეფლექსია, ირონიული დამოკიდებულებაა უპირველესად საკუთარი თავის მიმართ. ამდენად, იგი არაა წმინდა შემოქმედება, შემოქმედება, როგორც ასეთი, ე. ი. ახლის ქმნალობა. პაროლია მაშინ ვუფლება ხელოვნებას, როცა იგი კარგავს რწმენას საწყაროს პოზიტიურ მნიშვნელობაში და იძულებულია ან საერთოდ უარყოს თავი ანდა გადაგვარდეს ხელოვნებად „უარყოფითი ნიშნით“, ხელოვნებად, რომელიც თავისი გამომსახველობითი ენის „ტოტალური კონსტრუქციით“ გამოხატავს ურწმუნობის ფილოსოფიას. რამდენადაც რეალობა არ იძლევა საბაბს შთაგონებისათვის, ხელოვნება იძულებულია შერჩენილი სულიერი ძალების კონცენტრაციის მიზნით ჩაიკეტოს საკუთარ თავში, გამოეყოს სინამ-





დღივს. აქ კი იგი დგება ალტერნატივის წინაშე: ან ესთეტიზმი ან ჰუმანიზმი, ან ფანტაზიის აღმაფრენა ან შემოქმედებითი სიბერწე. ფაქტია, რომ ეს „სულსიკვებება“ არაა თანამედროვე ხელოვნების დალხენილი ყოფის ნიშანი, კულტურის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის კონტექსტში ეს სიტუაცია აშკარაა, მაგრამ ამ თავისთავად ექსტრავაგანტურმა სააზროვნო სიტუაციამ ზედმეტად არ უნდა მოგვიბზლოს, არ უნდა შეგვაცდინოს, რადგანაც ხელოვნების, ამ შემთხვევაში, ჩვენი ფერწერის სტილურ კანონზომიერებებს არა მხოლოდ კულტუროლოგიური მოდელები აყალიბებს, არამედ ცალკეული ავტორის ტემპერამენტი, მისი პირადი მსოფლგანცდა, გარემო, ტრადიცია რომლის წიაღშიც იშვა იგი, როგორც პიროვნება და ხელოვანი, და ბოლოს (იქნებ პირველ ყოვლისა) მისი გემოვნება. რაც შეეხება „წმინდა ფერწერას“, რაზეც დღეს ჩვენში ბევრსა აქვს პრეტენზია, იმისათვის, რათა აქამდე ამაღლდე, მოიპოვო უფლება — აფიქსირო საკუთარ, ღრმად პიროვნულ განცდათა „წმინდა“ ფორმები, ანუ როგორც თომას მანი იტყოდა, „ფორმით მოკლა შინაარსი“<sup>5</sup> საჭიროა ყოველივე პირადულის, ეჭვო-ადამიანურის, კონფორმისტულის დაძლევა. სოციალური ბარიერების გადალახვა, ეკონომიური თუ სულიერი გაუცხოების არტახების დაწყება, მოკლედ, ამაღლება ყოველდღიურობის პროზის შემცველ იმგვარ ფაქტორებზე, რაც ხშირად ობიექტური ღირებულების პრეტენზიით გამოდის. სინამდვილეში კი მხოლოდ საზოგადოების რომელიმე ჩვეულის ინტერესებს გამოხატავს. ხელოვნებაში კარგ ტონად არასოდეს ითვლებოდა პირადულის, ვიწრო ცხოვრებისეულის გაფეტისება. მუდამ არსებობდა პრინციპული ზღვარი პიროვნულსა და პირადულს, ინდივიდუალურსა და ეგოცენტრულს შორის. იმ „განაწამებ“ პოეტებს, რომლებიც თავს ვეახვევენ თავიანთ შეჭირებებს, ჯერ კიდევ ბ. ბელისკი პასუხობდა ლერმონტოვის სიტყვებით: «Стыдно писать под ношею единичных невзгод. Это непростительная слабость, тщедушный эгоизм».<sup>6</sup> ამ საკითხზე ყურადღებას არ ვაუკმახვილებდი, რომ არა ერთი ტენდენცია.

60-იანი წლებიდან ქართულ ფერწერაში, კერძოდ ე. წ. „თბილისური სკოლის“ წარმომადგენელთა შემოქმედებაში აღმოცენდა

და დამკვიდრდა „მოწყენილი ადამიანის“ ტიპი. ეს გზაბნეული პერსონაჟები არსებითად ავტორთა Aifer ego-ს გამოხატავენ.

ანტიგმირთა ამ გაღვრებაში ზოგიერთ მათგანს შიშველი სახითაც ატყეია გარკვეული სულიერი ჭრილობები. ავტორები ცდილობენ შეგვაცოდონ ის ადამიანი, რომელიც თავისი ცხოვრებით ვერ ცხოვრობს და უკირს გადაარჩინოს საკუთარ თავში ის, რამაც სრულფასოვან პიროვნებად უნდა აქციოს იგი, ცდილობენ გული ავიჩიურონ მათი უმწივობით და დაგვარწმუნონ, რომ ადამიანის ცხოვრების წესი სულაც არ შეესაბამება მის სულიერ მონაცემებსა და წნეობრივ სახეს, ცდილობენ დაგვაჯერონ, რომ თავიანთი პროტაგონისტები ხელმოცარული, მაგრამ ნიჭიერი, პატიოსანი და პრინციპული ხალხია, ამ მხრივ, ისინი ოსტატურად იყენებენ ჩვენში გავრცელებულ სიტუაციას, როცა ხელმოცარული, პირად ზნეობრივ პოზიციაში დაექვევებული კაცი პრინციპულობის პოზაში დგება.

და მაინც „მოწყენილი ადამიანების“ დარდი და ტკივილი ნამდვილად ღრმა თანაგრძნობას არ იწვევს. შესაძლოა გარკვეული კატეგორიის მნახველზე ეს პორტრეტები აღძრავნ ერთგვარ სანტიმენტალურ იმპულსებს, მაგრამ ვეჭვობ, მათმა მონოტონურმა სახითმა მეტყველებამ, მათმა გაბმულმა ქვითინმა ჭეშმარიტი სულიერი ძეგრა მოახდინოს მაყურებლის ემოციურ სამყაროზე — აამაღლოს, მშვენიერებას აზიაროს.

ხანდახან ეს „მოწყენილი ადამიანები“ სახეზე მასხარის გრიშს წაიციებენ, არღეკინის ნიღაბს ირგებენ. ეს სიმპტომატური ზერხი მეორე უკიდურესობაა, უფრო ზუსტად, რაღაც საშუალო ორ პოზიციას, ალტერნატივას შორის: იცხოვრო საკუთარ თავში ჩახშული მწუხარებით ან გადალახო ეს მწუხარება, დაუპირისპირდე, შეებრძოლო მას, და ამით კი თავადაც ამაღლდე და თანამომძეთ „სიძნელე გზისა გაუადვილო“. ასეთია „არჩევანის ფილოსოფია“, რომელსაც ჩვენი ავტორები ვერ ახერხებენ, ამიტომ ორივე შემთხვევაში სასოწარკვეთა იპყრობს მათს პერსონაჟებს. და ისინი (მათი სახით კი — ავტორები) იწყებენ თამაშს, ცრემლიან თამაშს, რომელიც საბოლოო ჯამში ისევ და ისევ უიმედობის, ურწმუნობის, დარდის, წუხილის, სასოწარკვეთის სახელით ხდება.



და პუბლიკუმის მხრიდან, შედეგად — ისევ გულგრილობა.

მაინც რა არის ამ გულგრილობის მიზეზი? ერთი შეხედვით, ელემენტარული, მაგრამ პრაქტიკულად საკმაოდ რთული რამ: მხატვარმა, საერთოდ შემოქმედმა თავისი უბედურება ბედნიერებად უნდა გარდასახოს, უხამსობა სმვენიერებად აქციოს. ამაშია ხელოვანის არსებობის აზრი და გამართლება. ლაპარაკია სინამდვილის არა შელამაზებაზე, მის გარეგნულ კოსმეტიკაზე, არამედ შინაგან წეტამორფოზაზე.

„სიხარულისაქენ ტანჯვის გზით“ — ეს ბეთხოვენის სიტყვებია. მათში კოდირებულია სულიერი ამაღლების ის დიალექტიკა, რაც, სამწუხაროდ, მიუღწეველი რჩება „თბილისელთა“ პორტრეტებში.

თ. ლოსტოვესკი თავისი რომანის „ყმაწვილის“ («Подросток») გმირის ვერსილოვის პირით აცხადებს: «Я люблю торжественность скуки» აი, ეს «торжественность» აკლიათ „თბილისელთა“ უსამველოდ სევდიან ფიზიონომიებს, რომელნიც თავიანთი გაუზიარებელი დარდით ღრღინან საკუთარ სულს. რაც მთავარია, ამ უნაყოფო გრძნობას ესთეტიკურად და ეთიკურად ღირებული რეზულტატი არ მოსდევს. იგი ვერ მალდდება „ოპტიმისტურ ტრაგედიამდე“. რაც შეეხება უხამსობის გამწვენიერებას, ამის ქრესტომათიული მაგალითი, 20-იანი წლების ქართულ ფერწერაში მოგვეპოვება. ლადო გუდიაშვილმა თავის განთქმულ „კინტოების ციკლში“ ეს დეკლასირებული, ფსკერის ადამიანები საესკებით გაწმინდა ყოველივე ემპირიული, ზედპირული ჭუჭყისაგან და შექმნა პარმონიული, მომხბობლავი და მშვენიერი სამყარო. ხელოვნების ხარისხში აყვანილი სინამდვილე. მხატვრის ესთეტიკურმა პოზიციამ და ოსტატობამ ეს გაურკვეველი ჭურის ადამიანები საინტერესო, დასამახსოვრებელ ტიპებად, მათი საეჭვო ყოფა კი უშეკველ მხატვრულ მოვლენად აქცია. მაგრამ უსახურისა და უგვანოს „გამწვენიერება“, დისპარმონიულის პარმონიზება, მღაბა-ლის ამაღლება, ყოფითის გააოცებულება იგივე 60-იანელთაგან ზოგიერთ პოპულარულ ავტორს, ხშირ შემთხვევაში, თვითმიზნურ ესთეტიზმამდე დაჰყავს. აქ კი თავს იჩენს მხატვრობისადმი, საერთოდ, სულიერი, კულტურისადმი ერთგვარი პედონისტური დამოკიდებულება, რომლის ფსიქოლოგიური საფუძ-

ველიც სიტკბოებაა. სიტკბო თანდათან იქცევა მოწონების პირობად. სერიოზული მხატვრობა, ნებისით თუ უნებლიედ, ანგარაშს უწევს ამ ფსიქოლოგიურ დაკვეთას. და, რაც უფრო სამწუხაროა, არც თუ იშვიათად ამგვარ „დამტკბარ“ ხელოვნებას საეჭვო ნიჰისა და ოსტატობის მქონე ავტორები აფარებენ თავს. რაც დრო გადის, სულ უფრო მეტ სულგრილობასა და შემწყნარებლობას ვიჩენთ ამ ტენდენციისადმი, რაც ზღუდავს ქართული მხატვრობის იდეურ-შინაარსობრივ დიაპაზონს, ზნეობრივ საძირკველს აცლის, შემეცნებით მნიშვნელობას უკარგავს მას. ყოველივე ეს იწვევს მხატვრობის გაფილისტერებას. ფილისტერული ხელოვნება კი ვერაგია, იგი აბნევს საზოგადოებას, მის დეზორიენტაციას იწვევს, აფერხებს ხელოვნების წინსვლას.

ფილისტერული მხატვრობის ნიშანია მისი თვითმაყოფილება, იგი მუდამ ცრუობს, მას არაფერი სტკივა, არაფერი აწუხებს, არაფერი სწამს გარდა საკუთარი კეთილდღეობისა. იგი უშუალობის, სინაზის, სინატიფის, ლირიზმის კატეგორიებით თამაშობს, თვალთმაქცობს, თავს იკატუნებს, არ, როგორი გულწრფელი, უშუალო, მიაშიტი ვარო. მართლაც მიაშიტი მასყურებელი ადვილად ტყუედება ამით. მაგრამ ამგვარ მხატვრობას კიდევ ერთი მისატყუარი აქვს — ალეგორია და მეტაფორა. თავისთავად ეს ორი ხერხი ხატოვანი აზროვნების ალფა და ომეგაა, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ისინი არაკეთილსინდისიერი ავტორების ხელში თვითმიზნურ იარაღად იქცევიან ამგვარ ავტორების აწყობთ სინამდვილისადმი თავიანთი უპოზიციო დამოკიდებულების, თავიანთი ჩამოუყალიბებული აზრის ვითომ ალეგორიებში, მეტაფორებში, სიმბოლოებში მიჩქმალვა. არადა, ტროპული მეტყველების ყოველი სახეობა იმითაა სპეციფიკური და ამასთან რთული, რომ იგი უნდა იყოს ნათელი, ხატოვანი, სადა, ლაკონური და ღრმად გააზრებული. მხოლოდ მაშინ მოხედება იგი მიზანს. აიძულებს ადამიანს იფიქროს, იაზროვნოს, მხოლოდ ამგვარად შეძლებს იგი მასყურებლის შეძერას, ალღეებას, აფორიაქებას. რაც მთავარია, ალეგორია-მეტაფორა უნდა იაზრებოდეს როგორც პირველადი — რეალისტური პლანის უკან ნაგულისხმევი მეორე პლანი. ხშირად კი რა ხდება? ნაწარმოებს არა აქვს ეს პირველი პლანი და მთე-

ლი მოქმედება მხოლოდ ე. წ. პირობით-ალეგორიულ, სიმბოლურ და ა. შ. სიბრტყეზე მიმდინარეობს, რაც აბნევს მკითხველს და, უკეთეს შემთხვევაში, თვითნებური ინტერპრეტაციის საბაბს აძლევს. იმისათვის კი, რათა ინტერპრეტაცია მეტ-ნაკლებად ზუსტი იყოს, აუცილებელია ამ ორი — რეალისტური და პირობითი პლანის თანაფარდობის დაცვა, მათი გაწონასწორებული თანაარსებობა.

\* \* \*

თანამედროვე ქართული ფერწერის განვითარებას მრავალი, ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი ტენდენცია განსაზღვრავს. მიუხედავად ამისა, ჩვენს თვალწინა მთლიანი პროცესი, რომლის თავისებურებაც ისაა, რომ მისი მრავალფეროვანი გზებიდან მუდამ იმარჯვებდა ის, რომელიც მხატვრული აზრის გამოხატვის პირობითობასთან იყო დაკავშირებული. პირობითობა, თავის მხრივ, ობიექტური რეალობის სუბიექტივიზაციის შედეგია: ქართული ერის ესთეტიკური მსოფლალქმა მუდამ „პირობითი“ იყო და ამდენადვე, სუბიექტური. იგი ყოველთვის მიისწრაფვოდა ხელშესახებში ლირიკული იდეალისაკენ, როგორც ესთეტიკური ღირებულებისაკენ. ამ მხრივ, 1950—60-იანი წლების მიჯნაზე, უახლესი ქართული ფერწერის Status quo-ს დადგენის ეტაპზე, საბოლოო სიტყვა ისევ ტრადიციას უნდა ეთქვა. ლაპარაკია ხალხური კულტურის კოლექტიური გამოცდილებისა და მასში ჩამოყალიბებული სილამაზის იდეალის შესახებ. საყოველთაო მთლიანობისა და „დროთა კავშირის“ განცდაშია თანამედროვე ხელოვნების ხალხური, კოლექტიური სული. ეს იმთავითვე იგრძნო ჩვენმა მხატვრობამ. ბევრ შემთხვევაში ამგვარად გაგებული ხალხური ხასიათია ნაწარმოების ემოციურ-ფსიქოლოგიური გასაღები. ასე მყარდება პირდაპირი და უშუალო კავშირი ინდივიდუალურ-ორიგინალურსა და კოლექტიურ — ხალხურს შორს. და თუ აქამდე შემოქმედებითი სუბიექტურობა ჩვენს წარმოდგენაში უკავშირდებოდა რაღაც უქილურსა და ინდივიდუალურს, ახლა ყველა საფუძველი გააქვს კოლექტიურ საწყისზეც ვილაპარაკოთ, ცნებაზე, ურომლისოდაც შეუძლებელია ავხსნათ ქართული ფერწერის ეროვნული სკოლის ფორმირების მექანიზმი და საერთოდ ეამტიკოთ ასეთი სკოლის არსებობის ფაქტი. არადა ქართული ფერ-

წერის რამდენიმე თაობის, მათ შორის, 60-იანელთა წყალობით რეალურად არსებობს ასეთი სკოლა, რომელშიც თვალნათლივ ვლინდება, ერთის მხრივ, შემოქმედებითი კოლექტივის მხატვრული აღქმის მთლიანობა, და, მეორეს მხრივ, თითოეული ავტორის — პიროვნების ინდივიდუალური შემოქმედებითი ცდა, რომელიც ისევ და ისევ გარკვეული თაობის კოლექტიურ გამოცდილებაში მთლიანდება. ამგვარად, ცალკეული ნაწარმოების სახეობრივ წყობაში, მხატვრულ ფორმათა არსენალში მეღაღენდება კონკრეტული თაობის სულიერი ცხოვრების ბუნება. ასე ყალიბდება ამა თუ იმ თაობისათვის, კერძოდ 60-იანელთათვის დამახასიათებელი სტილი. ამ სტილის ზოგადი ნიშნები გამოიკვეთა ჰარმონიის, სილამაზის კანონების საფუძველზე, რამაც განსაზღვრა ცალკეულ საგულდისხმო ნაწარმოებთა შიგნით პირობითობა, პოეტური დასრულებულობა, ლირიკული სისადავე და მთლიანობა. სამოციანელებს იმთავითვე ჰყავდათ გამოკვეთილი ინდივიდუალი, რომელთაც დღეს თაობის ლიდერებად აღიქვამთ. მაგრამ, ისიც უდავოა, რომ ამ თაობის პროფილი მათი კოლექტიური აზროვნების, მათი საზიარო სულისკვეთების წყალობით გამოიკვეთა. ამგვარად, 60-იანელთა კონსოლიდაცია კოლექტივიზმის პრინციპით მოხდა. ამ კოლექტივიზმის „არქტიპი“ კი ის ხალხურ-ჰარმონიული, ხალხურ-პოეტური ფსიქიკაა, რომელმაც საუკუნეთა განმავლობაში შექმნა ეროვნულ-მხატვრული აზროვნების, როგორც კოლექტიური შემოქმედებითი ცხოვრების წესი, წარმოდგენების მთლიანობა, რომელიც აკავშირებდა მხატვარს მკითხველთან, ქმნიდა მხატვრულად განზოგადებულ სახეებს, რომლებშიც აქცენტი დასმული იყო არა კონკრეტულ ცხოვრებისეულ ფაქტზე, რომელიც ისედაც ნაცნობია ყველასათვის, არამედ მის მხატვრულ, პლასტიკურ ინტერპრეტაციასა და შეფასებაზე. აქედან მოდის ჩვენი მხატვრობის შეუწყლებელი ინტერესი ხალხური ხელოვნებისადმი, პრიმიტივისადმი, კერძოდ, — ფიროსმანის ფენომენისადმი, რომელმაც ახალი ქართული მხატვრობის ისტორიაში „უნებლიედ“ მოარიგა ხალხური და პროფესიული, ტრადიციული და კანონიკური ხელოვნებანი.

სამწუხაროდ, ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობაში ფაქტურად არ მუშავდება ხალხური



ხელოვნების საკითხები. ქართული სახვითი ფოლკლორი ჯერაც „ტერა ინკოგნიტა“ რჩება, შეუმეცნებელია ხალხური სახვითი შემოქმედების ფსიქოლოგიური ბუნება. ის ვარუშოვება, რომ ინდივიდი თავს გრძნობს უსასრულო, ხალხური მთლიანის ორგანულ ნაწილად, განსაზღვრულია არა მხოლოდ ტრადიციის — ხალხის ამ „კოლექტიური ხსოვნის“ პრინციპული მნიშვნელობით, არამედ თვით ხელოვნების შინაგანი წყობით, მისი სულიერი მთლიანობით, რაც დაკავშირებულია სილამაშის აქტიური დამკვიდრების იდეასთან.

რასაც არ უნდა ასახავდეს ხალხური ხელოვნება, იგი საზეიმოა, დეკორატიული, და არა მარტო ბაძავს ბუნებას, არამედ „დამატებისა“ და კონტრასტის პრინციპით მის „ჩასწორებასაც“ მიმართავს. ხალხის ცხოვრებისაგან განუყოფელი ხალხური ხელოვნება ქმნის პარმონიულ ხერხთა მწყობრ სისტემას, მოვლენათა ერთობასა და კავშირს, სამყაროს მთლიან, ინტენსიურ აღქმას რომ გამოხატავს. აქედან — საოცარი ვაწონასწორებულობა, ეპიკური სიდიადე, ფორმის მონუმენტური განზოგადება და პირობითობა. ხალხური ხელოვნებისათვის ერთობ დამახასიათებელი, გამოსახულების „შერწყმა“ „სავნობრივ“ ფორმასთან. მასალასთან თავისთავად ემსახურება ყოფითი გარემოს სავნობრივი, სივრცობრივი მთლიანობის შექმნის ილუზიას. ყოველივე ეს სულ უფრო გვახლოებს თანამედროვე ქართული ფერწერის მხატვრულ-სააზროვნო პრობლემატიკასთან. მაგრამ ეს პრობლემატიკა ერთბაშად არ ჩამოყალიბებულა.

1950-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართული მხატვრობის სასიციოცხო ამოცანად იქცა „ნატურული“ ენიდან პირობით ენაზე გადასვლის პროცესი. ამიერიდან ჩვენი ფერწერის აღქმისა და განსჯის საგანი ერთდროულად ხდება ისიც, რაც მატერიალურად არ არსებობს და ისიც, რაც მატერიალურად არ არსებობს და მხოლოდ იდეის სახითაა შესაცნობი. ფერწერული ხატი ბევრწილად რეციპიენტის თვალწინ იქმნება, მის აღქმაში ყალიბდება და მისსავე ცნობიერებაში მკვიდრდება, როგორც სპეციფიკური მხატვრული ფორმა. „ნატურულიდან“ პირობით ენაზე გარდამავალი ხილის ფუნქცია დაეკისრა „პლენერულ“ ენას. მაგრამ იმპრესიონისტული ხელოვნების ვადო არა უბრალოდ პლენერ-

ში არამედ პლენერის პრინციპების რეალურ მოუხელოებელ ხატამდე დაყვანაში მდგომარეობს. წამიერი შთაბეჭდილება მშვენიერია. მით უფრო მშვენიერია შეჩერებული წამის ილუზია (გაეხსენებთ ფაუსტის ფრთიან შეძახილს: „შეჩერდი წამო, მშვენიერი ხარ!“). მაგრამ დისკრეტულად (წყვეტილად) დაფიქსირებულ წამს პროგრესირების უნარი არ გააჩნია, ამიტომ იმპრესიონისტის მიერ შექმნილი საგანი მყიდვია მერყევი, უწონადო. შემთხვევითი არ იყო, რომ არათუ პოსტიმპრესიონისტებს, თვით იმპრესიონიზმის კორიფეებს გაუჩნდათ მათ მიერვე უარფილი მდგრადობისა და სიმყარის, როგორც სიმყაროს ობიექტურ ფასეულობათა რეაბილიტაციის მოთხოვნილება. პისარო ერთი პირობა აცდუნა სიორას ობიექტურ-დიაგრამულმა მეთოდმა (ამ მხრივ პისარო უწინაც გამოირჩეოდა მეტ-ნაკლებ კონსტრუქციულობით), მონე დეკორატიულ პანოზეზე გადავიდა, რენუარის სტილის ევოლუცია უფრო ხაზობრიობის, ენგრიზმის სასარგებლოდ მოხდა. და ბოლოს, სეზანი ხელაღებით აღდგა წამიერი შთაბეჭდილების კულტის წინააღმდეგ და იმპრესიონიზმისათვის სრულიად უცხო გზით წავიდა.

პარადოქსული ისაა, რომ დროის სწრაფმავალ დინებაზე, დღის ბუნებრივი, თვალისმომჭრელი სინათლის ფანტომებზე დაფუძნებული პოეტუკა აღმოჩნდა „თამაშვარე“ მდგომარეობაში, დროისა და სივრცის დინამიკური აღქმის სფეროდან ფერწერა მოულოდნელად იმავე დროისა და სივრცის სტატუტური განცდის ქსელში ჩაირთო.

მოკლედ, იმპრესიონიზმისაღმდეგ კერძოთყვანისმცემლობამ ქართულ ფერწერაში დიდხანს არ გასტანა. ილუზიონისტურ მომენტულობაზე ორიენტირებულმა ფერწერამ მალე ამოწურა ის მხატვრული მეთოდოლოგია, რომელიც ყოფას, რეალობას განაილავდა წამიერ გალევებაში. ამგვარი მსოფლაქმა ახალგაზრდა ფერმწერთათვის უთუოდ გულისხმობდა ახალი, თავისუფალი სამყაროს ხილვით გამოწვეული აღფრთოვანების ფსიქოზს. მაგრამ სიხარული, ბედნიერება დროებით განცდაა. ის ვინც ფიქრობდა, რომ წამიერ შთაბეჭდილებაზე დამყარებული ფერწერა დევიზით „აქ და ამ წუთში“, მხატვრული უნივერსალიზმის სიმიედო გარანტიაა — მწარედ შეცდა, იგი უნებლიედ აღმოჩნდა „კალენდარული დროის“ ტყვეობაში, ხოლო,

ენც დღემდე ლამობს თავისი ფერწერული ინსტიტუტების წამიერ ხილვაში „მომწყვდე-  
ვას“, მისი შემოქმედებითი ხვედრი ვერაა  
სანუგეშო.

ამერიკიდან ფერმწერის ცნობიერებას აღარ  
აკმაყოფილებს ხედვის მხოლოდ ამ რაკურს-  
ში აღქმული ინდივიდუალური „მე“. „ნატუ-  
რული“ ენის „პირობითი“ ენით შეცვლა  
გონების ნიერ დასახული ზეინდივიდუალურ  
ე. ი. საზოგადოებრივი მიზნის ნიშანსვე-  
ტად უნდა აღმართულიყო. გონების მიერ  
დასახული მიზანი თავის მხრივ გარკვეულ  
ღირებულებრივ ორიენტაციას განსაზღვრავს,  
ამ შემთხვევაში, მხატვრობის, როგორც კულ-  
ტურის ორგანული ნაწილის ღირებულებ-  
რივ ორიენტაციას. ასეა თუ ისე, გაჩნდა  
მოთხოვნილება: ქართული ფერწერა საბო-  
ლოდ დაუფლებოდა „პირობითი“, ანუ „ხე-  
ლოვნურად“ (ამ სიტყვის კარგი გაგებით)  
შექმნილ კულტურულ ენას. ეს იყო ახალ  
ეტაპი ფერწერულ-სახეობრივი რეფორმის  
რთულ ვახაზე. ამ მხრივ ქართველი ფერმწე-  
რების წინაშე აღმოჩნდა უახლესი მხატვრო-  
ბის უმდიდრესი მონაპოვარი, რომელთან  
ზიარებაც გარდაუვალი იყო, მაგრამ ამ შე-  
საძლებლობის ბოროტად გამოყენებაც არ  
შეიძლებოდა, რადგანაც ევროპული და სა-  
ერთოდ საკაცობრიო სახვითი კულტურა  
სულაც არაა უპატრონო საწყობი: საიდანაც  
დაუსრულებლად შეგიძლია ზიდო ხორავი.  
აქვეა ჩასაფრებული კიდევ ერთი საშიშრო-  
ება, რათა ერთვებული ხელოვნება არ იქცეს  
გარკვეული საერთაშორისო სტანდარტების  
ფილიალად, რადგანაც, ერთი ერის ხელოვნ-  
ება მაშინაა საინტერესო და ანგარიშსაგაწევი  
მეორისათვის, როცა მანამდე უცნობ, განსა-  
კუთრებულ, განუმეორებელსა და მოულოდ-  
ნელ ფასეულობებს შეიცავს, თორემ არა მგო-  
ნია, ვინმე მოვიპაძლიეროთ მისი კუთვნილი  
დედნის ასლის შეთავაზებით. მაპატიოს მკო-  
თხველმა უხეში შედარებისათვის, მაგრამ  
როგორც ცნობილია: საფრანგეთი „შამპა-  
ნურს“ სხვა ქვეყნებისაგან არ ყიდულობს.  
აქ გავწყვეტ ამ ცოტა არ იყოს ბუბლიცის-  
ტურ პასაჟს და დავუბრუნდები ზემოთ დაწ-  
ყებული მსჯელობის თემას.

ამრიგად, ქართულმა ფერწერამ დაიწყო  
„პირობითი“ ენაზე ლაპარაკი. გამოიკვეთა  
ფერწერული ნაწარმოების ღირებულების  
მთავარი კატეგორია — მისი კოლორისტული  
სფერო. თუ გუშინ ფერი ესმოდათ, რო-

გორც ოდენ ნახატის „ილუმინირების“  
შუალეზა, ახლა მან დამოუკიდებელი ფუნქ-  
ცია შეიძინა. ქართული ფერწერა ამერიკიდან  
გარკვეულწილად კოლორიზმისათვის ბრძო-  
ლადაა. ფერწერაში სახვით ფორმას გააჩ-  
ნია მრავალი განზომილება (არქიტექტონი-  
კულობა, სტატუარულობა, რიტმულობა, დე-  
კორატიულობა), ყოველი მათგანი ექვემდებ-  
ბარება მთავარს — კოლორისტულ გამო-  
სახველობას. ცხადია, კოლორისტული გა-  
მონახველობა საწყის იმპულსზე არ დაიყ-  
ვანება, ყველა დასახვებულ განზომილება-  
ში იგი შესაბამისი ამოცანების გადაჭრაზე:  
დამოკიდებული და ევრაზიური გარეგნუ-  
ლი ეფექტი ვერ შენიღბავს მის სისუსტეს.  
აერთოდ, კოლორისტის ცნებამ ბოლო დროს  
რალაც უნივერსალური მნიშვნელობა შეი-  
ძინა. წამდაუწყუმ ხმარებით. იგი თანდათან  
კარგავს თავის ერთადერთსა და განსაკუთრ-  
ებულ შინაარსს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ  
ან კოლორისტის რაობა არ გვესმის, ანდა გან-  
გებ ვაუბრალბობთ მას.

კოლორიტი ფერწერაში იგივეა, რაც ევ-  
როპისა ლექსში და ინტონაცია მუსიკაში. ახა-  
ლი კოლორისტის შემოტანა და დანერგვა  
ფერწერაში ახალი ტენდენციების გამოჩენას  
უდრის. ფერწერული ტილოს სტრუქტურაში  
არ არსებობს უფრო მგრძობიარე და სინ-  
თეზური ფენომენი. კოლორიტი ირეკლავს.  
თავის თავში აერთიანებს ყველა იმ ცვლი-  
ლებას, რასაც ფერწერული ტილოს ძირი-  
თადი კომპონენტები განიცდიან. საკუთარ  
კოლორიტი უკვე მოვლენაა: უნიკუმი, ახა-  
ლი კოლორიტი ახალი ფერწერის დაბადე-  
ბაა, კოლორისტული გამოშახველობა ფერ-  
მწერლის ნიჭიერების საზომია. მასში მუდავნ-  
დება მხატვრის ფანტაზია, გამოგონებლობა.  
სამწუხაროდ, ასეთ თვისებებს მოკლებულ-  
ნი განუჩნველად ეტანებიან უცხო წყარო-  
ებს და უმოწყალო ექსპლუატაციას უწევენ  
მას. ეს თვითოცუყუებაა, ვინაიდან, რაც შენ  
არ გეკუთვნის, როგორც არ უნდა გამოიყე-  
ნო, შენს საკუთრებად არ იქცევა. რადგან  
სიტყვა კოლორიტზე ჩამოვარდა: ერთსაც  
ვიტყვი: ხშირ შემთხვევაში ერთმანეთში ეუ-  
რვეთ კოლორისტა და გამას. სხვათა შორის,  
ამ ორი ფენომენის გამიჯვნის აუცილებლობა-  
ზე გურამ ქუთათელაძისადმი მიძღვნილ წე-  
რილში ამას წინათ დროულად შეგვახსენა  
ფარნაოზ ლაპიაშვილმა. ფერწერის ენის  
მცოდნე კაცისათვის თითქოსდა ელემენტა-





რული ამბავი უნდა იყოს, რომ „გამა გულის-  
ხმობს საშუალო და დაბალი რეგისტრის ტო-  
ნების ჩანაცვლებას ერთი მთლიანის შესაქმ-  
ნელად და იგი არ მოითხოვს კოლორისტულ  
ნიჭს. იგი კომპრომისული ხელოვნებაა“. და  
ყველაზე ხშირად ეს ანბანური ქვეშარიტება  
გვაეჩვენება. კოლორიტის შინაგან თვისობ-  
რიობაზე, მის მნიშვნელობებზე, ფარული პო-  
ტენციალის გამოვლენის მეთოდებზე მაშინ  
შეიძლება საუბარი, როცა საქმე ქვეშარიტ  
შემოქმედებასთან გვაქვს. მხოლოდ ამ შემთ-  
ხვევაში შეიძლება დავაყენოთ ფერწერული  
ნაწარმოების კოლორისტული დრამატურგი-  
ისა და სტრუქტურული საყრდენების ურთი-  
ერთმიმართების საკითხი.



1950-იანი წლების დასასრული და 60-იანი  
წლების დასაწყისი ქართული ფერწერის ის-  
ტორიის კალენდარზე აღიბეჭდა, როგორც  
დაზგური სურათის ახალი სიცოცხლის და-  
საწყისი, ეს პერიოდი ქართული ფერწერუ-  
ლი „პარანასისათვის“ იქცა სივრცის შინაგანი  
სტრუქტურის ფერისცვალების დრო. სივრ-  
ცე, როგორც გამოსახვის საგანი სურათში,  
აღარ დაიყვანება არც სამგანზომილებიანი  
სხეულების გამოსახვამდე, არც „ტილოს  
მიღმა“ სივრცის სტერეოსკოპული ილუზიის  
წარმოქმნამდე, არც ბუნებრივი ჰაეროვანი  
გარემოს ვიზუალური ეფექტებით გადმოცე-  
მამდე. ამ უკანასკნელს უკვე აღორძინე-  
ბის ხელოვნება იცნობს (ლენინარდოსეული  
„sfumato“). ხოლო XVII საუკუნემ პოლანდი-  
ურ პეიზაჟში გახსნა შუქ-ჰაეროვანი გარე-  
მო, როგორც მის უსასრულო ცვალებადობა-  
თა განუმეორებელი „აურა“. ფრანგულმა  
იმპრესიონიზმმა პლენერის საიდუმლო ბო-  
ლომდე გაამყვანა. XX საუკუნის ხელოვნე-  
ბამ თავისი გამჟღავნებელი მზერა შუქ-ჰაეროვანი  
გარემოდან სივრცის სამყაროსაკენ მი-  
მართა, მან საბოლოო დაძლია მიწიერი მიზი-  
დულობის ძალა, მოიცილა შუქ-ჰაეროვანი  
ზეწარი და გაიჭრა უსასრულო სივრცის  
ფენომენებისაკენ, რის შედეგადაც მთელი სი-  
დიადით წარმოსდგა კოსმიური „ნატურა“,  
როგორც ხელოვნების ასახვის საგანი.

ცხადია, მხატვრობა აღრეც ეძებდა სივრ-  
ცის პლასტიკურ ხატად ტრანსფორმირების  
გზებსა და საშუალებებს. XVII საუკუნის  
აზროვნებამ და პოეზიამ სივრცის ცნება  
(„Spazio“) თავისებურად გადაიაზრა ამ ეპო-  
ქისათვის სულიერად ღირებულ-„ვარსკვლა-

ვიერი“ უსასრულობის იდეად (ჯორდანო  
ბრუნო). უსასრულობა, როგორც ესთეტი-  
კური კატეგორია, იქცა ხატოვანი აზროვნების  
საზომად. მაგ. არქიტექტურაში, „უსასრულო“  
ბაროკულურმა სივრცემ თვითონვე დაიხსნა-  
თავი თავისივე შექმნილი მასების ტყვეობი-  
საგან. „უსასრულო“ სივრცე შეიჭრა მუსი-  
კაშიც და ბახის ოპუსებში მოგვევლინა ადა-  
მიანის უყვადეი სულის უსასრულობისაკენ  
სწრაფვის სიმბოლოდ.

ამგერად აღარ ჩაუვლრმავედები სივრცის  
კატეგორიის ძიებისა და ინტერპრეტაციის  
გზაზე ხელოვნების ისტორიულ პერიპეტი-  
ებს. მხოლოდ ერთსლა ვიტყვი, რომ თანამედ-  
როვე დაზგურ სურათში ესთეტიკური გა-  
მოსახვის საგნად ქცეული სივრცე აღმოჩნდა  
დაზგური ფერწერის ეანრული პრობლემატი-  
კის ცენტრში. და, კიდევ მეტი, მან ფაქტი-  
ურად წაშალა ზღვარი განსხვავებულ ეან-  
რულ ფორმებს შორის. ყოველ შემთხვევა-  
ში, უდავოა, რომ XVI—XVII საუკუნეებში  
ფერწერულ (და სკულპტურულ) ეანრთა გა-  
მიჯნვის პროცესი, დღეს შეცვალა მათი ურ-  
თიერთგამსჭვალვის პროცესმა. თუ დავუბ-  
რუნდებით ეანრის პრობლემას ქართულ ფერ-  
წერაში, ადვილად აღმოვაჩენთ, რომ სივრცე  
გამოსახვის საგანს წარმოადგენს ბევრი ავტო-  
რისათვის, ზოგიერთ შემთხვევაში კი, სი-  
ნათლისმატარებელი სივრცე პოეტური ტრან-  
სკრიბციის საშუალებადაა ქცეული. აქედან  
გამომდინარე, ისლა დავგვრჩენია, ვალიაოთ  
რომ ხსენებელი პრინციპით შექმნილი ნა-  
მუშევრები **a priori** განსაზღვრულ ფერწე-  
რულ ეანრთა ტოპოლოგიური სისტემის მილ-  
მა დგას. ქართულ 60-იანელთა აღიარებულ  
ოპუსებში, მათ სინკოპირებულ რიტმებში  
სუნთქავს სივრცის სინათლისმატარებელი ნა-  
ნადი. სინკოპირებულთა სხეულებისა და  
ნიეთების პლასტიკაც. მაგრამ სხეულებსა და  
ნიეთებს თავისთავად კი არ მოჰყავთ სურა-  
თი ფერწერულ მოძრაობაში, ამას აკეთებენ  
სინათლის დინამიური ფიგურები, რისი  
მეშვეობითაც სინათლის სხივების, უფრო  
ზუსტად, სინათლის პლასტებისაგან განთავი-  
სუფლებული საგნები თავს აღწევენ „ნატუ-  
რის“ ტყვეობას და ერთეებიან სურათის სი-  
ნათლისმატარებელი სივრცის თამაშებრივ  
მოქმედებაში. თამაშის პრინციპი, რომელზეც  
ზემთო მქონდა ლაპარაკი, ამ გაგებითაც ხორ-  
ციელდება. სინათლის თამაშებრივი სტრუქ-  
ტურის წყალობით სივრცე, როგორც სურათ-



ში გამოსახვის საგანი, თავისთავად ეძებს თავის მხატვრულ-მეტაფორულ კალაპოტს და გვევლინება, როგორც არქიტექტონიკულად ორგანიზებული (კრისტალიზებული) სახეობრივი სუბსტანცია. ამრიგად, გამოიკვეთა თანამედროვე ქართული დაზგური სურათის ერთ-ერთი მთავარი „გმირი“ — სივრცე. საინტერესოა რომ არა ვთქვა, პარადოქსული. ისაა, რომ უსასრულო სივრცის პოეტკამ დასაყრდენი კამერულ სურათში ჰპოვა. თუ კარგად ჩაუვყვირდებით, კამერულობა არ ეწინააღმდეგება ექსტენსიური სივრცის იდეას. „კამერული“ არ ნიშნავს „ოთხ კედელში“ ჩაკეტულს. კედლები აუცილებელი არ არის. კამერულობა არსებითად გაიაზრება და განიცდება, როგორც სივრცობრივი ინტერვალი პაროლით „სურათი — მაყურებელი“. სწორედ ეს ინტერვალია, რომ არ უშვებს სურათის მაყურებლისაგან თვითნებურ დაცილებას და ამდენადვე, სურათის თვითნებურ გადიდებას. ამ გაგებით, დაზგური სურათის კამერულობა გამოსახულების მხატვრულ მასშტაბსაც განსაზღვრულ ხარჩოებში აქცევს, იმგვარ ხარჩოებში, რომელთა საზღვრების გადალახვაც გამოსახულებას ზედმეტად ან ნაკლებ მასშტაბურს, სურათს კი არამხატვრულს ხდის. და მართლაც, გამოსახულება (და არა სურათის, როგორც საგნის ზომა) ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ლიმიტირებულია გამოსახულების მასშტაბისა და რეალური სივრცობრივი კავშირების შინაგანი მთლიანობის აუცილებლობით. მიუხედავად ამისა, მანც საგარეობობია სურვილი იმისა, მოინახოს ნატურასა და გამოსახულებას შორის მასშტაბური ურთიერთობის განსხვავებული ფორმები, ლაპარაკია ნატურის მასშტაბის გადალახვის მცდელობაზე, როცა სურათის რეალური ზომები ერთდროულად მისი მხატვრული მასშტაბის ერთეულიცაა. ზოგიერთი ავტორისათვის დაზგური სურათის ფორმის განვითარების მოთხოვნილება მართლაც ორგანულია, უმეტესობისათვის კ-ეს ტენდენცია თვითნებურ ხასიათს ატარებს.

ტიპოლოგიური ნიშნებით, ეანრული წარმომავლობითა და სტრუქტურული პარამეტრებით 60-იანელთა ზოგიერთი ობუსი (სწორედ რომ ობუსი) სურათი-ნივთია, „პატარა მხატვრული სახელმწიფოა“ (ნ. დიმიტრევა). ამ მხრივ, ბევრ მათგანს ეტყობა კვალი ალ. ბაუბეტუქ-მელიქოვის შემოქმედებისა, რომლის სახელსნოშიც ჩამოყალიბ-

და ამ თაობის რამდენიმე საინტერესო წარმომადგენელი. მიუხედავად იმისა, რომ ბაუბეტუქ-მელიქოვის ტექნოლოგიური ბაზა იმხანად (და საერთოდ) „ძველმოდური“ იყო და XX საუკუნის ფერწერის მიღწევებთან თითქმის არავითარი შეხების წერტილები არ ჰქონდა, ახალგაზრდებისათვის იგი გამოდგა, როგორც ოსტატობის დიდი სკოლა და არა მხოლოდ სკოლა, არამედ, თქვენ წარმოიდგინეთ, შთაგონების წყაროც კი. დღეს უკვე ზრდასრული ოსტატების ნაშუაგვრებშიც კი გაკრთება ხოლმე რემინესცენციები მასწავლებლის ნაშუაგვრებისა, მასწავლებლის, რომელიც თითქმის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე მოწაფე იყო ევროპული კოლორისტული სკოლისა.

როგორც ითქვა, 60-იანელთა თითო-ორთა წარმომადგენელმა, გაწყვიტა რა კავშირი იმპრესიონისტულ ტრადიციასთან, მივიდა საკუთარ ფერწერულ მეთოდამდე. ეს ფაქტთავისთავად სიმპტომურია. XIX საუკუნის ბოლო მესამედის ფრანგ ფერმწერთა გვფვის რეკოლუციურმა შემოქმედებამ, მათმა დიდმა ნოვატორულმა აღმოჩენამ — იმპრესიონიზმმა ფერწერაში შექმნა სრულიად განსაზღვრული შემოქმედებითი სისტემა. ამასთან იმპრესიონიზმმა შეაჯამა ევროპული დაზგური ფერწერის სამასწლიანი ისტორია. ამ გაგებით, ცნება იმპრესიონიზმის „სისტემა“ — სისტემის გარეშეა. XWII საუკუნის დიდოსტატთა შემოქმედებამ — კარავაჯოს — იტალიაში, რემბრანდტისა და ჰალსისა — ჰოლანდიაში, ველასკესისა — ესპანეთში, ე. დე ლატურისამ — საფრანგეთში — სათავე დაუდო დაზგური სურათის ასინთეტიკურ ფორმას ახალ ევროპულ ფერწერაში. იმპრესიონიზმმა და ნაწილობრივ პოსტიმპრესიონიზმმა ბრწყინვალედ ამოწურა მისი შემდგომი პროგრესული განვითარების მხატვრული შესაძლებლობანი. ყოველივე მნიშვნელოვანი, რაც მოგვიანებით მოჰყვა ევროპულ ხელოვნებაში ისტორიულად ახალ, ეპოქალურ ტენდენციას, პერსონიფიცირდება პიკასოს რთულ სინთეზურ შემოქმედებით ფიგურაში. სივრცობრივ ხელოვნებაში ახალი მხატვრული ენის გამოჩენისა და მხატვრული ენის განვითარების მხატვრული შესაძლებლობის ახალ მხატვრულ სისტემად სინთეზირებას სწორედ ამ უნიკალურმა შემოქმედებამ მისცა ტონი. ამ მხრივ, 1950-80-იანი წლები, როგორც ქართული ფერწერის ისტორიის ეტაპი ახალი ევროპული მხატ-

ერობის მიერ აღმოჩენილი ხერხების დაუფლების ისტორიაცაა.

ცხადია, ზემოთქმული ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ჩვენმა მხატვრობამ მართონული გადარბენა მოაწყო, დევიზით „კარავაჯოდან ჯეკსონ პოლოკამდე“. ლაპარაკია ფერწერული ენის დაუფლების პროცესზე, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში მართლაც დაგვირგვინდა მხატვრული ღირებულების მქონე შედეგით. უმეტეს შემთხვევაში კი ენა ენად დარჩა, რადგან ავტორს არ აღმოაჩნდა ერთი შეხედვით ელემენტარული რამ: საკუთარი სათქმელი.

ა.ეა თუ ისე, ქართულმა მხატვრობამ ბევრი შინაგანი წინააღმდეგობა გადაიტანა, მან საკუთარ თავზე იწვნია უთვისაღი ძიების, მიგნებისა თუ გაზრდილების სისარული და ტკივილიც. ზოგი ფერმწერის პალიტრას დღემდე ატყვია სრულიად განსხვავებული „იზმების“ ნაღველი, ბევრმა მათგანმა ამგვარი ნაკვალევი თავის ასგზის გადაწერილ ტილოებზეც დატოვა. ასე უკავშირდება ნაწარმოების ბედი მხატვრის ხედვის.

როგორც ხედავთ, „რეფორმაციის“ პროცესს ჩვენს ფერწერაში უმტკივნეულოდ არ ჩაუვლია. არც ამ პროცესის გაცნობიერების პროცესი შეიძლება იყოს უმტკივნეულო, საოცარი ისაა, რომ ამ პროცესების შესახებ დღემდე საზეიმო რელიციების მავგარი, ზოგადი აღმატებითი ფრაზების გასაკრია, არცავეცილობთ თანამედროვე ფილოსოფიური, სოციოლოგიური თუ ესთეტიკური აზრის დონეზე. თანამედროვე კულტურის თეორიის შექმნე გავარკვიოთ ეს სერიოზული საკითხები და ამით ამოვავსოთ ხარვეზი უახლესი ქართული ხელოვნების ისტორიასა და ამ ისტორიის ფილოსოფიაში.

#### შენიშვნები:

1. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. 38. 25.
2. Е. Мелетинский, Клод Леви-Стросс и структурная антропология мифа. «Вопросы философии». 1970. № 7, 33. 173.
3. ა. დულხაევა. რჩეული წერილები. თბ., 1966. 33. 23.
4. С. Аверинцев, Социология игры Похана Хейзинги. «Вопросы философии». 1969. № 3. 33. 170—171.
5. Т. Мани. Собр. соч., т. 5, 1960, ст. 316.
6. Русские писатели о литературе, т. 1, Л. 1939, ст. 537—538.



სამი წლის წინანდელ ამბავს ვიხსენებ. 1984 წლის 5 მაისს საელჩოდან დარეკეს. ქალბატონმა შაგალმა გადმოგვცა თავისი მეუღლის მარკ შაგალის სურვილი — შეხვედროდა ცნობილ ქართველ მხატვარს ზურაბ წერეთელს, რომელიც იმ დროს შემოქმედებითი მივლინებით იყო დასაშვებოდა პარიზში, და რუსი ქვეყნის ქალ ბოგუსლავსკაიას, მეც მოხოვეს მონაწილეობა მიმედო. ამ შეხვედრას უკვე ერთი კვირის განმავლობაში ველოდი, რადგან სახელგანთქმული მხატვარი, რომელმაც 96 წელს გადააბიჯა, არცთუ ისე ანებიერებდა თანხმობით მასთან შეხვედრის მსურველებს. მიზეზი გახლდათ მისი ხანდაზმულობა და ცხოვრების მკაცრი გრაფიკი, რომელიც დაუღალავი შრომის შუალედებში ითვალისწინებდა სრულ იზოლაციას, სიწყნარეს, დასვენებას. ეს მას ძალას აძლევდა ნაყოფიერად ემუშავა სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე. ბოლო დროს განმრთელობა უღალატა და ექიმები უკრძალავდნენ ზედმეტ დაძაბვას, ხალხთან კონტაქტს. ამიტომაც დიდი იყო ჩვენი სისარული, როცა შევიტყუეთ, რომ, მიუხედავად ამდენი წინააღმდეგობისა, შევძელით თანხმობა.

# შეხვედრა შავალთან

მანანა ჯიბლაძე

ბა მიგველო მარკ შავალთან შეხვედრაზე.

5 მაისია. დილის 9 საათზე უკვე ორლის აეროდრომზე ვართ. ისე ვლელავთ, რომ ერთმანეთს არც კი ველაპარაკებით, თითქოს უცხონი ვავხდით. თითოეულთავის ფიქრებთანაა განმარტოებული, — როგორი იქნება შეხვედრა, რაზე გავვესაუბრება დიდი ხელოვანი, რით დაინტერესდება, ძალიან ხომ არ დავღლით? მეც ასე ვფიქრობ, თუმცა ჯერ კიდევ არ მჯერა, რომ სულ ოთხი-ოდე საათის შემდეგ ბენიერებამეჩენება შევხვდე სიცოცხლეშივე ლეგენდად ქცეულ ფერწერის დიდოსტატს მარკ შავალს.

თვითმფრინავი მიწას მოწყდა. სინამდვილეში დამბარუნა და სულ 50-ოდე წუთის შემდეგ ნიცის აეროდრომზე დაეშვა. დილის 11 საათზე, აეროპორტში ტრაპთან დაგვხვდა მარსელში საბჭოთა საკონსულოს მაშინდელი გენერალური კონსული ალექსანდრე ივანოვი, ჩვენი ძველი ნაცნობი. მეგობრული შეხვედრისა და გულითადი მოკითხვის შემდეგ მანქანებში მოვთავსდით. ალექსანდრე ივანოვმა, რომელიც უშუალოდ ღებულობდა მონაწილეობას ამ შეხვედრის მოწყობაში, გვითხრა: მარკ შავალი დღის პირველ საათზე გელოდებათ, მანამდე კი

დრო გვრჩება, ნიცაში გავისეირნოთ, რადგან სან-პოლ დე ვანსში, სადაც დიდი მხატვარი ცხოვრობს. აქედან ნახევარ საათში ავალთო.

სან-პოლ დე ვანსი ულამაზესი პატარა ქალაქია, სადაც ძირითადად მხატვრები ცხოვრობენ. ეს არის ქალაქი-მუზეუმი, ვინაიდან თითოეული სახლის ზედა სართული ხელოვანის საცხოვრებელს წარმოადგენს, ხოლო პირველ სართულზე საგამოფენო დარბაზია მოწყობილი, სადაც მრავალრიცხოვანი ტურისტები, რომლებიც ამ ეგზოტიკურ ქალაქს ეხვევიან, არა მარტო ექსპოზიციებს ათვალიერებენ, არამედ მათთვის საინტერესო ნაწარმოებებსაც ყიდულობენ. სახლები კი ერთმანეთზე ისე მკიდროდ არის მიჯრილი და სანა-

ზ. წერეთელი  
და ზ. ბოგუსლავსკია შავალის: მოზაიკასთან



ხაიცი იმდენია, რომ იქ ჩასული ადამიანისთვის ერთი კვირაც არ იქნება საკმარისი, რომ სრული შთაბეჭდილება მიიღოს ამ ქალაქისა და მის ბინადართა შესახებ.

ქალაქში სიცოცხლე ჩქეფს, შენს თვალწინ იქმნება შედეგები. ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, ყველა ერთმანეთის ნაცნობია, საათობით შეგიძლიათ ესაუბროთ ამა თუ იმ მხატვარს, ეკამათოთ, გაიგოთ როგორ აზროვნებს, მოწმე გახდეთ ახალი ნაწარმოების დაბადებისა. ეს არის სანპოლ დე ვანსი. ასეთია ამ ქალაქის საინტერესო, შემოქმედებითი ცხოვრება.

სანპოლ დე ვანსიდან გზა მთის ფერდობისაკენ მიემართება. სწორედ აქ, ქალაქის თავზე, ულამაზეს წალკოტში დგას მარკ შაგალის სახლი-სახელოსნო. დანიშნულ დროს მანქანა კიშკართან შეჩერდა. აღმართს მივუყვებით. საოცარი სილამაზე და სიწყინარე სუფევს გარშემო. ქალბატონი შაგალი სახლის წინ გვეგებება და სასტუმრო ოთახისაკენ მიგვიძღვეს. ჩვენ უკვე მარკ შაგალის ფანტასტიკურ მხატვრულ სამყაროში ვიმყოფებით.

ქალბატონმა შაგალმა სავარძლებისაკენ მიგვითითა, მოიბოდიშა, ცოტა ხნით დაგტოვებთ, მარკს შევატყობინებთ თქვენს მოსვლას, უჩემოდ არ მოიწყინოთ და ოთა-

ხიდან გავიდა. თითოეული ჩვენი თავანი თავისებურად ემზადება შაგალის შესახებ ვერად. ზურაბ წერეთელს საჩუქრად წამოღებულ აქვს თავისი ნამუშევრების შესანიშნავი ალბომი და კატალოგი. მე მგონი ლელავს, რას ეტყვის უხუცესი მხატვარი, როგორ შეაფასებს მის შემოქმედებას? ზოია ბოგუსლავსკაია შედარებით მშვიდადაა. ის და მისი მეუღლე, პოეტი ანდრეი ვოზნესენსკი შაგალებს დიდი ხნის ნაცნობები არიან. საბჭოთა კავშირში შაგალის ყოფნის დროს მათ ღირსეული მასპინძლობა გაუწიეს მოსკოვის მიწაზე, — მოსაგონებელიც ბევრი აქვთ და სათქმელიც. ჩემი ლელვაც გასაგებია — სურათები უნდა გადავიღო და თან მოვასწრო საუბრის ჩაწერაც. ვცდილობ დაეწყინარდე და ოთახის თვალიერებას ვიწყებ. თეთრი, სადა კედლები, შემკული შაგალის რამდენიმე შედეგით, რენუარის და ბრაკის სურათებით, ფართო ფანჯრები, მოფარდაგებული რუხი ფერის ქსოვილებით, რბილი, კომფორტაბელური ფართო სავარძლები, წინ დაბალი მაგიდით, შესანიშნავი ძველებური კარადა, ბუხარი, რომელზედაც შაგალის ძველი მეგობრის, მოროს ქანდაკება დგას, წიგნის თაროები მთელ ერთ კედელზე, უამრავი ყვავილი ქოთნებსა და ლარნაკებში.

ქალბატონმა ვალენტინა შაგალმა, ანუ ვავამ, რომელსაც შეხვედრის ბოლოს ასე მივმართავდით, ბავშვობა ბაქოში ვატარებოდა და რუსულს შესანიშნავად ვლობს. წარსული სილამაზე ახლაც შემორჩენია. საოცრად მეტყუველი, ცოცხალი თვალები ახალგაზრდულად უელავს. მის ლამაზსახეს კიდევ უფრო მეტ შეუქს აძლევს სპეტაკი ჭადარა. ქალბატონი შაგალი ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რათა თავისი

მ. ჯიბლაძე, ზ. წერეთელი, ზ. ბოგუსლავსკაია მხატვრის ბინაში



სახელოვანი მეუღლე გაათავისუფლოს ყოველგვარი ყოფითისაგან: ის ურჩევს ტანსაცმელს, უწყობს ყვავილებს ლარნაკებში, იმ ყვავილებს, რომლებსაც შემდგომ მარკ შაგალი თავის შედევრებში ახალ სიცოცხლეს შთაბერავს; ის აწარმოებს საქმიან მოლაპარაკებებს, ამხნეებს და პირველი შემფასებელია შაგალის ყოველი ახალი ნამუშევრისა — ის არის შემოქმედის ქეშმარიტად ღირსეული მეუღლე!

კარი იღება და ჩვენსკენ სწრაფი ნაბიჯებით მოემართება დაბალი ტანის, სულმთლად ქალაქი, გამხდარი კაცი. გამკოლავი მზერა თითოეულ ჩვენთანზე შეაჩერა, გავვიღობა თავისი კეთილი, ბავშვივით გულუბრყვილო ცისფერი თვალებით და შესანიშნავი რუსული მოგვემართა თხოვნით, გავცნობოდი. ბოდლივც მოიხადა. ცოტა შემავგიანდა თქვენთან გამოსვლა, მაგრამ მუშაობაში გავერთე და დროზე ვერ მოვწყესრიგდით. გამოაცა იმ სისხარტემ და ახალგაზრდულმა მოძრაობებმა, რომელიც 96 წლის კაცისათვის არცთუ ისე ჩვეულებრივი უნდა ყოფილიყო. დაწვრილებით გამოიკითხა, თუ როგორ ვიმგზავრეთ და დასძინა, ძალიან მიხარია თქვენთან შეხვედრა, შეხვედრა იმ ადამიანებთან, ვინც ჩემი ქვეყნიდან არიან ჩამოსულნი. თბილად მოიგონა მოსკოვში გატარებული დრო და სევდით გაიხსენა მაშინდელი ავადმყოფობა, რის გამოც ვერ შესძლო მშობლიურ ვიტებსკში ჩასულიყო, რათა მოენახულებინა მშობლიური სახლი და ის ადგილები, სადაც დაიბადა და ახალგაზრდობა გაატარა. იქვე დასძინა. პარიზის გრანდ ოპერის პლაფონს რომ ვხატავდი, ჩემი სამშობლოს ცა მედგა თვალწინ და ის ლაქვარდის ფერი, რომელიც გამოვიყენე, სწორედ ვიტებსკის ცამ შთამაგონაო. იქნებ

კვლავ მეღირსოს ჩემი სამშობლოს ნახვა! — დასძინა სევდიანად.

შაგალის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია ქართველი მხატვრების ყოფამ, მათმა შემოქმედებამ. კითხვა კითხვას მოსდევდა — რით ხატავენ ქართველი მხატვრები, როგორ მუშაობენ, რა ინტერესებთ, რა წარმოადგენს მათ სულიერ საზრდოს, ბევრს თუ მუშაობენ, კმაყოფილი არიან თუ არა სამუშაოთი. პატარა ბაუზის შემდეგ ხელოვანმა მოკრძალებით იკითხა: — იცნობენ შაგალს საქართველოში? როგორ აფასებენ მას თქვენთან?

როდესაც ყველა კითხვაზე ამომწურავი პასუხი მიიღო და შეიტყო, რომ საქართველოში არათუ იცნობენ, არამედ შესანიშნავად იციან მისი შემოქმედება, სახეზე კმაყოფილების ღიმილმა გადაურბინა, არც კი დაუმალავს, რომ ამ ცნობამ ძალიან გაახარა.

მარკ შაგალმა ზურაბ წერეთელს მიმართა — ახალგაზრდავ, მე თქვენს შესახებ ბევრი გამოვიგია, ძალიან მიხარია, რომ გავიცანიო, უდიდესი სიამოვნებაა ჩემთვის თქვენთან შეხვედრა და საუბარი, ახლა კი თქვენი შემოქმედების შესახებ რას მეტყვიოთ. ზურაბ წერეთელმა თავისი ალბომი აიღო და მოკრძალებით გადასცა შაგალს, თან გვერდით მიუ-

მ. შაგალი და ზ. წერეთელი





მ. შაგალი.

„მეკორწილენი“

ჯდა, ხელი შეაშველა, ალბომის სიმძიმეს რომ არ შეეწუხებინა მოხუცი მხატვარი და მარჯ შაგალმა ახლა უკვე ქართველი მხატვრის შემოქმედებით სამყაროში გადაინაცვლა. საოცრად საინტერესო იყო ამ პროცესისათვის თვალყურის დევნება. შაგალი უხმოდ, გატაცებით ათვალიერებდა თითოეულ ნამუშევარს. ზურაბ წერეთელი ნელ-ნელა შლიდა მის წინ ფურცლებს, ის კი ჩუმად. ხელის აწევით აჩერებდა, თითქოს ეუბნებოდა, მაცადე, ჭერ კარგად არ დამითვალიერებიაო. ჩვენც დაძაბულნი ვადევნებდით თვალს ორი შემოქმედის ურთიერთობას. მე, მთელი ამ შესხედრის განმავლობაში ვცდილობდი, რაც შეიძლება ბევრი აღმებუქდა ფირზე. ერთი კუროზიცი მინდა გავიხსენო. ორი აპარატი მქონდა წალებული, რადგან ვიცოდი, იქ ფირის გამოცვლის საშუალება არ მექნებოდა. მიუხედავად ამისა, ისე გავერთე, რომ ვერც კი შევემჩნიე, როგორ გათავდა აპარატში ფირი და უამრავი სურათი, რომელიც მეგონა გადავიღე, თურმე არ გადამიღია. მხოლოდ ცოტა ხნის შემდეგ მივხვდი, რომ აპარატი უნდა შემეცვალა. საბედნიეროდ, ალექსანდრე ივანოვმაც ბევრი საინტერესო მომენტი გადაიღო

და ამით კიდევ უფრო გაამდიდრა სურათების კოლექცია.

ისევ ვუბრუნდები შაგალსა და ზურაბ წერეთელს.

მასპინძლის სიჩუმე კარგა ხანს გრძელდებოდა. მისი გამჭრიახი თვალები თითქოს ბურღავდნენ ფურცლებს. ხშირად უკან ბრუნდებოდა, ისევ ხელით ანიშნებდა, უკან გადაშალეო. შემდეგ თავი მაღლა ასწია, ზურაბს შეხედა, გამოხედვა თბილი და ალერსიანი გაუხდა, მოწონების ნიშნად სტუზრის ლოყას ხელი ალერსით შეახო და უთხრა, მეგონა მარტო მე შემეძლო ასე ხატვა, ყოჩაღ, ეს ზომ გენიალურია, თქვენ კემშარიტად დიდი მხატვარი ხართ, ბედნიერი ვარ, რომ გავიცანი თქვენი შემოქმედება, გული მწყდება, საშუალება არ მომეცა სახელოსნოში გსტუმრებოდით, ბრავო, მომავალში თქვენ კიდევ ბევრს გააკეთებთ. გავა დრო და გაიხსენებთ, რომ მარჯ შაგალმა უდიდესი მომავალი გიწინასწარმეტყველათო. ერთხელ კიდევ ხელით შეეხო სტუმრის ლოყას, ამჯერად უფრო მაკრად, ისე, რომ ზურაბს სიწითლეც კი დარჩა სახეზე.

მე გატაცებით ვიწერდი თითოეულ მის სიტყვას. ვცდილობდი არც ერთი მისი კომენტარი არ გამომპარვოდა. შაგალმა შეამჩნი: ჩემი დაძაბულობა და მკითხა: რას წერთო, მე ვუპასუხე — თქვენთან საუბარს-მეთქი! აბა მომეციო, მაინტერესებს, რა დაწერთო. თითქოს არ მენდობოდა, თავიდან ბოლომდე წაიკითხა, თავი დამიქნია და თავისი ფაქსიმილეთი დაადასტურა ჩემი ჩანაწერების სიმართლე.

რაც დრო გადაიოდა, საუბარი მით უფრო გულითადი ხდებოდა. შაგალმა დაწვრილებით გამოჰკითხა ზურაბ წერეთელს მისი შემოქმედებითი გეგმების შესახებ. ძალიან მოიწონა პარიზში, ფონტენუას მოედანზე მდებარე იუნე-





სკოს შენობის ერთი კედლის გაფორმების იდეა. მისი ჩანაფიქრით კმაყოფილი დარჩა, დეტალებსაც კი ჩასწვდა და კიდევ ერთხელ შეაქო ქართველი მხატვრის თვითმყოფადი ნიჭი.

მარკ შაგალს თანდათან დაღლა დაეტყო. ვიგრძენით, რომ მასპინძლის სტუმართმოყვარეობით მეტი არ უნდა გვესარგებლა. უკვე დრო იყო გამოვთხოვებოდით მსცოვან მხატვარს. რათა ზიანი არ მიგვეყენებინა მისი ჯანმრთელობისათვის. ფეხზე წამოვდექით. მიუხედავად იმისა, რომ განშორება ბუნებრივ გულისწყვეტისთან იყო დაკავშირებული, დიდი მადლობა გადავუხადეთ სახელოვან მასპინძელს ესოდენ თბილი, საინტერესო მიღებისათვის, ჯანმრთელობა და ხანგრძლივი სიცოცხლე ვუსურვეთ მას.

— კი მაგრამ, ასე როგორ მიდიხართ, ყველა ჩემი ნამუშევარი რომ არ გინახავთ, ამ ოთახიდან ხომ არც კი გასულხართო. ქალბატონმა შაგალმა დაამშვიდა — შენ დაისვენე, მე კი ყველაფერს ვუჩვენებ, შენს მაგივრად მეგზურობას მე გაგწევო (რაც მართლა დიდი სიამოვნებით შეასრულა მეუღლის წასვლის შემდეგ). შაგალმა თავი დაუტყრა, თან დააყოლა — მაშინ მე ჩვენს ტერასაზე გავიყვან, კედლის მოზაიკას ვუჩვენებ, შენ რომ გიძღვენო, და კარებისაკენ გაგვიძღვა, რომელიც სასტუმრო ოთახს სწორედ ამ ტერასასთან აერთებდა. შეჩერდა თავისი ქმნილების წინ და თითქმის ჩვენი რეაქცია აინტერესებსო, დაკვირვებით დაგვიწყო ყურება. შემდეგ ყველას გულთბილად გამოგვემშვიდობა, ერთხელ კიდევ დაგვიქინია ხელი და კარებს მიღმა გაუჩინარდა.

ორი თვის შემდეგ, 7 ივლისს, შაგალს 97 წელი შეუსრულდა. 100 წლამდე ვერ იცოცხლა, 1985 წლის 25 მარტს გარდაიცვალა.

# საოცარი ბიოგრაფი შავბულიძე

## აგული დადიანი

— ეორა\* — ქყონდიდელის როლში? — გაოცებული ვეკითხები ვახტანგ ტაბლიაშვილს.

— კი, — ამბობს და იღიმება, — არა, არავითარი რისკი. ჩემი რწმენაა, უფრო ინტუ-

\* „ეორად“ იმიტომ ვიხსენიებ, რომ გიორგი შავბულიძე მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე და მის შემდეგაც, რაც იგი ქართულ სცენას დააკლდა, მუდამ ეორა იყო. (ეორა ეორას ქალბატონი ვერიკო ეძახდა). ამის მიზეზი ერთია: იგი ადამიანებთან ურთიერთობაში იმდენად უბრალო, დემოკრატიული, თავისუფალი და მეგობრული იყო, რომ ყველა ნაცნობი თუ უცნობი, ქუჩაში გაცნობილი თუ სტუდრასთან დაახლოებული, ახალგაზრდა თუ ხანდაზმული, ცდილობდა მისი ახლობელი, მეინახე თუ არა, კარგი ნაცნობი მაინც გამხდარიყო. „დაამთავრა ბატონო, მაგ კაცმა ცხოვრებაში და სცენაზეც ჰაბუკობის ხანა, დროა გიორგი ეუწლოთ“ — ამბობდა ხშირად თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი შალვა ლამბაშიძე... ამაოდ, ვერ დაამკვიდრა, მარტო დარჩა.



იცია. ახლა ვერაფერს გეტყვი, პრემიერის შემდეგ დარწმუნდები, რომ სწორია არჩევანი. დასიც დაეკუებულა? ცდება, რას იზამ, ჩვეულებრივი ამბავია. — მხრები აიჩეჩა, კულისებისკენ წავიდა.

ვღდავარ განცხადების დაფასთან და ვკითხულობ როლების განაწილების სიას: დავით აღმაშენებელი — სერგო ზაქარიაძე, კათალიკოს-პატრიარქი — შალვა ღამბაშიძე, გიორგი ჭყონდიდელი — გიორგი შავგულიძე, მზეთვალა — ვერიკო ანჭუფარიძე, გუდარეხვაი — ვასო გომიაშვილი...

ყველა როლი ზუსტად არის განაწილებული, შეიძლება მიახლოებით წარმოვიდგინო, ვინ როგორ ითამაშებს. გ. შავგულიძე ვერ წარმოვიდგინე; ასე ვთქვათ, ვერ დავინახე. იგი თითქმის ყველა როლში მენახა. მათ შორის ორი მცირე ეპიზოდიც კარგად მახსოვს: „მზის დაბნელებაში“ კინტურის ცეკვა, რომლის სანახავად სპეციალურად დავდიოდით და გერცელ ბაზოვის პიესაში „იცა რიეინაშვილი“ ღარიბი, აწოწილი ახალგაზრდა ტიპური ქუთაისელი ებრაელის ეპიზოდი. სცენაზე ასეთი სურათი იყო: იცა რიეინაშვილს ახლობლები სასწავლებლად ამგზავრებდნენ, ფულს უგროვებდნენ. ჯერი გ. შავგულიძეზე მიდგა. იგი ჯერ შეცბა, შემოეყმინა, შემდეგ თავს სძლია, გვერდზე მიდგა, დაირცხვინა, მერე ხონჯარი შეისხნა, შარვლის შიგნით ქინძის-თავით დაბნეული, ოთხად გაკვანთული ტვირისახოცი ამოიღო, ვაი-ვაგლახით გახსნა, ერთადერთი საწყალი აბაჯიანი აღმოაჩნდა. სევდიანად დახედა, ერთი მძიმედ ამოიხორა, შემდეგ ვაჟკაცურად გასწორდა წელში, იცას გაუღიმა და გაუწოდა. ეს ეპიზოდი მაყურებლის ხარხარში და ტამის გრიალში მიდიოდა. რა თქმა უნდა, ვერც ამან და ვერც მისმა ბრწყინვალედ ნათამაშებმა როლებმა საიათნოვამ, ხარიტონმა და სხვებმა — ჭყონდიდელამდე ვერ მიმიყვანეს.

მარჯანიშვილის თეატრის კოლექტივმა დიდი ენთუზიაზმითა და ვატაცებით დაიწყო მუშაობა „დავით აღმაშენებელზე“. დამდგმელმა რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა შემოქმედებითი ექსპედიცია მოაწყო ქუთაისში — ბაგრატის ტაძრის, გელათის, მოწამეთას, გეგუთის სანახავად. დაიწყო ლექციების კითხვა იმდროინდელ საქართველოზე, ეპოქაზე. მოწვეული იყო პროფესორი ნიკო ბერძენიშვილი. ლექციებს ესწ-

რებოდა და დიდის გულისყურით უსმენდა თეატრის ყველა თანამშრომელი, თვით სცენის მუშებიც. მონუსხულივით უგდებდა ყურს გიორგი შავგულიძე. და ერთხელ, როდესაც ლექცია დამთავრდა, პროფესორმა შეკითხვებს უპასუხა და ის-ის იყო დარბაზს სტოვებდა, რომ მიუახლოვდა გიორგი შავგულიძე და ჩვეული მორიდებით, ღიმილით და თავისებური მოწიწებით სწავლულს რალაც უთხრა. მეცნიერი ჯერ გაოცდა, შემდეგ სახეზე სიბრაზემ გადაუარა, ალბათ ბრყევად თუ ჩათვალა მის წინ მდგომი ახალგაზრდა და იგი დაკვირვებით შეათვალიერა. ახალგაზრდას ფეხზე წინდებივით შემოტმასნილი „მეფური“ ჩექმები და კობთა მეგრული „გალიფი“ ეცვა, ყვიოელი, კვერცხის გულივით ყვიოელი, „მოდის“ უკანასკნელი „კვილი“, მოკლესახელოიანი ვისკოზის ქსოვილის „განტოკვა“ განიერ ბეჭებზე ლამის ასკდებოდა. სწავლულმა შეკითხვა უპასუხოდ დატოვა და იქაურობას გაეცალა. ყველა გიორგის ცნობისმოყვარეობით შემოეხვია — არაფერი, კაცო! რალაც შეეეკითხე, არ მიპასუხა, — თქვა მან ჩვეულებრივი ღიმილით, — ვნახოთ, — დაამატა მან ორაზროვნად. (მართლაც ვნახეთ — მაგრამ აჩის შესახებ შემდეგ).

ამ ხანებში თეატრში ორი ახალგაზრდა მხატვარი მოვიდა და ყოველგვარი რეკომენდაციის გარეშე რეჟისორს შესთავაზეს სპექტაკლის გაფორმება. მცირე საუბრის შემდეგ ვ. ტაბლიაშვილი დაეთანხმა და აქვე ვიტყვი, რომ სპექტაკლი შესანიშნავად გააფორმეს. ესენი იყვნენ ამჟამად სახელმწიფო პრემიის ლაურეატები, საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი და საქართველოს სახალხო მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი.

დაიწყო მაგიდის გარშემო მუშაობის პირველი ეტაპი, როლების მიხედვით პიესის კითხვა, ე. წ. „რექსტის გატეხვა“.

ინტერესით ვადევნებდი თვალყურს გიორგი შავგულიძეს, ეიოლი, რომ იგი წიგნთან „მწყრალად“ იყო. არიან მსახიობები, რომლებიც როლის პირველი წაკითხვიდანვე ცდილობენ ჯერ კიდევ ბუნდოვნად მოინიშნონ თავიანთი გმირების ინტონაცია, ემოცია, სახასიათო შტრიხი. ზოგი ამას ხუმრობის კილოთი ან გაზრახ დიდი პათოსით, ზოგი კი სერიოზულობით სჩადის. ზოგიც უფრო შორს მიდის — იერსახის განაცხადსაც

კი სთავაზობს რეჟისორს. ასეთი იყო ვასო გომიაშვილი. მისი კითხვის დროს უეჭველად გაიელვებდა მომავალი იერსახის ინტუიციით თუ დიდი თანტაზიის ნაყოფით მიგნებული დიდებული ინტონაცია, ემოცია, დამახასიათებელი თვისება. ხშირად ამ „მონაპოვარს“ იქვე „წაშლიდა“ და სხვას მოძებნიდა.

სულ სხვა იყო სერგო ზაქარიაძე. მას, როგორც თვითონ ამბობდა ხუმრობით, „თავისი დაზიანებული სამეტყველო აპარატისათვის“ უნდა მოერგო ტექსტი. იგი კითხულობდა ბორძიკით, ხშირად ერთსა და იმავე წინადადებას ორჯერ, სამჯერ იმეორებდა — ეძებდა მის ლოგიკურ საწყისს, დედააზრს. ამ „აზრის დედას“ — (ეს მცენდა თეატრში ამ სპექტაკლზე დამკვიდრდა აღმაშენებლის მონოლოგიდან). და შემდეგ, კარგა ხნის შემდეგ იწყებოდა ამ რჯინის ლოგიკით გააზრებული ტექსტის ემოციით მოქარვვა — ყველაზე საინტერესო პროცესი ზაქარიაძის შემოქმედებაში.

ყოველი მისი მონოლოგი ცალკე გარჩევას მოითხოვს. აქ მხოლოდ ორიოდ სიტყვით შევეცდები ვთქვა მის მონოლოგზე დიდგორის ბრძოლის წინ.

დავით აღმაშენებელი ს. ზაქარიაძემ ითამაშა ფიზიკურად — ჭაბუკობიდან ჭარმაგობამდე, სულიერად — ზოგჯერ გრძნობას აყოლილი მოყმიდან — დაბრძენებულ ფილოსოფოსამდე. ამ დიდ ამოცანას ნებისყოფა, შრომის უნარი და ემოციური აზროვნება სჭირდებოდა. ამ დიდ გზაზე სვლისას მას ჰქონდა დასაწყისში მცირეოდენი მსახიობური „შეცოდებანი“, რაც თანმიმდევრობით ჩამოიცილა და მეფის სახე ლოგიკურ მთლიანობაში ჩამოასხა. იგი ყოველ მომავალ ეპიზოდში, სურათში, მოქმედებაში იზრდებოდა. უფრო დიდი ხდებოდა ფიზიკურად, უფრო დიდი ხდებოდა როგორც მოაზროვნე, სარდალი, მეფე, ადამიანი, ყოვლის ჩამწვდომი და განმჭკვრეტი.

დიდგორის მონოლოგი ს. ზაქარიაძემ დიდხანს ამზადა. ჯერ, როგორც მას საერთოდ სჩვეოდა, ლოგიკურად გაიაზრა, კითხულობდა ემოციის ოდნავ მინიშნებით, ხშირი პაუზებით. შემდეგ განმარტოვდებოდა ვ. ტაბლიაშვილთან, ხშირად ლევან გოთუაძე მათთან იყო. იწყებოდა ანალიზი, ვარაუდი, როგორ ეპოვათ მონოლოგის „აზრის დედა“.

და ბოლოს იშვა ეს დაუციფრარი მონოლოგი.

— აი, დამე განკითხვისა! ქართლის დამე! დიდგორის დამე...

სცენაზე იდგა ადამიანი, მთელი, სულიერი და ფიზიკური ძალით დატვირთული, ამ სიტყვებს ამბობდა ჩუმად, მძიმედ...

— ჩემთან ერთად ითანე სინაელი შეპლადდებს: „ქრისტე, შეიწყალე ყოველი ძმანი და ყოველი ქრისტიანენი და უფროის ყოველთსა ყოველნი ქართველნი“.

ეს ფრაგმენტი — ვედრება იყო, მაგრამ არა საწყალი ადამიანისა, რომელიც დახმარებას თხოულობს, პირიქით, ძლიერი კაცისა, ღირსეულად რომ უჭირავს თავი, რომელსაც შეეძლო სამშობლოსათვის თავგანწირვა.

— მივლულავ თვალთა — გარდამსვლავ თვალსაწიერი. ბინდში მეგრძნობის მიწის სულთქმა და მაჯისცემა. სამშობლოა თითო ფიქრის კილო-კავი, სიგრძე-სიგანე, აი, აქ არის სიბრძნე გარდუვალი, სამარადისო... სიცოცხლისა და სიკვდილის სიბრძნე..

აქ უკვე ღრმადანსწავლული მეფე მსჯელობდა, ფიქრით კი არა, თითქოს უკვე ხელით ეხებოდა გამარჯვებას, მომავალს.

— ღირსეულად მისცე თაობას სახელი, სახე, სიტყვა და საქმე. აი, ჩვენი ახალი აღთქმა! უნდა ამოხსნა მატთანე ბასრ ბრძკყალებიდან და ქართული ხელხევაი მივცე...

დიდი თვითრწმენა, დიდი იმედი გამარჯვებისა, მომავლისა, თავის სიძარბოებში დაჯერებული.

მონოლოგის ბოლო ფაზა კი ყრეოლას იწყვედა, იმდენი იყო მასში ემოცია, თხოვნა, ვედრება:

— თორით შევკვდე ერის იარანი ჩუმი და ხსნილი, კვესით ავლესე ქართული დაშნა და მაჯა. რისხვით მოვხიდე მშვილდი და გული... და თუ ამქვეყნად სამართალა ბედის სასოში, უკვე გაათავდა საქართველოსი ძნელებელი დამე...

ეს უკვე დასკვნა და არა თხოვნა. აქ მეფემ დაუმტკიცა ღმერთს თავისი სიძარბოე და იგი მოკავშირედ გაიხადა. კულმინაცია მონოლოგისა კი — მქუხარე შეძახილია:

— გაიმეხეთ გული და მკლავი, დედამიწა ძრწოდეს ბრძოლის ზათქით და ზეიმ-ზარით! დე ყველას ემცნოს, მტერს და მოყვარეს, რომ მოდის, მოაბიჯებს, მოიზათქება გულვარამში ნალესი დაშნა საქართველოსი აწ



ბასრ მოქნევით გალაღებული, ხელი ხმაღს, სული ღმერთს, მკერდი ვერს...

მისი ბოლო, მეტად მცირე მონოლოგი, სპექტაკლის ფინალში ბენ-ჯაფარის სასახლის აღების შემდეგ ანდერძადაა ნათქვამი:

— და ოდეს ეს ჩემი ყრმანი და მსკოვანნი მოვლენ ჩუმად და მუხლს მოირთხმენ ჩემთა საქმეთა გამო, მაშინ ვიწიშვი, ღმერთო — შეივედრე ჩემი გალობანი სინანულისანი და ბრალნი ჩემნი სიყმაწვილისანი, ოღონდ მაშინ, გაწმენდილი ვილოცავ დიდხატის წინაშე, რომელსაც ჰქვია ქრისტე ღმერთი და საქართველო!

ძნელად თუ დააიწყებდა კაცს ეს მონოლოგი, ზაქარიასის მიერ სცენაზე წარმოთქმული.

სხვაგვარად კითხულობდა გიორგი შავგულიძე: მას პირველ რიგში უნდა ესწავლა როლის ტექსტი. იგი კითხულობდა მარცვალ-მარცვალ და ემოციაზე ან ლოგიკაზე ფიქრი ჯერ შორს იყო. ამიტომ, სერგოსა და გიორგის პარტნიორები არასოდეს აჩქარებდნენ, უცდიდნენ, სხეებისადმი კი ასეთი შეღავათი არ არსებობდა.

სულ სხვა ამოცანა ჰქონდა გ. შავგულიძეს; ჰყონდიდელი უკვე დასრულებული პიროვნება იყო, დიდი მწიგნობარ-ფილოსოფოსი, ყოვლისმცოდნე, მეფის აღმზრდელი, ქვეყანაზე მზრუნველი. მსახიობის ამოსავალი წერტილიც ეს იყო. მას უნდა გამოემყვანებინა ამ დიდი პიროვნების ხასიათი, შორსმჭვრეტელობა, და ამ გზით ეთამაშა განვითარებაში როლი.

დამთავრდა პირველი კითხვა. ყველა ადგა, წავიდ-წამოვიდა, გიორგი შავგულიძე ადგილზე დარჩა. როლის ფურცელა დაიწყო და რაღაც ნიშნები ჩაწერა. ფანქრის წვერი წაუტყდა. ფანქარი საღდატ მოისროლა და ღიმილით თქვა: „არაა, ბატონო, ჩემი საქმე კარანდაში, ა? ხომ ხედავთ“. ლაპარაკი ზუსტი ასლი იყო შალვა ლაშაშვილის მეტაკეციებისა, რომელსაც გიორგი ბაძევა ხოლმე ხუმრობით. ვილაცამ ფანქარი მიაწოდა, მან განაგრძო მხოლოდ მისთვის გასაგები „ეიროგლიფებით“ შემკობა როლის ფურცლებისა სხვადასხვა ადგილას. როგორც ყველა მსახიობი, ისიც ადგენდა თავისი როლის პარტიტურას, მხოლოდ ხაზებით, ძახილისა თუ სხვა ნიშნით. იშვიათად თუ ჩაწერდა სიტყვას.

რეპეტიციები გრძელდება. ტექსტს კითხულობენ დაკვირვებით და მეტად ფრთხილად,

გაუბედავად ჩნდება გმირისათვის მახასიათებელი ინტონაცია, ემოცია, ურთიერთდამოკიდებულების მოსინჯვა. მაგრამ როგორც ვთქვი, ფრთხილად, „შუადღისას ხელის ფათურით“ ძიება რაშე ფაქიზის, უხილველი საყრდენის. გ. შავგულიძე თითქმის გამართულად კითხულობს თავის ტექსტს და საჭიროზე მეტად ემოციური, ძლიერია, მაგრამ ჯერ ვერ პოულობს სწორ საველ კალაპოტს ბორძიკით კითხვაში. ამ ხანებში იგი როგორღაც შეიცვალა. რეპეტიციის დაწყება-დამთავრების შემდეგაც სულ ჩაფიქრებული იყო. ფიიფი, როცა ვარშემო ახალგაზრდობა ეხვია და ჩვეულებრივ ქილოკაობდა, ენაწარბობდა, ეტყობოდა, რომ „მისი აზრნი სხვაგან რბიან“ — იგი როლზე მუშაობდა, ეძიებდა, პოულობდა მისხალ-მისხალ, ხან კი დიდი დოზით მოჰქონდა ნაპოვნი რეპეტიციებზე, თუმცე ჯერ ნეღლი, გასაშალაშინებელი, მაგრამ ყორასეული — ჰყონდიდელისეული. ვახტანგ ტაბლიაშვილი მას გაფაციცებით, დღი ყურადღებით ადევნებდა თვალს და არავითარ შენიშვნას არ აძლევდა მანამდე, სანამ მტყიცედ არ დაადგა სიმართლის გზას.

ყორა შავგულიძე ღაქეებს ათევესო როლზე — ხმა დაირხა თეატრში (შალვა დადინი ამბობდა, როლს ქართულად სათევე: ჰქეეიო!) და ერთ დღეს, მოკარნახეს ხელით ანიშნა — სიტყეებს ნუ მომწოდებო. კვლავ ნელა, ფეხქეეშ ნიადაგის მოსინჯვით განაგრძო რეპეტიცია. იგრძნობა როლის ჩონჩხი, ემოციური დატეირთევა, აზრი, მიზანი, მრწამსი. როცა მსახიობი თევისი გმირის სახეს ძერწავს, მეტად იშვიათად შეხედავს პარტნიორს თეალეებში. აქ ერთი ჰეეშ-მარიტება: ერიდებო პარტნიორისა, რომელიც შეიძლებო წააწყდეს უაზრო თეალეებს, სიციარიელეს, თეალი მსახიობის სულის სარკე, ურთიერთდამოკიდებულების მსლეჯორ ფაქტორი, მართალი, წრფელი და დამაჯერებელი უნდა იყოს. ეს სიმართლე მაშინ იბადებო, როცა სცენური გმირი ზორცს ისხამს, როცა დიდი სცენური გრძნობებით დაიტეირთებო. ამას მსახიობი მაშინ აღწევეს, როცა იგი „ემოციურად“ აზროთენებს და ლოგიკურად „მოქმედებს“. ასეთი იყო გ. შავგულიძე რეპეტიციაზე.

საკვირველიო მსახიობის ბუნებო, მისი ცოდნა-განათლებო, ნიქი, ინტელიცია, რომლებსაც



იგი შეჰყავს თავისი გმირის სამყაროში და აცხოვრებს მის ამ ინტერესებით.

თითქმის ამ გზით იარა „წიგნთან მწყურალ-მა“ გ. შავგულიძემ. ვხედავდი თუ როგორ იზრდებოდა, ყალიბდებოდა ჭყონდიდელი დღითი-ღღე რეპეტიციიდან რეპეტიციამდე, როგორ ხდებოდა იგი მთლიანი, სარწმუნო, დამაჯერებელი. თუ ტექსტი დაავიწყდებოდა, მოკარნახეს ანიშნებდა. თუ რაიმე ახალ დეტალს, შტრიხს მიაგნებდა ქვეტექსტში, ხმაში — პარტნიორს იმ წუთასვე შეაჩერებდა, თავად იმეორებდა მიგნებულს ერთჯერ, ორჯერ, სანამ მის სისწორეს არ ირწმუნებდა, შინაგანად კმაყოფილი არ დარჩებოდა. ასე აჩერებდა, აწყვეტილებდა მას სერგო ზაქარიაძე — მეფე. ისინი განუყრელი პარტნიორები იყვნენ. მათ შორის დიალოგში წყდებოდა ყველა დიდი პრობლემა, ყველა სადღეისო თუ სახვლითო საკითხი საქართველოს ავი ბედ-იღბალისა. ეს იყო ლერი პიესის, სპექტაკლისა — მათში სწორი დამოკიდებულების მონახვა და სპექტაკლის მთლიანობის, გამჟოლი მოქმედების, ზეამოცანის, დედააზრის ჩამოყალიბება.

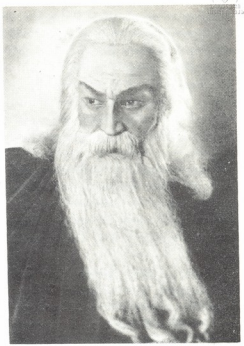
ხშირად შეუჩერებია გ. შავგულიძეს ს. ზაქარიაძე, პასუხიც შეუყოვნებია რეპლიკაზე.

— სერგო, ასე იტყვი, თუ?

— არ ვიცი, ჯერ ასე ვაინჯავ. შეიძლება დავიტოვო. ნუ ავჩქარდებით. როგორ ამჯობინებ?

იწყება კამათი, ურთიერთ არგუმენტის და მოსაზრების დაცვა. ორივეს კი თვალი რეჟისორისაკენ უჭირავს. რეჟისორი მათ უერთდება, ხშირად ავტორიც, ლევან გოთუა, და განმარტავს ამ ადგილს, „ამ ადგილის“ შეიანებ კამათი გრძელდება, ბოლოს და ბოლოს, რვი ცალკე რეპეტიციას მოითხოვს და მეორე ან მესამე რეპეტიციაზე საკითხი უკვე გადაწყვეტილია.

გიორგი ჭყონდიდელი დავითის აღმზრდელია, მისი ხელმძღვანელი და წარმმართველია ყველა დიდ საქმეში. ჯერ ჭაბუკია მეფე, შეიძლება შეცდეს — მრჩეველი სჭირდება დიდ საქმეებში. მიძიევა მისი ხვედრი. ეს ხვედრი უნდა შეუშლუბუქოს მას ვეზირთა შორის უპირველესმა. ეს ამოცანა, თავიდან დასახული ავტორის, რეჟისორისა და მსახიობის მიერ, გადაწყვეტი იყო ჭყონდიდელის როლის განხორციელებაში. ერთი



გ. შავგულიძე — ჭყონდიდელი

შეხედვით, ჭყონდიდელის როლი ისეა დაწერილი, თითქოს იგი ყველაფერში ეთანხმება დავით მეფეს. მეფის ყოველ განზრახვას ჭყონდიდელის სიტყვიერი დასტური მოჰყვებოდა. საშიშროება იყო, ჭყონდიდელი რეზონიორად არ ქცეულიყო. ამ საშიშროებას გ. შავგულიძემ ბრწყინვალედ გაართვა თავი. იგი მეფის გზის მაჩვენებელი, თანამდგომი, თანამზრახველი და აღმზრდელი დარჩა ბოლომდე, შლოცველი და დასტური ყოველივე სიკეთის ქმნისა და სასტიკი მსაჯული მისი მცდარი ნაბიჯისა. იგი შინაგან მთლიანობას სწრაფად იძენდა, იზრდებოდა, ტექსტი ორგანული ხდებოდა, სერგო ზაქარიაძის მეფე ამ „ზრდას“ აყოვნებდა — გაიანგარიშეს და მისი ტექსტი ორსაათნახევრის სალაპარაკო მასალა იყო. ცხადია, მეტი დრო სჭირდებოდა და პირველ ხანებში ზოგ ადგილს საერთოდ კითხულობდა, ალაგ-ალაგ შექანიკურადაც. ქვეტექსტების სიღარიბე მის მონოლოგებს ზერეულ ელფერს აძლევდა.

მეტად ზოგადე მეფე იყო, საერთოდ, მბრძანებელი, დირექტივების მიმცემი, ყველაფერში სწორუბოვარი.

აი, ერთი ფრაგმენტი დიალოგისა მეფესა და ჭყონდიდელს შორის:

დავითი — ჰოდა, კათალიკოსს ზრახვები



გაუხუნდება და ჩვენს იქით ქრისტიანულ გზას ველარ მონახავს. აქ აღსართან ზოგ ვინმესთვის ოქროს ფასად ღირს, იქ კი — მაჰმადიანთა ბანაკში სააშკარაოდ გამოსული, ერთი ფრთა შელესილი ისრის ფასი თუ ექნება. სელჯუქიანნი კი სულერთია, მაინც ამოვლენ, უმჯობესია ცუნდრუკი აღსართანი: ჰყავდეთ წინამძღვრად. ფხა გაუწინჯე ჩემს ნათქვამს.

პირველ ხანებში ს. ზაქარიაძე ამას ბრძანების კილოთი, შეუვალად ამბობდა. ჭყონდიდელი უდასტურებდა, მაგრამ ცივად, უგულვლად, — „დიდება უფალს, ნათელი აზრით განზრახულია, სად მოტყუვდა მამამთავარი?!“

სერგოს ასეთი პასუხი არ მოსწონდა. ჭყონდიდელის გამოსაწვევად შემდეგ რეპუტიციებში პათოსს აძლიერებდა, უფრო მაღალ ტონში ამბობდა. გ. შავგულიძე ჩვეულებრივ, ინდიფერენტულად უდასტურებდა. ორივე მხარე, განსაკუთრებით ს. ზაქარიაძე გრძნობდა, რომ აქ რაღაც უნდა ეღონა, მოენახა ახალი ამოცანა, კილო, ქვეტექსტი. და ერთ მშვენიერ დღეს, როდესაც მან ძველ გააზრებით თქვა თავისი სიტყვები, ბოლო წინადადება „ფხა გაუსინჯე ჩემს ნათქვამს“, მეტად ყოფითი ტონით წარმოთქვა და მთლად უარესი — ცერი და საჩვენებელი თითები ერთმანეთს სწრაფად გაუსე-გამოუსევა.

ჭყონდიდელი დაფიქრდა და მეფეს შეეკითხა. — ასე იტყვი?

— მეტი რაღა გინდა? — დაფიქრებით პასუხობს მეფე.

— ბოლო სიტყვები ნამეტანი იმერულია, არ ვარგა. და მეც ხომ უნდა გიპასუხო? ხონ უნდა დაეფიქრდე შენი ნათქვამის გამო.

დიალოგი მეორდება, არავითარი სიახლე, მეფე ძველ პოზიციასზე რჩება, მხოლოდ ყოფითი კილო შეიცვალა მკაცრი ბრძანებით.

— სერგო, რატომ მეჩხუბებთ კაცო, ბოლოს და ბოლოს, შენი გამზრდელი ვარ.

მდგომარეობა დაიძაბა. ამ დისკუსიას ვ. ტაბლიაშვილი სულგანაბული უსმენს.

— აქ, ვკონებ, წინააღმდეგობის გაწევა არ შეიძლება. — ამბობს სერგო.

— ვინ გიწევს, ბატონო, წინააღმდეგობას, ღმერთო კი მოქალი, — პასუხობს შავგულიძე ხარიტონისადმი ზუსტი მიზანქვით და დარბაზში სცილმა იფეთქა, — შემეკითხე, ბატონო, შემეკითხე!

ყველაფერი თავიდან იწყება. რეჟისორი, საქმეში ჩაერია, — სერგო, ამბობს იგი, — ეგ სიტყვები შენი მოსაზრებაა, პოლიტიკური ბრძოლის ერთი კვანძია. ჭყონდიდელი შენი თანამოაზრეა და ყველა აზრის შესაიღმლე. გაანდე შენი მოსაზრება არა მეფური ძალაუფლებით, არამედ ჭკუითა და შორსმჭვრეტელობით, რჩევა კითხე და დარჩი მოწაფედ.

დარჩი მოწაფედ!

ამის შესენება ხშირად უხდებოდა ვ. ტაბლიაშვილს, რადგან ს. ზაქარიაძემ თავიდანვე მოინდომა ყველაფერში უკომპრომისო ერთმმართველობა. როლის ასეთი გააზრება რეჟისორმა კატეგორიულად უარყო. უფრო ღრმად ჩახედა გმირის სახეში, ჭყონდიდელის ზეამოცანაში და განზრახვებში. შემდეგში დიალოგი გაიმართა, აზრობრივად გაღრმავდა. სამივემ საერთო ენა იპოვა და „საშუალო არითმეტიკული“ — ოქროს შუალელი.

უნდა აღინიშნოს, ს. ზაქარიაძე ყოველთვის ცდილობდა „მოედანი დაეპყრო“. ამას არც მალავდა. იგი უნდა ყოფილიყო ყველაფერის ღერძი, ითამაშებდა მთავარს, თუ მეორეხარისხოვან როლს. მაგრამ ამის განხორციელება ხშირად უძნელდებოდა ისეთ თანაეარსკვლავედში, როგორც მაშინდელი მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობთა დასი იყო.

დარჩი მოწაფედ, სერგო!

ვ. ტაბლიაშვილის ეს გაფრთხილება გავლენას ახდენდა როლით აღზევებულ მეფეზე. მის ზოგად, პლაკატურ მეფეს ადა მიანურს ხდიდა.

სერგო ზაქარიაძე ვ. ტაბლიაშვილმა დასტოვა ჭყონდიდელის მოწაფედ, სანამ მეფემ არ იქორწინა და თავად ჭყონდიდელმა არ აღიარა დავითის სიდიადე და ხელმწიფობა.

„ფხა გაუსინჯეს“ სცენა რეჟისორმა გამოტოვა. რეპეტიციის დამთავრების შემდეგ, მცირე დარბაზში სამინი განმარტოვდნენ: რეჟისორი, მეფე და ჭყონდიდელი. სამეულის ასეთი განმარტოება რამდენჯერმე განმეორდა და შემდეგ რეპეტიციებში სცენა ისე კარგად წავიდა, რომ სხვა მონაწილეების დიდი მოწონება დაიმსახურა. დიდად შთამბეჭდავი იყო ჭყონდიდელის ნათქვამი: „დიდება უფალს. ნათელი აზრით განზრახულია“. გ. შავგულიძე აქ დაფიქრდებოდა, ღმილით გაებაღრებოდა სახე და უცერად რაღაც





ონაგრული ნიშნის მოგებით, ღვთისმშობსავი მღვდელმთავრის საეკლესიო კილოთი კი არა, ნამდვილი ერისკაცის გამარჯვების მათუწყებელი ყიფინით შესძახებდა: „ჰა! საღ მოტყუვდა მამამთავარი!“

სცენა ოსტატურად წარიმართა, მაგრამ ვერ იქნა და ვერ მოიშალა ს. ზაქარიაძემ ერთხელ ავბედითად ნაბოენი დეტალი — თითების ერთი-მეორეზე გასობა, როცა „ფხა გაუსინჯე ჩემს ნათქვამს“ ამბობდა. ეს უნტი აწერილმანებდა მეფურ ხასიათს, ნატურალური, ყოფითი ხდებოდა. ეს ანერვიულობდა ყველას, თეატრაც ნერვისახა. ვ. ტაბლიაშვილმა ამოცანა დაუსახა: როგორც კი აღსართანზე ლაპარაკს მოათავებდა, თითები ერთმანეთზე გადაეჭო და მუშტად შეეკრა. სერგომ შეკრა... მაგრამ ფრანის დასაწყისში მუშტი გაშალა და ხელის გულებით „თამბაქო დაფშენა“. უნებურად ყველას გაეციონა, მეფესაც. ბოლოს მაინც იმძლავრა ს. ზაქარიაძის დიდმა ნებისყოფამ და ნაკლიც დაძლეულ იქნა.

სამშობლოს ავბედობით დამძიმებულ დიალოგი გრძელდება. მეფე და გამზრდელი თითქოს სინქრონულად აზროვნებენ; დასკვნაც ერთია, თუმც მეფეს სადღაც ეჭვი იპყრობს, ყოყმანობს. ჭყონდიდელი მის მერყეობას შეიცნობს — „მზარდამზარ მოგყვება ერი“ — მხარს უმაგრებს მეფეს.

დავითი — მომყვება კია? მე ვგონებ მხარი მეტისმეტად მინდა მოვშალო.

ჭყონდიდელი შთაგონებით მოუწოდებს: ჭყონდიდელი — ორბის მხარი მოიციდე... არ დაგვინდო... არ შეგვიბრალო! ოღონდ შენი თავიც არ დაინდო... თუ ესტურს გზა გაგვიშუქო, კელაპტარივით უნდა მოიცილო ცეცხლი ნათელი, — აქ ჭყონდიდელი დიდ პაუზას აკეთებდა და მეტად ამაზრუნე, ცივი, მიუტყევებელი კილოთი აგრძელებდა. აფრთხილებდა მეფეს, — არც გრძნობის ხმას აჰყვე ოდესმე.

დავითი — გრძნობის ხმას?! (დავითს ენიშნა უმუქველად), ეგ რა მითხარი, ჩემო გამზრდელო?

ამის შემდეგ სცენაზე მძაფრი დიალოგის ქარიშხალი ისადგურებდა, რადგან ჭყონდიდელი ამხელდა მის ცდუნებას მზეთვალასთან. მეფე პირიქით, ყველა ხერხით ცდილობდა დაერწმუნებინა გამზრდელი, მისი ეჭვები გაეჟარწყლებინა. ბოლოს მეფის შეუვალი ბრძანებით სურდა პაექრობის მო-

გება, მაგრამ აღმზრდელი კლდესავით და ზოდებად სცივოდა მამზილებელი სიტყვები, რომ მზეთვალა მსტოვრად არის შემოჩენილი გვარანდუხტ დედოფალთან, შემდეგ კი მეფესთან. მეფეს არ სჯეროდა. და მისი კვილი — „გახსენ ქარაგმა“, უფრო ხავსმოკიდებულის განწირული ვოდება იყო, ვიდრე ბრძანება. იგი უკვე პირტიტველა ჭაბუკია და არა მეფე. ეს ფსიქიკური მომენტი, ემპირიული გრძნობა დაიბადა ორთა შორის სწორ დამოკიდებულებაში, სწორი ემოციური დატვირთვით. გრძნობათა ლოგიკურმა განვითარებამ და სწორმა მოქმედებამ დაბადა ერთ-ერთი უძლიერესი სცენა. თუმცა შემდეგში სერგო ცდილობდა ამ შეძახილში მეფური ღირსება შეენარჩუნებინა, არ გამოვიდა — გაყალბდა. გ. შავგულიძის უძირო სიბრტყეზე მეფის სიტყვებს აყალბებდა. აღმზრდელმა მრავალი ახალი ფერი მოუნახა ხმას, ინტონაციას, მაგრამ... და ისევ ვ. ტაბლიაშვილის შეგონებამ „დარჩი მოწაფედ“, ს. ზაქარიაძე ძველ გზას დაუბრუნა. აქედან ამომავალმა „გახსენ ქარაგმა“ მაინც იბევა სწორი გზა და სასოწარკვეთილ შეძახილში ბრძანებასთან ერთად ჭაბუკის კვილიც ისმოდა.

მაგრამ ეს არ იყო დიალოგის ზენიტი, იგი შემდეგ მონაკვეთში მოხვავდა, როცა ჭყონდიდელმა მეფეს ამცნო, მზეთვალა აღსართანის ხარჭაო. გონების დაკარგვამდე მისული შეძრწუნებული მეფე ყვირის — „ჰოი, მოჩმახული ამბავია... აზრმოუცემი!!!“

აი, აქ კი იქუხა ჭყონდიდელმა და იძლია მეფე — ნუ მაყადრებ!!! — დიდი სიჩუმის შემდეგ, მან თავის შეკავება შეძლო და, — „ჩემო მეფეო და გაზრდილო ჩემო... მოჩმახულ ამბავს ჭყონდიდელი არ იმეორებს...“ — შემდეგ ასევე დინჯად, ათიქის და ჯერ თვისისთვის, მოზიდული შეილდის დაყოვნება და შემდეგ მსახვრალი ისარივით გამიზნული შეგონება:

— აქილევსი ხელშეუვალი მებრძოლი იყო, ოღონდ მასაც ჭქონდა ტერფი ვალაო.

ამირანი უძლეველი გმირი იყო, მაგრამ მასაც ჭქონდა ნეკი ვალაო.

აქილევსის ტერფს ერიდე, ამირანის ნეკს ერიდე. ეგ თვალები (მზეთვალა იგულისხმება) სავალალოდ არ გარდაგექცნენ.

ეს დასკვნა ისეთი ღრმა აზრით, სიბრძნითა და შეუვებლობით იყო ნათქვამი, რომ მეფე სასოწარკვეთილი რჩებოდა.

უორა რომ არა, ეს დიალოგი ასეთი და-  
ძაბული და კარგი არ გამოვიდოდაო, ამ-  
ბობდა შემდეგ ზაქარიაძე. ამ მოსაზრებას ვ.  
ტაბლიაშვილი დღესაც ადასტურებს.

სამაგიდო პერიოდი დამთავრდა. მსახიო-  
ბების მიერ მიინშენებულ-მიგნებულ იერსა-  
ხენი მხოლოდ ნაჯახით გაჩორკინლებს გვან-  
დნენ — ისეთივე ოღრო-ჩოღრო, გაურან-  
დავი, წახნაგწყვეტი, ტატითა და ბორ-  
ძიკით ნაძერწი, სიმტკიცეს მოკლებული,  
საყოყმანო და საღაბათო იყვნენ. „ყოველი  
როლი მთავარია, ყოველი მათგანი ისე უნ-  
და მოჩქურთმდეს, ვით ქართული უფდა-  
ბოძი და სპექტაკლს შეუდგეს ი.ე. ვით მე-  
ფე საქართველოს“ (ვ. ტაბლიაშვილი). ყო-  
ველივე ეს მიზანსცენამ უნდა გაასწოროს,  
გააშალ-შინოს, დახვეწოს, ყველა მსახიობი  
პატივმოყვარეა და არცაა გასაკვირი, რომ  
ცდილობს თავისი შეაძლებლობანი სცენაზე  
წარმოაჩინოს, მომგებიანი მიზანსცენაც ჰქონ-  
დეს. ხშირად რეჟისორსაც ეუბნება, თხოვს,  
ურჩევს მას მაქციოს ყურადღება. (შე ეს  
მარტო ეგოიზმად არ მიმაჩნია).

გ. შავგულიძისათვის ეს გრძობა ან სურ-  
ვილი, არასოდეს შემიძინავს.

იგი, ამ მხრივ, ჩვეულებრივსამებრ დამთმო-  
ბი და უბრეტენზიო იყო. არასოდეს ითხოვ-  
და მისთვის რაიმე განსაკუთრებული მიზან-  
სცენის შექმნას. იგი დღლი ტატი იყო მცი-  
რე ეპიზოდური როლების მთავარ როლამდე  
აყვანისა, მეორეხარისხოვანი მიზანსცენის  
მთავრად ქცევისა. ამის თქმის უფლებას მაძ-  
ლევს თვითონ მისი სიტყვები „არა გნაც-  
ვალე, როგორ შეკადრება, მსახიობი სცენაზე  
არ დაიკარგება თუ მართლა არტისტიკაო“,  
იტყოდა იგი თავის დიდებულ ღიმილითა და  
ხიბლით, ირონიით შეზავებული ხუმრობით  
და ისე იქცეოდა, როგორც მას სთხოვდა  
რეჟისორი, პარტიონარი.

მიზანსცენებზე გადასვლის პირველ პერი-  
ოდში, გ. შავგულიძემ მთლად დაკარგა თა-  
ვისი ბრწყინვალე პლასტიურობა. მოძრაო-  
ბა უხეშად, ტლანქად; იდაყვებთან ოდნავ  
მობრლი ხელებით გაფხორილი დადიოდა,  
რალაც კუთხურად, ხაზგასმულად პრიმიტიუ-  
ლად მოძრაობდა, თითქოს მხოლოდ თავისი  
დგომის ადგილებს იმასხოვრებდა სცენაზე.  
მიზეზი ვითხე. იმ წამსვე ღიმილით მიბასუხა.  
ისე, როგორც ხარიტონი ეტყოდა ბრიგა-  
დირს: შეამჩნიე ბიჭოო? მაღაღვეც შენ! აჰა,  
რა ექნა? — შემდეგ ოდნავ დაფიქრდა და

სერიოზულად მითხრა, — ეს ჰყონდიდელი,  
ძმაო! ხარიტონი და სიათთოვა სხვაგვარად  
დადიან სცენაზე, ძველი უნდა დავივიწყო,  
სერიოზულობას უნდა გავუძლო, — შტრო-  
მა, შტრომა საჭირო! ისევე გამოიძმა, მხრებზე  
ხელი დამკრა... უნდა განვიწყინდოთ  
ძველი ცოდვებისაგან — ახლა იგი უკვე  
ჰყონდიდელი იყო.

ტანსაცმლის ესკიზები უკვე დამტკიცებუ-  
ლია. საჭიროდ სცენეს კიდევ ერთხელ ენა-  
ხათ ისინი მთავარ გმირებს.

ახლა სჯობს სიტყვა ფარნაოზ ლაპიაშვილს  
მივცეთ:

— მე და ჟოზეფი (ასე ეძახდნენ ოსებ  
სუმბათაშვილს შეგობარ-ნათესალები) პირ-  
ტიტელა ბიჭები ვიყავით, როცა ვახტანგ  
ტაბლიაშვილს ვთხოვეთ „დავით აღმაშენებე-  
ლი“ ჩვენთვის მოეცა გასაფორმებლად. იგი  
უყოყმანოდ დაგვთანხმდა. ვახტანგი იმ დროს  
ყველაზე პოპულარული რეჟისორი იყო.  
მის სპექტაკლებს „სოლომონ ისაკი მუჯღა-  
ნუაშვილს“, „მეფე ერეკლეს“ ზღაპრული  
წარმატება ჰქონდა. ორივე საეტაპო იყო  
არა მარტო მარჯანიშვილის თეატრისათ-  
ვის, არამედ ქართული თეატრის ისტორიაში.  
რა რწმენა უნდა ჰქონოდა რეჟისორს თავისი  
თავისა ან ჩვენი, რომ ასე უბრალოდ გადა-  
ეწყვიტა ეს მეტად დიდი საკითხი.

— აი, პიესა, წაიკითხეთ, მოიტანეთ ესკი-  
ზები და დავიწყეთ. ბატონებო! — თქვა მან  
ჩუმად, დიდი აღაშინაური ხიბლით, ღიმი-  
ლით, და საბოლოოდ დაგვატყვევა დღემდე.  
მივიხედ-მოვიხედეთ... ხელცარიელნი აღ-  
მოვიჩნდით — ჩვენი, მსოფლიოში უბადლო.  
ფრესკების გამოცემა კი არა, უბრალო ფო-  
ტოებიც არა გვქონდა. გავისარჩენით —  
აკადემიაში ნასწავლი და საქართველოში ნა-  
მოგზაურები შთაბეჭდილებანი აღვიდგინეთ,  
რალაც წაიკითხეთ, ბევრი რამ ვნახეთ, გა-  
ვანალიხეთ და ზემო იმერეთის სოფელ უბი-  
სის საყრდენის ფრესკებზე შევიჩრდიოთ. ეს  
ფრესკები, ჩემი აზრით, უმაგალითო და  
უტყუესია არსებულთა შორის მსოფლიოში,  
ქრისტიანული კაცობრიობის იმ ხანაში. ასე-  
თი მძაფრი გამოსახულების ფრესკები არსად  
მეგულება, შეიძლება კოლორიტის მხრივ  
კახეთის ძეგლები უფრო ძლიერი იყოს,  
მაგრამ გამომსახველობა და არქიტექტონიკა  
უბისში უფრო ჩანს. ვიმეორებ, ხასიათის  
ხაზის გასასმელად, გამძაფრებისათვის აქ  
ყველა ხერხია გამოყენებული. თვით სტილი-



ზაიცი კი, რომელსაც ჩვენ ახლაც ვეჭრფით. ამაზე გავზრდილებმა ჟოზეფმა და მე წარვადგინეთ ესკიზები.

ესკიზები ყოველგვარი შესწორების გარეშე ტაშით მიიღეს, როგორც სამხატვრო საბჭომ, ისე მონაწილეებმა.

— ჟორასაც ძლიერ მოეწონა ჭყონდიდელი, დიდხანს უყურა, ჩააცვიდა, თითქოს რაღაც უნდა ამოეკითხა, გონებაში გაეცოცხლებინა, ფანტაზიით სული ჩაებრა. დიდი დავიკრების შემდეგ ესკიზი დამბრუნა. როგორც იცოდა, მოწონების ნიშნად თვალი ჩამოკრა.

— გაშასადავ, ის შესწორება, რომელზეც შენ დათანხმდი, შემდეგ იყო, როდესაც საპექტაკლი მომწილდა?

— მოქმედი გმირები უკვე გრიმს ეძებდნენ, ტანსაცმელს ირგებდნენ. შემოსილი ჟორა ჩემთან მოვიდა და მეტად ტაქტიანად, რაღაც მოწონებით თუ ბოდიშის კილოთი, მასზე უმცროს ადამიანს, რომელსაც ჯერ არაფერი შემიქმნია, თავაზიანად შეემეკითხა:

— ეს მოსასხამი მუხლებთან რომ განასკვეულია, აუცილებლად საჭიროა?

— კი, ეს ნასკვი საერო და საეკლესიო არსის მთლიანობის სიმბოლოა.

— კარგი ბატონო, კარგი, — თქვა მან დაფიქრებით, — მაგრამ ეს თეთრი ოლარი?

— ოლარი ყველგან არის. აქ სიდიდის ცენტრია, მონუმენტალობის.

ჟორა დიდხანს ფიქრობდა, და თითქოს ისევ ფიქრებში ამბობს, — კი, ფარნა, მაგრამ ჩემი წვერი თეთრია, ზომასზე ოდნავ გრძელი. იგი თავისთავად აქცენტია, სიმბოლოა თავიდან ფეხებამდე...

— ვერტიკალში — ვაზუსტებ მე.

— ჰო, — მიმოწმებს ღიმილით, — მაგრამ, ფარნა, აბა ნახე: ჩემი გრძელი წვერი თეთრია, ოლარი კოჭებადმდე, თეთრია. ორი აქცენტით ერთმანეთს აბათილებს. სიმძაფრე იკარგება, გამომსახველობა დუნდება. აი, შეხედე, ეს სითეთრე ერთმანეთს შეეზრდება და დარჩება მხოლოდ ჩემი ცხვირი, თვალები, და შავი წარბები, აქ მონუმენტურობა აღარ იქნება, გაუფერულდება. ფარნა, ამიტომ ამ ორიდან ერთი უნდა დარჩეს, არსებითი — ჩემი წვერია.

უმალ შევიცანი მისი უზარმაზარი პროფესიულობა, ინტუიცია, იერსახის განჭურტის უნარი, ხილვა პერპექტივაში. იმ დროს მე ძლიერ მიყვარდა ანალიტიკური განსჯა

და ამ ფაქტმა დიდი გავლენა მოახდინა ჩემზე. ვიგრძენი, რომ ეს კაცი მშვენიერებასთან კონტაქტს შესანიშნავად გრძნობს, ვანიცდის და თანაც გენიალურად უყეთებს არგუმენტაციას. ჩემდა სამწუხაროდ, ფაქტის არგუმენტაციას ახლა ზოგი პროფესიონალი ხელოვანიც ვერ აყეთებს. ჟორა დიდი იყო, უნიკიერესი კაცი იყო, ინტუიციითა და შემოქმედებითაც უნახვლო. ასეთმა არგუმენტაციამ ასე რადიკალურად ზუსტად ჩამოყალიბებულმა, მოწინააღმდეგეებთან ნათქვამმა, უდიდესი შთაბეჭდილება დატოვა. ოლარი მოვაშორე. გ. შავგულიძის ნიჭიერება სხვა მრავალი ფაქტებიდანაც ვიგრძენი. საერთოდ კი, ადამიანი მშვენიერებასთან უნდა გაიხსნას ყველა თავისი შინაგანი კეთილი ბუნებით. (ბოროტს ამის უნარი არა აქვს). ასეთი იყო ჟორა, იგი იხსნებოდა, ამ მშვენიერებას მთელი არსებით გამოხატავდა. ეს მხოლოდ ნიჭიერსა და კეთილი ბუნების ადამიანებს სჩვევიათ.

რეპეტიციებმა თანდათანობით შეკრა, ერთმანეთს შეუსისხლბორცა ცალკეულად მიმზადებული სცენები. ტანსაცმელი ჩაიცვეს, გრიმი გაიკეთეს მსახიობებმა, მსიური სცენარი ჩემმატა, აეღერდა მუსიკა და დაიწყო დიდი ნალღაჟის ხორცმესხმა. დიდებული სანახავი იყო ჭყონდიდელი. საღლა იყო მისი გაფხორილი, ტლანქი მოძრაობა. იგი შეცვალა დინჯმა, დარბაისლურმა მიმოხრამ. ყოველივე ეს ტანსაცმელმაც გამოკვეთა და ისეთი მონუმენტური სახე იქმნებოდა, რომ სახტად დაერჩი. მის ღვაკმასა, სიარულსა თუ ჯდომასში იმდენი დინამიკური პლასტიკა იყო, რომ იგი უკვე სტოვებდა სრულქმნილ შთაბეჭდილებას. თითქოსდა, გ. შავგულიძე მთელი სიცოცხლე ამ ქართული კაბით იმოსებოდა. ამ კაბამ, გააზრებულმა, ვირტუოზულმა გრიმმა, გარეგნულად შეავსეს ჭყონდიდელის დიდებული შინაგანი ბუნება. მწიგნობართუხუცესის ყოველი სიტყვა, მისი ქვეტექსტი, რომელიც დიდი ძიებისა და წვდომის შედეგი იყო, ერთი ნაპოვნი წახნაგის ნაცვლად, უამრავით აკიაფდა, გაიბრწყინა. იგი რეპეტიციიდან რეპეტიციამდე იხეწებოდა, მშვენიდებოდა, ღრმავდებოდა. ყოველი მისი სიტყვა ერთდროულად მრავალ ქვეტექსტს გულისხმობდა. აი, მან წარმოთქვა თავისი მოსაზრება — იგი საუკეთესოა, მრავალ ვარიანტში ნარჩევი და არა ჯახიბრით ნაპოვნი, ერთადერთი, პირიქით, ღრმამ,

მრავლისმოქმედი, ზუსტი დასტური იმ ატ-მოსფეროსი და შექმნილი მდგომარეობისა, რომელიც სცენაზე სუფევდა.

ჰყონდიდელის ხილვა სცენაზე იმ დროს, როდესაც მეფე თავის რომელიმე მონოლოგს წარმოთქვამდა, ნათლად მოწმობდა მეფის ფილოსოფიის, მიზნებისა და მოქმედების პირველ წყაროს — მის აღმზრდელს. იგი თითქოსდა კარნახობდა გაზრდილს, იმეორებდა მის გულისთქმას, უხილველად უჩვენებდა გზას.

აქვე გავიხსენებ.

მე არ მახსოვს არც ერთი რეპეტიცია, სპექტაკლი, სადაც გ. შავგულიძეს ავტორისეული ტექსტი გაეშინებია. ტექსტი ყოველთვის ხორცსავსე იყო, მრავალბლანდიანი, დამაფიქრებელი ქვეტექსტით.

ნიჭიერ მსახიობზე იტყვიან: ყოველ სპექტაკლს ახლებურად თამაშობსო. სწორია, იგი თამაშობს რეპეტიციებზე მიგნებულსა და გახსნილ იერსახეს. იგი ყოველ საღამოს იმეორებს მას ისეთივე ემოციით, როგორიც მან, ვთქვამთ, პრემიერაზე ითამაშა. ეს მხოლოდ დასაწყისია. როლი კი შემდეგაც ვითარდება მოპოვებულის და მიგნებულის საფუძველზე. ცოცხლდება ყოველ საღამოს, მაგრამ როლი შეიძლება დაიშტამპოს თუ მსახიობი თავის პროფესიონალობას უღალატებს და მექანიკურად, ზედაპირად, გარეგნულად გააგრძელებს მის თამაშს, ემოციის გარეშე. ასეთი რამ გ. შავგულიძისაგან შორს იყო. იგი ყოველ ახალ სპექტაკლში იბადებოდა, იზრდებოდა. ამის საფუძველი მისი ნიჭი, სცენაზე დიდი შემოქმედის ვნებებით ცხოვრების უნარი იყო. დიახ, სცენაზე ცხოვრების დიდი ნიჭი. (ვ. ტაბიაშვილი: პარადოქსია, მაგრამ სტანისლავსკის სისტემა, „უწიგნურმა“ ყორამ, თავისი უძირო ინტუიციით გაიგო და მისი იდეალური ხორცშემსხმელი იყო).

ზუსტად ამბობს გ. შავგულიძეზე მონივრადის ავტორი ნ. გურაბანიძე: „იგი (გ. შავგულიძე) არ იყო წიგნის კაცი, მაგრამ მან ბრწყინვალედ ითამაშა, ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მწიგნობარი, უგანათლებულესი და ბრძენი მეფის დავით აღმაშენებლის აღმზრდელის გიორგი ჰყონდიდელის როლი“. აქ ძალუწებურად მახსენდება და მომყავს გ. შავგულიძის თავის თავის გაკილვა და გაკენწვლა. სერგო ზაქარიაძე სასტიკად ილღებოდა სპექტაკლში და შემდეგ ღამეები არ

ეძინა. „თუ არ მეძინება, სერგო, მაშინ წიგნისკენ წავიღებ ხელს და შიშისაგან, რომ კიბვა არ დაეწყო, იმ წამსვე წამთვლემს, სინჯე შენც“. — უხუმრია ყორას. ასეთმა მსახიობმა თითქოსდა სრულიად იოლად, ბუმბერივად მოირგო ქართული ფრესკული ფერწერის ტრადიცია იერსახის გარეგნობის შესაქმნელად. ინტუიციით ჩაწვდა და საკუთრად აქცია იმდროინდელი ფილოსოფია. ორივე ამ ცნებამ მასში დაბადა, უზარმაზარი თვითრწმენა, დამაჯერებლობა, შეუვალლობა. ხშირად მისი გავლენის ქვეშ ექცეოდა პარტნიორიც, თვით მეფეც, თუმც ეს მეფეს არ სურდა, მაგრამ ჰყონდიდელის წინაშე ზოგჯერ იძულებული იყო ქედი მოეხარა.

გ. შავგულიძე გრიმის ვირტუოზი იყო გრიმის ხელოვნებას მისგან სწავლობდნენ და ჩვენც სულ მის პაწაწინა ოთახში ან კარებთან ვიყავით ატუზულნი.

დიდი მოფიქრებით დაიწყო მან ჰყონდიდელის გარეგანი სურათის შექმნა: სახისათვის ძველი პერგამენტის მოყვითალო ფერი აირჩია, თვალის ქუთუთოები იისფერი ჩრდილით დაიფარა, თვალები ოდნავ ირიბად მოიხაზა, გადიდა. მკვეთრად მოჩაღდა მისი ლამაზად გადაკალმული შავი წარბები (ერისკაცობიდან შემორჩენილი). შუბლი გაიდიდა, ამან პროპორციულად ცხვირის გაზრდაც მოითხოვა. თითებშუა მუქი გრიმი წაისვა, ფრჩხილები გაიზარდა და ლამაზი გიშრის ბეჭდებით დაიშვენა. (ესეც ერისკაცობისა იყო). და აი, სწორედ ეს შეკითხვა მისცა შავგულიძემ ნ. ბერძენიშვილს — შეიძლება თუ არა ჰყონდიდელს ბეჭდები ჰქონოდაო. ეს ეუცხოვა სწავლულს და „თავხედის“ შეკითხვა უპასუხოდ დატოვა... სპექტაკლის შემდეგ სწავლული კულისებში შევიდა და ჰყონდიდელს ბოდიში მოუხადა, აქაოდა თურმე შენაძლებო. ბეჭდებს კი თავად გ. შავგულიძემ გაუქეთა მეტად ორიგინალური კომენტარი. ჰყონდიდელი წიგნის თავი კი არ იყო, კაცი იყო, ყველაფერი იცოდა, სილამაზეც იცოდა. მერე რა, მღვდელი რომ იყო, ყველაფერ ამქვეყნიურზე უარი რომ ეთქვა, მაშინ მეფეს კი არა, მის მონას ვერ გაზრდიდა. ეგონებ, კომენტარი აქ ზედმეტია. ერთიც შეინიშნება, ყორამ ინტუიციით იგრძნო შორეული რენესანსის განთიადი დავით მეფის ეპოქაში.

სპექტაკლის ოფიციალურ გასინჯავს მთავ-

რობის გარდა მრავალი ხელოვნების მოღვაწე და თეატრალური მუშაკი დაეწრო. დადგა მომენტი სცენაზე ჭყონდიდელის... ამოსვლისა, დიან, ამოსვლისა, რადგან დეკორაციის მთავარი დგამი ამფითეატრის პრინციპზე იყო აგებული. მას მრავალი საფეხური ჰქონდა მყურებლისაყენ. ჭყონდიდელი ამ დეკორაციის უკნიდან, ზუსტად ცენტრიდან უნდა ამოსულიყო სცენაზე. ამოსასვლელად კი კულისებს უკან კიბე იყო გაკეთებული. ჭყონდიდელი — შავგულიძის ამოსვლა საკვირველი იყო: ამოდიოდა თანაბარა მოძრაობით, სრულიად არ იგრძნობოდა, რომ იგი კიბეებზე ამოდიოდა, თითქოს ლიფტით მოძრაობდა ზევივ. ამის დამნახავმა აკაკი ხორავამ ალტაყებით შესძახა: „ვაფრენა რომ შეეძლოს, მამამერთია“. ამ ამოსვლაზე გ. შავგულიძემ მრავალი დრო დახარჯა, სანამ თავისას არ მოაღწია. ეფექტიც საარაკო იყო.

ჭყონდიდელი გიორგი შავგულიძემ 37 წლის ასაკში ითამაშა — ეს მისი ახალგაზრდობის მწვერვალი — ევერესტი იყო.

ამ სპექტაკლის დადგმის შემდეგ 40 წელი გავიდა. ახლა მე ვზივარ ვ. ტაბლიაშვილის კაბინეტში, ძველი კინოსტუდიის შენობაში. იგი დუბლაიუს სამხატვრო ხელმძღვანელია. ვეკითხები მას:

— ბატონო ვახტანგ! დრო გაქვთ, რომ მიპასუხოთ, როგორ ანდეთ ჟორას ჭყონდიდელი? მაშინ ცნობისმოყვარეობის ბრალი იყო. იახლა კი პროფესიისა.

ბატონო ვახტანგ! ძველდებურად ილიმება, — გახსოვს შეკითხვა?

— კი ბატონო.  
— მეც მახსოვს. მახსოვს ყველა მსახიობიც, ვინც არ შირჩევდა ჟორეჟიას აყენას ამ როლზე.

იგი ოდნავ დაფიქრდა, და შემდეგ თითქოსდა წინასწარ იყო მომზადებული, დინჯად დაიწყო:

— ეს იყო ჩემი ინტუიცია. მაგრამ ვერ ვიტყვი, რომ ეს ბრმა ინტუიცია იყო. და აი რატომ: მოსკოვში, თეატრალურ ინსტიტუტში სწავლისას, ხანგრძლივ პრაქტიკას სამხატვრო თეატრში გავდიოდი. იქ ვნახე მსახიობი მოსკოვინი, რომელიც ხლინოვის როლს თამაშობდა ოსტროვსკის „ცხელ გულში“ და მეფე იოანეს ტოლსტოის „მეფე იოანე თედორეს-ძეში“. ესენი იმდენად დიამეტრალურად საწინააღმდეგო ხასიათები და იერსახეები, რომ მათი ყოფნა ერთ ადამიან-

ში წარმოუდგენელიც კი მეჩვენა. ჩემს აღმზრდელს, „მხატვლს“ ვ. სახნოვსკის მრავალგზის საუბარი ჰქონდა ჩვენთან მსახიობის როლისა და შესაძლებლობის შესახებ.

ჟორა შავგულიძე, ბოდიში ბატონო, გიორგი შავგულიძე, მიმანდა და მიმანჩინა მარჯანიშვილის თეატრის ერთ-ერთ საოცრებად ამ დიდად ნიჭიერ კოლექტივში. ვიგრძენი, რომ თეატრმა მისი შესაძლებლობა დააპატარავა, ვიწრო ნაჭუჭში მოაქცია. მასში დაინახეს მხოლოდ ერთი მხარე — არასრულყოფილი ადამიანების სახასიათო როლების შემსრულებელი, მათ შორის ხარიტონის როლის გენიალური და არანაკლებ დაუეიწყარი საიათნოვას შემქმნელი, და მათი მსგავსი ორეულები. თეატრმა იმდენად დააკანონა მსახიობის ეს ვიწრო ამპლუა, რომ თვით მსახიობმაც ირწმუნა მისი შესაძლებლობის ჭერი.

— ბატონო ვახტანგ, „მცირე ნაჭუჭში“; „არასრულყოფილი ადამიანები“, „ცალმხრივი ამპლუა“, ჩემთვის გაუგებარია, „გახსენ ქარაგმა“ ბატონო ვახტანგ, — ვუბნები მას დავითის სიტყვებით.

ვახტანგს ძველი ხიბლი და ღიმილი „თან ახლავს მარად“, ვითარცა ბესიკს შოთა. (მეფე ერეკლედან): და ოდნავ სევდანარევი კილოთი მიხსნის: ხარიტონი თუ სხვანი ცალმხრივი ამპლუა იყო გ. შავგულიძისათვის. უარყოფითი გმირების თამაში ძალიან დიდ ოსტატობას მოითხოვს. მაგალითად, დიდი მსახიობი მოისი უარყოფით როლებში გენიალური იყო, დადებითში — უფერული. ჟორა აქ ძლიერი იყო, ძლიერი იყო დადებით სახასიათო როლებშიც, (საიათნოვა), მაგრამ ესენი მე არ ჩამოვთვლია მისი შემოქმედების მწვერვალად. რალაც სხვა იყო საჭირო, რომ ნაჭუჭი დამსხვრეულიყო, არასრულყოფილი უარყოფითი როლის (ხარიტონი) საპირისპირო დადებითი (ჭყონდიდელი) გამოჩენილიყო. როცა ეს როლი გამოჩნდა, ჟორას ვარგუნე, დასი ამიმხედრდა. ყურადღება არ მივაქციე. თავად ჟორამ მოთხრა, დასი მართალია, ჭყონდიდელი რა ჩემი საქმეაო. მენდე, მომყევი, ყური მიგდე და კარგადაც ითამაშებ-მეთქი. ჟორა დამთანხმდა.

ყველა მსახიობს ცალ-ცალკე ვესაუბრებოდი როლის შესახებ. ჟორას ყველაზე მეტი დრო დავუთმე. პირველი შეხვედრა 4 საა-

თი გაგრძელდა. ვესაუბრებოდი რაც შემძლო უბრალო ენით საერთოდ საქართველოს ისტორიის, დავით აღმაშენებლის, ჭყონდიდელის, საქართველოს გარემოცვის, პოლიტიკური მდგომარეობის, ახლო აღმოსავლეთის ისტორიის, ცივილიზაციის შესახებ. ჩემი შესაძლებლობის ფარგლებში გავაცანი ორი ფილოსოფიური სკოლის არსებობა; იყალთოელისა და პეტრიწის მოძღვრებანი. და როდესაც კარგა ხნის შემდეგ შევეკითხე — დავითის აღმზრდელი რომელი ფილოსოფიის მიმდევარი იქნებოდა-მეთქი, უყოყმანოდ მითხრა — პეტრიწისო. დიდ დროს ვანდომებდი უფლისწულის აღზრდის მოქმენტებს — ეს არც პიესაში იყო, არც ლიტერატურაში. ეს იყო ჩემი რეჟისორული ფანტაზია, იმპროვიზაცია, იგი ყოველთვის მისმენდა უდიდესი ყურადღებით, ერთხელ ცრემლიც შევნიშნე.

როდესაც ტექსტზე დავიწყეთ მუშაობა — იგი ჩვეულებრივად აბორძიკდა, მაგრამ შინაგანად დამუხტული იყო და ემოცია თითქოს მას ენას უბორკავდა, კალაპოტს ექებდა.

მონახა კიდევ მამინ, როცა ეორამ ტექსტ გამართა და მოკარნახე გააჩერა...

გიორგი შავგულიძის წარმატება განაპირობა მსახიობის წინაშე ნათლად დასმულმა კონკრეტულმა ამოცანამ: ჭყონდიდელი ოცნებობდა მთლიან, ძლიერ საქართველოზე. ამ დიადი მიზნის მისაღწევად მისი აღზრდილი მეფე მისთვის უმთავრესი, უპირველესი საშუალება იყო.

დიდი სიჩუმე ჩამოწვა, ვიგონებთ წარულ დღეებს. გაიმეორებდით ახლა ამ დადგმას? — ვეკითხები რეჟისორს.

ბატონი ვახტანგი დიღხანს ფიქრობს, იღიმება და როგორც ყოველთვის, მხრებს იჩეჩავს — არ მიფიქრია. არც მინდა ვიფიქრო, — დიდი სიჩუმის შემდეგ, — იმ თანავარსკვლავედიდან ერთიდა კიფობს, ქალბატონი ვერიკო. — რეჟისორს უჭირს ლაპარაკი ამ თემაზე. მეც არ ვეძალეები... წინადადებას მაინც ამთავრებს, — შე იმ თანავარსკვლავედში ვხედავდი სპექტაკლს.

ეს წერილი რედაქციაში მივიტანე. მეორე დღეს მწუხრის ზარმა დარეკა — ჩაქრა ის ერთი მოკიფე ვარსკვლავიც.

## ჩანაწერები ჩემი ფიქრებისა\*

მუსიკა მხატვრული ლიტერატურასავით ამდიდრებს ადამიანის ცხოვრებას.

მუსიკის ცოდნა და სმენის წყურვილი, სამწუხაროდ, ნაკლებად გააჩნიათ ჩვენი სცენის მუშაკებს.

ვისაც მუსიკის ენა არ ესმის — ყრუა და მოკლებულია ზემოქმედების ამ უდიდესი საშუალების გამოყენებას.

ეს კი ბევრს აკარგვინებს თავისი შემოქმედების გზაზე სცენის მუშაკს.

მუსიკას, სიმღერას, მელოდიას დიდი ადგილი უჭირავს ქართველი ერის სულიერ ცხოვრებაში. მისი საშუალებით რეჟისორს ფენომენალური შედეგის მიღწევა შეუძლია თავის დადგმებში.

როდესაც კ. მარჯანიშვილი ცუდ განწყობაზე იყო, ანდრია ბალანჩივაძეს გამოუძახებდნენ ხოლმე, რათა ამალიას სიმღერის მოტივი დაეკრა, რაც მან სპექტაკლ „ყაჩაღებისათვის“ შექმნა.

ნასიამოვნები კოტე კარგ ხასიათზე დგებოდა.

სპექტაკლ „ოიდიპოს მეფის“ საწყისი ქორალი (კომპოზიტორი ოთარ თაქთაქიშვილი) მთელი სპექტაკლის გამარჯვება იყო.

ლურჯი სინათლის ფონზე დაკლავნილი ცეცხლის წითელი ენები, დადუმებული სასახლე ოდნავ დაქანებული სვეტებითა და გაცვეთილი კიბეებით, შორიდან გამომკრთალი მთვარე და ქორალი საოცარ განწყობას ქმნიდა და მსახიობს შემოქმედებითი მუშაობისათვის განაწყობდა.

\* გაგრძელდება. იხ. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 3, 5, 1987.





რუსთაველის თეატრის თითქმის ყველა მსახიობი შესანიშნავად მღეროდა: ემ. აფხაიძე, ალ. ჟორჯოლიანი, უშანგი ჩხეიძე, აკაკი ვასაძე, კუკური პატარიძე, მიხ. გელოვანი, აკაკი ხორავა, კ. კრავიცივილი, გ. სალარაძე, ს. ჯაფარიძე და სხვა მრავალი. სიმღერის კულტი და ტრადიცია იყო თეატრში.

სპექტაკლში „ნაპერწყლიდან“ არაღვალაურო კრებაა მოწვეული ახალწლის ღამეს. შენობების მიზნით კრების მონაწილენი გაზლიდსუფრასთან ისხდნენ და დროდადრო მღეროდნენ. ვინაიდან კრების მონაწილეთა შემსრულებელი მსახიობები თითქმის ყველა კარგად მღეროდა, სიმღერებიც ჭარბად შეიტანეს სცენაში. ბოლოს კი ისე გაერთნენ სიმღერით, რომ კრება დაავიწყდათ.

ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქადაგის სახის ექსპოზიციისათვის მთების სიმღერას („ბახტრიონი“), ხოლო რაჭული ალილუია და სანთელი, მხოლოდ ამ სცენის კი არა, მთელი სპექტაკლის კამერტონად იქცა.

ვისაც ვსევოლოდ მეიერჰოლდის თეატრში ს. ტრეტიაკოვის პიესა „ილრიალე, ჩინე-თი!“ უნახავს, არასოდეს დავიწყებდა ზანგი ბჭი — მარია ბაბანოვას შესრულებით. ზანგი ბჭის სიმღერა თოკის გრეხისა და ამ თოკითვე თავის ჩამოხრჩობით ისეთ სევდიან განწყობას ქმნიდა, რომ ამ სცენის დავიწყება შეუძლებელია.

სტრიზონისა და ლიდას სცენაში, დიალოგის დროს საცეკვაო ჯაზური მუსიკა იმდენად რელიეფური და საინტერესო იყო, რომ წინა პლანზე გადმოვიდა. სტრიზონის მეტად საინტერესო თხრობა კი ჯაზის ფონად იქცა.

გაგებული მაქვს: წინათ, რევოლუციამდე ჭართულ თეატრში დ. კლდიაშვილის პიესა „ირინეს ბედნიერება“-ში, სუფრის სცენაში „სულიკოს“ მღეროდნენ გიტარის თანხლებით, და ეს დიდ სიამოვნებას გვრიდა თურმე არა მხოლოდ მაყურებელს, არამედ სპექტაკლის მონაწილე მსახიობებსაც.

სპექტაკლ „ბახტრიონის“ პირველ მოქმედებაში მსახიობი კოტე მახარაძე ანდარეზის

სიმღერას იმდენად ჩუმად ასრულებდა, რომ სიმღერა სრულიად სხვა ელფერს ღებულადა, რომანტიული, სევდიანი ხდებოდა და დიდად შეეფერებოდა ფშავეთის საფლავის ქვებთან ლილინს.

სპექტაკლი — „ურიელ აკოსტა“.

ჭალი ჯერ კიდევ მთელი სიმღერით ანათებდა მაყურებელთა დარბაზს, როდესაც ორკესტრი სპექტაკლს იწყებდა და მაყურებელი თანდათან შეპყავდა წარმოდგენის გარემოცვაში... თანდათან ქრებოდა სინათლე, ორკესტრი უკრავდა ფარდის ახდის შემდეგაც — მაყურებელს განაწყობდა, ამზადებდა იმ დიდი ტრაგედიისათვის, რომელიც თეატრს უნდა წარმოეთქვა.

სპექტაკლის ეს პატარა უვერტიურა სინათლის თანდათან მოცილებასთან ერთად, მაყურებლის ყურადღების მთლიან კონცენტრაციას ახდენდა და სცენას აჯაჭვებდა.

და მხოლოდ მაშინ ანთავისუფლებდა მაყურებელს, როდესაც ორკესტრის უკანასკნელ აკორდებთან ერთად თანდათან იწყებოდა დარბაზის განათება.

მუსიკისა და სინათლის ამ პარტიტურაში დიდი გონება და პოეტურობა ჩააქსოვა კ. მარჩანიშვილმა. ეს ის ზღვარი იყო, რომელიც ძალიან ფასობს ხელოვნებაში: და რომელზედაც ლევ ტოლსტოიმ სთქვა: „Искусство — это путь-путь“.

ივლითის სიკვდილითა და ურიელის გლოვის ზემოქმედებით ცხვირსახოცებით გადათეთრებულ, აკრემლებულ დარბაზს, თ. ვახვახიშვილის მუსიკის მელოდია და ოსტატურად გამოყენებული სინათლე ნათელ ოპტიმისტურ განწყობას უქმნიდა.

კ. მარჩანიშვილი დაუზოგავი იყო ყოველი ავტორის მიმართ — შექსპირი იყო თუ თანამედროვე ავტორი. ყოველ პიესას თავისებურ მონტაჟს უკეთებდა და არცერთ ისეთ სიტყვას არ დატოვებდა თუ ეს სიტყვა მის მიერ გააზრებულ სპექტაკლში რაიმე დინამიურობას არღვევდა. ამ მხრივ იგი დაურობებელი და უცერემონიო იყო.

მახსოვს, შ. დადიანის პიესაში „კაკალ გულში“, ალ. ჟორჯოლიანის გმირი — გო-



ჩოლვიშვილი მოსაუბრესთან საუბრის დასასრულს ურთავდა „Ясно? Дальше!“ კოტემ მთელი როლი გადააყვია. ავტორის გასაგები ტექსტები განზრახ გაუგებარი გახდა ამ ფრაზის ხმარების გასამართლებლად. თვით ყორყოლიანი და სპექტაკლის სხვა მოქმედი გმირებიც ყოველ განმარტებას გაუგებრად გამოსთქვამდნენ და ბოლოს ურთავდნენ „Ясно? Дальше!“

იგივე ბედი ეწიათ სხვა როლებსაც.

ტექსტულურად გადაკეთდა კომკავშირების ყველა სცენაც.

მახსოვს, დრამატურგმა გ. ბუხნიკაშვილმა თეატრს ჩააბარა თავისი პიესა „დეპეშა“. პიესის გმირი, რომელსაც შალვა ღამბაშიძე ასრულებდა, მესამე მოქმედებაში პარტნიორს რაღაც აბსურდულ შეკითხვაზე წარმოთქვამდა „კი, მაგრამ...“ კოტემ შალვა ღამბაშიძის როლიდან ყველა რეპლიკა ამოიღო გარდა ფინალის რამდენიმე სიტყვისა ე. ი. პიესის მთავარ გმირს სალაპარაკო ტექსტი წაუშალა და მხოლოდ „კი, მაგრამ...“ დაუტოვა.

ამას გარდა პიესას სახელწოდებაც შეუცვალა და „კი, მაგრამ...“ დაარქვა.

კოტეს არც პიესის ფინალი მოსწონდა და თეატრში კონკურსი გამოაცხადა — თუ ვინ მოიგონებდა პიესის ფინალს. მრავალთაგან ვახტანგ აბაშიძის ვარიანტი მიიღო: სცენის პერიდან გასაოცარი სისწრაფით დაშვებული ხელში ცოცხმომარჯვებული მუშკორი პიესის გმირებს ხვეტდა სცენიდან.

პიესის ავტორი კმაყოფილი დარჩა კოტეს მიერ შეტანილი შესწორებებით.

იგივე ბედი ეწიათ პიესებს: ბ. შოუს „წმინდა ქალწულს“, კ. კალაძის „როგორ?“ და „ხატყვს“, ე. ტოლერის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ და ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“.

ასეთივე დაუბრუნებელი იყო ტექსტის მიმართ ალ. ახმეტელიც. მოწმე ვიყავი იმისა, თუ რა ცვლილებები განიცადა ნ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ძიას“ ორივე ნაწილმა სპექტაკლების შექმნისას.

ალ. ახმეტელმა ფ. შილერის „ყაჩაღებში“ მთელი სცენა შეიტანა იგივე ავტორის პიესა „ფიესკოს შეთქმულებიდან“.

ეს. ივანოვის პიესას „ჩავშანი 19—64“

ტექსტთან ერთად სახელიც შეუცვალა „ანზორი“ დაარქვა.

უ. შექსპირის „მეფე ლირი“ მასხარის მონოლოგით დაიწყო. მათს პრაქტიკაში იშვიათ შემთხვევაში რჩებოდა პიესის ტექსტი ხელშეუხებელი.

კ. მარჯანიშვილს ძალიან მოსწონდა სიტყვიერი მასალა პ. კაკაბაძის პიესისა „ყვარუკი თუთაბერი“ და არავითარი ცვლილება ტექსტში არ შეუტანია (უფრო მოგვიანებით, თვით ავტორის სურვილით, ტექსტმა ცვლილება განიცადა მეორე მოქმედებაში).

პიესა სპექტაკლის ერთ-ერთი დიდი შემადგენელი ნაწილი ხდება სპექტაკლის შექმნისას, მაგრამ ის, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედების ძალა, ეპარგება და სპექტაკლის სხვა კომპონენტებთან ერთად — რეჟისორის, მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორის, ქორეოგრაფიისა და სხვათა ნამუშევართან ერთად სრულიად სხვა სპექტაკლის სახეს იღებს.

სპექტაკლის ავტორი კი რეჟისორია. იგი სპექტაკლში თავის ადგილს აკუთვნებს თითოეულ კომპონენტს.

ყოველ პიესას სჭირდება სცენური რედაქცია.

დრამატურგს პიესაში გარკვეულ ადამიანთა სახეები აქვს მოცემული და მათ კანონზომიერ მოქმედებას აფიქსირებს ქალაღზე.

ყოველი რეჟისორი თავისებურად ხედავს პიესას და ქმნის სპექტაკლს. როცა პიესის ავტორისა და რეჟისორის ხედვა ერთმანეთს ემთხვევა, მაშინ არის სპექტაკლი მთლიანი, შემოქმედებითად ნაყოფიერი და საინტერესო.

თეატრის ცხოვრების პრაქტიკაში ისიც არის, რომ ერთი და იგივე პიესას სხვადასხვა რეჟისორი სრულიად სხვადასხვა აზრობრივ და ემოციურ დატვირთვას ანიჭებს.

ერთ-ერთი კამათის დროს აზრი გამოითქვა — თუ რეჟისორი და მსახიობი ლოგიკას გამოეკიდნენ, ემოციურობა დაეკარგებათ. ამ მოსაზრების წინააღმდეგი ვარ.

როდესაც მსახიობი და რეჟისორი როლის ლოგიკას ეძებენ, მაშინ მათი გონება მუშაობს და არა გრძნობა, ხოლო როდესაც

ლოგიკას გავალაგეს, მაშინ ემოცია თავისუფლად წაგარდობს, მაშინ აქვს მას ფართო კალაოტი.

ლოგიკის ისეთი მძიებელი სცენაზე, როგორც ალ. იმედაშვილი იყო, არ მოიბოვებოდა მის პლედაში. არავის ახსოვს ასეთი მოაზროვნე და ლოგიკის მძიებელი, მაგრამ ისეთი ემოციური სცენაზე, როგორც ალ. იმედაშვილი იყო, მეორე არ მეგულება.

იმედაშვილის შემდეგაც არ გვყოლია ასეთი ემოციური მსახიობები.

ასე რომ, ლოგიკა ემოციას კი არ უშლის ხელს, არამედ ეხმარება.

თეატრის მთავარმა რეჟისორმა არ უნდა შელახოს ახალგაზრდა რეჟისორის ინდივიდუალობა. მან უნდა შესძლოს ახალგაზრდა რეჟისორის პოზიციას დადგომა და იქიდან განსპერტოს სპექტაკლი.

მან სპექტაკლი საკუთარი გასაღებით კი არა, დამდგმელი რეჟისორის გასაღებით უნდა გააღოს.

მაშინ იქნება მისი დახმარება ქმედითი და შედეგიანი.

შემოქმედებით აზროვნებას მოკლებული რეჟისორის მიერ უხერხემლოდ და უშინაარსოდ ამოკითხული პიესა — იმდენად მოკლებულია ხოლმე სახიერებას და ფორმას, რომ ვერ გაიგებ კომედიას თუ სატირა.

ყოველთვის მაკვირვებს თუ როგორი აქტიურია ერთი რეჟისორი მეორე რეჟისორის ნაშუაშევის შეფასებისას, როდესაც სპექტაკლი არ გამოდის კოლეგას და როგორი თავშეკავებულ-აყადემიური მსჯელობისას, თუ წარმოდგენას წარმატება ხვდა.

კ. მარჯანიშვილი თავისი განწყობისა და სურვილის მიხედვით სრულიად სხვადასხვა საშუალებებით დგამდა სპექტაკლებს. ამაში გამოიხატებოდა მისი მუშაობის მანერა, ამით განსხვავდებოდა სხვებისაგან.

მის დადგმებში ადგილი არ ჰქონდა ეკლექტიურობას. ექსპრესიონისტული მანერითაც და ულტრარეალისტური მანერითაც შეეძლო სპექტაკლის დადგმა.

მისი შემოქმედების ძალა იმაში გამოიხატებოდა, რომ სრულიად სხვადასხვა სტი-

ლისტიკით წარმოდგენილი სპექტაკლები ერთობლად იყო ორგანიზებული.

ვასო აბაშიძე სტანისლავსკის სისტემის მეთოდებს მაშინ იყენებდა თავის პრაქტიკულ მუშაობაში, როდესაც სტანისლავსკის ჯერ კიდევ არ ჰქონდა დაწერილი თავისი „სისტემა“.

კიდევ ერთი არასასიამოვნო სენი გავრცელდა თეატრში: რეჟისორთა უმრავლესობას მაგრად აქვს ჩაკეტილი სარეჟეტივო დარბაზის კარები და სულ იმას ცდილობს, თავისსავე თეატრის სხვა რეჟისორებმა, თუ თავისუფალმა მსახიობებმა არ ნახონ მისი სარეჟეტივო სამუშაოები.

ჩემის აზრით, ასე იმიტომ იქცევა, რომ არაფერი აქვს საჩვენებელი.

ამის ბრალია, რომ საბოლოო ჯამში ბევრი შეცდომის მოწმენი ვხვდებით.

გავხდით მეტად უნდობლები და ეჭვიანები. დაკნინდა პროფესიული სინდისი და ღირსება.

ჩვენ რომ მეტი პროფესიული პატივისცემა გამოვიჩინოთ ერთმანეთის მიმართ, თვითონ მოვიცილოთ კარჩაკეტილობა და არაკოლექტიურობა, მრავალი შეცდომის თავიდან აცილებას შეეძლებო.

რეჟისორი მრავალფეროვნების მატარებელი მსახიობი უნდა იყოს, შემოქმედებითი შრომის უნარით დაჯილდოებული.

ამიტომ მცდარია შეხედულება, თითქოს პიროვნება, რომელმაც მსახიობად არ ივარგა, კარგი რეჟისორი გახდა.

და თუ შემოქმედებით შრომისუნაროკლებული რეჟისორი ავტორიტეტსაც კი იხვევს საზოგადოების მოხერხებულად მოტყუების წყალობით, მას ბოლოს მაინც გაკოტრება მოელის და მისი მოღვაწეობის კვალიც შარშანდელი თოვლივით გაქრება.

არიან რეჟისორები, რომლებიც თვითონ ქმნიან მოქმედების შესატყვის ფიზიკურ მოქმედებას.

არიან რეჟისორები, რომლებიც სხვის მიერ შექმნილს, ან ბუნებაში წარმოშობილს დაინახავენ, ჰკრიფავენ და შემოქმედებითად აერთიანებენ, ერთ მთლიანობაში მოჰყავთ.



არიან აგრეთვე ისეთებიც, რომელთაც პირველიცა აქვთ, მეორეც და მათი შერწყმით ქმნიან ახალს.

მაგალითად: იმერულ „მარსელიოზას“ მღეროდნენ რუსთაველის თეატრში პ. კორნიშენი, კ. პატარიძე, აკ. ვასაძე, უშ. ჩხეიძე და სხვები. და ეს მარსელიოზა კი მარჯანიშვილმა „როვორ“-ში გამოიყენა.

თეატრის მთელმა კოლექტივმა კი არა, ერთმა მსახიობმაც ყველა როლი ერთი ხერხით არ უნდა შექმნას. როდესაც მსახიობი როლის სახეს ქმნის, პარალელურად იქმნება მისი შექმნის საშუალებები, ხერხები და იარაღები.

ყოველ როლს აქვს თავისი იარაღები და ყოველ როლს სჭირდება თავისი ახლად შემქმნელი ოსტატი.

ჩემი რეჟისორობით თეატრში წარმოდგენილ სპექტაკლს „არსენას“ მხატვარმა ვერ მოუძებნა ორგანული დეკორაციული გაფორმება.

ეს ჩემი, რეჟისორის, ბრალი იყო და არა მხატვრისა. სპექტაკლის ჩანაფიქრით ზღუდე შევუქმენი მხატვარს, არც დამოუკიდებელი მოფიქრების დრო და საშუალება მიმეცა.

დახმარების სურვილით ერთმანეთს ხელი შევეშალეთ.

ყოველ სპექტაკლს გარეგანი ფორმის გარდა შინაგანი ფორმაც გააჩნია. ამ შინაგან ფორმას უნდა უთანხმებდეს რეჟისორი სპექტაკლის ყოველ დეტალს, აქსესუარს, მის განკარგულებაში მყოფ მსახიობებს.

როდესაც კოტე მარჯანიშვილი პიესა „როვორ“-ისთვის სცენებს იღებდა კინოფირზე, თეატრის მთელი დასი უკმაყოფილო იყო. მართალია, მას ვერაინ უხედავდა საყვედურის თქმას, მაგრამ დიდი მოთქმა-მოთქმა იყო თეატრში.

თეატრში არ იყო პიროვნება, ამ პიესის დადგმის გამართლება რომ ეპოვნა.

გენერალური რეპეტიცია ახლოვდებოდა, როლები კი არავინ იცოდა. როლები არ ვიცოდით ოთხმა მთავარი როლის — ახალთაობის რაზმეულების შემსრულებელმა მსახიობებმაც: უშ. ჩხეიძემ, შალვა ლამბაშიძემ,

შალვა ჩხეიძემ და, უფროსი ამხანაგების ბაძეით, მე.

მახსოვს ერთ-ერთი რეპეტიციის მსვლელობის დროს კ. მარჯანიშვილმა იყვირა: „ხესტაფონელების ამ ბანდას თეატრიდან გავეყრიო“ (ოთხივე ხესტაფონელები ვიყავით).

მიუხედავად ბოიკოტისა, კოტემ სპექტაკლი დადგა და ისეთი გამოვიდა, რომ თეატრის მთელ დასს პირი წყლით აევსო.

კოტე მარჯანიშვილის სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, თან გაიძახოდა: არავინ ვაბედოს ვინმეს მიულოცოს სპექტაკლის გამარჯვება. შეგიძლიათ მართო მე მომილოცოთ და მართო მე მაქვს უფლება ვიყო კმაყოფილიო.

ამას გაიძახოდა სცენაზე, კულისებში თუ ფოიეში. თვალები უბრწყინავდა და პრემიერის წარმატებაზე მეტად ეს თამაში მოსწონდა.

თეატრალური შტამპის სნეულებას ფართოდ და საფუძვლიანად განიხილავს კ. ს. სტანისლავსკი, ამიტომ მას შემდგომი განმარტება არ სჭირდება. ეს ის შემპარავი სენია, რომელიც ადვილად იბუდებს ყველა რანგის შემოქმედის სულში — დაწყებული სცენისმოყვარიდან და ოსტატ-შემოქმედის ჩათვლით.

შემოქმედი თუ თვითკმაყოფილებასა და სიზარმაცეს მიეცა, მის სულიერ სამყაროში მაშინვე მოიკალათებს მომაკვინებელი შტამპი. იგი სწრაფად ვითარდება და საბოლოოდ აცინებს შემოქმედს.

ქეშმარიტ შემოქმედს ყოველი ახალი სცენური სახის შესაქმნელად ახალი ბილიკის გაცვალება უწევს. ბილიკის გაცვალვას კი დიდი შრომა და ენერგია სჭირდება, რომელსაც მხოლოდ ნებისყოფა ჰკვებავს. ნებისყოფა და ენერგია ვერ უთავსდება თვითკმაყოფილებას.

თვითკმაყოფილებით ხელოვნებაში არაფერი არ იქმნება.

იოლად, ენერგიის დაუხარჯავად შექმნილი გამარჯვება უღელუბრია.

ყოველი ქეშმარიტი ხელოვანი სანებიეროდ კი არა, სატანჯველადაა მივიღნებული ხელოვნებაში. იგი ზვარაყად უნდა შეეწიროს თავის საქმეს. მხოლოდ დასასრულს შივა მასთან ნეტარება — შეგრძნება იმისა, რომ შენს ცხოვრებას უქმად არ ჩაუვლია.



შენც კაცი ყოფილხარ ქვეყანაზე და შენ მიწა-წყლის მაღლა ნაყოფით გიხარება.

ყოველი დრამატურგი კარგად იცნობს თავის გმირებს, იცის თუ რა ნიშანი და თვისება აქვს. რამდენადღაც სრულყოფილია დრამატული ნაწარმოები იმდენად რელიეფური და მნიშვნელოვანია მასში მოქმედი გმირები. შექსპირის, შილერის, ჩეხოვის, დ. კლდიაშვილის, ვეას თუ სხვათა მიერ შექმნილ დრამატურგიულ გმირთა ისეთი ბრწყინვალე სახეები შეიქმნა სცენაზე, იმდენად დიამეტრალურად განსხვავებული ავტორის მიერ შექმნილ გმირთან შედარებით, რომ ხშირად მსახიობის მიერ შექმნილ სახეს ავტორთა გაოცება და აღტაცება გამოუწვევია.

მსახიობს ყოველთვის უნდა ახსოვდეს თუ რისი თქმა სურს ავტორს, მაგრამ იგი დომად არ უნდა გაიხადოს თუნდაც ეს შექსპირი იყოს — რადგან — ჩვენ და ავტორს სხვადასხვა დროის ადამიანები ვართ, სხვადასხვა ჰაერით ვუსუნთქავთ.

ცვალებადია შექსპირის სახეები — მიუხედავად იმისა, რომ მათ მიერ წარმოთქმული ტექსტი უცვლელი რჩება.

რჩიარდი, შვილოკი, ლირი, ჰამლეტი და სხვა სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციას განიცდიდნენ და იცვლებოდა მათი შემოქმედებაც მაყურებელზე.

ერთი და იგივე პიესას შეიძლება სრულიად სხვადასხვა სოციალური ფერადობა მიეცეს. მაგალითად: ლოპე დე ვეგას მონარქისტული პიესა „ცხვრის წყარო“ — კ. მარჯანიშვილმა 1919 წ. რევოლუციურ დროშად აქცია კიევის თეატრში.

რევოლუციამდელ საქართველოში, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პერიოდში წარმოდგენილი „სამშობლო“, „დალატი“, „დაძმა“ და სხვა სრულიად სხვანაირად ფერდა, ვიდრე შემდგომში სცენაზე განხორციელებული იგივე პიესები.

სარეპერტიციო სამუშაოების პროცესში დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ როდის შეწყვეტს რეპერტიციას რეჟისორი.

თუ რეჟისორს ამის შეგრძნება აქვს — ეს იმის ნიშანია, რომ იგი დაჯილდოებულია შემოქმედებითი ინტუიციით, მსახიობთან ერთად მხატვრული ღირებულების სცენური სა-

ხის შექმნისას კარგადა აქვს შეგრძნებული დაგვიანებისა და ნაადრევის მნიშვნელობა.

უადვილოდ შეწყვეტილი რეპერტიცია მსახიობს აყარგვინებს იმას, რაც შემდგომ აღარ აღდგება და აღარ შეიქმნება, რასაც შეიძლება დიდი მნიშვნელობა ჰქონდეს არა მხოლოდ ერთი როლის, არამედ მთელი სპექტაკლისათვის.

რეჟისორისა და მსახიობის ერთობლივი მუშაობის პროცესში დიდი მნიშვნელობა აქვს რეჟისორის უნარს, ლოგიკურად გამოსთქვას თავისი აზრები.

როცა რეჟისორის ნათქვამი რებუსის სახეს ატარებს, აზრებს ენით კი არა, ქესტიკულაციით გამოთქვამს, მსახიობი იზნევა და საყოღავე გამომეტყველებით პასუხობს: „დიახ, მგონი მივხვდი!“

რეჟისორს გაცილებით დიდი ძალა და ავტორიტეტი უნდა ჰქონდეს თეატრში, ვიდრე თუნდაც ტიტულოვან მსახიობს.

ძალასა და ავტორიტეტს კი რეჟისორი თავისი პრაქტიკული მუშაობით იქმნის.

მსახიობს თუ რეჟისორისა სჯერა, სპექტაკლის მოსამზადებელ პერიოდში მისი დამჯერი, მისი ყოველი მოთხოვნის აღმსრულებელია, მუშაობაც შესანიშნავად მიდის. მსახიობმა იცის, რომ მას ჰყავს მზრუნველი ხელმძღვანელი, რომელსაც არ გამოეპარება მის მიერ დაშვებული არცერთი შეცდომა და დროზე მიუთითებს, შეუსწორებს, დაეხმარება. მსახიობმა იცის, რომ რეჟისორი მას მშვენიერ მიზანსცენას შეუქმნის, სცენას საჭიროებისდაგვარად გაუნათებს და ა. შ.

მსგავს ვითარებაში ბედნიერი მსახიობი მხოლოდ თავისი საქმიანთა დაკავებული და იმ ძვირფას საქმეს აკეთებს, რისთვისაც თეატრი არსებობს.

თუ მსახიობს რეჟისორის ნიჭისა და გემოვნების არა სჯერა — მათი ერთობლივი მუშაობა ნაყოფს ვერ გამოიღებს.

მსგავს ვითარებაში ბედნიერი მსახიობისა ეშინია, ეშინია არ აწყენინოს მას, რადგან იცის, რომ მას მოჰყვება საჯაროდ მისი დამუშავება, მსახიობთა დაჯგუფება მის წინააღმდეგ. ამიტომ რეჟისორის ყურადღების დიდი ნაწილი მსახიობის ფერებაში იხარ-



ჯება, რაც უარყოფით გავლენას ახდენს შე-  
მოქმედებით მუშაობაზე.

მაგალითად:

რეჟისორი მიზანსცენის აწყობისას თვა-  
ლებში შეჰყურებს მსახიობს — მოსწონს თუ  
არა მას ეს მიზანსცენა. იგი დიდ გაჭირვე-  
ბაშია, ოფის ღვრის უნაყოფოდ. გრძნობს  
როლის ტექსტის სიდიდეს, უნდა ამოიღოს  
ტექსტის ის ნაწილი, რომელიც სრულიად არ  
ეგუება და ზედმეტია მსახიობის მიერ შექ-  
მნილი სცენური სახისათვის. ეს ტექსტი ხელს  
უშლის მსახიობსაც და მომავალ სპექტაკლ-  
საც, მაგრამ ტექსტის შემცირებას ვერ ბე-  
დავს — უშინია მსახიობმა როლი არ მიუგ-  
დოს და უარი არ განაცხადოს სპექტაკლში  
მონაწილეობაზე.

რეჟისორი ხედავს, რომ მსახიობი განზრახ  
ზრდის პაუზებს — სურვილი აქვს დიდხანს  
იყოს მაყურებელთა ყურადღების ცენტრში.  
ეს პაუზა ხელს უშლის პიესის სიუჟეტის  
განვითარებას.

უეპრობიტეტო რეჟისორს სცენაზე სინათ-  
ლის დაყენების დროსაც არ ემორჩილება  
მსახიობი, რადგან ეჩვენება, რომ განზრახ  
უქმნიან სიბნელეს. მსახიობი იბუტება,  
წყევტს ან ტოვებს რეპეტიციას. რეჟისორი  
იძულებულია რომელიმე სხვა მსახიობი და-  
აყენოს გაქცეულის მაგიერ და ისე გაანა-  
თოს სცენა.

სცენური ტანსაცმლის შეკვეთის თუ შეკე-  
რვის პერიოდი ხომ ტანჯვად ექცევა ხოლმე  
რეჟისორსაცა და მხატვარსაც: ყველა ქალს  
უნდა ლამაზი, მოხდენილი და ძვირფასი  
ტანსაცმელი ეცვას სცენაზე, თუნდაც ლა-  
ტაის როლს ასრულებდეს. რამდენი კოსტუ-  
მი შეკერილა თეატრში და არ ჩაცმულა!

სამკაულის, ინვენტარისა თუ სასცენო აქ-  
სესუარების შერჩევის საკითხი ხომ მთელ  
ქარიშხალს იწვევს და ა. შ.

რეჟისორის არაკომპეტენტობით სარ-  
გებლობს ყოველი მსახიობი და სცენაზე  
იმას აკეთებს, რაც სურს.

მსგავს სიტუაციაში სპექტაკლის შექმნა  
შეუძლებელია.

რატომ ხდება, რომ რეჟისორები ერთსა-  
დაიმავე მსახიობებს აყისრებენ როლებს თა-  
ვის სპექტაკლებში?

ეს მსახიობზეა დამოკიდებული:

1) არიან მსახიობები, რომლებიც თვითონ  
ეხმარებიან რეჟისორს მუშაობისას.

2) არიან მსახიობები, რომლებიც მუშაო-  
ბისას მხარში უდგანან რეჟისორს.

3) არიან მსახიობები, რომლებიც რეჟისო-  
რის სათრევი არიან.

და ბუნებრივია, ყოველი რეჟისორი ცდი-  
ლობს ნაკლები ტვირთი ჰქონდეს სათრევი  
სპექტაკლის შექმნის მძიმე გზაზე.

თავისი საქმისადმი დამოკიდებულებაში ნი-  
ჭიერ მსახიობს ხუთი თვისება უნდა ახასია-  
თებდეს:

- 1) უსაზღვრო სიყვარული.
- 2) ურყევი რწმენა.
- 3) ფოლადის ნებისყოფა.
- 4) შრომის უნარი.
- 5) ჭეშმარიტების შეგრძნება.

რეჟისორი ვერ გახსნის ეროვნული ნაწარ-  
მოების სულიერ ცხოვრებას თუ იგი ვერა  
გრძნობს ქართული ენის ინტონაციურ დატ-  
ვირთვას, არა აქვს მშობლიური ენისადმი  
სიყვარული. მას შეუძლია დადგას სპექტაკ-  
ლი, მაგრამ ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ ეროვ-  
ნული ნაწარმოების საშუალებით წმინდა  
ეროვნული ღირსების სასცენო ნაწარმოები  
შეიქმნა.

ეროვნულ ნაწარმოებს ვერ შექმნის, რად-  
გან მისი სმენა დახშულია, არ ესმის ენის მუ-  
სიკალური ქღერადობა, ვერ გრძნობს ეროვ-  
ნული სულის პლასტიურობას.

სცენაზე მყოფი მსახიობისათვის დიდი  
მნიშვნელობა აქვს პარტნიორისა და მაყუ-  
რებლის განწყობას.

საკმარისია მაყურებელთა დარბაზში სა-  
მარისებური სიჩუმე დამყარდეს, ან ვინმემ  
ამოიგმიხოს, რომ მსახიობი აღელდეს.

მაგრამ შემოქმედებითი აღგზნებისათვის  
მსახიობი მზად უნდა იყოს. მან უნდა შექ-  
ლოს მომხდარი ცვლილებების ათვისება, მი-  
იღოს გრძნობისა და განწყობის ელექტრო-  
ბა.

მსახიობი საჭირო გარემოცვის სამყაროში  
უნდა იმყოფებოდეს. საჭირო სამყაროში  
კი მხოლოდ მისი გონებრივი შრომის შედე-  
გად იქმნება.

არის შემთხვევები, როდესაც ჩვენი თეატ-





რის ხელმძღვანელები მათ მიერ შერჩეული რეპერტუარით კი არ ანვითარებენ და წვრთნიან საზოგადოებას, არამედ ართობენ მას.

ამ შემთხვევაში თეატრი კარგავს ავანგარდის დანიშნულებას და დაბალი კულტურის მქონე მაყურებლის თანამგზავრი ხდება.

აუცილებელი როდია სცენიდან მოწოდებული სიბრძნე თუ დღევანდელი ცხოვრებისეული მოვლენა ყოველი მაყურებლისათვის იყოს გასაგები. მაყურებელთა გარკვეულმა, მცირე ჯგუფმა რომ აითვისოს, შემდგომში ეს ჯგუფი გადასცემს საზოგადოების იმ ნაწილს, ვისთანაც ყოველდღიური საქმიანობით უწევს ახლოს ყოფნა: მინისტრი ამ გაგებას თუ მცნებას თავისი პრაქტიკული საქმიანობით განახორციელებს, პედაგოგი თავის მოსწავლეებში დასთესს, პროფესორი სტუდენტებს გადასცემს და ა. შ. ამგვარად, სცენიდან მოწოდებული მაღალი, რთული და აუცილებელი მოვლენები არ დაიკარგება და საზოგადოებრივი კულტურის ყველა ფენაში გავრცელდება. ეს კი განავითარებს, გააფაჩინებს, სწორად შეაიარაღებს საზოგადოებას ყოველდღიური ცხოვრებისათვის.

მაყურებლის გემოვნების გასაწვრთნელად რთული და გრძელი გზის გავლაა საჭირო, რასაც ყველა ვერ ახერხებს. ამიტომაც, რომ ჩვენი ხელოვნების, კერძოდ, თეატრის ხელმძღვანელები უფრო იოლი და ნაკლებად თავსატეხ გზას მიჰყვებიან, დაბალი კულტურის მაყურებლის მოთხოვნებს აკმაყოფილებენ და ამით საზოგადოებრივი შემეცნების განვითარებას აფერხებენ.

კიდევ კარგი, რომ საზოგადოების განვითარება მხოლოდ თეატრზე არ არის დამოკიდებული, არსებობენ არანაკლებ მნიშვნელოვანი სხვა დარგებიც.

ნამდვილი შემოქმედი არასოდეს არ ბერდება. იგი სიკვდილამდე ახალგაზრდაა, რა ხანგრძლივადაც არ უნდა იცოცხლოს.

კრიზისი ხელოვნებაში მაშინ დგება, როდესაც მსახიობს ან რეჟისორს დაფნის გვირგვინი ეფექტური, მაგრამ ზერელე ხერხებით აქვს მიღებული ან მომგებიანი როლების თამაშით, ან „პოლიტიკანობის“, „შემთხვევითობის“ წყალობით და ა. შ. როდესაც მათთვის აგებულ პედესტალს საყრდენი ეცლება, მაშინ იწყება ტრაგედია. გვირგვინი

რომ არ დაკარგოს, ყოველგვარ შემართავს — ცდილობს შეინარჩუნოს ის ადგილი, რომელიც მას არ ეკუთვნის.

მაშინ კი მისი არსებობა კოლექტივში დიდ საფრთხეს უქმნის შემოქმედებით ყოველდღიურობას.

სიყრმიდან ვოცნებობდი სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ მეთამაშა. ოცნება ამისრულდა და ეს სიხარული და ბედნიერება დღეს უკვე წარსულს ეკუთვნის.

ამჟამად ნატურადა მაქვს ქცეული სცენაზე დღევანდელი ცხოვრების ღერძი — ახალი ადამიანი წარმოვადგინო.

მას მოველი და მჯერა, რომ მოვა.

ვიცი, რომ ეს ყოველი ხელოვანის ოცნებაა, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ახალი ადამიანის წარმოსახვისათვის, ახალი სცენური საშუალებები და ხერხები საჭიროა, რომლებიც ძირეულად განსხვავდებიან თუნდაც ოიდიპოსის წარმოსახვის საშუალებებისაგან.

შეიძლება ასაკით ახალგაზრდა მსახიობს სული ჰქონდეს მოხუცისა.

და პირიქით, ფიზიკურად მიხრწნილი მოხუცი ახალგაზრდა იყოს შემოქმედებათად.

ყოველი მაყურებლისათვის თავისი დროის სცენის შემოქმედია ძვირფასი და იგი მიაჩნია ხელოვნების ქურუმად. იმიტომ, რომ მის მიერ წარმოსახული ქურუმი მისი ცხოვრების ნაწილია, ერთი დროის შეილებს ერთად აქვთ გადატანილი ცხოვრებისეული სულიერი ფორიაქი, სიხარული და გაკირვება. რამდენიც არ უნდა იცხოვროს ადამიანმა, გონებიდან არ ამოეშლება აქტიური ცხოვრების პერიოდში ნანახი და განცდილი.

ნაწი შესულმაც შეიძლება ახალიც ნახოს კარგი, მაგრამ ცხოვრების თვალდამართზე მყოფს აღარ აქვს ის ცეცხლი, რომელიც ოდესღაც გააჩნდა, იმიტომ შეგვრძნებებიც მოდუნებული აქვს.

კარგად მახსოვს ჩვენი მსახიობების ბრწყინვალე პლეადა: ვერიკო, უშანგი, თამარ ჭავჭავაძე, აკაკი ვასაძე, აკაკი ხორავა, გიორგი დავითაშვილი. მათ ახალგაზრდობაშივე ხვდათ წილად აღიარება და მაყურებლის უსაზღვ-

რო სიყვარული. მაშინდელი ძველი თაობის წარმომადგენლები ოხრავდნენ: „აფსუსს, მესხიშვილის, მაკოსა და ვასოს თეატრი სადამდე მივიდაო“. ერთმა ქუთაისელმა ცნობილმა ასაკოვანმა ექიმმა არ ნახა კ. მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტა“. როცა სპექტაკლი შეუქმეს, განაცხადა: „რას ამბობთ, მესხიშვილის შემდეგ უშანგი ჩხეიძის ურიელი ვნახო?!“

გასაკვირი არცაა — მესხიშვილის ურიელი თავისი დროის სასოგადოების მისწრაფებას გამოხატავდა, უშანგი ჩხეიძისა კი სრულიად სხვა თაობისას.

ხელოვნებაში შტამპი მაშინ იჩენს თავს, როდესაც შემოქმედებითი მუშაობა ნელდება.

როცა შემოქმედი წინსვლის უნარს კარგავს, აუცილებლად ერევა შტამპი. ეს სენი თანაბრად ვრცელდება ყველაზე: მსახიობზე, რეჟისორზე თუ ხელოვნების სხვა დარგის მუშაკზე.

არც ერთ დიდ შემოქმედს, რომელიც გუშინდელით არ კმაყოფილდება და დღითიღვ იზრდება, არ ჰქონია შტამპი.

შტამპი შემოქმედებითი ტყეპნის დროს იბადება.

ზესტაფონში მხოლოდ ზაფხულობით იკრიბებოდა დასი. თბილისის თეატრის სეზონის დახურვის შემდეგ ზესტაფონელები თავს იყრიდნენ და სპექტაკლებს მართავდნენ. აქ იყვნენ: უშანგი ჩხეიძე, დოდო ანთაძე, შალვა ლამბაშიძე, ცაცა ამირეჯიბი, ვასო არაბიძე, შალვა ხონელი, სანდალა გაჩეჩილაძე.

პირველად ს. შანშიაშვილის „უგვირგვინო მეფენი“ წარმოადგინეს. უშანგი ჩხეიძე გიორგი საყაძის როლს ასრულებდა.

უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე.

მამა ცოცხალი აღარ მყავდა, მაგრამ ვიცოდი, რომ ვასო არაბიძესთან მეგობრობდა და დედას ვთხოვე თეატრში მივეყვანე მასთან. დედამ ვასო მონიხულა და სთხოვა ჩემთვის თეატრში სიარულის უფლება მოეცა, რეპეტიციებზე სიარულის უფლება მომცეს.

ვ. გუნიას „გადაკრილ მუხას“ ამზადებდნენ და ბავშვი სჭირდებოდათ. მე მაშინ 10-11

წლისა ვიყავი და ეს როლი მე მომცეს. ჩემი ამოცანა ასეთი იყო: უნდა შევსულიყავი სცენაზე, მიმეტანა იები და მეთქვა „სულთი და გულთი მიძღვნილი, მცირედიც შეიწირების“. მერე რომელიღაც მოქმედი პირი მეტყოდა ლექსი თუ იციო. ვპასუხობდი ვიცი-მეთქი და ვამბობდი „სამშობლო ხევსურისა“. ლექსი ჯერ კარგად უნდა მეთქვა, მერე შემშლოდა, მალე მაგონდებოდა და რიხით ვიტყოდი.

ამოცანა შევასრულე და მაყურებელთა ტაშიკ დავიმსახურე.

შემდგომ ზაფხულში ისევ შეიკრიბნენ მსახიობები და დ. გედევანიშვილის „სინათლე“ წარმოადგინეს. მე ავთანდილის როლი მომანდეს.

ჩემი მშობლები ბაქოში ცხოვრობდნენ და სასწავლებლად ბაქოს ქართულ სკოლაში მიმაბარეს. სკოლის დირექტორმა მეთოდე კაკაბაძემ შეგეასწავლა ქართული ენა.

ჩვენი სკოლის ხელმძღვანელებმა გადაწყვიტეს ბავშვების მონაწილეობით სპექტაკლი წარმოედგინათ. ბავშვებს ჩავვაცევს ბაქოს ქართული თეატრის გარდერობიდან აღებულ ტანსაცმელი. წარმოადგინეს ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“.

ბაქოშივე ვნახე პირველი თეატრალური წარმოდგენები სცენისმოყვარეთა მონაწილეობით. დრამატულ წრეში ბაქოს დეპოში მომუშავე ქართველი მუშები იღებდნენ მონაწილეობას. მამაჩემი წრის აქტიური წევრი იყო.

პირველად ვნახე სპექტაკლი ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“, სადაც მამა არსენას როლს თამაშობდა. მოჯადოებული მამაჩემს ვადევნებდი თვალყურს და წარმოდგენა არ მახსოვს.

რამდენჯერმე ჩვენს ბინაშიც გამართეს რეპეტიცია და ლოგინში ჩაწოლილი გაფაციცებით ვადევნებდი თვალყურს მათ მოქმედებებს.

ვოცნებობდი მონაწილეობა მიმეღო რომელიმე სპექტაკლში.

და აი, ოცნება ამისრულდა.

ჩვენს ეზოში სულ ქართველები ცხოვრობდნენ. ერთხელ მოვიდა ვიღაც უცნობი, შეგვეკრიბა ბავშვები და თეატრში წავვიყვანა. მსახიობი ვასო არაბიძე დგამდა „სპირილონ მცირეშვილს“ და ერთ-ერთ სცენაზე



ბავშვები სჭირდებოდათ. ჩვენ ჯგუფს ყვავილები მიჰქონდა სპირიდონის ავადმყოფი ცოლისათვის და თითო-ორი სიტყვაც უნდა ეთქვა. ყველას დაუბრუნეს სიტყვები. მე კი არა. გული დამწყდა.

ჩვენი ოჯახი ზესტაფონში გადმოვიდა საცხოვრებლად. მამა, რკინიგზის მემანქანე, ავად შეიქმნა და მალე გარდაიცვალა.

წლის ბოლოს ზესტაფონის სკოლაში, სადაც მე ვსწავლობდი, გადაწყვიტეს წარმოდგენის გამართვა. დადგეს „კოტეს დანაშაული“. მე კოტეს როლს ვთამაშობდი.

ორი წარმოდგენა ვითამაშეთ. დიდი წარმატება გვხვდა წილად. მაყურებელი მჭუხნარ ტაშით გვაჭილდობდა.

ერთ მეტად მტკივნეულ საკითხს უნდა შევხებო:

ქართული თეატრის მსახიობს ქართულ ენაზე არ ზრდინა!

ჯერ კიდევ ინსტიტუტში, ქართულ ინსტიტუტში, ქართველი პედაგოგი, ქართველ სტუდენტს, ქართული თეატრის მომავალ მსახიობს, რუსულ ენაზე წვრთნის.

სტუდენტი ქართველია, ნაციონალური თვისებების მატარებელი და ქართულად აზროვნებს. მისი პედაგოგი კი რუსულად აზროვნებს და მუშაობს დროს შენიშვნებს რუსულ ენაზე აძლევს. ქართველი სტუდენტის გონება მუშაობს პროცესში გზადაგზა თარგმნის ქართულად პედაგოგის რუსულად წარმოთქმულ აზრებს და შემდგომ ირგებს თავის ნამუშევარში.

მთელი ეს მანიპულაცია მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენი დაუდევრობისა და უპასუხისმგებლობის შედეგია.

მსგავს მოვლენებს თეატრშიც აქვს ადგილი. ქართულ თეატრში ქართულ ენაზე შექმნილი პიესა რუსული კომენტარებით მზადდება. რეჟისორს მაშინაც კი საჭიროდ მიაჩნია სცენური სახის სირთულე რუსულ ენაზე ახსნას, როდესაც თვით მან სუსტად იცის რუსული ენა.

და როდესაც სტუდენტს ინსტიტუტში რუსულ ენაზე „ასწავლიან“, შემდგომ კი თეატრში მუშაობისას რუსულ ენაზე „უხსნიან“ როლის თავისებურებებს, თვითონაც იწყებს რუსულ ენაზე პასუხის გაცემას. ამას კი რკინაც ვერ გაუძლებს.

მსახიობის ქართული მეტყველება ბეჩავა დება.

ილია ჭავჭავაძესა და იაკობ გოგებაშვილს მთელი შრომები აქვთ გამოქვეყნებული იმის შესახებ, თუ როგორი ზიანი მოაქვს, როცა შეგირდს მშობლიურ ენაზე არ წვრთნიან.

ილიამ კარგად იცოდა რუსული ენა, მაგრამ ქართული ენა ბასრი ჰქონდა, ქართულად მოქმედებდა და ქართული ენაც არ ეჩაგრებოდა.

ქართული სცენის მსახიობთ განსაკუთრებით სჭირდებოთ მშობლიური ენის ყოველი ინტონაციისა და ნიუანსის ცოდნა.

კ. მარჯანიშვილმა თავისი შემოქმედებით ცხოვრების უდიდესი ნაწილი რუსეთში გაატარა, რუსულად აზროვნებდა, კარგად არ იცოდა ქართული ენა და ქართულ სცენურ მეტყველებაში ლოგიკური მახვილების დასმაც უჭირდა.

მიუხედავად ამისა, მასთან მომუშავე მსახიობები სწორად მეტყველებდნენ. იმიტომ, რომ კ. მარჯანიშვილი სიტყვის ქმედითობისათვის იბრძოდა, მოითხოვდა სცენაზე წარმოთქმულ ყოველ სიტყვას მძაფრად გადმოეცა აზრი.

იგი დაუნდობლად ებრძოდა სიტყვის უმოქმედობას და აზრის ინერტულობას, აზრს მისდევდა და ვერ ისვენებდა, სანამ სიტყვისა და აზრის ურთიერთშერწყმას არ მიაღწევდა.

ამიტომ მსახიობის მიერ წარმოთქმულ წინადადებებში მახვილები თავისთავად ლაგდებოდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში არასწორი მახვილი ყურს სჭირდა.

იგი უფრო დიდისათვის იბრძოდა, ვიდრე სიტყვის ინტონაციას.

და როდესაც თითოეული სიტყვა მასში ჩასმულ აზრს მძაფრად გადმოსცემდა, მსახიობის ენაც ბუნებრივი და გასაგები ხდებოდა.

ბუბლიკაცია მოამზადა  
ლადი კაპანაძემ

(გაგრძელება იქნება)

## სამი აგრი ერთი სექტაკლის გარშემო

შურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ თავის რუბრიკაში „ახალგაზრდა კრიტიკოსის სახელოსნო“ მკითხველს თავაზობს თბილისის კონსერვატორიის მუსიკისმცოდნე-სტუდენტების წერილებს.

ვიმედოვნებთ, რომ გაკრიტიკებული ობიექტების წარმომადგენლები ღმობიერად შეხვდებიან ახალბედა კრიტიკოსთა წერილებს. არაჩანსალმა რეაქციამ შეიძლება ფსიქოლოგიური ტრავმა მიაყენოს დამწყებ ავტორებს და მათ თავიდანვე ააღებინოს ხელი კრიტიკულ მოღვაწეობაზე.

ამჯერად ვბეჭდავთ IV კურსის სტუდენტების რეცენზიებს ახალ საოპერო სექტაკლზე „ჯადოსნური სარკის მიღმა“, რომელიც ამ ცოტა ხნის წინ დაიდგა საოპერო თეატრის სცენაზე.

### რბ დავინახეთ „ჯადოსნური სარკის მიღმა“...

ამა წლის 19 აპრილს, დილით, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში წარმოდგენილი იყო საბავშვო სექტაკლი „ჯადოსნური სარკის მიღმა“ ანუ „ენციკლოპედიური ეტიუდები ერთი შესვენებით“.

და თუმცა მაყურებელთა დარბაზში საკმაოდ იყო ცარიელი ადგილები, თვალში მაინც გეცემოდათ აუდიტორიის მრავალფეროვნება. აქ თავი მოუყარათ 14-15 წლის მოზარდებს, გაცილებით მეტნი იყვნენ სკოლამდელი ასაკის ბავშვები მშობლებითურთ.

ამფითეატრის ერთი რიგი ეკავათ უცხოელ სტუმრებს (ისინი პირველი მოქმედების შემდეგ გაქრნენ).

წარმოდგენა დროულად დაიწყო. სცენაზე ზედიზედ რამდენიმე გულსაკლავი ტრაგედია დატრიალდა — ოტელომ დაახრჩო დედემონა, ხოზემ — კარმენი ვანგშირა. მარო კი თავად დააკვდა მალხაზის გვამს.

გამახსენდა ჩემი ბავშვობა, როდესაც ამავე თეატრის სცენაზე იდგმებოდა საყვარელი ზღაპრები — „წითელქუდა“, „ეჭირი აიბოლიტი“, „ბროლის ქოში“, „თო-

ვლია და შეიდი ჭუჭა“... „...უნებურად დამებადა კითხვა — ნუთუ დღევანდელი ბავშვები იმდენად ერუდირებულნი არიან, რომ მათთვის უფრო გასაგები, საინტერესო და მისაწვდომია „ოტელოს“, „კარმენის“, „დაისის“ ფინალურ სცენები?

სინამდვილეში კი ამ ტრაგიკულ სცენების მონაცვლეობამ იმდენად მოქანცა ნორჩი მაცურებელი, რომ მოქმედების მანძილზე ისინი ცქმუტავდნენ, გადადიოდნენ ადგილიდან ადგილზე, გულს ვერ უღებდნენ მუსიკის მოსმენას. აშკარა იყო, რომ ამ სცენების შინაარსი მათთვის მიუწვდომელი და გაუგებარი დარჩა.

ვიცი, რომ თბილისის საოპერო თეატრი ძიების, ვადანახლისების პროცესში იმყოფება. თეატრის ხელმძღვანელობა მტკივნეულად განიცდის მაცურებლის დაუსწრებლობის პრობლემას. იგი ცდილობს მოიზიდოს, დააინტერესოს მსმენელი, რაც არაერთხელ გვაუწყეს პრესის, ტელევიზიის, რადიოს საშუალებით. თეატრი ზოგჯერ პოულობს კიდევ გარკვეულ ხერხებს ამ ამოცანის განსახორციელებლად. მაგრამ ეს საკითხი მაინც მწვავედ დგას დღის წესრიგში. ამ პრობლემის „გაყინული წერტილიდან“ დაძვრას ბევრი რამ დასჭირდება. ერთ-ერთი უპირველესი და უმთავრესი ამოცანა უთუოდ ის არის, რომ ყოველი რიგითი წარმოდგენა პრემიერის ტოლფასი მაინც იყოს (თბილისის საოპერო თეატრის პრემიერა უმეტესად მომდევნო სპექტაკლებზე გაცილებით მალე დგას). ამისათვის კი მომღერლებისათვის სპექტაკლში მონაწილეობა მოვალეობის მოხდა კი არა, ჭეშმარიტი შემოქმედებითი პროცესი უნდა იყოს. თუ მომღერალი სათანადო მხატვრულ დონეზე არ აღმოჩნდება, თუ ორკესტრი მას მექანიკურ თანხლებას გაუწევს და მისი უხარისხო დაკვრა მომღერალს ხალისს დაუკარგავს, დაიჩაგრება მსმენელი. რომელიც ოპერის თეატრში მოდის მაღალ ხელოვნებასთან ზიარებისათვის...

რა ჩანაფიქრი ელო საფუძვლად ამ საბავშვო წარმოდგენას? ავტორების მიზანს შეადგენდა მომავალი მსმენელის აღზრდა. ეს, რა თქმა უნდა, მოსაწონი და მისასალმებელი ამოცანაა. მაგრამ ამისათვის მათ უნდა გაეთვალისწინებინათ, რომ საოპერო თეატრში მოსულმა მოზარდმა თავისი ასაკისათვის შესატყვისი ინფორმაცია უნდა მიიღოს, რათა მას საოპერო თეატრში ხელმეორედ მოსვლის სურვილი აღეძრას.

პირველმა მოქმედებამ, რომელიც ერთობ მდარე დინამიკით გამოირჩეოდა, მთლიანად საფორტეპიანო თანხლებით ჩაიარა. ჩემის აზრით, პირველი შეცდომა სწორედ ეს იყო. სიამაღებდა, პატარა მსმენელმა იფიქროს, რომ საოპერო თეატრში ყოველთვის ასე ხდება, რომ საოპერო სპექტაკლში ორკესტრი საერთოდ არ მონაწილეობს და მომღერლებს ფორტეპიანო უწევს თანხლებას. ისიც უნდა ითქვას, რომ თუკი



დამდგმელთა ჯგუფმა ამგვარი სახით ჩაიფიქრა მასალის მოწოდება, შესრულების მაღალი დონე მინც უნდა უზრუნველყოფილიყო. ხსენებულ წარმოდგენაზე, სამწუხაროდ, ასე არ მოხდა.

დამთავრდა პირველი განყოფილება. მართალია, შესვენება საკმარის ხანგრძლივი იყო, პროგრამის გაცნობა მინც ძნელი აღმოჩნდა. იგი ბევრად აღემატება ჩვეულებრივი პროგრამის მოცულობას და არ პასუხობს მის დანიშნულებას — არავითარ წარმოდგენას არ იძლევა პირველ მოქმედებაში შესრულებულ საოპერო ნაწყვეტებზე. ესაა „მუსიკალურ-თეატრალური ტერმინების მოკლე ლექსიკონი“, რომელიც განკუთვნილია მოზრდილი მსმენელისათვის და არა სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისათვის. აბა როგორ უნდა გაიგონ პატარებმა ისეთი ტერმინების მნიშვნელობა, როგორცაა სარკის პორტალი, სოფიტი, პალევა, შტანკეტი, პლონეერი და ა. შ. მათ ხომ ჯერ კითხვაც არ იცინა.

დაიწყო II განყოფილება. ოპერის თეატრის ერთ-ერთი სოლისტი მაყურებელთა დარბაზში ჩამოვიდა, რათა ბავშვები „ფანტის“ სათამაშოდ სცენაზე მიეპატიჟა. აქაც წავაწყდით გაუგებრობებს. ბავშვებს უსვამდნენ თავსამტე-

რეე კითხვებს, ასმენინებდნენ მუსიკალურ ნაწყვეტებს — გამოიცანითო. ცხადია, კითხვები უპასუხოდ რჩებოდა. მოპასუხენი იმდენად პატარები იყვნენ, რომ ვერც კი იმეორებდნენ სიტყვებს, რომლებსაც მათ წამყვანი ყურში ჩასჩურჩულებდათ, თუ ბავშვი ხმამაღლა გამოაცხადებდა — „არ ვიცი“ — წამყვანი მინც აძლევდა — „ეგება გაიხსენო“-ო. აბა როგორ უნდა გაიხსენო ის, რაც არასოდეს გსმენია?! „გამარჯვებულებს“ აჯილდოვებდნენ კონტრამარკით, რომელიც მათ აძლევთ რომელიმე მომღვწეო საოპერო სპექტაკლზე დასწრების უფლებას. ყველაზე ბუნებრივი დაჯილდოებული ბავშვების სიხარული იყო. ისინი თავმოყრდნენ გადმოხედავდნენ ხოლმე დარბაზში მყოფ მსმენელებს; მერე კი სპექტაკლის წამყვანმა კონტრამარკები „კონკურსგარეშე“ დარჩენილ ბავშვებსაც ჩამოურიგა. ზოგს სამახსოვროდ პროგრამაც ერგო. ამდენად, ბავშვების ერთი ნაწილი გაიფიქრებდა — „ხმა არ ამომიღია, ჯილდო კი მინც მერგო“-ო, მეორე ნაწილი კი — „ნეტა რას ვიმტვრიე თავი, ჯილდოს ხომ ისედაც მომცემდნენ“-ო.

რამდენად გამართლებულია აღზრდის ამგვარი მეთოდი?

ნანა სტრამეშვიანი

## ვიხტვის დიღბა მს სამტაკლი?

თბილისის საოპერო თეატრის აფიშაზე გაჩნდა ახალი დასახელება: „ჯადოსნური სარკის მიღმა“, რომლის ჟანრი სპექტაკლის ავტორებმა განსაზღვრეს როგორც „ენ-

ციკლოპედიური ეტიუდები ერთი შესვენებით“. ლიბრეტოს ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. მელივა.





წარმოდგენა განკუთვნილია ბავშვებისათვის და აუდიტორიაც, ბუნებრივია, ყველა ასაკის მოზარდებისაგან შედგება. მაგრამ, როგორც სპექტაკლმა დაგვანახა, საოპერო თეატრში განსაკუთრებით უხარიათ მოსვლა სკოლამდელი ასაკის ბავშვებსა და ოთხწლედის მოსწავლეებს, რასაც ეს დადგმა აშკარად არ ითვალისწინებს.

წარმოდგენა უფროულად დაიწყო: ყოველდღიურ ტანსაცმელში გამოწყობილი მიმდერლები ასრულებდნენ დუეტებს კლასიკური ოპერებიდან (მხოლოდ გამოცდილი მაყურებელი შეიძლება მიხვდეს, რომ ესწრება რეპეტიციის ინსცენირებას). მერე კი დარბაზში ჩამოისერიანეს ბალერინებმა, რომლებმაც ბავშვებს აუწყეს: „მე ვარ მუსიკა“. შემდეგ ისევ შესრულდა იგივე დუეტები იმავე ოპერებიდან.

ბალერინები კი დრო და დრო (მომღერალთა პაუზებს შორის) სცენიდან გვაწვდიდნენ ახალ-ახალ ინფორმაციებს: „მე ვარ პოეზია“.. „მე ვარ თეატრი“. ამ განცხადებების შემდეგ ისევ სრულდებოდა იგივე დუეტები იმავე ოპერებიდან. პირველი მოქმედება კულმინაციას აღწევს იმ მომენტში, როცა იგივე დუეტები იმავე ოპერებიდან (ვერდის „ოტელიო“, ბიზეს „კარმენი“, ზ. ფალიაშვილის „დაისი“) უკვე საოპერო კონსტრუქციებში თამაშდებან. სწორედ ამ დროს აწრიალდნენ პატარები. „დედილო! როდის წავალთ სახლში?“ საკმაოდ ხმამაღლა იკითხა მოთმინებიდან გამოსულმა ბიჭუნამ, რომელსაც დედა ძლივს აკავებდა სკამზე. და პირველი მოქმედებაც დასრულდა.

აი, ამ მომენტიდან გამოცოცხლდა მაყურებელთა დარბაზი. გა-

ხარებული ბავშვები დარბაზდნენ პარტერსა და ფოიეში; ხტუნაობდნენ სკამიდან სკამზე. მათთვის ეს იყო ყველაზე ბედნიერი წუთები, მით უფრო, რომ ანტრაქტი საკმაოდ ხანგრძლივი აღმოჩნდა.

როგორც იქნა, დაიწყო მეორე მოქმედება. პატარები სცენაზე მიიპატივეს მუსიკასთან, პოეზიასთან, თეატრთან ზიარების მიზნით. ასაკის გაუთვალისწინებელ კითხვებს ბოლო არ უჩანდა. სურათი უფრო ნათელი რომ გახდეს, მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს: 5-6 წლის ბიჭუნას, რომელსაც მოასმენინეს არია მორიგი კლასიკური ოპერიდან, ასეთი გამოცდა მოუწყეს: ამ მომღერლის ხმაზე რას იტყვიო? იოლი როდია სა-მომღერლო ხმის სპეციფიკის დადგენა. ეს ზოგჯერ პროფესიონალებსაც კი უჭირთ. ბიჭუნამ კი თამამად მიუგო: ბარიტონი აქვსო და ჭილდოც მიიღო. ჩვენს აღფრთოვანებას საზღვარი არ ექნებოდა, ბიჭუნას ეს პასუხი დამოუკიდებლად რომ გაეცა. უკარანხეს და მანაც დაუფიქრებლად გაიმეორა. განა ამით რაიმე ცოდნა შეიძინა?

ასეთივე გამოცდა მოუწყვეს პატარა გოგონას, რომელმაც ყურში ჩაჩურჩულეული სიტყვა კარგად ვერ გაიგო და ტენორის მაგივრად გამოაცხადა „ტერორი“-ო. მიუხედავად ამისა, ისიც დაჯილდოვდა. პატარებმა, ალბათ, გაიფიქრეს: უცოდინარობა რა მომგებიანი, რა ხელსაყრელი რამ ყოფილაო. უვიცობითაც შეიძლება თავი ვისახელოთო. მეორედ ისინი უფრო თამამად ავლენ სცენაზე, სადაც ასეთი ზნეობრივი გავყვითილი მიიღეს.

რას იძლევა ეს სპექტაკლი ეს-  
თეტიკური აღზრდის თვალსაზ-  
რისით? არაფერს. მომღერლები  
19 აპრილს გამართულ სპექტაკლ-  
ში მონაწილეობდნენ შემოქმე-  
დებითი წვისა და არტისტული  
გატაცების გარეშე. სცენაზე გუ-  
ლგრილობა და ფორმლობა სუ-

ფევდა... მოზარდებმა, ალბათ  
იფიქრეს, რომ ეს ასეც უნდა იყ-  
ოს. მათ ხომ შეფასების კრიტი-  
რიუმი არ გააჩნიათ, ისინი ამ კრი-  
ტერიუმს ვერც ეზიარებიან თუკი  
მსგავს წარმოდგენებს ხშირად  
დაესწრებიან.

მემა კოკოსკერიძე

## ყველაფერი „აი ია“-დან უნდა დავიწყოთ

ჩემი დედაქალაქის მუსიკალუ-  
რი ცხოვრების ერთ-ერთ ყველა-  
ზე მწვავე, მტკივნეულ პრობლე-  
მად კვლავ რჩება საოპერო თეა-  
ტრისადმი მსმენელის გულგრილი  
დამოკიდებულება, რასაც ბევრი  
მიზეზი აქვს და სხვადასხვა ახს-  
ნაც მოეძებნება.

ზოგიერთის აზრით, საოპერო  
ყანრმა დაკარგა სიცოცხლისუნა-  
რიანობა, აქტუალობა. მეორენი  
კი საოპერო ხელოვნებისადმი ინ-  
ტერესის განელუბას ხსნიან საო-  
პერო სპექტაკლებში წმინდა სანა-  
ხაობითი, თეატრალური ელემენ-  
ტების ნაკლები გამომსახველო-  
ბით, სხვები ამას მიაწერენ საფი-  
რფიტო წარმოების მძლავრ გან-  
ვითარებას, პრესის პასიურობას,  
ობიექტური რეცენზიების ნაკლე-  
ბობას და ა. შ. ასეა თუ ისე, მა-  
ყურებელთა დარბაზი ჭერჯერო-  
ბით მაინც არ არის სავესე.

ჩემს მიზანს არ შეადგენს მა-  
ყურებელთა დაუსწრებლობის მი-  
ზეზთა კვლევა. ეს ამოცანა გაცი-  
ლებით მეტ ცოდნასა და კომპე-  
ტენტურობას მოითხოვს. ერთს კი  
ვიტყოდი: მაყურებელი თეატრში

მივა, თუკი საოპერო სპექტაკლში  
მაღალ დონეზე იქნება წარმოდგე-  
ნილი მუსიკალურ-თეატრალური  
ხელოვნების ყველა კომპონენტი,  
თუ საოპერო ხელოვნების მდი-  
დარ ტრადიციებს ახლებური, ეპო-  
ქის შესატყვისი გადაწყვეტა მოე-  
ძებნება, თუ შემოქმედებითად იქ-  
ნება გამოყენებული თანამედრო-  
ვე თეატრის გამომსახველობითი  
ხერხები, უახლესი ტექნიკის მიღ-  
წევები. ამას ადასტურებს მსოფ-  
ლიოს საუკეთესო საოპერო თეა-  
ტრების გამოცდილება.

დღეს კი ჩვენს წინაშე მწვავედ  
დგას მუსიკალური აუდიტორიის  
აღზრდის ამოცანა. ცხოვრება



გვასწავლის, რომ მსმენელის აღზრდა ბავშვობიდან უნდა დაიწყოს. პატარებს თავიდანვე უნდა შეეაყვაროთ თბილისის საოპერო თეატრის კედლები. ამისათვის კი თეატრის რეპერტუარში უნდა იყოს ბავშვთათვის განკუთვნილი დღემები. პატარებს საოპერო და საბალეტო ხელოვნების ინტერესს გაუღვიძებენ მხოლოდ ისეთი სპექტაკლები, რომლებშიც ისინი. გმირთა განცდებისა და თავგადასავლების თანამოზიარენი გახდებიან. ამ სფეროში ყველაფერი „აი ია“-დან უნდა დაიწყოს. ასე ვფიქრობდი ა. წ. 19 აპრილს, როცა ვესწრებოდი თბილისის საოპერო თეატრის სპექტაკლს „ჯადოსნური სარკის მიღმა“.

სპექტაკლის სახელწოდება, საგანგებოდ გაფორმებული აფიშა და პროგრამები გვიბრძობდა სტუმრობას უფლისწულ-დედოფლებისა და კეთილი ფერიების ზღაპრულ სამყაროში. ჩვენც მივენდეთ ჯადოსნურ სამეფოსთან შეხვედრის იმედით ამოძრავებულ ფანტაზიას. მივენდეთ და..

პირველად სპექტაკლის პროგრამის ქვესათაურმა გამოგვაფხიზლა: „ენციკლოპედიური ეტიუდები ერთი შესვენებით“. ასეთია ამ წარმოდგენის ქვესათაური. არ დავმაღავ, ეს განცხადება ერთობ პრეტენზიული მეჩვენა. ქვესათაურში ჩადებული იდეა მთელი სისასუსით წარმოჩნდა მეორე მოქმედებაში, როცა სცენაზე მიბატოქებულ პატარებს სპექტაკლის წამყვანმა „ენციკლოპედიური“ კითხვები დაუსვა. უხერხული პაუზის შემდეგ ბავშვები გაუაზრებლად იმეორებდნენ წამყვანის მიერვე ნაკარნახებ პასუხებს. მერე კი იოლი გზით მოპოვებული „ცოდნისათვის“ დაჯილდოვდნენ კიდევ იზაბედა კითხვა: ბავშვებს პატარაობიდანვე ხომ არ ვუკარგავთ ცოდნის შექენის ჩვევებს, დამოუკიდებელი აზროვნების უნარს?

თავიდანვე ხომ არ ვაჩვენებთ სიყალბეს? დარწმუნებული ვარ, სპექტაკლის შემდეგ ბავშვებს არა თუ „ენციკლოპედიური“, ვგონებ, ელემენტარული ცოდნაც არ მიჰყვათ სახლამდე.

მომავალი თაობის ესთეტიკური აღზრდის პრობლემებზე დაფიქრებულს თვალწინ წარმომიდგინს სპექტაკლები, რომლებიც ჩემს ბავშვობაში იდგმებოდა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე: „დაუპატიებელი სტუმრები“, „ექიმი აიბოლიტი“, „წითელქუდა“, „ბროლის ქოში“, „ბაქია ბაკია“, „ნაცარქექია“ და ა. შ. სხვათა შორის, მოზარდებს თავისუფლად შეიძლება შევთავაზოთ სპექტაკლები კლასიკური რეპერტუარიდან: რიმსკი-კორსაკოვის „ზღაპარი მეფე-სალტანზე“, „სადკო“, „თოვლის ქალი“, ჩაიკოვსკის „შჩეღუკუნჩიკი“, პროკოფიევის „გერია“, „ქვის ყვავილი“ და სხვა. რატომ არ ინერგება ეს ტრადიცია ჩვენი თეატრის სცენაზე?

დამეთანხმებით, ალბათ, რომ ბავშვებისათვის ამ შესანიშნავი ზღაპრების სამყარო გაცილებით უფრო ახლობელია და გასაგები, ვიდრე „ოტელოს“, „კარმენის“, „დაისის“ ნაწყვეტების ნაკრები, რომელშიც უგულვებელყოფილია სიუჟეტური ხაზის ლოგიკური განვითარება. შექსპირისა და მერიმეს ღრმა ფსიქოლოგიურ დრამებთან შეხვედრა ბავშვებისათვის, მით უფრო სკოლამდელი ასაკის პატარებისათვის, ხომ მეტისმეტად ნაადრევია. ვიმეორებ — საოპერო თეატრში მოზარდებს უნდა ეგულეობდეთ მათთვის განკუთვნილი რეპერტუარი, რომელიც თანდათან უნდა „გასერიოზულდეს“. ეს გაუღვიძებს მათ საოპერო და საბალეტო ხელოვნებისადმი ინტერესს.

# ყველაფერი სიპართლიდან იწყება

მარლმმ ახვლედიანი — ცნობილი ქართველი დრამატურგია, რომელმაც მნიშვნელოვანი წილად განსაზღვრა ჩვენი ეროვნული კინოხელოვნების ბევრი საუკეთესო ნიმუშის დიდი წარმატება საკავშირო თუ საერთაშორისო ასპარეზზე. საკმარისია აღინიშნოს, რომ ე. ახვლედიანის კალამს ეკუთვნის სცენარები ისეთი ფილმებისა, როგორცაა „აპრილი“ (ო. იოსელიანთან ერთად), „ფიროსმანი“ (გ. შენგელიასთან ერთად), „ამალგება“ (დ. ჭავჭავაძისთან და ნ. მანავაძისთან ერთად), „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ (ზ. არსენიშვილთან და ლ. ლოლაბერიძისთან ერთად, ფილმი სსრკ სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა), „ქნელი დასაწყისი“ (თ. მაღალაშვილთან ერთად), „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (დ. ჭავჭავაძისთან და მ. კოკიაშვილთან ერთად), „არასერიოზული კაცი“ (დ. ბათიაშვილთან ერთად), „გზა შინსაკენ“ (ა. რეხვიაშვილთან და რ. კვესელავასთან ერთად).

უპირველესად ამით არის განპირობებული ინტერესი, რომელსაც წარმოადგენს ე. ახვლედიანის შეხედულებები ქართული კინოდრამატურგიის თანამედროვე მდგომარეობაზე, სცენარების სტუდიებში მიღების დღევანდელ პრაქტიკასთან დაკავშირებულ საკითხებზე, იმ გარდაქმნებზე, საბჭოთა კინოში უახლოეს მომავალში რომ არის ნაწარაუდები.

დილოგის ერთ-ერთი თემა — ქართველ კინოდრამატურგთა ახალი თაობის აღზრდა, რაც ნაკარნახევია იმით, რომ ე. ახვლედიანი — პირველი ქართული კინოსასცენარო სახელმწიფო ოსტატია: წლიურს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტს ამთავრებს ახალგაზრდა კინოდრამატურგთა ჯგუფი, რომლის სწავლას ხუთი წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა ერლომ ახვლედიანი.

საუბარს უძღვება ჟურნალისტი ზურაბ ბბაშიძე.

**ზ. აბაშიძე:** — ბატონო ერლომ! ჩვენი საუბარი მინდა დავიწყო საკითხით, რომელიც მნიშვნელოვანი წილად განსაზღვრავს კინოხელოვნების განვითარებას, მის საერთო დონეს: ეს არის პრობლემები, თემები და პერსონაჟის მეშვეობით მათი კვლევა-გამუქება. მხედველობაში მაქვს ჩვენი კინემატოგრაფიული საგანძურის ის ნაწილი, თავის დროზე დიდი რეზონანსი რომ გამოიწვია და დღესაც ინარჩუნებს აქტუალობას. გავისენოთ თუნდაც, ფილმები „გიორგობისთვე“, „ალავერობა“, „დიდი მწვანე ველი“. პრობლემები, რომლებიც წინ წამოიწიეს ამ ნაწარმოებების ავტორებმა, დღესაც გვევლინება

ძალზე მნიშვნელოვნად და ზოგი რამ, შენაძლოა, უფრო საჭირობოტოტოდაც უღერს, ვიდრე ამ ფილმების შექმნის წლებში, (როგორც პარადოქსულადაც არ უნდა გამოიყურებოდეს ეს მოსაზრება). შეინიშნება თუ არა, თქვენი შეხედულებით, კონკრეტული ტენდენციები თანამედროვე კინოდრამატურგიაში სადღეისო პრობლემების ამგვარად მაღალ დონეზე დასმისა და გადაჭრის, თანამედროვე გმირის სახის ძიების თვალსაზრისით?

**ე. ახვლედიანი:** — დავიწყებ იმით, რომ ჩემი ურთიერთობა სტუდენტებთან განისაზღვრებოდა უპირველესად არა იმით, რომ

მათთვის პროფესია შესწავლებინა, მთავარი ჩემთვის იყო სამყაროსთან მათი — არა ჩემგან ნასესხები — საკუთარი დამოკიდებულების ჩამოყალიბება. აი, თქვენ დასახელებულ გურამ რჩეულიშვილი, გიორგი შენგელაია, მერაბ კოკოჩაშვილი. ეს არის ჩვენი თაობა, ის თაობა, რომელმაც წამოჭრა თავისი პრობლემები და გვიჩვენა თავისი გმირი. შესაძლოა, ჩვენ ახლა უკვე ვერ ვხედავთ, — არა პრობლემები, რა გმირი უნდა წამოიწიოს წინა პლანზე. მე ვთვლი, რომ ამასი ჩვენ არც უნდა ჩავერიოთ. ჩვენ უბრალოდ ვეკითხებით მათ და მათ უნდა გვიპასუხონ. კ. რჩეულიშვილის მთელი ძალა სწორედ იმაში იყო, რომ მან ეს მაშინ გადაწყვიტა.

**წ. ა.** — ეს ცოტა კატეგორიული ხომ არ არის? გამოდის, რომ თქვენ უკვე არაფერს აკეთებთ, მაშინ, როდესაც სწორედ თქვენი თაობა არის ძირითადი წარმმართველი ძალა.

**ე. ა.** — არა, იცით რაშია საქმე! ცხოვრებასთან სასიცოცხლო ურთიერთობები ჩვენ უკვე იმ ძალით აღარა გვაქვს, ყოველ შემთხვევაში, მე ასე ვგრძნობ. ახლა ჩვენ უკვე მათი ურთიერთობებით უნდა ვიცხოვროთ. საინტერესო მაგალითს გეტყვით. ამას წინათ ესპანეთში ვიყავი და ასეთ ფაქტს წააწყდი: ტელევიზიაში ყოფნისას შევიტყვე, რომ მისი მუშაკების საშუალო ასაკი 25 წელია. და მე ვთვლი, რომ ასეც უნდა იყოს. მე იმას კი არ ვამბობ, რომ ჩვენ ვეღარ ვიმუშავებთ, მაგრამ მე დღეს ფაქტიურად ვმუშაობ იმ მასალაზე, რომელიც მაშინ დამიგროვდა. ახლა მე ახალს თითქმის აღარაფერს ვქმნი, ახლა მე სიმშვიდე მჭირდება. მთავარი საქმე ახლაგაზრდებმა უნდა აკეთონ. ჩვენ კი ხშირად გვიხდება მათ მაგივრად ამის კეთება, რადგან ჯერ ერთი, არც ვენდობით და მერე, ისინი მაინც ინფანტილურები არიან.

**წ. ა.** — რაკი თქვენ ბრძანეთ, რომ უნდა აკეთონ, ე. ი. ვერ აკეთებენ?

**ე. ა.** — როგორ არა, აკეთებენ, მაგრამ...

**წ. ა.** — ამ მოთხოვნებიდან გამომდინარე, თქვენ რომ უყენებთ, არ არის რაიმე, რაც თქვენ მოგწონთ?

**ე. ა.** — ყოველ შემთხვევაში, ამჟამად არაფერი მახსენდება.

**წ. ა.** — მაგალითად, ამ რამდენიმე ხნის წინათ საკმაოდ განმავრცობილი „ლაქა“...

**ე. ა.** — აი, „ლაქაში“ არის რაღაც შინაგანი დაძაბულობა, რომელიც ავამოძრავებს... იცით, ზოგჯერ არის ხოლმე, რომ ყველაფერი რიგზეა — და ესეც ცუდია, როცა თავს უსვამ კითხვას — ვალელებს თუ არ ვალელებს? რაღაც დაძაბულობა უნდა იგრძნო, უნდა იყოს ნერვიულობის მომენტი, სიცოცხლის გამომხატველი და არა ის — სწორია თუ არა... ფაქტიურად, ჩვენ ყველამ ყველაფერი ვიცით. არ შეიძლება ყველა გრძნობის, ფიქრის რეალიზება, რაც მოგივა. აღამიანს უნდა შეეძლოს სირიუმეც, დაგროვებაც, და თუ ის **რაღაც** მეორედ გესტუმრება, ე. ი. ნამდვილად საინტერესოა. ხშირად კი ყველაფერი პირველი შეფასებიდან მოდის. ჩემის აზრით, ყველაფერი ძალიან სწორი გახდა, ყველაფერმა რაღაც წახნაგები დაკარგა, პროფესიულობა გაჩნდა, მეტისმეტად პროფესიონალები გავხდით: ყველა კარგად იღებს, ყველა კარგად წერს, ყველაფერი **მესმის**, მაგრამ ნაკლებად არის ის, რაც **მალელებს**. დღევა სხვა არის. იქმნება სერიოზული ნაწარმოებები, მაგრამ ყველაფერი პროფესიონალიზმით განისაზღვრება. შესაძლოა, გურამ რჩეულიშვილს უამრავი ენობრივი შეცდომა აღმოუჩინოთ, მაგრამ აბა ნახეთ, გრძნობაში თუ აქვს სადმე შეცდომა. ვერ ნახავთ ასეთს! ყველაფერი არის უმაღლესი განცდისა და ენების ნაყოფი, მახსოვს, ბატონმა გიორგი შატერაშვილმა მითხრა: რა უცნაურია: პირველი პერიოდის მწერლობა გაცილებით უფრო კარგი ლიტერატურული ენითაა დაწერილი, ვიდრე შემდგომშიო. ბუნებრივია, მერე უფრო მეტი სათქმელი ჰქონდა და ვერ ტყვედა... ვერ ვგრძნობ იმგვარ მოზღვავებას, ამის გარეშე კი არ არსებობს ზელოვნება. ვიმეორებ, ხშირად ახალგაზრდები არ ამწიფებენ განცდებს. რომ მოიხელთებენ რაღაცას, ფიქრობენ — აი, სწორედ ეს არის...

**წ. ა.** — ალბათ, ეს დროსაც მოაქვს, არა? ჩქარობენ.

**ე. ა.** — ჩქარობენ. დაუწიფებელი ნაფიქრის გამოტანა კი არ ღირს. მთავარია იყოს ტკივილის განცდა, პრობლემა თვითონ მოგნახავს. ამის შესახებ გაცილებით უკეთ უთქვამს, მაგალითად, უილიამ ფოლკნერს:



პირველადი გრძნობები — სიხარული, მწუხარება — არის მთავარი. ეს არ ძველდება და აქედან მოდის ყველაფერი.

ზ. ა.: — მაგრამ წუხილს მაინც კონკრეტული სატიკივარი წარმოშობს. თქვენ, როგორც შემოქმედისა და მოქალაქის ტკივილზე რომ გკითხობ?

ე. ა.: — რასაკვირველია, ბევრი პრობლემა — თუნდაც ადამიანების ურთიერთობა, ოჯახის პრობლემა, აღზრდის საკითხები. მართალი ვითხრათ, აღზრდის საკითხი ჩემთვის პირველი პრობლემაა, ბავშვებთან ყოფნას არაფერი მირჩევნია. და ძალიან მაწუხებს ის საშინელი ტენდენცია, რომ ახალგაზრდებს ცუდნიკენ უფრო აქვთ მიდრეკილება, ვიდრე კარგისკენ. იმდენად, რომ თითქოს კარგისკენ გამოვლენილი მიდრეკილება აღარც არის ბუნებრივი. თ. მალაშვილმა და მე გავაკეთეთ კიდევ ფილმი ინტერნატზე, იმიტომ, რომ მართლა შეგვაწუხა ამ საკითხმა.

ზ. ა.: — ეს ტენდენცია იმის გამო ხომ არ გამოიკვეთა, რომ საერთოდ საზოგადოებაში ბევრია იმის მაგალითი, რომლებიც უბიძგებს მოზარდებს ხეგატიურისაკენ? ბევრი გადახარა, ბევრ რამეს დაკარგული აქვს თავისი ადგილი და მნიშვნელობა.

ე. ა.: — გეთანხმებით, რომ ჩვენმა თაობამ განასაზღვრა ეს ტენდენცია. იქნებ ძალიან შორიდან ვიწყებ: შესაძლოა დადგა დრო თავისებური ეროვნული ჩამყიდრობისა. სწორად გამოიგეთ. აქ ლაპარაკი არ არის რაღაც ნაციონალისტურ გამოვლინებებზე, ამ აზრის დადასტურებად მინდა გავახსენოთ ცენტრალურ პრესაში მომრავლებული სტატიები, რომლებშიც ინტელიგენციის წარმომადგენლები საზოგადოების ყურადღებას მიაპყრობენ რუსული ეროვნული კულტურის, რუსული სულიერი საგანძურის უფრო ვრცლად და სრულყოფილად გაშუქებასა და, მე ვიტყვოდი, კულტივირებასაც. დრომ მოიტანა ამის აუცილებლობა, ადამიანის ბუნების სრულყოფილი ახსნისა და აღქმის გზით უნდა ვიაროთ. ისევე, როგორც, მაგალითად, არსებობს ეკოლოგიური წონასწორობა, უნდა ხდებოდეს ეროვნული ბუნების კანონიზება — ფესვების გამყლანების გზით. ისე, როგორც, ვთქვათ, ქართული ბუნება, ქართული ხასიათი, სულიერი საზრდო გამოქვლავნდა მე-19-საუკუნის მიჯნაზე ქუთაისის ინტელიგენ-

ციის წიაღში. მე ვფიქრობ, რომ ამ მართებით უნდა განვითარდეს ყველაფერი. ახლა ბევრი ფაქტორი ეწინააღმდეგება ეროვნულ ხასიათს, ეს კი რყენის ადამიანს, ასწეულებს საზოგადოებას. არ შეიძლება ერმა, როგორც ჯიშმა, როგორც სახემ მიიღოს ყველაფერი, რაც სხვა ერისთვის სავსებით ბუნებრივია, შედეგად ჩნდება სიმახინჯე.

ზ. ა.: — ამგვარ შემთხვევაში ზოგჯერ თუთ ეროვნული ტრადიციებიც, ადამიანებისიც კი. მაგალითად, იგივე ქართული სუფრა...

ე. ა.: — რასაკვირველია, ისიც კი, რომ მეტისმეტად ბევრს ვლაპარაკობთ საქართველოზე (რაც ზოგიერთს პატრიოტიზმის უმაღლეს გამოვლინებად ესახება), ყოველივე ქართულის უნიკალურობაზე. მე პირადად ამის სასტიკი წინააღმდეგი ვარ. მე იმის მტკიცება კი არ მსურს, რომ სხვაზე უკეთესი ვარ, არა. მე მინდა დავანახო ყველას ის, რაც სინამდვილეში ვარ — შესაძლოა, სხვაზე ნაკლებიც — და ეს სახე მინდა შევინარჩუნო — იმიტომ, რომ ეს ვიყავი ყოველთვის. მაღლი ღმერთს, მე-20 საუკუნემდე ასე მოვალწიეთ და დღეს ამის შებღალვა წარმოუდგენელია.

ბუნებრივია, რომ ეს არის ყველაზე დიდი და მთავარი სატიკივარი, რომლის გარშემო მე რაღაც მოსაზრებები დამიგროვდა და ლიტერატურასთან დაკავშირებული გეგმები მაქვს.

ზ. ა.: — ეროვნული თვითშეგნების, თუ გნებავთ, ეროვნული სულსკვეთებით აღზრდის ერთ-ერთი საუკეთესო და აუცილებელი საშუალებაა ისტორიის მოხმობა. რა აზრია ხართ იმაზე, რომ ქართულ კინემატოგრაფში პრაქტიკულად არ არსებობს ისტორიული ფილმის ცნება? ამ თემის შეხების დროს ხშირად ვინსენებთ ორგანიზაციულ-ტექნიკურ პრობლემებს, რომლებიც რასაკვირველია, ხელისშემშლელი ფაქტორია, მაგრამ ეს, ალბათ, არ უნდა იყოს ერთადერთი მიზეზი.

ე. ა.: — რა თქმა უნდა, ძალიან კარგი ფილმების გადაღება შეიძლება. ჩემი აზრით, საინტერესო იქნებოდა გაკეთდეს არა წმინდა ისტორიული სურათები, არამედ ლიტერატურული ქრესტომათია. ჩვენ არაჩვეულებრივი სიუჟეტები გვაქვს—მოყოლებული „შუშანიკის წამებიდან“... რაც შეეხება ჩვენს სტუდიების მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზას, —





იცი, ზოგჯერ რამდენადმე არასწორი წარმოდგენები გვაქვს. მაგალითად, რომ დაუფიქრდე, რა ისეთი განსაკუთრებული პირობები სჭირდება „შუშანიკის წამების“ გადაღებას?!

**ზ. ა.:** — მაშასადამე, მთავარი მაინც ხელოვანის პიროვნება და სხვა, წმინდა შემოქმედებითი ძალებია...

**ი. ა.:** — რასაკვირველია. გავიხსენოთ დრეიერის „უანა დ' არკი“. მთელი ფილმი გადაღებულია მსხვილ ხედვებზე. ძნელად თუ მოიძებნება ასეთი ძალის სურათი, მაშინ, როდესაც ის უმარტივესი ხერხებით არის გაკეთებული.

**ზ. ა.:** — ახალგაზრდულმა გავითიანება „დებიუტმა“ წამოიწყო ეს საქმე.

**ი. ა.:** — იქ მთლად სწორად არ მიუდგინე პრობლემას. მე დავუბრუნებდი ჩემს შეხედულებას. ჩემი ღრმა რწმენით, მაინც უნდა წავიდეთ ეკრანიზაციის გზით. აქ ნაკლებად არის დასაშვები მონაგონი. პირადად მე თვითონ ის ამბები მაინტერესებს და მგონია, რომ ჩვენ არ უნდა მივმართოთ რამის შეთხზვას. პირველწყაროებში ყველაფერი არის ჩადებული. ჩვენ კი, სამწუხაროდ, ამის კულტურა არ გავაჩნია. არ შეიძლება ეს მოსაზრება წმინდა რელიგიური თვალსაზრისით განვიხილოთ. თუმცა, ასეთ შემთხვევაშიც არაფერია სახიფათო. ჩვიდმეტი საუკუნეა ჩვენ ამან გამოგატარა და ეს კულტურა ჩვენს სისხლშია. ჩვენ ვიქცევით ისე, როგორც იქ წერია და ამის უგულვებელყოფა შეუძლებელია. რაც მთავარია, ჩვენ გვაქვს უზარმაზარი შესაძლებლობა ამის განხორციელებისა და თუ ასეთი ციკლის გაკეთებას მოვახერხებთ, ალბათ ეს გააოცებს და აალაპარაკებს ქვეყანას.

**ზ. ა.:** — მით უფრო, კინოს გააჩნია დიდი პოტენციური შესაძლებლობები, რომლებიც საჭიროა ამის განსახორციელებლად. მე მხედველობაში მაქვს ტალანტები.

**ი. ა.:** — რა თქმა უნდა! ეს ხომ იშვიათია — ასეთი დამოუკიდებელი აზროვნების, ინდივიდუალობის მქონე შემოქმედთა მთელი წრე. სწორედ ამაშია საქმე: ქართული კინოს უფროსმა თაობებმა დაიწყეს და ჩვენი თაობა აგრძელებს დამკვიდრებულ ტრადიციებს, რომლებიც გამომდინარეობს წმინდა ეროვნული საწყისებიდან. შედეგად

ნათელია — არსებობს და მსოფლიოში ცნობილია ქართული კინო, როგორც განუყოვრებელი ფენომენი. და რასაკვირველია, არის კიდევ ჯერ გამოუყენებელი შესაძლებლობები.

**ზ. ა.:** — თუ ისტორიიდან პირდაპირ თანამედროვე პრობლემებზე გადმოვალთ და შევეხებით საჯაროობის თემას, შეიძლება ვილაპარაკოთ სავარაუდო ცვლილებებზე ხელოვნებაში. მხედველობაში მაქვს ის, რომ დღეს, მაგალითად, პრესაში ბევრი რამ ისეთი იბეჭდება, რაც ადრე, უთქმელობის გამო, ზოგი შემოქმედის შთაგონების წყაროდ კი იყო. ახლა კი, როცა ე. წ. „გაპარების“ „ეზოპეს“ ენისადმი მიმართვის აუცილებლობა მოიხსნა, ხომ არ დაასვამს ეს რაღაც შესაძენე დაღს ხელოვანის ცხოვრებას, შემოქმედებას?

**ი. ა.:** — მე მიმაჩნია, რომ სიმართლის თქმა არც უნდა იყოს სალაპარაკო, ეს არის ის ნული — არა მინიმუმი, არამედ ნული, — საიდანაც იწყება ყველაფერი. ამიტომ მე არც ადრე მიმიმართავს იმ „გაპარებისთვის“, თქვენ რომ ახსენეთ. მით უმეტეს, რომ ხშირად ეს გამხდარა თავისებური სპეკულაციის საფუძველი: აი მე ესა და ეს პრობლემა, სათქმელი „გავაპარე“ და პატრისციმის ღირსი ვარ... მე არ მიმაჩნია, რომ ეს ხელოვნების სფეროშია. ამ თვალსაზრისით, არსებითად არაფერი არ იცვლება. თუმცა ერთი რამ ცხადია: ძაბვა ოდნავ მოდუნდა, წინააღმდეგობების შემცირების გამო, მაგრამ ახლა უფრო გამოძვლავდა, ვის რა შეუძლია.

**ზ. ა.:** — „თუმცა, ალბათ, დამეთანხმებით, რომ ჩარჩოები ხშირად დამატებით სტიმულს წარმოადგენს და შევიწროებულ პირობებში ხელოვანი ზოგჯერ უკეთ ამბობს სათქმელს, ვიდრე სრული თავისუფლების შემთხვევაში.

**ი. ა.:** — ამის შესახებ კარგად თქვა თომას მანმა „ტონიო კრეგერში“: იმიტომ ვიცვამ, სულ დარღვეული რომ არ ვიყო... თავისუფლება ცოტა გადუნებს. მაგრამ იმდენი რამ ხდება ირგვლივ, იმდენი პრობლემით ვართ გარშემორტყმული, რომ მე არც კი მესმის, რა არის თავისუფლება, რა თავისუფლებაზე გვაქვს ლაპარაკი — რომ ვიფიქრო, ვიაზროვნო? მე ეს თავისუფლება ყო-



ველთვის მქონდა. რაც მთავარია, როცა ტკივილის გამოაშკარავების საშუალება არ არსებობს, ის მით უარესია იმისთვის, ვინც ამას კრძალავს. მე კი ვიცი, რომ თეთრი თეთრია. აგებს ის, ვინც მაიძულებს, რომ დავმალო. ასე რომ, ქვეყნის მეთაურებმა უფრო თავს მისცეს საშუალება მოგვიმინონ. ისე კი, აქვე უნდა გითხრათ, რომ უმჯობესია, რაც შეიძლება ნაკლება ვილაპარაკოთ. თუ შეგიძლია, საქმე აკეთე, ისარგებლე იმით, რომ გაძლევენ საშუალებას რაღაც გააკეთო. რაც შეეხება ლაპარაკს, ამის საშუალება უკვე დიდი ხანია არსებობს. მახსოვს, როცა ლ. ლოლობერიძის ფილმზე — „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ — ვმუშაობდით, იქ ერთი პერსონაჟი ეუბნება მეორეს: თქვენ ის თაობა ხართ, რომელსაც არ უნახავს ოცდაჩვიდმეტი წელი და ამიტომ არ გაგაჩნიათ შიშის ის გრძნობა. შესაძლოა, მეც იმიტომ ვლაპარაკობ ამას, არასდროს არ ყოფილა, რომ შიშის გამო არ მეთქვას რამე; იყო, ვთქვათ, ტაქტის ან სხვა მიზეზის გამო, მაგრამ შიშის — არასოდეს. კაცს უნდა ჰქონდეს თავისი სამართლიანი აზრი. თუ გაძლევენ ამის საშუალებას, უნდა ილაპარაკო, თუ არა — უნდა გაჩუმდე. საქმე რაშია — გარეგნულად არ უნდა იყო გმირი, გმირი უნდა იყო შიგნით. ვიმეორებ, დიპლომატიკა ორივე მხარეს სჭირდება. და ეს ადამიანის ელემენტარული უფლებაა. ძალიან კარგია, რომ ამის საშუალება დღეს მოცემული აქვს ორივე მხარეს. ცხადია, პრესას და ხელოვნებას განსხვავებული დანიშნულება და გამოხატვის ფორმები აქვს. თემა შეიძლება ერთი იყოს, მიდგომაა სხვადასხვაგვარი. მაგრამ არსებითაც ის არის, რომ ვერც პრესა, ვერც ლიტერატურა და ხელოვნება ვერ გადაწყვეტს რაიმეს, თუ მათ რეალური ძალა არ მიეცა.

**წ. ა.:** — ახლა საკუთრივ კინოდრამატურგიის საკითხებს შევეხოთ, თუ ნებას მომცემთ. კინოს სამყაროში ხშირად ყოფილა კამათი იმის თაობაზე, რომ სავსებით შეიძლება სუსტი სცენარი გახდეს მაღალმხატვრული ფილმის საფუძველი და პირიქით. საინტერესოა თქვენი აზრი ამის შესახებ.

**ე. ა.:** — სიმართლე გითხრათ, მე არ მესმის საკითხის ასე დასმა.

რასაკვირველია, არის ისეთი სცენარისტები, რომლებიც სუსტი კი არა, არაფერს არ წარმოადგენს, ამაზე ხომ არ არის ლაპარაკი, ლაპარაკია იმაზე, რომ მე მაქვს რაღაც საკითხი, რომელსაც ვწყვეტ სწორად ან არასწორად. მაგალითად, იყო მოსაზრება, რომ სწორი გადაწყვეტილება არ მივიღეთ ფილმ „არასერიოზულ კაცში“ — გახსოვთ, ალბათ, რომ მთავარ გმირს ბოლოს სახლში მოჰყავს სამშვილიანი მეზობელი ქალი...

**წ. ა.:** — დიახ, თავისებური „ჰეპი ენდი“ გამოვიდა..

**ე. ა.:** — აი, ხომ ხედავთ, თქვენც ასე აღიქვით, მაგრამ ჩემთვის ეს პრინციპია. შესაძლოა, ეს მართლაც მხატვრულად სუსტი გადაწყვეტაა, მაგრამ ჩემთვის სწორედ ეს არის მთავარი, მე შეგნებულად წავედინე ამაზე, ასეთი „სისუსტე“ — მირჩევნია სხვაგვარ სიძლიერეს, იმას, რომ რაღაც ისეთი მოვიფიქრო, რაც ეფექტს მოახდენს, მაგრამ ეწინააღმდეგება ჩემს პრინციპს. შესაძლოა, ეს ცუდი მაგალითია, მაგრამ მე მაინც ვთვლი, რომ სისუსტეზე ლაპარაკი ძალიან პირობითია. ვიცი, ბევრს არ მოსწონს ეს გადაწყვეტა, და მაინც ვთვლი, რომ სწორედ ეს არის ჩემი მიღწევა...

**წ. ა.:** — თქვენ ბრძანებთ, რომ ბოლომდე ვერ იტყვიან სათქმელს კინოში, რადგან კინო მაინც რეჟისორისაა...

**ე. ა.:** — დიახ, მე ვიცავ პრინციპს — მე მას ვუგდებ ყურს. მთავარია რეჟისორი, მთავარია — მას რა სჭირდება. მე მას ვეხმარები, შემიძლია შევთავაზო აზრი, მაგრამ არასდროს არ ვიქნები კატეგორიული, იმიტომ, რომ ის აკეთებს ფილმს და ნაკლიც მისი ნაკლია — ის, რაც უმეტესად არც მესახება ნაკლად... რატომ მიყვარს გ. შენგელიასთან მუშაობა? მისი ნაკლიც გამომდინარეობს მისი ბუნებიდან, ამიტომ — არის ბუნებრივი და იმავდროულად, ღირსებასაც წარმოადგენს. მე რაღაც შექმენი, რაღაც გავაკეთე, მაგრამ ამაში ყველაფერი არ არის ლამაზი, სრულყოფილი, და ეს ბუნებრივია.

**წ. ა.:** — მისი მთლიანობა არ გამოირიცხავს ნაკლს...

**ე. ა.:** — დიახ, ამას არა აქვს სრულყოფის პრეტენზია. ეს ყველაფერი მოდის შიგნიდან, ორგანულია. და მე იმიტომ ვლაპარაკობ...



რაკობ — ვარ რეჟისორის დაქვემდებარებულ-მეთქი, რომ მე არ მინდა შევეუშალო მას ხელი ამ ორგანიზაციის გამოსახატვაში, პირიქით, მე მას უნდა დავეხმარო გარკვეული რჩევით... რასაკვირველია, შეიძლება თვითონ თემა, მარცვლი დაებადოს მწერალს, მაგრამ საბოლოოდ კინო რეჟისორისაა, ფილმი არის დამოუკიდებელი ნაწარმოები და მთავარია რეჟისორი.

ზ. ა.: — თანავეტრობაზე რა აზრისა ხართ?

ე. ა.: — მე მარტო საერთოდ ვერ ვწერ.

ზ. ა.: — ე. ი. თქვენ თანავეტრობი გპირდებათ იმისათვის, რომ არსებობდეს დიალოგი?

ე. ა.: — კინო ამას ძალიან მოითხოვს... ძალიან კარგი ინტერვიუ ჰქონდა მარკესს, ლაპარაკია კინოს როლზე: „მარტობის ასი წელიწადის“ წერის დროს მან თქვა, რომ კინო დავხმარა შეექმნა ნაწარმოები, რომელიც მოკლებული იქნებოდა ყოველგვარ კინემატოგრაფიულობას... სამწუხაროდ, მე კინოსადმი განსაკუთრებული სიყვარული არ ასდროს არ მქონია. წავედი ლიტერატურიდან საკმაოდ სტრესულ მდგომარეობაში, რაც გურამ რჩეულიშვილის დალუპვასთან იყო დაკავშირებული. როცა ეს მოხდა, საოცრად არ მომინდა წერა. ძალიან მომწონდა ის, რასაც აკეთებდა გურამი... ასე რომ, კინოში მოსვლა რაღაც გამოსავალი აღმოჩნდა. ამას დაემთხვა გ. შიშველიასა და ო. იოსელიანის დაბრუნება კინემატოგრაფიის ინსტიტუტიდან. გიორგის ჰქონდა ერთი იდეა, რომელიც ვერ განუხორციელებ და მერე „ლავერდობის“ გადაღება გადაწყვიტა. მე უარი ვუთხარი სცენარის დაწერაზე, უბრალოდ, ვერც ვხედავდი ამას კინოში და ძალიან გამოვიკვრდა, რომ კარგი ფილმი გამოვიდა, — ალბათ, ესეც იმის ნიშანია, რომ არ ვიყავი კინოსთვის გაჩენილი... მერე ოთარ იოსელიანთან დავიწყე თანამშრომლობა, ვაკავთეთ მისი პირველი ფილმი — „აპრილი“...

ზ. ა.: — მიგაჩნიათ თუ არა, რომ სცენარი არის დამოუკიდებელი ლიტერატურული ნაწარმოები?

ე. ა.: — პირველ რიგში, სცენარს გააჩნია. მაგალითად, ის შეგარძნება, რომელიც ლიტერატურულ ნაწარმოებზე მუშაობის დროს

შეიძლება განიცადო, დაკავშირებული მაქვს „ფიროსმანთან“. საერთოდ, სამი ასეთი სცენარი იყო: „ფიროსმანი“, „არასერიოზული კაცი“ და ბოლო — „ეი, მესტრო“. ნოდარ მანავაძესთან და დავით ჭავჭავიშვილთან ერთად... დარწმუნებული ვარ, რომ რეზო გაბრიაძის „შერეკილების“ პირველწყარო თავისთავად ძალიან საინტერესო ნაწარმოებია, ასევე „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, ან რეზო ჭეიშვილის „ციხფერი მთები“, — ეს ყველაფერი ნამდვილი ლიტერატურაა, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, ფილმებიც დიდებულია.

ზ. ა.: — ხომ არ არის მაინც მნიშვნელოვანი ის, რომ თვით სცენარის, როგორც ფილმის ლიტერატურული საფუძვლის დანიშნულება განსაზღვრავს შედეგს: დრამატურგმა იცის, რომ ეს არის საწყისი სხვა ხელოვნების ნაწარმოებისა და მთელს თავის ლიტერატურულ შესაძლებლობებს არ იყენებს?..

ე. ა.: — არა, საქმე ის გახლავთ, რომ სცენარი არ მოითხოვს ბევრ ისეთ რამეს, რაც ვთქვათ, პროზას უნდა ჰქონდეს. მაგრამ სცენარში არის სხვა სიღრმეები, უფრო სწორად — სცენარი იძლევა სხვა სიღრმეების მიღწევის შესაძლებლობას და რეჟისორმა უნდა დაინახოს ეს სიღრმეები.

ზ. ა.: — ამ შემთხვევაში მე მხედველობაში მქონდა წმინდა ლიტერატურული ფორმა. მაგალითად, ხომ შეიძლება თავისთავად კარგი სცენარი, კინემატოგრაფიულობის მიუხედავად, დაიწეროს ნაკლებად ლიტერატურული ენით?

ე. ა.: — კარგი დრამატურგი თავის სტილისტურ მიგნებებსაც ჩადებს სცენარში იმის გამო, რომ მათ გააჩნია დრამატურგიული დატვირთვა. არ უნდა გამოვიკვრივს განწყობა, რომელსაც ვაქსოვთ იმას, რასაც ვწერთ. მე მაგალითად, ზოგიერთი სცენარის წერის დროს ისეთივე სიამოვნება განმიცდია, როგორც ჩვეულებრივ ლიტერატურაზე მუშაობისას. განა საქმე მხოლოდ ის არის, რომ რაღაც ამბავი გამოვიგონე; ჩვენ ხშირად არც ვიცით, რა გზებს პოულობს ჩვენი სიტყვები რეჟისორის გონებაში, რომელიც შეიგრძნობს და იზიარებს იმ განწყობას, დრამატურგს რომ ჰქონდა სცენარის შექმნისას. მოვიყვან კონკრეტულ მაგალითს: „ფიროსმანში“ სცენ-



ნართან შედარებით გიორგი შენგელიამ ბევრი რამ შეცვალა, მაგრამ საბოლოოდ ფილმი სწორედ ისეთი გამოვიდა, როგორც წარმოდგენილი გვექონდა, როცა ვწერდით. ერთი შეხედვით, უცნაურიც არის: სცენარიდან ფილმში ბევრი რამ არ შევიდა, მაგრამ საერთო ინტონაცია, ელერადობა ის დარჩა. ალბათ, ეს სწორედ ის არის, რაც თავიდანვე შეიძლება ჩადო სცენარში. საპირისპირო მაგალითია „გზა შინსაკენ“. სცენარი „ანთიმოზ ივერიელი“ რომ დავეწერე, სულ სხვაგვარად წარმომედგინა. ა. რეხვიაშვილმა, რომელსაც დიდ პატივს ვცემ, სულ სხვა ფილმი გადაიღო — ძალიან საინტერესო, მაგრამ არა ის, რასაც მე თვითონ ვფიქრობდი.

**წ. ა.:** — რა აზრისა ხართ იმაზე, რომ რეჟისორთა უმრავლესობა საკუთარი სცენარებით იღებს ფილმებს?

**ე. ა.:** — თუ კონკრეტულ მაგალითებს დავყურდნობით, ეს ასე არ არის. ვთქვათ, ოთარ იოსელიანის პირველი ფილმი — „პარილი“ ჩვენი ერთობლივი სცენარით გაკეთდა, „გიორგობისთვის“ ავტორი ამირან ჭიჭინაძეა, მესამე ფილმს ექვსი ავტორი ჰყავს და ა. შ. არ დაგვიწყდეთ, რომ ო. იოსელიანი ის რეჟისორია, რომელიც ძალიან კარგად წერს. მაგრამ უდრამატურგოდ არ უმუშავია. ასევე გიორგი შენგელია, რომელსაც, ცხადია, ძალიან კარგად ესმის თავისი ჩანაფიქრი — მე მასთან ორ ფილმზე ვმუშაობდი, — მაგრამ ისიც არ წერს სცენარს უდრამატურგოდ. ნორდარ მანაგაძის ოთხი ფილმის სცენარის თანავტორები ვართ დავით ჯავახიშვილი და მე. მაქვს აგრეთვე ნამუშევარი შერაბ კოკოჩაშვილთან, ლანს ლოლობერიძესთან, ალექსანდრე რეხვიაშვილთან, ტელეფილმების სტუდიაში დიმიტრი ბათიაშვილთან. ასე რომ, საერთო სურათი ისეთი არ არის, როგორც თქვენ თქვით. შეიძლება რეჟისორმა თემა, კონკრეტული ჩანაფიქრი მოიტანოს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ აქ დრამატურგს საქმე არა აქვს.

**წ. ა.:** — ჩემი კითხვა ალბათ, უფრო განაპირობა ამ ტენდენციის ბოლოდროინდელმა გააქტიურებამ, უმეტესწილად კინემატოგრაფისტთა ახალგაზრდულ წრეში. ნიშანდობლივია, რომ ეს ხშირად საეკლასიკო შედეგის მომტანია...

**ე. ა.:** — დიახ, ეს ტენდენცია გამოკვეთილია. მაგალითად, უმეტესობა სტუდენტ-რეჟისორებისა თვითონ აკეთებს სცენარებს. ზოგიერთმა დაწერა ჩვენს სტუდენტ-დრამატურგთან ერთად და ამას კარგი შედეგიც მოჰყვა. აკაკი შანშიაშვილმა ორი ფილმი გააკეთა ასე. მაგალითად, „ნადირობა“, (გია ორგანიზაციისა ერთად) და „მენახორის სიყვარული“ (გიორგი რევიშვილთან ერთად) ჩემი აზრით, ძალიან კარგი ფილმები გამოვიდა. რასაკვირველია, არის განსხვავება — რეჟისორი წერს სცენარს თუ რეჟისორი და კინოდრამატურგი ერთად. სამწუხაროდ, ამის შედარება შეუძლებელია, რადგან ამგვარი ორი ვარიანტი სცენარისა არ იქნება. დრამატურგია ხომ პროფესიაა — ამის უგულუბეულობა ნამდვილად არ შეიძლება, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მეორე თვალის არსებობა უკვე რალაციის მომტანია.

**წ. ა.:** — ეტყობა, რაღაც ოპოზიცია აუცილებელია...

**ე. ა.:** — შემოქმედებაში აუცილებელია ორი სულის არსებობა, რომელიც აწონასწორებს რალაც მომენტებს და რაკი დრამატურგის პროფესია არსებობს, ზედმეტად არ უნდა ილიდინენ რეჟისორები თავს, თუმცა ბევრს შეუძლია ამის გაკეთება. არის კიდევ სულ სხვა, ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი. ზოგ შემთხვევაში რეჟისორის სცენარისტობა პატივმოყვარეობის გამოხატულების მაგალითია, მაგრამ უფრო მეტად მე ახლა მხედველობაში მაქვს ეკონომიური მხარე. რეჟისორის შრომის ანაზღაურება არ არის სათანადო და თუ ეს პრობლემა გადაწყდა, თავად რეჟისორი იგრძნობს დრამატურგის დანხარების აუცილებლობას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, წმინდა შემოქმედებითი საკითხების გადაწყვეტა კვლავ გაჭირდება.

**წ. ა.:** — თუ მხოლოდ შემოქმედებით ასპექტს დავუბრუნდებით, ბევრი რეჟისორი მაინც ისურვებს თვითონ დაწეროს თავისი ფილმისათვის სცენარი. რა გამოსავალს ხედავთ ამ შემთხვევაში? ხომ არ დადგა საჭიროება, რომ კინოდრამატურგიულმა მომხადებამ ყველა რეჟისორი მოიცვას? მხედველობაში მაქვს, ვთქვათ, სპეციალური კურსები კინოსტუდიაში, რომლებიც დაეხმარებ...

ბა რეესორებს სცენარისტის პროფესიის უფრო სრულ დაუფლებაში?

**მ. ა.:** — მე მართალია, კინოდარმატურგის ჯგუფი კი ავიყვანე, მაგრამ, როგორც ამ მუშაობაში გამოირკვა, სწავლება, როგორც თეორიული საფუძვლების გადაცემა ჩემთვის საკმაოდ უცხოა. არც ერთი სცენარი მე რაღაც კანონების დაცვით არ დამიწერია. ასეთი კანონები არც არსებობს.

**წ. ა.:** — მაგრამ მე სწორედ თქვენაირ ადამიანებთან ურთიერთობას ვგულისხმობ, რომლებიც საკუთარ პრაქტიკაზე, საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით გაარკვევენ რეესორებს პროფესიის ნიუანსებში.

**მ. ა.:** — თქვენ ალბათ, გულისხმობთ იმ ტიპის კურსებს, როგორც არსებობს მოსკოვში. იქ ჩვენ ლექციური პრინციპი გვქონდა, ხელოვნების ცნობილი მოღვაწენ გვიკითხავდნენ ზოგად ლექციებს. მოვიღოდა ექტორ შკლოვსკი, ან ანდრეი ტარკოვსკი, გვიამბობდა, როგორ წერდა „რუბლოვსკი“. და რაც მთავარია, გვიჩვენებდნენ ფილმებს. იცით, რა, მწერალი თვითონ არეგულირებს მთავარს — რა სჭირდება, რა არ სჭირდება. ადამიანი ჯერ, უნდა წერდეს, მას უნდა ჰქონდეს წერის უნარი.

**წ. ა.:** — თქვენ მხედველობაში გაქვთ, რომ თქვენ ჯგუფში მოსული ახალგაზრდები არ იყვნენ ჯერ საამისოდ მზად?

**მ. ა.:** — საქმე ის არის, რომ არც მე ვიყავი ამისთვის მომზადებული. აი, მე ვითხარით, რომ ადამიანს უნდა ჰქონდეს წერის უნარი. რას ნიშნავს წერა? უპირველესად საჭიროა ჩხედავდეს გარემოს, პრობლემებს. უნდა გქონდეს ცოცხალი ურთიერთობა სინამდვილესთან. მე ვეუბნები ჩემს სტუდენტებს: ამბები მომიტანეთ, სხვა არაფერი მჭირდება. წარმოიდგინეთ, ეს ძალიან გაჭირდა, იმიტომ, რომ ბავშვები არიან ჯერ. მათ არც გამოცდილება არა აქვთ, არც ცხოვრების ცოდნა — რა ამბებზე შეიძლება ლაპარაკი? და მოხდა საინტერესო რამ: სულ ათი კაცი აბარებდა ჩვენთან, ცხრა ჩაირიცხა, ერთი ვერ გავიდა კონკურსში. სწორედ ის, ვინც ვერ გავიდა, აღმოჩნდა უარესად საინტერესო. ეს არის ბიძინა კალანდაძე, რომლის ერთი სცენარი უკვე ჩაშვებულა წარმოებაში, მეორესაც ალბათ, მალე მიიღებს კინოსტუდია. ეს ნათელი მაგალითია იმისა, რომ თვითონ მიღების წესებში შეეცდით. აქ არ შეიძლება იმ საზომე-

ბით მიდგომა, როგორც ჩვეულებრივ სპეციალობებზე, სადაც დადგენილი პროგრამა განსაზღვრავს ყველაფერს. ეს პროცესი, ახალგაზრდებთან კონტაქტი ხანგრძლივი უნდა იყოს.

**წ. ა.** — ე. ი. თვით მოსკლა უნდა მოხდეს ხანგრძლივი პროცესის შედეგად.

**მ. ა.** — რასაკვირველია, ეს ურთიერთობაში უნდა გადაწყდეს. ახლა სხვა ყველაფერთან ერთად, ახალგაზრდა იმდენ ენერჯიას ხარჯავს მისაღებ გამოცდებზე, რომ მას ძალები აღარ ჰყოფნის სწავლის გასაგრძელებლად. ამასთან, მას ჰგონია, რომ აქაც არის ისეთივე სწავლა, როგორც სხვაგან. ამ დროს, აქ ხომ არ არის ტრადიციული გაგებით ცოდნის შექმნის პროცესი.

**წ. ა.** — ეს განაპირობებს იმასაც, რომ ახალგაზრდა ვერ დაინახავს, რომ ეს არ არის მისი საქმე.

**მ. ა.:** — ცხადია, ამის დანახვა და გადაწყვეტილების მიღება კი უნდა მოხდეს „ნეიტრალურ“ წლებში, ვიდრე დაკანონდება ახალგაზრდის დრამატურგად ყოფნა. თუ ეს კურსების სახელს მიიღებს, ადამიანი ამ კურსებს გაივლის და მერე გადაწყვეტს, არის თუ არა კინოდრამატურგია მისი საქმე. გურამ გეგეშიძე შესანიშნავი მწერალია, ბევრმა ალბათ არ იცის, რომ მანაც მოსკოვის კურსები დაამთავრა, მაგრამ თავის დღეში არ დაუწერია სცენარი. ალბათ, მან იგრძნო, რომ ეს არ არის მისი საქმე და ამდენად შელახავდა მის მწერლურ ღირსებას. არის ასეთი შემთხვევები ხელოვნებაში. რასაკვირველია, გულდასაწყვეტია ასეთი დანაკარგები, იმიტომ რაღაც ისეთი ფორმა უნდა მოეძებნოს სწავლებას, რომ ასეთი არჩევანი დროულად გაკეთდეს... არის კიდევ ერთი გზა, რომელიც მიკარნახა იტალიურმა ფილმმა — „ცელულოიდის ბიჭები“. იქ ნაჩვენებია კინო ცენტრი, სადაც ყველა ერთად სწავლობს — რეესორები, მსახიობები — და იქვე ხდება მომიჯნავე პროფესიების კომბინირება. ამას სჭირდება ჯარკვეული კულტურა, პედაგოგი, რომელიც მოუყრის თავს ყველაფერს, დააკავშირებს სხვადასხვა პროფესიის შესასწავლად მოაულ ახალგაზრდებს ხასიათების, მისწრაფებების მიხედვით, შეიძლება ძალიან ეფექტიანი ერთიანი სისტემა შეიქმნას.

**წ. ა.:** — რომელშიც არ იქნება გამორი-

ცხელი პროფესიის შეცვლაც თუკი ამას უბიძგებს შინაგანი მოთხოვნისგან.

ე. ა. — რა თქმა უნდა. ეს ხომ ხშირად ხდება. ჩემს ჯგუფში, მაგალითად, არიან ახალგაზრდები, რომელიც ეხმარებიან რეესტორებს და ამჟამად შეიძლება გახდნენ რეესტორები. რატომ არ უნდა გახდნენ, თუ შეუძლიათ და სურთ? მეორე მხრივ, ბევრმა ჩემმა მოსკოველმა კოლეგამ თავის დროზე რეესტორობას გაანება თავი და დრამატურგი გახდა. ჩვენ ხელი უნდა შევუწყოთ ამ ბუნებრივ მოვლენას, რომელიც მოსპობს თუნდაც ევრეთწოდებულ პრესტიჟულ პროფესიებს. ხომ ვართ იმის მოწმენი, რომ ყველას უნდა რეესტორობა, იმიტომ, რომ თავის დროზე რაღაც მცდარი აქცენტები გაკეთდა. ჩვენს ჯგუფში აბარებდა 10 კაცი 5 ადგილზე, სარეესტოროზე კი 50—10 ადგილზე. თუნდაც იმიტომ, რომ ელემენტარულად არ იცოდნენ, სად, რა სპეციალობაზე შემოდიოდნენ.

ზ. ა.: — უმეტესობა თქვენ ჯგუფში პირდაპირ სკოლიდან მოვიდა?

ე. ა.: — დიახ, ჩვენ თავიდანვე ავიღეთ ეს გეზი და უმთავრეს მიღწევად ეს მესახება. მათში არ იყო სიყალბე, პათეტიურობა, ხელუხლებელი, გაურყენელი ახალგაზრდები იყვნენ და ეს შევინარჩუნეთ. იმიტომ, რომ არ ვეხებოდით მათ ფანტაზიას, ექსპლუატაციას არ ვუწევდი მათ გონებრივ და სულიერ შესაძლებლობებს, ვცდილობდი ყველაფერი ყოფილიყო დამყარებული დაკვირვებაზე, ძირითადი ობიექტები — ადამიანი, ურთიერთობა, ხასიათი. ჩემთვის მთავარი იყო პორტრეტი. მართალია, დრამატურგიის საფუძველი არის ამბავი, მაგრამ ჩემთვის არსებითი არის პორტრეტი: სიუჟეტი, ამბავი, ჩადებულია ადამიანის ხასიათში. მე შემემთხვა ის, რაც არ შეიძლება სხვას შემემთხვეს, ასეც რომ მოხდეს, მაინც მისი ხასიათი ბევრს განსაზღვრავს იმ ამბავში... უნდა ვითხრათ, რომ სტუდენტებმა საკმაოდ საინტერესო პორტრეტები გააკეთეს.

ზ. ა.: — ესე იგი, შეიძლება კონკრეტულ შედეგებზე ლაპარაკი. მთლიანობაში თავი რომ მოვუყაროთ, რისი მიღწევა შეძელით და რამ დაგიტოვათ დაუქმყოფილებლობის გრძნობა?

ე. ა.: მე მქონდა ასეთი იდეა — შეიძლება ეს შომაველში განხორციელდეს, — რომ შეგვექმნა დრამატურგიის ცენტრი, სადაც მოვიდოდნენ თავიანთი ჩანაფიქრებით... ეს არ იქნებოდა ვალდებულებით, როგორც სტუდენტებშია, ხელშეკრულებით სცენარების წერა, — არამედ შოვიდოდნენ თავიანთი თემებით, იქნებოდა აზრთა ურთიერთგაზიარება — როგორც ეს, ვთქვათ, პროფესიულ კლუბებში ხდება, — იმუშავებდნენ, იქნებოდა ბიბლიოთეკა, ვიდეომაგნიტოფონი — რომელიც დღეს ყოველ მეორე ოჯახში დგას, — და ნახავდნენ ფილმებს. რამდენად სასარგებლოა, როცა გვაქვს საშუალება გააჩერო კადრი და აქვე იმსჯელო იმაზე, რა რას ნიშნავს, უდიდესი ცოდნის შექმნა შეიძლება ფელისის, ანტონიონის ფილმების მეშვეობით. ჩვენს ახალგაზრდებს ხომ არაფერი არა აქვთ ნანახი და ახლა კიდევ ნახულობენ რაღაც თანამედროვე სურთაგებს. მაგალითად, მინდოდა შეჩვენებინა სტუდენტებისთვის „მოქალაქე კინი“, რომლის სცენარი წაეაკითხე მათ. მათთვის ხომ უცხოა ასეთი დრამატურგია, მაშინ როდესაც ეს არის ნამდვილი კინოს საფუძველი. ეს ყველაფერი შესაძლებელი იქნებოდა ასეთ ცენტრში, რომლის შექმნა ჯერ ვერ მოხერხდა და ამას ვაბრალებ ძირითადად, რომ ჩაფიქრებულის მხოლოდ 20—30 პროცენტს თუ მივაღწიე, ამიტომ ძალიან გულდაწყვეტილი ვარ. თუმცა წინ კიდევ დიპლომა, ვნახოთ...

ზ. ა.: — დიპლომი როგორ უნდა გაკეთდეს! — დაიწერება სცენარები, რომლებიც მერე ფილმებად არ იქცევა?

ე. ა.: — საერთოდ ასეა, მაგრამ ჩვენ გვექონდა საუბარი ბატონ რეზო ჩხეიძესთან და შევეთანხმდით, რომ სტუდია გამოგვიყოფს ერთ სრულმეტრაჟიან ფილმს, რომელშიც შევა ცხრა ნოველა.

ზ. ა.: — ბატონო ერლომ, საინტერესოა თქვენი აზრი პროგრამაზე, რომელიც ამჟამად მუშავდება სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირში კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტთან ერთად.

ე. ა. — უმთავრესი ის არის, რომ ბევრი რამ არასწორად ფასდებოდა და ახლა ამის გადასინჯვა მიმდინარეობს. ამგვარი მაგალითი ბევრია, მე მხოლოდ ერთს მოვიყვან:





„ამაღლებას“ თავის დროზე მე-4 კატეგორია მიაკუთვნეს, ახლა კი გამოირკვა, რომ თურმე კარგი ფილმია და მეტის ღირსი ყოფილა. კატეგორიაზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული, მაგალითად, ფინანსური ანაზღაურება. ამდენად, რა თქმა უნდა, ბევრი რამ შესაცვლელია. მე პირადად მიზანია, რომ უნდა შემუშავდეს რაღაც დიფერენცირების სისტემა — ნიჭის მიხედვით. უფრო მეტიც — იდეაშიც უნდა ვიხილდეთ ფულს. ერთია იდეა, მეორეა წერა: თუ იდეა არ მომეწონა, უარს ვიტყვი და ადამიანი შეწყვიტავს მასზე მუშაობას. თუ მომეწონა — ან თვითონ გააკეთებს, ან მოვიწვევ ვინმეს და დაიწყება სცენარის წერა.

**ზ. ა.:** — ამან შეიძლება სტუდიის პორტფელიც გაამდიდროს.

**მ. ი.:** — უეჭველად. მე პირადად ოთარ იოსელიანისაგან ვისწავლე ბევრი რამ. მაგალითად, ჯერ კიდევ „აპრილის“ გადაღების დროს მას უბის წიგნაკში ჰქონდა ჩაწერილი: მინდა გადავიღო საათი მსხვილი პლანიო, ამდენი დრო გავიდა მას შემდეგ და გაჩნდა საოცარი ფინალი ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“. ასე რომ, იდეების „დაგროვების“ გზით შეიძლება შეიქმნას ის არსენალი, რომელიც არც კი ვიცით, როდის გამოგვაღებება.

**ზ. ა.:** — კინოს გარდაქმნის მიმართულუბებში ნაწარაუდგვია სტუდიების და მათში შემავალი გაერთიანებების დამოუკიდებლობის გაფართოებაც...

**მ. ა.:** — პირველ რიგში მათ უნდა ჰქონდეთ ფინანსური თავისუფლება. თუ მე მინდა მაღალმატერული ნაწარმოების შექმნა, მოვიწვევ კარგ რეჟისორს და მეტსაც ვადაუხხი...

**ზ. ა.:** — ეს წარმოქმნის ჯანსაღ კონკურენციასაც. მე მხედველობაში მაქვს არა მარტო საბჭოთა სტუდიები. ო. იოსელიანმა გადაიღო ფრანგული ფილმი (პრესაში ხშირად აზუსტებენ: არა ერთობლივი ფილმი, არამედ საბჭოთა რეჟისორის მიერ გადაღებული ფრანგული, იტალიური ფილმი), ახლა იტალიაში იწვევენ ირაკლი კვირიკაძეს. თავისთავად მისასალმებელია და საამაყო ამბავია, მაგრამ ხომ

შეიძლება შეიქმნას საშიშროება, რომ ჩვენმა გამოჩენილმა რეჟისორებმა წლების განმავლობაში არ გადაიღონ ფილმი ჩვენთან.

**მ. ა.:** — რასაკვირველია, ეს მნიშვნელოვანი საკითხია იმიტომ, რომ მე, სიმართლე გითხრათ, არ მაინტერესებს ო. იოსელიანის ფრანგულ ფილმში დასმული პრობლემები იმდენად, რამდენადაც „პასტორალი“. ამ მხრივ ვიზიარებ თქვენს აზრს, რომ საფიქრალია ჩვენი გამოჩენილი რეჟისორებისათვის განსაკუთრებით ხელსაყრელი პირობების შექმნა. მეორე მხრივ, რა სურათი გაქვს დღეს: უბედურება მდგომარეობს იმაში, რომ ყველა დგას რიგში. ვთქვათ, შედგენილია სტუდიის ხუთწლიანი გეგმა. კარგი რეჟისორი, სუსტი რეჟისორი — ყველა ელოდება ფილმს. ამის გამო ხდება მოდუნება: საბოლოოდ, მაინც მომიწევს რიგი და გათავდა — ჩემსას მაინც მივიღებ. აბა წარმოიდგინეთ, ერთხელ რომ განიცადოს კაცმა მარცხი, თავს მოიკლავს, რომ დაამტკიცოს — ეს შემთხვევით მოხდა. ხოლო თუ ეს არ გამოვა, თუ არ ვიწვალე და არ მოვიკალი თავი ხელოვნებისთვის, არაფერი არ გამოვა. მაშინ დგება მთავარი საკითხი — რა მინდა მე აქ?! წავალ და სხვა სამუშაოს მოვნახავ. რატომ არ შეიძლება, რომ ვაღმოვილოთ კარგი გამოცდილება — უცხოეთში არსებული პროდიუსერის ინსტიტუტის ტიპისა? სტუდია იქნება ამ შემთხვევაში პასუხისმგებელი სახელმწიფოს წინაშე, რომელიც მისცემს ფულს და ეტყვის: ამის საფასურად ესა და ეს შემოსავალი უნდა გქონდეს. რატომღაც ისეთი მდგომარეობაა: ყველანი ვლაპარაკობთ და არავინ არაფერს აკეთებს...

**ზ. ა.:** — მთავარი ის არის, რომ შეიქმნას სისტემა, რომელშიც შემთხვევითი კაცი თვითონ არ გაჩერდება.

**მ. ა.:** — რა თქმა უნდა, იმიტომ, რომ არ შეიძლება ხელოვნურად გაკეთდეს ეს, რადგან პიროვნებებთან გვაქვს საქმე. ლაპარაკია იმ თავისუფლებაზე, როდესაც გეუბნებიან: მოდიო, გააკეთეთ სცენარი, ფილმი —

და ვნახოთ. რაც არ უნდა მოხდეს, ნამდვილა შემოქმედი მაინც გააკეთებს ფილმს და რა სუსტიც არ უნდა იყოს მისი ფილმი, ბევრისთვის ეს მწვერვალი იქნება. და თუ მე ვარ სახელმწიფო, პირველ რიგში მას მივცემ სურათის გადაღების საშუალებას. ახლა მეორე მხრიდან შევხედოთ პრობლემას. რა თქმა უნდა, ასეთი ხელოვანი არასდროს არ გააკეთებს კომერციულ, შემოსავლიან ფილმს. მაგრამ ამას, ერთი მხრივ, სტუდიაც ითვისებს — რადგან შემოქმედებაში შეუძლებელია არ იყოს ინდივიდუალური მიდგომა, — მეორე მხრივ, კი თვითონ რეჟისორიც. არ შეიძლება ამ რეჟისორმა არ გაითვალისწინოს, რომ არ არის „შემოსავლიანი“ რეჟისორი, ამიტომ სცენარსაც ისე გააკეთებს, რომ ფართო მაყურებელიც მოიზიდოს; ისიც დაიწყებს ზრუნვას იმაზე, რომ მართო გამოჩენულათვის არ იყოს მისი სურათი.

**ზ. ა.:** — ბოლოს, თუ შეიძლება თქვენი პირადი შემოქმედებითი გეგმები გავვიზიარეთ.

**ე. ა.:** — ჩემი პირადი გეგმები ძირითადად არის ის, რომ რეგულირება გავუწიო იმას, რაც დამიგროვდა. უამრავი რამ მაქვს დასამთავრებელი, ღმერთმა იცის, არის თუ არა ეს საინტერესო, მაგრამ როდესაც განუხორციელებელია, მოგვხსენებათ, წყალში თევზია, ვერაფერს ვერ გაიგებ, ვერ შეაფასებ. ახლა უკვე იმ ასაკში ვარ, როცა ადამიანს გინდა ჩაჯდე, ჩამყუდროვდე... მინდა მყარად დავუბრუნდე ლიტერატურას. ამავე დროს, იმედი მაქვს, რომ თუ დაეწერე, რაც ჩაფიქრებული მაქვს, შესაძლოა, ზოგი რამ კინოსაც გამოადგეს. ძალიან მინდოდა თეატრის დრამატურგიაში მეცადა ბედი, თეატრი ძალიან მიყვარს. ყოველ შემთხვევაში, ერთი პიესა დაეწერე, მეორეც მაქვს ჩაფიქრებული. მულტიპლიკაციურ კინოსკენაც ვიგრძენი ბოლო დროს ღტოლვა... მაინც ყველაზე მეტად ლიტერატურისკენ მიმიწევს გული. ვნახოთ. უფრო კონკრეტულად ჯერ ვერაფერს გეტყვი.

**ზ. ა.:** — ყველა ჩანაფიქრის განხორციელებას ვისურვებთ.

**ე. ა.:** — გმადლობთ.



## სტივ მაკქუინი

ირაკლი მახარაძე

50 წლის სტივ მაკქუინის სიკვდილმა მთელ მსოფლიოს დასწყვიტა გული. „ამერიკული კინოს ხუთი ეუროსკელავიდან“ ჩაქრა ყველაზე კაშკაშა — „მხიარული კოვბოი“ — იუწყებოდნენ გაზეთები.

ამერიკული კინემატოგრაფი და მაყურებელი არასოდეს არ განიცდიდა კინოგმირების ნაკლებობას, მით უმეტეს მუამბოხე გმირებისა. 30-იან და 40-იან წლებში ესენი იყვნენ: დალილი და ცინიკური ჰემფრი ბოგარტი და ენერგიული ჯონ ვარფილი, ორმოცდაათიან წლებში კი — მონტგომერი კლიფტი, მარლონ ბრანდო და ჯიმს დინი, რომელთაც იმ დროის ახალგაზრდების გულეში თანამგრძნობი გამოხმაურება ჰპოვეს.

ჯეიმს დინის ე. წ. „უსაფუძვლო მეამბოხის“ სიკვდილის შემდეგ ამერიკელ ახალგაზრდობას აღარ ჰყავდა გამორჩეული კინოგმირი, რომელიც მყარად დაიკავებდა ადგილს მათ წარმოდგენაში.

1957 წლიდან 1967 წლამდე ამერიკულ კინოფილმებში გამოჩნდა სამი ახალი გმირი: პოლ ნიუშენი, სტივ მაკქუინი და უორენ ბიტი. ყოველი მათგანი დამახასიათებელი ინდივიდუალობით გამოირჩეოდა, მაგრამ სტივ მაკქუინს ყველასაგან განსხვავებული, განსაკუთრებული ადგილი ეკრა. მისი აქტიური მანერა, თავისი მოჩვენებითი ინდივიდუენტულობითა თუ მოულოდნელი აფეთქებებით, ნათლად გამოხატავდა პროტესტს მანკიერი გარე სამყაროსადმი. ის, როგორც ბოგარტი და დინი, ტიპური აუტსაიდერია, ის საზოგადოებისაგან განზე დგას, განიზნულია მისგან, მათგან განსხვავებით მაკქუინის გმირები არ არიან მოცულნი საიდუმლოებითა და რომანტიკული დემონიურობით. ისინი ნათლად ხედავენ, რომ მართხვლა კაცის მიერ ამ სამყაროს შეცვლა ძნელია ან შეუძლებელია კიდევ, მაგრამ ისინი ოპტიმისტები არიან და ბოლომდე სჯერათ, რომ მართალი საქმისთვის იბრძვიან და რომ ჯერ კიდევ არსებობს ამ ცხოვრებაში აღამიანისათვის ძვირფასი კატეგორიები — მეგობრობა! სინდისი! საყვარელი ქალი!..

სტივ მაკქუინის მიერ განსახიერებული ზოგჯერ უხეში, მაგრამ ამავე დროს სიცოცხლის მოტრფიალე და ირონიული გმირები საკმაოდ ზუსტად შეესატყვისებოდნენ მის ნაშვილ ცხოვრებას ეკრანის მიღმა. იმის თქმა, რომ მის მიერ შესრულებულ

როლების უმრავლესობა მისი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან არის აღებული, არ იქნება მთლად სწორი. თუმცა მაკქუინს მძიმე ბავშვობა და გასაოცარი, თავგადასავლებით სავსე ყრმობა ჰქონდა. მან კარგად გამოცადა ცხოვრების ის მძიმე ტვირთი, რომელიც ბევრ მეამბოხე კინოგმირს არც ცხოვრებაში და ზოგჯერ ეკრანზეც არ უწევია.

ტერენს სტივენ მაკქუინი დაიბადა 1930 წლის 24 მარტს ქ. ინდიანაპოლისში. მაკქუინი სულ ექვსი თვის იყო, როდესაც მამამისმა ოჯახი მიატოვა. 11 წლამდე ის იზრდებოდა ბაბუსთან, მის ფერმაში მისურის შტატში. შემდეგ დედამისი გათხოვდა და ისინი მამინაცვალთან ერთად კალიფორნიაში გადავიდნენ საცხოვრებლად.

მაკქუინი ვერ შეეგუა მამინაცვალთან ცხოვრებას და იგი, როგორც „ძნელი“ ბავშვი, შშობლებმა გაგზავნეს ძნლად აღსაზრდელ ბავშვთა კოლონიაში, რომელსაც „ბიჭების რესპუბლიკა“ ერქვა. მაკქუინი გაქცევას ეცადა, მაგრამ დაიჭირეს და მან კოლონიაში თითქმის ორ წელიწადს დაჰყო.

იმ დროისთვის დედამისი ნიუ-იორკში გადავიდა და სტივ მაკქუინმა საბოლოოდ გაწყვიტა მასთან კავშირი. კოლონიიდან მეორე გაქცევა შედეგად აღმოჩნდა და მან ჯერ დაიწყო ტანკერზე მუშაობა, მერე ნავთსარეწავზე, შემდეგ კი შეუერთდა მოხეტიალე ცირკს და ბოლოს კანადელ ხის მჭრელებთან აღმოჩნდა. ერთ ხანს სამეძავეოშიც კი მოუხდა შიკრიკად მუშაობა.

1947 წელს მაკქუინი მოხალისედ აიყვანეს აშშ-ს სამხედრო-საზღვაო ფლოტში. ერთხელ მან თვითნებურად დასტოვა გემი, რისთვისაც 41 დღე გემის საპატიმროში იჯდა. აქ ინციდენტის მიუხედავად მაკქუინი 1950 წელს პატივით გამოისტუმრეს. იმავე წელს ის პირველად ჩავიდა ნიუ-იორკში, სადაც პირველ ხანებში ტელევიზიაში მოეწყო მუშაობა. აქ მან მტკიცედ გადაწყვიტა, რომ მსახიობი გამხდარიყო. ის ადვილად მოხვდა ლი სტრასბერგის მსახიობთა სტუდიაში და სამი წლის შემდეგ, 1956 წელს. ბროდვეიზე მიიღო პირველი როლი პიესაში „წვიმით სავსე ქული“. მაგრამ პირველი დიდი წარმატება მას ხვდა მხოლოდ 1959 წელს

სტივ მაკქუინი და ნატალი ვუდი ფილმში „შესაფერისი უცნობის სიყვარული“





სტივ მაკქუინი ფილმში  
„დიდი გაქცევა“

მამაცი და ირონიული ვინი ერთ-ერთი მსოფლიო კეთესოა კინოფესტივალის ისტორიაში.

თავისი კარიერის დასაწყისში მაკქუინმა ზედიზედ ითამაშა მეორე მსოფლიო ომის თემაზე შექმნილ რამდენიმე ფილმში. აქედან ყველაზე დიდი წარმატება და პოპულარობა მოუტანა ჯ. სტარჯესის ფილმმა „დიდი გაქცევა“. ფილმი რეალურ ფაქტებზე დაყრნობით შეიქმნა. მაკქუინი ტყვეების ბანაკში მყოფ ამერიკელ ჯარისკაცს თამაშობდა, რომელიც თავისი ქვეყნის გამო ხშირად სვდება კარცერში. შეთქმული ტყვეები გეგმავენ გრანდიოზულ გაქცევას და მაკქუინის გმირს დავალებული აქვს დაცვის ყურადღების მოღუწება მოტოციკლტზე ეფექტური ჯირითით. ის ამ დავალებას ბრწყინვალედ შეასრულებს და დიდი გაქცევა განხორციელდება.

საქმე ის არის, რომ მაკქუინი პროფესიონალი ავტომობილისტიც იყო და რბოლისადმი სიყვარული სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვა. იგი მონაწილეა ათასზე მეტი რბოლისა. 1964 წელს ის აშშ-ს სახელით გამოდიოდა მოტოკროსის მსოფლიო ჩემპიონატზე გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში. მან ითამაშა კიდევ პროფესიონალი ავტომობილისტის როლი საკმაოდ მძარე ფილმში „ლევ მანი“.

და აი, 1963 წელს მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მაკქუინმა მიიღო მთავარი პრიზი მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის „დიდი გაქცევაში“. კრიტიკოსთა ხოტბაზე უფრო მთავარი იყო მაყურებლის რეაქცია არა მარტო მის ქვეყანაში, არამედ მთელ მსოფლიოში. ასე გახდა იგი „კინოვარსკლავი“ და ჰოლივუდის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი.

ეურნალ-გაზეთები მას „აუღელვებლობის მეფეს“, თანამედროვე ბოგარტს და ნამდვილ „კინოვარსკლავს“ უწოდებდნენ. ეურნალი „ლაიფი“ წერდა: „მას აქვს კეგნის თავდაჯერებულობა და კადნიერება, ბოგარტის მრისხანე გამოხედვა და გარფილდით „კელურ“ ალმასის სიმზურვალე“.

ამის საპასუხოდ სტივ მაკქუინი ამბობდა: „მე არც თუ ისე დიდი შესაძლებლობები მაქვს, როგორც მსახიობს! არის გარკვეული რამ, რაც შეიძლება კარგად გავაკეთო, მაგრამ როცა რაიმეს უხეიროდ ვაკეთებ, მაშინ ჩემი თავი მეზიზღება“. ის არ იზიარებდა ჰამფრი ბოგარტსა თუ სხვა მსახიო-

ტელესერიალში „ქებნაშია --- ცოცხალი ან მკვდარი“, რომელიც წარმატებით იდგმებოდა ორ: წლის მანძილზე. ეს იყო ვესტერნი, სადაც მაკქუინმა პოლიციის მიერ დაჭირებულ ბანდიტებზე მონადირე ჯოშ რენდალის როლი შეასრულა. ჰეროიკული მის გმირში არაფერი იყო, ის მხოლოდ და მხოლოდ გასამრჯელოს გულისთვის იყო კანონის მხარეს. იქამდე ეკრანული „დაჭირებულები მონადირეები“, როგორც წესი, „ცუდი ბიჭები“ იყვნენ. მაკქუინმა კი შექმნა სიმპათიური და დასასმასოცრებელი სახე მონადირე გმირისა. გაზეთები წერდნენ: „სტივ მაკქუინი თუმცა კი მიჰყვება ზევრ სატელევიზიო ვესტერნის გმირის მაგალითს. მაგრამ ეს წარმოსადგეი ახალბედა მაინც ცდილობს აჩვენოს საკუთარი ინდივიდუალობაც“.

ამ როლით სტივ მაკქუინი ცისფერი ეკრანის პირველი „მეამბოხე“ გმირი გახდა.

1960 წელს მაკქუინმა ითამაშა რეისონარ სტარჯესის ჩვენთვის კარგად ცნობილ ფილმში „არაჩვეულებრივი შეიღველი“. აქამდე მაკქუინმა რამდენიმე უფერულ სურათში მიიღო მონაწილეობა. თავისი სრული სახელით — სტივ მაკქუინი მხოლოდ ერთი ფილმის ტიტრებში იყო მოხსენებული. ვინი — „შესანიშნავ შეიღველში“ მისი პირველი სერიოზული ნამუშევარი იყო. კრიტიკოსების აზრით, მაკქუინის მიერ განსახიერებულ



ბებთან შედარებას: „მე—ეს „მე“ ვარ და წარსულის დიდი მსახიობები — „სხვა“. ისინი მაშინ მთელი თავით უფრო მაღლა იდგნენ თავიანთ კოლეგებზე — ვინც არ უნდა ყოფილიყო! ისინი ახლაც კი უფრო მეტს ნიშნავენ! ვფიქრობ, რომ ეს შესანიშნავია“.

იმავე წელს მაკქუინმა დააგროვა მილიონი დოლარი და შექმნა საკუთარი კინოსტუდია „სოლარ ჰოლდაქსნიზ“. ბევრი ფილმი მისი მონაწილეობით ამ სტუდიის ბაზაზე იქმნებოდა.

თითქმის ყველა ფილმში სტივ მაკქუინის გარშემო შეკრებილი იყვნენ შესანიშნავი პარტნიორები. მაგალითად — რობერტ მალიგანის სურათში „შესაფერისი უცნობის სიყვარული“ (1963 წ.) მას პარტნიორობას უწყევდა პომპულარული ნატალი ვუდი. ეს უმომხიბლავი ქალი და შესანიშნავი მსახიობი იდეალური მეგობარი იყო ბევრი მემბოზე გმირისათვის, როგორც ჯიმს დინი და უორენ ბიტი.

ეს იყო წარმომოებით იტალიელი მუსიკოსის — როკი პაპაზანოს და ახალგაზრდა ქალის სიყვარულსა და მათი, როგორც პიროვნებების ჩამოყალიბების ამბავი. ისინი შემთხვევით შეხვდებიან ერთმანეთს, დაუფიქრებლად გაატარებენ ერთად ღამეს და დილით ერთმანეთი სულ გადაავიწყდებათ. მაგრამ, როცა აღმოჩნდება, რომ ქალი ორსულადაა, იგი მუსიკოსს მოძებნის. აქედან იწყება მათი რთული ურთიერთდამოკიდებულება. ისინი ჩაწვდებიან მათზე დაკისრებულ ადამიანურ მოვალეობას, უფრო ფხიზელი თვალთ შეხედავენ ცხოვრებას და ფინალში მათ ერთად ცხვდავთ.

„ნიუსუიკი“ წერდა: „ნატალი ვუდისა და

სტივ მაკქუინის თამაში ბრწყინვალეა“ მსახიობებს აკადემიის უმაღლეს ჯილდოებზე წარდგენას უწინასწარმეტყველებდა. ვუდი ჯილდოზე წარადგინეს, მაკქუინი არა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მისი კარიერა მაინც აღმავლობის გზას ადგა.

ფილმის დამთავრების შემდეგ მაკქუინი ისევ მონაწილეობდა რბოლებში და მოტოციკლეტით ვარჯიშობდა საკუთარ მიწის ნაკვეთზე. ერთხელ ნიუ-იორკში რბოლისას, კინალამ დაიღუპა, მაგრამ იგი მაინც არ ცხრებოდა, თავს არ ანებებდა რბოლებს ევროპაში და მოჰაბის უდაბნოში. მისი სიცოცხლე ძალიან ხშირად საფრთხეში იყო, მაგრამ, როგორც თვითონ ამბობდა, ამით თავისი თავი გამოცდა უნდოდა ყველგან და ყველავფრში. ამიტომაც გაქანებული ელმავლის ბიველებზე ჩამოკიდების, ცხენზე გაშმაგებული ჯირითისა თუ მანქანით თავზეხელაღებული რბოლისას (სანფრანცისკოს ტერასებიან ქუჩებში რბოლის 11 წუთიანი ეპიზოდი ფილმში „ბულიტი“) დუბლიორის დახმარებას თავილობდა.

იგი ამბობდა: „ბევრს ჰგონია, რომ მსახიობები უცნაური ხალხია, რომ ისინი რეალურ ადამიანებს არ ჰგავანან. მსახიობებზე ასეთი წარმოდგენის დამსხვრევა მსურდა!.. ყველაწაირი რბოლა მიყვარს, იმიტომ, რომ კაცს, რომელიც გეგრივით მომხდევს, სულ ფეხებზე ჰკიდია ჩემი ვინაობა! მას უნდა მხოლოდ, რომ გამისწროს და მომიგოს!“.

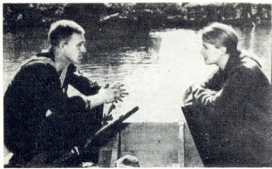
ის დასცინოდა იმ მწერლებსა და დილექტანტ ფსიქოლოგებს, შეკითხვა რომ დაუსრულეს, თუ რა კავშირია რბოლასა და სიკვდილის წყურვილს შორის. მას უკვირდა: „სიკვდილის წყურვილი? ვითომ რატომ უნდა მქონდეს სიკვდილის წყურვილი?“

ამერიკული ჟურნალ-გაზეთები მკითხველს უხვად აწვდიდნენ საზრდოს სტივ მაკქუინის პირადი ცხოვრებიდან და ცდილობდნენ, რომ მისი მემამბოხური სახე როგორც ეკრანზე, ისე მის მიღმა, ღრმად ჩაბეჭდილიყო ამერიკელ მყურებელთა აზროვნებაში.

საჭიროა თუ არა, რომ ეკრანზეც და ცხოვრებაშიც მსახიობი მემამბოხე იყოს? — ამ კითხვაზე პა.უხის გასაცემად ცნობილ ამერიკელ მსახიობს ბერტ რეინოლდს მაკქუინის მაგალითი მოჰყავდა: „მე ვფიქრობ — ამბობდა იგი, — რომ ეკრანის მიღმა მაკქუინის ცხოვრებისეული სახე ფანტასტიურია... და ეს ეხმარება მას, რადგან ყველას, კაცსაც

კადრი ფილმიდან „ცინცინატელი ბიკი“





სტივ მაკქუინი და კენდის ბერგენი ფილმში «ქვიშის მარცვლები»

და ქალსაც, სჭერა მისი. ვფიქრობ, რომ არაფერი დაშვებდა, თუკი რეალურ ცხოვრებაში მედისონ ავენიუზე ბანკის მძარცველს შევიპყრობ!.. პირიქით, სინამდვილეში ეს დამეხმარება ეკრანზე თამაშის დროს...“

1965 წელს გამოვიდა ნორმან ჯონსონის ახალი, თვით რეჟისორის განსაზღვრებით მისი პირველი ნამდვილი სურათი «ცინცინატელი ბიჭი». „ფილმი მოგვიბორობს პოკერის მოთამაშეებზე, ბანქოს, როგორც ადამიანის დაღუპვის საშუალებაზე! ადამიანებს სწყურიათ მოგება! რა ხერხებით და როგორ, ამას მნიშვნელობა არა აქვს, მთავარი მიზანია მოგება! და ამ ფილოსოფიით შეიარაღებული ადამიანები ერთმანეთს მტრობენ, ახალგაზრდები მოხუცებს და პირიქით...“ — წერდა ნ. ჯონსონი ამ ფილმის შესახებ.

„ცინცინატელი ბიჭის“ (მეტსახელად „პრეტენდენტის“) როლი შეასრულა მაკქუინმა, ხოლო „ჩემპიონისა“ — წარსულში შეტად პოპულარულმა ედვარდ ჯ. რობინსონმა. ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით ფილმი ცოტა დამქანცველია, თუმცა კი ძალიან შთამბეჭდავად არის გადაწყვეტილი პოკერის თამაშის დრამატული ეპიზოდი მაკქუინსა და რობინსონის გმირებს შორის. ფილმს დიდი წარმატება ხვდა სწორედ სტივ მაკქუინის მიერ განსახიერებული არასტანდარტული გმირის წყალობით.

სტივ მაკქუინი კინომოღვაწეობის 25 წლის მანძილზე ბევრჯერ იყო წარდგენილი „ოსკარზე“, მაგრამ არატომც, მხოლოდ ერთხელ, 1966 წელს მიიღო აკადემიის ეს უმაღლესი ჯილდო ამერიკელი ჯარისკაცის როლის შესრულებისათვის რობერტ უაიზის სურათში «ქვიშის მარცვლები». ამბავი ხდება ჩინეთში, 1926 წელს, როდესაც ნაციონალური რევოლუციის დროს „დახმარების“

მიზნით იქ მოხვდება პატარა, მოძველებული ამერიკული საბრძოლო გემი. ამ ფილმში მაკქუინმა დამოუკიდებელი მემანქანე-მეზღვაურის საინტერესო პორტრეტი დაგვიხატა.

«Sand Pebbles» (ქვიშის მარცვლები) — ასე ეძახდნენ ზემოთხსენებულ გემს ეკიპაჟს. გადატანითი მნიშვნელობით კი ეს რიგითი ადამიანებია, რომლებიც ისევე არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, როგორც ქვიშის მარცვლები. მაკქუინის პოლმენი მშვიდი მემანქანეა, მას უყვარს თავისი სამუშაო და სრულებით არ აინტერესებს, თუ რა ხდება გარშემო. მაგრამ როცა პირისპირ შეეჯახება იმ უსამართლობას, ამერიკელი მეზღვაურები და თვით გემის უფროსობა რომ სჩადიან ჩინელების მიმართ, ის მიხვდება, რომ იგი უბრალოდ თოჯინაა სხვათა ხელში! რომ ის მხოლოდ და მხოლოდ იარაღია, რომელსაც სხვისი დამოუკიდებლობის ჩასახშობად იყენებენ. ჯეკ ჰოლმენის ამოოცდები, რომ რაიმე შეცვალოს, შედეგს არ მოიტანს და ის გვერდზე გადაგომას გადაწყვეტს. მაგრამ უკვე გვიანაა! იგი ბოლომდე ჩათრეულია ბინძურ ომში! და აი, ჩინელ ჯარისკაცებთან შეტაკებისას, ის თავისი სიცოცხლის ფასად გადაარჩენს ამხანაგებს და საყვარელ ქალს. თვითონ კი იღუპება ისე, რომ ვერც მიიღებს პასუხს დასმულ კითხვაზე — რატომ და რისთვის არიან ჩამოსულნი ისინი ამ შორეულ ქვეყანაში!

ქალის როლის შემსრულებლის — ახალგაზრდა კენდის ბერგენის შესახებ სტივან ფარბერი წერდა: «აბა განსაჯეთ, რა უნდოქროსთმიან ლამაზმანს ღმერთისაგან მივიწყებულ ჩინურ მისიაში?! რალაცით რომ გაამართლოს თავისი როლის შეუფერებლობა, მსახიობი ქალა უხვად არიგებს იმ მღელვარე, დამარბამეებელ და აშკარა მიმზიდველ ღიმილს, რომელსაც მე ნამდვილად არ მოვლოდი სერიოზულ ნაწარმოებში». რაც შეეხება სტივ მაკქუინს, ფილმმა კიდევ ერთხელ ნათლად აჩვენა იგი, როგორც მადლიანი ნიჭისა და ფართო დიაპაზონის მქონე მსახიობი.

60-იანი წლების ბოლოს მონრეალში გამართულ მსოფლიო გამოფენაზე პირველად გამოჩნდა პოლიეგრანი, რომელიც მყურებელს საშუალებას აძლევს ერთი და იგივე მოქმედების ან ეპიზოდის ნახვას სხვადასხვა წერტილიდან. ეს ხერხი გამოიყენა





ბევრმა ამერიკელმა რეჟისორმა: რ. ფლეი-შერმა „ბოსტონელ მხარბელში“, რობერტ ოლდრიჯმა თავის რამოდენიმე სურათში და ერთ-ერთმა პირველმა ნ. ჯუიონმა ფილმში „ტომას კროუნის საქმე“. ეს კოხტად აკინძული კომედიურ-სასიყვარულო — დეტექტიურ ჟანრში გადაწყვეტილი ფილმი, ერთი ამერიკელი კინოკრიტიკოსის აზრით, „თავისი დროისათვის ისეთივე თანამედროვე იყო, როგორც ქალის მთავარი როლის შემსრულებლის ფეი დანაუეის მინი კაბე-ნი“ (ეს მისი პირველი სურათი იყო გახმაურებული „ბონი და კლაიდის“ შემდეგ). მაკქუინი გვევლინება რესპექტაბელურ, თავაზიან და თავჭეიფა ბიზნესმენად, რომელიც გართობის მიზნით ქმნის ავანტიურისტთა ჯგუფებს და ძარცვავს ბანკებს. მაკქუინი თავისთვის უჩვეულო ამბულაში გამოდის, მაგრამ მასურებელმა ფილმი კარგად მიიღო.

თავისი ეკრანული გმირებისაგან განსხვავებით მაკქუინის პირადი ცხოვრება მრავალი წლის განმავლობაში მშვიდად მიმდინარეობდა. პირველად ის დაქორწინდა 1956 წელს მოცეკვავე ნილ ადამსზე, რომელიც ვაიცი-ნო თავის პირველ პიესაში თამაშის დროს. შემდგომში ნილ ადამსი იხსენებდა: „მე წარმოდგენა არ მქონდა, რომ ასეთი ტიპის მამაკაცები არსებობდნენ. ძე მონახუნები მზრიდნენ და უცებ ეს „ველური“ ბიჭი

ჩემს ცხოვრებაში შემოიჭრა“. 1970 წელს მაკქუინებმა განაცხადეს, რომ ისინი შორ-დებიან ერთმანეთს, მაგრამ 1971 წელს დროებით შერიგდნენ და იმავე წლის ბოლოს სამუდამოდ გაიყარნენ. მათ ჰყავდათ ორი შვილი. იმავე წელს მაკქუინმა ცოლად შეირთო მსახიობი ალი მაკგროუ, მაგრამ მათი ქორწინება ხანმოკლე აღმოჩნდა. ისინი 1973 წელს დაშორდნენ, თუმცა მეგობრებად დარჩნენ მაკქუინის სიცოცხლის ბოლომდე.

მაკქუინი ისევ ბევრს მონაწილეობდა რბოლებში. „წარსულს ჩაბარდა ის დრო, — ამბობდა იგი, — როცა ამით ჩემი თავის გამოცდა მსურდა. ახლა ამას იმიტომ ვაყე-თებ, რომ სიამოვნება მივიღო“.

როგორც ზევით აღვნიშნე, მაკქუინის მძიმე ბავშვობა და ყრმობა ჰქონდა და ალბათ ესეც იყო მიზეზი იმისა, რომ იგი ძალიან ბევრ დროსა და ფულს უპატრონო ბავშვებს ახარჯავდა და ყველანაირად ეხმარებოდა მათ.

მას არ უყვარდა, როცა ვინმე მის პირად ცხოვრებაში ურევდა ხელს. იგი ერთხელ ძალიან აღაშფოთა „ლაიფის“ რეპორტიორის ტ. ტომპსონის უტაქტო შეკითხვებმა. მან რედაქტორს შემცველი მოსთხოვა. შემცვე-ლელი, რა თქმა უნდა, გამოგზავნეს (თვითონ ჟურნალის განყოფილების უფროსი ჟონ ფრუკი), მაგრამ, რამდენიმე დღის განმავლო-ბაში გაბრაზებული მაკქუინი ახლოს არ იკა-რებდა მას არც კეიპ-კოდში და არც ლოს-ანჯელესში. ბოლოს და ბოლოს, ფრუკი ხელ-ცარიელი დაბრუნდა უკან.

სამიწლიოში გამოცემულ თითქმის ყვე-ლა ნაშრომში, წიგნსა თუ სტატიაში, რო-მელიც კინოდეტექტივს ეხება, ამ ჟანრის ერთ-ერთ ყველაზე ბრწყინვალე მაგალითად მოყვანილია ინგლისელი პიტერ იეტსის ამე-რიკაში გადაღებული ფილმი „ბულიტი“ (1968 წ.). ეს ფილმი ერთ-ერთი ყველაზე შემოსავლიანი იყო მსოფლიო კინემატო-გრაფში. კინოდეტექტივმა, რომელიც იქამ-დე მაინც მეორეხარისხოვან და გასართობ ჟანრად ითვლებოდა (თუმცა ამ პოპულარ-ულ ჟანრში მუშაობდნენ ა. ჰიჯკოკი, ფ. ლანგი, ჯ. ჰიუსტონი, ო. უელსი და სხვ.), „ბულიტი“ შემდეგ გადაინაცვლა მაღალი რანგის სერიოზულ ხელოვნებაში პოლიტი-კური აქტუალურობისათვის და სიმძაფრი-სათვის. სურათმა ეკრანებზე გამოსვლის-თანავე დიდი რეზონანსი გამოიწვია. 1969

სტივ მაკქუინი როდოზე





მაკუთინი და ალი მაკროუ

წელს მან მიიღო „ოსკარი“ მონტაგისათვის. მას მიეძღვნა მრავალი სტატია, გამოკვლევა და ა. შ. მაკუთინი დასახელებული იყო 1969 წლის მსოფლიოს ყველაზე პოპულარულ მსახიობად.

ფილმის წარმატება განაპირობა ადამიანურმა და მამაცმა პოლიციის ოფიცერმა სტივ მაკუთინის შესრულებით.

იგი თამაშობს სან-ფრანცისკოს პოლიციის ლეიტენანტს ფრენკ ბულიტს. მსახიობი მას გვიხატავს არა როგორც სუპერმენს, გაცხსხვავებით სხვა კინოგამომჩიებლებისაგან (რომელთაც ხშირად ანსახიერებდნენ როჯერ მური, სტეის კიჩი და კლინტ ისტუდი), არამედ ჩვეულებრივ პოლიციის ოფიცერს. არაფრით რომ არ განსხვავდება არამც თუ თავისი კოლეგებისაგან, ჩვეულებრივ „მოკვდათავანაც“ კი. ეს არის ჭკვიანი და მუდმივი დაძაბულობისაგან დაღლილი ადამიანი, რომელიც აკეთებს თავის ძნელ, მაგრამ აუცილებელ სამუშაოს, ხვდება თავის საყვარელ ქალს (მსახიობი ე. ბისე) თავის სახლში ან სადმე რესტორანში. უფროსთან საუბარში, ბანდიტებთან შეტაკებასა თუ სენატორთან შეხლა-შემოხლის დროს ჩვენ ვხედავთ ფრენკ ბულიტის ნამდვილ სახეს — ადამიანს, რომელიც გრძნობს თავის სამსახურობრივ და მოქალაქის მოვალეობას თავისი სინდისის წინაშე. ბულიტი თვითნებურად იწყებს მოკლულ ან იწყებ-განვსტერის საქმის გამოძიებას, თუმცა უფროსობა, და მათში ყველაზე მეტად სენატორი (მსახიობი რ. ვოგანი) დაინტერესებულია, რომ ნამდვილი ბოროტმოკმედები, რომელთაც დანაშაულებრივი კავშირი აქვთ ოფიციალურ წრეებთან და სა-

სამართლოსთან, არ გამოვლინდნენ. იწყება მთავარი პერიპეტეიები, რომლის დროსაც ბულიტი დამნაშავეების დასაჭერად მთივე ხერხებს იყენებს. ფილმში პოლიციელი ერთდროულად გამოყვანილია როგორც მღვარი და როგორც დევნილი. მაკუთინის გმირი ხანდახან იძულებულია დაარღვიოს კანონი, მიმართოს ისეთ დაუშვებელ წესებს, რომლის წინააღმდეგაც თვითონ იბრძვის.

ფინალში, აეროპორტში სისხლისმღვრელი შეტაკების შემდეგ, დაქანცული ბულიტი ბრუნდება სახლში, შვევა საბაზანოში, იარაღს მოიხსნის, ხელეხს დაიბანს და სარკეში საკუთარ თავს შიანჩრდება. იქ დაინახავს დაღლილ და ნებისყოფაგაცილი კაცის სახეს, რომელმაც თავისი ვალი ბოლომდე კი შეასრულა, მაგრამ მას არ შესწევს ძალა, რომ ბოროტება მთლიანად დასაჯოს, რადგან მთავარი შამოძრავებელი ძალა, მთავარი ბოროტმოკმედნი დაუსჯელნი რჩებიან, რაც კიდევ უფრო მამფრ აქტუალურობას ანიჭებს ფილმის იდეას და ხაზს უსვამს დღევანდელობას.

მაკუთინის ბულიტი — განუწყვეტელი შოძრაობა და დინამიკა. მისი კატისებრი გრაცია, ბუნებრივი თამაში და აქტიურული ნიჭი მჭიდროდ არის დაკავშირებული მის სპორტულ მონაცემებთან. სტივ მაკუთინმა გამოიყენა ტომის კროუნის ხასიათის ელემენტები და ეკრანული „მაგარი“ ბიჭების თვისებები და ამ სინთეზმა მოგვცა პროგრესულად მოაზროვნე ამერიკელი პოლიციელის პორტრეტი. ჩემი აზრით, შინაგანი ტემპერამენტით მაკუთინი ძალიან წააგავს ფრანგების სათაყვანო კერპს ჟან გაბენს. კრიტიკულ სიტუაციაში ორივე, როგორც დაყოვნებული ნიჭმედების ბომბი, მთელი სიძლიერით ფეთქდება.

„ნიუ-იორკ თაიმსის“ კინომომომხილველი რენატა ადლერი ასე წერდა ბულიტის შესახებ: „მაკუთინი ამ გმირს ანიჭებს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ განსაკუთრებულ დახვეწილობას და თავდაჭერას — იგი ნაკლებად დაძაბულია, ვიდრე ბოგარტი, ნაკლებად დაბნეულია, ვიდრე მასტროიანი, მაგრამ ამავე დროს, ორივესგან აქვს რაღაც“. ჟურნალ-გაზეთები ისევ აღარებდნენ მას ჰამფრი ბოგარტსა და წარსულის სხვა მსახიობებს. ისინი წერდნენ, რომ კინოვიზირის კულტი ამერიკელ მაყურებელში ისევ აღდგა, რაზეც მაკუთინი ამბობდა: „მე ნამდ-

ვილად არა მგონია, რომ კინოგმირების კულტი ისე აღდგა. დღევანდელი კინომაყურებელი ძალიან გამოცდილი და გაწაფულია, რომ ყველანაირი გმირი მიიღოს! მათ შეიძლება ჰყავდეთ ვინმე გამორჩეული, მაგრამ რა თქმა უნდა, არა გმირი“.

ფილმს ძალიან დიდი წარმატება ჰქონდა მთელ მსოფლიოში. ეს გასაგებიცაა. ოცდაათწლიანი ვაკუუმის შემდეგ კვლავ გამოჩნდა ახალი ტიპის მეამბოხე და არატრადიციული გმირი.

სამი წლის შემდეგ „ბულიტის“ წარმატება არანაკლები ტრიუმფით გაიმეორა უილიამ ფრიდკინმა თავის პოლიციურ სურათში „ფრანგი შეკავშირე“. თუმცა ფილმმა სუთი „ოსკარი“ მიიღო და მას ძალიან დიდ წარმატება ჰქონდა. სავსებით სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ „მეკავშირე“ დაიწყო არამარტელში (ფილმის მოქმედება საფრანგეთში იწყება), არამედ ლეიტენანტ ფრენკ ბულიტის მანქანაში! ფილმის მთავარი როლის შემსრულებელი, ცნობილი ჯინ ჰეკმანი კარგა ხნის განმავლობაში დაკვირვებით სწავლობდა მაკქუინის გმირს და ეს გაკვეთილი დაეხმარა მას პოლიციელ დოლის სახის შექმნაში.

70-იან წლებში სტივ მაკქუინი ისე ხშირად აღარ მონაწილეობდა ფილმებში. ის იმ დროისთვის ითვლებოდა ცნობილ ბიზნესმენად, რომელსაც ჰქონდა საკუთარი კინოსტუდია, იღებდა ზღაპრულ ჰონორარებს. ჰქონდა მსოფლიო „კინოვარსკვლავის“ სტატუსი, მაგრამ მან შეინარჩუნა თავისი ახალგაზრდობის დროინდელი მეამბოხის სახე. მაკქუინი არასოდეს არ აკუთვნებდა თავს პოლივედელ „ვარსკვლავებს“, ყოველთვის გაუბრბოდა მათ, შორს იდგა მათგან, რადგან მათი ყოფა ეფემერულად და ფუჭად მიაჩნ-

და, ცდილობდა, რომ ნამდვილი ცხოვრებით ეცხოვრა. ის მთლიანად „იხარჩებოდა“ ფილმებში და ავტორბოლაში.

1972 წელს ცნობილმა რეჟისორმა სემ პეკინჰამმა მაკქუინი და მისი მეუღლე ალი მაკგროუ გადაიღო სურათში „გაქცევა“. ეს არის კარგად აწყობილი განგსტერული ფილმი, სადაც უხვადაა დევნა, ჩხუბი და სროლა. შეიარაღებული მარცვსაათვის ციხეში მჯდომ დოკ მაკკოის (მას დამაჯერებლად თამაშობს მაკქუინი), უარს ეუბნებიან ამინისტის ძალით განთავისუფლებაზე. იგი თავისი მომხიბლავი მეუღლის (ა. მაკგროუ) შუამავლობით კანონიერი განთავისუფლების საფასურად თანხმდება ერთი გავლენიანი პირის (მსახ. ბენ ჯონსონი) წინადადებაზე. გაძარცვის მისი ძმის ბანკი (ბანკში დანჯლისია). მაგრამ როცა იგი შეასრულებს დანაპირებს, აღმოჩნდება, რომ თვით მას უპირებენ საყვარელი ქალის წართმევას და უფრო მეტიც — თავიდან მოკლვას, როგორც არასასურველი მოწმის!

მაკკოი იძულებული ხდება, რომ ძალადობას ძალადობით უპასუხოს და იგი განგსტერებს ომს უტყავდეს. მთელი ფილმის განმავლობაში მაყურებელი ყურადღებით და, რაც მთავარია, თანაგრძნობით ადევნებს თვალყურს მაკკოისა და მისი მეუღლის ფათერაკებს. ორივე წარმოგვიდგება უსამართლოდ დევნილ გმირებად, ერთად ყოფნისა, საკუთარი სიცოცხლისა და აგრეთვე ნაძარცვის დასაცავად (!) აღძვინების მოკვლა რომ უხდებათ.

1973 წელს ამერიკაში გამოხსულმა ფრანკლინ შაფერის ახალმა ტრელომ „ფრანკამ“ არანაკლები აქიოტაჟი გამოიწვია, ვიდრე იგივე „ბულიტმა“. ფილმი ეყრდნობა ყოფილი ფრანგი კატორღელის ანრი შარიერის ამსვე სახელწოდების ავტობიოგრაფიულ წიგნს: 1931 წელს 25 წლის შარიერი გაასამართლეს მკვლელობისათვის, რომელიც მას არ ჩაუდენია და ტუსალების ჯგუფთან ერთად გაგზავნეს ოკეანის გაღმა საფრანკეთის კოლონია გვიანაში. როგორც წესი, იქიდან არავინ ბრუნდებოდა და არც გაქცეულა, მაგრამ ეს კაცი შეიდგურ უშედეგოდ ეცადა გაქცევას! მას, როგორც „გამოუსწორებელს“, დაასახლებენ ე. წ. „ეშმაკის კუნძულზე“, საიდანაც მართლა არასოდეს არავინ გაქცეულა! არავინ — მარიერის გარდა!

სტივ მაკქუინი ფილმში „ბულიტი“





სტივ მაკქუინი ფილმში „ფარვანა“

ამ კაცმა შესძლო თავის დაღწევა შერვე მცდელობაზე! იგი წარმოუდგენელი რისკითა და გამჭირახობით გაჰყვა გაშლილ ოკეანეში მოქცევის მეშვიდე ტალღას, ვეება კლდეების მახიდან თავი დააღწია ერთმანეთზე გადაბმული ქოქოსის კაკლებით სავსე ტომრების საშუალებით. ასეთი იყო ამ გასაოცარი ადამიანის თავგადასავალი.

ეს წიგნი არის არა მარტო საოცრად საინტერესოდ აღწერილი უმძაფრესი თავგადასავალი, არამედ ხობტაე, ძიშნი ადამიანის თავისუფლებისმოყვარე სულისა.

ფილმში თითქმის დოკუმენტურად არის აღწერილი კოლონიის ყოველდღიური საშინელებანი: სიკვდილით დასჯა, ავადმყოფობა, დამკირება... ტუსალების ჭრელ ფონზე მკვეთრად გამოირჩევა „ფარვანა“ (ასე მას მკერდზე ამოსვირინგებული თავისუფლების ამ სიმბოლოს გულისათვის ეძახდნენ). აი, ამ უდიდესი გამბედაობისა და შეუპოვარი ხასიათის მქონე კაცის როლი ითამაშა სტივ მაკქუინმა. მან მსოფლიოს ყველა დიდი მსახიობისათვის შესაშური ოსტატობითა და დამაჯერებლობით „ფარვანას“ ამაყი სულის დამალულ კეთხე-კუნჭულში ჩაგვახედა. ფილმში მის ერთგულ ამხანაგს, ყალბი ფულის მჭრელ ლუი დეგას (რომელიც აფინანსებს მის ვაქცევას), თამაშობს დასტინ ჰოფმანი და ეს ორი უნიჭიერესი მსახიობი ბრწყინვალე დუეტს ქმნის.

აი, რამოდენიმე მაგალითი იმ გამოძახილისა, სურათის ეკრანზე გამოსვლისთანავე რომ ჰქონდა:

„ეს ისეთი ფილმია, რომელსაც პოლიველი მეტს ველარასოდეს ვერ გააკეთებს!“ — „ნიუ იორკ თაიში“ (მხედველობაში აქვთ ციხისა და კატორღის თემაზე წეკმნილი ფილმები).

„...მაკქუინი ბრწყინავს. ჰოფმანი და მაკქუინი ორივე ერთად შესანიშნავია!“ („სიეტლ პოსტ-ინტელიჯენსერია“).

„...მაღალი რანგის სურათი! მაკქუინისთვის კარიერის ზენიტში!“ („დალას თაინს პერალდი“).

„...მაკქუინი თავისი თამაშით „ოსკარს“ მძახებრებს!“ („ლოს-ანჯელეს თაიში“).

კარგი რეცენზიების გარდა მაკქუინს არავითარი ჯილდო არ მიუღია.

სტივ მაკქუინს გარდასახვის საოცარი უნარი გააჩნია. ეს ნათლად გამოჩნდა იმ ეპიზოდში, როცა კარცერში ხუთწლიანი ჯდომის შემდეგ, რომლის პინდარნიც მხოლოდ სხვადასხვა სახის ხოჭოები და მწერები იყვნენ, სადაც დარაჯის გარდა ვერც მზის სხივს და ვერც ადამიანს ვერ ხედავდა, ის გამოდის ციხის ეზოში, ფეხებს უცნაურად მიათრევს, თმები სულ გათეთრებულია კბილები სულ დაუღუპა. ძნელი დასაჯერებელია, რომ ეს გარეგნულად დაბეჩავებული ადამიანი მამაცი და მტკიცე „ფარვანაა“. მაგრამ ვერც ბედმა და ვერც კარცერმა ვერ გატეხა, ვერ აღმოფხვრა მასში სიცოცხლისადმი სიყვარული! „ფარვანას“ თვალეში, როცა მზეს შეეჩვევიან, ისევ აკიაფდება ნაცნობი ჩაუქრობელი ცეცხლი! ის შინაგანად არ შეცვლილა, მისი ნებისყოფა ურყევი! როგორც ზევით აღვნიშნე, ის ასარულეებს კიდევაც თავის წადილს: უსასრულო ოკეანის ტალღები არწევენ ტომრებზე გულალმა მწოლიარე კაცს და ის მთელი ძალით ყვირის, უყვირის მათ, ვინც ახალგაზრდობის წლები ასე უსასრულოდ, სამუდამოდ წაართვა და დაუჩვრია: „ნაძირალებო! მე ჯერ კიდევ ცოცხალი ვარ!“

1974 წელს „უორნერ ბრანერსმა“ გამოუშვა ახალი ფილმი „ჯოჯოხეთი ცისქვეშეთში“, რომელმაც სტუდიას 50 მლნ. დოლარი მოუტანა. ეს ფილმი ე. წ. „ფილმ-კატასტროფის“ ჟანრისაა, რომელიც გათვალისწინებულია მასობრივ მაყურებელზე, მოთხოვს სპეციალურ გადაღებას და კოლოსალურ ხარჯებს.

პირველი ასეთი ფილმი, რომელმაც ძალიან დიდი შემოსავალი მოუტანა კინომწარმოებლებს, იყო „პოსეიდონის თავგადასავალი“. ხოლო ორი წლის შემდეგ გამოჩნდა „ჯოჯოხეთი ცისქვეშეთში“.

ფილმის შინაარსი მოკლედ ასეთია: ადამიანთა დაუდევრობის და სიხარბის გამო ხანძრის შედეგად იღუპება 138 სართულიანი კოლოსალური ცათამბჯენი სან-ფრანცისკოში.



ხანძრის სცენები ძალიან შთაბეჭდავად და რეალისტურად არის გადაწყვეტილი პროდიუსერ-რეჟისორ ირვინ ალენისა და რეჟისორ ჯონ გულერმანის მიერ. ასეთი ტიპის ფილმებს უფრო დიდი აუდიტორია რომ ჰყავდეს, მისი შემქმნელები, როგორც წესი, იწვევენ „ვარსკვლავებს“, „ჯოჯოხეთი ცისქვეშეთშიც“ არ იყო გამონაკლისი: უილიამ პოლდენი, ფიო დანაუეი, რომბერტ ვაგნერი, რომბერტ ვოგანი, ფრედ ასტერი... მთავარ როლებზე მიწვეული იყვნენ სტივ მაკქუინი და პოლ ნიუმენი. იმ დროისათვის ორივე ისეთი პოპულარობით სარგებლობდა, რომ დიდხანს ვერ გადაწყვიტათ, რომელი რომელ როლს შეასრულებდა. ბოლოს ნიუმენს შეხვდა შენობის არქიტექტორის, ხოლო მაკქუინს — სახანძრო რაზმის უფროსის როლი. ტიტრებში მათი გვარების დაწერის საკითხი შემდეგნაირად გადაწყდა: პოლ ნიუმენის სახელი პირველი იყო ვერტიკალურად და მაკქუინისა — ჰორიზონტალურად.

ამ სურათის შემდეგ მაკქუინი სამჯერ გამოჩნდა ეკრანზე. 1977 წელს შედგ მსახიობ ბიბი ანდერსონთან ერთად „ადაშიანების მტრებში“ და ორჯერ 1980 წელს ფილმებში „მონადირე“ და „ტომ ჰორნის“. ორივე ნამუშევარში ის თამაშობდა რეალურად არსებულ პიროვნებებს. „მონადირეში“ მან კერძო დეტექტივი რალფ ტორსონი განასახიერა.

„ტომ ჰორნის“ მოქმედება ხდება 1903 წელს ამერიკის ველურ დასავლეთში. ერთ-ერთ უქანასკნელ „მოპიკანს“ კოვბოი ტომ ჰორნს მდიდარი ფერმერები იქირავებენ ბანდიტებისაგან თავისი ავლადილების დასაცავად. (ფილმს დაახლოებით ისეთი სიუჟეტი ჰქონდა, როგორც 20 წლის წინ გადაღებულ „შესანიშნავ შვიდეულს“, მხოლოდ შევიდა კაცის სამუშაოს აქ 50 წლის სტივ მაკქუინის უშიშარი და თავისი საქმის უბადლო მცოდნე გმირი ასრულებდა).

ფილმის რეჟისორია უილიამ უიარდი, პროდიუსერი კი მაკქუინი. აი, რას წერდა ფრანგი ფრანსუა ფორესტერი „ტომ ჰორნის“ შესახებ: „...შესაძლოა ეს უქანასკნელი ლირიული ვესტერნია კინოს ისტორიაში... სტივ მაკქუინმა თითქოს ითამაშა თავისი ცხოვრებიდან აღებული როლი... გმირი, რომელიც არც ზედმეტს ლაპარაკობს და არც არაფერს უშინდება“.

კრიტიკოსები წერდნენ, რომ ფილმის მართო მაკქუინის გულისთვის ღირსო.

სტივ მაკქუინი ისევ და ისევ მონაწილეობდა რბოლაში, კითხულობდა ჰენრი კისინჯერის მემუარებს და როცა ხანში შევიდა, თვითმფრინავებით დაინტერესდა და მისი ნაწილების შეგროვებას მიჰყო ხელი. ამ საქმეზე ისე გაიტაცა, რომ რამდენიმე ღამე ანგარშიაც კი გაათენა.

მაკქუინი, პოლიუდის საზომებით, ყოველთვის არაატიპური „ვარსკვლავად“ ითვლებოდა, როგორც ეკრანზე, ისევე ცხოვრებაში მისთვის აქტიური მოქმედება იყო მთავარი. ის სულ ახლის ძიებაში იყო. „როცა ახალ როლზე ვმუშაობ, სულ ჩემ გმირში ვითქვიფებიო“, — ამბობდა მსახიობი. ბოლო წლებში, მარლონ ბრანდოს გავლენით, იგი აქტიურად მონაწილეობდა ინდიელთა უფლებების დაცვის მოძრაობაში.

იგი ძალიან ბევრ ლულს სვამდა და დღეში თითქმის 60 ლერ სიგარეტს ეწეოდა, რამაც ფილტვების კიბოთი დააავადა კიდეც.

თავის ავადმყოფობას, ვიდრე შეეძლო, არავის არ უმხელდა — არც ნათესავებს, არც თავის ახალგაზრდა მეუღლეს — 25 წლის ბარბარა შინტს და არც მეგობრებს.

თავის ავადმყოფობაზე უბრალოდ ლაპარაკობდა: „ვიცი, რომ უნდა მოგვკვდეს, მაგრამ მინდა შევიგრძნო სულის სიღიადე. ვისაც ვუყვარვარ, ყველას ვთხოვ, რომ ჩემთვის ილოცონ და სწამდეთ ჩემი!“.

სიცოცხლის ბოლო თვეებში თითქმის ყოველდღე სხვადასხვა ეკლესიებში დადიოდა და ლოცულობდა. ჯერ კიდევ ჰქონდა გადარჩენის იმედი, მაგრამ მისი ჯანმრთელობა დღითიდღე უარესდებოდა. ერთხელ, მგზავრობისას, ტკივილმა იმდენად შეაწუხა, რომ მისი გულისათვის თვითმფრინავი ლოს-ანჯელესის აეროპორტში დასვეს. მოგვიანებით, ნოემბრის დასაწყისში მოათავსეს მექსიკის ქალაქ ხუარესის ონკოლოგიურ ცენტრში — სანტა-როზაში, მაგრამ მკურნალობას უკვე აზრი აღარ ჰქონდა. 1980 წლის შეიდ ნოემბერს, მაკქუინი გარდაიცვალა. ის ვერ მოესწრო თავისი მესამე შვილის (ვაისი) დაბადებას.

სტივ მაკქუინის სიკვდილის ამბავი მაშინვე მოედო მთელ მსოფლიოს.

როგორც პრესა წერდა, მან წარუშლელ კვალი დატოვა მსოფლიო კინემატოგრაფში.

# დრამატული კონფლიქტი კლასიციზმურსა და რომანტიკულ ოპერაში

ქეთევან ბაქრაძე

კონფლიქტურობა — მუსიკალურ-სცენური ნაწარმოების ძირითადი თვისებაა. იგი მის დრამატურგიულ საფუძველს წარმოადგენს და განსაზღვრავს ნაწარმოების კონცეფციას, მხატვრული სახეების ბუნებას, გამომსახველობითი საშუალებების თავისებურებებს, მოქმედებს ოპერის ინტონაციურ მხარეზე და კომპოზიციურ სტრუქტურაზე.

კონფლიქტის ბუნების შესწავლით წარსულის მრავალი ფილოსოფოსი და დრამის თეორეტიკოსი იყო დაინტერესებული (არისტოტელე, ლესინგი, შილერი და სხვა), მაგრამ ყველაზე ღრმად მისი არსი შეიგნო ჰეგელმა, რომელმაც თავისი დროისათვის შექმნა დრამატული ხელოვნების ყველაზე ლოგიკური და მწყობრი სისტემა. ჰეგელამვე კონფლიქტის საკითხების დამუშავება იფარგლებოდა მხოლოდ ცალკეული კოლიზიების (ანტაგონისტური სიტუაციების) აღწერით. ჰეგელმა კი კონფლიქტი განსაზღვრა, როგორც დრამატული მოქმედების საფუძველი. „მოქმედება... შეიცავს აქციას, რეაქციას და მათი დაპირისპირების შედეგს“ — წერს ჰეგელი<sup>1</sup>. ს. ვლადიმროვის სამართლიანი შენიშვნით: „დრამის არსის განსაზღვრა მხოლოდ ჰეგელის ესთეტიკაში ამაღლდა დრამატული კონფლიქტის ცნებამდე.“<sup>2</sup>

კონფლიქტის საკითხების დამუშავებისას ჰეგელი, პირველ რიგში, თეატრალურ დრამატურგიას ემყარებოდა. მაგრამ მისი დასკვნები საკვებით მართებულია ოპერისთვისაც, რომელიც გენეტიკურად ყოველთვის

მჭიდროდ იყო დაკავშირებული თეატრის მხატვრულ სისტემასთან, თუმცა დრამატურგიულ პრინციპებს საკუთარი ხერხებით წყვეტდა.

ჰეგელმა დაადგინა კონფლიქტის სათავეები. მან გამოჰყო კონფლიქტის ორი ძირითადი ფორმა — „გარეგანი“ კონფლიქტი. რომელიც მოქმედ პირთა დაპირისპირებას ემყარება და „შინაგანი“, სადაც მახვილი გადატანილია გმირის სულიერ სამყაროზე, მისი ბუნების წინააღმდეგობრივი მხარეების შეჯახებაზე. ჰეგელის კლასიფიკაციის გამძლეობას დრამატული და მუსიკალური თეატრის მთელი ისტორია ადასტურებს.

წინამდებარე წერილში განვიხილავთ დრამატული კონფლიქტის თავისებურებებს კლასიციზტურ და რომანტიკულ ოპერაში, სადაც ცხადად იგრძნობა დრამის პრინციპების შეღწევა. მხატვრული კრიტერიუმების ერთიანობა განსაკუთრებით ნათლად კლასიციზმის ეპოქაში გამოვლინდა.

კლასიციზმი რთული, მრავალწახნაგოვანი მიმდინარეობაა. ორი საუკუნის მანძილზე მან საგრძნობი ევოლუცია განიცადა. გოეთეს და შილერის შემოქმედება უკვე სულ სხვა ნიადაგზეა აღმოცენებული, ვიდრე XVII საუკუნის ფრანგი დრამატურგების ნაწარმოებები. უზარმაზარი სხვაობაა კორნელის ნებისყოფიან, მიზანდასახულ პერსონაჟებსა და შილერის მეოცნებე, იდეალისტ გმირებს შორის. თუ პირველნი პირად ბედნიერებას სწირავენ სახელმწიფოებრივსა და ზნეობრივ





ინტერესებს, მეორენი ტრაგიკულად ეწირებთან ძალმომრეობასა და სისასტიკეს.

კონფლიქტის ამ ფორმებმა გამოხატულება ჰპოვეს XVII საუკუნის საოპერო ხელოვნებაში, სახელდობრ, გლიუკის მუსიკალურ დრამებში, რომლებიც გამოხატავენ კლასიციკლური ტრაგედიის ესთეტიკას, მის დრამატურგიულ პრინციპებს.

კლასიციკლური ტრაგედიაში წამყვანია პიროვნების საზოგადოებასთან დამოკიდებულების თემა. პერსონაჟების მოქმედებას განსაზღვრავენ საზოგადოების ზნეობრივი ნორმები (თითოეული გარკვეული ეთიკური ცნების მატარებელია). კორნელის და განსაკუთრებით რასინის ტრაგედიების გმირები — სიდი, ჰორაციუსი, ნიკომედე, იფიგენია, ანდრომაქე — მორალური სიმტკიცით გამოირჩევიან და მაღალზნეობრივ იდეალებს ამკვიდრებენ. „სიკეთისა და ბოროტების“ მარადიული ბრძოლა კლასიციკლურ ტრაგედიაში მეტწილად ზნეობრივისა და უზნეობის შეჯახების ფორმას იღებს.

კლასიციკლური თეატრში ამ ანტიოფსხს გარკვეული თავისებურებები ახასიათებს, რაც განპირობებულია ეპოქის ესთეტიკით. როგორც ცნობილია, კლასიციკლურ მსოფლშეგორძნებას საფუძვლად უდევს საზოგადოების ერთიანობის, მთლიანობის და საყოველთაო ჰარმონიის იდეა. აქ ბოროტება და მანკიერება განიხლება როგორც გადაზარა იდეალური ჰარმონიიდან. სწორედ ეს იდეა განსაზღვრავს დრამატული კონფლიქტის არსსა და მხატვრული სახეების შექმნის მეთოდებს. კლასიციკლურ დრამატურგიაში მახვილი გადატანილია ადამიანის სათნოების და მორალური სიწმინდის განდიდებაზე, კონტრმოქმედი ძალების ძირითადი დანიშნულებაც დადებითი გმირების კეთილშობილების ხაზგასმაში მდგომარეობს: უარყოფით პერსონაჟებთან კონტრასტული დაპირისპირება უფრო ნათლად წარმოაჩენს მთავარი გმირების კეთილშობილებას, ზნეობრივ ღირსებებს.

ამ მისწრაფებებმა ყველაზე სრულყოფილი გამოხატულება ჰპოვეს კლასიციკლური თეატრის უმთავრეს კონფლიქტში — ბრძოლაში მოვალეობასა და გრძნობას შორის. XVII—XVIII საუკუნეების დრამატულ და საოპერო ხელოვნებაში არსებობდა ამ კონფლიქტის რამდენიმე სახეობა, რომელიც

სხვადასხვა რაკურსით წარმოგვიდგენს პიროვნების საზოგადოებასთან დამოკიდებულების პრობლემას. მისი ერთ-ერთი ფორმა ემყარება კეთილშობილი გმირების და დესპოტების, ტირანების დაპირისპირებას. ამგვარ კონფლიქტზე აღმოცენებული ტრაგედიის კლასიკური ნიმუში რასინის „ანდრომაქე“, რომელშიც ხაზგასმულია XVII საუკუნის კლასიციკლური ხელოვნების მთავარი იდეა — მაღალი ზნეობრივი პრინციპების დამკვიდრება პირადული ეგოისტიური გრძნობების დათრგუნვით.

„ანდრომაქეს“ გმირები ძლიერი ნებისყოფის, მძაფრი ვნებების ადამიანები არიან, ერთის მხრივ, ანდრომაქე, რომელიც მთელ თავის ცხოვრებას მაღალ მორალურ პრინციპებს უქვემდებარებს, მეორეს მხრივ კი, თვითნება და უპრინციპო მშართველი, დესპოტი პიროსი. ამ პერსონაჟების დაპირისპირებაზე აგებული რასინის ტრაგედიის კონფლიქტი.

ყოველი გმირი მკაფიოდ გამოკვეთილი ერთი გარკვეული გრძნობის მატარებელია. დრამატურგი შეგნებულად ამხვილებს მათი ხასიათის წამყვან თვისებას, რომელიც მის დანარჩენ მხარეებს ჩრდილავს და განსაზღვრავს სახის ძირითად არსს. სახეების შექმნის ამ პრინციპმა კლასიციკლურ თეატრში წამყვანი მნიშვნელობა შეიძინა. ამრიგად, პერსონაჟების კონფლიქტი გარკვეული იდეებისა და პრინციპების მატარებელი გმირების შეჯახებაში გადაიხარდა.

კეთილშობილი, სათნო გმირების და ტირანების ამგვარი დაპირისპირება ხშირად გვხვდება კლასიციკლურ მუსიკალურ თეატრშიც. იგი საფუძვლად უდევს იტალიურ „ოპერა სერიას“ მრავალრიცხოვან ლიბრეტოებს (მათ შორის მეტასტაზიოს ლიბრეტოებს), სადაც პერსონაჟების მუსიკალური დახასიათება აიგება კლასიციზმის მიერ გამოუმუშავებულ განზოგადებისა და ტიპიზაციის კანონების მიხედვით. იგი დაფუძნებულია ტიპიზირებულ ინტონაციურ საქცეპებზე, რომლებსაც გარკვეული აზრობრივი და ემოციური დატვირთვა აქვთ.

მოვალეობასა და გრძნობას შორის კონფლიქტის მეორე სახეობა, რომელმაც ასევე ფართო გამოხატულება ჰპოვა კლასიციკლურ დრამატურგიაში, იყო ადამიანისა და ბედისწერის დაპირისპირება. აქაც იგრძნობა მსგავ-



სება ანტიკურ დრამასთან, სადაც გმირებს ხშირად უნდებოდათ ზებუნებრივ ძალებთან შექიღბა.

ყოველივე ამან გამოხატულება ჰპოვა XVIII საუკუნის მუსიკალურ თეატრში, სახელდობრ, ფრანგულ ლირიკულ ტრაგედიაში, სადაც ამ ძალებმა ფურიების, დემონებისა და სხვა ფანტასტიკური არსებების სახე მიიღო. ასეთი ტიპის თეატრალურ-დრამატული კონფლიქტის ყველაზე სრულყოფილი მაგალითი მოცემულია გლიუკის შემოქმედებაში („ორფეოსი“, „იფიგენია ტავრიდაში“, „არმიდა“). მის რეფორმატორულ ოპერებში ფურიები წარმოადგენენ ბედისწერის სიმბოლოს, ადამიანის მტრული ძალების კრებით სახეს. მაგრამ კლასიციტური დრამა, ანტიკური თეატრის მსგავსად, არ ამახვილებს ყურადღებას ამ ძალების ეთიკურ არსზე და მათ აბსტრაქტულად, უპიროვნო სახით წარმოგვიდგენს. მათთან ბრძოლაში იხსნება დადებითი გმირების საუკეთესო თვისებები, მკვიდრდება ის ზნეობრივი იდეალები, რომლებიც კლასიციზმს უნდებოდა ანტიკური ხანის უდიდესმა ქმნილებებმა.

ფურიებთან ბრძოლაში განდიდებულია სიყვარულის და ერთგულების მაღალი იდეები („ორფეოსი“), ნაჩვენებია განწირული ადამიანის ტრაგიზმი („ალცესტა“), სინდისის ქეჩხით შეპყრობილი პიროვნების დრამა (ორესტე ოპერაში „იფიგენია ტავრიდაში“) და სხვა.

როგორ ხდება დრამატული კონფლიქტის გადაწყვეტა გლიუკის ოპერების ინტონაციურ სფეროში, სადაც მუსიკალური გამომსახველობის ხერხები ყოველთვის განპირობებულია ძირითადი იდეით?

კომპოზიტორი არ ამახვილებს ყურადღებას პერსონაჟების ინდივიდუალურ თვისებებზე. მისთვის მთავარია იმ განზოგადებული გრძნობების ასახვა (სიყვარული, გმირობა, ერთგულება და ა. შ.), რომლებიც გამოხატავენ ნაწარმოების კონცეფციის ცალკეულ მხარეებს. ამიტომ გლიუკი მსგავსი ინტონაციებით ზოგჯერ სრულიად სხვადასხვა პერსონაჟებს ახასიათებს, თუკი ისინი შეპყრობილნი არიან ერთნაირი გრძნობებით. ორფეოსის მუსიკალური პორტრეტი და ტანჯული გმირი ქალების ალცესტას და იფიგენიას სახეები იქმნება ერთმანეთის მსგავსი ხერხებითა და ინტონაციებით, ხოლო ფურიების დახასიათება „ორფეოსში“ და ბედისწე-

რის თემა „ალცესტაში“ აგებულია ერთმანეთის მონათესავე მელოდიურ-რიტმულ საქცევებზე.

გლიუკი თავისი წინამორბედების მსგავსად, იყენებს მუსიკალური თემატიზმის გარკვეულ ტიპებს, რომლებიც XVII—XVIII საუკუნეების საოპერო ხელოვნებაში გამოხატავდნენ ამა თუ იმ თვისებებს და გრძნობებს — გმირობას, მგრძნობელობას, მწუხარებას და ა. შ.“

უარყოფითი პერსონაჟების ეთიკური არსის ნიველირების გამო გლიუკის მუსიკა არ გამოხატავს უარყოფით თვისებებს. ბედისწერის თემას და ფურიების დახასიათებას გლიუკი აგებს ინტონაციურ საქცევებზე, რომლებიც კლასიციტურ ოპერაში უკავშირდებიან გმირულ-ტრაგიკულ სახეებს (მინორული მოხრილობა, აკორდულ ბეგრებზე აგებული მელოდიკა, მკვეთრი, მარშისებური რიტმი და ა. შ.), ხოლო „ტანჯული“ გმირი ქალების მუსიკალური პორტრეტები უახლოვდებიან ლირიკულ საწყისს, „მწუხარების“ ინტონაციურ სფეროს (დაღმავალი მელოდიური შოპრაობა, მინორული კილო, „ჩივილის“ ინტონაციები და ა. შ.).

თემატიზმის ამ ორი ტიპის მკვეთრი დაპირისპირება გლიუკის ოპერებში ქმნის ინტონაციური კონფლიქტის საფუძველს. ორფეოსისა და ფურიების სცენაში ეს კონფლიქტური ინტონაციური სფეროები უპირისპირდებიან ერთმანეთს თეატრალურ-დრამატული დიალოგის ფორმით. მართალია, გლიუკი იყენებს იმ დროის საოპერო პრაქტიკაში ფართოდ დაშვებულ საქცევებს, იგი მაინც აღწევს გამომსახველობის განსაკუთრებულ ძალას ამ ხერხების გამაძრებლის, მათი კონცენტრაციის და, რაც მთავარია, გარკვეულ კონტექსტში, გამოყენების გზით.

კლასიციტური დრამატურგიაში ბრძოლა მოვალეობასა და გრძნობას შორის შინაგანი კონფლიქტის ფორმითაც გამოვლინდა. ასეთ შემთხვევაში კონფლიქტი გადატანილია გმირის სულიერ სფეროში, სადაც ურთიერთგამომრიცხავი საწყისების შეჯახება ხდება.

ადამიანის ინტერესები მის მოქალაქეობრივ მოვალეობას უპირისპირდება. ასეთი ტიპის კონფლიქტი ხშირად გვხვდება XVII—XVIII საუკუნეების ფრანგულსა და ესპანურ ტრაგედიაში, XVIII საუკუნეში ამის ეტალონად მიჩნეული იყო მეტასტაზიოსა და



კინოს ლიბრეტოები. ორი საუკუნის მანძილზე შინაგანი ბრძოლა მოვალეობასა და გრძნობას შორის წარმოადგენდა კონფლიქტის ყველაზე გავრცელებულ ფორმას. კლასიციტური მსოფლმხედველობის ევოლუციის პროცესში ნაწილობრივ შეიცვალა მისი გააზრებაც. მართალია, მორალური მოვალეობის საბოლოო გამარჯვება კვლავ რჩებოდა აუცილებელ პირობად, მაგრამ ძალთა თანაფარდობა მოქმედების განვითარების მსვლელობაში თანდათან იცვლებოდა.

მაღალი იდეალებით შთაგონებული კორნელის გმირები — სიდი და პირაციუსი მოვალეობის გრძნობას პირადულ ინტერესებზე მაღლა აყენებენ, მაგრამ უკვე რასინის შემოქმედებაში თავად მოვალეობის გრძნობა ერთობ აბსტრაქტულ, გარეგნულ ხასიათს იძენს. დრამატურგს ყურადღება თანდათან გადააქვს ემოციურ სფეროზე — გრძნობები შთანთქავენ მოქალაქეობრივ მისწრაფებებს. ემოცია იქცევა მოქმედების მთავარ წარმმართველ ძალად. ამ ტიპის ტრაგედიის კლასიკური მაგალითია რასინის ერთ-ერთი შედევრი — „ფედრა“, რომელმაც შეამზადა მომდევნო ეპოქის თეატრალური დრამატურგიის მრავალი თავისებურება. ნაწარმოების ცენტრშია ძლიერი ვნებით შეპყრობილი ქალის ტრაგიკული სახე. და თუმცა, ტრაგედიის დასასრულს ფედრა ემორჩილება მორალურ კანონებს, მაგრამ თავის მოვალეობას იგი ასრულებს უდიდესი სულიერი ტანჯვის ფასად.

ფედრას გრძნობები განსაზღვრავენ მთელ ტრაგედიის მსვლელობას, მის მშფოთვარე ატმოსფეროს. დრამატურგი სიყვარულის, ეკვიანობის, სიძულვილის მრავალგვარ ნიუანსებს გვიჩვენებს. რასინმა გაამახვილა ყურადღება პიროვნების შინაგან საწყაროზე, ადამიანის გრძნობებისა და განწყობილებების სფეროზე, რითაც მხატვრული სახის ახლებური გააზრების ნიმუში შექმნა და ნიადაგი მოუზადა რომანტიკულ დრამას. საგულისხმოა სტენდალის სიტყვები: „უყოყმანოდ ვამტკიცებ, რომ რასინი რომანტიკოსი იყო. მან ჭეშმარიტი განცდილობა და გრძნობებით დატვირთა ლუი XIV-ის კარის მარკიზები“.<sup>4</sup>

ანალოგიური ტენდენციები ნათლად გამოვლინდა საოპერო ხელოვნებაშიც. პირველ რიგში, ფრანგულ ლირიკულ ტრაგედიაში, რომელიც ყველაზე ახლოს დგას ფრანგულ კლასიციტურ თეატრთან. საკმარისია და-

ვასახლოთ ლიულის ერთ-ერთი საუკეთესო ოპერა „არმიდა“. (მისი ლიბრეტისტი ფილიპ კინო — რასინის მოწაფე და მიმდევარი იყო). „არმიდაში“, კლასიციტური ესთეტიკის კანონების თანახმად, მოვალეობის გრძნობა იმარჯვებს, მაგრამ ოპერის ყველაზე მნიშვნელოვანი სცენების საფუძველი — სიყვარულია. საოპერო სცენაზე რასინის გმირი ქალების მსგავსად, მოქმედებს ბოძოქარი გრძნობებით შეპყრობილი პიროვნება. საინტერესოა, რომ თითქმის ასი წლის შემდეგ ამავე სიუჟეტზე გლიუკამაც შექმნა ოპერა, ლიულის მსგავსად მანაც გაამახვილა ყურადღება არმიდას სულიერ დრამაზე და მთელი ნაწარმოების ცენტრში არმიდას მონოლოგი მოაკცია.

გლიუკის შემოქმედებაში შინაგანი კონფლიქტის ერთ-ერთ ყველაზე ნათელ გამოხატულებას წარმოადგენს აგამემნონის მხატვრული სახე, რომლის შესახებ ავტორი წერდა: „...ეს გმირი მოქცეულია ორ უძლიერეს, ურთიერთსაწინააღმდეგო ძალას — ბუნებასა და რელიგიას შორის. საბოლოოდ ბუნება იმარჯვებს, მაგრამ გმირი ყოყმანობს ღმერთებისადმი ურჩობის გამოკლენამდე“.<sup>5</sup>

აგამემნონის მონოლოგებში ნაჩვენებია გმირის შინაგანი ბრძოლა, ეს ელინდება განსაკუთრებით მაშინ, როცა იგი შეიტყობს, რომ ლაშქრობაში გამარჯვებას მოიპოვებს მხოლოდ საკუთარი ქალიშვილის სიკვდილის ფასად.

ტრაგიზმს ისიც ამძაფრებს, რომ ანტაგონისტიური ძალები, რომელთა შორის მოექცევა აგამემნონი, ზნეობრივად გამართლებულია. XVII საუკუნის ფრანგი დრამატურგებისაგან განსხვავებით, რომლებიც სიყვარულს აღიქვამდნენ, როგორც ძლიერ, მაგრამ დამორგუნავ ვნებას, გლიუკთან სიყვარულიც და მოვალეობაც მაღალი ეთიკური გრძნობებია. სიყვარულის ამგვარი გააზრება აღმოცენდა განმანათლებლების ეპოქაში. განმანათლებლებმა ყურადღება მიიპყრეს პიროვნების უფლებების გაძლიერების ამოცანას, ადამიანის განცდების წარმოსახვას, ისინი კლასიციზმის წინა პერიოდისაგან განსხვავებით, პიროვნებისაგან უკვე აღარ მოითხოვდნენ ბრმა თავგანწირვას, საზოგადოებრივ ინტერესების მორჩილებას.

საინტერესოა, რომ კონფლიქტის უკიდურესი გამწვავების მიუხედავად, აგამემნონის სახე არ კარგავს მთლიანობას. ამ გმირს სამ-



ყაროს ჰარმონიის და საყოველთაო ერთიანობის იდეის შესაბამისად, არ ახსიათებს გაორება.

ავამეშინის მონოლოგებში (არმიდას მონოლოგის მსგავსად) გმირის შინაგანი ბრძოლა წარმოადგენს ემოციურ პროცესს. საქმე გვაქვს სახის ფსიქოლოგიური გააზრების წინამძღვრებთან, ჯერ მხოლოდ წინამძღვრებთან, ვინაიდან მოქმედების გამჟღავნების პროცესში არ ხდება გლუვი გმირის ბუნების შინაგანი განვითარება. კომპოზიტორი ავლენს პერსონაჟის სხვადასხვა თვისებას, მაგრამ მისი ხასიათის არსი უცვლელი რჩება. განცდების სიმძაფრის მიუხედავად გმირთა სახეები სტატუტურია, ისინი ბოლომდე ინარჩუნებს თავიდანვე მოცემულ თვისებებს.

XVIII საუკუნის დასასრულს ავგუსტ შლეგელმა, რომელიც ხელოვნებაში ორ დიდ ეპოქას — ანტიკურსა და რომანტიკულს გამოჰყოფდა, ჩამოაყალიბა თავისი ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი თეზისი: „ანტიკური ხელოვნების და პოეზიის შინაგანი ბუნება პლასტიკურია — წერდა იგი, თანამედროვესი კი — ფერწერული“. შლეგელი გულისხმობდა ანტიკური ხელოვნების (მაგ. ქანდაკების) უნარს ყურადღების კონცენტრაციისა ყველაზე არსებითზე, ძირითადზე. იგივე პრინციპი შეადგენს კლასიციზტური დრამის საფუძველს, რომელიც მრავალრიცხოვანი ცხოვრებისეული მოვლენებიდან გამოჰყოფს მხოლოდ მთავარს, იმას, რაც უშუალოდ ეხება მოქმედებას და ამასთანავე აღმზრდელითი მნიშვნელობაც აქვს.

რომანტიკულ ხელოვნებას ავგუსტ შლეგელმა „ფერწერული“ უწოდა, ამ ცნებაში იგი გულისხმობდა ცხოვრებისეული მოვლენების მრავალმხრივ, დეტალურ ასახვას. რომანტიკოსები ცხოვრებისეულ მოვლენებს ურთიერთკავშირში აღიქვამენ, ამაში ვლინდებოდა მათი მსოფლმხედრობის უნივერსალობა, რომანტიკოსების ყურადღების ცენტრში მოხვედრილი იყო ცხოვრებისეული წინააღმდეგობები. სამყაროს ისინი აღიქვამდნენ მწვავე კონფლიქტების დინამიკაში. მათ რწმენით, რომანტიკული მსოფლმხედველობის თავისებურებებს ყველაზე მკვეთრად დრამატული ენები გამოხატავენ. დრამატული „რომანტიკულის“ სინონიმად იქცევა (პიუგოს „კროველის“ წინასიტყვაობა). კლასიციზმის ეპოქაში დამკვიდრებული საყოველთაო ჰარმონიის, ლოგიკური სიმწყობრი-

სა და ერთიანობის იდეის საპირისპიროდ მანტიკული მსოფლმხედველობის საფუძველს, სინამდვილის კონფლიქტური აღქმა წარმოადგენს.

თუ კლასიციზმში ბოროტებას მიიჩნევდა იდეალური ჰარმონიის დარღვევად, რომანტიკოების რწმენით, ბოროტება სინამდვილის დამახასიათებელი თვისებაა, უფრო მეტიც, მათ მიაჩნდათ, რომ სწორედ ბოროტება ბატონობს გარემომცველ საზოგადოებაზე „სამყარო ცულად არის მოწყობილი, ძალიან ცულად — წერდა ვაგნერი ლისტს — ჩვენი სამყარო ალბეროპის სამფლობელოა, მამ ძირს იგი.“ (ალბეროპი — ბოროტი ჯუჯა, ვაგნერის „ნიბელუნგის ბექდის“ პერსონაჟი).

რომანტიკოების ნაწარმოებებში უარყოფითი საწყისის ზრდა იწვევს კონფლიქტის გამძაფრებას, მოქმედების დრამატიზაციას, განაპირობებს კონფლიქტური სიტუაციების მრავალფეროვნებას, რაც განსაკუთრებით: საგარეოება წინა ეპოქაში დამკვიდრებული სულ რამდენიმე ტიპის კონფლიქტებთან შედარებით.

რომანტიკული ხელოვნების ერთ-ერთი ცენტრალური პრობლემაა — პიროვნების პრობლემა. რომანტიკული გმირი მიჩნეულია: „გარემო სინამდვილის შემქმნელ და განმსაზღვრელ სუბიექტად“.7 განმანათლებლების ეპოქისაგან განსხვავებით, რომანტიკულში წამყვანი სუბიექტურობის პრინციპი. რომანტიკული ინდივიდუალიზმი იწვევს პიროვნების უფრო მრავალმხრივ დახასიათებას, მისი სულიერი სამყაროს ფართო ჩვენებას. სწორედ აქედან მომდინარეობს რომანტიკოსების განსაკუთრებული ინტერესი შინაგანი კონფლიქტისადმი, რომელიც ავებულია მხატვრული სახის წინააღმდეგობრივი მხარეების შიდაღივს.

ჯერ კიდევ ჰეგელი აღნიშნავდა, რომ რომანტიკული კონფლიქტის სათავე გმირის ხასიათში, მის ბუნებაში უნდა ეძიოთ, ხოლო გარეგანი ფაქტორები — ცხოვრებისეული სიტუაციები და მოვლენები, ქმნიან კონფლიქტის შექმნის წინაპირობას, კონფლიქტის გამძაფრების საშუალებებს.

„იმისათვის, რომ ნათლად წარმოჩინდეს შინაგანი ცხოვრება, საჭიროა ფაქტების სიუხვე, რისი შემწეობითაც მრავალფეროვნად ვლინდება ადამიანის მთელი სიმდიდრე“ — წერდა ჟერმენა დე სტალი. განსხვავებით კლასიციზტებისაგან, რომლებიც კონფლიქტს



ძირითადად აღმზრდელიობითი პოზიციებიდან უღვებოდნენ, რომანტიკოსებთან გვირის მოქმედების ზნეობრივი ასპექტი უფრო შენიღბულია.

რომანტიკოსების ყურადღება გადატანილია პიროვნების რთული, ცვალებადი და კონტრასტებით აღსაცემ სულიერი სამყაროს ასახვაზე.

და მაინც, დრამატული კონფლიქტის ახლებური გააზრების მიუხედავად რომანტიზმმა არ უარპყო კლასიციზმის მიღწევები. მოხდა მახვილების გადაწვევა — წინა პლანზე წამოიწია იმან, რაც ადრე ნაკლებად მნიშვნელოვან ითვლებოდა. სწორედ კლასიციზმის ეპოქაში შეიქმნა მხატვრული სახეების ლირიკულ-ფსიქოლოგიური გააზრების წინამძღვრები. სწორედ იმ დროის თეატრში, სადაც ემოცია განსაზღვრავდა მოქმედების განვითარებას, უნდა ვეძიოთ რომანტიკული დრამატურგიის საყრდენები.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის საოპერო თეატრმა აითვისა რომანტიკული ესთეტიკის ყველა ძირითადი თავისებურება. მასში გაერთიანდა ლიტერატურული, თეატრალური და ფერწერული ხელოვნების მრავალი ტენდენცია. ამას, რით რომანტიკოსებიც აღიარებდნენ. ისინი თვლიდნენ, რომ ყველაზე სრულყოფილად სწორედ ოპერაში გამოვლინდა „რომანტიზმის არსი“ (პოფანინი). და თუ კლასიციზმის ეპოქაში ოპერა თეატრალური დრამატურგიის პრინციპებს ემორჩილებოდა, ახლა მან რომანტიკული ხელოვნების წამყვანი ეანრების (ფსიქოლოგიური რომანი, ზღაპრული და ლირიკული პოეზია) არსებითი ნიშნებიც ასახა.

რომანტიკული საოპერო დრამატურგია სინამდვილეს აღიქვამს მძაფრი დისონანსების სახით. (გავიხსენოთ კონტრასტების რომანტიკული თეორია). იგი ამძაფრებს კონტრასტს მოწინააღმდეგე ძალებს შორის, ძირითადად ეყრდნობა შინაგანი კონფლიქტურობის ტიპს და ახალ თვისებებს სძენს მას.

რომანტიკული ოპერის ადრინდელ ნიმუშებში სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა გვირის ბუნებაში ვლინდება შინაგანი განხეთქილების სახით, მაშინ, როდესაც კლასიციზმისთვის უფრო დამახასიათებელია ამ საწყისების მატარებელი ცალკეული პერსონაჟების დაპირისპირება. ამასთან, თუ გლიუკის კლასიციკლურ ოპერაში შინაგანი კონფლიქტურობა იქმნება მაღალი ზნეობრივი იდეების

შეჯახებით, რომანტიკული ოპერა შეგნებულად ამძაფრებს გვირის სულიერ ბრძოლას და კონფლიქტს აგებს კონტრასტული თვისებების — კეთილშობილებისა და სიმდაბლის, სიკეთისა და ბოროტების ანტითეზის საფუძველზე.

დრამატული მოქმედების არსი თანდათანობით დაიყვანება იმ გრანობების გამოხატვაზე, რასაც გვირი განიცდის ამა თუ იმ შოკლენასთან მიმართებაში. რომანტიკული ოპერა ყურადღებას ამახვილებს კონფლიქტურ სიტუაციაში მყოფი პერსონაჟის შინაგან ფსიქოლოგიურ რეაქციაზე. საოპერო სცენაზე მკვიდრდება ახალი ტიპის პერსონაჟი — განცდების ტყვეობაში ჩაპრდნილი „გაორებული“ გვირი — შინაგანად შერყევი პიროვნება. ლირიკული გვირების შინაგანი გაორება დამახასიათებელია მთელი რომანტიკული მიმდინარეობისათვის კლასიციკლური თეატრის მებრძოლ, აქტიურ, ძლიერ ნებისყოფის და ვნებების პერსონაჟებს ცვლიან ბაირონისა და ჰოფმანის, ტიკის და ვაკენროდერის (ფრანც შტერნბალდი) შინაგანად წინააღმდეგობრივი გვირები. რომანტიკულ მუსიკალურ თეატრში ასეთია მარშნერის ჰანს ჰაილინგი, ვებერის მაქსი, ვაგნერის ტანპოიზერი, ელზა და სხვა.

ვებერის „ვადოსნურ მსროლელში“ პირველად გამოვლინდა რომანტიკული დრამატურგიის ყველა წამყვანი პრინციპი. ამ ოპერის საფუძველს შეადგენს მხატვრულ სახეთა ორი სფეროს გლობალური დაპირისპირება. ნაჩვენებია არა მარტო სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა, არამედ ფანტასტიკურისა და რეალურის ანტითეზაც, რაც გერმანული რომანტიზმის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი თავისებურებაა და ფოლკლორული წყაროებიდან მომდინარეობს. გავიხსენოთ, რომ ვებერის შემოქმედება ახლოს დგას ჰაიდელბერგის რომანტიკოსებთან, რომლებსაც განსაკუთრებული დამახასიათებელი მიუძღვით გერმანული ფოლკლორის შესწავლაში.

ოპერის მოქმედ პირთა შორის კონტრასტის უყიდურესი გამძაფრება ზდება მათი დამახასიათებელი ინტონაციური სფეროების მკვეთრი გამოჯენით. თითოეული მათგანი დახასიათებულია სრულიად განსხვავებული ხერხებით. გლიუკის და მის წინამორბედთა ოპერებისაგან განსხვავებით, რომანტიკულ მუსიკალური თეატრში თავად გვირის ბუნე-





ბა და ხასიათი განსაზღვრავს მუსიკალურ-გამომსახელობითი ხერხების არჩევანს ეს ტენდენცია დასაბამს იღებს მოცარტის საოპერო შემოქმედებაში, სადაც თითოეულ მოქმედ პირს გააჩნია ინდივიდუალური ინტონაციური სფერო.

„ჯადოსნური მსროლელის“ დრამატურგიის ძირითად წარმმართველ ძალას წარმოქმნის მაქსის შინაგანი კონფლიქტი. მაქსს ბოროტი ძალების მსხვერპლად აქცევს ავატასადში სიყვარული და მისი დაკარგვის შიში. შინაგანი წინააღმდეგობრიობა და დაბნეულობა მაქსის სტაბილური თვისებებია. ისინი შეადგენენ მისი ბუნების არსს. სწორედ ამაში მდგომარეობს რომანტიკული კონფლიქტის მთავარი თავისებურება, რაც მას კლასიციკური დრამატურგიისაგან განასხვავებს, სადაც გმირის სახე ყველაზე მწვავე, კრიზისულ სიტუაციებშიც კი ინარჩუნებს თავის მთლიანობას.

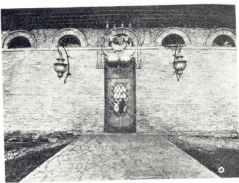
მაქსის მუსიკალური დახასიათება აგებულია სამიელისა და ავატას ინტონაციური სფეროების შეხამებაზე. ეს პრინციპი საერთოა რომანტიკული თეატრის ყველა „გაორებული“ პერსონაჟისათვის.

რომანტიკოსები ყოფიერების სტატიკურობას უარყოფდნენ. ისინი სინამდვილის ყველა მოვლენას მუდმივ მოძრაობაში აღქვამდნენ. აქედან მომდინარეობს გმირის სახის ჩვენება ცვალებადობასა და განვითარებაში. რომანტიკული თეატრის ადრეულ ეტაპზე კომპოზიტორები ვერ ახერხებენ ხასიათის ევოლუციის ჩვენებას, რომანტიკული ესთეტიკის ამ დებულებამ სრულყოფილი განხორციელება მხოლოდ ვაგნერის მუსიკალურ დრამებში ჰპოვა.

**შ ა ნ ი შ ხ ე ნ ა ბ ი :**

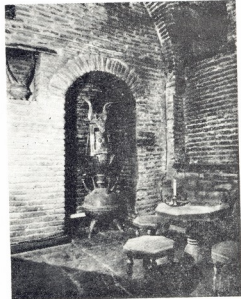
- <sup>1</sup> Гегель, Эстетика, т. I, М., 1968, стр. 227.
- <sup>2</sup> С. Владимиров. Действие в драме. Л.-д, 1972, стр. 54.
- <sup>3</sup> Коен В. Дж. Театр и симфония. М., 1958.
- <sup>4</sup> Стендаль. «Расин и Шекспир». Литературные манифесты западноевропейских романтиков». М., МГУ, 1980, стр. 477.
- <sup>5</sup> Статьи и материалы по истории музыки под ред. М. В. Иванова-Борейского, М., Музгиз, 1934, стр. 368.
- <sup>6</sup> А. Лосев. «Проблема Р. Вагнера в прошлом и настоящем». Вопросы эстетики, вып. 8, Искусство, М., 1923, стр. 149.
- <sup>7</sup> Дмитриев А. Предисловие к кн. Литературные манифесты западноевропейских романтиков.

# თბილისის სიყვარულით



შერაბ კახიშვილი.  
ყვახანა „ნარინჯის“ ფასადი

ყვახანა „ნარინჯი“  
დეკორატიული კუროკელი ნიშაში





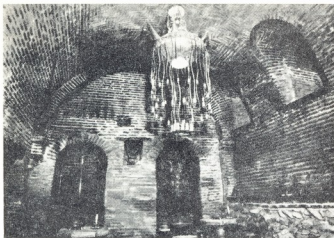
მომანდაკე მერაბ კახიშვილმა ორი ათეული წელიც კი ვერ მოასწრო ცხოვრება ხელოვნებაში (იგი ზუთიოდე წლის წინ გარდაიცვალა), მაგრამ გარკვეული კვალი დატოვა ნაყოფიერი შემოქმედებითი შრომით. თბილისის ბევრ სასტუმროს, კაფეს, ფოსტას, სალონების ინტერიერსა თუ ექსტერიერს ამშვენებს მისი ნახელაგები — მაღალი ოსტატობით შესრულებული დეკორატიული ქანდაკების, კედურობისა თუ ხის ნაკეთობათა ნიმუშები.



მერაბ კახიშვილმა 1964 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების ფაკულტეტი. სწავლობდა ნიკოლოზ კანდელაკისა და ვალერიან თოფურიძის ხელმძღვანელობით. ჯერ კიდევ სტუდენტმა გააფორმა ჭავჭავაძის ქუჩაზე მდებარე ფოსტის ინტერიერი, შემდგომ წლებში კი მისი საინტერესო საგაძღორმებლო შემოქმედება შოხმარდა ახალსა თუ განახლებულ ნაგებობებს. არქიტექტორებთან თანამშრომლობით მოქანდაკემ ამ შენობებისათვის შექმნა დეკორატიული მორთულობანი, ავეჯი, ქაღები, სხვადასხვა დეტალები. მისი ხელოვნება ალამაზებს, მომხიბლავსა და მყუდროს ხდის საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებს. ასეთი მყუდროებით გამოირჩევა მცხეთის „მარანი“, რესტორანი „წითელი ხიდი“, მოსკოვის კინოსახლის „ბარი“, ყავახანა „ნარინჯი“, სასტუმრო „ვაკის“ მარანი-რესტორანი, კაფე „გორგასალი“, სასტუმრო სახლი „წინანდალი“, სასტუმრო „დნებრის“ (კიევი. რეკონსტრუქცია) ინტერიერი.



პანო „ძველი თბილისის“ ფრაგმენტები



ყავახანა „ნარინჩის“ ინტერიერი

სასტუმრო „ვაკის“ რესტორანს დარბაზული ტიპის განათება აქვს. ქვის კედლებზე ამოკვეთილია ბარელიეფები ქართველი ხალხის ისტორიული წარსულისა და თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტებით. გარდა ბარელიეფებისა, მხატვარს ეკუთვნის ხისაგან და ლითონისაგან გამოკვეთილი სხვა სამკაულები, ნივთები, დეტალები, — კარი, ავეჯი, შანდლები, სასანთლები... აქ ინტერიერის გაფორმებაზე მერაბ კახიშვილთან ერთად მუშაობდნენ მამია მალაზონია და ალექსანდრე რატიანი.

მერაბ კახიშვილმა შეასრულა ჰედური გვირგვინი და სხვა ჰედური დეტალები დაღუპულთა მემორიალისთვის ვაკის პარკში (მოქანდაკე გ. ოჩიაური, არქიტექტორი ვლ. ალექსი-მესხიშვილი). მხატვრის მრავალმხრივი ნიჭი ვლინდება წიგნის გრაფიკაში, დეკორატიულ ესკიზებში, მეგობრულ შარავებში...

შემოქმედის ძალზე საინტერესო ნამუშევარია პანო „ძველი თბილისი“, რომელიც ერთხანს ძველი ქარვასლის აღდგენილსა და განახლებულ შენობაში — თბილისის ისტორიულ-ეთნოგრა-

ფიულ მუზეუმში იყო გამოფენილი.

პანო (15×3,3 მეტრი) ასახავს XIX საუკუნის თბილისის — მრავალეროვნული, ინტერნაციონალური ქალაქის ცხოვრებას. ეს ნამუშევარი მხატვარს კონკრეტულად სადმე გამოსაფენად ან მოსათავსებლად არ ჰქონია გამოზნული. ყოველ შემთხვევაში, მისი ამგვარი ჩანაფიქრი ცნობილი არ არის. უბრალოდ, როგორც ჩანს, თბილისის სიყვარულმა შთააგონა და უკარნახა წარმოესახა მისი ახლო წარსული მთელი თავისი კოლორიტულობითა და წარუვალი სიცოცხლით. ძველი თბილისი ზომ ამოუწურავ მასალას აწვდის მხატვარს, მწერალსა თუ პოეტს. მათ შორისაა მერაბ კახიშვილიც. ასობით ცალკეული სიუჟეტისაგან შედგენილი ეს ვრცელი გრაფიკული პანო მხატვრულ მთლიანობაშია მოყვანილი და მოთხრობასავით, დიდი ინტერესით იკითხება. ჩვენს თვალწინ იშლება საზოგადოების სხვადასხვა ფენის ყოველდღიური ცხოვრება, მათი ყოფის კოლორიტული სურათები, სახასიათო გარემო, წარმოსახულია ხალხური ტრადიციები და ზნეჩვეულებანი, გართობა-სანახაობები, ჩაცმულობა... შუქ-ჩრდილის გარეშე, გრაფიკული ხაზებით შესრულებული კომპოზიციები ნათელჰყოფს მხატვრის მიერ ნახატის თავისუფალ ფლობას, კომპოზიციურ ალღოსა და სახეების შექმნის ოსტატობას, რაც განაპირობებს პანოს მხატვრულ გამომსახველობას.

პანოს ბოლო ნაწილში ავტორს თავისი თავიე ჩაუხატავს — შავ კონტურში, მოტირალი ქალებით გარშემორტყმული იგი ხელის ქნევით ემშვიდობება ქალაქს...

# გაბოქინებულ მხაგვართა, მოქანდაკეთა და სურთომოდვარტა სხოვრეპანი

## წინათქვა მთელის თხზულებისა

### ჯორჯო ვაზარის წიგნის შესახებ

იტალიელ მხატვარს, ხუროთმოძვარსა და ხელოვნების ისტორიკოსს ჯორჯო ვაზარის (1511—74) თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს აღორძინების ხანის იტალიური და ზოგადევროპული კულტურის ისტორიაში. ვაზარი მანიერისმის ეპოქის ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მხატვართაგანია, მან ღრმა კვალი დატოვა, როგორც ხუროთმოძვარე — მისი აშენებულია ფლორენციის სახელგანთქმული გალერეის „უფიცის“ შენობა, სასახლე არციოში, ფლორენციის „პალაცო ვეკიოს“ ზოგი ნაწილი; მისი შესრულებულია ფრესკები რომისა და ფლორენციის სასახლეებში. მაგრამ მან განსაკუთრებით მოიხვეჭა სახელი; როგორც იტალიური რენესანსის ხელოვნების ისტორიკოსმა პირველად 1550 წელს, მეორედ კი 1568-ში ფლორენციაში გამოვიდა მისი თხზულება „დაა გამოჩინებულ მხატვართა, ქანდაკართა და ხუროთმოძვართა ცხოვრებანი“, რომელიც მას შემდეგ მრავალჯერ დაიბეჭდა იტალიურად და ითარგმნა ყველა ევროპულ ენაზე. ვაზარის თხზულება, არსებითად, ის საძირკველია, რომელსაც დამუშავა მთელი შემდგომი კვლევა-ძიება იტალიური აღორძინების შესწავლის დარგში, რადგანაც იგი შეიცავს უამრავ ფაქტობრივ ცნობას XIV—XVI საუკუნის იტალიელ ოსტატთა შესახებ.

ვაზარი რენესანსული კულტურის წარმომადგენელი იყო და ამან განსაზღვრა მისი კონცეფცია, თავისი ეპოქის ხელოვნების ისტორიული როლისა და ადგილის შეფასება ევროპული ხელოვნების წინანდელი განვითარების ფონზე.

ვაზარის, ისე, როგორც საერთოდ იტალიელ მუმანისტებს, ღრმად სწამდა, რომ კულტურამ საერთოდ, და, კერძოდ, ხელოვნებამ, განვითარების მწვერვალს მიაღწია ანტიკურ სამყაროში — ძველ საბერძნეთსა და რომში; რომ რომის დამხობის შემდეგ, შუა საუკუნეების მანძილზე, ხელოვნება დაინდა და დაქვეითდა — ამის მაგალითად მას მიაჩნდა გოთური და ბიზანტიური ხელოვნება, რომელსაც რენესანსელი ოსტატები უუერებდნენ, როგორც ბარბაროსულს; რომ ხელოვნების ხელშეკრულად დაბადება და აღორძინება სწორედ მათ დროს, რენესანსის ჩამოყალიბებისთან ერთად დაიწყო და მწვერვალს მიაღწია XVI საუკუნეში, ლეონარდო და ვინჩის, მიქელანჯელოსა და რაფაელის შემოქმედებაში.

თუ გავითვალისწინებთ, როგორი პროგრესული როლი ითამაშა იტალიურმა აღორძინებამ მსოფლიო კულტურისა და ხელოვნების ისტორიაში, ნათელი გახდება ამ მოწინავე კულტურის იდეოლოგია და პროპაგანდისტის, ჯორჯო ვაზარის, თხზულების მნიშვნელობაც. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ მას წმინდა ლიტერატურული ღირებულებაც აქვს — დაწერილია ცოცხლად, ემოციურად, როგორც შექმლო ეწერა კაცს, რომლისთვის წერის საგანი სასიცოცხლო ინტერესის მქონე იყო.

როგორც აღვნიშნე, ვაზარის წიგნი ყველა ევროპულ ენაზეა ნათარგმნი. გადაუტარებლად შეიძლება ითქვას, რომ იგი შესულია მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ოქროს ფონდში. ამიტომ მისი ქართულად თარგმნა და გამოქვეყნება გადაუდებელ საქმედ უნდა ჩაითვალოს: ვაზარის სახელგანთქმული თხზულება ქართულ ენაზე — ეს ჩვენი ეროვნული პრესტიჟის საქმედ არის.

ედმუნდ გიორგაძის და გიორგი ბუხნიკაშვილის თარგმანი (შესრულებული იტალიურიდან, ხელოვნებათმცოდნე დიმიტრი თუშანიშვილის კომენტარებით) დიდი და სერიოზული შრომის ნაყოფია. შინაარსის გარდა, იგი გადმოცემს ორიგინალის სტილის ხასიათს, თვით იმ ეპოქის „სურნელებსაც“. სწორედ ამით არის გაპირობებული თარგმანის ერთგვარად არქაული იერი.

მანანან ბარძიძე

სახმლისა და დიდების ტრფილით გამოჩენულნი კაცნი აროდეს შეპაულებიან არც არანაირ გარჯილობას, თუნდ მეტად სამძიმოს, იმ განზრახულებით, სრულყოფის იხეთ მიჯნებამდე აეზიდათ თავიანთი ნამუშევრები, მართლაც გაეკვირვებინათ და გაეოცებინათ მთელი ქვეყნიერება. ბევრი მათგანის წილხედრმა ცუდბედობამაც ვერა და ვერ დაადგრო მათი ძალისხმევა მისტანებოდნენ ზეშთა ზღვრებს, დიდაც იმად, რათა ეცხოვრათ შესავგარი პატივით და დიად იმადაც,

რომ შემკულიყვენ სამარადისო დიდების ჯერ არხილული შარავანდელით. და თუმცა კი სანაქებო მეცადინეობითა და მოწადინეობით სიცოცხლეშიც უხვად მოიძებს გულუხვი მთავრებისა და ქველმოქმედებით თავმომწონე რესპუბლიკების ჯილოდ, ხოლო სიკვდილის მერმე მსოფლიოში უკვდავყოფილ იქმნენ თავიანთი შემონაქმედი ძეგლებით, საფლავებით, მედლებით თუ სხვა რამ მსგავსი მოსაგონარით, ცხადზე ცხადია მანც, რომ ყამთა სიავემ არამტუთ დიდად

შეამცირა მათ საკუთარ ნამუშევართა და სხვათა მიერ დანატოვარ, მათივ ნიჰის მადატურებელ საბუთთა რიცხვი, არამედ გაანადგურა და ლაპის წარშალა ყველა იმ ადამიანის სახელი, ვისმა ხსოვნამაც ჩვენამდე მოაღწია განალა მარტოდენ მწერალთა შემბრალე და ხატოვანი კალმის მეშვეობით, არამედ სხვა რამ ვჭებითაც. ამ საგანზე ხშირად დავფიქრებულვარ და როგორც ძველი ხალხის, ასევე ჩვენთა თანამედროვეთა მაგალითებრ ვეცი, რომ წარსულისა თუ ჩვენი დროების უაშრავი ხუროთმოძღვრის, ქანდაქარისა და მხატვრის სახელები, ისევე, როგორც იტალიის სხვადასხვა კუთხეში გაბნეული მათი აურაცხელი ქმნილებები, თანდათან დაეწყებას ეძლევიან და ხუნდებიან, თანაც იმგვარად, მართალი ითქვას, ცოტალა უკლიათ სრულ განქრობამდე. ამა ყოველის სიკვდილისაგან მეორედ დასასხნელად და ცოცხალთა ხსოვნაში შემოსანახად აუარება დრო შევწირე ძიებას, თავი არ დამიოვაგეს, რის ვაინაჩრობით ვაკვლევ-ვადგენდი ამა თუ იმ ხელოვანის სამშობლოს, წარმოშობასა, თუ შემონაქმედს, დიდის ჯაფით ვკრებდი რა ცნობებს მსოფიანთა ნაამბობიდან, ოსტატთა შემკვიდრებების მოგონებებიდან და მტერისა და მდილთა წილ დამთენილი მათმიერი ჩანაწერებიდან. ესე ყოველი სარგებელის მოხვეჭის გარდა დიდ საიმესაც მგზობიდა. ასე რომ საჭიროდ ვცან, უფრო მეტიც, მოვალედ შევრაცხე თავი, დამენარჩუნებინა ამ ადამიანთა ხსოვნა რაოდენადაც ეს ძალუძდა ჩემს მწირ უნარს და ღარიბსა ჭკუას, ამგვარად, აწ გარდაცვლილთა პატივსადებად, განსაკუთრებით კი ხელოვნების სამი უსაჩინოესი შტოს, ხუროთმოძღვრების, ქანდაკების და ფერწერის შემსწავლელთა სასიკეთოდ, აღწერ ყოველი ამ დარგის მიმყოლ ოსტატთა ცხოვრებას მათ სამოღვაწეო ხანათა მიდევნით, მოწყებულნი ჩიმაბუედან, ვიდრე დღემდე. ძველთა ხელოვანთ კი ვახსენებ მხოლოდლა საჭიროებისამებრ, რამეთუ ვერაფერს შევმატებ მოაქადლემდე მოღწეულ, მრავალთა და მრავალთა მწერალთა მიერ მათ გამო დაძრულ სიტყვას. ზემოხეიენებულ დარგებში დაოსტატებასთან დაკავშირებულ საკითხებს კი ძირისძირობამდე ჩაყვები. მაგრამ ვიდრედა ამ დარგთა საიდუმლოებების განჩხრეკას ანდა ოსტატთა ცხოვრებების აღწერას შევუდგებოდე, საჭიროდ ვცან ნაწილობრივ მაინც შევეხო ჯერ კი-

დედ როდის ჩასახულსა და მერმე ცეცხლშეკიდებულ პაექრობას იმის თაობაზე თუ ქანდაკებასა და ფერწერას შორის (ხუროთმოძღვრება ხომ მათ განზე დატოვეს) რომელს უნდა მივაკუთვნოთ უპირატესობა და მათ შორის რომელი უნდა ვალიაოთ უფრორე კეთილშობილ თუ უპირველეს დარგად. ამ კამათში როგორც ერთმა ისე მეორე მხარემ ხელოვანთათვის მრავალი (ყველა თუ არა) საგულისხმო და საყურადღებო საბუთი მოიტანა. მე კი ვიტყოდი, ქანდაქარნი, ცინძლო ბუნების წყალობითა თუ თავიანთი საქმიანობის შედეგად იქნებ უმჯობესი აღნაგობითაც გამოირჩევიან, სიხლჰარბნიც არიან და ღონეც მეტად მოსდევთ. აი, მიზეზი, თუ რად არიან იგინი მხატვრებზე უმეტეს შემართულნი და ფიცხელნი. სწორედ ამიტომაც იცავენ აგეთი თავგამოდებით თავიანთი ხელოვნების, ქანდაკების უპირატესობას, რომლის კეთილშობილების უპირველეს საბუთად მის სიძველეს მოიშველიებენ, აქოდა მთალმა ღმერთმა ჯერ კიდევ ადამის სახით პირველი ქანდაკება შექმნაო. მათი თქმით, ქანდაკება ბევრად უფრო მეტ მონათესავე და ქვემდებარე ფრთეს იპყრობს, ვიდრე ფერწერა. ესენია: ბარელიეფი, თიხის, ცვილის, თაბაშირის ძერწვა, ხეზე, სპილოს ძვალზე კვეთა, ლითონის ჩამოსხმა, ყოველგვარი ქედურობა, ძვირფასი ქვების, ფოლადის ღრმულოვანი თუ რელეიეფური ჰრა და კიდევ ბევრი სხვა, რაოდენობით რომ აღემატებინა ფერწერის დარგებს და მეტ ოსტატობასაც რომ მოითხოვენ, რამეთუ იგი საგანნი, უკეთ რომ უძღებენ დროისმიერ მსლველევას და უფრო დიდხნობით რომ შეეწევიან ადამიანს, ვის სასიკეთოდ თუ ხელშესაწყობადაც არიან შექმნილნი, უთუოდ უფრო მარგნი არიან და ამდენად ჯერ არს უმეტეს დავაფასოთ და მეტი პატივი მივაგოთ, რაც სხვათა მიმართ არა და არ ითქმისო. ქანდაკება, დღადაძყოდენ იინი, ფერწერაზე უფრო კეთილშობილი იმიტომაც არის, რომ იგი ამ უკანასკნელზე მეტად უმკლავდება დრო-ქამის მსახვრელ ხელსა თუ ამინდის ახირებებს, ინარჩუნებს და ინახავო თავის თავსაც და მთ სახელსაც, ვისაც განადიდებს მარმაროლოსა თუ ბრინჯაოში გამოსახულს. ფერწერა კი სხვა ბუნებისაა, ნახატი იცეთება არათუ მხოლოდენ გარეგან ძალთა ზემოქმედებით, არამედ ხუნდებოთ ხუროთმოძღვართა მიერ

მიჩენილ ყველაზე საიმედო, მყუდრო შენობაშია, ქანდაკების უმეტესი კეთილშობილების საბუთად იშველიებენ იმასაც, უშტსა და უშქარ მხატვრებზე იშვიათნი რომ არიან არათუ მარტოდენ ბრწყინვალე, არამედ უჩინი ქანდაქარნიც. იტყვიან კიდეც, ქანდაკება ითხოვსო სულისა და სხეულის შემართებულობას, აგრე იშვიათად რომ შეზავდება ხოლმე ერთ ადამიანში, მაშინ როცა მაღალი ფერმწერიც კი თავისი უღონიო ხელითაც საქმეს სანთიანად ართმევს თავს. თავიანთი აზრის დასტურად მათ მოაქვთ ისიც, ქანდაკებები უფრო მეტად რომ ფასობს (რახედაც ჯერ კიდევ პლინიუსი მიუთითებდა!) შეგვახსენებენ იმ ვითარებასაც, ზოგი ქანდაკება გასაოცარი სიღამაზის გამო სიყვარულის გრძნობას რომ აღძრავს, მიგვანიშნებენ მის ჩანაფიქრზეც, ვინც ქანდაკების სტატუა ოქროსგან გამოკვეთა, ფერწერისა კი — ვერცხლისაგან, პირველს მარჯვნივ მიუჩინა აცდელი, მეორეს კი — მარცხნივ.<sup>2</sup> სამუშაო მასალის, მაგალითად მარმარილოსა თუ ლითონის მოპოვებასთან დაკავშირებულ დაბრკოლებებსა და მათ სიძვირესაც როდი ივიწყებენ, თანაც დასძენენ, სახატავ დაფებს, ტილოებსა თუ საღებავებს ნებისმიერ ალგავს ჩალის ფასად იშოვნისო კაცი. ამას დაუმატებენ იმ წელში გამწყვეტ შრომას, მძიმე მარმარილოსა და ბრინჯაოს გადატან-გადმოტანა რომ მოითხოვს, არცთუ მჩატი იარაღებზეც მიგვითითებენ, ეგზომ რომ ართულებს ლოდებისა თუ ზოდების დამუშავებას. სად ისინი და სად მსუბუქი ფუნჯი, სტილი, ყალბი, ფანქარი თუ ნახშირიო, აგრე უბნობენ. მოგვაგონებენ იმ დაღლილობასაც, მოქანდაკეთა სულსა და სხეულს რომ იპყრობს ერთიანად. განა მათი ქანც-გამცელი ჯაფა შეედრება ფერმწერის გულმშვიდ საქმიანობასა და ცალი ხელით მსუბუქ გარჯილობას?! კითხულობენ ისინი. ამასთან კიდევ თავიანთი მტკიცებისას ემყარებიან იმ გარემოებას, რომ საგნები მით უფრო კეთილშობილნი და სრულქმნილი არიან, რაც უფრო ახლოს დგანან სინამდვილესთან. მათი თქმით ქანდაკება ჭეშმარიტ ფორმას განიმეორებს და საგნებს ყოველის მხრიდან და ყველა ხელით გვიჩვენებს, მაშინ როცა ფუნჯის უმარტივესი მოსმით, ერთ სიბრტყეზე ფერწერულად გადატანილი ნამუშევარი, რომელს შუქი მხოლოდ ერთი მხრიდან ეცემა, საგანთა მხოლოდ ერთად-

ერთ ხედს წარმოაჩენს. ბევრი მათგანი იმის თქმასაც არ თაკილობს, ქანდაკება ისე აღმატება ფერწერას, როგორც სიმართლე სიცრუესო. უკანასკნელ და ყველაზე ძლიერ საბუთად მაინც ის მოაქვთ, ქანდაქარი როდი საქვიროებსო ფერმწერივით მხოლოდნა ჩვეულებრივ განსჯას, არამედ — აზროვნებას აბსოლუტურსა და მყისიერს, რათა გამოსაკვეთი ფიგურის მთლიანი სახე ამოიცნოს მარმარილოს წიაღში, რაიმე მოდელის გარეშე სრულყოფილად გამოჭრას შემდგომ შესაკავშირებელი და შესაერთებელი სხვადასხვა ნაწილები, როგორც ამას ღვთაებრივად აღასრულებდა მიქელანჯელო. თუ ქანდაქარი მოკლებულია ამ ბედნიერებას, მაშინ ხშირად და იოლად იჩენს თავს სამერმისოდ გამოუსწორებელი შეუსაბამოხანი, მეტყველნი საქრეთლით დაშვებულ შეცდომებსა და განსჯის ნაკულუევანებაზე, ფერმწერთ კი არ ემოქმედებთ ამგვარი საფრთხე, რამეთუ ხელოვნების ამ დარგის მიმყოლოთ საკმაო დრო აქვთ, რათა აზროვნების ზადი თუ ფუნჯის მარცხიანი მოსმით გამოწვეული, საკუთარი თვლით შემჩნეული, ან სხვათა მიერ მითითებული შეცდომა იმავე ფუნჯით გადაფარონ და გამოასწორონ, რადგან მათ ხელში ფუნჯს, ქანდაქარის საქრეთელთან შედარებით ის უპირატესობა მოსავეს, რომ იგი აქილევსის შუბის წვერისა არ იყოს, არათუ კურნავს მხოლოდენ,<sup>3</sup> არამედ მის მიერვე მიყენებულ ჭრილობის კვალსაც არ ტოვებსო. ამა ყოველზე აღმფიქრებელი მხატვრები უპირველესად ასერიგად ესიტყვიან: რაეი ქანდაქარნი თავიანთ საქმეს საეკლესიო თვალაზრისით უდგებიან, უმეტესი კეთილშობილებით სწორედაც ფერწერა უნდა ჩინობდეს. საქრეთლის ოსტატნი ძალზე ცდებიან, როცა ადამის ქანდაკებას თავიანთი ხელოვნების ნიმუშად თვლიან მხოლოდ იმის გამო, რომ ღმერთმა იგი თიხისაგან გამოქერწა. ნაწევართა მოცილებისა და მიკერის სახსარი ხომ ფერწერასაც ისევე ძალუმს დაიჩემოს, ვითარ ხელოვნების რომელიმე სხვა ფრთეს. ეს წესი ბერძენთა მიერ პლასტიკად იწოდებოდა, ლათინთა მიერ — ფიქტორიად. პრაქტიკული კი მას მიჩინედა ქანდაკების, ჩამოსხმის, ჭედურობის დედა: და რადგან ორთავეს, პლასტიკას და ფერწერას სათავე უშუალოდ ნახატის წიაღთ უდევთ, აგრე გამოდის, ქანდაკება ფერწერის მკვიდრი შეილიწვილი





ყოფილაო. რაც შეეხება საქმის არაეკლესიურ მხარეს, ფერმწერთა აზრით სხვადასხვა დროს ამ სფეროზე იმდენად ბევრი და ნაირგვარი შეხედულება არსებობდა, რომ ბრაალი იქნებოდა რომელსამეს სხვაზე შეტად ენდოდა და მათივე საზრისით თუკი ქანდაქარნი თავიანთი ხელოვნების კეთილშობილების საბუთად რომელიმეს მოიხმობენ. მაშინ ერთის მხრივ წააგებენ და მეორეს მხრივ არცთუ მოიგებენ ბევრს რასმე, როგორც ამას უმეტეს ნათლად ვნახავთ „ცხოვრებათა“ შესავალში. მონათესავე და ქვემდებარე დარგთა ვამო კი ფუნჯის ოსტატნი შენიშნავენ, ასეთი შტოები ფერწერას უფრო მრავლად მოეპოვებაო ვიდრე ქანდაკებას. რამეთუ პირველი მოიცავს ისტორიების შექმნისა თუ ფიგურათა დამოკლების ურთულეს ხელოვნებას. სახლების აგებასა და პერსპექტივასთან დაკავშირებულ ხუროთმოძღვრების არეებს, ტემპერით წერას, ყველასაგან განსხვავებულსა და განრჩეულ ფრესკულ ხელოვნებას, ქვასა თუ ტილოზე ზეთით მუშაობას და მინიატურის ხელოვნებას, აგრეთვე ყველასაგან განრჩეულს. მინის ფანჯრების, მინის მოზაიკის გამოყვანა-გაწყობას, ფერად ინკრუსტაციას, ისტორიების გამოსახვას ნაირფერი ხის ნაჭრებისაგან, რაც ჯერ არს სახელდებულ იქნას ფერწერად. საჭრეთლის მომარჯვებითა და სკრაფიტოს<sup>5</sup> ხეჩხის მიღევით შენობების დამშენება, თითბერის მოსევალება და გრავირება, ჭავირჩულად მომინანქრება, ოქროთი შემკობა დამასკურ რიგზე, ფიგურების მოჭიქვა, თიხის ჭურჭლებზე წყლით წარუხოცველი სიუჟეტების გამოსახვა, ფარჩულზე ფიგურებისა და ყვავილთა ამოქსელვა, უმშვენიერესი გამოზაგონი — გობელენი, მდიდრულიც რომ არის და დასახმარიც ფერწერის ნებისმიერ ალაგას (შინ თუ გარეთ) გადასატან-გადმოსატანად. და საერთოდ სახელოვნების ნებისმიერ მისდაფარში შეუძლებელია ფეხის გადადგმა ნახატის კიდე, დილადა ჩვენსმიერი ნახატისა, რასაც გაისაქმისებს ყველა და ყოველი. ასე რომ, ფერწერა იპყრობს ქანდაკებაზე უფრორე ბევრსა და სარგო უტევანს. ფერმწერნი როდი ედავებიან მათ, ვინც ქანდაკებას მარადიულს უწოდებს, ოღონდაც შენიშნავს, მხოლოდენ მასალის გამძლეობით გაპირობებული ეგ თვისებრება უპირატესობას ვერა სძენს ხელოვნების

ვერც ერთ დარგს და მისივე ბუნებისადასაზე მეტად ვერა და ვერ გააკეთილშობილებსო. სიტოცხლის ხანგრძლივობა სულს რომ აკეთილშობილებდეს, მაშინ მცენარეებიდან ფიჭვი, ცხოველებიდან კი ირემი<sup>6</sup> ამ მხრივ აღამაიანზე უფრორე აღმატებულნი იქნებოდნენო. ამიტოვაც სათვალავში ჩასაგდები აღარ არისო ის ვითარება, რომ ქანდაქართ ძალუთ თავიანთი საზრისის საბუთად მიგვითითონ რომაულ ქანდაკებაზე, უმეტეს ძველი მოზაიკების დრო-ჟამის გამძლე მასალაზე თუ კეთილშობილ, ძვირფას და ნაირგვარ ქვებზე. ქანდაქართა მცირერიცხოვნობის მიზეზი კი ფერმწერებთან შედარებით, ამ უკანასკნელთა აზრით, სულაც არ გახლავთ ის, თითქოსდა ქანდაკება სხეულის უმჯობეს აღნაგობას და უმეტეს გონიერებას საჭიროებდეს, არამედ — მათივე ხელმოკლეობა და უქმარი კეთილგანწყობა, თუ გნებავთ სიმუწევე მჭონებელთა, ვინც არ ამარაგებს ოსტატებს მარმარილოთი და არ აძლევს გასაქმას იმუშაონ მათი მრწამსისამებრ, რაც წესად ედოთ ძველ რომანს, რომს ქანდაკებამ მიიღწია ზეშთა სამძღვრებს. ბერძენთა საზრისით ცხადზე ცხადი ისიც, რომ ვისაც სახსარი არ მოსდევს შავი სამუშაოსათვის გახარჯოს ესრეთ ძვირად ღირებული ღურგნილი<sup>7</sup> თუ პიეტრაფორტე<sup>8</sup>, ვერ გაიწვრთნება ამ ხელოვნებაში, წესი რომლისა აგეთია: უწვრთნელი უმეცრად დაშთება, უბირის ხელიდან კი არასგზით გამოვა ფარსავი რამ. სწორედაც უფრორე ამ მიზეზით უნდა განმარტლებინათ ოსტატთა არასრულყოფილება და დიდოსტატთა სიმცირე, ვიდრელა სხვაფრივ ეცადათ ემაგ ხელობის კეთილშობილებით შემოსევა. იმის თაობაზე კი, ქანდაკება უფრო ძვირად ფასობსო, ფერმწერნი იტყვიან: სულაც არ გვეთავილება ეს ამბავი, მერედა რა, თუ ჩვენთვის საკმაოა საღებავების გამლესავი, ფუნჯების მომწოდებელი და ნაუცბათიკი საღვარების მომზაჩრებელი ერთი ბიჭი; მაშინ როცა თქვენ, გარდა მასალის სიძვირისა, საჭიროებთ რაერთ თანამუშევეს და ერთ ფიგურაზე იმდენ დროს ხარჯავთ, რაც ჩვენ ბევრ ათასზეც თავს გადავკვივა. თქვენს ნამუშევარს უმეტეს ღირებულად წარმოაჩენსო არათუ ქანდაკების, როგორც ხელოვნების დარგის, რამ არსითი უპირატესობა, არამედ მასალის ხარისხი და გამძლეობა, ესოდენ აუცილებელი დახმარება, სა-





მუშაოზე დახარჯული დრო. რაკილა ფერმწერნი თავიანთი საზრისის ყველა საბუთს მოილევენ, რაღას ვახსენებენ უარეს იმ ამბავისა აპელესს, მის უზადო და უბადლო, მართლაც გასაოცარ, მშვენიერ, სიცოცხლით მფეთქავ ქმნილების სანაცვლოდ ალექსანდრე დიდმა განათუ უზღვავე განძი ანდა ქვეყნები რომ უბოძა, არამედ თვისი წარმტაცი სატრფო, კამპასპე. იმასაც დაუმბტებენ, ვენერას ჯადოს დამყოლ ალექსანდრეს თავდავიწყებით რომ უყვარდა ეს ქალი, რომ იგი მეფე იყო და თანაც ბერძენი და დასკვნიან, ამაზე აბა რაღა ითქმისო?! ქანდაქართა მიერ პიგმალიონისა და სხვათა მისთანანა გონმისდღობა, ვისაც ადამიანის სახელი ნაკლებ შეპფერის, გატაცების მოშველიება ხომ პასუხადაც არ ღირს. სრული გონებრივი სიბრმავე და აღვირახსნილი ავხორცობა განა შესაძლოა ხელოვნების კეთილშობილების მიმტკიცებულ საბუთად მოვიხმოთ? ქანდაქართა მიერ ხსენებულ ვინმე კაცზე, რომელმაც ვინც ზემოთქმულისამებრ ქანდაკების სახება თითქოსდა ოქროსაგან გამოკვეთა, ფერწერისა კი — ვერცხლისაგან, ცინი იტყვიან: იგი რომ ისევე აზრიანი ყოფილიყო, როგორადაც მდიდარი ვახლდათ, საკამათოც არაფერი დავკრჩებოდათ. დაბოლოს ფერმწერნი მოამრგვალებენ სათქმელს: ანტიური ოქროს საწმისი, თუნდ აგრე ნაქები, კაცმა რომ თქვას, განა ერთ ბენტერა ვერძს არ ესხა?! ამიტომაც თავიანთი ხელოვნების უპირატესობის დასტურად ქანდაქართ მართებთ არათუ მდიდრულობის ანდა უზნეო სურვილთა მოტანა, არამედ სიტყვაჯაშუღი მწერლობის, ქმნილების ვარგისიანობის და მასზე გაწეული ჯაფის აღნიშვნა და საერთოდ კი საღი აზროვნების მოხმობაო. დურგნილისა და ლითონთა მოხელთების სიმინების მიზნად კი განიგულეებენ ქანდაქართა ხელმოკლეობას, შექმლებულთა არაჯეროვან განწყობას, როგორც უკვე ითქვა და არა მათივე ხელოვნების უმეტეს კეთილშობილებას. ქანდაქართა დაჩვილებაზე უკიდურესი ფიზიკური ჯაფისა და მათი სიცოცხლის თუ მათივე ქმნილებათათვის მიწყივ მოდარაჯე საფრთხისა გამო ფერმწერნი სიცლითა და თაღლადად იტყვიან: თუკი გარჯილობა და ხიფათში გახვევა უდიდეს კეთილშობილებაზე მიგვანიშნებს, მაშინ სოლებით, ბარებითა და უროებით მთის ქანებიდან დურგნილის



ჯორჯო ვასარი

მოპოვების ხელოვნება უმეტეს კეთილშობილად დავესახებოდა, მკედლისა წინ წადგებოდა ოქრომკედლისაზე, კედლის ამოყვანა კი — ხუროთმოძღვრების ხელოვნებაზე. ნამდვილი დაბრკოლებები უფროვე სულშია ვიდრე სხეულში, განავრცობენ მხატვრები მსჯელობას. ამიტომაც იგი საგანნი, რომელთა ბუნებაც მოითხოვს მეტ შესწავლასა და ცოდნას, უმეტეს კეთილშობილნი არიან და უპირატესნი, ვიდრე ისინი, რომელნიც საჭიროებენ ძალას სხეულებრივს და რადგან ფერმწერნი გამოირჩევიან მეტის სულიერი ნიჭით ვიდრე ქანდაქარნი. პატივი უპირველესად ხამს ფერწერას მიევაგოთ. ქანდაქარნი, განავრცობენ ფერმწერნი, ხმარობენ ფარგლებს, გონიობებს, მათთვის საჭირო პროპორციებისა თუ ზომების დასადგენად და გადასატანად, მხატვრებისათვის კი აუცილებელია ზუსტი პერსპექტივის გარკვევა, ნაგებობებისა, პეიზაჟებისა და სხვა ათასგვარ საგანთათვის ადგილის მისაჩენად. ამას გარდა ფერმწერთ უნდა მოსაედთ რომელსამე იტორიაში ბევრეულ ფიგურათა გონიერულად გარიგების მომეტებული უნარი: აქ ხომ მეტი ცთომილებაა შესაძლო, ვიდრე ერთეულს სტატუის გამოკვეთისას. ქანდაქართათვის კმარა მყარ, ხელშე-



სახებ, ერთიანად შესაგრძნებ სხეულთა და მათ სადგართა ნამდვილი ფორმა-წყობილების ცოდნა, მხატვრისათვის კი აუცილებელია არა მარტო სწორ თუ უსწორო, არამედ მკვირვალ და ხელშეუხებ სხეულთა ფორმებს-ს ცოდნაც. გარდა ამისა, ჯერ არს სცნობდნენ შემოსხენებულ სხეულთათვის სადაგ ფერებსაც, რომელთ მრავლიანობასა და ნარგვარობას, თუგინდ ყველგან გვხვდებოდნენ იგინი და თუგინდ განივრცობდნენ ლამის უსასრულობამდე, ყველაზე უკეთ მიწერალების ვარდა ხილი და ყვავილები წარმოაჩენს. ამ ცოდნის შექენა და დანარჩუნება კი ძნელთუძნელესია ფერთა უზღვრო ნაირსახეობის გამო. ფერმწერნი იმაზეც დასძრავენ სიტყვას, რომ ქანდაკება მისი მასალის ურჩობისა და ზადიანობის გამო სწრაფვას სულისას სხვაფრივ ერ ცხადყოფს საჩინოდ, თუ არ მოძრაობით. ეგ მოძრაობა კი ბოლომდე ვერ განიშლება და ისახება სხეულის მხოლოდენ ზოგთა ნაწილთა მოქცევა-გაწყობილობით, რაოდენ ნატიფნიც გნებათ იყვნენ ისინი. იქნებ მეტიცა ვთქვათ? სულის მიმძრაობას თვით სუნთქვითა და სასიცოცხლო საშვინელით გამოვსახავთ. და რომ არათუ მხოლოდ ვნებათა და სულიერ განცდათა, არამედ აქციდენციათა, რამეთუ ისინიც უტყო არ არის ნამდვილის უმეტეს სრულყოფილად გამოსახვისათვის, განაგრძობენ ფერმწერნი, ჩვენ, გარდა ხანგრძლივი, დიდხნობითი ხელის გაჩვევისა ხელოვნებაში, ვსაჭიროებთ ძირისძირობამდე შევიცნოთ ის ერთიანი იერი, რასაც ქანდაქარნი მხოლოდლა ნაწევართა საჭიროდ მიჩნეული რაოდენობითა და ფორმით გამოსახვენ და სულაც არ დაგიდევენ ფერის ხარისხს, რისი შეცნობის ფასიც კარგად უწყვიან მათ, ვინც თვალთ სჯის და ბუობს: ფერებში გარკვევა ხომ მართლაც აუცილებელია და ეგზომ საჭირო მიზანვისათვის ბუნებისა, რითან უფროლა მისალოვება უმეტეს სრულყოფილს ხდისო ხელოვნების ქმნილებას. დასძენენ კიდევ: მაშინ როცა ქანდაქარნი თანდათანობით კვეთენ და აგრე ანიჭებენ ბუნებით სხეულგან საგანთ ერთსა და იმავე დროს სიღრმესა და რელიეფს და ამას მოიმოქმედებენ შეხებისა და თვალის მოშველებით, მხატვრები მხოლოდლა ერთის შეგრძნების მეოხებით და ამასთან ორჯერად ანიჭებენ სიბრტყეს იმავე თვისებებს, რელიეფსა და სიღრმეს. და თუკი

ამის მოქმედია გონიერი ხელოვანი, მაშინ ავითი სასიამო მაქციერობით შემოგვენახებოდა რაერთი ბრძენკაცი, აღარაფერი რომ ეთქვათ ცხოველებზე. ამასთან იტყვიან, ბუნების მიზანვა ასეთი გზით სრულიად უცხო არისო ქანდაკებისათვის, ხელოვნების ეს ფრთე ხომ ვერა და ვერ მისდევს ბუნებას ფერმწერთდაგვარი სრულყოფილი მანერიო. დაბოლოს ქანდაქართა განცხადებას, რომ მხოლოდ მათ მოეკთხებათ სრული და აბსოლუტური განსჯა, რადგან სადგმელის გარდა სხვა სახსარი არა აქეთ შეავსონ მარცხიანად მოკვეთილი ადგილი, და რამეთუ შეცდომა იგი გამოუსწორებელი რჩება, რაც ქანდაკებას ღარიბთა დაკონკილ სამოსელს ამგავსებს, ფერმწერნი აშბობენ. ეს ქანდაკებასა და მსგავსადვე მხატვრობაშიც ხდება არათუ ამ მიზეზით, არამედ ნიჭის და უბრალოდ განსჯის უნარის სიმწირის გამო და რადგან მოთმინება, სამუშაოსათვის საჭირო მოდლები, თარგები, გონიობი, ფარგლები და გადმონასახისათვის მისაძარკვებელი სხვა ათასგვარი ჭაბრაკა ხელსაწყობი არამცთუ აარიდებს ქანდაქართ სიმახინჯეს, არამედ წარმართავს კიდევ სრულყოფილებსაც, ფერმწერნი დაასკვნან რომ ეს სიძნელე არად ჩანს, ანდა ძალზე უმნიშვნელოვანია იმასთან შედარებით, რაც ხედებათ ფუნჯის ოსტატთა ფრესკაზე მუშაობისას, და რომ შემოსხენებულ სრულყოფილი განსჯის უნარი სულაც არ გახლავთ ქანდაქართათვის უმეტეს აუცილებელი, ვიდრე ფერმწერთათვის, რამეთუ პირველნი კმარობენ ცვილის, თიხის თუ სხვა რამ მასალისაგან ვარგი მოდლების დამზადებას, მეორენი კი — მსგავს მასალაზე, ან მუყაოზე წინასწარ ხატვას და რომ მოდლების მარმარილოში თანდათანობით გადატანა მოითხოვს უმეტესლა დათმენას, ვიდრე სხვა რამზე. კეთილი და პატიოსანი! მივუბრუნდეთ ისევ ემაგ სრულყოფილი განსჯის უნარს ვითარ ეს ქანდაქართ სურთ. ჰო, მაგრამ საკითხავი ფრესკაზე მომუშავეთ უფრო სჭირდებათ იგი თუ საჭრეთლით მკვეთელთ? აგრე არ არის განა, რომ ფერმწერთათვის უმაქნისია დროცა და მოთმინებაც, ეს უბირველესი დუშმანნი კირისა და ფერის. ისიც გავიხსენოთ, თვლი რომ მანამდე ვერა სჭვრეტს ნამდვილსა ფერს ვიდრე კირი ჯეროვნად არ შემრება და ხელსაც არ ძალუძს სხვა არცარა-



ნაირი განსჯა თუ არ მხოლოდენ ლბილის მშრალისაგან განრჩევა. ოღონდ განა ყველამ და ყოველმა არ უწყის, რომ ბნელში მუშაობენ იგინიც, ვინც კვეთენ და სათვალესაც იყენებენ, ოღონდ ისეთ სწორსა და კარგ სათვალეს როგორც არის ცვლილი. ფერმწერნი ამბობენ რომ მათი სამუშაოსათვის აუცილებელია ვადამწერელი აზროვნება, რაიც წინასწარმპყვრეტს თუ რად უნდა იქცეს ეს მონამული ფრესკა როცა გამრება. გარდა ამისა, ამ სამუშაოს ვერ შეეშევი ვიდრე კირი ნესტს კიდევ იქერს და გინდა არ გინდა ერთ ღღეში უნდა მოესწროს იმდენი, რასაც ქანდაქარი მთელ თვეს ანდომებს და ვისაც არ მოსავს ასეთი განსჯა და ავეთი სრულყოფა, მის ნამუშევარზე სამუშაოს გასრულებისას ანდა შემდგომ ჩნდება დაბეჭდილი ადგილები, ლაქები, ჩამატებები, ზედან ნადები ფერები, ან კიდევ მშრალზე ნასწორები. ეს ღიდად სამარცხვინო რამ არის, რადგან ნამუშევარი მერმე მოიკიდებს ობს, რაც ნიტყველებს მხატვრის მწირ ცოდნასა და არასრულფილებზე, ისევე როგორც სადგმელ-საყვრებლები ამახინჯებს ქანდაკებას, იმაზე თუ აღარაფერს ვიტყვი, ფრესკაზე ფიგურების მორეცხვისას, რაც დროადადრო გვიწევს მათ განსაახლებლად, ნამიანზე ნამუშევარი რომ რჩება და მშრალზე ნასწორები კი სველი ღრუბლით შორდება. ამა ყოველს ფერმწერნი დაურთავენ: თუკი ქანდაქარნი ღურგნილის მხოლოდ ერთი ლოდინან გამოკვეთენ ღიდი-ღიდი ორსამ ფიგურას ერთად, ჩვენ, ფერმწერნი, ერთ დაფაზე ვწერთ მრავალ ფიგურას, მოსახილველს იმდენივე ზედით, რაოდენითაც ქანდაქართა თქმით მოიხილება მათი ნახელავი ერთი ფიგურა, აგრე რომ, სკულპტურის ყოველის მხრიდან მოხილვის შესაძლებლობა ნახლავრდება. მდგომარობის, რაკურსების, პოზების ნაირგვარობით, როგორც ეს მოიმოქმედაო ჯორჯონე და კასტელფრანკომ თავის ერთ-ერთ ნახატში: მაყურებლისკენ ზურგმშექცეულ ფიგურას ორივე მხრიდან გვერდით მიდგმული აქვს სარკეები და ფეხებთან მიხატულ წყაროში არეკლება ფიგურის წინა მხარე, ხოლო სარკეებში — მისი ფერდები; ასეთი რამ კი აროდეს ძალედა ქანდაკებას. გარდა ამისა, ფერმწერნი უბნობენ კიდევ იმასაც, რომ მათი ზელოვნება არც ერთ სტიქიას არ აკლებს დამშვენებასა და ბუნების მიერ მინიჭებულ მთელ სრულ-

ყოფას. მოჰფენენ რა ჰაერს მისგან განუკვეთელი ყველა ელფერისა და სახის მუქჩრდილებით და ამასთანავე აღავსებენ მას ყოველი ჯურის ფრინველებით, წყალს მიადებენ მკვირვალებას, აღავსებენ თევზებით, ხავსით, ქაფით, გარდამქეცივი ტალღებით, ნაგებით, გემებით და მრავალის მისი სათავისოთი. მიწას-მთებით, დაბლობებით, მცენარეულობით, ხეხილით, ყავილეებით, ცხოველებით, ნაგებობებით და იმდენად ბევრსაგანითა და მათი იმდენად ნაირგვარი დასახულობითა და ნაღი ფერებით, რომ თავად ბუნებაც კი, ასე გასინჯეთ, გაოცებული დაშთენილა, დაბოლოს, ანიჭებს რა ცეცხლს იმდენ მტყუნვარებასა და სიკაშკაშეს, რომ იგი ცხადლიე წვავს საგნებს და მთრთოლვარე ალით ღამის წყვიდალსაც კი განანათლებს. ამა ყოვლისა გამო ფერმწერნი თავს უფლებას აძლევენ სამართლიანად დასაკენად და ბრძანონ, რომ ქანდაქართა და ფერმწერთა სირთულეების დაპირისპირება, ფიზიკური გარჯილობისა — სულიერ ძალისხმევასთან, ასე ეთქვათ ერთი ფორმის მიბაძვისა თვალის არეში მოხვედრილი ფორმების მრავლიანობასა და ხარისხის მიბაძვასთან, საგანთა მცირე რიცხვის (რითაც ქანდაკებას ძალუძს გამოხატოს და გამოხატავს კიდევ თავის ღირსებებს) იგივე საგანთა ურიცხვ რაოდენობასთან, რასაც ფერწერა წარმოგვიდგენს, თუ აღარაფერს ვიტყვი იმაზე, რომ ეს საგნები შემოინახება ჩვენი გონებისათვის სრულყოფილი სახით და ვანლაგებულა ისეთ ადგილებში, სადაც ბუნებას არ მოუჩენია მათთვის ადგილი. დაბოლოს ორივე მხარის მიერ მოტანილ საბუთთა დადარებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქანდაკების კეთილშობილება, რაც გამოიხატება ამ დარგის ოსტატთა ნიჭით, გამომგონებლობის და განსჯის უნარით, ვერა და ვერ მიედრება იმა ყოველს, რასაც ფლობს და რასაც იმსახურებსო ფერწერა. აი, ყოველი, რაიცა მოსწვდა ჩემს ყურთასმენას როგორც ერთის, ისე შეორეს მხრიდან ღირსეულის ხმაყოფისა და მაინც რადა მგონია, რომ მოქანდაკებმა იუნენს ზედმეტი ალტყინებით ხოლო მხატვრებმა კი ზედმეტი აღმოფთობით?! შეუწირე რა ღიდი ღრო ქანდაკების ვითარებათა განბრჭობას, მოუხედავად იმისა, რომ თავად მხატვრობას მივსდევდი (რაოდენ კინადაც უნდა ჩანდეს ამ სფეროში ჩემს მიერ მომკილი ნაყოფი), ამ მიზეზისა და



ჩემს მიერ წამოწყებული თხზულების გამო მოვალედ ვრაცხ თავს გავიზიარებოთ ის შეხედულება, რაც ჩემს შინაგანობაში საბოლოოდ ჩამოიქნა და ჩამოყალიბდა და რა ფასიც უნდა ედოს ჩემს სიტყვებს ამ კამათში, მაინც მოკლედ და დაბეჯითებით მოგახსენებთ ჩემს აზრს, წინასწარ დარწმუნებული, რომ არავინ დამდებს ბრალს ქედმაღლობასა, გინა უმეტრებაში, რამეთუ როდეს განვსჯი სხვა რიგის ხელოვნებას ისე როგორც ამას სჩადიოდნენ სხვანი, რათა თავიანთი ნაწერებით დიდად ჰქუიერად ეჩვენებინათ და გამოერჩიათ თავი ბრბოში და როგორც მსგავსად მრავალთა სხვათა დაემართა ეფესოში ფორმიონე პერიპატეტიკოსს, მკვერპეტყველებით მოტრიაბეს, ვინც ქადაგად დაეცა და ენად გააკრიფა ვარგი მხედარძთავრის ნიქსა და ღირსებებზე და თვისის უეციობითა და არანაკლებ ქედმაღლობითაც გულიანად ვააციონა პანინალი. მაშ მოგახსენებთ, რომ ქანდაკება და ფერწერა, სიძარბოთ თუ გენბავთ, ჭეშმარიტი დეობა არიან, ერთჯერად და ერთდროულად შობილი ერთი მამის — ნახატის<sup>მ</sup> მიერ. ისინი ერთმანეთს არც უსწრებენ და მათი განსხვავებულობით ანდა მათში ჩაფხვილი კეთილშობილების (რაც ჭეშმარიტად ძვეს თითოეულ მათგანში) ხარისხებით ვი არ აღემატებიან ერთურთს, არამედ ხელოვნების ამ ფრთეთა მსახურთა ნიჭიერება-ძალოვნების მიზეზით, ერთ ხელოვანს წინ რომ წააყენებს ხოლმე მეორეზე. და მიუხედავად მათი არსობრივი განსხვავებებისა, თითოეულს მოსავს რამ უპირატესობანი თუმიცაღა არცთუ იმდენს და ისეთნაირი, რომ არ იყოს შესაძლო მათი ერთმანეთთან სამართლიანად შეწონვა, ანდა ვერ მოხერხდეს იმ პირთა ახირების, სიკიუტის, მეტადრე კი მსჯელობის ჩახვედრა, ვისაც სწადია ხელოვნების ერთი დარგი მეორეზე წინ წააყენოს. ამგვარად სრული საფუძვლით შესაძლოა ითქვას, რომ ერთ სულს უპყრია ორივე სხეული. აქედან დავსძენ, ცუდ საქმეს სჩადიან ის ჰუკის კოლოფნი, რომელნიც ცდილობენ მათი ერთმანეთისაგან დაშორებასა და დაცალკევებას. და ალბათ იმად, რათა აერიდებინა ცთომილება და ეხალეუბინა ჩვენთვის ძმობა და ერთობა ამ ორი უკეთილშობილესი ხელოვნებისა, ზეცამ ქამითიყამაუ მოგვივიღონა მრავალი მოქანდაკე, ვინც ხატავდა და არაერთი მხატვარი ვინც აქანდაკებდა, ვითარ ეს წარმოჩნ-

დება ანტონიო დელ პოლიაიოლოსა, ლეონარდო და ვინჩისა და სხვათა აწ გარდასულთა ცხოვრებებიდან. ჩვენს დროში კი ლეტის მადლით იშვა მიქელანჯელო ბუონაროტი, ვისშიაც იმგვარი სრულქმნილებით მოშარავანდელდა ეგ ორთავე ხელოვნება და წარმოჩნდა ისეთნაირად მსგავსი და ერთიანი, რომ ფერმწერთ აფგნებს მისი ნახატები, ქანდაქართ კი ატკობს და უაღრესი კრძალვებით აღავსებს მისივე ქანდაკებები და რათა არ დასპირებოდა სხვა ოსტატი მას მიერ შექმნილ ფიგურათა სანთიანად განსალაგებლად, ბუნებამ იქნებ ამიტომაც განულებდა ხუროთმოძღვრების წეცნიერების ისეთი ცოდნა, რომ სხვათა დაუხმარებლად თავად ძალუძს და ხელუწიფება მის მიერ შექმნილ გამოსახულებებს მიუჩინოს ღირსეული და საფერი ადგილი. ასე რომ, იგა დამსახურებულად უნდა იწოდებოდეს განუყოფორებელ ქანდაქარად, უდიდეს მხატვრად და უშესანიშნავეს ხუროთმოძღვრად. უფრო მეტიც, ხუროთმოძღვრების ჭეშმარიტი დიდოსტატად. და ღრმად დარწმუნებულობით შესაძლოა ვამტკიცოთ, რომ იოტის ოდენითაც არ ცდებიან ისინი, ვინც მას ლეთაებრივს უწოდებს, რამეთუ ეს პიროვნება სწორედაც ლეთაებრივად იპყრობს სამ ყველაზე საქებარ და შემოქმედებით ხელოვნებას, მოკვდავნი რომ მისდევენ. და ამა ხელოვნებათა მეოხებით მასაც ღმრთისებრ ძალუძს ჩვენი ხარება. ეს ყოველივე ვგონებ საქამოა მოდავეთა საზრისის წარმოსაჩენდ თუ ჩვენის საზრისის სახუთად. ვუბრუნდები რა თავდაპირველ განზრახვას, ვიტყვი: მოსურნე-მოწადინეს შეძლებისამებრ ამომეზიდა დროის უძღები ხახიდან იმა ღირს-შესანიშნავი თვისებებით გამორჩეულ ფერმწერთა, ქანდაქართა და ხუროთმოძღვართა სახელები, ვინც მოწყებული ჩიმაბუედან, ვიდრე დღესაქამომდე ცხოვრობდნენ იტალიაში და მისწრაფებულს, შრომა არანაკლებ სასარგებლო ყოფილიყო სხვათათვის, ვიდრე ის თავად ჩემთვის გახლავთ სასიამო, აუცილებელი მგონია ვიდრე ისტორიების თხრობას შევედგებოდე, წავუძღვარო მოკლე შესავალი შესახებ იმ სამი სახის ხელოვნებისა, რომელთა სფეროშიც თავი გამოიჩინეს მათ, ვისი ცხოვრებანიც მე უნდა აღვწერო და ამას ვიქმ იმ მიზეზით, რათა ყოველმა კეთილშობილმა სულმა და ყოველმა კაცმაც იმთავითვე საცნაურპყოს მა-



თი ხელობის ყოველი უმთავრესი თვისება და შემდგომ კი სიამოვნებითა და შეტის სარგებლობით შესძლოს შეიცნოს, თუ რით განირჩევიან ივინი და თუ რარცე გამაშენიერეს და ხელმისაყოფელად აქციეს თავიანთი სამშობლო და მათივე კმნილებებით ისწავლოს და ცოდნა ესე გაითავისოს. მაშ დავიწყებ ხუროთმოძღვრებით, ვითარ ყოვლისმომცველ და ადამიანთათვის ყველაზე მარგი და საჭირო ხელოვნებით, რომელს მსახურებს და ამშვენებს დანარჩენი ორი. ჯერ მოკლედ გიჩვენებთ განსხვავებას ქვებს შორის, გიჩვენებთ კიდევ მშენებლობის მანერებსა და ხერხებს, მათ პროპორციებს და გაგარკვევთ თუ როგორ გამოიციონთ კარგად აღნავი და თანხმირი წყობით ნაგები შენობები. შემერ კი ქანდაკებაზე მსჯელობისას გამცნობთ, თუ როგორ მუშავდება სტატუები, როგორია მათთვის საფერი ფორმები და პროპორციები და რომელ ქანდაკებას ეთქმის კარგი. ამასთან არაფერს დაგიმალავთ არც საჭიროსა და არცა საიდუმლოს. დაბოლოს განვსჯი რა ფერწერას, ვახსენებ ნახატსაც, ვიუბნებ ფერებით წერასა და სრულყოფის მიღწევის ხერხებზე ფერწერის ხარისხსა და ყოველისფერზე, რაც მასთან არის დაკავშირებული, ყოველგვარ მოზაიკებსა, სევადსა, მინანქარსა, დამასკური წესით<sup>1</sup> დამუშავებასა, ბოლოს კი — სურათების გრაფიურებზე. ამრგად, ვიმედოვნებ, რომ ჩემი შრომა სიამეს მოპვრის მათ, ვისაც ამ საქმესთან არა აქვს საერთო და მოეწონებათ და დაფასებული იქნება მათ მიერ ვინც ეს საქმე ხელობად გაიხადა: რადგანაც გარდა იმისა, რომ ისინი შესავალში ამოიკითხავენ თუ როგორი წესით ჯერ არს მუშაობა, ხოლო ხელოვანთა ცხოვრებების მეშვეობით შეისწავლიან სად მდებარეობს მათი ქმნილებები, გაიწვრთნებიან მათ სრულქმნილებასა და ნაკლულევანების გამოცნობასა და ერთი მანერის მეორისაგან განრჩევაში. ამასთან კიდევ შეძლებენ შენიშონთ თუ რაოდენ ქებასა და პატივს იმსახურებს ის, ვინც ასეთი კეთილშობილი ხელოვნების მადლს უხამებს ღირსეულ ჩვევებსა და სათნო ცხოვრებას და ანთებულნი იმ ხობა-დიდებით, რაც მოპყვა ამათ საქმიანობას, თავადაც ამაღლებიან ქეშმარიტ დიდებამდე. არტულ მცირე ნაყოფს არგუნებს მათ ისტორია, ეს ქეშმარიტი განმგებელი და ხელმძღვანელი ჩვენი ქმედებისა, ვინც

გაეცნობა ხელოვანთა ცხოვრებას, ათა გენიალურ შემთხვევებს მათ თავს რომ ვარდახდენათ, ზოგჯერ მათივე ბრალით, უმეტესად კი ბედის გამოისობით. ახლა კი ისლა დამრჩენია, ბოლოში მოვიხადო თუ ზოგჯერ ვნმარობდი არცთუ მთლად გამართულ ტოსკანურ გამოთქმას<sup>1</sup>, რის გამოც არ ღირს საუბარი, რადგან მუდამ იმისი ფიქრი მქონდა, გამომეყენებინა ჩვენს ხელოვნებაში დაშკვიდრებული და მისი შესატყვისი სიტყვები ვიდრელა კაშმული სინატივით ნიშნული მწერლური საქცევი. ასე რომ, ნება მიბოძეთ ჩვენს ენაში ვიხმარო ჩვენივე მხატვრების ენის საჭირო გამოთქმები და საჭიარ იყოს ყველასათვის ჩემი კეთილი ნება, რამაც მიბიძგა შევკიდებოდი ამ საქმეს არა იმიტომ, რომ მესწავლებინა სხვებისათვის ის, რაც თავად არ ვუწყვი, არამედ მიზეზით სურვილისა ხსოვნა მაინც შემომენახა უმეტეს სახელოვან ხელოვანთა, რამეთუ ამ რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე არ შემხვედრია ვინმე, ვისაც დაეტოვებინა მათ შესახებ ჯეროვანი მოგონებანი. და ამიტომაც ამ ჩემი მდაბიური ნაცოდვილართ ვისურვე გამომეკვეთა მათი ღირსეული შემონაქმედი და ერთგვარად ამენაზღაურებინა ის, რითაც დავალბული ვარ მათი ნამუშევრებისაგან, საიდანაც ვითარ მასწავლებლებისაგან შევიმეცნე ყველაფერა, რაც ვიცი. აგრე ვმეტადინობდი ნაცვლად იმისა, რომ მეცხოვრა უდარდელად და ვყოფილიყავ სხვათა მსაჯული და იქედნურად გამქილიკებელი, როგორც ეს ხშირად ლამის წესად უდევთ ზოგთა და ზოგთა, მაგრამ დროა შევეუდგე საქმეს.

თარგმნა **მედიონი ბიორგაძე** და **გიორგი ბუნიაშვილი**.

**შენიშვნები:**

<sup>1</sup> პლინიუს უფროსი „ბუნებით ისტორიაში“ (35,2) ამბობს, რომ მისი თანამედროვე რომაელი ფერწერა, ყოველ შემთხვევაში, ახალ ფერწერას, მუდამ არჩევენ მარმარილოს ქანდაკებებს თუ ენისმიერი ლითონისაგან დამზადებულ გამოსახულებებს.

<sup>2</sup> რენესანსის ხანაში გავრცელებული გადმოცემით, რომში უნახავთ ამგვარად გამოსახული ქანდაკებისა და მხატვრობის აღგვრია (ვეყრდნობით ბენედეტო ვარკის ცნობას).

<sup>3</sup> სტილი — ძველ დროში ლითონისა თუ ძვლის საწერი იარაღი, რომლის წამახული წვერითაც წერდნენ, ხოლო გაფართოებული ბოლოში ნაწერს შლიდნენ.





4 ავლისიდან ტრაპიზი მგზავრობის დროს ბერძნები შემთხვევით მოხვდნენ მისიაში, სადაც იქაურა მეფე ტელეფოსი (ცე პერაკლესი) თავს დაესხა მათ. გენზე მყოფი აქილევსი ნაპირზე გადავიდა, ბრძოლაში ჩაება და დაჭრა ტელეფოსი. ამ უკანასკნელს ორაკულმა უთხრა, შენ ისევ ის განგყურანეს, რამაც კრილობა მოგაყენაო. მათხოვრის ტანისამოსში გამოწყობილი ტელეფოსი ჩავიდა არგოსში და აქილევსს სთხოვა შემწეობა. სარდალმა არ იცოდა რა ელონა. მასინ ყოვლად გაბრძნობილმა ოდისევსმა მოაშორა ეანგი აქილევსის შუბს, კრილობაზე წაუსვა ტელეფოსს და განკურნა იგი. ასე მოგვიხრობს ძველი ლეგენდა.

5 სტრაფიტო — კერამიკული ნაეთობების ორფერონად დეკორირების ხერხი, რაც მიიღება წინასწარ შეფერადებული ზედა ფენის განსაზღვრულ ადგილებს ამოფხვით, გამოიყენება აგრეთვე კედლის მხატვრობაში.

6 ანტიკური და ქრისტიანული ხანის ერთ-ერთი გავრცელებულ თქმულბაში ირემი გამოყვანილია დრო-ჟამისა და ზიფათის გამძლე ცხოველად, რომელს გველის დაგველისაგანაც კი ძალედს თვით-განკურნება.

7 დურგნილი — იტალიური სიტყვა «marmo»-დან წარმოშობილი და შემდგომ გაქართულებული «მარმარილოს» ძველქართული შესატყვისი.

8 პიეტრაფორტე — უტეხვადი ქვა.

9 ნახატი — disegno (იტალ). ფორმის ხაზებით გადმოცემის ხელოვნება, რასაც ვახაზი ყოველგვარ საგანთა ყოველგვარი წესით გამოხატვის საფუძველად თვლის.

10 დამასკური წესი — ლითონზე ოქროს წვრილა ზოლებით ინკრუსტირებული ორნამენტი.

11 ვახაზი ამ გამოთქმაში გულისხმობს დანტეს მიერ დამკვიდრებულ, ტოსკანურ კოლოკაზე დაფუძნებულ სასაუბრო ენას, რომელიც შემდგომ ლიტერატურულ ენად იქცა მთელი იტალიისათვის.

# ქრონიკა



რ. სტურუა  
დუღანა

„ჩვენს მხატვრობაში“ — ასე ეწოდა გამოფენას, რომელიც გამოცემლობა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის ინიციატივით მოეწყო. გამოიფინა სხვადასხვა თაობის რეჟისორების, მხატვრების, დრამატურ-

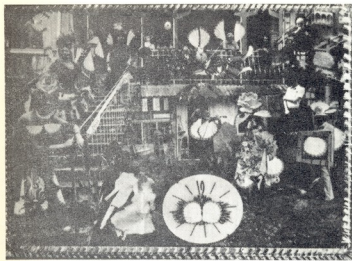
გებისა და კომპოზიტორების მხატვრული ნამუშევრები — ფერწერა, გრაფიკა, კედურობა, ქანდაკება, ხეზე კვეთილობა.

გამოფენა გახსნა მუზეუმის დირექტორმა ალექსანდრე შალუტაშვილმა. სიტუვით გამოსულბაში ერთსულოვნად აღნიშნეს წარმოდგენილი ნამუშევრების ავტორთა უდავო ნიჭიერება სახვით ხელოვნებაში, ფუნჯისა და საჭრეთლის პროფაიული ფლობა.

თ. მაღალაშვილი არღეკინი  
ლიერებლები გაცნენ ხელოვ-







რ. ფარაჯანოვი

კოლაქი

ნების სხვადასხვა დარგის გამოჩენილ მოღვაწეთა და ახალგაზრდების ნამუშევრებს, რომელთა შორის მრავლად იყო მაღალ პროფესიონალიზმს გატოლებული ნაწარმოები. თავად ის ფაქტი, რომ ასეთი გამოფენა შოიწყო, მტყუყვლებს ხელოვნების მუშაკთა შემოქმედების მრავალფეროვნებაზე, მათ გატაცებებსა და ძიებებზე, სამწუხაროდ, „მერანის“ საგამოფენო დარბაზმა ვერ დაიტია წარმოდგენილი ავტორების ბევრი სხვა ნამუშევარი, რომელთა უმრავლესობა მუხუშუმის ფონდში ინახება.

მუხუშუმის ფონდიდან პირველად იყო წარმოდგენილი მ. ჭიაურელის, კ. უიფიანის, ა. ვახაჩის, უ. ჩხეიძის, გ. ფურულის, მ. სარაულის გრაფიკული ნამუშევრები, ბარელიეფი. აღსანიშნავია მ. ჭიაურელის მიერ მახვილი იუმორით დახასიათებული ელ. ჩერკეზიშვილის, ვ. ანჭაფარიძის ზეგობრული შარტები, უ. ჩხეიძის სექტაკლ „კახაბერის ხმლისათვის“ შექმნილი ტაჟების ჩანახატები, კ. უიფიანის ქართული დროშის ესკიზი.

გამოფენილ ნამუშევრებს შორის იყო ხელოვნების მოუვარულთათვის უკვე ჩაენიბ ავტორთა შემოქმედების ნიმუშები. რეზო ესაქემ, ჭარჭი ბალანჩივაძემ ჭერ კიდე თვინათი პერსონალური გამოფენებით მიიპურეს ფართო სასოგადოების ყურადღება, ხოლო თანრი ლოლაშვილის ნამუშევრებს მრავალი წელია, ხში-

რად ვხვდებით ქართველ მხატვართა გამოფენებზე. განსხვავებული სტილი, საკუთარი ხედე, ხაზის პლასტიკისა და ფერთა ფაქიზი შეგრძნება დამახასიათებელია მათი ნახატებისათვის. ძალზე თავისებურია თანრი ლოლაშვილის მხატვრული სამყარო. თავის სურათებში იგი ფოლოსოფიური განზოგადებისაგან მიისწრაფვის, ხშირად წარმოგვისახავს ფანტასტიკურ გარემოს. ამგვარია აქ წარმოდგენილი მისი „კომპოზიცია“, ნატურმოტები. გრაფიკული ხელწერით, მახვილი შემოქმედებითი ხედეით გამოირჩევა მ. თუშინიშვილის — ესკიზები სექტაკლებისათვის, ხი-

დან ნაკვეთი ფიგურები, რ. სტუარუს „ავტოპორტრეტი“, „დედანი“, ლ. იოსელიანის „ავტოპორტრეტი“. ფერთა სიუხვე გამოარჩევს გ. ხუხაშვილის ფერწერულ ნამუშევრებს. ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი ს. ფარაჯანოვის ესკიზები კინოფილმისთვის „სურამის ციხე“ და კოლაქები სხვადასხვა თემაზე. ჭ. მონიავას ქედური ნამუშევრები „ხადლეგრძელი“, „დაპირილი არწივი“ ლითონის დამუშავების პროფესიულ ოსტატობას ამჟღავნებს.

ფერის, ნახატის, კომპოზიციის ფაქიზი გრძნობა ჩანს თენგიზ მაღალაშვილის ფერწერულ ტილოებში „ქალის პორტრეტი“ და „არტყინი“.

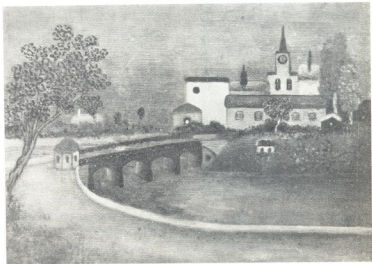
დამთავლიერებელთა ინტერესი დაიმახსურა აგრეთვე ახალგაზრდების — ქ. ჩხეიძის, ნ. სარჩიშვილის, ლ. სულაქველიძის, დ. სინარულიძის, პ. მოისწრაფიშვილის, შ. კობიძისა და სხვათა შემოქმედებამ. შინაარსითა და ფორმით მრავალფეროვანი ნამუშევრები ავტორთა მიერ სინამდვილის თავისებურ ხედვასა და მიდრეკილებებზე მიუთითებს.

გამოფენამ დაგვანახა, რომ ჩვენს წინაშე წარდგენ არა მხოლოდ მოუვარულები, არამედ, მცირე გამოაკლისის გარდა, პროფესიულად საკმაოდ დახელოვნებული ადამიანები. მათ ახალი კუთხით წარმოაჩინეს თავიანთი შემოქმედება და ესთეტიკური სიამოვნება მოგვანიტეს.

ბათუმსა კვანძხაბამ

ჭ. ბალანჩივაძე

ბეზიჯი





მ. ვარდიშვილი პეიზაჟი

პირველი ვრცელი გამოფენა მიხეილ ვარდიშვილმა 1964 წელს გამართა. საქართველოს სურათების გალერეის დარბაზებში გამოიფინა ასობით ნამუშევარი, რომლებიც მხატვრის სამყაროს თავისებურებასა და ტექნიკური ხერხების ორიგინალობაზე მიუთითებდა. ნამუშევართა უდიდესი ნაწილი მონოტიპის ხერხით იყო შესრულებული (ანაბეკის მიღების წესით). პეიზაჟებსა და ნატურ-მორტეში მხატვარმა გაამყვანა ბუნების სულიერების გამოცემის უნარი, მშვენიერების რომანტიკული განცდა.

ახლანან „მხატვრის სახლში“ გამართულ პერსონალურ გამოფენაზე მიხეილ ვარდიშვილმა კვლავ, ძირითადად, პეიზაჟები და ნატურ-მორტეები წარმოადგინა. მონოტიპის ტექნიკის ცხოველხატულად ამტკუველება, მშვიდი ფერადოვანი გამა ლამაზი აქცენტებით, შინაგანი განწყობილებით ერთმანეთისგან განსხვავებული ბუნების მოტივები, უვავილებს ხატურ-მორტეები საინტერესოს ხდიდა ამ გამოფენას, რომელიც ნათელყოფდა ავტორის შეუსუსტებელ შთაგონებას და შრომისმოყვარეობას.

თბილისის ურნალისტთა სახლში კონცერტი გამართა საქ. ტელევიზიისა და რადიომუწყებლობის ჯაზ-ანსამბლმა, რომელმაც 1980 წლიდან ცნობილი კონტრაბასისტის რესპ. დამს. არტისტი თამაზ ურნაშვილი ხელმძღვანელობს. ამ ნიჭიერი მუსიკოსის სახელი კარგად არის ცნობილი ჯაზური მუსიკის მოყვარულთათვის, იგი ხაკავშირო და საერთაშორისო ფესტივალების ლაურეატია, მის ხელოვნებას მაღალ შეფასებას აძლევენ მსოფლიოს

მრავალ ქვეყანაში (უნგრეთი, ჩეხოსლოვაკია, ბულგარეთი, იუგოსლავია, თურქეთი, ფინეთი, ინდოეთი, სინგაპური და სხვ.).

ანსამბლმა — ზ. რაშიშვილი (ფორტეპიანო), ზ. შალაოხია (კლავიშოანი ინსტრუმენტი) დ. მასტერანოვი (გიტარა), დ. სალაძე (საკვირი), დ. ჯაფარიძე (დასარტემელი ინსტრუმენტი), ვ. სადალაშვილი (დასარტემელი ინსტრუმენტი)—შეასრულა ჩ. პარკერის, ტ. ჯონსის, დ. გროლენ-

კისა და სხვათა ნაწარმოებები. ანსამბლის შემოქმედებით ცხოვრებაზე ილაპარაკა კომპოზიტორმა ე. ლოლაშვილმა.

ანსამბლს მიესალმნენ მუსიკის მკოდნე სიმონ ცინცაძე, პოეტა რამაშვილი და სხვები — დაიბადა აზრი, რომ თბილისში დაარსდეს ჯაზ-კლუბი, რომელიც ხელს შეუწყობს ქართული ჯაზური ხელოვნების განვითარებას.

გიული ზაპვანიძე



ამას წინათ ქართველმა საზოგადოებამ აღნიშნა თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დაარსების 70

წლისთავი. დაარსების დღიდან სასწავლებელმა მრავალი ცვლილება განიცადა, აღზარდა მოცუვავეთა თაობები. მრავალჯის დამტკიცდა, თუ რაოდენ დიდია ქორეოგრაფიული ხელოვნების როლი ჩვენი კულტურულ ცხოვრებაში.

საიუბილეო თარიღს დაემთხვა სასწავლებლის კურსდამთავრებულთა გამოსაშვები საღამო, რომელიც ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში გაიმართა. ამ კონცერტის მომზადებაში მონაწილეობდა მთელი პედაგოგიური კოლექტივი, რომელსაც ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. აღუქსიძე ხელმძღვანელობს.

საკონცერტო პროგრამა აერთიანებდა მე-19 ს. საბალეტო „კლა-

სიკისა“ და ჩვენი დროის ქორეოგრაფიული ხელოვნების ნიმუშებს. ნაჩვენები იყო ა. კრეინის ბალეტ „ლაურენსიას“ მე-2 მოქმედება, კ. ვებერის „მიპატიებთ ცეკვაზე“, კ. დებიუსის და ი. სტრაუსის მუსიკაზე შექმნილი ქორეოგრაფიული კომპოზიციები, ზღაპურ მასალაზე აგებული ნომრები „ფარანდოლა“, „სორუმი“ და „განდაგანა“.

მაყურებელი მოხიზლა ირმა ნიორაძისა და იგორ ზელდენსის (პედაგოგები ვ. ჭაბუკიანი და ს. ვეჟუა) დუეტმა. მათ შეასრულეს პა დე დე ბალეტ „თიწელიდან“. წარმატებით შესრულდა ვ. ჭაბუკიანის მიერ დადგმული ვებერის „მიპატიებთ ცეკვაზე“, რომელშიც სასწავლებლის უფრო-

სი კლასების დიდი ჭგუფია და-  
კავებული.

იუბილარი სასწავლებლის კო-  
ლექტივს გულითადად მიესალმ-  
ნენ საქართველოს კულტურის  
მინისტრის პირველი მოადგი-  
ლე ი. გამრეკელი, პროფესო-  
რი ნ. შალუტაშვილი, ჩამოსული  
სტუმრები: პერმის ქორეოგრა-  
ფიული სასწავლებლის სამხატვ-  
რო ხელმძღვანელი, სსრკ სახალ-  
ხო არტისტი ლ. სახაროვა, ბა-  
ქოსა და ერევნის ქორეოგრაფიუ-  
ლი სასწავლებლების დირექტო-  
რები რ. მამედოვა და ტ. გრი-  
გორაინი, კომპოზიციის ქორეოგ-  
რაფიული სასწავლებლის დი-  
რექტორი პ. პოლოგარსკი, დი-  
დი თეატრის ვეტერანთა საბ-  
ქოს თავმჯდომარე ს. ზვიგინა,



თბილისის ქორეოგრაფიული სას-  
წავლებლის აღზრდილი, ლენინგ-  
რადის ოპერისა და ბალეტის  
აკადემიური მცირე თეატრის სო-  
ლისტი ვ. აკამოვი, რომელმაც

თავის პარტნიორ ა. ლინიყაძე  
ერთად მონაწილეობა მიიღო კონ-  
ცერტში.

ხათუნა კვანახაძე

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 7. 1987

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР

ТРЕТИЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ  
ФЕСТИВАЛЬ МОЛОДЕЖНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

Весной в Тбилиси проходил III Всесоюзный  
фестиваль молодежных спектаклей, в котором  
приняли участие около двадцати молодежных  
коллективов страны. Печатаются рецензии на все  
спектакли (стр. 2).

Симон Дрейден

В ЗРИТЕЛЬНОМ ЗАЛЕ —  
ВЛАДИМИР ИЛЬЧ

Печатается глава из книги С. Дрейдена «В зри-  
тельном зале — Владимир Ильич» — «...Хотелось  
посмотреть эту пьесу», которая касается поста-  
новки в Московском художественном театре  
пьесы Горького «На дне» (стр. 44).

Джаба Иოსелиანი

ГОСПОДСТВО ОДНОЙ ТЕНДЕНЦИИ =  
ОДНООБРАЗНОМУ ТЕАТРУ

Журнал продолжает дискуссию о злободнев-  
ных проблемах грузинского театра (стр. 57).

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ЯЗЫК ИСКУССТВА

В номере печатаются цветные и черно-белые  
репродукции произведений народного художника  
Грузии Гоги Тотибадзе и его диалог с искусст-  
воведом Мананой Робакидзе (стр. 64).

Давид Андриадзе

НА ПЕРЕПУТТИ ДЕСЯТИЛЕТИИ

Проблемная статья об основных тенденциях  
развития современной грузинской живописи 60-ых  
годов в контексте истории и теории искусства  
(стр. 70).

Манана Джибладзе

ВСТРЕЧА С ШАГАЛОМ

Автор вспоминает свою встречу, в 1984 году  
с художником Марком Шагалом, который, как  
известно, жил во Франции, в городе Сан-Пол де  
Венсе (стр. 86).



### Агули Дадანი

#### УДИВИТЕЛЬНЫЙ ГЕОРГИЙ ШАВГУЛИДZE

В своих воспоминаниях о замечательном грузинском актере театра и кино Георгии Шавгулидзе, автор особо останавливается на образе Георгия Чконидели, созданном актером в спектакле «Давид Строитель» (стр. 91).

### Серго Закаридзе

#### ЗАПИСИ МОНХ МЫСЛЕЙ

Журнал продолжает печатать подборку из записей выдающегося грузинского актера Серго Закаридзе о театральном искусстве (стр. 102).

#### ТРИ МНЕНИЯ ОБ ОДНОМ СПЕКТАКЛЕ

Под рубрикой «Мастерская молодого критика», печатаются рецензии студентов Тбилисской государственной консерватории Н. Стражевской, Э. Кокоскерия и Л. Нацлишвили на новый спектакль Тбилисского оперного театра «В волшебном зазеркалье» (стр. 112).

#### ВСЕ НАЧИНАЕТСЯ С ПРАВДЫ

В беседе журналиста Зураба Абашидзе с кинодраматургом Эрломом Ахведиани речь идет о современном состоянии грузинской кинодраматургии, о вопросах, связанных с практикой принятия сценариев на студиях, о перестройке в кинематографе, о воспитании нового поколения кинодраматургов (стр. 118).

### Ираклий Махарадзе

#### СТИВ МАК-КУИН

Статья о творчестве известного американского актера Стива Мак-Куина (стр. 128).

### Кетеван Бакрадзе

#### ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ В КЛАССИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ

В статье рассматриваются литературно-исторические предисылки, подготовившие формирование драматического конфликта в классической и романтической опере (стр. 138).

### Этери Цицишвили

#### С ЛЮБОВЬЮ К ТБИЛИСИ

Статья о творчестве безвременно ушедшего из жизни скульптора Мераба Кахишвили, который плодотворно работал и как оформитель интерьеров зданий, ему принадлежит обширное графическое пано «Старый Тбилиси» (стр. 144).

### Джордо Вазари

#### ПРЕДИСЛОВИЕ К СОЧИНЕНИЮ

Печатается предисловие известного итальянского художника, зодчего и историка Джордо Вазари (1511—1574) к своему сочинению «Жизнеописание наиболее знаменитых итальянских живописцев, ваятелей и зодчих», в переводе с итальянского Э. Гиоргадзе и Г. Бухникашвили (стр. 147).

ავტორთა საეჭარა დღეობა  
 ჟურნალ „საპროტა ხელშეწყობის“ რედაქცია  
 აცხადებს, რომ ერთ თაბახზე გვამი გოცულთა  
 სტატიები დასაგვამად არ მიიღება.

გადაეცა წარმოებას 20. 05. 87 წ.  
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 3. 07. 87 წ.  
 საბეჭდო ქალაქი 5,25  
 ქალაქის ფორმ:ტი 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
 ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5  
 საარტიცხო-სავაგომოცემლო თაბახი 19,65  
 შეკვეთა № 1323, უფ 08370. ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის, მ. ოქიტა-  
 შვილის და ი. კვაქანტირაძის ფოტოები.



ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ  
ԳՐԱԴԱՐԱՆ

646/128

საქართველოს  
სამეცნიერო  
ბიბლიოთეკა

ფანდი 1 მან. 70 კპპ.



0620360 76177